Mystical Meaningfulness in the Dramaturgy of the Dramatic Text: A Reading of Gabriel Marcel's Thought (An Examination of the Play "The Broken World")[1]

Seyed Sadroddin Ferdosi Shahandashti[2], Shamsolmolok Mostafavi[3], Seyyed Abulqasem Hosseini Zharfa[4]

Receive Date: 19 April 2025, Accept Date: 27 June 2025
Doi: 10.22034/rpa.2025.2058232.1137

Abstract

This study explores the dramaturgy of mystical meaningfulness in dramatic texts, using Gabriel Marcel's existential philosophy as its foundation and his play "The Broken World" as a central case. It addresses a key question: In a modern era shaped by nihilism and atheistic existentialism, can spiritual or mystical experience still be effectively represented in drama? Against the backdrop of absurdist and post-metaphysical theatre, the paper examines how Islamic mysticism and Marcelian thought might converge to shape a dramaturgy that expresses transcendent meaning. The main research question is: How can mystical meaningfulness be dramaturgically expressed through Marcel's philosophy? Sub-questions include: What connections exist between Marcel's concept of "mystery" with the Islamic mystical notion of *sirr* (the secret)? How might a Socratic-dialogical method deepen a play's spiritual dimension? What challenges arise in dramatizing metaphysical experience within modern theatrical forms? The study employs a qualitative, descriptive-analytical method. It relies on library-based research, analyzing philosophical, mystical, and dramatic texts. No empirical data or statistical population is used, as the research is interpretive in nature. Findings indicate that mystical meaning can be expressed through narrative strategies such as dialogical depth, inner conflict within characters, and existential

1. This article is derived from the doctoral dissertation of Seyed Sadruddin Ferdosi Shahandashti, titled "The Dramaturgy of Mystical Themes Based on the Thought of Gabriel Marcel: A Case Study of the Works of Ghasem Hashemi Nejad," being conducted under the supervision of Dr. Shams al-Molouk Mostafavi and the advisement of Dr. Seyed Abolghasem Hosseini Zharfa, in the field of Philosophy of Art at the Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran.

2. Phd student in Philosophy of Art, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: sadroddin.ferdosi@iau.ac.ir
3. Associate Professor of the Department of Philosophy, NT.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: sh_mostafavi@iau-tnb.ac.ir
4. Associate Professor, Department of Wisdom of Art, Higher Education Institute of Islamic Art and Thought, Qom, Iran. Email: dr.zharfa@itaiha.ac.ir

transformation that avoids didacticism. Marcel's dramaturgy privileges the experiential over the conceptual, encouraging playwrights to draw on lived experience and existential tension. The dramaturg, inspired by Marcel, acts not as a problem-solver but a Socratic companion—guiding the playwright toward poetic insight. A close reading of "The Broken World" shows how characters embody existential fracture while seeking spiritual renewal. Through Christine, Marcel dramatizes spiritual exile and the yearning for grace. Open-endedness and moral ambiguity create space for audience reflection. Ultimately, merging Islamic mystical themes with Marcel's thought offers new pathways for spiritual dramaturgy—addressing the modern crisis of meaning with both philosophical and artistic nuance.

Keywords: Dramaturgy, Mystical Meaningfulness, Marcel, Play, The Brocken World

معناداریِ عرفانی در دراماتورژیِ متن نمایشی: خوانشی از اندیشهٔ گابریل مارسل (نگاهی به نمایشنامهٔ دنیایِ از کار افتاده)[۱]

سیدصدرالدین فردوسی شاهاندشتی[۲]، شمس‌الملوک مصطفوی[۳]، سیدابوالقاسم حسینی ژرفا[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۰۶

DoI: 10.22034/rpa.2025.2058232.1137

چکیده

بازنمایی معناداری عرفانی در درام، یکی از چالش‌های مهم برای نمایشنامه‌نویسانی است که در پی تلفیق تجربه‌های معنوی با ساختارهای دراماتیک هستند. درام مدرن، در واکنش به بحران معنا در عصر جدید و تحت تأثیر برخی جریان‌های فکری همچون نیهیلیسم و اگزیستانسیالیسمِ الحادی، در فضایی پدید آمده که بازنمایی تجربه‌های عرفانی را با چالش‌هایی مواجه ساخته است؛ چالش‌هایی که نه‌تنها از ویژگی‌های متن نمایشی، بلکه از پیچیدگی‌های زیست مدرنِ نویسنده نیز سرچشمه می‌گیرند. این پژوهش با طرح این پرسش که چگونه می‌توان با تکیه بر اندیشه‌های گابریل مارسل، دراماتورژیِ معناداریِ عرفانی را در متن نمایشی بازآفرینی کرد، تلاش دارد نسبت میان عرفان اسلامی، فلسفهٔ مارسل و ساختار دراماتیک را واکاوی کند. این مطالعه با رویکردی توصیفی-تحلیلی و بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای انجام شده است و تحلیل مفهومی را در بستر اندیشه مارسل، اصولِ دراماتورژی و آموزه‌های عرفان اسلامی سامان می‌دهد. یافته‌ها نشان می‌دهد که دراماتورژ، از طریق گفت‌وگوی سقراطی با نویسنده و تمرکز بر مفاهیمی چون «راز» و «بودن»، می‌تواند در خلق موقعیت‌های دراماتیک یاری‌رسان باشد که تجربهٔ معنا را به شکلی ملموس به مخاطب منتقل کند. همچنین بهره‌گیری از تضادهای بنیادین همچون ایمان و شک، امید و ناامیدی، از جمله تکنیک‌هایی است که در تقویت دراماتورژیِ معنابخش در نمایش مؤثر واقع می‌شود. نمایشنامهٔ *دنیای از کار افتاده* اثر مارسل، نمونه‌ای برای تحلیلِ عملی این مفاهیم است که در آن، شخصیت‌ها از خلال بحران‌های وجودی و لحظات شهودی به تجربه‌ای از معنا دست می‌یابند. درنهایت، این پژوهش چشم‌اندازی

---

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری سید صدرالدین فردوسی شاهاندشتی با عنوان «دراماتورژیِ مضامین عرفانی بر اساس اندیشهٔ گابریل مارسل؛ مطالعهٔ موردی: آثار قاسم هاشمی‌نژاد» است که با راهنمایی دکتر شمس‌الملوک مصطفوی و مشاورهٔ دکتر سید ابوالقاسم حسینی ژرفا، در رشته فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقاتِ تهران، در حال انجام است.

۲. دانشجوی دکتری رشتهٔ فلسفه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: sadroddin.ferdosi@iau.ac.ir

۳. دانشیار، گروه فلسفه، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: sh_mostafavi@iau-tnb.ac.ir

۴. دانشیار، گروه حکمت هنر، موسسهٔ آموزش عالی هنر و اندیشهٔ اسلامی، قم، ایران.
Email: dr.zharfa@itaiha.ac.ir

از پیوند سنت عرفانی و درام معاصر ارائه می‌دهد.

واژگان کلیدی: دراماتورژی، معناداریِ عرفانی، مارسل، نمایشنامه، دنیای از کار افتاده

مقدمه

درام همواره بستری برای بازنمایی عمیق‌ترین پرسش‌های انسانی بوده است؛ از تراژدی‌های یونان باستان که به سرنوشت و تقدیر می‌پرداختند، تا درام‌های مدرن که بحران‌های وجودی انسان را بازتاب می‌دهند. در طول تاریخ، نمایشنامه‌ها مفاهیمی همچون معنا، فقدان، امید و ناامیدی را به تصویر کشیده‌اند، اما نحوهٔ بازنمایی این مفاهیم بسته به بستر فرهنگی و تاریخی تغییر کرده است. در دوران کلاسیک، معنا اغلب در قالب اسطوره‌ها و تقدیر محتوم ارائه می‌شد، اما در دوران مدرن، این معنا به بحران تبدیل شد. نیچه، با طرح ایده «مرگ خدا»، بنیان‌های متافیزیکی معنا را فروپاشید و نمایشنامه‌نویسانی چون سارتر، کامو، بکت و یونسکو، این فقدان معنا را در قالب درام‌های پوچ‌گرایانه و ابسورد به تصویر کشیدند. در چنین بستری، پرسش مهمی مطرح می‌شود: آیا امکان بازنمایی معناداری عرفانی در درام وجود دارد؟

پرسش از معناداری عرفانی در درام، چالشی مهم برای نمایشنامه‌نویسانی است که به مسائل الهی و عرفانی علاقه‌مند هستند. این چالش از دو جنبه قابل بررسی است: نخست، از منظر تئاتر مدرن که با ظهور اندیشه‌های نیهیلیستی و اگزیستانسیالیستی، رویکردی خالی از معنویت دینی اتخاذ کرده است و دوم، از منظر عرفان اسلامی که معناداری را در پیوند با امر قدسی و تجربهٔ عرفانی جست‌وجو می‌کند. برخلاف اگزیستانسیالیسم الحادی، عرفان اسلامی معناداری را در سلوک، تجربهٔ شهودی و ارتباط با امر مطلق می‌یابد. اما چگونه می‌توان این تجربه را در قالب درام بازنمایی کرد؟

این پژوهش بر دراماتورژی متن نمایشی متمرکز است، نه دراماتورژی اجرا. هدف اصلی این تحقیق، بررسی چگونگی تلفیق مضمون معناداریِ عرفانی در ساختار نمایشنامه است؛ به‌عبارت‌دیگر، نحوهٔ بازنمایی تجربه‌های عرفانی و مفاهیم الهی در عناصر مختلف متن نمایشی همچون شخصیت‌پردازی، دیالوگ و موقعیت‌های دراماتیک. این پژوهش به جای پرداختن به اجرا و میزانسن، بر ظرفیت‌های متنی در خلق و انتقال تجربهٔ عرفانی تمرکز دارد.

در این مسیر، نقش دراماتورژ حائز اهمیت است. دراماتورژ در این نوشتار، فردی است که هم به مباحث نظریِ عرفان و نمایش تسلط دارد و هم تجربهٔ عملی نگارش یا تحلیل متون نمایشی را داراست. او به نمایشنامه‌نویس کمک می‌کند تا میانِ عرفان، فلسفه و ساختار دراماتیک پیوند برقرار کند. دراماتورژ با طرح پرسش‌های بنیادین، نمایشنامه‌نویس را از رویکردهای سطحی و شعاری دور ساخته و او را به سوی تعمق در ماهیت معنای عرفانی سوق می‌دهد. این فرایند، مشابه گفت‌وگوی سقراطی است که در آن، به جای ارائه پاسخ‌های قطعی، با طرح پرسش‌های اساسی، اندیشه‌های نویسنده به چالش کشیده شده و ژرفای بیشتری می‌یابد.

گابریل مارسل، به عنوان فیلسوفی که اندیشه‌هایش را در قالب نمایشنامه نیز مطرح کرده، نمونه‌ای بارز از چنین نگرشی است. او معتقد بود که معنا نه در مفاهیم انتزاعی، بلکه در سلوک فردی، تجربه شهودی و مواجهه با امر رازآلود متجلی می‌شود. ازاین‌رو، مفهوم «سرّ» در عرفان اسلامی با «راز» در فلسفه مارسل پیوند می‌یابد. مارسل راز را نه به عنوان مسئله‌ای برای حل‌کردن، بلکه به عنوان وضعیتی وجودی می‌بیند که باید در آن زیست. در عرفان اسلامی نیز، «سرّ» تنها از طریق شهود و نه استدلال عقلی قابل درک است. این رویکرد، امکانی را فراهم می‌آورد تا از منظر دراماتورژیک، معناداری عرفانی در نمایشنامه بازنمایی شود.

در این پژوهش، تلاش می‌شود تا نشان داده شود که چگونه می‌توان مضامین عرفانی را دراماتیزه کرده و آنها را در ساختار نمایشنامه متجلی ساخت. برای این منظور، نمایشنامهٔ *دنیای از کار افتاده*[1] اثر گابریل مارسل، به عنوان نمونه‌ای برای تحلیل مورد بررسی قرار می‌گیرد. این نمایشنامه، که وضعیت انسان مدرن را به عنوان روحی در غربت به تصویر می‌کشد، لحظاتی از بیداری و تحول معنوی را برای شخصیت‌ها ایجاد می‌کند. در این نمایشنامه، شخصیت‌ها در جست‌وجوی معنا، با لحظات بحران، امید، ناامیدی و مواجهه با امر رازآلود روبه‌رو می‌شوند. مارسل با بهره‌گیری از دیالوگ‌های سقراطی، لحظات شهودی و تضادهای بنیادین میان ایمان و شک، امید و ناامیدی، عشق و بیگانگی، نوعی دراماتورژی معنا را رقم می‌زند که می‌تواند الگویی برای نمایشنامه‌نویسانی باشد که در جست‌وجوی

DoI: 10.22034/rpa.2025.2058232.1137

بازنمایی انگاره‌های عرفانی در درام هستند.

پرسش اصلی این پژوهش این است که چگونه می‌توان با تکیه بر اندیشه‌های گابریل مارسل، معناداری عرفانی را در یک متن نمایشی دراماتورژی کرد؟ پرسش‌های فرعی نیز عبارت‌اند از:

ـ چه ارتباطی میان مفهوم «سرّ» در عرفان اسلامی و «راز» در فلسفه مارسل وجود دارد؟

ـ گفت‌وگویِ سقراطی چگونه می‌تواند به‌عنوان ابزاری دراماتورژیک برای تعمیق معناداری عرفانی در نمایشنامه به کار رود؟

ـ چه چالش‌هایی در مسیر دراماتیزه کردن معناداری عرفانی در نمایشنامه‌های مدرن وجود دارد و دراماتورژ چگونه می‌تواند به حل این چالش‌ها کمک کند؟

این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی و با بهره‌گیری از منابع فلسفی، عرفانی و نمایشی، در پی آن است که نسبت میان عرفان اسلامی، اندیشه‌های گابریل مارسل و دراماتورژی متن نمایشی را آشکار سازد. در گام نخست، دراماتورژی از منظر گابریل مارسل تبیین می‌شود؛ سپس، مفهوم معناداری در عرفان عملی بررسی خواهد شد تا زمینه برای تحلیل دراماتورژیِ معناداری عرفانی بر اساس اندیشه مارسل فراهم گردد. بدین‌سان، با اتکا به این چارچوب مفهومی، تلاش می‌شود نشان داده شود که چگونه مضامین عرفانی را می‌توان در ساختار نمایشنامه دراماتیزه کرد. نمایشنامهٔ *دنیای از کار افتاده* اثر گابریل مارسل به‌عنوان نمونهٔ تحلیلی انتخاب شده است؛ اثری که با ترسیم وضعیت انسان مدرن در بستر بحران معنا، امکان تجربهٔ لحظات شهودی، بیداری معنوی و مواجهه با راز را برای شخصیت‌ها فراهم می‌کند.

با توجه به اهمیّت معناداری در زیست انسانی و تشدید بحران معنا در دنیای معاصر، پرداختن به این موضوع از منظر دراماتورژیک ضرورتی انکارناپذیر دارد. گابریل مارسل با پیوند میان فلسفه، عرفان و درام، الگویی بدیع برای بازنمایی تجربه‌های معنوی در اختیار می‌گذارد. پژوهش حاضر، با تحلیل دراماتورژیک نمایشنامهٔ *دنیای از کار افتاده*، می‌کوشد تا امکان‌های تلفیق سنت‌های عرفانی با ساختارهای دراماتیک معاصر را نشان دهد؛ تلاشی که می‌تواند برای نمایشنامه‌نویسان و دراماتورژهایی که دغدغهٔ معنا، شهود و امر قدسی را دارند، راهگشا باشد.

پیشینهٔ پژوهش

پیرامون دراماتورژیِ گابریل مارسل، تاکنون در ایران پژوهشی مستقل انجام نشده و بیشتر تحقیقات بر ابعاد فلسفی اندیشه‌های او متمرکز بوده‌اند. بااین‌حال، برخی پژوهش‌ها به جنبه‌های نمایشی آثار او پرداخته‌اند. ازجمله، مقالهٔ «بازتاب اندیشه‌های مارسل در نمایشنامه‌های او» که در مجلهٔ *کیمیای هنر* (۱۳۹۴) توسط دکتر محمدرضا ریخته‌گران و منصوره محمودی منتشر شده، به دسته‌بندی نمایشنامه‌های مارسل از منظر فلسفی پرداخته است. همچنین نویسندگان، مقالهٔ «ارتباط با دیگری از دیدگاه گابریل مارسل و بازتاب آن در نمایشنامهٔ شیرفهم» که در مجلهٔ *فلسفه تحلیلی* (۱۳۹۷) به چاپ رسیده، مفهوم ارتباط با دیگری را در نمایشنامه‌های او تحلیل کرده‌اند. در ارتباط با رابطهٔ عرفان و دراماتورژی، پژوهشی با عنوان «تأویل به مثابه سازوکار دراماتورژی و اجرا در عقل سرخ اثر سهروردی با تأکید بر بستر تفسیری هانری کربن» که در تابستان (۱۴۰۳) در نشریهٔ *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی* منتشر شده، نشان داده است که دراماتورژی می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای معاصرسازی متونِ عرفانی عمل کند.

در حوزهٔ پایان‌نامه‌ها، رسالهٔ دکتری با عنوان «بازتاب فلسفهٔ اگزیستانس در نمایشنامه‌های مارسل» که توسط منصوره محمودی در سال ۱۳۹۳ در واحد علوم و تحقیقات دفاع شده، تلاش کرده است تا مفاهیم اگزیستانسیالیستی در نمایشنامه‌های مارسل را تحلیل کند. پایان‌نامهٔ ارشد «معنای زندگی از دیدگاه گابریل مارسل» نوشتهٔ فرخنده علوی (۱۳۹۵) نیز به بررسی مفهوم معناداری و ارتباط آن با امید و ارتباط انسانی پرداخته است. در حوزهٔ تطبیقی میان مارسل و عرفان اسلامی، پایان‌نامهٔ «رابطهٔ عشق و تنهایی از نگاه مولانا و گابریل مارسل» نوشتهٔ لیلا پسند (۱۳۹۶) و پایان‌نامهٔ «راز هستی از دیدگاه مارسل و حافظ» نوشتهٔ مرضیه نصیری (۱۳۹۲) به تحلیل تطبیقی مفاهیمی چون عشق، راز و سلوک عرفانی پرداخته‌اند.

در خارج از ایران، پژوهش‌های گسترده‌تری دربارهٔ فلسفه و درام مارسل انجام شده است. انجمن مطالعاتی مارسل در دانشگاه راکهرست[۲] و نشریه *مطالعاتی مارسل*[۳] از مهم‌ترین مراکز پژوهشی در این حوزه هستند. اما در ارتباط با دراماتورژی آثار مارسل، مقالهٔ «دراماتورژی کاتولیک در آثار مارسل»[۴] نوشتهٔ توماس میچاد[۵] که در ژورنال *رنسانس*

(۲۰۰۳) منتشر شده، به تأثیر ایمان دینی در نمایشنامه‌های او پرداخته است. همچنین مقالهٔ «روزمرگی در فلسفه و دراماتورژی گابریل مارسل»[۶] که در سال ۲۰۲۱ در دانشگاه مسکو منتشر شده، نقش روزمرگی و ارتباط با دراماتورژی مارسل را بررسی کرده است.

با وجود این مطالعات، پژوهشی که به‌طور خاص به دراماتورژیِ معناداری عرفانی با تکیه بر اندیشهٔ مارسل بپردازد، تاکنون ارائه نشده است. پژوهش حاضر در تلاش است تا این خلأ را پر کرده و با تکیه بر اندیشه‌های مارسل، امکانِ بازنماییِ معناداری عرفانی در ساختار نمایشی را بررسی کند.

روش‌شناسی و منطق اجرایی پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و نظری است و با رویکردی توصیفی-تحلیلی به انجام رسیده است. هدف از انتخاب این روش، بررسی مفهومی و بینارشته‌ایِ نسبت میان اندیشه گابریل مارسل، آموزه‌های عرفان اسلامی و ساختارهای دراماتیکِ متن نمایشی است. داده‌های پژوهش به صورت کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند و شامل متون فلسفی، عرفانی، نظریه‌های دراماتورژی و آثار نمایشی (به‌ویژه نمایشنامهٔ *دنیای از کار افتاده* اثر مارسل) هستند. ابزار گردآوری اطلاعات شامل فیش‌برداری و تحلیل متون نظری و نمایشی بوده است. تحلیل داده‌ها به شیوهٔ تفسیری و با تمرکز بر تأویل مفاهیم بنیادین مانند «راز»، «بودن»، «معناداری» و «سلوک عرفانی» در بستر نمایشنامه و متون فلسفی انجام گرفته است. این پژوهش فاقد جامعهٔ آماری یا نمونه‌گیری تجربی است و به‌جای آن، به تحلیل متن‌محور با رویکرد فلسفی و هنری پرداخته شده است. انتخاب نمایشنامهٔ مارسل به عنوان نمونهٔ تحلیلی، بر اساس پیوندِ مستقیم آن با موضوع پژوهش صورت گرفته است.

تکوین و تعریف دراماتورژی

دراماتورژی، مفهومی گسترده و سیال است که در گذر زمان دستخوش تغییرات متعددی شده و همچنان تعریفی ثابت ندارد. برخی پژوهشگران، ریشه‌های آن را در متون کهن همچون سنگ‌نوشته‌ای از ایخرنوفرت در ۱۸۲۰ سال پیش از میلاد می‌دانند (چمرز، ۱۳۹۴: ۲۷). در حالی که برخی دیگر آن را به ارسطو نسبت داده‌اند، چراکه او نخستین نظریه‌پرداز ساختار درام بوده است(Routledge, 2015: 1). اما مهم‌ترین نقطه عطف دراماتورژی را می‌توان در قرن هجدهم و فعالیت‌های لسینگ دانست که با نگارش *دراماتورژی هامبورگ*، جایگاه دراماتورژ را در تئاتر تثبیت کرد (لاکهرست، ۳۱: ۱۳۹۵). در ادامه، با ظهور برتولت برشت، دراماتورژی مدرن شکل گرفت و به عنوان یک فرایند فکری و عملی در تئاتر معاصر به کار گرفته شد.

با این حال، تعریف واحدی از دراماتورژی وجود ندارد. رابرت اسکنلن معتقد است: «هیچ‌کس قادر به توصیف دقیق دراماتورژی نیست» (اسکَنلَن، ۱۴۰۲: ۴۸). این عدم توافق در تعریف دراماتورژی نشان‌دهندهٔ پیچیدگی و گستردگی این مفهوم در گذر زمان است. بدین جهت، کریس پارکر رئیس کانونِ دراماتورژی دانشگاه کلمبیا معتقد است که «دراماتورژی مدت‌هاست که از تعریف آسان دور مانده است» (Routledge, 2015: 3). و یا دیوید کوپلین تعریف واژهٔ دراماتورژی را غیر ممکن می‌داند(براهیمی و خاکی، ۱۳۹۷: ۵۰). دراماتورژ در برخی تعاریف، پلی میان کارگردان و سایر عوامل صحنه است، و در برخی دیگر، همچون «خون در شریان اثر تئاتری» عمل می‌کند(چمرز، ۱۳۹۴: ۱۰). لیون کتس هدف دراماتورژی را حل تضاد میان اندیشه‌ورزی و عمل‌گرایی در تئاتر می‌داند(براهیمی و خاکی، ۱۳۹۷: ۲۹)، و پاتریس پاویس آن را «میانجی‌گری میان جهان و صحنه» معرفی می‌کند(براهیمی و خاکی، ۱۳۹۷: ۶۵).

یکی از چالش‌های اساسی دراماتورژی، دوگانگی نظری و عملی آن است. آرت بورکا بر این باور است که دراماتورژ باید بتواند میان این دو جنبه تعادل برقرار کند تا اثر تئاتری بتواند به‌درستی مفاهیم فکری را به صحنه بیاورد (براهیمی و خاکی، ۱۳۹۷: ۲۴۸). از سوی دیگر، دیوید کوپلین هشدار می‌دهد که تمرکز بیش از حد بر نظریه می‌تواند اجرای تئاتری را از جنبه‌های احساسی و انسانی تهی کند(براهیمی و خاکی، ۱۳۹۷: ۴۶). هملت شیفر نیز تأکید دارد که پژوهشگرانِ دراماتورژی باید نسبت به محدودیت‌های نظری خود در برابر کار بازیگر آگاه باشند، چراکه آرمان‌گراییِ نظری ممکن است مانعی برای تحقق یک اجرای موفق باشد(براهیمی و خاکی، ۱۳۹۷: ۶۴).

DoI: 10.22034/rpa.2025.2058232.1137

درنهایت، دراماتورژی همچنان به عنوان مفهومی پویا و متغیر باقی مانده است. نقش آن در تلفیق نظریه و اجرا، به‌ویژه در ارتباط با تئاتر فلسفی، از اهمیت بالایی برخوردار است. بررسی آثار و اندیشه‌های گابریل مارسل، به عنوان فیلسوف و دراماتورژ، می‌تواند افق‌های تازه‌ای در درک ارتباط دراماتورژی با مسائل فلسفی و معنوی بگشاید.

دراماتورژی گابریل مارسل

یکی از دغدغه‌های مهم اندیشمندان، انتقال مفاهیم فلسفی و عرفانی به جامعه است. در این میان، برخی متفکرانِ اگزیستانسیالیست، نمایش را بهترین قالب برای این کار دانسته‌اند، در حالی که گروهی دیگر ترکیبِ فلسفه و درام را پارادوکسیکال می‌دانند. گابریل مارسل توانست میان فلسفه و نمایش آشتی برقرار کند و تخیل دراماتیک را مقدم بر تأمل فلسفی بداند(Marcel, 1998: 24). این رویکرد باعث شد نمایشنامه‌های او معمولاً سال‌ها پیش از مقالات فلسفی‌اش دربارهٔ همان موضوع نگارش یابند. مارسل میان فلسفه، نمایش و موسیقی ارتباطی عمیق قائل بود و این سه را همچون قاره‌ها، جزایر و اقیانوسی متصل‌کننده می‌دید(Marcel, 1973: 231). او در آثارش به دراماتورژی احوالِ انسانی به صورت دیالکتیکی توجه ویژه داشت و شخصیت‌های نمایشی خود را از لایه‌های نورانی یا تاریکِ وجودش خلق می‌کرد(Marcel, 1998: 20). تأثیر زندگی شخصی، مانند مرگ مادرش در کودکی، الهام‌بخش بسیاری از آثار فلسفی و نمایشی او بود. مارسل در نمایشنامه‌هایش به تضادهای بنیادینِ تجربهٔ انسانی همچون امید و ناامیدی، عشق و نفرت، و ایمان و بی‌ایمانی پرداخت(Michaud, 2003: 2). به نظر سویتمن این آثار آینه‌ای برای مخاطبان است تا مشکلات خود را به نحو انضمامی بازشناسند و به درک بیشتری برسند(Marcel, 2019: 13). مثالِ بهتری که برای اهمیّت دادن به اندیشه‌های انضمامی در تفکر مارسل می‌توان بیان کرد، جلسهٔ هفتگی در منزل مارسل با حضور فیلسوفانی نظیرِ ژان وال، پل ریکور، ایمانوئل لویناس و ژان پل سارتر است. در این جلسات، مارسل این چالش را مطرح می‌کرد که هرکسی باید یک اتفاق شخصی را به عنوان مسئله‌ای برای تأمل فلسفی بیان کند(Marcel, 1998: 22). بدین جهت، دراماتورژی مارسل به چیزی وابسته بود که می‌توان آن را فلسفهٔ انضمامی نامید. هانلی، مارسل را فیلسوف–دراماتورژی می‌داند که با مشاهده و درگیری در موقعیت‌های نمایشی، روند تکامل داستان را به کاراکترها واگذار می‌کرد(Hanley, 2003: 3). جفری کاربین در مقدمهٔ نمایشنامهٔ *قصر ماسه‌ای*[۷]، اثر مارسل معتقد است که آثارِ دراماتیک مارسل «یک پروژهٔ جانبی نیست که به نفع آثار فلسفی او نادیده گرفته شود، بلکه شکوفایی اندیشهٔ او در شکلی متفاوت است» (Marcel, 2019: 143). درنهایت، فلسفهٔ مارسل به سمت انضمامی شدنِ امر دینی و نسبت آن با درام حرکت می‌کند. این ویژگی، کانون اصلی دراماتورژیِ دینی و عرفانی در آثار نمایشی او محسوب می‌شود.

معنا و دین در دراماتورژیِ مارسل

گابریل مارسل در فلسفهٔ خود به نقدِ نیست‌انگاری پرداخته و معتقد است که این وضعیتِ بحرانی، ناشی از گسست انسان از امر متعالی است. بااین‌حال، مارسل بر این باور است که معنای زندگی را می‌توان از طریق تجربهٔ زیسته و مشارکتِ انسانی بازیافت. مارسل در فلسفهٔ خود به‌جای نسخه‌های نظام‌مندِ سنتی، روش دیالکتیکی و گفت‌وگویی را پیش می‌گیرد که در آن، هر پاسخ، پرسش تازه‌ای ایجاد می‌کند. به عقیدهٔ او، پذیرشِ نیست‌انگاری نه امری اجتناب‌ناپذیر بلکه نتیجه‌ای از فقدان درک صحیح از حضور و امید است(مارسل، ۱۴۰۲: ۱۵). او این وضعیت را ناشی از پناه بردن انسان مدرن به ایدئولوژی‌های مختلفی مانند ملی‌گرایی و سرمایه‌داری می‌داند که نمی‌توانند پاسخگوی بحران معنا باشند(مارسل، ۱۴۰۲: ۱۵).

از طرفی دیگر در مواجهه با نیست‌انگاریِ سارتر، مارسل معتقد است که سارتر مفهومِ هستی را به سه بخش فی‌نفسه، لنفسه و لغیره تقسیم کرده و از فهمِ جامع آن غافل شده است. به باور مارسل، این رویکرد باعث حذفِ بُعد ارتباطی و امید در زندگی انسان می‌شود (مارسل، ۱۳۸۱: ۱۱۸). همچنین مارسل، تحلیلِ سارتر از عشق که بر پایهٔ سلطه و تصرف است را نقد کرده و مشارکت را جوهرهٔ ارتباط انسانی می‌بیند(مارسل، ۱۳۸۱: ۱۳۴). تقابل مارسل و سارتر تنها در حوزهٔ فلسفی باقی نمانده و در آثار دراماتیک این دو نیز بازتاب یافته است؛ مارسل با استفاده از دیالوگ‌های نمایشی و ایجاد موقعیت‌های پیچیدهٔ انسانی، سعی دارد به درک عمیق‌تری از وضعیت انسان برسد، برخلاف سارتر که دیدگاهش نسبت به دیگری، مبتنی بر تضاد و تقابل است. از

سوی دیگر، در نقد اندیشهٔ کامو، مارسل بر این باور است که گرچه کامو به‌جای پذیرش نیست‌انگاری، بر شورش علیه آن تأکید دارد، اما فقدان پیوند او با امر متعالی، باعث می‌شود که این شورش به سرگردانی فلسفی منجر شود (Marcel, 1951: 199-200). مارسل معتقد است که نفیِ ارزش‌های متعالی در فلسفهٔ کامو، خطر سقوط به نیست‌انگاری مطلق را افزایش می‌دهد، چراکه این نگرش، تنها پوچی را به رسمیت می‌شناسد و نمی‌تواند مبنایی برای ارزش‌های انسانی فراهم آورد (Marcel, 1951: 203). او در مقابل، ریشهٔ معنا را در ارتباط انسان با دیگری و حضور الهی جست‌وجو می‌کند.

مارسل همچنین بر پیوند میان درام و دین تأکید دارد. او نمایشنامه‌های خود را بستری برای مواجههٔ مخاطب با حقیقت قرار داده و معتقد است که درام مسیحی، برخلاف درام‌های رئالیستی و ناتورالیستی، باید قادر باشد تا واقعیت اسرارآمیزِ لطف الهی را به نمایش بگذارد(مارسل، ۱۳۸۱: ۷۶). او باور دارد که نویسندهٔ مذهبی نباید ایمان را ابزار بیدارگری کند، بلکه باید شرایطی فراهم آورد که مخاطب بتواند خود به آگاهی برسد(مارسل، ۱۳۸۱: ۷۹). این نگرش در نمایشنامه‌های مارسل مشهود است، جایی که شخصیت‌های او در جست‌وجوی حقیقت قرار دارند، بدون آنکه به چارچوب‌های دُگماتیک نهادی دین محدود شوند. مارسل با وجود تعلقِ خاطرش به مسیحیت، همواره در آستانه ایستاده و تلاش کرده است که پرسش‌های ندانم‌گرایان و شکاکان را در آثارش بازتاب دهد. برخلاف سارتر که شخصیت‌هایش اغلب بازتابی از ایدئولوژی او هستند، مارسل موقعیتی خلق می‌کند که در آن شخصیت‌ها مسیر خود را انتخاب می‌کنند. به این ترتیب، مخاطبِ ندانم‌گرا یا شکاک نیز می‌تواند از طریق یکی از شخصیّت‌ها با نمایشنامه همدلی کند و در مواجهه با امرِ مطلق قرار گیرد. پل ریکور در مقدمه‌ای بر آثار مارسل اشاره می‌کند که نمایشنامه‌های او «کیفیت دراماتیک خود را نه‌تنها از تضاد میان شخصیت‌ها، بلکه از دوگانگی پاسخ‌هایی که از اندیشه‌هایشان می‌آید، دریافت می‌کنند» (Hanley, 1997: x). در نتیجه، امر دینی از دل این کشمکشِ دراماتیک ظهور می‌یابد و مخاطبان با هر نوع اندیشه‌ای فضاییِ برای تأمل در باب دین می‌یابند.

مارسل همچنین میان رویکردِ دراماتورژیک خود و اندیشهٔ افلاطونی–مسیحی پیوندی برقرار کرده و معتقد است که تئاتر می‌تواند به عنوان فضایی برای جست‌وجوی حقیقت و تأمل فلسفی مورد استفاده قرار گیرد. او از مفهومِ دیالوگ سقراطی در نمایشنامه‌های خود بهره می‌گیرد و این روش را جایگزینی برای درام سنتی می‌داند. هربرت اسپیگلبرگ این جست‌وجوگری را جوهر تفکر مارسل می‌داند و او را «کاوشگر عرفان تازه‌ای ناظر به هستی» توصیف می‌کند(اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۶۷۷). همچنین، توماس میچاد بر تأکید مارسل بر ابعاد وجودی انسان از مسیرِ خداباوری اشاره دارد و او را دراماتورژی می‌داند که «قطعاً یک سالک کاتولیک محسوب می‌شد، سالکی که ایمان را در شخصیت‌های نمایشی متجلّی کرده است» (Michaud, 2003: 1). نهایتاً، هیلدا لازارون در کتاب *گابریل مارسل دراماتیست* به این نکته اشاره می‌کند که درام‌های کاتولیک مارسل زمینه‌ای را برای تقابل اندیشه‌ها فراهم می‌کنند و در این مواجهه، معنا از دل گفت‌وگو و تجربه‌های شخصیت‌ها آشکار می‌شود(Lazaron, 1978: 166). این نوع دراماتورژی، به جای ارائه پاسخ‌های قطعی، امکان پرسش و تأمل را برای مخاطب فراهم می‌آورد.

معناداریِ عرفانی در عرفان عملی

در عرفان عملی، معناداری نه به عنوان یک مفهوم نظری، بلکه به عنوان تجربه‌ای زیسته مطرح می‌شود که در جریان سلوک معنوی به دست می‌آید. این معناداری با حرکت در مسیر شناخت خداوند و تجربه‌های عرفانی همراه است. خواجه عبدالله انصاری، از بزرگ‌ترین عارفان این حوزه، در آثار خود به تبیین این مسیر پرداخته و آن را به مراحلی نظام‌مند تقسیم کرده است. او در کتاب *منازل السائرین*، بیداری یا یقظه را به عنوان نخستین منزلِ سلوک معرفی می‌کند؛ مرحله‌ای که شخص را از خوابِ غفلت بیدار کرده و به‌سوی شناخت حقیقت هدایت می‌کند. به گفتهٔ او، این بیداری به سه صورت حاصل می‌شود: نگرش به نعمت‌ها، تأمل در گناهان و آگاهی از گذر زمان. خواجه عبدالله نخستین رکن بیداری را «نگرش دل بر نعمت» معرفی می‌کند و معتقد است توجه به منّتِ خداوند و درک عظمت نعمت‌ها، سالک را به قدردانی و جست‌وجوی معنای عمیق‌تر سوق می‌دهد. تأمل در گناهان نیز به گفتهٔ او، باعثِ اصلاح مسیر سلوک معنوی شده و سالک را به جبران خطاهای گذشته و طلب مغفرت ترغیب می‌کند. آگاهی از ناپایداریِ زمان نیز فرد را به اهمیّت بخشیدن به لحظه‌ها و

DoI: 10.22034/rpa.2025.2058232.1137

بهره‌گیری از فرصت‌های محدود زندگی سوق می‌دهد(ر.ک انصاری،۱۳۷۹: ۳۷_۴۰).

این مسیر سلوک به تجربه‌های شهودی الهی نیز منتهی می‌شود که در آنها سالک حقیقت الهی را به صورت مستقیم درک می‌کند. تجربه‌های شهودِ الهی، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های دستیابی به معناداری در عرفانِ عملی است. خواجه عبدالله انصاری این لحظات را فرصتی بی‌نظیر برای دستیابی به معنا می‌داند و در *طبقات الصوفیه* می‌گوید: «این علم سرالله است و این قوم صاحب اسرار، پاسبان را با راز ملوک چه کار؟ اصل این کار، یافت است نه دریافت...» (انصاری، ۱۳۶۲: ۴۴۰). او تأکید دارد که شناختِ الهی نه در کلمات و کتاب‌ها، بلکه تنها در تجربهٔ وجدانی و ذوقی قابل دستیابی است. این بخش از سلوک، به‌ویژه در فضاهایی که به‌طور مستقیم با خداوند در ارتباط است، معنای ژرفی را برای سالک به ارمغان می‌آورد و نشان می‌دهد که معناداریِ عرفانی تنها از طریق تجربه‌کردن این شهودهای خاص حاصل می‌شود.

در کنار این تجربیات شهودی، تحمل رنج و درد نیز یکی از ارکان اساسی سلوک عرفانی به‌شمار می‌رود. عارفان در عرفان عملی این رنج‌ها را به عنوان فرصتی برای رشد و تعالی روحی می‌دانند. مولانا در این باره می‌گوید: «درد آدمی را رهبر است در هر کاری که هست، تا او دردِ آن کار و هوس و عشق آن کار ندارد، بی‌درد او را میسر نشود...» (مولانا، ۱۳۹۸: ۳۳-۳۴). او بر این باور است که درد محرکی ضروری برای حرکت به سمت کمال است و هر چه آگاهی انسان بیشتر شود، درد او نیز عمیق‌تر خواهد شد: «هرکه او آگاه‌تر پردردتر» (مولانا، ۱۳۹۰: ۵۱). این بیان نشان می‌دهد که افزایشِ آگاهی به خلقت و خالق باعث می‌شود نواقص و محدودیت‌های انسانی بیشتر آشکار شوند و انسان به سوی حقیقت راه یابد. بنابراین، تحملِ رنج در این راستا به عنوان یکی از شیوه‌های دست‌یابی به معناداری و رشد روحی مطرح می‌شود. درنهایت، نوع‌دوستی و همدلی از دیگر ابعاد کلیدی سلوک عرفانی به‌شمار می‌آید که باعث ارتباط معنوی سالک با دیگر موجودات و جهان پیرامونش می‌شود. عُرفا معتقدند که انسان‌ها بخشی از وجود یکدیگرند و باید نسبت به هم مهربانی و شفقت نشان دهند. بایزید بسطامی نمونه‌ای از این نگرش است که حتی مورچه‌های دورافتاده از خانه‌شان را دوباره به محل سکونتشان برگرداند(عطار نیشابوری، ۱۳۸۷: ۱۲۸). این نوع نگرشِ عارفانه که همه موجودات را شایسته محبت و شفقت می‌داند، به سالک کمک می‌کند تا از خودخواهی فاصله گرفته و به پیوندی پرمعنا با جهان پیرامون دست یابد. همدلی و نوع‌دوستی در این مسیر سلوک معنای هستی را برای انسان به ساحت والاتری می‌رساند و در حقیقت، خود دروازه‌ای برای ارتباط معنوی بیشتر با دیگران و خداوند به‌شمار می‌رود.

عرفان عملی با تأکید بر تجربه زیسته و پیوند آن با خداوند، راهی برای دستیابی به معناداری در زندگی ارائه می‌دهد. سالک با پیمودنِ این مسیر از خواب غفلت بیدار می‌شود، حقیقت الهی را تجربه می‌کند، رنج را به عنوان عاملی تعالی‌بخش می‌پذیرد و درنهایت به محبت و همدلی با دیگران دست می‌یابد.

بحث و بررسی (دراماتورژیِ معناداری عرفانی)

کسی که علاقه‌مند به نگارشِ یک متن نمایشی است، حتی بدون اینکه بخواهد، باید بسیاری از عناصر را مدنظر قرار دهد. یکی از این عناصر، رعایت کردن شرایط مفروضِ داستان است. این شرایط شامل زمان، مکان، جامعه، فرهنگ و... می‌شود. به این معنا که نمایشنامه‌نویس باید به زمانی که شخصیّت‌ها در آن زندگی می‌کنند، توجه داشته باشد و یا این نکته را در نظر گیرد که شخصیّت و رخدادِ اصلی نمایشنامه در چه مکانی جریان دارد. از جمله عناصر مهمی که جزو این شرایط محسوب می‌شود و باید در جهانِ نمایشنامهٔ مفروض انگاشته شود، معنا یا معنویّت است. برای مثال، اشاره به رسومِ رسمی دینی و اعتقادی که ساختار ظاهریِ نمایشنامه را شکل می‌دهند، باید پیش از نگارش و تکمیل اثر، مدنظر نویسنده قرار گیرد. البته اینکه عنصر معنا چگونه در متن به کار گرفته شود، در ادامه مسیر مشخص خواهد شد.

ممکن است نویسنده‌ای، همچون کامو در *کالیگولا*، اوژن یونسکو در *آوازه‌خوان طاس* یا بکت در نمایشنامهٔ *در انتظار گودو*، جهانِ نمایشنامه را فاقد معنا تصویر کند و یا برعکس، اگر به سراغ نمایشنامه *براندِ* ایبسن برویم، درمی‌یابیم که تا چه اندازه این متون به معناداری پرداخته‌اند. طبیعتاً، با وجود این تفاوت‌ها، تمامی این موارد درنهایت ذیلِ عنصر معنا در شرایط مفروضِ متن قرار می‌گیرند.

بنابراین، نویسنده باید از نقطه‌ای به بعد، تکلیف خود را با مفهومِ معناداری در متن مشخص کند.

حال، تصور کنیم یک نمایشنامه‌نویس، در بستر فرهنگِ اسلامی رشد یافته و فرضِ او نیز این است که به امور معنوی، به‌ویژه عرفان اسلامی، باور دارد و تمایل دارد این باور را در اثر نمایشیِ خود به کار گیرد. این فرد از کودکی با آوای قرآن آشنا شده، با ابیاتِ حافظ و مولانا رشد یافته و در مدارس نیز آموزش‌های مناسب دیده است. آیا صرفِ این تصمیم که بخواهد نمایشنامه‌ای با مایه‌های عرفانی بنویسد، کافی است؟ او به خوبی می‌داند که در دورانِ مدرن زندگی می‌کند؛ دورانی که در کنار تعالیمِ عرفانی، انبوهی از جهان‌بینی‌های مختلف ذهن و ضمیر او را احاطه کرده و تا حدی هویتی چندگانه به او بخشیده است. او که در شناختِ خود به عنوان نویسنده با چالش‌هایی مواجه است، چگونه می‌تواند نمایشنامه‌ای عرفانی بنویسد؟ یکی از چالش‌های عمده‌ای که نویسندگان و هنرمندان با آن مواجه‌اند، این است که آنها مسائل را به‌خوبی درک می‌کنند، اما به دلیل عدم آشنایی کافی با مباحث نظری و فلسفی، توانایی تحلیل عمیق آنها را ندارند. از سوی دیگر، فردی که دانش‌آموختهٔ فلسفه، تاریخ یا روان‌شناسی است، ممکن است در توصیفِ دنیای مدرن و چالش‌های آن بسیار توانمند باشد، اما با هنر آشنا نباشد یا حتی اگر آشنا باشد، ذوق و مهارت خلق اثر هنری را نداشته باشد. چنین فردی ممکن است بر این باور باشد که غور در مباحث عمیق فلسفی و دقت‌های منطقی، با روحیه عاطفی هنر جمع نمی‌شود؛ ازاین‌رو، تصمیم بگیرد یکی را به نفع دیگری کنار بگذارد. برای مثال، رومن رولان، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس مشهور فرانسوی، دانشگاه و تدریس را به نفع نوشتن و خلقِ داستان کنار گذاشت.

با توجه به توضیحات ارائه‌شده در نیمهٔ ابتداییِ این نوشتار دربارهٔ وظایف و تعاریفِ دراماتورژی، به نظر می‌رسد بهترین فرد برای برقراری ارتباط میان عرصهٔ نظری و عملی در نگارشِ متن، دراماتورژ باشد. به‌عبارت دیگر، ضرورت وجود چنین فردی از آنجا ناشی می‌شود که اگر نمایشنامه‌نویس بخواهد در مباحثِ عرفان نظری به‌طور عمیق غور کند یا تاریخ فلسفهٔ غرب را به خوبی دنبال نماید، ممکن است از فضایِ هنری فاصله بگیرد. از سوی دیگر، پژوهشگری که به هر دلیلی فرصتِ خلق اثر هنری را نداشته باشد، نمی‌تواند تجربهٔ عملی لازم را برای نگارشِ اثر دراماتیک داشته باشد.

بنابراین، دراماتورژ می‌تواند ترکیب‌کننده این دو عرصه باشد و بهترین مشاور برای نویسنده به شمار آید. گستردگی وظایف دراماتورژ یکی از دلایلی است که تعریف دقیقِ دراماتورژی را دشوار می‌کند. این وظایف می‌تواند از مرحلهٔ نگارش متن آغاز شده و تا بعد از اجرا ادامه یابد. اما هرگاه بخواهیم یک تجربه دراماتورژیکِ خاص داشته باشیم، باید به تعریفِ یک نظریه‌پرداز یا اندیشهٔ یک متفکر در این زمینه توجه کنیم. در این پژوهش، ما اندیشهٔ گابریل مارسل را به عنوان مبنا قرار داده‌ایم. بر اساس دیدگاه او، معناداری مهم‌ترین مفهومی است که یک نمایشنامه‌نویس باید با آن روبه‌رو شود، و به‌طور طبیعی این امر می‌تواند از طریق دراماتورژ تحقق یابد.

نکته‌ای که باید در نظر داشت این است که خودِ دراماتورژ هم می‌تواند نمایشنامه‌نویس باشد. در این صورت، او نویسنده‌ای است که از چالش‌های نگارشِ یک نمایشنامهٔ عرفانی آگاه است. اما در این بخش (دراماتورژیِ معناداری)، ما نویسنده‌ای را در نظر داریم که به یک دراماتورژ و راهنما نیاز دارد. تفاوت راهنماییِ یک دراماتورژ با یک استاد دانشگاه که به تدریس مباحث نظریِ ادبیاتِ دراماتیک می‌پردازد، در این است که خودِ دراماتورژ، تجربهٔ عملیِ نگارش و حتی اجرا را داشته است. در این راستا، دراماتورژ به‌طور نقّادانه با نمایشنامه‌نویس و متن او روبه‌رو می‌شود، هم‌زمان با رویکردی همدلانه و عمل‌گرا، به نگارش و بازنویسیِ متن کمک می‌کند. او می‌داند که نباید به کمال‌گرایی دچار شود و از طرف دیگر، از افتادن در دام سرگرمی نیز باید پرهیز کند تا آنچه نمایشنامه‌نویس در پی آن است، تحقق یابد.

روش سقراطی در دراماتورژیِ معناداری

بر اساس نگاه دراماتورژیکِ مارسل، دراماتورژ برای دراماتیزه کردنِ مفهوم معناداری می‌تواند از روشِ سقراطی بهره بگیرد. روشی که در قرن بیستم توسط بسیاری از نویسندگان تجربه شده است. بر این اساس، او باید با مفهومِ نوسقراطی در اندیشه مارسل آشنا باشد تا بتواند روش سقراطی را در دراماتورژی به‌طور مؤثرتری پیگیری کند. این روش با درون‌کاویِ مدنظر مارسل هماهنگ است. مارسل در یادداشتی به سال ۱۹۵۱ با عنوان *حضور و فناپذیری* می‌گوید:

رسالتِ فیلسوف شامل این امر است که بازتاب حیات

DoI: 10.22034/rpa.2025.2058232.1137

اندیشه را به حریم روشناییِ فهم آورد و یا برتر از آن، حیات ایمان را؛ با استفاده جدیدی از روشِ کهن سقراط. ... من در اینجا عمداً از واژه مکتبِ سقراط استفاده کردم. این وضع، سیمای سقراطیِ اندیشه مرا آشکار می‌کند که درباره‌اش در مقدمه کتابِ *راز وجود* تأکید زیادی نموده‌ام (مارسل، ۱۳۷۷: ۷-۸).

بنابراین، دراماتورژ چیزی را به نویسنده القا نمی‌کند، بلکه می‌کوشد حقیقت را از وجود او استخراج کند. او از نمایشنامه‌نویس دربارهٔ تصورش از معنا پرسش می‌کند: چه تصوری از خود و معنای زندگی دارد؟ یکی از بهترین تمرین‌ها، ماجرای انسانِ آلونک‌نشین است که مارسل در کتاب *انسان مسئله‌گون* بیان کرده است. دراماتورژ می‌تواند این مطلب را به بحث «پدیدارشناسیِ داشتن»[۸] ذیل اندیشهٔ مارسل ارتباط بدهد. او از نویسنده می‌خواهد که خود را بدون تعلقاتش در نظر بگیرد. تعلّق همان مفهومی است که در عرفان، روی آن تأکید می‌شود و سالک برای شناخت خداوند باید از آن بگذرد. در اندیشهٔ مارسل، نزدیک‌ترین مفهوم به این ایده، مفهومِ «داشتن» است. اگر داشته‌ها و برچسب‌های مختلفی مانند شهرت، که نویسنده را احاطه کرده‌اند، برای او در اولویت باشند، این بدان معناست که عناوین انتزاعی را به‌عنوان معنای زندگی خود پذیرفته است. همین‌جا تمایز میان «بودن» و «داشتن» نقطهٔ عزیمت گفت‌وگویِ سقراطی-مارسلی میان دراماتورژ و نمایشنامه‌نویس است. فهم این تمایز می‌تواند نمایشنامه‌نویس را از اندیشهٔ انتزاعی، که از جمله مفاهیمی است که در تقابل با فلسفهٔ مارسل قرار دارد، رها سازد. این موضوع، نمایشنامه را به جایی می‌رساند که نویسنده نمی‌تواند معنا را در تملّکِ خود قرار دهد و درعین‌حال هستیِ خود را معنادار ببیند.

اما پرسش اینجاست: آیا معناداری برای نمایشنامه‌نویس، شور و شوقی است که اجرای یک تئاتر بر اساس متن‌اش به او می‌دهد؟ اگر چنین باشد، او معنا را محدود به موفقیت یا هیجانِ لحظه‌ای اجرا کرده و آن را به سطح «داشتن» تنزل داده است. معنا در این حالت، ابزاری می‌شود که فقط زمانی ارزشمند است که در دست او یا در چارچوب اثرش باشد. این نگاهِ سطحی نه‌تنها با فلسفهٔ مارسل تضاد دارد، بلکه با عمق و جوششِ مورد انتظار در هنرِ عرفانی نیز ناسازگار است.

پرسش دیگری که دراماتورژ می‌تواند از نویسنده بپرسد این است: آیا انتقالِ معنا و معنویّت به مخاطب یا حتی موعظه برای او اولویت دارد؟ اگر نمایشنامه‌نویس معنویت را صرفاً برای تأثیرگذاری بر مخاطب جست‌وجو کند، او نیز در دام «داشتن» گرفتار شده است؛ چراکه معنویّت را به کالایی برای عرضه به دیگران تقلیل داده است. در مقابل، دراماتورژ باید نمایشنامه‌نویس را به جایی برساند که بپذیرد معناداری و معنویّت پیش از هر چیز باید در درون خودش تجربه شود. مارسل در سخنرانی‌های مربوط به *تئاتر و دین* تأکید می‌کند که نمایشنامه‌نویس باید جوششِ درونی را در خود احساس کند. این جوشش صرفاً با آگاهی از استدلال‌هایِ وجود خدا یا دانستنِ ابیات مثنویِ مولانا به دست نمی‌آید. بلکه زمانی رخ می‌دهد که معناداریِ عرفانی در او شور و شوقی ایجاد کند که الهامِ هنرمندانه در او شکل بگیرد. این نوع الهام، زمانی ممکن است که نویسنده به جای تلاش برای داشتنِ معنا، بودنِ معنادار را تجربه کند. این پرسش‌ها، نقطه آغاز تجربه‌ای است که هم‌زمان هنر و عرفان را در بر می‌گیرد و نمایشنامه‌نویس را به درک واقعی از جوششِ معناداری می‌رساند.

این مواجهه، هم با منطقِ درست نوشتنِ یک نمایشنامه هماهنگ است و هم با نگارشِ نمایشنامه‌ای که با انگاره‌های عرفانی هم‌خوانی دارد. در این راستا، مارسل در جُستاری با عنوان *شرایط نوآوری در هنر* مباحثی درباره نوآوری و شرایط تحقق آن در هنر را با رویکردی فلسفی مطرح می‌کند(ر.ک مارسل، ۱۳۳۷). دراماتورژ می‌تواند در فرایند شکل‌گیری ایدهٔ نمایشنامه از چهار نکته‌ای که در ادامه و بر اساس این جُستار تنظیم شده، بهره بگیرد:

۱. **پرسش از نوآوری و معنای آن:** مارسل بر این باور است که نوآوریِ هنری تنها در شرایطی ممکن است که هنرمند به وجودِ خود و هستیِ دیگران به عنوان امری معنادار و اصیل توجه کند. این دیدگاهِ مارسل با تأکید بر تجربه زیسته و پیوند آن با «رمز و راز» و «معنا» است که به نوآوری عُمق می‌بخشد. همچنین تجربهٔ معنا در عرفان عملی با تجربهٔ زیسته نسبت برقرار می‌کند. با توجه به این نکتهٔ مارسل، دراماتورژ می‌تواند روی تجربهٔ زیستهٔ نمایشنامه‌نویس تأکید داشته باشد. دراماتورژ باید از نمایشنامه‌نویس بخواهد تا برای بهبود ایدهٔ داستانیِ خود به بانک عاطفی‌اش مراجعه کند. بانک عاطفی سرزمین حاصل‌خیزِ خاطرات و تجاربِ زیسته نویسنده است که می‌تواند شور هنری و معنادار برای نگارش در نویسنده ایجاد کند.

۲. خلاقیّت به مثابه مواجهه با امر وجودی: مارسل نوآوری را به‌عنوانِ عملی می‌بیند که هنرمند در آن با امر وجودی مواجه می‌شود. این مواجهه نوعی بازتاب از معنای هستی است و هنرمند با آفرینشِ اثر هنری، گویی حقیقتی معنادار را آشکار می‌کند. اگر نمایشنامه‌نویس بخواهد از متنی عرفانی اقتباس کند، باید بررسی کند کدام بخش، لحظه‌ای معنادار برای او به وجود آورده است.

۳. شرایط وجودی و نوآوری: مارسل بر این نکته تأکید دارد که نوآوری در هنر زمانی می‌تواند رخ دهد که هنرمند با شرایطِ وجودی خاصی مانند امید، وفاداری، و عشق درگیر باشد. نمایشنامه‌نویس با تأمل بر مفاهیمی مانند امید و دیگر شرایط وجودی که ذکر شد، می‌تواند ذهن خود را بررسی کند و بسنجد که تا چه میزان انتزاعی یا انضمامی می‌اندیشد. طبیعتاً برای پیاده کردنِ روش دراماتورژیکِ مارسل در دراماتیزه کردن مقوله معنا، تفکرِ انضمامی باید زمینهٔ ذهنی نمایشنامه‌نویس باشد. این رویکرد به او کمک می‌کند تا مفاهیم را نه به صورت انتزاعی، بلکه به‌طور ملموس و قابل تجربه در فضای نمایشی خود ارائه دهد.

۴. نقد نگاه ابزاری: مارسل با دیدگاه‌های ابزاری و تکنیکی که هنر را به امری سطحی و غیرمعنادار تقلیل می‌دهند، مخالفت می‌کند. او معتقد است که نوآوریِ اصیل در هنر زمانی رخ می‌دهد که اثرِ هنری رمزآلودگی و عمقِ معنا را در خود داشته باشد. اما در نگاه ابزاری، اهمیتی ندارد که آن فکر تا چه حد درست است؛ بلکه اساساً استفاده ابزاری از متن، آغاز انحراف نویسنده محسوب می‌شود. این‌گونه به نظر می‌آید که نمایشنامه‌نویس هیچ ارزشی برای انگاره‌های زیباشناسانه و لحظاتِ نابِ عرفانی قائل نیست. درواقع، او از طریقِ متن یا می‌خواهد خود را مطرح کند یا فکر خود را منتقل سازد(ر.ک. مارسل، ۱۳۳۷).

دراماتورژیِ معنا و چالش‌های سوبژکتیویسم

در این مرحله از روندِ دراماتورژی، فرض بر این است که نمایشنامه‌نویس با همکاری دراماتورژ توانسته است ایدهٔ داستانی خود را گسترش دهد و به نقطه‌ای برسد که در حال ساخت‌وپیشبرد شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و دیالوگ‌هاست. این مرحله برای نویسنده یکی از مهم‌ترین مراحل فرایندِ خلق اثر نمایشی است؛ زیرا در این جا، باید جهانِ داستان به‌طور دقیق و جزئی ساخته شود و نمایشنامه‌نویس باید تمامِ ابعاد روحی و فکریِ شخصیّت‌ها را در قالب دیالوگ‌ها و موقعیّت‌ها به نمایش بگذارد. درواقع، آنچه در این مرحله برای نمایشنامه‌نویس حیاتی است، نه‌تنها پیشبرد داستان، بلکه تزریق لایه‌های معنایی و پنهان در اثر است. در این میان، دراماتورژ نقشی کلیدی ایفا می‌کند اگر نمایشنامه‌نویس، خود یک دراماتورژ نیز باشد و هم دانش نظری دراماتیک و هم تجربهٔ عملی اجرا را داشته باشد، می‌تواند پروژه‌ای مطابق با اندیشه‌های مارسل برای نگارشِ متنی با مضمون عرفانی پیش ببرد. اگر چنین نباشد، دراماتورژ با تحلیل و بررسی انتقادیِ مستمر، باید نویسنده را در فرایند گسترش مضامینِ عرفانی یاری دهد. در این راستا، دراماتورژ باید به‌طور مداوم متن را مورد ارزیابی قرار دهد و اگر نیاز باشد، اصلاحات لازم را در راستای عمیق‌تر کردن مفهوم معناداری در متن نمایشی اعمال کند.

نکتهٔ مهمی که دراماتورژ باید بر آن تأکید داشته باشد تحول هنر در دنیای مدرن است، جایی که غلبهٔ ذهن بر عین به‌تدریج برجسته شده است. این تحول، ناشی از تغییری تاریخی در نگرش انسان به هستی است؛ یعنی انسان مدرن تمایل دارد جهان را بر اساس ذهنیت خود تصویر کند. این جریان درنهایت به سوبژکتیویسم انجامید که اگرچه از لحاظ فلسفی با دکارت شناخته می‌شود، اما ریشه‌های آن را می‌توان در دوران رنسانس هنری و مفهوم پرسپکتیو جست‌وجو کرد. در این چارچوب، ذهن هنرمند و ایده‌های او مبنای ارزش‌داوری زیبایی‌شناختی تلقی می‌شود، اما این غلبهٔ ذهنیّت، زمینه را برای نیست‌انگاری فراهم کرده و دسترسی به حقیقت را دشوار ساخته است.

یکی از وظایفِ دراماتورژ، مواجههٔ نویسنده با این پرسش اساسی است که او برای چه مخاطبی می‌نویسد؟ این سؤال به نمایشنامه‌نویس کمک می‌کند تا دریابد آیا اثرش تنها برای گروه خاصی از مخاطبان قابل‌درک است یا می‌تواند با طیف گسترده‌ای از دیدگاه‌ها و تجربیات ارتباط برقرار کند. در این میان، نویسنده می‌تواند از اندیشهٔ وحدت وجودی در عرفان اسلامی بهره گیرد که در تقابل با سوبژکتیویسم مدرن، به وحدت هستی تأکید دارد. در این دیدگاه، همهٔ موجودات، تجلّی حقیقت واحد الهی‌اند و تفکیک میان انسان و خدا، انسان و جهان، یا حتی میان انسان‌ها از میان برداشته می‌شود. این نوع نگاه، امکانِ خلق شخصیت‌هایی را فراهم می‌کند که به جای تکیه بر ذهنیت فردی، در جست‌وجوی تجربه‌ای جمعی و معنوی باشند.

DoI: 10.22034/rpa.2025.2058232.1137

با این حال، چالش اصلی نمایشنامه‌نویس این است که بر اساس اندیشهٔ دراماتیکِ گابریل مارسل، شخصیت‌ها نباید به بلندگوی یک ایدئولوژی خاص تبدیل شوند، بلکه باید در یک بستر واقعی با چالش‌های دنیای مدرن مواجه گردند. در رویکرد مارسل، انسان جدید در محیطی زندگی می‌کند که رازهایش به مسائلی تکنیکی و قابل‌حل تبدیل شده و این امر موجب دوری او از تجربه‌های عمیقِ معنوی شده است. بر اساس نگرشِ سوبژکتیو، هرکدام جهان خود را دارند و احتمالاً درکی از حالات معنوی کاراکترهای دیگر ندارند. ممکن است برخی کاراکترها، معنای زندگی را به هر دلیلی یافته باشند، اما چالش اصلی این است که احتمالاً کاراکترهایی در داستان وجود داشته باشند که در باب حالاتِ عرفانی که منجر به معناداری می‌شود تردیدهایی داشته باشند. از منظر دراماتورژی مارسل، نویسنده باید در حالات ذهنی و درونی خود کاوش کند تا بتواند این کشمکش را در نمایشنامه بازتاب دهد. این جست‌وجو، نویسنده را به درک لایه‌های مختلف شخصیت‌هایش از جمله تضادهای درونی‌شان میان ایمان و شک، روشنی و تاریکی هدایت می‌کند. به‌عنوان مثال، تردیدهای الهیّاتی‌اش که در طول زندگی به سراغش آمده را یادداشت کند و همچنین حالاتی که حاکی از ایمان دینی‌اش هست را بنویسد. این یادداشت‌ها به نویسنده این امکان را می‌دهد که تضاد درونی و تحول شخصیت‌ها را به‌طور واقع‌گرایانه به تصویر بکشد.

نگرش مارسل به «تضادهای بنیادین» نقش مهمی در ساختار دراماتیک دارد. او معتقد است که این تضادها، نه‌تنها در سطح بیرونی بلکه در لایه‌های عمیق‌تر شخصیت‌ها نیز وجود دارند (Marcel, 1998: 21). این دیدگاه مارسل به تضادهای بنیادین، ارتباط نزدیکی با مفهوم سوبژکتیویته در معنا دارد. هر شخصیت، با پیش‌فرض‌های خاص خود، معنایی منحصربه‌فرد از جهان می‌سازد که ممکن است با معنای شخصیت‌های دیگر یا با مفاهیم عرفانی در تضاد باشد. این تضادها، علاوه‌بر ایجاد تنشِ دراماتیک، امکان خلق معنا و دستیابی به درکی تازه از هستی را برای شخصیت‌ها فراهم می‌آورند. درنهایت، دراماتورژی معنا در این چارچوب، فرایندی است که در آن نمایشنامه‌نویس به جای ارائهٔ پاسخ‌های قطعی، شرایطی را فراهم می‌کند که مخاطب نیز بتواند در این جست‌وجوی معنایی سهیم شود.

راز به مثابه معنا: کاوشی در دراماتورژیِ سرّ

در دنیای مسئله‌گون، درک و ارتباط برقرار کردن با امر رازآلود بسیار دشوار است، و همین موضوع تلاش فرد برای کشف معنا و سپس معناداری در زندگی را دچار مشکل می‌کند. چه بسا این دشواری، او را ناامید و سرخورده از جست‌وجو کند. نزدیک‌ترین مفهوم در عرفان اسلامی به راز، مفهوم «سرّ» است. در عرفان، سرّ به معنای رازهای عمیق و پنهانی است که تنها اهل معرفت می‌توانند به آن دست یابند. این مفهوم می‌تواند زمینه‌ای باشد برای بحث دربارهٔ نحوهٔ دسترسی به حقیقت در یک متنِ دراماتیک.

مارسل راز را نَه به‌عنوان مسئله‌ای که باید حل شود، بلکه به‌عنوان یک وضعیّت وجودی تلقی می‌کند که باید با آن زیست. این دیدگاه با مفهوم سرّ عرفانی پیوند دارد، زیرا هر دو بر پذیرشِ ناشناخته‌ها تأکید می‌کنند. عارفان، تمام اضداد را در یک اسم واحد جمع می‌کنند و آن را از بزرگ‌ترین اسرار الهی می‌دانند که عقل بشری قادر به درک کامل آن نیست. این نگاه با تأکید مارسل بر تضادهای بنیادین زندگی بشری هم‌راستا است، چراکه انسان در مواجهه با زندگی و ارتباطات اجتماعی، با پیچیدگی‌هایی روبه‌رو می‌شود که نمی‌تواند به‌طور کامل بر آنها مسلط شود. شکست در درک این پیچیدگی‌ها نتیجه محدودیت‌های شناختی و وجودی انسان است. مارسل این وضعیت را منجر به اضطرابِ وجودی می‌داند، زیرا فرد در تلاش برای معنا بخشیدن به زندگی، ناتوان از دستیابی به حقیقت نهایی است. فهم این امر اهمیت دارد که «اصطلاح عرفان نزد مارسل کاربردی بسیار شخصی دارد. این عرفان به هیچ وجه هستی را به هیئتِ رازی نفوذناپذیر و ناگشودنی در نمی‌آورد» (اسپیگلبرگ،۶۷۸: ۱۳۹۲).

برای درک بهتر ارتباط میان معنا، سرّ، و راز در اندیشهٔ او، می‌توان به سخنرانی‌اش در مؤسسه فرانسوی لندن (۱۹۵۰) تحت عنوان «درامِ روح در غُربت»[۹] رجوع کرد. در این سخنرانی، مارسل درام را ابزاری برای بازتابِ وضعیّت روح انسان در جست‌وجوی معنا می‌داند. مارسل در این سخنرانی توضیح می‌دهد که روحِ در غربت، روحی است که از خود بیگانه شده و توانایی فهَم خویش را از دست داده است. او به گرایشِ کلی که در آثارش وجود دارد اشاره می‌کند و در یک توصیف کلی، آثار نمایشی خود را درام روح در غُربت می‌نامد(Marcel, 1965: 16). به نظر مارسل، درام باید فراتر

از قوانین و ایده‌های کلی، آگاهی از بی‌نهایت را در تجربه‌های خاص زندگی بیدار کند. او درام خود را نه فلسفی و نه آموزشی، بلکه به عنوان وسیله‌ای برای تجلّی روابط انسانی معرفی می‌کند. او معتقد است که درامِ روح در غربت به مخاطبانِ تئاتر امکان می‌دهد تا درک کنند که چگونه روابط انسانی می‌توانند هم‌زمان منبع رنج و معنای وجودی باشند. او همچنین بر اهمیت نور معنوی در پایان یک درام تأکید دارد، جایی که شخصیت‌ها و تماشاگران به لحظه‌ای از خودآگاهی و ادراک از بی‌نهایت می‌رسند. این مسیر را مارسل درام اخلاقی[۱۰] می‌نامد که هدف آن بیداری مخاطب نسبت به وضعیت انسانی و ایجاد ارتباطی عمیق‌تر با معناست. درام از منظر مارسل باید تجربه‌ای متافیزیکی و اخلاقی باشد که فرد را به تفکر دربارهٔ خود، روابط انسانی، و معنای زندگی ترغیب کند.

مارسل، اصطلاحِ روح در غربت را متفاوت از نگاه افلاطونی می‌داند. درَ فلسفهٔ افلاطونی، روح در غربت به معنای روحی است که پس از سقوط در جهان محسوس، در پی بازگشت به قلمرو معنوی است. اما مارسل، غربت را نوعی بیگانگی از خویش و عدم خودفهمی می‌داند. این نوع غربت در شخصیت‌های نمایشی او جلوه می‌یابد، جایی که افراد از هویت و ارزش‌های خود بی‌خبرند و در روابط انسانی با سوءتفاهم‌های درونی و بیرونی دست‌وپنجه نرم می‌کنند که نهایتاً منجر به رنج و بی‌معنایی می‌شود (Marcel, 1965: 16). مارسل دیدگاه افلاطونی را کمتر دراماتیک می‌داند، زیرا آن را انتزاعی و فلسفی تلقی می‌کند و معتقد است که تجربه‌های انسانی ملموس و تعاملات روزمره، جوهر درام را تشکیل می‌دهند. اگرچه مارسل از سنت سقراطی–افلاطونی تأثیر پذیرفته است، اما فلسفه‌اش با تجربهٔ زیسته و روابط انسانی پیوند دارد. در حالی که در دیالوگ‌های افلاطونی، پرسشگری به دنبال کشف حقیقتی انتزاعی است اما مارسل دیالوگ را به ابزاری برای درک حضور و ارتباط انسانی تبدیل می‌کند.

در ادامه می‌توان پیوندی میان مفهوم «سرِّ نی» در مولانا و ایدهٔ روحِ در غربتِ مارسل یافت. مارسل از وضعیت انسان مدرن به عَنوان غربتِ روح یا نوعی بیگانگی از معنا سخن می‌گوید. این غربت ناشی از ناامیدی، فقدان معنا و گسست از پیوندهای انسانی است. مولانا نیز در سرّ نی، غربتِ روح انسانی اشاره می‌کند؛ نی که از نیستان جدا شده است، دچار درد و رنجی عمیق می‌شود و با ناله‌هایش اشتیاق بازگشت به اصل خویش را بیان می‌کند. در عرفانِ مولوی، این جدایی، استعاره‌ای از دوری روح از معشوق حقیقی (خداوند) است. نی با ناله‌هایش راز این عشق را آشکار می‌سازد. مارسل نیز بر نیاز انسان به پیوند، امید، و ارتباط انسانی برای رهایی از غربت روح تأکید دارد. او معتقد است که این پیوندها، همانند اشتیاق نی برای بازگشت به اصل، تنها راه رهایی از بیگانگی و نیل به همدلی با دیگری هستند.

حال، نمایشنامه‌نویس به ایده‌ای دست یافته است که ریشه در موقعیت‌هایِ زندگیِ شخصی‌اش دارد و می‌تواند با عملکرد بهتر، روی بسطِ طرح داستانی و سپس صحنه‌بندی نمایشنامه کار کند. او به کمکِ دراماتورژ با روشِ مارسلی آشنا شده و اندیشه‌های مارسل دربارهٔ معنادار بودن و بی‌معنا بودن جهان را برای هر یک از شخصیت‌ها در نظر می‌گیرد. به عنوان مثال، او می‌تواند شخصیتی عارف را در نظر بگیرد که به واسطهٔ از دست دادن همسرش، مانند گذشته با شوق عبادت نمی‌کند و مرحله‌ای از زندگی را با ناامیدی و اضطرابِ وجودی سپری می‌کند. این نمونه، تضاد میان ایمان و ناامیدی را که از مفاهیم کلیدی در اندیشهٔ مارسل است، به خوبی نمایان می‌سازد. برای بهتر شدن کیفیتِ داستان، دراماتورژ می‌تواند علاوه‌بر تبیین مفهومِ غربت در کاراکتر که در درامِ مارسل جایگاه ویژه‌ای دارد، به سراغ برخی از نمایشنامه‌های گابریل مارسل برود و آنها را به نمایشنامه‌نویس معرفی کند. این رویکرد می‌تواند به نمایشنامه‌نویس کمک کند تا با الهام از نمونه‌های عینی در آثار مارسل، به شکل جدی‌تر و عملیاتی به موضوعات وجودی بپردازد.

جست‌وجوی معنا در نمایشنامهٔ *دنیایِ از کار افتاده*: تحلیلی دراماتورژیک

مارسل در سخنرانی خود به نمایشنامهٔ *دنیای از کار افتاده* اشاره می‌کند و تم اصلی آن را رنج دنیای معاصر می‌داند (Marcel, 1965: 32). برخی پژوهشگران این اثر را بازتابی از جست‌وجوی مارسل در متافیزیک و اخلاق عینی پس از گرایش به ایمان کاتولیک می‌دانند(Michaud, 2003: 235). نمایشنامه، که در سال ۱۹۳۲ در پاریس جریان دارد، روابط انسانی و چالش‌های اخلاقی و عاطفی در دنیای مدرن را بررسی می‌کند.

خلاصهٔ نمایشنامه

کریستین، زنی پرشور و اجتماعی، در زندگی زناشویی با

DoI: 10.22034/rpa.2025.2058232.1137

لارنس که مردی جدی و منطقی است، احساس نارضایتی و بی‌قراری می‌کند. این ازدواج که بر پایهٔ نوعی یأس وجودی شکل گرفته، او را با شکاف‌های عاطفی و فلسفی مواجه می‌سازد. پیش از ازدواج، کریستین به مردی علاقه‌مند بود که به دلیل تصمیم برای راهب شدن، عشقش را رها کرد. او در تلاش برای یافتن معنا و آزادی، روابط پیچیده‌ای با دوستانِ دوران کودکی‌اش، دنیز و هِنری، برقرار می‌کند و همچنین با حضور آنتونوف، موسیقیدانِ روسی، و همسرش ناتالیا، با تضادهای بیشتری روبه‌رو می‌شود. در روند داستان، کریستین درمی‌یابد که تصمیماتش او را به دوری از حقیقت و نوعی خودفریبی سوق داده است. او با دریافت یادداشت‌هایی از همان راهبِ بندیکتینی که پیش از این عاشق او بوده و اکنون درگذشته است، به نوعی روشناییِ روحانی دست می‌یابد. این آگاهی، دیدگاهی تازه به او می‌بخشد و او را قادر می‌سازد تا حقیقت را با لارنس درمیان بگذارد. درنهایت، این روشنگری، برای لحظه‌ای کوتاه، به هر دو شخصیت امکان می‌دهد که از بحران‌هایشان فراتر روند و به درکی عمیق‌تر از خود و یکدیگر برسند. بااین‌حال، پایان باز داستان، امکان موفقیت یا شکست این تحول را به قضاوتِ مخاطب واگذار می‌کند (پایان).

دراماتورژ می‌تواند مفاهیم مختلفی را از *دنیای از کار افتاده* استخراج کرده و بر اساس سخنرانی‌های مارسل، آنها را برای دراماتورژیِ معناداری تبیین کند. اولین مورد، بی‌روح بودن و احساس بی‌معنایی است. دراماتورژ باید این پرسش را مطرح کند: آیا جهان در ذات خود بی‌معناست، یا نگرش انسان، به واسطه تحولات، به سمت بی‌معنایی سوق پیدا کرده است؟ هانلی دربارهٔ *دنیای از کار افتاده* توصیف می‌کند که پاریسِ آن زمان میزبان جامعه‌ای نخبه بود که هرگونه حس معنادار را از دست داده و دیوانه‌وار در جست‌وجوی معنا از طریق لذت‌جویی و آزادی‌خواهی جنسی بودند(Michaud, 2003: 235). در این نمایشنامه، مارسل به شخصیت‌های خود آزادی می‌دهد تا با نگرش‌ها، انتخاب‌ها و اخلاقیاتشان، تنش‌های روح‌های گمشده را بازی کنند و به لبهٔ ناامیدی برسند. نمایشنامه‌نویس و دراماتورژ باید پیرامون موقعیت‌ها و دیالوگ‌های مهم گفت‌وگو کنند. به عنوان مثال، شخصیت کریستین میان وظیفهٔ خانوادگی و آزادی‌خواهی قرار دارد. در پردهٔ اول، مکالمه‌ای میان لارنس و کریستین دربارهٔ خیانت دنیز رخ می‌دهد که تضاد بنیادین میان دو دیدگاه اخلاقی و وجودی را نشان می‌دهد. لارنس می‌گوید: «اینکه وانمود می‌کنی رفتارش برایت اهمیتی ندارد، در حالی که واقعاً تو را منزجر می‌کند، برایم آزاردهنده است» (Marcel, 1998: 38). کریستین تأکید می‌کند که قصد قضاوتِ دنیز را ندارد. وقتی لارنس می‌پرسد اگر کریستین جای دنیز بود چه می‌کرد، کریستین پاسخ می‌دهد: «این مسئله مربوط به سبک زندگی است. هر یک از ما باید سبکِ خودمان را ابداع کنیم. برخی این را می‌فهمند... و برخی دیگر... من فکر نمی‌کنم سبک زندگی او برای من مناسب باشد» (Marcel, 1998: 38). لارنس در پیِ یافتن معنا از طریق اصول اخلاقی است، در حالی که کریستین نگرشی نسبی‌انگارانه و شاید نیهیلیستی دارد. این دیالوگ مسئله معناداری در زندگی را مطرح می‌کند: آیا معنا از طریق رعایت اخلاق به دست می‌آید یا پذیرش واقعیت زندگی، حتی اگر غیرقابل قبول باشد؟ لارنس به دنبال معنا از طریق اخلاق است، اما کریستین به نظر می‌رسد که یا معنای زندگی را از دست داده یا آن را در پذیرش پوچی یافته است.

عارفانِ مسلمان در قلمروِ عملی به احکام دینی و امور اخلاقی تأکید بسیاری داشته‌اند. آنچه نمایشنامه‌نویس می‌تواند در شخصیت‌پردازی و جهان داستان مدنظر قرار دهد، این است که کاراکترِ نمایش تصور می‌کند به واسطه اینکه در خانواده‌ای سنتی بزرگ شده، زیستی معنادار را تجربه می‌کند. اما با پیچیده‌تر شدن زندگی در جهان تکنیکی و نفوذ نسبی‌انگاری اخلاقی، لایهٔ سختِ شریعت که از مغز ایمان حفاظت می‌کنند، یکی پس از دیگری در هم می‌شکند. این لایهٔ سخت، سپری است که از مغزِ ایمان، یعنی مرکز معنابخشی به زندگی، محافظت می‌کند. اما با درهم شکستن این سپر، مغز ایمان آسیب می‌بیند و زندگی نیز معنای خود را چنان که باید از دست می‌دهد. این تصویر، نشان‌دهنده ارتباطِ بنیادین میان ایمان و شریعت است، جایی که حفظ ایمان وابسته به رعایتِ اصول اخلاق عملی است. در زندگی عرفانی، ایمان و اخلاق عملی رابطه‌ای دوطرفه و تقویت‌کننده دارند. ایمان به انسان نیرویی برای زیست اخلاقی می‌بخشد، و زیست اخلاقی نیز با تقویت ایمان، زندگی را معنادار می‌سازد. این چرخه به‌ویژه در داستان‌های عرفانی می‌تواند در شخصیت‌پردازی و طراحی تضادهای درونی کاراکتر نقش کلیدی ایفا کند.

نکته‌ای در زندگی کریستین وجود دارد، بی‌نیازی به

اموری است که زمانی اخلاقی شمرده می‌شد اما کریستین با سایر دوستانش تفاوت دارد. او با طرزِ فکری انتقادی به مسائل نگاه می‌کند و تمایل دارد عمیق‌تر دربارهٔ معنای زندگی، روابط انسانی، و نقش خود تأمل کند. در واقع همان تفکرِ انتقادی که شاید به نظر می‌رسد به ایمانِ سنتی اش آسیب زده، همان می‌تواند به وضعیّت فعلی او، نقادانه نگاه کند. او در گفت‌وگویی با دنیز می‌گوید:

آیا حس نمی‌کنی که ما در جهانی شکسته زندگی می‌کنیم... اگر اصلاً بتوان این را زندگی کردن نامید؟ آری، شکسته، مانند یک ساعتی که از کار افتاده است. فَنَرش دیگر کار نمی‌کند. ظاهرش این است که چیزی تغییر نکرده، همه چیز سر جای خودش است اما اگر ساعت را به گوش خود نزدیک کنی... هیچ صدایی نمی‌شنوی. به یاد بیاور، جهان، یا آنچه ما آن را جهان می‌نامیم، جهان انسانی... زمانی قلبی داشت که می‌تپید. اما به نظر می‌رسد که آن قلب اکنون از تپیدن باز ایستاده است(Marcel, 1998: 46).

کریستین این دیالوگ را در واکنش به حس ناامیدی عمیقی بیان می‌کند که از مشاهدهٔ وضعیت اطرافیان و دنیای خودش دارد. او احساس می‌کند که جهان، یا به عبارت دیگر جهان انسانی، که زمانی قلبی تپنده داشت، اکنون فاقد هرگونه حیاتِ مرکزی است که معنا و ارزش ایجاد کند. او روابطِ انسانی را بیشتر به برخوردهای سطحی و بی‌معنا شبیه می‌بیند تا ارتباطاتی عمیق. شخصیّت‌ها هرکدام درگیر منافع یا دغدغه‌های شخصی و کوچک خود هستند، بدون آنکه هیچ کدام به یک مرکز یا هدف کلی‌تر متصل باشند. این دیالوگ نمایانگر لحظه‌ای از خودآگاهیِ عمیق و ناامیدی است که در آن کریستین، جهان اطراف خود را شکسته و از کار افتاده می‌بیند، گویی چیزی بنیادین از دست رفته و دیگر نمی‌توان آن را بازیابی کرد. پرسش اصلی این است که آیا می‌توان قطعات ترک‌خورده را به هم چسباند و انسان‌ها را به‌طور جمعی و همدلانه معنادار زندگی کنند؟ این پرسش‌ها، که دراماتورژ مطرح می‌کند، باید به عنوان هدف کاراکتر اصلی در نظر گرفته شوند. نحوهٔ رسیدن به این هدف، موقعیت‌ها و رخدادهای دراماتیک را تشکیل می‌دهند. برای جلوگیری از شعاری شدن دیالوگ‌ها، باید در جایگاه مناسب خود قرار بگیرند. مارسل در سخنرانی‌اش در مورد *دنیای از کار افتاده* می‌گوید که نمایشنامه‌نویس نباید موعظه کند و هر بار که تلاش کند چنین کند، به مأموریت خود خیانت کرده است(Marcel, 1965: 32). نمایشنامه‌نویس باید از طریق دراماتورژیِ فعال، تلخی‌ها و شیرینی‌های انسانی را درک کرده و به بیان احساساتی بپردازد که انسان‌ها معمولاً جرئت بروز آنها را ندارند. مارسل معتقد است که نمایشنامه‌نویس باید خود را به بزرگ‌ترین دردها و امیدهای انسان‌ها پیوند دهد(Marcel, 1965: 32)، تا قلب تپندهٔ داستان و معنای زیست انسانی را به مخاطب منتقل کند.

در اینجا، عنصری که باید روی آن متمرکز شود، بیداری است؛ همان مفهومی که خواجه عبدالله انصاری به عنوان اولین مرحلهٔ سلوک به آن اشاره کرده است. از جمله ارکانِ بیداری، اتصال به دیگران است. همان‌طور که مارسل با جزئیات، درهم‌شکستگی و جزیره‌جزیره بودن وضع ظاهریِ زندگی کریستین[11] را نشان می‌دهد، دراماتورژ و نمایشنامه‌نویس نیز باید این کار را انجام دهند. در ادامه، با نشان دادن ابعادِ دیگر زیست انسانی در دل موقعیت‌ها و دیالوگ‌ها، زمینه برای بیداریِ کاراکتر و نهایتاً مخاطب فراهم می‌شود. به این ترتیب، نمایشنامه می‌تواند منظرِ درونی مخاطب را «دگرگون کند و آن را در لحظه‌ای با نوری که گویی از دنیای دیگری می‌آید، روشن کند» (Marcel, 1965: 33). یکی دیگر از ارکان بیداری که خواجه بدان اشاره کرده، مسئلهٔ زوالِ روزگار است. دراماتورژ می‌داند که در دنیایی که شخصیت‌ها زندگی می‌کنند، زوالِ روزگار به‌درستی درک نمی‌شود یا معلّق انگاشته می‌شود. به تعلیق درآوردنِ همهٔ آنچه در اطراف شخصیت می‌گذرد، مانند آنچه مارسل دربارهٔ انسان آلونک‌نشین گفته، کاری بسیار دشوار برای نمایشنامه‌نویس است. اما مارسل، بیدار کردنِ مداوم آگاهیِ مخاطب را تنها راه ضروری برای نفوذ نمایشنامه‌نویس می‌داند (Marcel, 1965: 27).

دراماتورژ می‌تواند بر لحظه‌ای تمرکز کند که هنری، دوست دوران کودکی کریستین، تلاش دارد شخصیت او را تحلیل کند. او کریستین را زنی سردرگم می‌بیند که نیازمند تحسین دیگران است و تنها در رابطهٔ عاشقانه می‌تواند هویت خود را بیابد(Marcel, 1998: 83). اما کریستین در پاسخ، از سطح این قضاوت‌های سطحی فراتر می‌رود. او از حس جدایی درونی و جست‌وجوی معنایی سخن می‌گوید که فراتر از تعلقات اجتماعی است. این تضاد میان نگرش او و دنیای اطرافش، حس غربت و گسستگی او را آشکار می‌کند. کریستین با انتقاد از بی‌اعتقادی و نیهیلیسمِ اطرافیان، به درگیری درونی خود میان ایمان و شک اشاره

DoI: 10.22034/rpa.2025.2058232.1137

دارد. او می‌گوید: «ممکن است به نظر برسد که من هم مثل بقیهٔ شما هستم، کسانی که به هیچ چیز باور ندارند» (Marcel, 1998: 83). در این صحنه، نمایشنامه نه‌تنها بحران شخصیتی او، بلکه تنش میان فرد و جامعه را برجسته می‌کند. این لحظه در نمایشنامه یک نقطهٔ کلیدی است که به دراماتورژ اجازه می‌دهد شخصیت کریستین را در عمق بیشتری درک و تحلیل کند. کریستین به‌طور ضمنی به یک جداییِ درونی اشاره می‌کند. او از اینکه بخشی از خود را نمی‌شناسد و حس می‌کند در جست‌وجوی معنایی است که از گروه اجتماعی و محیط اطرافش جداست، صحبت می‌کند. این بیان، حسِ غربت از خود و دیگران را به نمایش می‌گذارد، که با موضوعِ کلی نمایشنامه یعنی جهانِ شکسته و از کار افتاده هماهنگ است.

دراماتورژ تا اینجای کار، با استفاده از یکی از آثار نمایشیِ مارسل، تحلیلِ دراماتورژیک[۱۲] انجام داده است که در راستایِ بهبود متنِ نمایشنامه‌نویس است. نمایشنامه‌نویس می‌تواند ویژگی‌هایِ مارسل، مانند پرداختن به لحظات امید و ناامیدی، شک و ایمان، و تضادهای انسانی، را به عنوان الگویی برای کار خود در نظر بگیرد. با تأمل درونی و روابط با اطرافیان و جامعه، او می‌تواند تحولی که معمولاً درونی است را در موقعیت‌های نمایشی به‌طور بیرونی نشان دهد، تأکید بر پیوند تحول درونی و تجلی آن در کنش‌های نمایشی دارد. دراماتورژ می‌تواند با تأمل در کاراکتر کریستین، پیش‌فرض‌های سنتی درباره سالک را تغییر دهد و نشان دهد که هر فرد ظرفیت سلوک معنوی را دارد. این تأمل در گناهان و شک و تزلزل ایمان، می‌تواند زمینه‌ساز رشد معنوی و جبران اشتباهات باشد، همان‌طور که خواجه عبدالله انصاری به آن اشاره کرده است. در نمایشنامه، کریستین به لارنس می‌گوید: «ما تنها نیستیم، هیچ‌کس تنها نیست... یک همبستگی از گناهکاران وجود دارد... درست همان‌طور که یک همبستگی از قدیسان وجود دارد» (Marcel, 1998: 151). این گفت‌وگو نشان‌دهندهٔ همبستگی میان انسان‌ها در تجربیات عاطفی و اخلاقی است و تأکید دارد که انسان‌ها در این تجربیات به هم وابسته‌اند. در اینجا، این ایده به نوعی در تضاد با مفهومِ فردیّت قرار می‌گیرد و تأکید می‌کند که انسان‌ها در تجربیّات عاطفی و اخلاقی خود به یکدیگر وابسته و مرتبط‌اند.

در عرفان اسلامی، مفهوم معناداری اغلب به تجربه‌ای مشترک از حقیقت و حقیقت‌جویی در میان انسان‌ها اشاره دارد. در این دیدگاه، انسان‌ها به عنوان موجوداتی که در جست‌وجوی معنای عمیق‌تری از وجود و ارتباط با خداوند هستند، به یکدیگر پیوند می‌خورند. به این معنا، کریستین که از همبستگی یا اجتماعِ گناهکاران صحبت می‌کند، به‌نوعی به همان تجربه جمعیِ اشاره دارد که در عرفان اسلامی نیز یافت می‌شود. این تجربهٔ مشترک می‌تواند به درک و تجربه معنای عمیق‌تری از وجود و حقیقت منتهی شود. در عرفان، گناه نه به عنوان یک پایان، بلکه به عنوان بخشی از مسیر رشدِ روحانی و معنوی تلقی می‌شود. همان‌طور که کریستین از شرم و گناه صحبت می‌کند و در عین حال اشاره به ارتباط انسانی دارد، این می‌تواند به مفهوم معناداری در عرفان مربوط شود که در آن، تجربه‌های انسانی، حتی درد و گناه، در مسیر فهم و تجلّی معنای زندگی قرار دارند. بنابراین صحبت کریستین در مورد گناه، به نوعی می‌تواند به درک جمعی و انسان‌محور از معناداری عرفانی اشاره داشته باشد که در آن، فرد از طریق رنج‌ها و تجربه‌های مشترک به حقیقت و معنای زندگی دست می‌یابد.

درنهایت، دراماتورژیِ معناداری بر اساس اندیشه گابریل مارسل، راهکاری برای تلفیق تجربه‌های زیسته، درک رازآلودگی هستی، و واقع‌گرایی انسانی در نمایشنامه‌نویسی است. این روش با تأکید بر تمایز میان بودن و داشتن، و با استفاده از ابزارهایی مانند روش سقراطی، نویسنده را قادر می‌سازد تا جهانی معنادار و در عین حال ملموس را برای مخاطب بازآفرینی کند. در ادامه، با بررسی مفهوم عشق در دراماتورژی، می‌توان به ابعاد جدیدی از پیوند هنر و معنویّت دست یافت.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بررسی امکان دراماتورژیِ معناداری عرفانی در متن نمایشی، با تکیه بر اندیشه‌هایِ گابریل مارسل، به واکاوی نسبت میان عرفان اسلامی، فلسفه مارسل و ظرفیت‌های دراماتورژیک آن پرداخته است. یافته‌ها نشان داد که درام، به مثابه بستری برای بازنمایی تجربه‌های انسانی، توانایی آن را دارد که مفاهیم ژرف عرفانی را در خود جای دهد، مشروط بر آنکه این مفاهیم با روش‌هایی همسو با ساختار درام و تجربهٔ زیستهٔ مخاطب، بازنمایی شوند.

در این مسیر، دراماتورژ نقشی کلیدی ایفا می‌کند؛ او با بهره‌گیری از روش سقراطی، تحلیل تضادهای بنیادین اندیشهٔ مارسل همچون ایمان و شک، امید و ناامیدی، و

همچنین مفهوم «راز» به مثابه معنا، می‌تواند نویسنده را در فرایند خلق موقعیت‌های نمایشی مرتبط با تجربهٔ عرفانی یاری رساند. تحلیل نمایشنامهٔ *دنیای از کار افتاده* نشان داد که مارسل از طریق دیالوگ‌های تأمل‌برانگیز، لحظات شهودی، و تأکید بر تمایز میان «بودن» و «داشتن»، توانسته است جست‌وجوی معنا و تجربه امر قدسی را در قالبی دراماتیک و قابل‌درک به نمایش بگذارد.

یافته‌های پژوهش تأیید می‌کند که بازنماییِ معناداری عرفانی در نمایشنامه، نه از طریقِ القای مستقیم پیام، بلکه از مسیر خلق موقعیت‌های زیسته، چندلایه و دیالوگ‌محور تحقق می‌یابد؛ موقعیت‌هایی که شخصیت‌ها و مخاطبان را به تجربه‌ای درونی، تأملی و مشارکتی سوق می‌دهند. همچنین روشن شد که دراماتورژ، تنها تحلیل‌گر یا مشاور متن نیست، بلکه واسطه‌ای میان قلمرو اندیشه و صحنه است که توان تلفیق عمق فلسفی، شور هنری و دغدغهٔ عرفانی را در روند نگارش و بازنویسی نمایشنامه دارد.

بر پایه این نتایج، پیشنهاد می‌شود در مطالعات آتی، وجوه کمتر پرداخته‌شده‌ای همچون نحوهٔ تأثیر تجربهٔ زیستهٔ نمایشنامه‌نویس بر شکل‌گیریِ معناداری عرفانی در متن، یا نسبت تضادهای بنیادین شخصیّت‌ها با مراحل سلوک عرفانی، مورد توجه بیشتری قرار گیرد. همچنین، بررسی امکان‌های بسط روش دراماتورژیک مارسل در مواجهه با دیگر مضامین عرفانی، مانند عشق و فنا، می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌های تکمیلی در پیوند میان هنر و معنویّت باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Brocken world
2. Rockhurst University
3. Marcel Studies
4. Gabriel Marcel's Catholic dramaturgy
5. Thumas Michaud
6. Everyday life in Gabriel Marcel's philosophy and dramaturgy
7. SandCastle-1913

۸. «پدیدارشناسی داشتن» در اندیشهٔ مارسل اشاره به مفهومی از وابستگی دارد که انسان را در بند مالکیت‌ها و داشته‌هایش می‌اندازد. مارسل تأکید می‌کند که وقتی انسان زندگی‌اش را به تصاحب و داشتن محدود می‌کند، از خود بیگانه می‌شود و دچار اضطراب می‌گردد. او معتقد است که تنها با فاصله گرفتن از این دایرهٔ تملک، فرد می‌تواند به حقیقت وجود خود برسد. این نگرش مارسل از جنبه‌های پدیدارشناسانهٔ فلسفهٔ اوست که در آن تأکید بر این است که تفکر باید از آنچه که برای ما ظاهر می‌شود، آغاز گردد.

9. The Drama of the Soul in Exile
10. Ethical Drama

۱۱. کریستین در اواخرِ نمایشنامه می‌گوید: «ما تو یک زمین زندگی نمی‌کنیم. دنیایی که من در اون زندگی می‌کنم، دنیایی شکسته است» (Marcel, 1998: 146).
12. Dramaturgical Analysis

فهرست منابع

اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۲)، *جنبش پدیدارشناسی درآمدی تاریخی*، ترجمه مسعود علیا، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.
اسکَنلَن، رابرت (۱۴۰۲)، *اصول دراماتورژی*، ترجمه سید حسین رسولی، چاپ اول، تهران: نیماژ.
انصاری، خواجه عبدالله (۱۳۷۹)، *شرح منازل السائرین* (شارح: عبدالرزاق کاشی)، تهران: الزهرا(س).
انصاری، عبد الله بن محمد (۱۳۶۲)، *طبقات الصوفیة* (۱ جلد)، مقابله و تصحیح محمد سرور، تهران – ایران: توس.
امینی، فرهاد، رحمتی، انشاءالله، و شاهرودی، فاطمه (۱۴۰۳)، تأویل به مثابه سازوکار دراماتورژی و اجرا در عقل سرخ اثر سهروردی با تأکید بر بستر تفسیری هانری کربن، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی (۳۷)، ۱۲۱-۱۳۶.
براهیمی، منصور و خاکی، محمدرضا (۱۳۹۷)، *دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟* چاپ دوم، تهران: بیدگل.
پسند، لیلا (۱۳۹۶)، *رابطهٔ عشق و تنهایی از نگاه مولانا و گابریل مارسل* (پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته الهیات – گرایش فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه یاسوج، دانشکده علوم انسانی).
چمرز، مایکل (۱۳۹۴)، *گوست لایت: راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی*، ترجمه نرگس یزدی، تهران: سمت.
ریخته‌گران، محمدرضا و محمودی، منصوره (۱۳۹۴)، بازتاب اندیشه‌های مارسل در نمایشنامه‌های او، *کیمیای هنر*، ۴(۱۴)، ۷-۲۰.
ریخته‌گران، محمدرضا و محمودی، منصوره (۱۳۹۷)، ارتباط با دیگری از دیدگاه گابریل مارسل و بازتاب آن در نمایشنامه شیرفهم، *فلسفه تحلیلی* (۳۳)، ۱۴۳-۱۶۷.

Dol: 10.22034/rpa.2025.2058232.1137

عطار، محمد بن ابراهیم، قزوینی، محمد بن عبد الوهاب، و آرام، احمد (۱۳۸۷)، *تذکرةالاولیاء* (۱ جلد)، تهران - ایران: گنجینه.
علوی، فرخنده (۱۳۹۵)، *معنای زندگی از دیدگاه گابریل مارسل* (پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، رشته فلسفه، گرایش محض).
لاکهرست، ماری (۱۳۹۵)، *دراماتورژی؛ تحوی در تئاتر*، ترجمه منادا ناطقی و میلاد عابدینی، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
مارسل، گابریل (۱۳۳۷)، «شرایط نوآوری در هنر»، نشریه *سخن*، سال نهم، شماره ۴، ترجمه رضا سید حسینی.
مارسل، گابریل (۱۳۷۷)، *حضور و فناپذیری*، ترجمه علی اکبر خانجانی، انتشار اینترنتی.
مارسل، گابریل (۱۳۸۱)، *تئاتر و دین*، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، تهران: انتشارات نمایش.
مارسل، گابریل (۱۴۰۲)، *انسان مسئله‌گون*، ترجمه بیتا شمسینی، چاپ سوم، تهران: ققنوس.
محمودی، منصوره (۱۳۹۳)، بازتاب فلسفه اگزیستانس در نمایشنامه‌های مارسل، *رسالهٔ دکتری*، رشته فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات.
مولانا جلال الدین بلخی (۱۳۹۰)، *مثنوی معنوی*، چاپ اول، قم: دفتر نشر مصطفی.
مولانا جلال الدین بلخی (۱۳۹۸)، *فیه ما فیه*، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ هفتم، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
نصیری، مرضیه (۱۳۹۲)، *راز هستی از دیدگاه مارسل و حافظ* (پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته فلسفه غرب، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز).

Hanley, K. R. (1997). *Dramatic Approaches to Creative Fidelity: A Study in the Theater and Philosophy of Gabriel Marcel.* US: University Press of America.

Hanley, K. R. (2003). "Marcel: The Playwright Philosopher." *Renascence*, Milwaukee, Vol. 55, Iss. 3, Spring, pp. 241.

Kobrinets, M. (2021). *Everyday life in Gabriel Marcel's philosophy and dramaturgy.* Bulletin of Moscow University, Series 7, pp. 76_75: *Philosophy*.

Lazaron, H. (1978). *Gabriel Marcel the Dramatist.* Colin Smythe, Gerrards Cross.

Marcel, G. (1951). *Homo Viator: Introduction to a Metaphysic of Hope.* Translated by Emma Graufurd. Henry Regnery Company, Chicago.

Marcel, G. (1965). *3 Plays (A Man of God, Ariadne, The Votive Candle).* Hill and Wang, New York.

Marcel, G. (1973). *Tragic Wisdom and Beyond: Including Conversations Between Paul Ricoeur and Gabriel Marcel.* Translated by Stephen Holin. Northwestern University Press, Evanston.

Marcel, G. (1998). *Gabriel Marcel's Perspectives on the Broken World.* Translated by Katharine Rose Hanley. Milwaukee: Marquette University Press.

Marcel, G. (2019). *The Invisible Threshold: (Two Plays).* Translated by Maria Traub, Edited by Brendan Sweetman. St. Augustine's Press, South Bend, Indiana.

Michaud, T. A. (2003). "Gabriel Marcel's Catholic Dramaturgy." *Renascence*, Milwaukee, Vol. 55, Iss. 3, pp. 229-240.

Romanska, M. (Ed.). (2015). The Routledge companion to dramaturgy. London & New York: Routledg.