به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه تخصصی تئاتر

صاحب امتیاز : انجمن هنرهای نمایشی ایران
مدیر مسؤول : حسین مسافرآستانه
سردبیر: دکتر سید مصطفی مختاباد

اعضای هیات تحریریه:
۱. دکتر فرهاد ناظرزاده‌کرمانی (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
۲. دکتر محمود عزیزی(استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
۳. دکترسید مصطفی مختاباد(دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
۴. دکترمحمدباقر قهرمانی (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
۵. دکتر فرزان سجودی (دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
۶. دکتر حامد سقائیان (استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
۷. دکتر بهروز محمودی‌بختیاری(دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه تهران)

مدیر داخلی: مهدی نصیری
دبیران اجرایی: مروارید رمضانی، سعید محبی
مسؤول هماهنگی : مرجان سمندری
ویراستار فارسی: مونا محمدزاده
ویراستار انگلیسی: آیسان نوروزی
مدیر هنری: آرزو رحمتی
حروفنگار: بهشته‌هادیان

اشتراک: علیرضا لطفعلی
چاپ: جمالی(انقلاب، خیابان ابوریحان، پلاک ۱۳۸ تلفن: ۶۶۴۱۴۷۷۳)
قیمت: ۷۰۰۰۰ ریال
نشانی:تهران، بلوار کریمخان زند، خیابان آبان جنوبی،کوچه ارشد، پلاک ۱۰، طبقه دوم، انتشارات نمایش، تلفن: ۸۸۹۴۶۶۶۹
کد پستی:۱۵۹۸۷۷۴۵۱۷
نشانی الکترونیک: ft.drama@gmail.com

استفاده از مطالب فصلنامه با ذکر ماخذ آزاد است.

راهنمای تهیه و شـــرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

۱- مقاله به ترتیب، شامل چکیده (حداکثر ۸-۱۲ سطر و تا ۳۰۰ کلمه)، کلید واژه‌ها (حداکثر تا ۷ کلمه)، درآمد، بحث و بررسی و نتیجه‌گیری باشد. فصلنامه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از بیست صفحه A۴) معذور است. رسم الخط فصلنامه، براساس دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است (آخرین ویرایش). رعایت نیم فاصله در تایپ مقالات الزامی است.

۲- مشخصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام خانوادگی، مرتبه علمی، نام دانشگاه یا مؤسسه محل اشتغال، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحه جداگانه ذکر شود.

۳- ارسال چکیده انگلیسی (حداکثر ۸-۱۲ سطر)، در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده / نویسندگان، مؤسسه / مؤسسات متبوع و رتبه علمی آنان الزامی است.

۴- منابع مورد استفاده در متن (جدول‌ها و نمودارها) در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام. (تاریخ انتشار) نام کتاب (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) نام و نام خانوادگی مترجم. جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر.

مقاله منتشر شده در نشریه: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان مقاله نام نشریه (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره (شماره نشریه). شماره صفحات.

مقاله ترجمه شده در نشریه: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). عنوان مقاله نام و نام خانوادگی مترجم. نام نشریه (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دروه (شماره نشریه). شماره صفحات.

پایگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار مقاله). عنوان مقاله. نام نشریه الکترونیکی (با حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره. تاریخ مراجعه به سایت.
"نشانی دقیق پایگاه اینترنتی"

۵- در مورد مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده‌اند ذکر نام استاد راهنما به‌عنوان نویسنده دوم و نویسنده مسؤول مقاله ذکر شود و در مورد مقالاتی که به‌صورت مشترک توسط بیش از یک پژوهشگر تألیف شده است ذکر نام نویسنده مسؤول الزامی است.

۶- ارجاعات در متن مقاله، بین پرانتز (نام خانوادگی، سال: شماره صفحه/ صفحات) نوشته شود. در مورد منابع غیر فارسی، همانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پایان مقاله بیاید. نقل قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به‌صورت جدا از متن با تو رفتگی (نیم سانتی‌متر) از طرف راست (با قلم شماره ۱۲) درج شود.

۷- نام کتاب‌ها در داخل متن به‌صورت سیاه و مورب (قلم شماره ۱۱) و نام مقالات، در داخل گیومه قرار گیرد.

۸- پذیرش مقاله مشروط به تأیید شورای نویسندگان است. تأکید می‌شود که مقاله نباید در هیچ یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور و یا در مجموعه مقاله‌های همایش‌ها چاپ شده باشد. نویسنده / نویسندگان موظف‌اند در صورتی که مقاله آنان در جای دیگری چاپ و یا نامه پذیرش چاپ آن صادر شده است، موضوع را به اطلاع دفتر فصلنامه برسانند.

۹- فصلنامه فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که به زبان فارسی بوده، در زمینه نظریه و نقد تئاتر و حاصل پژوهش نویسنده / نویسندگان باشد.

۱۰- فصلنامه در ویراستاری ادبی مقاله، بدون تغییر محتوای آن آزاد است. ضمناً از پذیرش مقالاتی که راهنمای ویرایش فصلنامه در آن‌ها رعایت نشده است، معذوریم.

۱۱- دریافت مقاله در این فصلنامه منحصراً از طریق نشانی ft.Drama@gmail.com صورت می‌گیرد.

فهرست

پویایی دراماتیک در حماسه کوراوغلو از افسانه تا درام
(ارزش‌های دراماتیک حماسه کوراوغلو و دگردیسی آن)
آزاده فخری، قطب‌الدین صادقی ۷

تعلیق در آثار اریک امانوئل اشمیت
با نگاهی به سه نمایشنامهٔ نوای اسرارآمیز، خرده‌جنایت‌های زناشوهری و عشق‌لرزه
احمد کامیابی‌مسک، مهدی تاج‌الدین ۳۱

تطور ماهیت کاتارسیس در دوره‌های هنری
کتایون حسین‌زاده‌سلماسی، مهدی نصیری..... ۴۹

انتقال مولفه‌های فرهنگی در اقتباس از نمایشنامه برای فیلم با تاکید بر فیلم "تردید" ساخته واروژ کریم مسیحی
علی معروفی، نغمه ثمینی ۷۷

وام‌گیری از شیوه‌های نمایش ایرانی برای تئاتر آپارتمانی با نگاه بر جامعه‌شناسی خانواده‌ی ایرانی
عرفان پهلوانی، محمد حسین ناصربخت، افشین عموزاده لیچایی..... ۹۷

تصویر زن در آثار دو نمایشنامه‌نویس ایرانی- چیستا یثربی و نغمه ثمینی
(با تأکید بر ویژگی‌های کهن‌الگوی زن وحشی)
مهدی حامد سقایان، منصوره صدیف..... ۱۲۷

بررسی پایان‌نامه‌های ارایه‌شده در مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ هنرهای نمایشی دانشگاه سوره
رفیق نصرتی، مجید سرسنگی، (خانم) فراز حسامی..... ۱۵۵

سخن سردبیر

در معـادلات جدیـد تئوری اقتصاد نوین مقولـه‌ای بنام اقتصاد فرهنگی یا مدل اقتصـاد فرهنگی، پارادایم یا راهبـردی بـرای نه تنها اقتصادی کردن فرهنگ، بلکه همزمان نظر به امر پایدار سـازی حیات فرهنگ در جهان اقتصادی امروز دارد، این نگاه نو پدید حوزه‌های متنوعی را در خود تنیده اسـت، رمزگشـایی از این پدیده و آگاهی به جایگاه اسـتراتژیک آن بر کسـی پوشـیده نیسـت، زیرا هرگونه برنامه‌ریزی راهبردی در زیست بوم فرهنگ و به‌خصوص تولید اثر بدون نظر داشـت به حوزه اندیشه اقتصاد فرهنگی کاری بیهوده است، زیرا امروزه فرهنگ در سـپهری از مناسبات اقتصاد مدلی بررسی می‌شـود که در این مدل اقتصاد فرهنگی مفاهیم نوینی همانند کالای فرهنگی، سـرانه فرهنگ، سبد فرهنگی خانوار، تولید، مصرف و تبلیغ، مطرح می‌شود، مانیفست این مدل بر محور خصوصی‌سازی فرهنگ و گذار از مدل دولتی یا یارانه‌ای فرهنگ معنا می‌یابد. نظریه‌پردازان این مدل معتقدند که در مـدل دولتی فرهنگ، کالای فرهنگی بدون تقاضاسـنجی و یا نگاه به بـازار مصرف، صرفا و با پرداخت هزینه گزاف تولید می‌شود، و مهم‌تر از آن به فرایند بازخورد نیز چندان توجهی نمی‌شود.

فرهنـگ امـروز به مبحث عرضه و تقاضا دل می‌بندد، به این شـکل که هزینه‌ای صـورت می‌گیرد که باید بهره‌ای از آن به‌عمل آید، یعنی با تولید کالای فرهنگی موضوع هزینه تولید و مصرف مطرح می‌گردد، تعاریفی نو که باید سرمایه‌ای وارد چرخه تولید گردد و در این داد و ستد سرمایه باید به سودی منتهی گردد، این سود از منظر فرهنگی ما همانا توسـعه فکر و اندیشـه بومی و احیای اقتصاد فرهنگ، یعنی جذب و تربیت مخاطب یا مشتری دایمی فرهنگی اسـت، که در آن فراز پا در حریم توسـعه فرهنگی خواهیم نهاد، که به تعبیری وقتی فرهنگ در جامعه با پشـتوانه سالم و مناسب اقتصادی توسـعه یابد، امری صرف انتزاعی نیست بلکه خود به خود به مرزی از تعالی و پذیرش و باور در عرصه عمومی دست می‌یازد.

در این فرایند سرمایه‌گذار فرهنگی به سبد کالای فرهنگی خانواده‌ها نگاهی آماری دارد تا شاخص خود را از آن اسـتخراج نماید، به‌طور نمونه باید بداند در ایران یک خانواده متوسـط شهری چه اندازه از درآمد سرانه خود را به فرهنگ و خرید کالای فرهنگی اختصاص می‌دهد؟ و یا به‌طور متوسـط خانواده‌ها به چه میزان کتاب، روزنامه، مجلـه می‌خرند؟ یا اوقـات فراغت فرهنگی خود را چگونـه می‌گذرانند؟ آیا خانواده‌ها برای رفتـن به تئاتر، فیلم، کنسرت، و یا سفر فرهنگی و سخنرانی‌ها سرمایه و زمانی را اختصاص می‌دهند یا خیر؟ در این معادله باید به یک آمار رسمی روشن و دقیق رسید که براساس آن به شاخص کالاهای فرهنگی در سبد خانوارها دست پیدا کرد، در واقع این اعداد و ارقام باید به‌صورت سـالانه، متناسـب با سرانه‌های فرهنگی و وضعیت فرهنگی خاص هر ناحیه و منطقه‌ای پیگیری شـوند، به‌طورمثال در کشـورهای پیرو مدل اقتصاد فرهنگی، سرمایه‌گذار قبل از ورود به بازار فرهنگ در حوزه‌ای باید بداند تعداد صندلی‌های تئاتر و سـینما، کنسـرت هال، تیراژ روزنامه‌ها، صادرات و واردات آثار هنری و وضعیت تمام کالاها بر اساس آمار و ارقام چگونه است، در این کلیت فرهنگ حضور، هویت، ماهیت و موجودیت خود را در آن جامعه نه تنها به بازار سرمایه و سرمایه‌گذار بلکه بر هنرها و فرهنگ مداری می‌نمایاند.

حقیقت آنکه برای تولید اثر فرهنگی– هنری باید معرفت ماقبل تولید و هم معرفت مابعد آن را در نظر داشت، یعنی در میدان تولید کالای فرهنگی بناگزیر باید استراتژی یا مدلی را درنظر داشت که نزدیک‌ترین به این روش همان مدل اقتصاد فرهنگی یا اقتصاد معرفتی اسـت که در عرصه تولید آثار هنری به‌خصوص تولید تئاتر می‌تواند مورد پژوهشگری بیشتری برای توسعه هنر نمایش کشور قرار گیرد.

پویایی دراماتیک در حماسه کوراوغلو از افسانه تا درام
(ارزش‌های دراماتیک حماسه کوراوغلو و دگردیسی آن)

آزاده فخری، قطب الدین صادقی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲ / ۷ / ۲۹ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/ ۱۰ / ۴

**نویسندهٔ مسؤول

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری، تحت‌عنوان «پویایی دراماتیک در حماسه کوراوغلو از افسانه تا درام (ارزش‌های دراماتیک حماسه کوراوغلو و دگردیسی آن)»، است که توسط خانم آزاده فخری در شهریورماه ۱۳۹۲ دفاع شده است.

پویایی دراماتیک در حماسه کوراوغلو از افسانه تا درام

(ارزش‌های دراماتیک حماسه کوراوغلو و دگردیسی آن)

آزاده فخری
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری تهران

قطب‌الدین صادقی
دکترا تئاتر از دانشگاه سوربن فرانسه

چکیده

حماسه کوراوغلو یکی از معروف‌ترین حماسه‌ها به زبان ترکی است که در کشورهای مختلف مقبولیت مردمی بسیارزیادی دارد و از اعماق تاریخ و ارزش‌های ملی و سنت‌های مردمی برمی‌آید. این حماسه، به‌کرّات الهام‌بخش بسیاری از نویسندگان، شعرا، آهنگ‌سازان، نمایشنامه‌نویسان، اپراسازان، فیلم‌سازان و کارگردانان تئاتر بوده است.

هدف این مقاله بررسی این مطلب بوده‌است که یک اثر فولکلور مردمی مانند حماسه کوراغلو چه قابلیت‌هایی برای آداپته شدن دارد، و اقتباسی که به صورت نمایشی از آن صورت گرفته است، تا چه اندازه منطبق بر عناصر و قابلیت‌های دراماتیک آن بوده است. به‌همین‌منظور ابتدا ویژگی‌های دراماتیک و عناصر نمایشی این اثر کهن موردبررسی قرار گرفته و آن‌گاه به صورت موردی این مطالعه انجام یافته‌است؛ برای این منظور مبنای مطالعه براساس حماسه کوراوغلو نسخه آذربایجانی و نمایش کوراغلوی چنلی‌بل بهروز غریب‌پور بوده‌است.

نتیجه بررسی‌ها و تحلیل‌ها، این نکته را آشکار کرد که حماسه کوراوغلو، مانند اکثر آثار کهن و حماسی، دارای ویژگی‌های دراماتیک متعددی است که موجب می‌شود این حماسه بستر مناسبی برای اقتباس‌های دراماتیک شود. حال بنا به معیارهای یک اقتباس صحیح و اصولی، ممکن است اقتباس انجام گرفته از تمام ظرفیت‌های نمایشی حماسه استفاده نکرده باشد و یا در قسمت‌هایی از آن ناموفق، و در بخش‌های دیگر موفق باشد.

واژگان کلیدی : حماسه کوراغلو، عناصر دراماتیک، اقتباس

مقدمه

بسـیاری از آثار هنری و یا شـیوه‌های آفرینش هنری در زمینه‌های گوناگون مربوط به ادبیات از نوع نظم یا نثر، تئاتر، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و موسیقی از طریق اقتباس پدید آمده‌اند و در موارد متعدد دیگر نیز تاثیرپذیری‌های آشکاری در فرم و محتوای آثار هنری از طریق اقتباس مشاهده می‌شود.

به‌رغم تجدد، نوآوری و رویکرد مردم و هنرمندان ما به آثار ترجمه و اقتباس، آثار مردمی و ملی کهن ما، گاهی از نمونه‌ها و انواع دیگر خارجی آن، جذاب‌تر و غنی‌تر است. حماسه کوراوغلو در این زمینه یک نمونه عالی است که هم‌چنان جذابیت خود را حفظ کرده است. تلاش در جهت معرفی این اثر و بررسی جلوه‌های دراماتیک معتبر ایجادشـده بر مبنای آن، می‌تواند نمونه بسـیارخوبی باشـد از انجام کار هنری جدید براساس داشته‌های ملی و مردمی یک سرزمین و ازجمله میهنمان، ایران زمین.

در ایـن زمینه باید توجه داشـت که ضمن ایجـاد پیوند فکری،ادبی، هنری و معنـوی با آثار کهن، می‌توان به نیازهای نمایشـی روزگار خود نیز پاسـخ داد و درعین‌حال پلی برای ارتباط با آیندگان فراهم آورد. با این عقیده و تفکر، حماسـه کوراوغلو به‌عنوان‌نمونه موردنظر انتخاب شـده و در این مقاله، سعی بر شناخت ویژگی‌های دراماتیک حماسه کوراوغلو و تشریح چگونگی انتقال این ویژگی‌ها به زبان درام، در شکل نمایشی آن خواهد بود.

معرفی حماسه کوراوغلو

منظومه‌های حماسـی فولکلوریک از مبارزات آزادی‌طلبانه و وطن‌پرستانه مردم هر سرزمین در طول تاریخ سخن می‌گوید. در این‌گونه منظومه‌ها، از قهرمانان و هنرمندان مردم ستایش می‌شود. درگیری‌های فئودالی، سـقوط کامل برخی از قدرت‌های دولتی و نیز سـلطه بی‌چون‌وچرای زورمندان، ازجمله دلایلی بـود که باعث شـد گروه‌های عیاران و یاغیان پدید آیند. از آن‌جا که مـردم عادی بیش از ثروتمندان به عیاران توجه داشـتند، درنتیجه آنان نسبت به مردم عادی احسـاس نزدیکی بیشتری می‌کردند. ازاین‌رو موضع‌گیری ادبیات فولکلور نیز نسـبت به عیاران منفی نیست. بدین‌سبب است که موضع گیری انتقادی و منطقی و عینی درباره عیاران دیده نمی‌شـود و همواره سعی شده است تا اعمال حتی ناصواب آنان نیز خوب جلوه داده شود.

در حماسـه،کوراوغلو در برابـر سـتمی که از طرف حکام بـزرگ در حق پدرش شـده بود، عصیان می‌کند. برای مقابله با حکام در کوهستان‌ها مسکن می‌گزیند و تمامی ستم‌دیدگان دور او جمع می‌شوند. به‌زودی تشکیلاتی نظیر تشکیلات عیاران ایران در اوایل اسلام، بنیان می‌گیرد که علیه حاکمان فئودال، بازرگانان و سـاکنان ثروتمند شـهرها وارد جنگ می‌شوند، و ازاین‌رو آن‌چه را به کمک یاران و عیاران از

دارایان می‌ستانند، میان نداران تقسیم می‌کنند.کوراوغلو آن‌کس را که به چنلی‌بئل پناهنده می‌شود، با روی گشاده می‌پذیرد، رفیقی غمخوار و حساس است. سرکرده‌یی تیزبین و با مهارت و سردار جنگی دلاوری‌ست که در نبردها پیشاپیش عیاران بر دشمن می‌تازد و در راه کسب آزادی و امنیت می‌ستیزد. کوراوغلو هم سرکرده یاغیان و هم شاعر بوده‌است. تفکر بنیادین و حقوقی تمام حماسه‌های کوراوغلو، مبارزات ملت‌ها علیه فرمانروایانی است که غالبا بیگانه هستند.

خصایص منظومه حماسی و عناصر آن :

«در روزگار باستانی، تشکیل قومیت و ملیت با جنگ و خونریزی همراه بوده است.هر جنگ، قهرمان یا قهرمانانی داشته و سرودها و داستان‌هایی درباره دلاوری‌های آنان پرداخته می‌شده است. این سرودها و داستان‌ها رفته رفته برگرد چند نام بزرگ جمع شده‌اند و از قصه‌ها و روایت‌های پراکنده یک مجموعه پدید آمده است. بدین گونه شعر حماسی از شعر سرودی نشأت گرفته و پس از سرود، **قدیمی‌ترین** نوع شعر شده است.» (ندوشن، ۳۸۷:۱۳۸۹)

حماسه‌هایی که بعد از سرودها پدید آمدند، شرح قهرمانی‌هایی بودند که با واقع‌بینی بیان می‌شدند؛ بی‌آن‌که قصد یا ادعای آموختن داشته باشند، چه آموختنِ خوب و چه آموختن بد. اخلاق ادبیات حماسی، همان اخلاق مذهبی (معتقدات مذهب زمان) است. چنان‌که در بعضی نسخ کوراوغلو، قهرمان دلیری خود را با خوردن شراب باز می‌یابد، ولیکن در نسخه‌های متاخرتر، ازجمله نسخه ترکمنی کوراوغلو شیعه است و دایم با ذکر نام شیرمردان، از او مدد می جوید. در چاپ‌های بعد از انقلاب‌اسلامی نیز شراب به شربت تغییرنام یافته است.

لازمه یک منظومه حماسی تنها جنگ و خونریزی نیست بلکه منظومه حماسی کامل آن است که باوجود توصیف پهلوانی‌ها و مردانگی‌های قوم، نماینده عقاید و آرا و تمدن او نیز باشد و این خاصیت در تمام منظومه‌های حماسی مهم جهان موجود است. (صفا، ۱۳۷۹: ۹) پس تمام آثار حماسی متضمن جنگاوری، شهسواری و پهلوانی‌هاست. (ترک بیاتانی، ۱۳۹۲) به‌همین‌ترتیب در حماسه کوراوغلو در حالی‌که بخش اعظم حماسه به شرح دلاوری‌های کوراوغلو و پهلوانانش می‌پردازد ولی حاوی بخش‌های مهمی شامل ارایه نحوه روابط زن و مرد، روابط عاشقانه، رسوم و قوانین ازدواج و یا به‌عنوان نکته قابل‌توجه حاوی نقش بسیاراساسی زنان در تصمیم‌گیری برای زندگی خود و یا نقش ایشان برای تصمیم‌گیری و چاره‌اندیشی در جنگ‌ها و مشکلات چنلی بئل است. چه‌بسا همین عقاید و آموزه‌های القاشده در حماسه که البته زمینه قومی داشته است، تا بدان‌جا پیش رفت که در مبارزات مشروطه‌طلبی مردم تبریز، زنان نقش بسیار اساسی و موثری در مبارزات داشته‌اند.

آهنـگ پهلوانـی و طرزبیان و انتخـاب کلمات و عبارات و دقت در اسـتفاده از آن‌چه برای تحریک حس پهلوانی مردم لازم است، هنگامی‌که با هم گرد آیند باعث می‌شوند که یک روایت پهلوانی ساده و غیرمحرک و خشک به منظومه حماسی زیبا و محرک و دل‌پذیری مبدل شود.

زبان ترکی و شـعرهای ترکی در موضوع حماسـی،دارای وزن و رنگی حماسـی و دلاورانه هستند. آهنـگ ادای کلمـات به‌قدری تاثیرگذار اسـت که بـرای مثـال در تعزیه‌های ترکی، حتـی بینندگانی تحت‌تاثیر فضای ایجادشـده قرار می‌گیرند که معانی کلمات را درک نمی‌کنند ولی آن‌چه درک می‌کنند به‌عنوان‌نمونه، روحیه جوانمردی و پهلوانی حضرت اباالفضل‌عباس(ع) است. همین زبان و آهنگ در اشعار عاشـقانه به‌گونه‌ای‌دیگر می‌تواند سـوز دل عاشق را از عمق جان او در برابر خواننده یا شنونده به زیبایی جلوه‌گر سازد.

حیوانات در حماسه نقش مهمی دارند و نمی‌توان آنان را جانوران معمولی به‌حساب آورد.

خانتوس[1] اسـب آشـیل[2] قدرت پیشگویی و حرف زدن دارد. رخش اسـب رستم یک اسب معمولی نیسـت، در برخی از جنگ‌ها خودش تصمیم می‌گیرد و می‌جنگد. (ترک بیاتانی، ۱۳۹۲) هم‌چنین اسـت قیرآت اسـب کوراوغلو که دارای قوه تصمیم‌گیری در مواقع خطر و یا دارای احساسـات و عواطف شدید نسبت به صاحب خود، کوراوغلو است.

قهرمان حماسه با یک هیولا و یا یک جانور غیرعادی می‌جنگد و او را می‌کشد.

در منظومـه گوراوغلی ترکمنی،گوراغلی سـه خواهر عجوزه جادوگـر را در روایت‌های مختلف و در ماجراهایی متفاوت می کشد.

گیاهانی عجیب با خواص دارویی در داستان‌های حماسی دیده می‌شود.

در نسـخه آذربایجانی کوراغلو این خاصیت جادویی متعلق به کف آب یک چشـمه در روز و ساعتی معین و جادویی اسـت که خوردن آن چند قدرت جادویی به کوراغلو می‌بخشـد، ازجمله این‌که زور کسی به او نخواهد رسـید و قدرت شـاعری و نعره قدرتمندی به او خواهد بخشید. در نسخه ترکمنی نیز آن‌چه خاصیت دارویی عجیب دارد نور ستاره‌ها است، گوراوغلی هرگاه زخم بر می‌دارد زیر نور ستاره‌ها می‌خوابد و زخم هرچند کاری و مرگ‌بار باشد با نور ستاره‌ها درمان می‌پذیرد.

قهرمان حماسه، موجودی غیرطبیعی و گاهی خدازاده است.

کوراوغلو در نسـخه ترکمنی به دلیلِ زاده شـدن در شـرایط ویژه و غیرعادی "گوراوغلو:گورزاد" نام گرفته است، چراکه او بعد از مرگ مادرش و از جنازه او داخل گور، زاده شده است و تا مدتی با شیر یک بز پرورش یافته است.

ارزش‌های دراماتیک وعناصر نمایشـی در حماسه کوراوغلو بر مبنای نسخه آذربایجانی

به اعتقاد منصور رستگار، حماسه دارای وحدت کامل مفاهیم بوده و بیشتر اصول داستان‌نویسی مثل گره‌افکنی، اوج، گره‌گشایی و غیره را رعایت کرده‌است. (حداد، ۱۳۸۸: ۲۱۵) ازاین‌منظر به ارزش‌های دراماتیک حماسه کوراوغلی می‌پردازیم.

عناصر دراماتیک حماسه کوراوغلو

پیرنگ[۳] حماسه کوراوغلو :

علی کیشی مهتر حسن‌خان است. به دلیل تمرد از آوردن اسب کَهَر برای میهمان خان – که نامش حسن پاشا است – به‌طرزی ناعادلانه، کور می‌شود. به‌همین‌دلیل پسرش روشن، انتقام او را از خان می‌ستاند.

پس از این اتفاق، او و پدرش مجبور به فرار از دست لشکریان خان می‌شوند. پس از فرار در کوهستانی دورافتاده و مه‌آلود به نام چنلی‌بل مسکن می‌گزینند تا کسی به ایشان دست نیابد.

روشن که کورزاد نام گرفته‌است، برای گذران زندگی به عیّاری و غارت کاروان‌هایی که از آن ناحیه می‌گذرند، می‌پردازد.

او برای مبارزه با خوانین، عده‌ای دلاور را به دور خود جمع می‌کند. این امر برای او به‌قدری مهم است که برای یافتن سرداران آینده‌ی خود، چندین سفر انجام می‌دهد.

آوازه او به گوش رعیت‌های اسیر در ظلم خوانین می‌رسد و رعیت‌ها نزد او آمده و در چنلی بل ساکن می‌شوند.

نگار دختر پادشاه استانبول آوازه دلیری کوراغلو را می‌شنود، نامه‌ای برای او می‌فرستد تا کوراغلو وی را برای همسری، نزد خود ببرد.کوراغلو طی سفری به ترکیه، نگار زیبا را همراه خود به چنلی بل آورده و به همسری بر می‌گزیند.

چون او و نگار صاحب فرزند نمی‌شوند، عاشیق جنون، برای یافتن فرزندی برای او سفر می‌کند و پسر زیبا و دلاور ترکمنی را می‌یابد. کوراغلو با سفر به اقلیم تکه ترکمن، پسرک را ابتدا با حیله و سپس با جلب‌رضایت پدرش به‌عنوان فرزندخوانده، همراه خود به چنلی بل می‌برد تا موجب شادی نگار شود. نگار طبق سنت، پسر را از یقه لباس خود می‌گذراند و به‌این‌ترتیب ایواز پسر او و کوراوغلو می‌شود.

گسترش شهرت و آوازه کوراغلو در تمرّد و آزادی‌خواهی و مبارزه با خوانین، خان‌ها را به ترس و چاره‌اندیشی وامی‌دارد. ازجمله پادشاه بغداد، عده زیادی از خان‌های تحت‌امر خود را جمع می‌کند تا برای از میان برداشتن کوراغلو چاره‌ای بیندیشند. حسن‌پاشا برای حل مشکل لشکرکشی را پیشنهاد می‌کند.

حسن پاشا بعد از مراجعت به سرزمین خود، با دیگران به شور می‌نشیند.

دراین‌میان کچل بی‌ســروپایی پیشــنهاد می‌دهد که با دزدیدن اســب محبوب کوراغلو، او را به قصر بکشاند و برای این کار خود ازدواج با دختر حاکم، یعنی دوناخانم را تقاضا می‌کند تا هم به درجه آقایی و بیگی برســد، هم صاحب ثروت شــود و هم در آینده حاکم شود. کچل با حیله و مظلوم‌نمایی به چنلی بل رسوخ می‌کند، کوراغلو باوجود نصیحت زنان و دلاوران به او پناه می دهد. کچل حمزه اسب را می‌دزدد. همه از کوراغلو ناراحت شــده و او را به ســبب گوش نکردن به مشــورت یاران، شماتت می‌کنند.کوراغلو برای آوردن اســب به قصر می‌رود و با حیله‌های فراوان اسب را برمی‌گرداند. دوباره دوستی و صلح میان او و یارانش برقرار می‌شود.

قهرمان‌سازی[۴] (شخصیت‌پردازی)

شــخصیت اسطوره‌ای معمولا نشــانی خدایی یا نژادی خداگونه دارد و ازاین‌نظر، نمی‌توان کوراغلو را که یک رعیت زاده است شخصیتی اسطوره‌ای دانست، اما همین رعیت‌زاده با یافتن ویژگی‌های جادویی، ازجمله یافتن اسب‌های ویژه دریایی، خوردن از کف چشمه‌ای جادویی و تبدیل شدن مشت او به مشتی قدرتمند و تبدیل شــدن صدای او به نعره‌ای بســیار قدرتمند و قوی، یافتن توان شــاعری و عاشیقی، به قهرمانی افســانه‌ای تبدیل می‌شــود. گرچه در اقتباس‌ها، سعی شده‌اســت که این قهرمان، به شخصیتی رئالیستی تبدیل شود.

معمولا برای نقش‌آفرینان داستان‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای، به‌جای واژه شخصیت، از واژه قهرمان استفاده می‌شود. به‌عبارتی شخصیت، در قالب حماسه و اسطوره نمی‌گنجد و مبحث ادبیات کهن معمولا با قهرمان و ضدقهرمان همراه است.

"قهرمانان داستان از دیدگاه‌های مختلف قابل طبقه‌بندی هستند و مثلا می‌توان آن‌ها را به گونه‌های طبیعی، مابعدالطبیعی، یا بنا به طبقه اجتماعی که در آن قرار دارند در بخش‌های : شاهان و شاهزادگان، پهلوانان، روحانیان، وزیران، افراد عادی و... تقسیم نمود." (سرامی، ۱۳۶۸: ۷)

شخصیت‌های حماسه :

شاهان: پادشاه بغداد، حسن‌پاشا، پاشای استانبول ؛ حسن‌خان

شاه‌زادگان: نگار دختر پادشاه استانبول، بورجو سلطان برادر نگار، دُناخانوم دختر حسن‌خان

پهلوانان: کوراغلو، دلی‌حسن، بللی احمد، دلی‌مهتر، دمیرچی‌اغلو، ایواز

زنان: نگار، دُناخانوم

هنرمندان: عاشیق‌جنون
شخصیت‌های کلیدی و سازنده داستان: علی کیشی، قیرآت، کچل‌حمزه
افراد عادی؛ شخصیت‌های کوچک با نقش‌های فرعی

کشمکش[۵]

کشــمکش را براســاس ماهیت نیروی مخالفی که با شــخصیت اصلی می‌ســتیزد، به شش نوع زیر تقسیم کرده‌اند:

۱. کشمکش انسان با سرنوشت :

علی کیشی از کوراغلو می‌خواهد که از کف چشمه جادویی قدری برای او بیاورد ولی حرفی از دلیل درخواســت خود نمی‌زند. کوراغلو خودش چند بار از آن کف می‌نوشــد و وقتی می‌خواهد ظرفی برای پدر پر کند، کف تمام شــده است. وقتی سرافکنده نزد پدر برمی‌گردد، علی کیشی با تاسف می‌گوید :آن کف علاج چشمان من بود!

به‌این‌ترتیب علی کیشی نمی‌تواند از سرنوشت محتوم خود یعنی کورشدن و کور ماندن فرار کند.

۲. کشمکش انسان با انسان :

کشمکش علی کیشی با حسن‌خان.

کشمکش روشن با حسن‌خان.

کشمکش حاکم بغداد، حاکم استانبول، پاشای توقات و حسن‌خان با کوراغلو.

کشــمکش کوراغلو با بیشــتر پهلوانان، قبل از آشنایی و رفاقت کشمکش جسمانی بین ایشان است. کوراغلو که بسیار قوی و پیل تن و صاحب نعره‌ای بلند است، پهلوانی را شکست می‌دهد و سپس پهلوان در عقب‌نشینی تحسین‌آمیز پیمان برادری و وفاداری با او می‌بندد، مانند کشمکش کوراغلو با دلی‌حسن.

گاهی نیز کوراغلو فردی قوی‌تر از خود را می‌یابد، مانند کشمکش او با دمیرچی‌اوغلو

۳. کشمکش انسان با خود :

روشن بعد از کوری پدرش، بلافاصله درصدد انتقام است ولی علی کیشی نمی‌گذارد و وی را اجبار به صبر و تهیه مقدمات و ازجمله تکلیف به پرورش اسب می‌کند، کوراغلو با این‌که به‌شدت تمایل به انتقام سریع دارد ولی به حرف پدر گوش می‌سپارد.

کوراغلو نمی‌تواند صاحب فرزندی شــود. وفاداری نگار به کوراغلو و ماندن نزد او، کشمکشــی میان تمایل شــدید او به مادر شــدن و نبود این امکان است، ولی او با گذراندن عیوض از یقه لباس خود، او را به فرزندی می‌پذیرد.

ازطرفی نگار همسـر خود را بسـیار دوست دارد و همواره حامی او اسـت اما هنگامی‌که کوراغلو به مشورت او و دلاورانش اهمیتی نداده و خودسرانه حمزه را به چنلی بل راه می‌دهد، شمشیر تند انتقاد خود را رو به کوراوغلو می‌گیرد و حتی با او قهر می‌کند، و این کشمکش درون نگار را به‌خوبی نشان می‌دهد.

۴. کشمکش انسان با جامعه :

در ماجرای ورود حمزه به چنلی‌بل تمام پهلوانان و اهالی مخالف ورود او هستند.

در این مساله نگار نیز با دیگران موافق است و نظر او مقابل نظر کوراغلو قرار می‌گیرد.

هم‌چنین کشـمکش کوراغلو با جامعه فئودالی و خوانین نیز در همین گروه اسـت. حماسـه کوراغلو یکسره داستان یاغی‌گری و طغیان برعلیه قوانین اجتماعی است، و محبوبیت وی نیز به‌همین‌دلیل است. در شرایطی که رعیت‌های بدبخت و بی‌نوا، سر و جان به ظلم خوانین سپرده بودند، قانون شکنیِ دلاوری چون کوراغلو مایه امید همه آنان می‌شود. به‌همین‌دلیل است که کم‌کم، از هر جایی که شهرت کوراغلو بدان‌جا رسـیده است، کسـانی مهاجرت کرده و خود را به چنلی‌بل می‌رسـانند ؛ جایی‌که خارج از قواعد خان‌خانی و ارباب و رعیتی اداره می‌شود.

کوراغلو عقیم اسـت و نمی‌تواند خود صاحب فرزند باشـد، اما او که عاشـق نگار اسـت، برای این کار چاره‌ای می اندیشـد که در زمانه خلق حماسـه، کاری است کارسـتان، چراکه این امر در بسیاری از فرهنگ‌ها هنوز هم جا نیفتاده است. او پسری را – عیوض را – به فرزندی می‌پذیرد.

درعین‌حال گوراوغلی ورژن ترکمن– مانند کوراوغلوی آذربایجانی– مردی تک‌همسـر اسـت و تا به آخر تک‌همسر می‌ماند. در جای‌جای حماسه ترکمنی، به این موضوع تاکید می‌شود که این کار گوراغلی، خلاف آن چیزی است که در میان مردان ترکمن جاری و ساری بوده است.

۵. کشمکش جامعه با جامعه:

کشمکش چنلی‌بل به‌عنوان جامعه‌ای مستقل، با جامعه تحت‌سلطه خوانین و پادشاهان

۶. کشمکش انسان با طبیعت :

–گیر افتادن کوراوغلو در سرمای کوه آلاجار که منجر به عقیم شدن او می‌شود.

–کشمکش یکسره اهالی چنلی بل با طبیعت کوهستانی و سرسخت و مه‌آلود چنلی‌بل

–کشمکش قیرآت و کوراوغلو با رودخانه تونار، به هنگام فرار از قصر حسن پاشا در توقات

–کشمکش دیگران با قیرآت، چراکه قیرآت هیچ‌کسی غیر از کوراغلو را برای سواری نمی‌پذیرد و به همه حمله می‌کند مگر این‌که افسارش را کوراغلو به دست کسی سپرده باشد.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود انواع کشمکش‌ها در این حماسه وجود دارد ولی بیشترین سهم مربوط به کشمکش انسان با انسان، و کشمکش انسان با جامعه است.

گره افکنی،اوج و گره‌گشایی در حماسه:

گره افکنی	اوج	گره گشایی-پایان
آوردن دو کره‌اسب لاغر دریایی به‌جای اسب کَهَر برای خان	اتهام توهین به خان و کور شدن علی‌کیشی	ستاندن دو کره اسب بعد از کورشدن
کشتن حسن‌خان توسط روشن و فرار	جست‌وجوی مکان امن	یافتن کمره مه آلود(چنلی‌بل) و استقرار
نامه نگار دختر پادشاه استانبول به کوراغلو مبنی بر پیوستن به او	دزدیدن نگار و تعقیب شدن کوراوغلو و نگار توسط بورجوسلطان برادر نگار	-پیروزی کوراغلو مقابل برادر نگار -عروسی در چنلی بل
-لشکرکشی حاکم بغداد علیه کوراغلو -پیشنهاد کچل حمزه	کچل حمزه با حیله وارد چنلی‌بل شده و اسب را می‌دزدد.	کوراغلو به‌عنوان عاشیق به عروسی کچل حمزه رفته و اسب را برمی‌گرداند.
-عقیم بودن کوراغلو و غم نگار؛ -عزیمت عاشق جنون برای یافتن فرزندی در خور کوراوغلو	-یافتن عیوض از ایل ترکمن. -عزیمت کوراوغلو در لباس چوپانی و دزدیدن عیوض. -تعقیب شدن توسط پدر عیوض	-جلب رضایت پدر عیوض -عبوردادن عیوض از پیراهن نگار برای فرزندخواندگی

زمان و مکان

مکان:

با توجه به الگویی که (حمیدیان، ۳۰:۱۳۷۲) برای داستان‌های شاهنامه به‌کار برده است، می‌توان مکان‌های حماسه را در سه دسته ذیل عنوان کرد:

۱- مکان‌هایی که حدود و ثغورشان امروزه بر ما روشن است: استانبول – بغداد- نخجوان- ارزروم[۶]

۲- مکان‌هایی که حدود تقریبی و موقعیت دقیقشان را می‌شناسیم: استانبول – بغداد- نخجوان- ارزروم

۳- مکان‌هایی که تنها نامشان برجای است : چنلی بل، توقات، کوه آلاجار، رودخانه تونا در شهر توقات

۴- مکان جادویی: قوشابولاق، به معنی جفت چشمه یا دو چشمه که از آن کفی با خواص جادویی می‌جوشد.

زمان :

۱.زمان‌های واقعی :

–"چهل روز تمام این دو اسب باید داخل طویله بمانند. در مدت این چهل روز چشم هیچ بنی آدمی نباید به آن‌ها بیفتد." (م. تهماسب، ۲۶:۱۳۸۲)

–" هفت روز طول کشید تا از آن سنگ شمشیری ساخته شود."(م. تهماسب، ۳۰:۱۳۸۲)

۲.زمان جادویی :

–پنج شـنبه هفت سـال به هفت سال، قوشـابولاغ؛ چنان‌که شـرح آن پیش از این در ویژگی‌های کوراوغلو بیان شد؛ در آن شب کفی جادویی خواهد داشت.

بررسی و تحلیل ارزش‌های دراماتیک در اقتباس‌های انجام‌گرفته از حماسه کوراغلو

عنصری که در آداپتاسـیون‌های مدرن موردتوجه قرار می‌گیرد، تعمیم‌پذیری اسـت، به این معنا که سعی می‌شود بسیاری از رویدادها و مضامین باستانی، در شکل جدید و یافتن بدیل‌هایی در زندگی معاصر بشر قرن بیستم بازسازی شوند. درنتیجه این کار، فاصله مخاطب امروزی با روایات کهن ازمیان برداشته و امکان هم‌ذات‌پنداری و درک ملموس‌تری از آن‌چه روی داده را فراهم می‌آورد. (ارجمند، ۲۲:۱۳۷۸)

اقتباس از آثار کهن:

"یکی از رایج‌ترین و مهم‌ترین روندهای شکل‌گیری هنر در تاریخ فرهنگ بشر کلا براساس "قدرت زایش" یا دگرگون شـدن شـکل و محتوای آثار بزرگ و ارزشـمند است. به این معنا که آثار بزرگ بنا به جوهـر ممتـاز، ماهیت والا، و ظرفیت مناسـبی که دارند، اغلب می‌توانند در دوره‌هـای بعد از خود نیز با پذیرفتن معانی نو و یا تجربه کردن شـکل‌های تازه، از نو آفریده شـوند، کلا به لباس دیگری درآیند و یا سرمنشا خلاقیت‌های متفاوت‌تری گردند." (صادقی،۱۳۸۲: ۲۴)

ازاین‌نظر می‌توان حماسـه کوراوغلو را واجد قدرت زایش و دارای قابلیت پذیرش دگرگونی دانسـت. این مهم با نگاهی به ورسیون‌های مختلف این حماسه در اقصی‌نقاط جهان قابل‌توجیه است، چراکه اگر حماسه کوراوغلو چنین ظرفیتی نمی‌داشت، این‌چنین نمی‌شد که در سیر تکامل خود، وارد فرهنگ اقوام مختلف گشته، و آرمان‌ها و اهداف قومی و ملی هر منطقه و اقلیم و هر ملتی را از ایران تا اقصی‌نقاط دنیا به خود بپذیرد و البته این پذیرش با اقبال عمومی و موفقیت همراه بوده باشد.

"رابطه هنر نمایش با آثار ادبی کهن نیز در همین چهارچوب قابل نمود و بررسی است. در تاریخ تئاتر جهان کم نیسـتند آثار دراماتیک درخشانی که سرمنشا و بهانه پیدایش آن‌ها، صرفا آثار حماسی یا ادبی کلاسیک بوده‌است." (صادقی،۱۳۸۲: ۲۴) برای نمونه می‌توان حماسه کوراوغلو را نام برد، که بهانه انواع

فیلم‌ها، نمایش‌ها و حتی یک اپرای بزرگ بوده است.

در این‌جا دو روایت شـاخص حماسه کوراغلو که دست‌مایه برداشت‌های متعدد قرار گرفته‌اند، مبنای بررسـی قرار می‌گیرد. این دو روایت، ابتدا روایت کورشدن علی کیشی پدر روشن و سپس روایت دزدیده شدن قیرآت توسط کچل حمزه است. در ادامه یک اقتباس نمایشی براساس معیارهایی که در پی می‌آید بررسی خواهد شد.

چنان‌چه قطب‌الدین صادقی می‌نویسـد: "کلا از جنبه نظری، می‌توان پنج جنبه یا پنج وجه اساسـی کیفیت دراماتیزه کردن آثار کلاسـیک را برشـمرد که عبارتند از: ظرفیت و اسـتعداد، برداشت نو، تبدیل کردن یا دگرگونی، ویژگی‌های فنی – هنری و زبان"(صادقی،۱۳۸۲: ۲۴)

ظرفیت و استعداد:

هر اثر یا موضوعی را نمی‌توان به صرف کلاسـیک بودن دراماتیزه کرد، بلکه تنها آثاری را می‌توان نمایشـی کرد که دارای ظرفیت و استعداد شکل‌پذیری باشـند، این استعداد هم برمی‌گردد به دو ویژگی اساسی خود اثر که عبارتند از: الف– موقعیت دراماتیک ب– جدل. موقعیت دراماتیک هم در کل بر دو اصل دیگر استوار است: الف– دینامیسم یا پویایی موقعیت ب– دینامیسم یا پویایی شخصیت

"موقعیت دراماتیک همواره علاوه‌بر ماهیت عمیق روابط روانشناسـی و اجتماعی مابین شخصیت‌ها، اصولا و به‌طورعام شـامل همه نشـانه‌های تعیین کننده برای درک *انگیزه‌ها و اعمال* شخصیت‌ها است. چه، آثاری را می‌توان دراماتیزه کرد که قهرمان آن ایستا نباشد و با خود، دیگری، سرنوشت یا ارزش‌های دیگران درگیر شود و در پرتو این درگیری تحول پذیرد."(صادقی،۱۳۸۲: ۲۴)

درگیری قهرمان با خود: ازاین‌نظر کوراغلو قهرمانی پویا اسـت. او هدف دارد، یک هدف اجتماعی و نه شـخصی؛ و برای تحقق این هدف گاهی حتی با خود درگیر اسـت. چراکه به‌زودی این هدف موجب می‌شود که فقرا و ستم‌دیدگان گرد او جمع شده و او را به سرکردگی خود بپذیرند، از این‌جا درگیری‌های کوراغلـو با خـودش، که تا قبل از آن یک مرد معمولی بوده با موقعیـت جدیدش که در نقش رهبر یک گروه یاغی قرار گرفته است، آغاز می‌شود.

درگیـری قهرمـان با دیگران: شـامل دو گروه دوسـتان و دشـمنان وی اسـت. چراکـه در برخی تصمیم‌گیری‌هـا، اطرافیان او و حتی همسـرش مخالف وی هسـتند یا به نظـرات و تصمیم‌های او نقد دارند و این منجر به درگیری با خودی‌ها و یا به‌عبارت‌صحیح‌تر، منجر به درگیری با ارزش‌های ایشـان، می‌شـود. درگیری با دشـمنان و خان‌ها نیز که یک درگیری ثابت و جاری در تمام حماسه است، درواقع مثل پس‌زمینه‌ای اسـت که تمام رویدادهای دیگر اعم از شـادی و غم نیز در بستر این درگیری‌ها جای

گرفته‌اند.

"هم‌چنین موضوع‌هایی را که قهرمان آن موقعیت ایستایی ندارد، بلکه در یک موقعیت پویا قرار دارد، یعنی قهرمان نباید در گوشه‌ای راکد و بی‌حرکت مانده باشد یا این‌که سرنوشتش تغییری نپذیرد."(صادقی،۱۳۸۲: ۲۴)

کوراغلو که در ابتدا روشن نام دارد در موقعیتی امن و آرام درحال‌پرورش است. پدرش مهتر زبده یک خان بزرگ است و آینده او نیز از بابت شغل و موقعیت اجتماعی تضمین شده است. این خانواده در حاشیه امنی که رعیت‌ها از آن بی‌نصیبند زندگی خود را در سایه مهارت پدر، در آسایش می‌گذرانند. اما با اولین بی‌عدالتی که در حق ایشان می‌شود، روشن، نامی به‌خود می‌گیرد که همواره یادآور همان ظلمی است که به پدرش شده: "کورزاد". این اسم به روشن و به ما یادآوری می‌کند که پایه شخصیت جدید روشن چگونه پی‌ریزی شده است. در ادامه نیز او که در ابتدا فقط به دنبال انتقام از خان است، کم‌کم هدفی فراتر از یک انتقام‌گیری و قصاص می‌یابد و به رهبر ستم‌دیدگان تبدیل می‌شود. او که جوان و بی‌پروا است، گاهی در تصمیم‌گیری‌هایش خودسری‌هایی دارد، ولی با نقد و اعتراض اطرافیان در خود تعمق می‌کند و با پذیرش اشتباهاتش، درصدد جبران کارهای قبلی برآمده و اصلاح خویش را در پی می‌گیرد که همه این‌ها موجب باورپذیری و پویایی این شخصیت می‌شود.

"هر گونه پویایی موقعیت، به دگرگون‌پذیری شخصیت‌ها و تحول‌پذیری موضوع متکی است. به‌همین‌دلیل بهترین موقعیت از آن تضادهای درونی و بیرونی اراده فردیِ قهرمانی است که عمل و انتخابش با تضادهای دوره تاریخ (زمانی و مکانی) خود گره و پیوند خورده باشد."(صادقی،۱۳۸۲: ۲۵)

حماسه کوراغلو نیز واجد پویایی موقعیت است، هم ازآن‌رو که پر از شخصیت‌های پویایی است که در فرایند مبارزه دگرگونی می‌پذیرند. حتی همسر کوراغلو، نگار، دختر پادشاه استانبول است، ولی با انتخاب آگاهانه خود پای در راهی می‌گذارد که سرشار از موقعیت‌های خطرناک و چالش‌برانگیز است. در ادامه نیز نگار که شاهزاده خانمی منفعل با کلی کنیز و خدمتکار بوده است، به زنی مبارز و بسیارموثر در تصمیم‌گیری‌های یاغیان تبدیل می‌شود. او به‌شدت مورداحترام یاغیان جذب‌شده در اطراف کوراغلو است، و چنان اعتباری نزد ایشان دارد که حتی وقتی اهالی چنلی بل با کوراغلو موافق نیستند و نقدهای جدی به تصمیمات او دارند، گرد نگار جمع شده و چشم به دهان او می‌دوزند و هرچه او می‌گوید و هر تصمیمی که او می‌گیرد مورد قبول و احترام ایشان است. و یا راهزنانی که به کوراغلو می‌پیوندند ازجمله دلی‌حسن، که پیش از آن، فقط به راهزنی و غارت پرداخته‌اند، در جَو و فضای چنلی بل،به فردی مبارز و عدالت‌خواه تبدیل می‌شوند. انسان‌هایی عادی که در کنار پدران خود تنها رعیت و رعیت‌زاده هستند، با راهنمایی کوراغلو به او پیوسته و استعدادهایی از خود بروز می‌دهند، و شخصیت ایشان در هدف والایی

که به دنبال آن هستند تبیین می‌شود، مانند دمیرچی اغلو.

"..موقعیت دراماتیک قبل از هر چیز یک *تضاد* است مابین عناصر دراماتیک در ارتباط با یک: انقباض یا بحران، انتظار و دیالکتیک اعمال شخصیت‌ها. بنابراین موضوع مورد بحث به *آشکاری* و *قاطعیت* جدل نیازمند است. چنان که بدون هرگونه ابهام و گنگی قهرمان را با موانع مختلف رودررو کرده یا با تضادهای فکری دیگران به تعارض واداشته، و یا اصولا او را در چنبره حادثه‌ای مشخص و بحران‌زا، که او را به کنش و واکنشی مهیج و منطقی وا دارد، درگیر نماید."(صادقی،۱۳۸۲: ۲۵)

در حماسه کوراغلو اولین حادثه مشخص و بحران‌زا، کورشدن ناعادلانه و ناجوانمردانه پدر روشن، یعنی علی کیشی است. همه وقایع بعدی و تغییر راه‌ورسم زندگی کوراغلو و آرمان‌خواهی بعد از آن تحت تاثیر این اتفاق اولیه قرار می گیرد. سپس تصمیم و انتخاب روشن در نحوه برخورد با این حادثه اولیه است. او در راه جدل آمیز خود، ابتدا تلافی و قصاص و انتقام و سپس در هدفی که والاتر می‌شود و از خودخواهی به دیگرخواهی و عدالت‌خواهی تعالی می‌یابد، مبارزه با خان‌های وطنی و شاهان عثمانی را در پی می‌گیرد. در این راه، هم با تعارضات فکری خود با دیگران، و هم با موانعی که دشمنان سر راه او قرار می‌دهند روبه‌رو می‌شود. و همین امر، عناصر لازم برای ایجاد موقعیت دراماتیک را فراهم می‌کند.

ازجمله حوادث بحران‌زای بعد از کوری پدرش، که موقعیت نمایشی ایجاد می‌کند، دزدیده شدن اسب او قیرآت است. پیش‌زمینه‌های دزدی، فرد اجیرشده، هدف فرد اجیرشده از این عمل، نحوه تعامل و دل‌رحمی کوراغلو در برخورد با او، گوش نکردن به نصیحت و مشورت یاران، گوش نکردن به نصیحت همسر، تک‌روی، از دست دادن اسب و سپس سفر برای بازگرداندن اسب و وقایع ریزودرشت طی این سفر همگی موقعیتی جذاب و نمایشی ایجاد کرده‌اند. این موقعیت سرشار از جدل‌های گوناگون قهرمان با خود، جدل با یاران و جدل با دشمنان است، و آن‌چه را که برای ایجاد یک موقعیت دراماتیک لازم می‌باشد، در خود دارد.

برداشت نو

"انتقال موضوع یا اثری از دوره‌ای به دوره دیگر یا از شکلی به شکل دیگر نیازمند یک نگرش تازه یا برداشت نوین است، زیرا هدف افزودن چیزی به گذشته است نه تکرار آن، تداوم گذشته است نه تقلید بیرنگ آن. بنابراین باید با هوشیاری کامل از آن الهام گرفت و به وسیله آن حرف خود و پیام دوره خود را بیان کرد."(صادقی،۱۳۸۲: ۲۵)

آن‌چه در این قسمت مورد ارزیابی قرار گرفته‌است یک اقتباس به‌عنوان‌نمونه، از میان اقتباس‌های متعدد انجام شده از حماسه کوراغلو، در شکل‌های اپرا و نمایش است، تا ضمن مرور مراحل و ویژگی‌های

یک اقتباس موفق، این امر موردبررسی و ملاحظه قرار گیرد که آیا نمونه انتخاب‌شده، اقتباس موفقی است یا خیر و دلایل آن چیست. بدین‌منظور، در زمینه تئاتر "نمایش کوراوغلوی چنلی‌بل: برداشتی آزاد از افسانه‌های آذربایجانی کوراوغلو" [۷] به کارگردانی بهروز غریب پور، انتخاب شده است.

قطب‌الدین صادقی چنین می‌گوید: " ارایه هرگونه برداشتی نوین از اثری کهن، مستلزم داشتن خلاقیت و ابداع در موارد زیر است. به‌عبارت‌دیگر، هنرمند معاصر می‌تواند از یک یا هر سه جنبه زیر دیدگاه تازه خود را اعمال یا عنوان کند:

۱- پرداخت تازه قهرمان اصلی ۲- تغییر معنای موضوع ۳- حذف و اضافه کردن ماجراها و شخصیت‌ها"

۱- **پرداخت تازه قهرمان اصلی :** در این نمایشنامه معرفی قهرمان به چند شکل صورت می‌گیرد:

۱- ۱ معرفی قهرمان از طریق "توصیف مستقیم"

۱-۱-۱از زبان دیگر شخصیت‌ها: مانند توصیف کوراوغلو از زبان پدرش علی کیشی (غریب پور، ۱۳۵۹: ۹)؛ از زبان مامورِ خان(غریب پور، ۱۳۵۹:۱۰)

۱-۱-۲ توصیف قهرمان از زبان خودش: من از کمان خشم خلق رها شده‌ام – من بر قلب دشمن چنلی‌بلی‌ها خواهم نشست.(غریب پور، ۱۳۵۹:۲۰)راست می‌گویی، من عاشقم. من آوازه‌خوانم. من شاعرم..(غریب پور، ۱۳۵۹:۲۱) من یار زارعان سخت کوشم.من کوراغلویم(غریب پور، ۱۳۵۹:۲۲)

۱-۲ معرفی قهرمان از طریق گفت‌وگو و کنش شخصیت‌های دیگر باهم :گفت‌وگوی زن ساکن چنلی‌بل با کچل حمزه (غریب پور، ۱۳۵۹:۱۳)

۱-۳ معرفی قهرمان از طریق گفت‌وگو و کنش او با دیگران:

مرد ۱ : این کوراوغلو است. [”کچل حمزه، جلو می‌دود و پای او را می‌بوسد. کوراغلو تعجب می‌کند و پا پس می‌کشد.“]

مرد ۲ : این عمل در چنلی بل ممنوع است.(غریب پور، ۱۳۵۹:۱۴)

معرفی فریب خوردن کوراغلو توسط کچل حمزه (غریب پور، ۱۳۵۹:۱۵) گفت‌وگوی کوراغلو با روح پدر بعد از دست دادن اسب (غریب پور، ۱۳۵۹:۱۷)

آن‌چه در این بخش هدف بوده است، یعنی "پرداخت تازه قهرمان اصلی"، اندکی در گفت‌وگوی زیر حاصل می‌شود؛ چراکه کوراغلوی حماسه، شخصی قدرتمند به بلندی صخره‌ها با نعره‌ای ویرانگر است،

ولی در نمایش کوراغلوی چنلی‌بل، او یک فرد عادی و حتی ریزاندام است:

زن: تو کوراغلویی؟ چه ریزاندام و لاغری، آن‌قدر خان‌ها و پاشاها از تو می‌ترسند که خیال می‌کردم به بلندی کوه‌ها باید باشی.

کوراغلو: نه مادر. مشتی خاک بیش نیستم اما یار پاره‌پوشانم، پاشاها از همین می‌ترسند.

۱-۴ معرفی قهرمان با عمل:

غیر از لحظه‌ای که کچل حمزه به پای کوراغلو افتاده و قصد دارد پای او را ببوسد و کوراغلو مانع می‌شود(غریب پور، ۱۳۵۹:۱۳و۱۴)، عمل دیگری به معنای عمل و کنش از او سر نمی‌زند، باقی کارها همگی با گفت‌وگو توضیح داده می‌شوند.

همان‌طور که ذکر شد، اولین اصل اساسی در اقتباس "پرداخت تازه از قهرمان اصلی" است، در این نمایشنامه در گفت‌وگوی کوتاهی، تفاوت جسمانی قهرمان با تصورات مردم بیان می‌شود؛ و معلوم می‌شود که این کوراغلو فرد لاغر و کوچک‌اندامی است، که این امر با مشخصات قهرمان حماسه که پهلوان و کوه‌پیکر است، متفاوت است و به‌همین‌دلیل، کوراغلوی چنلی‌بل غریب پور، با این گفت‌وگو، از افسانه دور ؛ و به مردم عادی شبیه شده است. باقی خصوصیات کوراغلو، همان خصوصیات کوراغلوی صمد بهرنگی است. برای روشن شدن این مطلب، واکنش‌های هم‌سان کوراغلوی غریب پور و کوراغلوی بهرنگی در زیر خلاصه شده‌اند:

هم کوراغلوی بهرنگی و هم کوراوغلوی غریب‌پور:

به دنبال انتقام برای پدر است.

دلش برای کچل حمزه می‌سوزد و فریب او را می‌خورد. در این مورد به نصیحت دوستان گوش نمی‌دهد.

از این کار خود پشیمان و نادم می‌شود.

به تنهایی برای برگرداندن اسب می‌رود.

به دنبال حمایت از مظلومان است.

دشمن همه خان‌ها و پاشاها و شاه است.

۲- تغییر معنای موضوع نمایش: شاید بهترین نمود و مورد مشخص برای نشان دادن برداشت نو مولف است، زیرا آن‌چه را که می توان در دوره و مکانی دیگر ارزش شمرد، ای بسا جبر زمانه در دوره و مکانی دیگر ضد ارزش جلوه دهد. (صادقی، ۱۳۸۲: ۲۵)

نویســنده نمایش سعی کرده اســت تا با آوردن کلماتی هم‌چون:"زارعان فقیر" یا اضافه کردن کلمه "شاه" در کنار دو کلمه "خان" و "پاشا"، اثر اقتباسی را به موضوع روز نزدیک کند.

۳- حذف و اضافه کردن ماجراها و شخصیت‌ها:

۳-۱ حذف ماجرا: مردی با دو گاو که بار گندم و جو بر پشت آن‌ها است به آسیاب مراجعه می‌کند و با کوراغلو مواجهه‌ای دارد. این ماجرا که هم در حماســه و هم در داســتان بهرنگی هســت، در نمایش به‌طورکامل حذف شده‌است.

۳-۲ اضافه کردن ماجرا: ماجرای اضافه‌شــده، ماجرایی اســت که البته همراه با یک شخصیت جدید هم هست: ماجرای دلقکِ خان.

نمایش با ورود دلقک آغاز می‌شود. او که سر بریده کچل حمزه را در دست دارد وارد صحنه می‌شود:

دلقک : خونت خشک، نامت ننگ ای کچل حمزه. خونت جاوید، نامت شرف و افتخار، ای مهربان، ای کوراغلوی چنلی‌بل. به حرمت نام تو، روزی جهان چنلی‌بلی خواهد شد.

درنتیجه به‌زبان آوردن این نام ممنوع، دلقک به بریدن زبانش توســط جلاد محکوم می‌شــود و زبان او بریده می‌شود. سپس صداهایی از بیرون صحنه، بریده شدن زبان او را تبریک می‌گویند. سپس زنی با شتاب و با سروروی آشفته وارد می‌شود:

"زن : [خطاب به دلقک] ای دلقک، ای گویای خانه ســتم، ای گویای همیشــگی. به حرمت عشقی که به آیین چنلی‌بل و کوراغلی چنلی‌بل داری، ما نمایش را طور دیگری آغاز می‌کنیم. شــاید که پایانی غیر از این که تو داری فراهم شود."

و به‌این‌ترتیب نمایش به‌نحودیگری آغاز می‌شــود. دلقک با توهیــن به میهمان خان- کثیف کردن کلاه او- اقدام به تمرّد می‌کند:

"دلقک:..امروز من میهمان احمق خان را به باد تمسخر گرفته‌ام، کلاهش را زیرم گذاشتم و گفتم، چون حضرت عالی از طلا خوششان می‌آید، بگذارید کمی طلا توی آن بریزم.."

در ادامه خان برای دلجویی از میهمانش، قصد دارد اسبی به او هدیه دهد و از این‌جا به بعد تمام وقایع و پیشــامدها عین نوشــته بهرنگی و با همان ترتیبات پیش می‌رود تا این‌که مثل همان داستان، کوراغلو کچل حمزه را کشته و با اسب خود فرار می‌کند. در انتها دلقک دوباره ظاهر می‌شود:"دلقک شاد و خندان با سر بریده کچل حمزه وارد می‌شود"(صادقی، ۲۶:۱۳۸۲)و در ادامه اهالی چنلی‌بل صحنه را بافانوس پر کرده و خان و جلاد را به زانو می‌اندازند. (صادقی، ۲۶:۱۳۸۲)

۳-۴ حذف و اضافه کردن شخصیت‌ها: شخصیت‌های نمایشنامه، در حماسه به همین شکل

وجود دارند: علی کیشی، خان ظالم، پاشا میهمان‌خان، کچل حمزه، آسیابان؛ و حتی پیرزنی که یک شب به کوراغلو پناه می‌دهد بدون تغییر از حماسه به نمایش منتقل شده است.

۳-۴-۱حذف شخصیت : حذف شخصی است که با دو گاو خود به آسیاب مراجعه می‌کند و با کوراغلو مواجه می‌شود؛ این شخص در نمایشنامه حذف شده است. شخصیت نگار که در حماسه بسیار تاثیرگذار و عامل است، در این نمایشنامه یک بار از زبان کوراغلو، فقط نام برده می‌شود و اصلا حضور فیزیکی ندارد.

۳-۴-۲اضافه کردن شخصیت : اضافه کردن شخصیت دلقک به نمایشنامه.

شروع و پایان نمایش، هر دو با حضور دلقک آغاز شده و اتمام می‌پذیرد، و درواقع او بهانه‌ای برای شروع داستان کوراغلو و پایان آن است.

حذف و اضافه کردن ماجراها و شخصیت‌ها	**حذف**: مردی با دو گاو
	اضافه: دلقک

تبدیل کردن یا دگرگونی:

"مهم‌ترین کار نمایشنامه‌نویسی که می‌خواهد اثری کهن را دراماتیزه کند، تبدیل کردن اثر از" ژانری به ژانر دیگر" است، یا تبدیل کردن نوعی به نوع دیگر. می‌دانیم که اکثریت قاطع آثار کهن ما محتوای اپیک یا روایی دارند که برای نمایشی کردن باید آن‌ها را *دراماتیک* کرد.یعنی از وجه *شنیداری* به *دیداری* تبدیلشان کرد و از *توصیف* به *عمل* برگرداند." (صادقی، ۱۳۸۲: ۲۵)

همین که بخشی از یک اثر حماسی روایی، یعنی حماسه کوراغلو– یا یک اثرادبی مکتوب، یعنی کوراوغلو و کچل حمزه بهرنگی – از روایت و متن، وجهی دیداری نیز یافته‌اند، یعنی در این نمایش تغییر ژانر صورت گرفته است.

در تبدیل توصیف به عمل، اتفاقی که در این نمایشنامه افتاده است، افزایش تعداد راوی‌ها است. بیشتر وقایع از زبان هم‌صدایان، از زبان علی کیشی، یا از دهان کوراغلو روایت می‌شوند، یعنی به‌عبارتی دهان عاشیق خنیاگر، در دهان‌های بازیگران تکثیر شده است؛ تا ایشان هرکدام بخش‌هایی را قرائت کنند. دراصل پایه این حماسه بنا بر سنت عاشیقی است، یعنی خنیاگری که تنها با همراهی یک ساز اشعار حماسه را تک‌نفره روایت می‌کند.

شناخت شرایط مادی و اجتماعی اجرا، یعنی امکانات فنی به علاوه شرایط اجتماعی:

"شرایط مادی و اجتماعی اجرا به نویسنده و کارگردان نمایش می‌آموزد تا برخلاف سنت‌های کهن

به فکر یافتن معادل‌های صحنه‌ای جدید بیفتد و مثلا از حرکات نمادین، فضاسازی، نشانه‌شناسی، قدرت بیانی رنگ‌ها و روابط روانشناسانه شخصیت‌ها در بهترین شکل ممکن سود جوید و اثر کهن را که هنری *گوشی* است، به هنر صحنه‌ای نوین که هنری چشمی-گوشی است ارتقا دهد."(صادقی، ۲۶:۱۳۸۲)

-زمانی که از علی کیشی دو کره اسب می‌خواهند: "علی کیشی با دو فانوس به نشانه دو اسب بر می‌گردد"

علی کیشی حضرت پاشا بفرمایید، این‌ها قیرآت و دورآتند. (غریب‌پور، ۱۳۵۹: ۷)

-در صحنه بعد، علی کیشی دو اسب را از خان می‌طلبد:

"علی کیشی دو فانوس را بر می‌دارد، با ناله و کورمال کورمال قدم بر می‌دارد و دور دایره‌ای فرضی می‌گردد."(غریب‌پور، ۱۳۵۹: ۸)

چند جمله‌ای می‌گوید و سپس در ادامه می‌ایستد. با صدای بلندتر متنی شبیه به بیانیه را ایراد می‌کند.

"علی کیشی در انتهای صحنه می‌ایستد.گروهی با طبل و سنج وارد می‌شوند.آرام و آهنگین می‌نوازند. به دنبال آن‌ها چند نفر که توری بلندی را که یک سر آن بر چوبی صلیب‌وار و انتهای آن در دست نفر آخر قرار دارد، وارد می‌شوند.جلوی همه زنی با پرده‌ای **سبز** که روی دو دستش انداخته است قدم بر می‌دارد.گروه، آرام و با صدای دهل قدم بر می‌دارد. زیر لب زمزمه می‌کنند. زن مقابل علی کیشی می‌ایستد. محکم روی دهل می‌نوازند روی سر او پرده سبز را که تا حد شانه علی کیشی می‌رسد، می‌اندازند، و دوفانوس را به فاصله چند قدم از او، درست روبه رویش روی زمین می‌گذارند و خارج می‌شوند."(غریب‌پور، ۹:۱۳۵۹)

این صحنه درواقع صحنه مرگ علی کیشی است. چنان‌که تور سفید روی صلیب حالتی شبیه به حجله عروس ایجاد کرده است. پارچه سبزی که در دست زن هست نیز می‌تواند نشان‌دهنده این مطلب باشد که علی کیشی، نمی‌میرد بلکه "نطفه ی سبز طغیان" را می‌پرورد، و این کار با انداختن پارچه سبز به صورت نمادین بر روی شانه‌های او صورت می‌گیرد. ولی چون به‌هرحال، مجلس، مجلس مرگ است، از ابزاری مانند طبل و سنج، که در تعزیه‌های ما استفاده می‌شود نیز در کاروان استفاده شده است. از میان تمام نمادهای این صحنه فقط دو فانوس تا به انتها نقش بازی می‌کنند، باقی نمادها رها می‌شوند و این تنها صحنه نمادین کل نمایش است.

نتیجه‌گیری

بسیاری از آثار هنری با اقتباس به‌وجود آمده‌اند. این اقتباس‌ها علاوه‌بر ادبیات از نوع نظم یا نثر، در زمینه‌های گوناگون مانند تئاتر، نقاشـــی، مجسمه‌سازی، معماری و موسیقی نیز بوده است؛ به‌همین‌ترتیب اثر کهنی هم‌چون حماســه کوراوغلو نیز دســتمایه شمار زیادی از اقتباس‌ها قرار گرفته است. این حماسه در گذشت ایام و گذر از سالیان و نسل‌ها، در حرکت خود، از مرز سکون و بی‌تغییری گذشته و با هر نسلی به سبک‌وسیاق همان نسل زیسته است، به‌همین‌دلیل حماسه کوراغلو که پیش از این به‌عنوان حماسه‌ای فقط شــنیداری، شناخته می‌شده است در منطقه وسیعی در بین گویش‌های مختلف گسترش یافته است. ایــن امر نشــان‌دهنده خصوصیت زایندگی و توان تغییر و تحول آن، چــه در زبان و چه در معنا و مفهوم اســت. چنین اثری واجد خصوصیت "پویایی" اســت و می‌تواند این جنبه را از زوایای مختلفی دارا باشد. این پویایی متغیرهای متعددی را می‌تواند دربر بگیرد، پویایی در ســیر داســتان، پویایی در شــخصیت‌ها، قابلیــت پذیرفتن ظرف زمان و مکانی که در آن روایت می‌شــود و ســرانجام پویایی دراماتیک مبتنی بر قابلیت‌های دراماتیک و نمایشی، یعنی آن‌چه این حماسه را به‌تدریج از شکلی شنیداری به قالبی دیداری درآورده است.

این مقاله ضمن تلاش برای شناخت ویژگی‌های دراماتیک این اثر، خلاقیت هنری تهیه‌شده از آن، در شــکل نمایش را معرفی و سپس با ارایه معیارهایی تجزیه و تحلیل کرد. گرچه یک اثر کهن می‌تواند الهام‌بخش آثار هنری جدید باشد، اما لزوما در هر برداشتی هر اندازه نوین یا امروزی، از تمام پتانسیل‌های آن استفاده نمی‌شود که این بی‌شک در بدو امر مربوط به خوانش فردی و در ادامه مربوط به ظرف زمان و مکان اقتباسِ انجام گرفته از آن اســت. گاهی اقتباســی مانند نمایش کوراوغلوی چنلی بل بسیار متاثر از واقعه‌ی نزدیک به آن، یعنی پیروزی انقلاب‌اســلامی ایران است که موجب می‌شود نمایش تحت‌تاثیر آن بازه زمانی قرار گیرد.

در این زمینه که امروزه چه خوانش و برداشت نوینی از حماسه کوراوغلو می‌توان داشت، راهکاری که می‌توان عرضه داشت این است که، ارایه هرگونه برداشتی نوینی از اثری کهن، مستلزم داشتن خلاقیت و ابداع در این موارد است: پرداخت تازه کوراغلو، تغییر معنای موضوع حماسه، حذف و اضافه کردن ماجراها و شــخصیت‌های حماســه، تبدیل و دگرگونی، یعنی تبدیل از ژانری به ژانر دیگر یا از نوعی به نوع دیگر، و برگرداندن وجه شــنیداری به وجه دیداری با توجه به شــرایط مادی و اجتماعی زمانه‌ای که قرار است خوانش جدید در آن صورت بگیرد. ولی مهم‌تر از همه به‌کار گرفتن تخیل و درنظر گرفتن این نکته است که همواره به متن اصلی به‌عنوان مصالح اولیه کار نگریســته شــود تا با تمرکز و کار بر روی یک یا چند قطعه از آن، بتوان به اثری جدید با نگاه و رویکردی نوین و منطبق بر روح زمانه رسید.

پی‌نوشت‌ها

1. ṣxanthos
2. Achilles
3. Plot
4.Characterization
5. Conflict
6. Erzurum

۷.این عبارت توسط بهروز غریب پور به‌کار گرفته شده است

فهرست منابع

کتاب :

۱. بهرنگی, صمد، (۱۳۸۷) ***کوراوغلو و کچل حمزه***، تبریز، انتشارات بهرنگی

۲. تهماسب, پروفسور محمد حسین، (۱۳۸۹)***حماسه کوراوغلو***، ولی راعی، تبریز، نشر اختر با همکاری انتشارات‌هاشمی

۳. حمیدیان, سعید، (۱۳۷۲) ***درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی***، تهران، نشر مرکز

۴. خلیل آذر, جلیل، (۱۳۸۹) ***رویکرد نمایشی هنر عاشیقی***، تهران، انتشارات افراز.

۵. داد, سیما،(۱۳۷۱) ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران، مروارید

۶. حنیف, محمد، (۱۳۸۹) ***قابلیتهای نمایشی شاهنامه***، تهران، سروش

۷. سرامی, قدم علی، (۱۳۶۸)***از رنگ گل تا رنج خار***، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی

۸. صفا, ذبیح الله، (۱۳۷۹) ***حماسه سرایی در ایران،از قدیمترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم هجری***، تهران، موسسه انتشارات امیر کبیر

۹. غریب پور, بهروز،(۱۳۶۲) ***کوراوغلوی چنلی بل،برداشتی آزاد از افسانه‌های آذربایجانی کوراوغلو***، تهران، انتشارات کانون پرورش فکری

۱۰. قادری, نصرالله، (۱۳۸۸) ***آناتومی ساختار درام***، تهران، نیستان.

۱۱. ناظرزاده کرمانی, فرهاد، (۱۳۸۹) ***درآمدی به نمایشنامه شناسی***، تهران، سمت

۱۲. ندوشن, محمدعلی اسلامی، (۱۳۸۹) ***جام جهان بین***، تهران، قطره

۱۳. سیپک, ییری،(۱۳۸۹)***ادبیات فولکلور ایران***، ترجمه محمد اخگری، تهران، سروش.

مقاله:

۱۴. زاهدی, فریندخت،(۱۳۷۶) ***شخصیت پردازی در ادبیات نمایشی***، ***فصلنامه هنر***، شماره (۳۴)،ص۴۶.

۱۵. حب وطن, محمد،(۱۳۸۹)***نگاهی به هنر و موسیقی عاشیقی : آوازی از اعماق تاریخ***، ***چیستا***، اسفند و فروردین،صص۳۵ تا ۴۳.

۱۶.صادقی, قطب الدین، (۱۳۸۰) ***چگونه آثار ادبی کهن را نمایشی کنیم***، ***صحنه***، شماره (۱۶ و ۱۷)،صص۲۴تا۲۷

پایگاه اینترنتی:
۱۷. دستیابی: دوازده تیر, ۱۳۹۲
۱۸. ترک بیاتانی, آسیه،(۱۳۹۱)، ***بخش ادبیات تبیان***.(http://www.tebyan.net/newindex.aspx?pid=225338)
نمایش:
۱۹. غریب پور, بهروز، (۱۳۵۸)***کوراغلوی چنلی بل***، با اجرای بهروز غریب پور، مرکز تئاتر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تهران

تعلیق در آثار اریک امانوئل اشمیت
با نگاهی به سه نمایشنامهٔ نوای اسرارآمیز، خرده‌جنایت‌های زناشوهری و عشق‌لرزه

احمد کامیابی مسک، مهدی تاج‌الدین**

تاریخ دریافت مقاله: ۲۶ / ۱۰ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۶ / ۱۱ / ۹۲

**نویسندهٔ مسوول

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد، تحت‌عنوان «تعلیق در آثار اریک امانوئل اشمیت»، است که توسط آقای مهدی تاج‌الدین در خردادماه ۱۳۹۰ در، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا دفاع شده است.

تعلیق در آثار اریک امانوئل اشمیت
با نگاهی به سه نمایشنامهٔ نوای اسرارآمیز، خرده‌جنایت‌های زناشوهری و عشق‌لرزه

احمد کامیابی‌مسک
پروفسور،دکتردِتا، استاد دانشگاه تهران، هنرهای زیبا

مهدی تاج‌الدین
کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا

چکیده

بررسی آثار نمایشنامه‌نویسان معاصر خارجی، که در ارتباط با مسایل روز نوشته شده‌اند، یکی از مقوله‌های مهم در تئاتر ماست که می‌تواند به ارتقاء سطح کیفی آن بیانجامد. تئاتر فرانسه از دیرباز همواره به‌عنوان الگویی برای تئاتر ایران مطرح بوده است. نویسندگان فرانسوی در دوره‌های مختلف آثار خود را بر پایهٔ مسایل عمیق انسانی بنا نهاده‌اند و ازنظر تکنیک و فنون نوشتاری نیز همواره پیشرو بوده‌اند. اریک امانوئل اشمیت یکی از نویسندگان معاصر فرانسوی است که آثارش در دههٔ اخیر در ایران ترجمه و اجرا شده و مورداستقبال قرار گرفته است. محتوای بسیار انسانی آن‌ها دربارهٔ زندگی، مرگ، عشق و نوع‌دوستی و ساختار بی‌نظیر و فنی آن‌ها دلیل این مقبولیت است. اشمیت در فن نگارش نمایشنامه‌هایش شیوه‌ای ویژه دارد که منجر به جذب مخاطب می‌شود و آن استفاده از تعلیق‌های متعدد و پی‌درپی در آن‌هاست. در این مقاله، نخست به تعریف تعلیق و سپس به تحلیل سه نمایشنامهٔ ***نوای اسرارآمیز***، ***خرده‌جنایت‌های زناشوهری*** و ***عشق‌لرزه***، پرداخته و نمودهای تعلیق در این آثار و چگونگی استفاده از آن‌ها را بررسی کرده‌ایم تا ازاین‌منظر، عملکرد مؤثر نویسنده‌ای معاصر را در بیان دغدغه‌های انسان سدهٔ بیست و یکم، نمایان سازیم.

واژگان کلیدی: امانوئل اشمیت، تعلیق، *نوای اسرارآمیز*، *خرده‌جنایت‌های زناشوهری*، *عشق‌لرزه*.

مقدمه

ارتباط با مخاطب، یکی از ضروری‌ترین عناصر حیاتی یک اثر نمایشی است که بستگی به عوامل مختلفی ازجمله محتوا و ساختار آن دارد. نویسندهٔ نمایشنامه و فیلمنامه، هم‌چنین کارگردان تئاتر و سینما باید هم در انتخاب موضوع و هم در به‌کارگیری عناصر تکنیکی و فنی، مهارت کامل داشته باشد تا بتواند آثاری جذاب و موردتوجه تماشاگران بیافریند.

نویسندگان فرانسوی در دوره‌های مختلف، نگارش آثار خود را بر پایهٔ مسایل عمیق انسانی بنا نهاده‌اند و در کاربرد تکنیک‌ها و فنون نوشتاری نیز همواره پیشرو بوده‌اند. اریک امانوئل اشمیت[1] یکی از نویسندگان معاصر فرانسوی است که آثارش مقبولیت زیادی در بین مخاطبانش دارد و این مقبولیت به دلیل داشتن محتوای غنی انسانی، فلسفی و تکنیک‌هایی است که در آثارش به‌کار می‌برد. مسایل عمدهٔ انسانی مطرح شده در نمایشنامه‌های او عبارتند از: عشق، نوعدوستی، مشکلات زندگی روزمرهٔ مردم عادی، دین، آزادی و برابری و احترام به عقاید و افکار دیگران است. اشمیت با توجه به مطالعات فلسفی‌اش، نوعی تئاتر آمیخته با فلسفه، فلسفه‌ای ساده و همه‌فهم ارایه می‌دهد. به‌عبارت‌دیگر نگاه او در تئاتر به زندگی از دریچهٔ فلسفه است. فلسفه‌ای که برای انسان، هدف و سرانجامی در نظر دارد که باید با تکیه بر خصایل معنوی هم‌چون عشق و صداقت و ازخودگذشتگی به آن دست یابد. یکی از تکنیک‌هایی بسیارجالب که در آثار او به‌کار رفته و موجب جذب تماشاگران می‌شود، تعلیق[2] است که در همهٔ آثار ادبی و نمایشی جایگاه ویژه‌ای دارد. تعلیق، همان‌طور که از عنوان آن برمی‌آید به معنای قطع روایت و متوقف‌کردن کنش و جریان داستان، حالتی میان دو یا چند وضعیت، به‌طوری‌که بیننده منتظر دنباله و نتیجه آن باشد و بدین‌ترتیب به داستان نمایش بیشتر توجه کند. تعلیق در لغت به معنای درآویختن و در اصطلاح ادبیات داستانی و نمایشی، حالتی است توأم با بلاتکلیفی و انتظار که خواننده یا بینندهٔ اثر به دلیل اشتیاق به آگاهی از پایان ماجرا، بدان دچار می‌شود.

ما در این مقاله به بررسی تعلیق در سه نمایشنامهٔ ***نوای اسرارآمیز***[3]، ***خرده جنایت‌های زناشوهری***[4] و ***عشق‌لرزه***[5]، که از آثار مهم واقع‌گرا و فلسفی اشمیت هستند، خواهیم پرداخت. در هر کدام از این نمایشنامه‌ها، اشمیت افراد جامعه را در موقعیت‌های ویژه‌ای قرار می‌دهد و عملکرد آن‌ها را در این وضعیت‌ها به‌تصویر می‌کشد. عامل تعلیق، نقش ویژه‌ای در ایجاد جذابیت و کشش داستانی آن‌ها دارد. برای رسیدن به شناخت و درک عملکرد اشمیت در خلق چنین موقعیت‌هایی با استفاده از عنصر تعلیق، هدفی است که ما با روش تحلیلی دنبال خواهیم کرد؛ دراین‌راستا، ضمن بیان معانی واژهٔ تعلیق و سوسِپنس با استفاده از دایره‌المعارف‌ها و فرهنگ‌های پارسی و فرانسوی، مختصری دربارهٔ تعلیق در تئاتر، معرفی زندگی و آثار اشمیت، به تجزیه و تحلیل سه نمایشنامه پرداخته و نمودهای تعلیق و فن

ایجاد موقعیت‌هایی که به‌وجودآورندهٔ آن‌هاست را بررسی خواهیم کرد.

مفهـوم تعلیق: در *لغت‌نامهٔ دهخدا* چنین آمده اسـت: "تعلیـق. درآویختن. درآویختن چیزی را به چیزی و متعلق گردانیدن. [...] درآویختن چیزی را به چیزی و بر چیزی، درآویختن و معلق گردانیدن آن. [...] و به‌مجاز، علاقه و دلبستگی. [...] "(دهخدا، ۱۳۷۷: ۶۸۱۷).

در ***فرهنـگ تئاتر*** به زبان فرانسـه، واژهٔ تعلیق یا سوسـپانس چنین تعریف شـده اسـت: "انتظار مضطربانهٔ تماشاگر در موقعیتی که در آن قهرمان تهدید شده است یا در انتظار موقعیتی بدتر است. تعلیق رفتاری اسـت روانی که براساس یک ساختار دراماتیک بسیار فشـرده و مداوم به‌وجود می‌آید. داستان و موضوع، بطریقی نوشته و مرتب شده که فردسان، که موضوع زندگیش مورد نظر و دغدغهٔ ماست، نتواند از سرنوشتش بگریزد، لااقل بدون دخالت معجزه‌آسای یک قدرت مددکار (آسمانی یا زمینی)"
(پاویز، ۱۹۸۰: ۱۳۹).

ابراهیم مکّی می‌نویسـد: "ساسـپنس یا سوسـپانس که در پارسـی به تعلیق، دلهره، اضطراب و یا واژه‌هایی دیگر – که حکایت از دلواپسی و نگرانی تماشاکن نسبت به سرنوشت قهرمان اثر دارد– ترجمه شـده اسـت، درواقع بیش از آنکه یکی از عوامل و عناصر نمایشی باشـد، کیفیتی است که بر اثر رعایت اصولی خاص، در تماشـاکن ایجاد می‌شـود. تعلیق به این اعتبار، یکی از حالتهای نفسـانی تماشـاکن و واکنش روانی او نسـبت به‌عوامل دیگر است. از اینرو، موفقیت هنرمند در ایجاد چنین حالتی بستگی تام و تمام به شـناخت روحیه و خلق‌وخوی تماشـاکن دارد. با شـناخت روحیهٔ تماشاکن، درام‌نویس اسباب و شرایط لازم برای پذیرش پیام و القای احساسی را که در نظر دارد فراهم می‌آورد". (مکّی، ۱۳۸۳: ۲۳۲).
نصراله قادری در کتابش تحت‌عنوان: ***آناتومی و سـاختار درام***، می‌نویسـد: "هر نوع عدم اطمینان و بی‌خبری از نتیجه و انتظار را تعلیق می‌گویند. اساس تعلیق را پیش‌بینی تشکیل می‌دهد. تردید و دو دلی بیننده در مورد رسیدن یا عدم رسیدن به هدف، ایجاد تعلیق می‌کند." (قادری، ۱۳۸۸: ۷۱).

تعلیق در تئاتر

از آن‌جا که هرآن‌چه در صحنه به نمایش درمی‌آید براسـاس متن (نمایشـنامه) است، با بررسی متن نمایشـی می‌توان به عناصر تشـکیل‌دهندهٔ آن ازجمله تعلیق دسـت یافت. آن‌چه در مورد تعلیق در تئاتر می‌تواند موردتأکید قرار گیرد این نکته است که تأخیر و توقف روند آگاهی مخاطب از حوادث بعدی منجر به ایجاد تعلیق خواهد شد. بنابراین یکی از راهکارهای ایجاد تعلیق توقف عمل نمایشی و کنش‌ها و ایجاد انتظار برای کنش بعدی است. غافلگیر کردن مخاطب و ازبین بردن پیش‌داوری او دربارهٔ نتیجه و حاصل نزاع شخصیت اصلی و یا قهرمان نمایشنامه با موانع یکی از ابزارهایی است که نویسنده می‌تواند در جهت

ایجاد تعلیق از آن بهره گیرد. مخاطب آگاهانه و یا ناآگاهانه دست به پیش‌داوری خواهد زد و بی‌شک میل درونی او این است که قهرمان نمایشنامه پیروز شود، اما همین نکته می‌تواند زمینهٔ ایجاد غافلگیری و ارایهٔ نتیجه‌ای عکس و یا به‌تأخیر انداختن پیش‌بینی او باشد. به‌این‌ترتیب تعلیق، گرچه عاملی مستقل و قایم‌به‌ذات نیست، بااین‌همه، برای ایجاد اشتیاق در تماشاگر نسبت به وقایع نمایش و حفظ و ادامهٔ این اشتیاق تا رسیدن به نتیجه‌ای قطعی، لازم است که آن را در جزءجزء عناصر اصلی ساختار نمایشی هم‌چون: معرفی، هماهنگی، کشمکش و پیچیدگی گنجاند تا با حضور دایم خود، در هرلحظه از نمایش، توجه تماشاگر را به آن‌چه که می‌گذرد جلب کند و موجبات تعقیب وقایع را فراهم آورد.

اریک-امانوئل اشمیت (متولد ۲۸ مارس ۱۹۶۰)

اشمیت نویسنده و فیلسوف فرانسوی، یکی از نامورترین نمایشنامه‌نویسان معاصر فرانسه و اروپاست. رشتهٔ تحصیلی او فلسفه بوده و پایان‌نامهٔ دکترایش را به "دیدرو"[۶] اختصاص داده که در سال ۱۹۹۷ تحت‌عنوان "دیدرو یا فلسفه جذابیت"[۷] به‌چاپ رسیده است. اشمیت، به موسیقی علاقمند است و "عروسی فیگارو"[۸] موزارت[۹] را به زبان فرانسه ترجمه کرده و این ترجمه، چندین‌بار در سالن‌های فرانسه به صحنه رفته است. اثر دیگر موزارت یعنی "دون ژیووانی"[۱۰] را نیز به زبان فرانسه برگردانده است. او در همهٔ زمینه‌های ادبی و هنری ذوق‌آزمایی کرده است. در زمینهٔ تئاتر می‌توان از نمایشنامه‌های: ***ثسب وآلُنی‌ها***[۱۱] (۱۹۹۱)، ***میهمان ناخوانده***[۱۲] (۱۹۹۳)، ***گلدن جو***[۱۳] (۱۹۹۵)، ***نوای اسرارآمیز۹*** (۱۹۹۶)، ***عشرت‌طلب***[۱۴] (۱۹۹۷)، ***میلارپا***[۱۵] (۱۹۹۸)، ***فردریک یا بلوار جنایت***[۱۶] (۱۹۹۸)، ***مهمانسرای دو دنیا***[۱۷] (۱۹۹۹)، ***آقا ابراهیم و گلهای قرآن***[۱۸] (۱۹۹۹)، ***خرده‌جنایت‌های زناشوهری*** (۲۰۰۳)، ***عشق‌لرزه*** (۲۰۰۸)، نام برد که با ویژگی‌های جهان‌شمولی که دارند در بیش از سی کشور به صحنه رفته‌اند و مورداستقبال بی‌نظیری قرار گرفته‌اند. اشمیت در سال ۱۹۹۴ جایزه‌ای برای رُمانش: *فرقهٔ خودپرستان*[۱۹] کسب کرد. در سپتامبر سال ۲۰۰۰ *انجیل به روایت پیلاطس*[۲۰]، را به‌چاپ رساند و جایزه بُرد. کتاب‌هایش تا سال ۲۰۱۳ در کشورهای: فرانسه (۲۲جایزه)، آلمان (۴جایزه)، ایتالیا، کانادا، اُکراین، اسپانیا، سوئیس، روسیه، بلژیک، هرکدام یک جایزه بسیار فاخر برده‌اند.

نمایشنامهٔ *نوای اسرارآمیز*

نوای اسرارآمیز، هفتمین نمایشنامهٔ اشمیت است که در سال ۱۹۹۶نوشته و در تئاتر مارین‌یی[۲۱] در کنار خیابان شانزه‌لیزه با بازی دو بازیگر نامدار تئاتر و سینمای فرانسه: آلن دولون[۲۲] و فرانسیس اوستر[۲۳] به صحنه رفته است.

خلاصهٔ نمایشنامه:

در جزیره‌ای در دریای نروژ، نویسندهٔ برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات، "ابل زنورکو"[۲۴] با صدای تیراندازی، یک روزنامه‌نگار را که دعوت کرده است می‌پذیرد. "اریک لارسن[۲۵]" مصاحبه‌اش را دربارهٔ کتابی که مکاتبات نویسنده با یک زن ناشناس، زنی که شاید همان زنی باشد که کتاب به او تقدیم شده است، آغاز می‌کند اما زنورکو همکاری نمی‌کند. کم‌کم در طول گفت‌وگوهای مبهم و مهیج بین دو مرد که همواره غافلگیرانه است دو برداشت از عشق بین یک زن و مرد ترسیم می‌شود: عشق کوتاه و به‌خاطرماندنی در مقابل عشق مداوم و وفادارانه. عنوان کتاب زنورکو ***عشق ناگفته*** است. نامه‌های مرد به نام خود زنورکو و نامه‌های زن به اسم اِوا لارمور[۲۶] امضا شده است. در پایان نمایشنامه مشخص می‌شود که زنورکو عاشق زنی به نام هِلن مِترناک[۲۷] که در شهر نزدیک جزیره سکونت داشته، بوده است و این زن با اریک لارسن ازدواج کرده و چند سال است که مرده و درواقع نامه‌نگاری‌ها، کار خود لارسن بوده که می‌خواسته بدین‌ترتیب زندگی هلن مترناک را به‌طریقی ادامه دهد. گفت‌وگوی دو شخصیت پیرامون هلن مِترناک هم‌چون نوای موسیقی غریب و دست‌نیافتنی تا پایان نمایشنامه ادامه دارد و پس از شنیدن صدای تیراندازی برای سومین‌بار، سرانجام به ادامهٔ نامه‌نگاری، بین دو مرد ختم می‌شود.

تعلیق در نمایشنامهٔ *نوای اسرارآمیز*

نوای اسرارآمیز نمایشنامه‌ای است که براساس رمزوراز شکل گرفته است. این مسئله از نام نمایشنامه و استفادهٔ زیبا و زیرکانهٔ اشمیت از قطعهٔ معروف موسیقی به همین عنوان، اثر سِر ادوارد الگا[۲۸] آهنگساز انگلیسی مشخص است. اشمیت در این اثر به دنبال کشف واقعیتی بزرگ در زندگی و آدم‌هاست: واقعیت عشق. به‌همین‌سبب او از آغاز، مخاطب را وارد فضایی پر از رمزوراز و پرسش می‌کند و درگیر تعلیق‌های پی‌درپی می‌کند که تا پایان نمایشنامه ادامه دارد و تا آخرین لحظات، مخاطب، منتظر حوادث و اتفاقاتی است که روند ماجرا را تغییر می‌دهند.

نوای اسرارآمیز از جدال بین دو شخصیت شکل می‌گیرد: ابل زنورکو و اریک لارسن. این دو نفر با هم به رقابت می‌پردازند و هرکدام سعی دارند دیگری را شکست دهند. مخاطب نیز با علاقه، این جدال را پی می‌گیرد، زیرا هر جدالی سرشار از تعلیق است. نمایشنامه با صدای گلوله آغاز می‌شود. زنورکو به لارسن شلیک کرده است. اما چرا و برای چه؟ زنورکو کیست؟ لارسن کیست؟ دلیل برخورد این دو چیست؟ سوال‌هایی ازاین‌گونه و پاسخ‌هایی که از پی هم و در روند پیشرفت داستان نمایشنامه پیش می‌آیند، جذابند و مخاطب را درگیر می‌کنند. اشمیت پیش از معرفی شخصیت‌هایش، انتظاری را در مخاطب ایجاد می‌کند و بدین‌ترتیب مخاطب در حالی‌که در انتظار یافتن پاسخی برای شلیک

گلوله‌هاست، با علاقه به مکالمهٔ شخصیت‌ها گوش می‌دهد تا آن‌ها را بشناسد. بعد از این ماجرا، نمایشنامه در یک سیر رفت‌وبرگشت قدرت، میان زنورکو و لارسن می‌افتد و از آن‌جا که هیچ‌کدام هنوز ازنظر علاقمندی مخاطب درجه‌بندی نشده‌اند، مخاطب، هر دو شخصیت را با علاقه زیرنظر می‌گیرد تا از موقعیت آن‌ها براساس محور خیروشر سر در بیاورد. اما این وضعیت کم‌کم با جواب‌های زنورکو وضعیت دیگری پیدا می‌کند. زنورکو شخصیتی است خودبزرگ‌بین، کسی که دیگران را تحقیر می‌کند و غرورش در نهایت است. هیچ مخاطبی به چنین شخصیتی علاقه‌ای ندارد و از این مرحله به بعد، مخاطب، به لارسن به‌عنوان شخصیتی منطقی، متواضع و محترم علاقمند می‌شود.

لارسن خود را خبرنگار روزنامهٔ محلی معرفی می‌کند که می‌خواهد با ابل زنورکو به‌عنوان برنده جایزهٔ نوبل که چند سالی است در جزیره‌ای متروک و دورافتاده زندگی می‌کند گفت‌وگو کند و دربارهٔ آخرین کتابش ***عشق ناگفته*** از او سوال‌هایی بپرسد. درواقع پرسش‌هایش، پرسش‌های مخاطب است که نمایشنامه را پیش می‌برد. کتاب بهانه‌ای است برای چالش میان زنورکو و لارسن، جدالی که درنهایت سه بار به قهر لارسن ختم می‌شود. زنورکو پاسخ‌های قانع‌کننده‌ای به او نمی‌دهد و لارسن می‌خواهد خانهٔ او را ترک کند. اما زنورکو مانع می‌شود. او هم علاقمند به این گفت‌وگوست. اما چرا؟ سوال‌هایی که لارسن می‌پرسد، این تعلیق را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که به‌راستی چنین واقعیتی وجود دارد یا خیر؟ اوا لارمور، همان‌طور که زنورکو می‌گوید غیرواقعی است و یا به‌گفته لارسن برگرفته از زنی واقعی است؟ چه واقعیت‌هایی پشت این سوال‌ها وجود دارد؟ سوال‌ها هم‌چنان که گره‌های نمایشنامه را می‌گشایند، باعث ایجاد گره‌های دیگری می‌شوند و بدین ترتیب درام ***نوای اسرارآمیز*** با تنیده شدن این سوال و جواب‌ها درهم شکل می‌گیرد. هلن مترناک، شخصیت غایب، محور بحث و جدال لارسن و زنورکو است و تلاش برای رسیدن به واقعیت او که درنهایت واقعیت عشق و زندگی است، یکی از اساسی‌ترین عواملی است که در نمایشنامه تعلیق به‌وجود می‌آورد زیرا مخاطب همواره بیهوده در انتظار برداشته شدن حجاب از چهرهٔ واقعی این زن است. اتفاقی که درنهایت نیز عقیم می‌ماند، اما لارسن و زنورکو از هم به شناختی دیگر می‌رسند.

نوای اسرارآمیز مناظره‌ای داغ و جذاب است که به‌شکلی زیبا و هوشمندانه طراحی شده است. ظرافت اشمیت در طراحی نقاط عطف و عوامل بحران‌آفرین و نیز دقت در ارایهٔ اطلاعات در قالب پاسخ‌ها، باعث ایجاد تعلیقی کلی و سراسری در نمایشنامه شده است. اشمیت به‌موقع و به‌جا گره‌گشایی می‌کند. گره‌گشایی که در ذات خود گره‌ای دیگر را ایجاد می‌کند. به‌عنوان‌مثال می‌توان به جایی اشاره کرد که زنورکو با اصرار و علاقه علت طرفداری لارسن از هلن مترناک را می‌پرسد. سوالی که در ذهن مخاطب نیز ایجاد شده است.

زنورکو: ولی بگویید ببینم، بدجوری دارید از او طرفداری می‌کنید! *(با شیطنت)* راحت برای دفاع از همشهریتان، برآشفته می‌شوید. هلن مترناک را خوب می‌شناسید، مگر نه؟

لارسن: خیلی خوب. *(مکث)* زنم است.

زنورکو: (*مات برجا می‌ماند*) ببخشید. (اشمیت ۷، ۱۳۹۰: ۵۵).

البته فقط زنورکو، نیست که مات و مبهوت برجا می‌ماند، مخاطب نیز در چنین وضعیتی قرار می‌گیرد. این پاسخ اگرچه بسیاری از گره‌های پیشین را باز می‌کند اما آن‌قدر چالش‌برانگیز است که می‌توان گفت به قدرت نقطهٔ شروع نمایشنامه عمل می‌کند و آن را در مسیری تازه می‌اندازد. چرخشی از زنورکو به لارسن. حالا اوست که باید پاسخ‌گوی سوال‌ها و تعلیق‌های ایجادشده برای زنورکو و مخاطب باشد.

نمایشنامه به صورت چرخشی زنورکو و لارسن را محور ماجرا قرار می‌دهد. یعنی در هر مرحله یک شخصیت در کانون توجه و تأکید قرار می‌گیرد. بدین‌ترتیب نمایشنامه دارای ابعاد مختلفی می‌شود و از حالت یک‌نواختی خارج می‌شود. مخاطبی که لارسن را به‌عنوان یک خبرنگار ساده و معمولی می‌پنداشت، به‌طورناگهانی از او چهرهٔ دیگری می‌بیند، چهره‌ای که با خود سوالات فراوان دیگری را به دنبال دارد و هر سوالی در بطن خود تعلیقی. این ملاقات خیلی زود به بازی بی‌رحمانه تبدیل می‌شود که هرکدام از فردسان‌ها با ترفندی اعجازآمیز می‌کوشند تا به واقعیت ماجرا پی برد.

خرده‌جنایت‌های زناشوهری

چهاردهمین نمایشنامهٔ اشمیت است که در سال ۲۰۰۳ در تئاتر ادوآر هفتم[۲۹] در پاریس با بازی برنار ژیرودو و شارلوت رامپلن به صحنه رفت. ملودرامی تک‌پرده‌ای است که به مسایل فلسفی خانوادگی می‌پردازد و ترکیبی شگفت‌آور از عشق و جنایت را با هم می‌آمیزد.

خلاصهٔ نمایشنامه: با ورود "لیزا"[۳۰] و "ژیل"[۳۱] به آپارتمان، نمایش آغاز می‌شود. ژیل، بر اثر حادثه‌ای دچار فراموشی گشته، تازه از بیمارستان مرخص شده و لیزا تلاش می‌کند با قرار دادن او در محیط خانه و موقعیت‌های آشنا، حافظه‌اش را برگرداند. لیزا دربارهٔ ویژگی‌های ژیل برای او صحبت‌کند تا شاید او بتواند چیزی به‌خاطر بیاورد. ژیل در ضمن گفت‌وگوها، متوجه می‌شود که برخلاف ظاهرسازی‌های لیزا، زندگی آن‌ها چندان هم رضایت‌بخش نبوده است. او برای اینکه بتواند واقعیت‌های بیشتری دربارهٔ خودش و لیزا بیابد، لیزا را سوال‌پیچ می‌کند و لیزا هم‌چنان سعی دارد او را همسر شایسته‌ای نشان دهد. در مورد علت فراموشی ژیل، لیزا ادعا می‌کند که از پله‌ها افتاده است اما بر اثر اشتباه ژیل در یادآوری محل ماه‌عسلشان، متوجه می‌شود که ژیل حافظه‌اش را ازدست نداده است. همین مسئله آغاز فاش شدن اسرار زندگی لیزا و ژیل است. آن‌ها یکدیگر را به ویران کردن زندگی مشترکشان متهم می‌کنند. ژیل به‌یاد

می‌آورد که شب حادثه، دیروقت به خانه آمده و لیزا در تاریکی به او حمله کرده و چیزی بر سر او کوبیده اســت. لیزا در برابر این واقعیت توان مقابله ندارد و با ناتوانی چمدانش را برمی‌دارد تا برای همیشــه این زندگی کابوس‌وار را ترک کند، ژیل به او اصرار می‌کند که بماند و به او می‌گوید که او را می‌بخشد، سپس فاش می‌کند که هرگز حافظه‌اش را ازدســت نداده بلکه خواســته است با این ترفند همسرش را بشناسد و رابطه‌اش را با او واکاوی کند. هرچند در ابتدا لیزا قانع نمی‌شــود و خانه را ترک می‌کند، اما هنگامی‌که ژیل در تاریکی می‌نشیند و به موسیقی گوش می‌دهد لیزا بازمی‌گردد و هر دو تصمیم می‌گیرند به زندگی مشترکشان ادامه دهند.

تعلیق در نمایشنامهٔ *خرده‌جنایت‌های زناشوهری*

نمایشنامه با سوالی مهم و اساسی آغاز می‌شود: من کیستم؟ تو کیستی؟ لیزا با همسرش ژیل سوبری، نویســنده و نقاشــی که ادعا می‌کند حافظه‌اش را ازدســت داده به خانه برگشته‌اند. لیزا می‌خواهد به ژیل کمک کند تا حافظه‌اش را بازیابد اما ژیل باید ابتدا لیزا را بازشناسد. اولین نکته‌ای که باید دربارهٔ این اثر به آن اشاره کرد شروع نمایشنامه در تاریکی است و این تاریکی به معنای مجازی یعنی ابهام، تا گره‌گشایی ادامه دارد. ***خرده‌جنایت‌های زناشــوهری*** بر اســاس تعلیق و انتظار برای کشف ناشناخته‌های روابط خانوادگی زوج اســتوار اســت که همواره حس کنجکاوی مخاطب را برمی‌انگیزد. مخاطب با صحنه‌هایی مواجه می‌شــود که در آن حتا شخصیت‌های نمایشــنامه با هم بیگانه‌اند و پرسش‌هایی در ذهن او شکل می‌گیرد: آن‌ها به‌راستی که هستند؟ چه ارتباطی با هم دارند و ماجرا چست؟ هرچند که هر اثر دراماتیک، در بطــن خود دارای چنین حالت و ویژگی اســت اما نگهداری و تداوم تعلیــق در اثر نیاز به توانایی فنی و آگاهی نویســنده دارد. فراموشــی ژیل، به‌عنوان اولین گره نمایشــنامه مطرح می‌شود گرهی که هر دو فردسان با هم می‌کوشند به برطرف کردن آن بپردازند. مخاطب نیز برهمین‌اساس با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنــد و از خود می‌پرســد: آیا آن‌ها در باز کردن این گره موفق می‌شــوند؟ آیا ژیــل حافظهٔ خود را باز می‌یابد؟ برای بازیافت حافظهٔ ژیل، لیزا شــروع به تعریف گذشته می‌کند. درواقع، قصه وارد فضایی جدید می‌شود و اکنون سوال اساسی این است: ژیل چگونه مردی بوده است؟ ابهام حاکم بر فضای نمایشنامه مانع شــناخت واقعی شــخصیت فردسان‌ها می‌شود و گرهی دیگر یعنی کشف شخصیت نیز به آن اضافه می‌شــود که در یک مســیر قرار دارند و این دو، تعلیق ایجادشده را تشدید می‌کنند. معلق بودن ژیل بین واقعیت و خیال‌پردازی، گذشــته و آینده، خیروشــر دقیقا همان چیزی اســت که مخاطب درک می‌کند و منتظر باز شــدن آنســت. اشــمیت بدون مقدمه‌چینی او را به قلب ماجرا پرتاب می‌کند. به‌نظر می‌رسد در گذشــته‌ای که ژیل از آن می‌ترسد چیزهایی وجود دارد که چالش‌برانگیز است. به‌همین‌دلیل ژیل چندان

میلی به یادآوری گذشته ندارد. به‌راستی چه‌چیزی در گذشتهٔ این زوج وجود دارد که ممکن است ترسناک باشـد؟ به‌غیر از طرح و ایجاد پرسـش، یکی‌دیگر از کارهای اشمیت، خلق موقعیت‌هایی است که در ذات خود عنصر تعلیق را به همراه دارند. وضعیت ژیل همان‌طور که خود می‌گوید، میان خوبی و بدی و گذشته و آینده معلق اسـت: "من یک بیگانه‌ام. حتا برای خودم. حتا مطمئن نیسـتم که برای خودم ارزش قائل باشم..."(اشـمیت، ۱۳۸۶: ۱۳). این موقعیت خودبه‌خود ایجاد تعلیق می‌کند و مخاطب برای رسـیدن به نتیجهٔ این وضعیت ماجرا را دنبال می‌کند. با ادامهٔ ماجرا این وضعیت وارد جریانی دیگر می‌شود. مسایلی مطرح می‌شود که کانون نمایشنامه و محور آن را تغییر می‌دهد.

ژیل که هم‌چنان قصد دارد از گذشـته خود سـر در بیاورد به کنجکاوی و سوالاتش ادامه می‌دهد و مخاطب را نیز در این مسـیر با خود همراه می‌کنـد. مقدمهٔ یکی از کتاب‌هایش او را دچار تردید می‌کند. این یکی از نقاط عطف نمایشـنامه اسـت. ژیل و به دنبال او مخاطب مطمئن می‌شـود که چیزهایی در گذشـته وجود دارد که باید از آن سر درآورد و این یعنی تعلیق بیشتر برای نمایشنامه. اما لیزا هم‌چنان به توجیهات خود و بیان سابقهٔ خوب برای ژیل ادامه می‌دهد. تا این‌که به جایی می‌رسیم که باز هم محور و کانون نمایشـنامه تغییر می‌کند. ژیل و لیزا که از ساختن گذشته‌ای دلخواه سرمستند، با هم به عشقبازی می‌پردازنـد، امـا ناگهان زیل نـام مکانی را به زبان مـی‌آورد که همهٔ روند نمایشـنامه را تغییر می‌دهد؛ پورتوفینو[۳۲]. پورتوفینو جایی اسـت که لیزا و ژیل ماه‌عسلشـان را آن‌جا گذرانده‌اند. لیزا ناگهان دچار شک می‌شود. ژیل چطور چنین چیزی را به خاطر دارد. او به‌یاد می‌آورد؟

"**لیزا:** تو یادت است؟

ژیل: نه، خودت الان به‌من گفتی.

لیزا: ابدا من گفتم ایتالیا." (اشمیت، ۱۳۸۶: ۳۹).

آشفتگی صحنه و واقعیتی که ممکن است در پس این اشتباه باشد هر خواننده‌ای را وا می‌دارد که به صفحات قبل برگردد و مطمئن شود که آیا لیزا چنین نامی را به زبان آورده یا خیر. اما مشخص است که لیزا چنین چیزی را نگفته اسـت و این مسـأله گویای واقعیتی دیگر است. مسیری دیگر برای نمایشنامه.

"لیزا: ژیل تو حافظه‌ات را کتمان می‌کنی؟" (اشمیت، ۱۳۸۶: ۳۹).

بلـه، ژیـل دقیقا همین کار را می‌کند و با برملا شـدن این واقعیت، نمایشـنامه وارد فضای جدیدی می‌شـود. تعلیق پیشـین جای خود را به تعلیق جدیدی می‌دهد که بازهم با ایجاد پرسـش همراه است. چـرا ژیل چنین کاری می‌کند؟ یکی از راه‌های تعلیق پنهان‌کردن بخش مهمی از اطلاعات و بیان‌کردن تدریجی آن‌هاست. اشمیت در نمایشنامه‌هایش از این روش برای ایجاد تعلیق استفاده می‌کند. اطلاعات مربـوط به شـخصیت‌ها به‌تدریج و در لحظاتی که لازم و ضروری اسـت اعلام می‌شـود و بدین‌ترتیب

با عوض شـدن محور ماجرا، تعلیق اثـر هم‌چنان تداوم می‌یابد. در ***خرده‌جنایت‌های زناشـوهری***، هنگامی‌که کتمان ژیل در مورد بازگشـت حافظه‌اش لو می‌رود، به‌نظر همه‌چیز تمام شـده می‌رسـد، اما اشـمیت چند نکته را باقی می‌گذارد. اول این‌که حافظهٔ ژیل چه زمانی بازگشـته است؟ چطور این اتفاق افتـاده و چرا ژیل آن را کتمان می‌کند. نکتهٔ دیگر این اسـت که ژیل ادعـا می‌کند هم‌چنان خاطرهٔ روز حادثه را به‌یاد نمی‌آورد. نکته‌ای که هم‌چنان تعلیق ابتدایی نمایشنامه را به‌شکلی‌دیگر مضاعف می‌کند.

کشـف بطری‌های خالی مشروب لیزا، از پشت کتاب‌های کتابخانه، نقطهٔعطف دیگری در نمایشنامه اسـت. ژیل برای این‌که به لیزا ثابت کند همه چیز را دربارهٔ او می‌داند، بطری‌های خالی پنهان‌شـده را بیرون می‌آورد و کانون توجه از ژیل به سمت لیزا برمی‌گردد که تا کنون در سایه قرار داشت. لیزا زنی که سعی می‌کرد به شوهر بیمارش کمک کند، واقعیت‌هایی را در مورد خودش پنهان می‌کند و این شروعی تازه برای کشـفی تازه اسـت. نمودار چرخشـی بین لیزا و ژیل هم‌چون موتور محرکی است که هربار با ایجـاد تعلیـق و انتظار در مخاطب، او را به ادامهٔ ماجرا علاقمنـد می‌کند. در ادامهٔ این ماجرا نقاط عطف دیگری نیز وجود دارد که همین تأثیر را برمخاطب می‌گذارد. در این نمایشـنامه چرخهٔ آرامش و آشـوب بارها تکرار می‌شـود. چرخه‌ای که به‌طورطبیعی هربار انتظار حادثه‌ای غیرمترقبه را در خود دارد. در ادامهٔ کشف و شهود لیزا و ژیل، لیزا اعتراف می‌کند:

(لیزا در حالی که سعی می‌کند جلوی اشک‌هایش را بگیرد، مجسمهٔ سی سانتیمتری را که روی کمد است بر می‌دارد.) **لیزا:** وقتی با چمدانم آمدم پایین، به من حمله کردی و می‌خواستی خفه‌ام کنی، خواستم از خودم دفاع کنم، این مجسمه را بر داشتم و...» (اشمیت، ۱۳۸۶: ۶۱).

ایـن واقعیت همه‌چیز را دوباره به آشـوب می‌کشـد. ژیل که خود را به‌شـدت مقصـر و گناهش را غیرقابل‌گذشـت می‌داند، از خانه بیرون می‌رود تا برای همیشه لیزا را ترک کند. اما لیزا او را بازمی‌گرداند و متقاعد می‌کند که می‌تواند او را ببخشـد. ژیل آرام می‌شـود و می‌پذیرد. آرامشی دیگر که بازهم موقتی اسـت زیرا نتیجه‌ای که مخاطب از به‌دسـت آمدن آن راضی و خشنود شـده نابود می‌شود و او دوباره در عطش کشف واقعیت در ابهام می‌ماند و نمایشنامه را دنبال می‌کند. شروعی دوباره، شروعی سهمگین و هولناک با سوالاتی اساسی!

لیزا پاسـخ این سوالات را خشـونت پانزده سال زندگی با ژیل بیان می‌کند. اختلاف دیدگاه‌ها دوباره مطرح می‌شـود. هریک سـعی می‌کند دیگری را مقصر نشان دهد. اما بازهم ژیل تلاش می‌کند ماجرا را کنترل کند. اما لیزا که خشم و نفرتی عمیق وجودش را پر کرده کوتاه نمی‌آید و می‌خواهد خانه و زندگی مشترکشـان را ترک کند. این‌بار ژیل اسـت که مانع می‌شود. اما لیزا قانع نمی‌شود. به عقیدهٔ او همه‌چیز زندگی مشـترک آن‌ها به آخر رسیده است. او از این‌که در وضعیت ترحم‌انگیزی قرار بگیرد ناراضی است

و هم‌چنان به خشم و عصبانیت خود ادامه می‌دهد.

لیزا: من دیگر به این‌جایم رسیده. این‌که آلودگی مغزم را ببینی، از این‌که مرا درک کنی، عذرم را بپذیری، مرا عفو کنی، جانم به لبم رسیده. دلم می‌خواهد که از من متنفر باشی، کتکم بزنی، فحشم بدهی. می‌خواهم تو هم مثل من زجر بکشی... (اشمیت، ۱۳۸۶: ۸۲).

لیزا خانه را ترک می‌کند. خانه دوباره در تاریکی فرو می‌رود. ژیل مستأصل و غمگین بازهم در تاریکی می‌نشیند. اما بعد از لحظاتی، نوری به چشم می‌خورد. لیزا برمی‌گردد و خاطرهٔ شب آشنایی آن‌ها زنده می‌شود. تکرار همان گفت‌وگو با این تفاوت که جای عاشق و معشوق عوض شده است.

عشق لرزه

شانزدهمین نمایشنامهٔ اشمیت که در سال ۲۰۰۸ با الهام از رمان ***ژاک تقدیرگرا***[۳۳] اثر دیدرو نوشته و خودش به صحنه برده است. این اثر دارای هجده صحنه و یک پسین‌گفتار است که نویسنده دربارهٔ عنوان نمایشنامه در آن توضیحاتی داده است. در این اثر نیز اشمیت دربارهٔ ماهیت و ویژگی‌های عشق واقعی بحث می‌کند: جایگاه عشق در زندگی امروز بشر با همهٔ پیشرفت‌هایش کجاست؟ چطور می‌توانیم از میان این همه هیاهو، ندای درونی فطرت خود که عشق را می‌طلبد، بشنویم؟ چگونه باید عشق را از آفت‌های خودخواهی و غرور و تزویر دور نگه داریم؟ او به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد.

خلاصهٔ نمایشنامه: نمایشنامه داستان زندگی یک زوج: دیان[۳۴] و ریشارد[۳۵] است. دیان خوشبخت، شکوفا اما مغرور و شکننده است، به‌همین‌جهت وقتی شک می‌کند که ریشارد او را کمتر از گذشته دوست دارد تصمیم می‌گیرد او را بیازماید: برای او توضیح می‌دهد که زندگی مشترک آن‌ها از مدت‌ها پیش تغییر یافته، عشق پرشور دیگر وجود ندارد و آن‌ها درواقع دوستانی ساده بیش نیستند. این گفتار را ریشارد می‌پذیرد و پیشنهاد جدایی می‌دهد. دیان پس از شنیدن این پیشنهاد احساس می‌کند به او خیانت شده و موردتحقیر قرار گرفته است و به‌نظرش انتقام غیرقابل‌اجتناب می‌نماید. شغلش به او کمک می‌کند که نقشه‌اش را عملی سازد. درواقع او نمایندهٔ مجلس است و با محیط‌های اجتماعی مختلف آشنایی دارد. این‌چنین است که با دو زن خیابانی رومانیایی آشنا می‌شود: رودیکا[۳۶] و الینا[۳۷]. دیان از الینا به خاطر زیبایی و حساس بودنش خیلی خوشش می‌آید، با او قراردادی شیطانی می‌بندد بدون این‌که چیزی که موجب این تصمیم شده است را با او در میان بگذارد. از او می‌خواهد که ریشارد را به تور اندازد. دیان فکر می‌کند که ریشارد را با به تور یک روسپی انداختن تحقیر خواهد کرد، اما باید با موقعیت‌های پیش‌بینی‌نشده که به‌زودی او را مغشوش خواهند کرد بجنگد. نفرتش به‌زودی محو می‌شود و به او می‌فهماند که عشقش برای ریشار همواره وجود دارد.

تعلیق در نمایشنامهٔ *عشق‌لرزه*

اشـمیت در این نمایشـنامه برای طرح دغدغه‌های همیشگی‌اش، مسایل خانوادگی و عشق، ساختار روایی مناسـب با استفاده از تعلیق‌های داستانی فراوان و خط داسـتانی پیچیده آفریده است که علاوه‌بر جـذب مخاطـب به نوعی، پیچیدگـی و رمزوراز درونی انسـان‌ها را در جامعهٔ امروز به‌تصویر می‌کشـد. شخصیت‌های این نمـایشنـامه، فردسان‌هایی واقعی و دارای پیشینه و هویت خاص اجتماعی هستند و نوع روابط آن‌ها، به دلیل پیشـینه و جایگاه اجتماعی‌شـان از همان صحنه‌های نخسـت، مخاطب را با نوعی تعلیق مواجه می‌کند. دیان، محور اصلی ارتباطات فردسـان‌های نمایش، با سوءاستفاده از موقعیت اجتماعی‌اش سـایر فردسـان‌ها را به یک بازی پیچیده وا می‌دارد تا علاوه‌بر آشکار ساختن هویت واقعی خویش، چهرهٔ واقعی سـایر فردسـان‌ها را در شـرایطی که "دروغ" عامل غالب روابط است، آشکار کند. درواقع، "دروغ" عامل پیش‌برندهٔ داسـتان نمایش است و فردسان‌ها را در موقعیت‌های مختلف قرار داده و ناچار به واکنش‌های متفاوت وامی‌دارد. محوریت داستان ***عشق‌لرزه*** براساس تکتونیک احساسات[۳۸] یا همان لرزش‌های ناشـی از عشـق است. این جابه‌جایی لایه‌های احساسی در روابط انسانی، ما را به میوه رسیده‌ای از اثر می‌رساند که شیرینی‌اش سرانجام برایمان احساس تلخی به‌بار می‌آورد.

عشـق‌لرزه را ازاین‌منظر می‌توان موردبررسـی قرار داد که پر اسـت از تلنگر دربارهٔ آن‌چه آدمی در طول زندگی صنعتی و روزمره به دسـت فراموشـی سـپرده و چه‌بسـا باعث فرورفتن در مناسـبات و تله‌های خودسـاخته نیز شـده اسـت. آن‌چه در این اثر می‌توان دید، واکنش‌هـای آدمی پس از هریک از این تلنگرهاسـت که درواقع هرلحظه که می‌گذرد، آگاهی و شـناخت کامل‌تر شـده و گاهی نوعی از آگاهی آزاردهنده، ذهن فردسان‌ها و حتا مخاطب را دربر می‌گیرد. آن‌چه چالش و درگیری گفتاری میان فردسـان‌ها را به‌وجود می‌آورد، موقعیت معلق آن‌ها در مورد زندگی و ارتباطات اسـت. درواقع این تعلیق مداوم که در ساختار نمایش، پرداختی هوشمندانه دارد حاصل موقعیت‌هایی است که فرصت بحث دربارهٔ زندگی را فراهم می‌کند.

در ***عشق‌لرزه***، تعلیق ایجادشده از طریق انتظار تماشاگر، برای دیدن نتیجهٔ نقشه‌ای است که دیان برای ریشارد طراحی کرده است. یعنی مخاطب و شخصیت‌های نمایش به‌طورموازی با هم پیش می‌روند و اطلاعات یکسـانی دارند. در ***عشـق‌لرزه***، غیر از رازی که ریشـارد در پایان برای دیان بازگو می‌کند، رازهای دیگری هم برای سـایر فردسـان‌ها وجود دارد: مادر دیان از چگونگی روابط دخترش با ریشـارد بی‌خبر است. الینا و ردیکا قصد دیان از این همه محبت را نمی‌دانند. ریشارد از گذشتهٔ الینا و ردیکا تا آخر نمایش آگاه نیست و نمی‌داند که دیان چرا به او دروغ گفته است. خواننده و تماشاگر نمایش نیز تا پایان، قصد و احسـاس واقعی هیچ‌یک از فردسـان‌ها را نمی‌داند. چه‌کسی در این بازی برنده است؟ علت برنده

بودنش چیست؟ بازنده کیست و علت بازندگیش چیست؟

همان‌طور که از ساختار تقطیع‌شدهٔ نمایشنامه برمی‌آید، اشمیت در این اثر از تعلیق‌های کوتاه و مقطعی استفاده می‌کند. این مسأله با شروع نمایش و بحث دیان با مادرش بر سر این‌که ریشارد دیگر مثل قبل، او را دوست ندارد آغاز می‌شود. مخاطب با توجه به گفتارها و رفتارهایی که شنیده و دیده، تعجب می‌کند و منتظر پاسخ می‌ماند. با پیشرفت نمایش و پاسخ ریشارد: "ما دیگر مثل قبل نیستیم. عشق زوال پیدا می‌کند. دلم می‌خواست که اینطور نباشد اما ارادهٔ من کاری نمی‌تواند بکند..." (اشمیت۵: ۲۱). این تعلیق موقتی برطرف می‌شود و تعلیقی دیگر آغاز می‌شود: اجرای نقشهٔ دیان و ملاقات او با دو زن خیابانی. دیان، الینا را طعمهٔ ریشارد می‌کند تا او را به دام بیندازد. نکته‌ای که در این‌جا مهم است، بهانه و توجیهی است که دیان برای راضی کردن الینا و ردیکا بیان می‌کند:

دیان: *(به الینا)* چند هفته پیش ریشارد، مردی که دوست دارم از درد کمر می‌نالید از او آزمایشهای پزشکی بعمل آودند.

[...] پیش خودمان بماند معلوم شده که دچار سرطان پیشرفته است. [...] ریشارد خودش چیزی نمی‌داند. [...] بگفتهٔ پزشک‌ها فقط چند ماهی زنده است، کمتر از یک سال.[...] چند روز بعد از این‌که پزشکها این راز را با من در میان گذاشتند، ریشارد به من خبر داد که ترکم می‌کند." (اشمیت: ۴۲)[...]... می‌خواهم به او خوشبختی بدهم، احساس خوشبختی، توّهم خوشبختی. از شما می‌خواهم با او ملاقات کنید و سعی کنید دلش را ببرید. اگر موفق شوید باعث می‌شوید که لحظات آخر عمرش، زیبا شود. [...]... شما برای یک هدف والا دروغ می‌گویید... حاضرید سعی کنید؟ "قسم بخورید که هرگز به او نگویید کی هستید و من از شما این تقاضا را کردم. هرگز. قسم بخورید."(اشمیت: ۴۵). الینا موفق می‌شود اما دیان در آتش حسادت و نفرتی که خود به‌پا کرده است می‌سوزد. مخاطب منتظر حرکت بعدی دیان، با هیجان و دقت، ماجرا را دنبال می‌کند. فردای شب عروسی الینا و ریشارد، ساعت ده صبح، دیان به خانهٔ ریشارد می‌رود:

ریشارد: دربارهٔ چی حرف می‌زنی؟

دیان: از شغل قبلی زنت. *(از کیفش پرونده‌ای در می‌آورد و به ریشارد می‌دهد.)* بد نیست این را بخوانی. *(ریشارد تا حد دیوانگی منقلب می‌شود و الینا را ترک می‌کند)* (اشمیت: ۹۴).

برای مخاطب، در ظاهر داستان تمام است و می‌تواند خیلی‌چیزها را در تخیلش پیش‌بینی کند اما زمان اعترافات فرا می‌رسد:

دیان: اگر ولم نکرده بودی مجبور نمی‌شدم از خودم این داستان دانشجوی فقیر را در آورم که مادر ورشکسته‌اش اورا مراقبت می‌کند. چه نمایش مضحک ترحم‌انگیزی. [...] می‌خواستم از این‌که ترکم

می‌کنی از تو انتقام بگیرم. (اشمیت: ۱۲۸).

و آن‌گاه نوبت ریشارد می‌رسد:

ریشارد: آره دیان، دروغ گفتم. من هم خودم را از تک و تا نینداختم، ادعا کردم که من هم مثل تو دیگر آتش عشقم فروکش کرده در حالیکه واقعیت نداشت. (اشمیت:۱۲۰).

اما کار از کار گذشته است.

ریشارد: حالا الینا را دوست دارم و او هم مرا دوست دارد و عشق ما ساده و بی‌تکلف است.

دیان: *(با صدای خفه زمزمه می‌کند)* خدای من، چکار کردم، چکار کردم؟ (اشمیت:۱۲۱)

و ریشارد به خاطرش می‌آورد:

ریشـــارد: عشق‌لرزه یا لرزه‌های عشق عاطفی، یادت هســـت، یک شب درباره‌اش صحبت کردیم. عین قشرهایی که ساخت لایه‌های زمین را تشکیل می‌دهند احساسات هم جابجا می‌شوند. وقتی جابجا می‌شوند تکان می‌خورند، خشکیها به هم می‌سایند و طوفان و آتشفشان و زمین لرزه و تسونامی به‌وجود می‌آورند... این همان اتفاقی است که برای ما افتاده است. (اشمیت: ۱۲۹).

این نمایشـــنامه روانشناسی فردسان‌های مغشوش به‌واسطهٔ زلزله‌های شیفتگی‌های عاشقانه را نشان می‌دهد که درنتیجهٔ یک عشـــق‌لرزهٔ واقعی چگونه در یک‌چشـــم‌به‌هم‌زدن، احساسات دگرگون می‌شود، نفرت جای عشـــق را می‌گیرد، ظرافت و نزاکت در بیان به خشـــونت و محبت به یأس و ناامیدی تبدیل می‌شـــود و بنای آرزوها درهم می‌ریزد. اشـــمیت در این نمایشـــنامه بار دیگر به تحلیل احساسات و روابط انســـان‌ها می‌پردازد و تعلیق‌های جالب و هوشـــمندانه‌اش خوانندگان و تماشـــاگرانش را به اندیشـــیدن و تحسین وامی‌دارد.

نتیجه‌گیری

تعلیق به‌عنوان ابزاری مهم در نمایشنامه‌نویسی می‌تواند تأثیر بسیارزیادی در ارایه و انتقال دیدگاه‌ها و نظرات نویســـنده داشـــته باشد. اشمیت با آفرینش وضعیت تعلیق و به‌تأخیر انداختن گره‌گشایی و پنهان کردن راز شـــخصیت‌ها تا آخرین صحنه‌های نمایشـــنامه‌هایش، انتظاری خوشـــایند در مخاطب به‌وجود می‌آورد و اندیشـــه‌های فلسفی‌اش را طوری مطرح می‌کند که مخاطب لحظه‌ای دچار کسالت و خستگی نشـــود و با کنجکاوی و دقت داستان نمایش را دنبال کند. ساختار نمایشنامه‌های او ساختاری چندوجهی است و تداوم عنصر تعلیق، خواننده و تماشاگر را از دنبال کردن و کشف وضعیت و موقعیت فردسان‌ها در ماجراهایشـــان به‌طورمستقیم بازمی‌دارد زیرا پیش از هر فرازوفرودی انتظار رسیدن به نتیجه در مخاطب ایجاد می‌شـــود. تقابل دیدگاه‌های مختلف در آثار اشـــمیت نســـبت به عشـــق و زندگی همـــواره یکی از

اساســی‌ترین عناصر ایجاد تعلیق به‌شــمار می‌رود و نشــان‌دهندهٔ این واقعیت اســت که نویسنده دارای جهان‌بینی ویژه‌ای است که آن‌را در هریک از آثارش جاری و ساری می‌کند. آثار اشمیت را باید نمونه‌ای کامل از به‌کارگیری ســاختاری و محتوایی عنصر تعلیق در نمایشنامه‌نویســی دانســت. مجموعه‌ای که می‌تواند راهنما و راهگشــای خوبی برای نگارش نمایشــنامه‌های جذاب برای انتقال اندیشه‌های انسانی باشــد. اشــمیت با سبک شگفت‌انگیز خاص خود در ســه نمایشــنامهٔ موردمطالعهٔ ما هرلحظه خواننده را غافلگیر می‌کند تا از ورای یک ماجرای ســاده و درعین‌حال حیرت‌انگیز زیروبم‌های احساســات بشری و رموز دلباختگی را بر خواننده و تماشاگر آشکار کند.

پی‌نوشت‌ها

1-Eric-Emmanuel Schmitt (متولد ۲۸ مارس ۱۹۶۰ در سنت-فوآ-لِس-لیون، در استان رُن فرانسه Sainte-Foy- Lès-Lyon.
2- Suspence.
3- Variations énigmatiques (Enigma variations)
4- Petits crimes conjugaux.
5- La tectonique des sentiments.
6- Didrot.
7- Didrot ou la philosophie de la séduction
8- Les Noces de Figaro.
9- Mozart.
10- Don Giovanni.
11- La nuit de valognes.
12- Le visiteur.
13- Golden Joe
14- Le libertin.
15- Milarepa.
16- Frederick ou le boulevard du crime.
17- Hotel des deux mondes.
18- Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran.
19- Le Secte des égoîstes
20- L'Evangile selon pilate.
21- Théâtre marigny.
22- Alain delon.
23- Francis Huster.
24- Ebel zenorco
25- Erik Larsen.
26- Eva Larmor
27- Hélène Metternach.
28- Sir Edward Elgar.
29- Théâtre Eduard VII.
30- Lisa

31- Gilles.
32- Portofino.
33 Jacques le fataliste
34- Diane.
35- Richard.
36- Rodica.
37- Elina.
38- Tectonique.

فهرست منابع

۱- اشـمیت، اریک امانوئل، (۱۳۸۵)، ***مسـیو ابراهیم و گلهای قرآن***، ترجمهٔ وحید صابری مقدم، تهران، نشر آفرینگان.

۲- (۱۳۸۶)، ***خرده‌جنایت‌های زناشوهری***، ترجمهٔ شهلا حائری، چاپ چهارم،تهران، نشر قطره.

۳-(۱۳۸۷)، ***یک روز قشنگ بارانی***، پنج داستان کوتاه، ترجمهٔ شهلا حائری، تهران، نشر قطره.

۴ -(۱۳۸۷)، ***مهمانسرای دو دنیا***، ترجمه شهلا حائری، تهران، نشر قطره.

۵ -(۱۳۸۸)، ***عشق‌لرزه***، ترجمهٔ شهلا حائری، چاپ دوم، تهران، نشر قطره.

۶ -(۱۳۸۸)، ***کشتی گیری که چاق نمی شد***، ترجمهٔ شهرزاد سلحشور، تهران، نشر باغ نو.

۷-(۱۳۹۰)، ***نوای اسرارآمیز***، ترجمهٔ شهلا حائری، چاپ هفتم، تهران، نشر قطره.

۸- دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، ***لغت‌نامهٔ دهخدا***، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، چاپ دوم از دورهٔ جدید.

۹- قادری، نصرالله) (۱۳۸۸)، ***آناتومی و ساختار درام***، تهران، نشر نیستان.

۱۰ - مکی، ابراهیم، (۱۳۸۱) ***شـناخت عوامل نمایش***، تهران، انتشـارات صدا و سـیمای جمهوری اسلامی ایران.

۱۱ - مـک کی، رابرت، (۱۳۸۳)، ***داسـتان: سـاختار، سـبک و اصول فیلمنامه نویسـی***، ترجمهٔ محمد کذرآبادی، تهران، نشر هرمس.

۱۲ - نوبل، ویلیام،(۱۳۸۸)، ***راهنمای نگارش گفت‌وگو***، ترجمهٔ عباس اکبری، تهران، انتشارات سروش.

۱۳- کمالی‌دهقان، سعید،(۱۳۸۷)، "مصاحبه با اشمیت در پاریس"، ***روزنامهٔ کارگزاران***، تهران.

منابع لاتین:

1- Pavis, Patris, 1980, Dictionnaire du Théâtre, Ed. Sociales, Paris, France.
2-Pierron, Agnès, 2002, Dictionnaire de la Langue du Théâtre, Ed. Le Robert, Paris France.

تطور ماهیت کاتارسیس در دوره‌های هنری

کتایون حسین زاده سلماسی، مهدی نصیری

تاریخ دریافت مقاله: ۲۷ / ۷ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۳ / ۱۰ /۹۲

تطور ماهیت کاتارسیس در دوره‌های هنری

کتایون حسین زاده سلماسی دکترای فیلولوژی از دانشگاه ملی تاجیکستان

مهدی نصیری دکترای ادبیات نمایشی از آکادمی ملی علوم ارمنستان

چکیده

کاتارسیس برای اولین بار در رساله ***فن شعر*** ارسطو به‌عنوان برانگیزاننده شفقت و هراس و در جهت تزکیه و تذهیب معرفی شده است. تفاسیر مختلف کاتارسیس بر پایه مذهب، پزشکی، اخلاق و... باعث شده تا ماهیت آن در دوره‌های پس از کلاسیک نیز شناسایی و ارزیابی شود. براین‌اساس هدف این مقاله بررسی تطور ماهیت کاتارسیس وچگونگی و کیفیت آن در دوره مدرن است. درواقع این مقاله در پی کشف ماهیت کاتارسیس در تئاتر مدرن و ارزیابی کیفیت آن به تناسب مولفه‌های ساختار درام در این دوران است. در پایان فرضیه ای که مطرح می‌شود آنست که کاتارسیس از دوره کلاسیک تا به حال ماهیتی مستقل و یگانه داشته و تنها کیفیت آن دچار تغییر شده است. ازسوی‌دیگر این نوشتار هم‌چنان به دنبال دستیابی به تعریفی دقیق و روشن از کاتارسیس در دوره معاصر است.

بررسی ماهیت کاتارسیس می‌تواند به ارزیابی کیفیت آن منجر شده و شناختی مطلوب از کارکردهای آن را در تداوم هنر دوران معاصر در اختیار قرار دهد. شیوه گردآوری اطلاعات در این مقاله روش کتابخانه ای بوده و روش تحقیق شیوه توصیفی تحلیلی است.

واژگان کلیدی: کاتارسیس. تراژدی. درام. روان پالایی

مقدمه

در تاریخ مذهبی قوانین و رفتارهای "کاتارتیک" در محیطهای فرهنگی ثبت شده اند. در این حوزه فــرد برای فــرار از تأثیرات ناپاک باید خود را تطهیر و با آن‌ها مبارزه کنــد. ناپاکی هم معمولاً در قوانین مذهبی و اجتماعی یونان باســتان از اعمال ممنوعه ناشی می‌شود. برای مثال تعرض به فعل حرام فرد را ناپاک می‌کند و تطهیر عملی است برای دور کردن ناپاکی که از تخطی از این فعل حاصل می‌شود. این تطهیر در فرهنگ مذهبی یونان باســتان می‌تواند به‌وســیله آب، خون، عوض کردن جامه، شراب، آتش یا قربانی کردن حاصل شــود. در پیمان‌نامه قدیمی یونانی‌ها کاتارســیس به‌وسیله شستن و حمام کردن صورت می‌گرفته است. اما در پیمان نامه جدید مذهبی این تطهیر به‌وسیله تعمید صورت می‌پذیرد.

"این اعمال کاتارتیک را در شــعر "هومر" اشــعار "هسیود" و بالاخره در مکتب‌های فکری سری در معبد "دلفی" و "الوســیس" می‌توان جست‌وجو کرد و مورد بررسی قرار داد. اما آن‌چه در مورد ریشه‌های آن مهم اســت، اینکه، اعمال کاتارتیک تحت نظم و ترتیب و تشــریفات مذهبی، با هدف تطهیر گناهان روحی و اخلاقی انجام می‌گرفته اند." (برونیس، ۲۰۱۰: ۱۲،۲)

"کاتارســیس یک واژه یونانی به معنای تطهیر، تزکیه و تخلیص اســت که بعدها به یک واژه علمی برای محققان تبدیل شــده اســت. این واژه از کلمه یونانی کاتارین به معنی پاک کردن گرفته شــده و در ادامه تطورش از حوزه مذهب، پزشــکی و دیگر ســنت‌های عالمانه یونانی به مباحث معاصر راه یافته است."(برونیس، ۲۰۱۰: ۱۲،۲)

آن‌چه در کل با تطهیر مذهبی ارتباط نزدیکی دارد، مفهوم پزشکی کاتارسیس یا تزکیه و تطهیر است. در این حوزه اعتقاد بر این اســت که گناهان مذهبی و اخلاقی با بیماری‌ها پیوند دارند و تطهیر و تزکیه وسایلی برای رهایی از شر این بیماری و طاعون هستند.

طاعون در قدیم مجازاتی ناشــی از رفتار فردی یا جمعــی بود که در نتیجه تخطی از قوانین الهی یا طبیعت به سراغ انسان می‌آمد.

« بعضی برخلاف انتظار همگان نمایش را با طاعون مقایسه می‌کنند. « اگر تئاتر اصیل مانند طاعون اســت، به علت قابلیت ســرایتش نیست بلکه به دلیل نیروی مکاشــفه آن در دست یابی به حقایق است. بدین معنی که نیروی نهفته شــقاوتی را که سرچشــمه شــرارت و تباهی روح انسان است و ممکن است در یــک فــرد و یا در یک ملت تجلی کند، به جلو می‌راند تا راه خروجی یافته، به بیرون ســرازیر و تخلیه شود. (برونل،۱۳۸۴: ۳۰)

این موضوع در ***اودیپوس*** ســوفوکل هم دیده می‌شود. در این نمایشنامه "اودیپ"، عرف را با زنای محارم زیر پا می‌گذارد و مرتکب عمل حرام می‌شود و در نتیجه این عمل او طاعون شهر تب را مجازات

می‌کنـد. ایـن مجازات جمعی تا هنگامی‌که خـود اودیپ به مجازات عملش نرسـیده، ادامه می‌یابد و با مجازات او در پایان نمایش، طاعون هم ازبین می‌رود و شهر پاک می‌شود.

فرایند تزکیه و تطهیر و کاتارسـیس هم البته در تلاش‌های پزشـکی بقراط و مکتب او و بعدها در درمان اَسـلپین وجود داشـته که "فیل جونز" در کتاب ***تئاتردرمانی و نمایش زندگی*** به آن اشـاره می‌کند. به‌همین‌دلیل هم هست که خط و مرز کشیدن میان تطهیر مذهبی و تزکیه پزشکی بسیار مشکل به‌نظر می‌رسد.

کاتارسیس به خاطر اینکه‌هارمونی سالم و ارتباط درستی میان انسان‌ها و خدایان برقرار کند می‌تواند به‌عنوان پاک‌کننده ناپاکی‌ها مطرح شـود. تعریف معروف ارسـطو از تراژدی در فصل ششم ***فن شعر*** و به‌ویژه کلمات پایانی آن در مورد دریغ، ترس، کاتارسـیس و آیندگان را به‌وضوح می‌توان با تفسـیرهای مختلف دیگری که مثلاً در پزشـکی و مذهب یا نوشـته‌های افلاطون وجود دارند، موردبررسی و تطبیق قرار داد.

"ارسطو در فن شعر در مورد بندبند تراژدی به تفصیل سخن می‌گوید، اما "در مورد کتارسیس چنین نمی‌شـود، زیرا تمامی «فن شـعر» در گذر زمان به دست ما نرسیده است و لذا بر سرمعنی «کاتارسیس» در میان صاحبنظران، مباحثات بسـیار صورت گرفته اسـت. نکته حائز اهمیت اینکه هرگاه مفهوم خاصی از «کتارسـیس» در نزد نمایشـنامه نویس بر دیگر مفاهیم آن تفوق یابد، روح تراژدی، که خود تابعی از مفهوم «شفقت و ترس» و «کتارسیس» است به شکل خاصی جلوه گر می‌شود." (قادری، ۱۳۷۰: ۲۲۲)

در ***فن شعر*** دوبار به کاتارسیس اشاره می‌شود: مورد اول را به‌خوبی نمی‌توان توضیح داد. نویسنده به اورسـتس، در ارتباط با تشـریفات تطهیر رجوع می‌کند ولی به‌هیچ‌وجه در مورد کاتارسیس و اینکه در ارتباط با سایر هنرها به چه معناست توضیحی نمی‌دهد. مورد دوم هم درباره تعریف کاتارسیس در فصل ششم ***فن شعر*** است.

ارسـطو بعد از تعریف تراژدی بلافاصله در فصل چهاردهم ***فن شـعر*** بحث ترس و شفقت را مطرح می‌کند و می‌گوید: "...و این تقلید به وسـیله کردار اشـخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به واسـطه نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس برانگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد. (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۱۲۱)

مفهوم ترس و شـفقت که ارسـطو در بخشی از ***فن شعر*** اشـاره مختصری به آن دارد، درمجموع تعریف دقیق و روشـنی برای ما ندارد و این ابهام سبب شده تا یکی از مهم‌ترین بناهای ادبیات تفسیری در مورد مهم‌ترین سـند تاریخی ادبیات نمایشـی به‌وجود آید. واژه‌شناسـان هم خیلی تلاش کرده اند تا تعریف مسـتدلی برای این کلمات پیدا کنند، اما درعین‌حال یک توافق دقیق از برآیند نظریاتشان حاصل

نیامده و بیشتر تعاریف مربوط به این واژه‌ها کلی است.

۱- کاتارسیس ازمنظر صاحب‌نظران معاصر

۱- ۱ ارسطو و معرفی شفقت و هراس

سهیل افنان در ***نامه ارسطو طالیس درباره هنر*** تعریف درباره کاتارسیس را این‌گونه به فارسی برگردانده است:

"پس تراگودیا تشـبیه کرداری اسـت جدی و کامل، دارای یک اندازه بزرگی، در سخنی چاشنی دار، هر یک از انواع چاشـنی جداگانه در اجزاء موجود، در شـکل نمایش نه داسـتان سرایی، از راه وقایعی که شفقت و ترس برانگیزد پاکسازی (کتارسیس) این عواطف را انجام داده."

سـهیل افنان به اختصـار آراء صاحب‌نظـران متعددی را کـه در قرون مختلف درباره کاتارسـیس اظهارنظر کرده‌اند، بیان می‌کند و ازجمله به‌نظر لسـینگ در سـده هجدهم (۱۷۸۱-۱۷۲۹) اشاره می‌کند که گفته اسـت: "«کتارسیس» عبارت از تبدیل تأثیرات اسـت به «عادتهای نیکو» (tugendhaft fertigkeiten) یعنی شـفقت و ترس را چنان به اندازه نگاه دارد که به مقام فضال رسـد. (قادری، ۱۳۷۰: ۲۲۵ و ۲۲۶) بنابرایـن لسـینگ در این تعریف به دو مفهوم «ریشـه کـن کردن این عواطف» و «پالودن و پیراستن آن‌ها »اشاره دارد.

بهـزاد قادری در مورد تعریف تراژدی و تفسـیر واژه کاتارسـیس در مقالـه اش ترجمه‌ای از محمد مجتبایی را در ***هنر شاعری- بوطیقا*** می‌آورد و در توضیح آن می‌نویسد: «محمد مجتبایی در ضمیمه ترجمه «هنر شـاعری- بوطیقا »(ص۱۷-۲۱۴) نظر اهل فن در قرون مختلف را در مورد «کتارسیس» بیان می‌کند و سپس خود استدلال می‌کند از آن‌جا که ارسطو به اتهام وارده از جانب افلاطون علیه شعر، بدین مضمون که شعر به احساسات انسان دامن می‌زند پاسخ می‌دهد، بنابراین منظورش از «کتارسیس» این اسـت که «با برانگیختن این عواطف می‌توان آن‌ها را از میان برد و روح را پاک و منزه سـاخت.» همچنین مجتبایی، با اسـتناد به «فن خطابه» و «اخلاق» ارسـطو، اسـتدلال می‌کند که در نزد ارسطو «شـفقت و ترس» از «عواطف پست و نامطلوب» هسـتند. این نظر در جای دیگر این نوشته به تفصیل مورد بحث قرار خواهد گرفت. (قادری،۲۲۶:۱۳۷۰)

قادری ترجمه عبدالحسـین زرین کوب را در کتاب ***ارسطو و فن شعر*** به‌عنوان سومین ترجمه بر تراژدی می‌آورد و در توضیح واژه کاتارسـیس براسـاس این ترجمه می‌نویسد: «کاملاً واضح است که در این ترجمه نیز واژه «تزکیه» مفهوم «ریشـه کن کردن» را القاء می‌کند. اما در یادداشت‌های کتاب «فن شـعر »، فقط این مقدار در مورد معانی دیگر «کتارسـیس» توضیح داده شده است: «...اینکه ارسطو لفظ

کتارسیس را در معنی بقراطی کلمه به کار برده باشد، محتمل و بدان معنی است که نفس از آن‌چه در آن مایه فساد و زیان است پاک می‌شود، مفهوم تداوی زهر، و مفهوم تزکیه از طریق تعدیل هم ظاهراً با همین طرز تلقی از کتارسیس منافات ندارد. مع هذا اینکه آیا این عواطف، که جزء قوای شوقیه نفس هستند، از نفس جدایی پذیرند یاخیر، مطلبی است که با تعمق فراوان در نوشته‌های ارسطو درباره نفس حاصل می‌آید. (قادری، ۱۳۷۰:۲۲۷)

آخرین ترجمه ای که بهزاد قادری مطرح می‌کند، مربوط به ترجمه دکتر غلامحسین یوسفی و محمد صدقیانی در کتاب ***شیوه‌های نقد ادبی*** است. وی در توضیح این تعریف نیز می‌نویسد: «در میان چهار مترجم فارسی، تنها زرین کوب از لفظ «نفس» استفاده می‌کند سه مترجم دیگر نه لفظ «نفس» و نه لفظ «روح» را به کار می‌برند. فقط مجتبائی در ضمیمه ترجمه خویش می‌گوید: «با برانگیختن این عواطف می‌توان آن‌ها را از میان برد و روح را پاک و منزه ساخت. (قادری، ۱۳۷۰:۲۲۸ و ۲۲۹)

براساس این تعریف‌ها تأثیر تراژدی بر احساسات تماشاگر را می‌توان تأثیر بر نفس دانست. ارسطو نیز متعقد است که نفس بدون احساس، نفس نیست چون قادر به حکم کردن نخواهد بود و در کتاب ***درباره نفس*** می‌نویسد: "چون هیچ جسمی، لااقل از موجودات متحرکی که قابل کون و (فساد) اند، بدون اینکه دارای احساس باشند، نمی‌تواند نفس و عقلی که قادر به حکم است داشته باشد... از اینجا بر می‌آید که هیچ جسم متحرکی، بی آنکه احساس داشته باشد، نفسی ندارد." (ارسطو، ۱۳۴۹: ۹۵ و ۹۶)

بنابراین احساساتی چون ترس، شفقت، نفرت، وحشت و... را می‌توان حاصل انفعال نفس دانست. "از آن‌چه ارسطو می‌گوید می‌توان نتیجه گرفت که نمی‌توان «شفقت و ترس» را که جزء قوه شوقیه اند، از نفس جدا کرد و لذا متحمل است که منظور ارسطو از «کتارسیس»، چیزی سوای پاکسازی به مفهوم انهدام یا محو کامل آن‌ها باشد. نکته دیگر اینکه ارسطو «شفقت و ترس را، آنطور که مجتبایی در ضمیمه «هنر شاعری» استدلال می‌کند، از «عواطف پست و نامطلوب» نمی‌داند. درواقع ارسطو نترسیدن را امری طبیعی نمی‌داند. (قادری، ۱۳۷۰: ۲۳۱)

بحث در مورد ارتباط حامیان شفقت و ترس همان‌گونه که در مقایسه چند تعریف از تراژدی آمد می‌تواند میان نخستین گام در بحث و فهم کاتارسیس ارسطویی باشد. در مورد نظریات ارسطو پیش از هرچیز این مسئله واضح است که دلسوزی و ترحم ارسطویی آن دلسوزی‌ای نیست که ما در زندگی روزمره مان با آن مواجه هستیم. منظور ما از دلسوزی ملاحظات انسانی و همدردی است، ولی منظور ارسطو از آن (شفقت)، بخشی از ذهن است که به‌وسیله احساسی از یک بدشانسی و سقوط سرنوشت‌ساز شخصی دیگر متأثر شده است. به‌نظر می‌رسد، ارسطو این‌طور فکر می‌کند که شفقت با ترس ارتباط دارد، ولی اگر ترس خیلی بزرگ باشد، شفقت قادر به همراهی با آن نیست. بنابراین شفقت بخشی از ذهن است

که به‌وسیله رنج و اندوه دیگران تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد. این شفقت در حوزه تعریف کاتارسیس، به‌وسیله ارسطو، اغلب در ارتباط با ترس مورداشاره قرار گرفته است. پس می‌توان این برداشت را داشت که به احتمال ارسطو قصد داشته بگوید، کاتارسیس با عکس‌العملی پیچیده از شفقت (دلسوزی) و ترس حاصل می‌آید. به‌عنوان‌مثال؛ مصیبتی که اودیپ پس از پی بردن به منشاء طاعون (قتل پدر و زنا با مادر) بدان گرفتار می‌شود وقتی در مقایسه با عظمت و بزرگی این قهرمان قرار می‌گیرد هراس و ترس مخاطب را برمی‌انگیزد. آن‌چه اودیپ بر سر خود می‌آورد و توسط آن (کورکردن چشم‌ها و خروج از تب) خودش را تنبیه می‌کند نیز باعث می‌شود که هراس و ترس مخاطب برانگیخته شود و هر دو این‌ها به قول ارسطو کاتارسیس را به‌وجود می‌آورند.

۱-۲ کاتارسیس از دیدگاه صاحب‌نظران

نظریات ارسطو در ***فن شعر*** بعد از خود وی و به‌ویژه پس از رنسانس توسط مفسران و منتقدان زیادی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. در این تحلیل‌ها و مباحث نیز اگرچه بیشتر کلمات موردتوافق بود اما در برخی از موارد اختلاف سلیقه‌هایی در تفسیر متن دیده می‌شد. اما آن‌چه که در این رابطه موردنظر ما است تفاسیری را شامل می‌شود که محققان درباره تأثیرات روانی تراژدی دارند. این بحث هم به بررسی ماهیت و نقش کاتارسیس در درام محدود می‌شود.

یکی از مهم‌ترین مواردی که در شناخت کاتارسیس همواره مطرح بوده به مقوله مذهب بر می‌گردد. اما بحث در مورد نظریه ارسطو در قدیم، کاملاً پیرو این تفسیر مذهبی نیست. «چارلز دوسینت دنیس دوسینت اورموند»، منتقد فرانسوی، در De La tragedy ancienne et modern (1672)نوشته است: «ارسطو در بنا نهادن تزکیه ای خاص که تا به حال هیچ کس متوجه آن نشده است به اندازه کافی حساس بود و به عقیده من، خود او هم آن را کاملاً درک نکرده است. "البته این مطلب بیشتر مبالغه آمیز به نظر می‌رسد و ارسطو اگر از کلمه کاتارسیس استفاده کرده است، برای این کلمه معنی بخصوصی هم در متن ارایه داده است."(هاکانسون، ۲۰۰۵: ۱۱۷)

یکی‌دیگر از تفاسیر کاتارسیس بر پایه معانی پزشکی تزکیه استوار است و این‌طور به‌نظر می‌رسد که کاتارسیس ارسطویی نظریه بقراط (در مورد مزاج‌های چهارگانه) را به‌عنوان پیش‌فرض به‌همراه دارد. براین‌اساس تعادل میان روح‌وجسم با پاک کردن مزاج‌های شیطانی حفظ می‌شود و می‌دانیم که ارسطو همواره در پی حفظ تعادل است. برهمین‌اساس «مورا» در رابطه با ایجاد تعادل در روان‌درمانی پیرو چنین تفسیری است. مورا معتقد است که برای حفظ زیباشناختی یک نمایش، باید اختلال روانی را با عنصر مخالف خود هماهنگ کرد تا وضعیت متعادل و سالم ذهنی برقرار شود و بیمار با استفاده از اصل

همانندسازی بتواند حرف خود را بزند.

جان میلتون نیز براســاس نظریه پزشکی، کاتارســیس را در پیش‌گفتاری برای سمسون آگونیستس تفسیر می‌کند. "براساس نظریه میلتون تراژدی قدرت دارد: با بالابردن تاثیر دلسوزی و ترس یا وحشت، آشوب‌های جسمی و ذهنی را پاک کند. درواقع این احساسات را باید کاهش داد و متعادل کرد تا فقط به حد نوعی از خوشی برسند. این احساسات که آدمها به خوبی از دیگران تقلید می‌کنند، به وسیله خواندن یا دیدن بالقوه می‌شوند." میلتون این تفسیر را نیز می‌افزاید که: "طبیعت قصد ندارد با تأثیراتش این ادعا را مطرح کند. برای همین در سطح ماده و فیزیک چیزهایی با ظاهر و کیفیت مالیخولیایی برخلاف خود مالیخولیا اســتفاده می‌شــوند. در حقیقت جان میلتون با توجه به اصل پزشکی یک گام به جلو بر می‌دارد: «عناصر مشابه، شبیه هم را درمان می‌کنند. " این یعنی اینکه شما می‌توانید یک بیماری را با دادن همان نوع از بیماری به خودش درمان کنید. برهمین‌اســاس دردورنج قهرمان تراژدی، از راه دردورنج، تماشاگر را درمان و تزکیه می‌کند.

مشــکل می‌توان تفسیر روانشناسانه کاتارســیس را هم نادیده گرفت. آن هم درحالی‌که همه تفاسیر کاتارســیس باید نتیجه مطالعات روانشناســانه متأثر از درهم آمیختن درد و لذت باشند و درضمن از تغییر احساسات قوی به آسودگی و آرامش هم تاثیر بپذیرند.

در قــرن هجدهــم پارادوکس تراژدی توســط «دیوید هیــوم» در ***چهار کتاب*** کــه بحثی در مورد پارادوکس تراژدی بود، به صورت قاعده درآمد.

تراژدی احساســات دردمند و قاهرانه‌ای را برمی‌انگیزد ولی شــخصیت هنری آن باعث می‌شــود که تجربه مخاطب به وضعیت ذهنی لذت‌بخش و آرامی وادار شود.

این نوع تفســیر بعدها در روانشناسی به موقعیت جدیدی دست یافت. آرتورشوپنهاور، فردریک نیچه و زیگموند فروید نشــان دادند که لذت و درد چطور با هم مرتبط هســتند. ضمن اینکه آن‌ها طوری عمل نکردند که لذت را با توجه به ماهیت اصلی لذت از فلســفه خوشی‌پرســتی و تمتّع از لذایذ دنیای زودگذر قربانی کنند. درحقیقت شــوپنهاور، نیچه و فروید اصرار داشتند که تمایلات انسان‌ها باید پذیرای خطرات باشند و تحمّل درد را داشته باشند و تنها برای رسیدن به لذّت‌های آینده عمل نکنند.

بعدها براســاس این تغییرات روانشناسانه تراژدی‌های جدیدی نوشته شدند و نمایش‌های زیادی هم براســاس تفسیر تراژدی‌های قدیمی کارگردانی شدند. ازجمله مسایلی که براساس نظریات جدید اشتیاق خاصی به آن به‌وجود آمد، ارتباط بین کاتارسیس ارسطویی و روانکاوی فرویدی بود.

زیگموند فروید و جوزف بروز برهمین‌اساس روش‌های درمانی خود را بنیان نهادند و آن‌ها را درمان کاتارتیک نام نهادند.

نیچه ما را دعوت می‌کند که از روح تماشـاگر به روح شاعر نمایشنامه‌نویس بازگردیم. یک بازگشت به‌سوی خویشتن. روان‌پالایی زاییده متن نمایشی است، تماشاگر تأثیر آن را به‌طورمبهم احساس می‌کند.

فروید ذهن را به سـه لایه تقسـیم کرد و آن‌ها را «فراخود» (آگاه و کنترل‌کننده شخصیت) «خود» (منشـاء ادراکات و تصمیمـات) و «نهاد» (امیال غریزی و حیوانی) نامیـد. و معتقد بود که امیال حیوانی مربوط به سـطح سـوم، هم‌زمان با رشد اجتماعی و شخصیتی انسان سرکوب می‌شوند و به‌شکلی‌آگاهانه کنترل می‌شـوند اما ازبین نمی‌روند. این امیال هم‌چنان وجود دارنـد و بدون آنکه خودمان بدانیم انگیزه رفتارمان می‌شوند.

کارل گوسـتاویونگ، شـاگرد فروید، هم این بحث را به‌گونه‌ای‌دیگر مطرح کرد و معتقد بود که ما علاوه بر دارا بودن یک ناخودآگاه شخصی، که جنبه‌های سرکوب‌شده فردی‌مان در آن نهفته است، یک ناخودآگاه جمعی هم داریم که شامل خاطرات، هراس‌ها و انگیزه‌های سرکوب‌شده بشر است و گفت: این چیزها بعداً به صورت نمادین در اسطوره‌ها و رویاها و هنرهایمان خودشان را نشان می‌دهند.

تفسیری دیگر از کاتارسیس ارسطویی نیز وجود دارد که می‌توان آن را به نوع زیباشناسی کاتارسیس مربوط دانست. دیوید هیوم کسی بود که در مقاله‌ای در مورد تراژدی به چنین تفسیری بسیارنزدیک شده بـود و بعد از او هم جرالد الس به آن دسـت یافت. هیوم ادعا مـی کرد که لذت واقعی‌ای که مخاطب از تراژدی می‌برد حاصل تکامل اشکال تراژدی است.

گذشـته از همه این تفاسـیر، آن‌چه اهمیت دارد این اسـت که یک اتفاق‌نظر در میان همه مفسران کاتارسیس وجود دارد که مهم‌ترین کارکرد آن را معالجه و درمان از طریق تزکیه و تطهیر می‌داند:

شـخصیت‌های نمایشـی با کاربرد واژه تراژدی و ترحم، در روح بشر مسـئله تئاتر را می‌یابند. زیرا با رجوع به مقدمه در مورد تراژدی می‌دانیم که نمایشـنامه‌نویس هیچ نیروی دیگری را برای تراژدی خود به‌کار نمی‌برد مگر ترحم. (apitty with delight) سودای شخصیت نمایشی که روی صحنه عرضه می‌شـود، به تماشـاگر منتقل می‌شـود، تا او نیز با دیدن نمایش این سـودا، هم چون شـخصیت نمایشی، معالجه شود. در هر دو مورد هیچ علاجی برای درمان یک درد بهتر از نمایش آن درد نیست.

کرنی هم ازجمله افرادی اسـت که اهمیت زیادی به کاتارسـیس می‌دهد و آن را یکی از چهار اصل مهم‌تراژدی و شعر نمایشی می‌شمارد. در عصر او نظریه‌پردازان و نمایشنامه‌نویسان زیادی بحث در مورد خشـونت و وحشت در نمایش را در رابطه مسـئله کاتارسیس مطرح می‌کنند. برخی از این نظریه‌پردازان حتـی نمایشنامه‌نویسـی را نوعی جراحـی می‌دانند و معتقدند که ترحم و خشـونت به نمایش درآمده در صحنه این دو حس را در درون تماشـاگر بیدار می‌کند و باعث معالجه او می‌شـود. رنه بدی در مورد این مطلب می‌گوید: "جراح در برابر جراحات هولناک به هیجان نمی‌آید، یک سـرباز کهنه کار که عادت به

مواجهه با خطراتی دارد که سرباز تازه کار از آن فرار می‌کند، در مقابل این خطرات دچار هراس نمی‌شود. به همین ترتیب نیز آن که در تئاتر مدام احساس ترحم و وحشت می‌کند، به خاطر مواجه شدن مکرر با این دو احساس، در نهایت، می‌تواند روح خود را پالایش دهد."

کرنی بعدها در یک سخنرانی دیگر مواردی را در این رابطه مطرح کرد که به مسئله خشونت و تطهیر ارتباط داشت. وی گفت : "ترحم متوجه آن شخصی است که ما شاهد رنج بردنش هستیم. وحشتی که به دنبال این ترحم وجود دارد، متوجه ماست و این گذر از ترحم به خشونت به ما گشایش لازم را می‌دهد تا جست و جو کنیم چگونه تطهیر سوداها در تراژدی انجام می‌گیرد. ترحم به خاطر یک نگون بختی که شاهد درگیری هم نوعان خود با آن هستیم ما را به وحشت می‌اندازد که مبادا خود گرفتار چنین نگون بختی بشویم. این وحشت به خاطر آن است که خود از غرق شدن در چنین فاجعه ای ممانعت به عمل آوریم. به همین دلیل می‌خواهیم در خودمان این سودایی که اشخاص را به نابودی می‌کشاند و مادلمان برایشان می‌سوزد، تطهیر کنیم، تسکین دهیم و حتی ریشه کن نماییم. از این روست که برای پیش گیری از تأثیر و عواقب یک سودا باید علت آن را جویا شد و از بین برد."

به عقیده کرنی تراژدی با ایجاد کاتارسیس این جویایی و تطهیر و تزکیه را به‌وجود می‌آورد و البته در مورد آن تردیدهایی هم دارد. کرنی به دنبال شیوه دیگری جهت تطهیر از طریق نمایشنامه نیز هست و این شیوه به‌دنبال برانگیختن تحسین و ستایش در برابر عملی قهرمانانه است که یک‌باردیگر همان مبحث پارادوکسیکال میان لذت و رنج را مطرح می‌کند.

"در تحسینی که در برابر تقوا احساس می‌کنیم، نوعی تطهیر سوداها انجام می‌پذیرد که ارسطو راجع به آن حرفی نزده است در حالی که شاید این شیوه به مراتب مطمئن تر و موثر تر از تطهیر از طریق نمایش وحشت و ترحم به روی صحنه است. تحسین در برابر تقوا نوعی احساس علاقه و عشق در ما ایجاد می‌کند که باعث می‌گردد نسبت به آن چه مخالف این تقوا است، احساس نفرت و انزجار بکنیم"

اما این نظریه هم‌چنان در مقابل تفاسیر قوی سایر مفسران از ***فن شعر*** ارسطو قرار می‌گیرد که دو حس مهم‌ترحم و ترس را در محور توجیه خود دارد. هم‌چنان که ژ. هاردی اشاره می‌کند :" ارسطو معتقد است که تراژدی از طریق وحشت و ترحم، روان پالایی این دو احساس را به جا می‌آورد. صحبت از احساس‌های دیگر جز ترحم و وحشت نیست که در بخش‌های دیگری از بوطیقای ارسطو نیز از این دو احساس یاد شده است." افلاطون هم در کتاب ***جمهوریت*** خود بدان اشاره دارد.

"همچنین نمایشنامه نویسی چون کربیون شقاوت را با اهدافی به کار می‌برد که چیزی نیستند جز بیان همان هیجانات نمایشی که ارسطو توصیفشان کرده است: برای «هدایت» تماشاگران «به سوی ترحم – از طریق وحشت»، باید که نمایشنامه نویس «عملی شوم (...) را در پس تصاویری جالب به

نمایــش بگــذارد» جان فورد نیز به دنبال عرضه شــقاوت به صرف کاربرد آن در نمایش نیســت ولی به مناســبت‌های مختلف آن را بــه کار می‌گیرد تا به هدفی که مدنظــر دارد نایل گردد و آن هدف نمایش ترحم و جلب ترحم تماشاگر است."

کاتارسیس بنابر آن‌چه بسیاری از نظریه‌پردازان مطرح کرده بودند کاربرد مهم پزشکی و روانشناسانه پیدا کرد و حتی به‌عنوان یک عامل مهم و تاثیرگذار در تئاتردرمانی نیز مطرح شد.

"نظریه ارســطو در طول تاریخ تئاتر، به شکل‌های مختلف تکرار شد و به رابطه نمایش و درمان هم ارتباط پیدا کرد. نمایش ارتباط منحصر به فردی با احساسات و عواطف انسانی دارد و می‌تواند در زندگی افراد تغییر ایجاد کند. در دوره‌های مختلف تاریخی، تغییرات مختلفی از جمله تغییرات دینی و سیاســی و تغییر در ساختار روانی افراد و توده‌ها مد نظر بوده اند. در دوران معاصر، یکی از برداشت‌هایی که می‌توان از نظریه ارســطو داشت، مشاهده این «تغییرات» در مرحله درمان است. گودمن این رویکرد را این گونه مطرح می‌کند که ارســطو می‌گوید تراژدی، روح انســان را از عواطف منفی سرکوب شده و پنهان تصفیه می‌کند و به عبارت دیگر میزان معینی از ویروس کشــته شــده را به روح انســان تزریق می‌کند تا جلوی تهاجم بیماری اصلی را بگیرد و یا آن را ضعیف کند."

درواقــع ارســطو و آئوریلیوس، به نیروهــای درمانی بالقوه موجــود در هنر نمایش اشــاره کرده‌اند. تفاوت‌هایی هم بین اســتفاده از این خاصیت نمایش در دوره باســتان و تئاتر قرن بیســتم وجود دارد که بیشتر به ساختار و نظام‌های استفاده از خاصیت درمانی نمایش مربوط می‌شود.

در قرن بیســتم تئاتر به‌عنوان شــیوه ای مســتقل، برای درمان بیماران از طریق برانگیختن روح و احساسات درونی کاربرد رسمی پیدا کرد.

"مورنو در نســخه آمریکایی ۱۹۴۷ ***تئاتر خود انگیخته*** نظریه‌های خود را به سه دسته تئاتر خود انگیخته، تئاتر زندگی و تئاتردرمانی یا کاتارسیس تقسیم می‌کرد. به گفته او «تئاتردرمانی ابزار تئاتر خود انگیخته را برای مقاصد درمانی مورد اســتفاده قرار می‌دهد و شــخصیت تخیلی جهان نمایشنامه نویس، جای ساختار اصلی دنیای بیمار را اعم از تخیلی یا حقیقی می‌گیرد."

در هر صورت ***فن شعر*** ارسطو برای اولین بار واژه کاتارسیس را در رابطه با نمایش تراژدی مطرح کرد و از آن به بعد تفاســیر مختلفی از آن ارایه شــد که اگرچه به‌لحاظ طرح نظام‌های مختلف نمایشــی ممکن بود اندکی با هم تفاوت داشته باشند، اما درمجموع خود با تکیه و تاکید بر احساس ترحم و ترس تبیین و تفسیر می‌شدند.

"در قرن هفدهم تئوری ارســطو از روان پالایی کمی تحریف شــده بــود و گرایش به درس اخلاق دامن پیدا کرده بود که بعدها هگل آن را «هدف هنر» قرار داد. به همین دلیل از نمایشنامه باید کاربردی

پارادیگماتیک داشت: جایی که سوداها را به نمایش می‌گذاریم هدف مان آفرینش امتناع، انزجار و وحشت است و آن جا که یک عمل قهرمانانه را به نمایش می‌گذاریم تا سرمشقی برای همگان گردد، می‌خواهیم تحسین برانگیزیم: وحشت و ترحم را نباید به‌عنوان احساس‌هایی که باید معالجه شوند، نگریست، بلکه باید به‌عنوان ابزار خالص برای درمان به حساب آیند. به خصوص نمایش بیانگر گمراهی‌های طبیعت بشر است و روان پالایی باید انسان را به انسان بودن خود آگاه سازد و به انسانیتش باز گرداند."

۳- ماهیت و کیفیت کاتارسیس در درام مدرن

بنابراین می‌توان تا اندازه‌ای اطمینان داشت که منظور ارسطو از کاتارسیس همان تأثیری است که حوادث و رویدادهای تراژدی در نتیجه آن‌چه بر سر قهرمان می‌آید به‌وجود می‌آورند. وی معتقد است از حوادثی که در آثار کلاسیک تراژدی روی می‌دهند، برخی باعث ترحم و دلسوزی و برخی‌دیگر مسبب ایجاد حس ترس در تماشاگر می‌شوند و این تاثیر را نمایشنامه‌نویس (شاعر) با متن برمی‌انگیزاند.

ارسطو درضمن به حوادثی اشاره دارد که بین کسانی که با یکدیگر دوست یا دشمن هستند روی می‌دهد و معتقد است که هلاکت یک دشمن ممکن است در حد مرگ یک انسان ترحم برانگیز باشد اما به آن معنا شفقت ما را بر نمی‌انگیزد.

"...اما مواردی هم هست، که این گونه حوادث فجیع بین کسانی که با یکدیگر دوستی دارند روی می‌دهد، مثل اینکه برادر برادری را یا پسر پدر را به هلاکت می‌رساند یا مادر فرزند را و یا فرزند مادر را هلاک می‌کند و یا هر یک از این‌ها نسبت به دیگر کس درصدد ارتکاب جنایتی دیگر از این گونه بر می‌آید و البته این گونه موارد است که شاعر آن‌ها را برای موضوع تراژدی باید بجوید و برگزیند." (زرین کوب،۱۳۸۲:۱۳۶)

به‌عنوان‌مثال در ***اودیپوس*** سوفوکل می‌توان قتل پدر به‌دست اودیپ و زنای با مادر را نمونه آورد. ارسطو معتقد است که اگر میان قهرمان تراژدی و شخصی که در مواجهه با عمل تراژیک قرار می‌گیرد نسبتی وجود داشته باشد، تأثیر عمل بیشتر خواهد بود و شفقت و ترسی که در تماشاگر برمی‌انگیزد هم بیشتر خواهد شد. خودکشی آنتیگون و معشوقش در پایان نمایشنامه ***آنتیگون*** سوفوکل هم چنین ویژگی‌ای دارد. آنتیگون دختر اودیپ چون برخلاف دستور کرئون (دایی‌اش) جسد برادر خود را به خاک سپرده بود محکوم به مرگ می‌شود. همون (پسر کرئون) هم که عاشق آنتیگون است در کنار جسد او خودش را می‌کشد و خبر می‌رسد که زن کرئون هم به خاطر مرگ پسرش خودکشی کرده است. در این نمایشنامه همه قربانیان تراژدی همان‌گونه که ارسطو مطلوب می‌داند با یکدیگر نسبت فامیلی دارند و این مسئله تأثیر مرگ و سقوط آن‌ها را شدیدتر می‌کند و شفقت و ترس را در تماشاگر برمی‌انگیزد.

"کردار، ممکن است برحسب آن‌چه از آثار شاعران قدیم برمی‌آید وقوعش در حالی باشد که کنندگان آن کــردار، از روی علــم آن را به جای آورند، چنانکه اوری پید در یک نمایشــنامه خود، مده را در جایی نشان می‌دهد که فرزندان خود را هلاک می‌کند." (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۱۳۷)

ارســطو سه نوع کردار را همراه با آگاهی شــخصی که مرتکب عمل می‌شود (قهرمان)، بدین‌ترتیب مطرح می‌کند و تا قدرت و قابلیت هر نوع از حالات سه‌گانه را در ایجاد شفقت و ترس در تماشاگر تعیین کند. او در ادامه فصل چهارم می‌گوید:

"در بین این حالات، آن‌جا که شــخص دانســته در صدد ارتکاب کاری ناروا بر می‌آید اما مرتکب آن نمی‌شود، کمتر از سایر حالات مطلوب است. چون نفرت را سبب می‌شود، اما طبع و حال تراژدی را ندارد به ســبب آنکه فاجعه ای واقع نمی‌شــود از این رو هیچ شاعری چنین حالی را عرضه نمی‌کند و یا لااقل چنین وضعی را جز به ندرت در آثار شعرا نمی‌توان یافت." (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۱۳۷)

این انفعال در عمل را می‌توان باز هم در نمایشنامه ***آنتیگون*** مثال زد. «همون» که عاشق آنتیگون اســت در بخشــی از نمایشنامه به‌ظاهر در مقابل پدرش «کرئون»، می‌ایســتد و قصد دفاع از آنتیگون را دارد، اما در آن‌هنگام هیچ عملی را انجام نمی‌دهد و در انفعال باقی می‌ماند. ارسطو معتقد است که چنین حالاتی اصلاً برای تراژدی مطلوب نیســت. چراکه تنها نفرت را در مخاطب برمی‌انگیزد و به دلیل آنکه فاجعه ای در آن رخ نداده احساس تراژیک (ناشی از ترحم و ترس) را به‌وجود نمی‌آورد. ارسطو هم‌چنین می‌گوید که در آثار کلاسیک معمولاً چنین حالتی به‌ندرت کاربرد پیدا می‌کند و نمونه‌های کمتری از آن را می‌توان مثال زد. وی در ادامه بحث پیرامون سه حالت طرح‌شده می‌گوید: "درجه بعد حالتی است که در آن کردار به جای آورده می‌شــود و واقعه وقوع می‌یابد. اما از همه بهتر آن اســت که شخص نادانسته مرتکــب عملی شــود، و بعد از ارتکابش بر آن خطای خویــش واقف گردد. زیرا که در این حال، دیگر آن عمل و کردار ســبب نفرت و اشــمئزاز نمی‌شود، و باز شناخت هم که بعد از ارتکاب حاصل می‌شود سبب می‌گردد که تماشایی یا خواننده ناگهان پی به حقیقت حال ببرد." (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۱۳۸-۱۳۷)

ارسطو در این‌جا از حالتی صحبت می‌کند که اگرچه قهرمان تراژدی در نتیجه آن به نابودی کشیده می‌شــود و سقوطش کامل می‌شود، اما درعوض به‌نوعی بازشــناخت و دگرگونی دست می‌یابد که تغییر او از ناآگاهی به دانش و آگاهی را نتیجه می‌دهد. در حقیقت قهرمان با آنکه با ناآگاهیش اســباب نابودی خویش را فراهم ســاخته، اما در عوض به یک شــناخت باارزش دست یافته و این شناخت است که برای او ارزش دارد و به تماشاگر انتقال داده می‌شود.

"در بین تمام این حالات، حالت آخرین که حالت ســوم اســت از سایر حالات بهتر است و آن حالتی اســت که برای مروپ پیش می‌آید در نمایشــنامه « کرســفونت » که مروپ درصدد قتل فرزند خویش

برمی‌آید اما چون او را به جا می‌آورد و باز می‌شناسد که کیست از کشتنش در می‌گذرد. در نمایشنامه « ایفی ژنی در توری » نیز همین وضع برای خواهر نسبت به برادر خویش پیش می‌آید[1]، همچنین در « هله » بازشناخت در هنگامی روی می‌دهد که فرزند می‌خواهد ما درخویش را به دشمن تسلیم کند." (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۱۳۸)

ارسطو با برشمردن این ویژگی‌ها و مشخصات درباره ترس و شفقت صحبت می‌کند و چگونگی و حالات مختلف برانگیزاننده آن را نیز برمی‌شمارد تا تعریفی از یکی از مهم‌ترین واژه‌های موجود در ادبیات کلاسیک نمایشی داده باشد. البته همان‌طور که ذکر شد توضیحات ارسطو در مورد کاتارسیس به‌هیچ‌وجه کافی نیست و درضمن برای همه آن‌چیزهایی که ما امروزه از کاتارسیس می‌دانیم و می‌شنویم هم بسنده به‌نظر نمی‌رسد. اما در ایجاد شناخت نسبت به آثار دوره کلاسیک بسیار ارزشمند و مغتنم است.

پس از مقدمه‌ای کوتاه درباره آن‌چه می‌توان درباره ماهیت کاتارسیس در دوره کلاسیک مورد کنکاش و جست‌وجو قرار داد، حالا می‌توانیم این ماهیت و کیفیت تاثیر آن را در درام مدرن هم مورد ارزیابی و تحقیق قرار دهیم.

تراژدی همان‌طور که پیشتر ذکر آن رفت، در دوره مدرن و به‌ویژه پس از جنگ‌های جهانی اول و دوم که انسان مدرن تجربه ازخودبیگانگی اجتماعی را پشت‌سرگذاشت، شکل‌وشمایل دیگری یافت و در محور همه این تغییرات با رشد تکنولوژی، صنعتی شدن و شهرنشینی قهرمان تراژدی نیز تغییری بنیادی پیدا کرد و برخلاف قهرمان کلاسیک با سازمانی بزرگ و بی‌نام روبه‌رو شد.

بیشتر انسان‌های این دوران در شهرهای بزرگ کار می‌کردند و برای کارخانجات و موسسات زندگی می‌کردند. این افراد حتی همسایه‌هایشان را هم نمی‌شناختند و در دنیای صنعتی پیرامونشان تبدیل به یک نام، کد یا شماره شده و از بنیان‌های اصلی زندگی مثل خانواده و فامیل و... جدا شده بودند. مهم‌ترین خصوصیت این انسان جداافتاده « تنهایی » بود. تنهایی این انسان همراه با تحولات ساختاری تراژدی وارد آثار نمایشی شد و به‌ویژه « تراژدی بورژوایی » به‌طورکامل مشخصات قهرمان تراژدی را نسبت به آثار کلاسیک تغییر داد. به نسبت همین تغییر هم طبعاً واکنش مردم و تماشاگران نسبت به آثار نمایشی و هم‌چنین تراژدی‌ها عوض شد.

محققان و مترجمان حوزه نمایش در ادامه فعالیت‌ها و تحقیق‌هایشان در مورد کاتارسیس، برای فهمیدن منظور ارسطو، این مسئله را مطرح کردند که شفقت و ترس (یا فقط یکی از آن‌ها در ارتباط با کاتارسیس وجود دارند. طرح دیگر هم این بود که منظور ارسطو این بوده است که دلسوزی و ترس و احساسات مشابه دیگر با کاتارسیس همراهی می‌کنند. ولی احتمالاً ارسطو قصد داشته بگوید کاتارسیس در ارتباط با عکس‌العملی پیچیده از دلسوزی و ترس حاصل می‌شود.

"« سـنت آگوستین » بعدها در کتاب ***اعترافات خود*** خلاصه‌ای از توضیح پارادوکس تراژدی ارایه داد – که براسـاس آن معتقد بود ما از بین احساسـات مربوط به درد و رنج در یک تراژدی لذت می‌بریم – و باعث رجوعی به لذت تقسیم شفقت و همدردی شد. این تعریف که بعد از او به‌وسیله بسیاری از متفکران قرن ۱۸، نظیر « آدام اسمیت »، « لرد کیمر »، « هری هوم »، « بی شاپ هرد »، « ادموند برک »، « الکساندر جرارد »، « هاگ بلیر » و « جورج کمپ بل » نیز بازتاب داده شد، به خاطر ارتباط نزدیک بین یک موفقیت هنرمندانه و علم اخلاق مسیحی جذاب بود. اما « دیوید هیوم » با این تفسیر که ما از شفقت و همدردی لذت می‌بریم مخالفت کرد و گفت : اگر این طور بود، بیمارسـتان از یک مجلس میهمانی و جشـن ترجیح پذیرتر می‌بود. این تفسـیر نه تنها راه حل خوبی برای مسـئله زیبایی شناسی نیست بلکه اشـتباه تفسیرکردن واژه [کاتارسیس] ارسطو هم هست. دلیل این غلط تفسیرکردن هم تغییر در معنی واژگان اصلی است." (برونیس،۲۰۱۰: ۴،۱۲)

اگر ما بحث کاتارسیس را در کتاب ***علم سیاست*** ارسطو در ارتباط با موسیقی موردتوجه قرار دهیم، به این نتیجه می‌رسیم که کاتارسیس در ذهن شخصی که به موسیقی گوش می‌دهد جای گرفته و نه در خود موسیقی. بنابراین می‌توان این تصور را که کاتارسیس در ارتباط با تراژدی توسط تماشاگران تجربه و دریافت شده است را نیز موردتوجه قرار دارد.

« جرالد الف. الس » در سـال ۱۹۵۷ تفسـیری علمی و مهم از متن ارسـطو ارایـه داد که در مورد کاتارسـیس گفته بود: کاتارسـیس در کنش‌های نمایشـنامه و در طرح (پلات) آن وجود دارد. این بدان معناست که دلسوزی و ترس و کاتارسیس در تراژدی وجود دارند و نه در میان تماشاگران. این تفسیر « الس » باعث به‌وجود آمدن بسـیاری از مباحث و جدل‌های امروز در مورد کاتارسیس شد اما مهم‌ترین ایراد آن این بود که در متن ***علم سیاسـت***، آن‌چنان که در مورد موسـیقی گفته شـده، با آن‌چه الس می‌گفت تناقضاتی وجود داشت. ضمن اینکه بعید به‌نظر می‌رسید ارسطو در ***فن شعر*** و ***علم سیاست*** دو تعریف متفاوت از واژه کاتارسیس داده باشد.

بنابراین می‌توان این‌گونه برداشـت کرد که تفاسـیر و تعاریف جدید کاتارسیس، گرایشاتی به سمت تماشـاگران داشـته اند و این گرایش‌ها با توجه به تفسـیر موضوع تراژدی مدرن به سمت مردم، طبیعی هم به نظر می‌آمد.

براساس تعاریف جدید، این‌طور به‌نظر می‌رسد که انگار ارسطو تراژدی را به‌عنوان ارتباطی با تماشاگر، از جانب هنرمندی خلاق و به‌وسیله تولید صحنه، معرفی می‌کند. در بخشی از ***علم سیاست*** که پیشتر در مورد آن بحث شـد، ارسـطو نظری مشـابه با اظهارعقیده‌اش در ***فن شـعر*** دارد ؛ ماهم چنان‌چه به اصـول الهـام در ***ایون*** افلاطون مراجعه کنیم می‌توانیم از این اظهار عقیده یا ارتباط که از طرف بازیگر

به تماشاگر جریان دارد، پیروی کنیم.

بنابر این عقیده می‌توان گفت که دلسوزی و ترس کاتارسیس باید در حرکت‌ها و طرح تراژدی یافت شوند و به‌وسیله اجرای صحنه، بازیگر و تماشاگر در میان زنجیر ارتباط احساسی به‌هم بپیوندند.

جایگاه ذهن هم در میان همین پیوستگی‌هاست. این نظریه البته تااندازه‌ای در مقابل سخن ارسطو در باب ششم قرار می‌گیرد که در مورد منظره نمایش می‌گوید:" اما ترتیب منظره نمایش با وجود آنکه در عامه تاثیر بسیار دارد دورترین امور است از فن و کمتر از همه چیز به صناعت شعر تعلق دارد." (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۱۲۵)

درمجموع نیازی به مخالفت میان تفسیر « الس » و تفسیر مطابق آیین و قاعده وجود ندارد و این دو تفسیر می‌توانند در چارچوب تفسیری قابل‌قبولی همراه با هم مطرح شوند. پس می‌توان این‌طور گفت که اگر کاتارسیس در طرح تراژدی وجود داشته باشد، به‌وضوح می‌توان آن را در بازیگر و تماشاگر نیز جست‌وجو کرد و یافت.

گذشته از همه تفاسیری که بعد از رنسانس در مورد ***فن شعر*** و واژه کاتارسیس مطرح شد، همان‌گونه که ذکر شد جنگ‌های جهانی و تغییر زاویه دید انسان صنعتی شده و مدرن نگاه و زاویه دید هنرمند و مخاطب را نسبت به نمایش تغییر داد و برهمین‌اساس تراژدی و عناصر آن نیز تغییرات مهمی پیدا کردند و ازهمه مهم‌تر اینکه به مردم نزدیک تر شدند. با توجه به این به‌حتم برخورد و مواجهه مخاطب با تراژدی هم در فرآیند ارتباطی نمایش دستخوش تغییراتی شد و به‌همین‌نسبت احساس تماشاگر نسبت به نمایش هم به‌گونه‌ای دیگر عوض شد. کاتارسیس در این دوران مثل دوره کلاسیک نبود. قهرمان تراژدی مدرن آن قهرمان بزرگ نبود که از اوج عزّت به حضیض ذلت سقوط کند و درنتیجه فاجعه تراژیک احساس ترحم و ترس را در تماشاگر به‌وجود آورد. قهرمان تراژدی مدرن از ابتدای نمایش درحال‌سقوط بود و چون خیلی به مردم عادی نزدیک شده بود و شباهت‌های زیادی با آن‌ها داشت، سقوطش کمتر ترسناک به‌نظر می‌رسید. درحقیقت تماشاگر آثار دوره مدرن این سقوط و فروپاشی را هر روز می‌دید و از نزدیک لمس می‌کرد پس طبیعی بود که به اندازه سقوط قهرمان کلاسیک برایش ترسناک و ترحم‌برانگیز نمی‌نمود.

ضمن اینکه برخی مکاتب جدید نیز وقوع داستان نمایش را با تردیدهایی مواجه کردند. مکاتبی چون سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم، دادائیسم و... که بعد از جنگ جهانی دوم شکل گرفته بودند حوادث نمایش و واقعیت‌های آن را درعمل با زوایایی جدید فراروی مخاطب قرار می‌دادند و برهمین‌اساس واکنش و احساس او نسبت به این حوادث و واقعیت‌ها را نیز دگرگون می‌کردند.

"سورئالیسم نیز چون اکسپرسیونیسم و سمبولیسم با این فرض شروع می‌کرد که واقعیت خارجی که

می‌بینیم ظاهری بیش نیســت؛ درواقع ممکن اســت واقعیتی دروغین باشد که با ایجاد ارتباط خودسرانه میان حوادث اتفاقی، آن را جزئی از جهان هستی می‌سازیم. سوررئالیست‌ها خواستار دست یافتن به واقع گرایی ژرفتر یا برتر بودند. در حقیقت پیشوند « sur » (سور)، در فرانسه به معنای « فرا » است. یکی از قویترین عوامل موثر بر « آندره برتون »، که از جمله پیشتازان این گروه بود، روانشناسی فروید بود که او را بر آن داشــت تا بگوید حقایق ژرفتر و عمیق تر در ناخودآگاه قرار دارد و باید به فکر چاره ای برای آزاد ساختن آن‌ها بود." (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۲۱)

پس ازیک‌سو ظهور و رواج « تراژدی بورژوا » و ازطرف‌دیگر مکاتب جدید که در فکر ایجاد ارتباطی متفاوت و تاثیرگذاری دیگرگونه به تماشــاگر بودند باعث می‌شــد که تأثیر کاتارسیس و برانگیخته شدن احســاس شفقت و ترس در مخاطب مدرن نســبت به تاثیر آن بر مخاطب دوره کلاسیک متفاوت باشد. ازطرفی هم تأثیر روانشناســی فروید بر برداشت هنرمندان مکتب‌های مختلف هنری از نحوه تأثیرگذاری بر مخاطب و ازطرف‌دیگر تمایل برخی از آن‌ها برای تأثیر غیرمســتقیم براحســاس مخاطب و هم‌چنین به‌کارگیری نماد و اســتعاره و اســطوره و... در این آثار ماهیت کاتارســیس مدرن را تا اندازه ای دســت خــوش تغییــر کرد و حتی در مواردی تأثیر آن را ازبین برد و تاکید را بر برانگیختن حالات و احساســات، به‌گونه‌ای‌دیگر، گذاشت.

" اکسپرسیونیســت‌های آلمان نیز چون اســتریندبرگ علاقه مند به تصویرکردن حالات عذاب آور، ناخوش و اغلب نزدیک به جنون شــخصیت‌های اصلی بودند و تماشــاگر را وادار به مشارکت در حالات درونی آن‌ها می‌کردند." (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۱۹ و ۲۲۰)

عامل مهم دیگری که کاتارســیس در دوران مدرن را به‌واســطه تاثیرات آن از کاتارســیس در دوره کلاسیک جدا می‌کرد، برداشت انسان مدرن از جایگاهش در جامعه و زندگی بود. این انسان مثل انسان دوره کلاســیک نبود و بنابراین نمی‌توانست با قهرمان کلاسیک هم‌ذات‌پنداری کند و در رابطه با فاجعه ای که قهرمان دچار آن می‌شود قرار بگیرد و به‌همان‌نسبت بر او دل بسوزاند یا از آن‌چه بر سرش می‌آید دچار هراس شــود. انســان مدرن هم‌چون شــخصیت‌های مدرن نمایشــی یک فرد تنها و منفعل بود که درظاهر هیچ قدرتی در تغییر شرایط نداشت و در برابر فروپاشی و زوال بی‌تفاوت بود.

" انســان سده بیســتم به نظر بیش از پیش به اینجا می‌رسد که خود را یک شیء، چیزی قابل دخل و تصــرف توســط نیروهایی که قدرتی بر آن‌ها ندارد به این دلیل کــه نمی‌فهمد، می‌بیند. او اختیاری در حدوث چیزها ندارد بلکه چیزها بر او حادث می‌شوند. این موضوع کاملاً متفاوت با مفهوم تقدیر است که یونانیان باستان عنوان می‌کردند. در نظر یونانیان آدمی نهایتاً از تسلط بر سرنوشت خویش عاجز بود ولی در محدوده اشیاء جایی معین داشت که در آن می‌توانست قاطعانه عمل کند. درواقع خطاکاری او بود که

معمولاً تراژدی به بار می‌آورد. به زبان تمثیل می‌توان گفت که طرز تلقی یونانیان انسان را رهرو مردابی تصویر می‌کرد که می‌بایست به دقت مراقب باشد وگرنه به گردابی سخت عمیق فرو می‌رفت. انسان جدید را برعکس می‌توان دستخوش تلاطم امواج سخت یک رودخانه دید که قدرتی در برابر جهت یا سرعت خود ندارد. این احساس شیء بودن همراه با بی اطمینانی و ناامنی که پیش از این دو فصل حاضر توصیف شد، زندگی را به نظر غیر واقعی، بیگانه، بی‌معنا و پوچ می‌سازد." (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۳۲)

طلب اختیار نیز که ازجمله برداشت‌های انسان مدرن نسبت به زندگی است که احساسات مربوط به نیروی کاتارسیس را به‌گونه‌ای دیگر در رابطه با نمایش و تماشاگر تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. انسانی که نسبت به زندگی اش در اجتماع و سرنوشتش اختیاری ندارد، مسلماً نمی‌تواند سقوطی توأم با احساس شدید ترحم و ترس را در مخاطب برانگیزد.

" بسیاری از فلاسفه و منتقدان اجتماعی معاصر مدعی شده اند که انسان جدید احساس نمی‌کند عضوی از اجتماع خویش یا کار خویش است و اغلب احساس می‌کند که اختیار ناچیزی بر هستی خود داشته یا اصولاً هیچگونه اختیاری نسبت به وجود خود ندارد." (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۳۲)

این انسان هیچ‌گاه نمی‌تواند به آن معنا اوج بگیرد و با سقوطش ترحم و ترس را به‌وجود بیاورد ضمن اینکه چون صلب اختیار او را دچار نوعی انفعال در عمل و زندگی می‌کند، میزان تأثیر خطاکاری اش در رابطه با فاجعه تراژیک نیز پایین است و به‌طبع بر اندازه تأثیر کاتارسیس و تزکیه و تطهیر در مخاطب نیز موثر واقع می‌شود. این قهرمان دخالت چندانی در سرنوشت اش ندارد بنابراین فاجعه تراژیک بین نیروهای گریزناپذیر ناملموس (ذهنی) و عمل این قهرمان که خطی و منفعلانه است تقسیم شده و تمرکز نمی‌یابد. به‌همین‌خاطر تأثیر کاتارسیس نسبت به آثار کلاسیک در این‌گونه آثار کمتر خواهد بود.

اما با همه تفاسیر کاتارسیس به‌عنوان یکی از عناصر مهم‌تراژدی، در تراژدی‌های مدرن هم‌چنان وجود دارد و هم‌چون گذشته بیشتر تلاش آن به برانگیختن حس ترحم و ترس در تماشاگر و صحنه معطوف شده است، تا از این طریق با عامل به‌وجودآورنده آن به مبارزه برخواسته، سبب تطهیر و تزکیه در مخاطب شود.

مخاطب نمایش‌های مدرن و تراژدی‌های معاصر اگرچه آن‌چنان که تراژدی‌های کلاسیک قادر به تأثیرگذاری و به‌چالش کشاندن احساسات موردنظر ارسطو برای کاتارسیس بودند تحت‌تأثیر نیروهای شفقت و هراس قرار نمی‌گیرد. اما تأثیراتی مشابه مسلماً در وی برانگیخته می‌شود. مادامی که الگوی تراژدی، خواه در ساختار کلاسیک و خواه در ساختار مدرن آن؛ وجود داشته باشد و تا وقتی که تماشاگر یک قهرمان را دچار فاجعه تراژیک می‌بیند و با او هم‌ذات‌پنداری می‌کند، احساسات مهم شفقت و هراس هم وجود خواهند داشت. این شفقت و هراس، حتی اگر نوع نگاه به سرنوشت قهرمان و خطایی که در

ســاختار تراژدی مرتکب آن شــده است تغییر کرده باشد، هست و تأثیرات آن ممکن است کاهش یابد یا افزایش پیدا کند، اما هم‌چنان وجود دارد و به‌هرحال تطهیر و تزکیه‌ای را که ارسطو در مورد آن صحبت می‌کند در رابطه با خطای بزرگ قهرمان باعث می‌شود.

همان‌طورکه ذکر شد، هم‌زمان با جنگ‌های جهانی و به‌ویژه پس از پایان آن‌ها و در ادامه حرکت و جنبش عظیم هنری بعد از رنسانس تئاتر مکاتب، اشکال و سبک‌های مختلفی را در همه زمینه‌ها تجربه کرد. ورود سایر علوم ازجمله جامعه‌شناسی، پزشکی، روانشناسی، سیاست و... به حوزه تئاتر باعث شد که هنرمندان مختلف، تئاتر را با زوایا و دیدگاه‌های متفاوت‌تری موردپرداخت قرار دهند و جنبه‌های مختلف آن از صحنه‌آرایی، بازیگری، اجرا موســیقی و... را همواره مورد ارزیابی‌ها و بازنگری‌های تازه قرار داده و به گونه‌های متفاوت آزمایش کنند.

دو گســتره مهمی کــه از میان این انواع در رابطه با کاتارســیس و برانگیختــن حس ترحم و ترس در نمایــش قابل‌بررســی هســتند و می‌توانند از برخی‌جهــات در حوزه تئاتر مدرن و کیفیت کاتارســیس موردتحلیــل قــرار گیرند؛ « تئاتردرمانی » یا « ســایکودرام » به‌عنوان یک شــیوه نمایشــی و « تئاتر و شقاوت» هستند. که اولی بیشتر به‌لحاظ تکیه بر عنصر تطهیر و پالایش در تئاتر و دومی به خاطر اهمیتی که به تاثیر ترس، وحشت و هراس در تراژدی می‌دهد، قابل‌تأمل است.

۱ - ۳ روان‌پالایی و روان‌درمانی

یکی از کارکردهای مهم‌تراژدی همان‌گونه که پیشــتر یاد شــد، کاتارسیس یا روان‌پالایی است. واژه کاتارســیس هم اصولاً ریشه پزشــکی دارد و به معنای تطهیر و پالایش روانی به‌کار می‌رود. تئاتردرمانی یکی از شــیوه‌های مدرن نمایش است که با شکســتن قالب‌های مرسوم نمایش سعی دارد بر روی تأثیر نمایش بر احساس و روان مخاطب متمرکز شود.

« در اوایل قرن بیســتم، دکتر « ژاکوب لوی مورنو » اســاس نظریه سایکودرام یا تئاتردرمانی را در وین بنیان گذاشــت. او در ســال ۱۹۲۱، سایکودرام را « علم کشف حقیقت » نامید و موضوع آن را چنین تعریف کرد : « تئاتردرمانی نوعی کاوش علمی جهت دریافت حقیقت از طریق شیوه‌های نمایشی است.» امروزه هر بار که اصطلاح تئاتردرمانی را می‌شــنویم، شــاید بی آنکه معنای دقیــق آن را بدانیم، تلفیقی از امکانات مشــترک هنر تئاتر و علم روانشناســی به نظرمان برسد و یا تصور مبهمی از یک نوع نمایش کســل کننده و احتمالاً مربوط به موضوعات روانی و یا یک شــیوه درمانی تنفسی و ناکارآمد در ذهنمان ایجاد شود. این شبهات، عموماً ناشی از عدم آگاهی و اشراف مخاطبان، نسبت به ماهیت و کارکرد مقوله تئاتردرمانی است. (جونز، ۱۳۸۳:۱۳)

درواقـع طبـق تعریفی که فیل جونـز در مورد این شـیوه تئاتر دارد می‌توان گفت کـه تئاتردرمانی راهی برای تمرین زندگی اسـت، بدون آنکه به خاطر اشـتباهات آن تنبیه شـویم. شاید مهم‌ترین تفاوت تئاتردرمانی با نمایش به معنای مرسوم و کلاسیک آن، قالب نمایشی باشد. در تئاتردرمانی داستان، طرح، شـخصیت و سایر عناصر درام به معنای کلاسیک وجود ندارد و درضمن زمان نمایش همواره زمان حال است.

« انسـان در صحنه تئاتردرمانی، مدام در حال آفریدن و فرافکنی دنیای درون خود به دنیای بیرونی اسـت و جهان او از مواجهه این دو دنیا سـاخته می‌شود. پس از تئاتردرمانی راهی برای تلاقی دو دنیای درون و بیرون و شیوه ای متفاوت برای رسیدن به خلاقیت است. (جونز، ۱۳۸۳:۱۵)

تئاتردرمانی می‌کوشد تا با وارد کردن تماشاگر به فضای نمایشی، به طور مستقیم بر احساس و روان او تاثیر بگذارد و درمانی تقریباً مشـابه با آن‌چه را که تراژدی از طریق کاتارسـیس باعث می‌شـود نتیجه دهد.

تفاوت عمده دیگر میان این دو شـیوه، در شـکل ارتباط آن‌ها با تماشاگر است. تراژدی همواره سعی دارد فضایی مصنوعی را از طریق یک داسـتان و جهان نمایش به‌وجود آورد و با وادار کردن مخاطب به ورود به این جهان تأثیراتش را بگذارد. این شـیوه نمایشـی قهرمانی را در سـاختار داستانی قرار می‌دهد و می‌کوشـد با وقایع و حوادثی که بر محور این قهرمان موردپرداخت قرار می‌دهد، تماشـاگر را به‌واسطه هم‌ذات‌پنداری، به‌طورمستقیم وارد فضای نمایشی کند و هنگامی‌که هم‌ذات‌پنداری کامل شد و تماشاگر با استفاده از واسطه در جایگاه قهرمان قرار گرفت، با توجه به آن‌چه قهرمان بدان دچار می‌شود و نتیجه روانی و احساسی ای که می‌گیرد بر مخاطبش تأثیر بگذارد. اما در تئاتردرمانی، واسطه‌ها از میان برداشته شـده‌اند و تماشاگر به‌طورمسـتقیم در فضای نمایش قرار می‌گیرد و اصلاً خود قهرمان نمایش می‌شود. از این به بعد اسـت که کارگران نمایش می‌کوشـد قهرمانش را براسـاس اهداف نمایش رهبری کند و به‌گونه‌ای متفاوت موردپرداخت قرار داده، تأثیرات روانی و احساسـی موردنظرش را بر او بگذارد. ویژگی مشـترک هر دو شیوه نمایش رساندن تماشاگر به نوعی آگاهی و شعور است که در جریان نمایش شکل می‌گیرد. فیل جونز در کتاب ***تئاتردرمانی و نمایش زندگی*** در مورد تأثیرات و کارکردهای این شیوه نمایشی می‌نویسد:

"... تئاتر، تماشاگر را به ارتباط، همدلی و همذات پنداری وا می‌دارد.

و بالاخره تئاتر باعث درگیری شـخصیت محوری با موقعیت و درک فضا و نمادها می‌شـود و با این عمل، نیمکره راسـت مغز تحریک می‌شـود. تحریک این نیمکره، باعث افزایش آگاهی فضایی و حافظه عاطفی می‌شود." (جونز، ۱۳۸۳:۱۷)

تحریک حافظه عاطفی و رساندن تماشاگر به سطحی بالاتر از آگاهی و شعور شاید مهم‌ترین دستاورد مشترک تراژدی و تئاتردرمانی با محوریت تأثیر روانی نمایش باشد.

روش مشترک تراژدی و روان‌پالایی حاصل از تئاتردرمانی، برانگیختن احساسات و هیجانات مخاطب است که باعث برون‌ریزی آن‌ها شده و نوعی درمان را سبب می‌شود. این برون‌ریزی در هر دو شیوه نمایشی به یک صورت انجام می‌گیرد. در تراژدی قهرمان داستان آن را به‌وجود می‌آورد و در تئاتردرمانی خود مخاطب یا کمک کننده‌ای این فرآیند را به‌وجود می‌آورند.

« در مضاعف سازی یکی از افراد یاور، بدل شخصیت اصلی می‌شود و نقش او را به عهده می‌گیرد. به این ترتیب شخص اصلی، عواطف، هیجانات و مسایل و مشکلات خود را از نگاه یک فرد به نظاره می‌نشیند. مضاعف سازی یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های تئاتردرمانی است و تأثیر خود را وامدار کارایی هنر نمایش است. چرا که در هنر نمایش نیز، مردم ترس‌ها، هیجانات، شادی و دل مشغولی‌های خود را در قالب شخصیت‌های نمایشی می‌بینند و با همذات پنداری با شخصیت‌های نمایش، به درک جدیدی از مشکلات خود می‌رسند. در تکنیک مضاعف سازی، شخصیت اصلی تئاتردرمانی صرفاً یک تماشاگر فعال است که به مشاهده عمل سایر شخصیت‌ها یا افراد یاور می‌نشیند و هر بار شخصیت خود را از نگاهی جدید به نظاره می‌نشیند و هر بار، با نظاره افراد یاور در قالب خود، به درک جدیدی از محدودیت‌ها و استعدادهای خویش می‌رسد. (جونز، ۱۳۸۳: ۱۹)

رسیدن به این درک جدید همان هدفی است که تراژدی دنبال می‌کند. در تراژدی هم ابتدا قهرمان با گرفتار شدن در فاجعه تراژیک به این درک و شعور راجع به استعدادها و اشتباهاتش می‌رسد، بعد تماشاگر که تا به حال با این قهرمان هم‌ذات‌پنداری کرده بود به درک و شعور دست پیدا می‌کند. اما مسئله دیگر در تئاتردرمانی این است که نوعی بالقوه‌گی به‌عنوان نتیجه کار موردنظر است. تماشاگر و مخاطب در تئاتردرمانی، هم‌چنان که مخاطب یک نمایش تراژدی از قهرمان قربانی‌شده تراژدی فاصله می‌گیرد، درست هنگامی‌که خود را مانند یک قربانی شکست‌خورده دید، دست به عمل می‌زند و درمان از این‌جا آغاز شده است. فیل جونز یکی از جلسات روان‌درمانی را در کتابش نمونه می‌آورد و نتیجه کار را این طور بیان می‌کند:

" با اجرای نمایش، اعضای گروه احساس کردند که تواناتر شده اند و به جای باقی ماندن در نقش قربانی، با مشکلات مقابله و برای رفع آن‌ها تلاش کردند." (جونز، ۱۳۸۳: ۳۷)

این همان‌چیزی است که تماشاگر تراژدی پس از تطهیر و تزکیه بدان دست می‌یابد. درواقع همان‌طور که مفسران ***فن شعر*** گفته اند؛ عناصری که کاتارسیس باعث پالایش روح از آن‌ها می‌شود، پس از پایان یک تراژدی از تماشاگر برون ریخته می‌شوند و نتیجه آن تطهیر و تزکیه مخاطب است.

گودمن یکی از افرادی اســت که اشــتراکات کاتارسیس ارسطویی با تئاتردرمانی را موردمطالعه قرار داده اســت، مورا نیز حفظ زیباشناختی نمایش را در رســیدن به تعادل ارسطویی می‌داند و تئاتردرمانی را در این حوزه مفید می‌شمارد.

" کائلیوس اورلیوس در قرن پنجم پس از میلاد نقل قول می‌کند که « در بیماری‌های شدید و مزمن که بیمار دچار جنون شــده اســت، باید نمایشی را تماشا کند. » او انواع شــکل‌های تئاتری را با توجه به بیماری تقسیم بندی می‌کند. اگر بیمار دچار «افسردگی » باشد، او تئاتر بی کلام را توصیه می‌کند و اگر دچار « بازیگوشی کودکانه » شده باشد، تراژدی یا نمایش اندوهبار را مناسب می‌داند." (جونز، ۱۳۸۳: ۶۴)

در تئاتردرمانی هدف آن اســت که با تعادل بین عقل و احســاس، عملکردی سالم نتیجه شود و این دقیقاً همان حدوسط و تعادلی است که ارسطو به‌عنوان یک نتیجه مهم در تراژدی از آن یاد می‌کند. یکی از راه‌های مشــترکی که تئاتردرمانی و تراژدی برای رسیدن به این عملکرد سالم طی می‌کنند، فرافکنی است.

"فرافکنی نمایشــی در تئاتردرمانی فرآیندی اســت که بیماران از طریــق آن جنبه‌هایی از خود را به موضوعات تئاتری یا نمایشی و یا اجرای نمایش، فرافکنی می‌کنند و از این طریق، تعارضات درونی خود را بیرون می‌ریزند. به این ترتیب وضعیت درونی بیمار و شــکل بیرونی نمایش از طریق تعامل بین آن‌ها بیان و تفسیر می‌شود. نمایش از طریق خلق چشم انداز مناسب فرصت کشف و شهود درباره موضوعات فرافکنی شده را فراهم و تفسیر را ممکن می‌سازد." (جونز، ۱۳۸۳: ۱۴۴)

"در نقش گذاری روانی کلاســیک، هدف اصلی از اجرای نمایش، کاتارسیس (تزکیه از طریق هنر) بود. پس از آن، فرصت تفکر، بحث و مشارکت جمعی پیش می‌آمد." (جونز، ۱۳۸۳: ۹۰)

۳ - ۳ تفسیر مدرن از تراژدی کلاسیک

نظریه تئاتر و شقاوت را برای اولین بار « آنتونن آرتو » پس از تحقیق بر روی تراژدی‌های کلاسیک مطرح کرد. آرتو به وجود خشــونتی انکارناپذیر در روی صحنه نمایش اشــاره داشت که به‌مراتب فراتر از خشــونت فیزیکی ناشی از خونریزی و کشت‌وکشــتار بود. او به خشونتی غیرمادی و ماوراءالطبیعی اشاره می‌کرد و آن را در مذهب و اسطوره‌ها ریشه‌یابی می‌کرد.

" آرتور، تئاتر را با طاعون سیاه که اروپای قرون وسطی را به یغما برد، مقایسه می‌کند...

در نتیجه این مرض چون غالباً به نظر می‌رســید که انســانی زنده باقی نماند، خود را غرق در لذت حاصل از حرص و شــهوت کردند. کوتاه آنکه طاعون تمام پلشــتی‌های روح را که مردم متمدن در حالت طبیعی مهار می‌کردند، آزاد یا خلاص کرد. طاعون اعمالی را که این مردم می‌توانســتند انجام دهند و در

حالت عادی احتمالاً منکر آن می‌شدند، ظاهر و آفتابی کرد. آرتو کارکردی شفابخش در این واقعه می‌بیند که شـاید شبیه به روان درمانی باشـد اگر چه موثر تر از آن است، چون اگر تشخیص دهیم که سنگدل، کشنده‌خو و شهوترانیم، شاید بهتر بتوانیم بر نفس اماره چیره شویم." (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۳۳– ۲۳۴)

آرتو خشـونت موجود در تئاتر و تراژدی را، از خشـونتی که بر اسطوره دیونیزوس روا داشته شده بود موردپی‌گیری قرار داده بود و اعتقاد داشـت که همین خشـونت، ترس و ترحم را در نمایش ایجاد می‌کند و سبب کاتارسیس در تماشاگر می‌شود.

"چنین می‌نماید که تئاتر خشونت نه تنها متضمن نشتر زدن نقطه تراکم کثافات و چرکهاست، و این عقیده ای است که به ظاهر نه چندان دور از نظریه کاتارسیس (تزکیه نفس) ارسطو، بلکه در عین حال می‌آموزد که در جهانی نامطمئن به سـر می‌بریم که همواره امکان بلا و فاجعه در آن وجود دارد. به نظر نمی‌رسد که تئاتر آرتو از لحاظ نظری تفاوت بسیاری با تراژدی یونان داشته باشد." (هولتن، ۱۳۸۴: ۲۳۴)

آرتو همواره در تئاترش به کارکردها و عناصر تراژدی و هم‌چنین شـیوه ارسـطویی اشـاره دارد و در برخی از مباحث مربوط به عنصر خشـونت و وحشت در نمایش اش برای کاتارسیس ارسطویی جایگاهی ویژه قایل می‌شـود. پیربرونل در کتاب ***تئاتر و شـقاوت*** درباره خشـونت و جنبـه تطهیرکننده آن در تراژدی و صحنه نمایش آرتو می‌نویسـد: « فورد و آرتو که هر دو نمایشـنامه نویس زنا و خویش بارگی هسـتند از به نمایش گذاشـتن خون و خونریزی نیز باکی ندارند ولو اگر این خون ریخته شده با شقاوت همراه نباشد، حتی اگر به خاطر حفظ تقوای مراسم تراژیک یک جنبه تطهیر کننده به خود بگیرد، هر دو نمایشـنامه نویس از آن به‌عنوان وسـیله غافلگیر کننده بر روی صحنه که ناشی از نمایش خالص و ناب است بهره می‌گیرند. (هولتن، ۱۳۸۴: ۱۷۲)

آرتو در نظریاتی که در مورد خشونت و وحشت در نمایش مطرح می‌کنند به جنبه‌های مختلف تطهیر کنندگی اشـاره دارد و معتقد است که نمایش خشـونت در صحنه تئاتر باعث می‌شود که عنصر خشونت آمیز در تماشاگر و مخاطب تئاتر پالایش پیدا کند.

« تئاتر شـقاوت یک تئاتر ارسـطویی است. من سعی کرده ام ارتباطی را که بین تقلید mimesis و روان پالایی catharsis وجود دارد، ظاهر سـازم. تئاتر شـقاوت به خاطـر اینکه نوعی روان‌پالایی اسـت، نوعی درمان روح، ولی درهای خشـونت بار، با همانند سازی همراه است. همانند سازی هنرپیشه و تماشـاگر و هم چنین نویسنده و تماشاگر، تئاتر شـقاوت در مویه ادبی خود به نظر یک تئاتر ارسطوئی است. »

آرتو در صحنه نمایش و در گستره تولید نیز، خشونت تئاتری را تعریف می‌کند و معتقد است که این مسـئله بر بازیگران، کارگردان و حتی نویسـنده نمایش نیز تاثیر می‌گذارد. او در تعریف اجرای شقاوت بر

روی صحنه، توسط بازیگر، می‌گوید : «عمل شقاوت که توسط جلاد یا مجری آن شقاوت اعمال می‌شود و اطاعتی منفعل ولی روشن بینانه از یک تقدیر بالاتر اطاعتی که خود مجری با آن مخالف است... »(هولتن، ۱۳۸۴: ۳۹)

درمجموع، تئاتر آرتو که با اعتقاد و توجه و تاکید بر جنبه خشونت‌بار تئاتر تبیین و تفسیر می‌شود را می‌توان از برخی وجوه به‌واسطه تغییراتی که در گونه مهم نمایشی – تراژدی – پیدا کرده است، موردبررسی قرار دارد. تئاتر آرتو می‌تواند تفسیر مدرنی از تراژدی یونان باشد. تفسیری که همه ریشه‌ها و الگوهای تراژدی را از سطح اسطوره‌ها به همراه دارد و تمامی آن‌ها را تایید کرده، مورداستفاده قرار می‌دهد. کاتارسیس نیز به خاطر آنکه به گفته ارسطو حاصل تحریک احساساتی چون ترس و ترحم در تماشاگر است ارتباطی محکم و مسلم تر با نظریه آرتو پیدا می‌کند و درحقیقت می‌توان این‌طور گفت که آرتو بخشی از نظریاتش را در رابطه با تئاتر و شقاوت و مدیون تاکید و اهمیت دادن ارسطو بر مسئله کاتارسیس است.

بارزترین و روشن‌ترین مشخصه‌های کاتارسیس همان‌گونه که ارسطو در ***فن شعر*** نوشته است در تراژدی دوره کلاسیک قابل بررسی و تحلیل است. ساختمان تراژدی‌های دوره کلاسیک به واسطه نموداری که در آن اوج‌گیری و سقوط قهرمان اتفاق می‌افتد، بیشترین تأثیر را در رابطه با برانگیزش حس ترحم و ترس دارند. برای همین کاتارسیس به‌طورکامل در آثار این دوره به‌وجود می‌آید. تماشاگر یا خواننده این آثار خواسته یا ناخواسته با قهرمان هم‌ذات‌پنداری می‌کند و خودش هم به‌نوعی در ساختار نمایشنامه قرار می‌گیرد. به‌همین‌دلیل مواجهه‌اش با نیروهای احساسی موجود در نمایشنامه بارز و برجسته است و سبب تزکیه و تطهیر می‌شود.

همراه با تغییر نظام‌های ساختاری درام در دوره‌های بعدی هنری، تراژدی مدرن ضمن حفظ اصول، به‌واسطه نوع روایت قصه و بستر مناسبات داستانی نمایش با تغییرات عمده‌ای همراه بوده است. این مناسبات، روابط اشخاص، حوزه‌های ارتباطی میان آن‌ها، مشکلات و دغدغه‌ها و حتی جنس آدم‌های داستان را نیز با تغییراتی مواجه کرده است. به‌همین‌نسبت هم تأثیرات نمایش بر افراد در آثار مدرن با آثار کلاسیک به‌گونه‌ای‌دیگر تغییر یافته است. بنابراین طبیعی است که میزان برانگیختن احساسات نیز در این دوران متفاوت شده باشد. ضمن اینکه گرایش به خردورزی و تسلط قلب آپولونی در دوران مدرن تأثیر و توجه به احساسات را دچار تغییر کرده و از این جهت مناسبات کاتارتیک را نیز دگرگون ساخته است.

کاتارسیس در دوره مدرن با توجه به خصوصیات و ویژگی‌های تغییریافته درام با کاتارسیس در دوره کلاسیک متفاوت است. علاوه بر این‌ها نباید این نکته را هم از نظر دور داشت که اشکال تغییر ماهیت

یافته این فرآیند دراماتیک در حوزه‌های محدود و متفاوت دیگر تئاتر – نظیر تئاتردرمانی – در این دوره طرح شده و رشد پیدا کرده است.

نتیجه‌گیری

درمجموع آن‌چه از برآیند مباحث مطرح‌شـده و بررسی ویژگی‌های درام مدرن می‌توان استنباط کرد این اسـت که کاتارسـیس براسـاس دو ویژگی اصلی حس ترحم و ترس هم‌چنان در نمایش‌های دوره مدرن هم وجود دارد. تأثیر این فرآیند مهم ممکن اسـت در آثار این دوره کاهش یافته باشـد یا دست‌کم نامحسـوس به‌نظر برسد، اما آن‌چه مهم است اینکه کاتارسـیس هم‌چنان وجود دارد و می‌توان آن را در بسیاری از آثار دوره مدرن جست‌وجو کرد.

گرایـش درام مدرن بـه حوزه‌های اندیشـه‌ورزانه و خردگرایه تا اندازه‌ای میـزان توجه به عناصر و تأثیرات احساسی را در آثار این دوره با کاهش و نزول مواجه کرده است. به‌همین‌دلیل هم به‌نظر می‌رسد که کاتارسـیس و تاثیرات آن حضور محسوس‌شـان را از دست داده و به‌طور نامحسوس‌تری کاربرد پیدا می‌کند. حتی می‌توان این‌طور گفت که احتمالاً کاتارسـیس در دوره مدرن به صورت درونی و ناخودآگاه در افراد به‌وجود می‌آید. پس از آن‌جا که نمایش به‌عنوان یک فرآیند ارتباطی در تعامل با تماشاگر همواره تأثیرات مسـتقیم و غیرمسـتقیمی دارد، این امکان محتمل است که تماشاگر به‌طورناخودآگاه بسیاری از تأثیرات را در جریان این فرآیند پذیرفته باشـد. کاتارسـیس هم می‌تواند یکـی از مهم‌ترین این تأثیرات ناخودآگاه باشد.

در نمایش‌های دوره مدرن نزدیک شـدن فضا، شـخصیت‌ها و داسـتان به دنیـای روزمره و عادی انسان‌ها نیز باعث شده که از برانگیختن حس ترحم و ترس کاسته شود. این تأثیرات، هرچند ضعیف‌ترند، اما وجود دارند و میزانی از تزکیه و تطهیر را در فرد باعث می‌شوند.

ویژگی‌های آثار کلاسیک و مدرن و تاثیرگذاری بر کیفیت کاتارسیس

ویژگی‌ها	آثار دوره کلاسیک	آثار دوره مدرن
۱	خدامحوری	انسان‌محوری
۲	حضور مسایل معنوی	حضور مسایل مادی
۳	حضور شخصیت‌های اسطوره‌ای – حماسی	حضور شخصیت‌های انسانی
۴	تسلط قلب دیونیزوسی و احساس‌گرایی	تسلط قلب آپولونی و خردگرایی
۵	تبعیت از نظام ساختاری ارسطویی	ایجاد نظام‌های ساختاری متفاوت

۶	مناسبات عظیم، دست‌نیافتنی و جبران‌ناپذیر	مناسبات عادی، انسانی و دست‌یافتنی
۷	وجود تقدس در رفتار و اعمال	اعمال و رفتارهای ساده و معمولی
۸	قهرمانان بلندمرتبه و تأثیرات احساسی قوی‌تر	قهرمان معمولی و متوسط، تأثیرات ضعیف احساسی
۹	غلبه احساسات و برانگیزش حس ترحم و ترس	کاهش میزان احساسات و غلبه اندیشه و خرد
۱۰	وجود ساختار هدفمند برای ایجاد کاتارسیس	ساختارهای متفاوت و کاهش تأثیرات کاتارتیک

پی‌نوشت‌ها

۱ – ایفی ژنی، وقتی فهمید که یک نفر از شهر آرگوس آمده است، خواست نامه به برادرش را به دست او بفرستد و این امر باعث شد که برادرش او را بشناسد. اما اورست برای آنکه خود را به خواهرش بشناساند از سوزن‌دوزی‌های او سخن به‌میان آورد.

فهرست منابع

۱- برونل، پیر (۱۳۸۴). ***تئاتر و شقاوت یا تقدس زدایی از دیونیزوس***. ترجمه ژاله کهنمویی پور. چاپ اول. تهران. نشر قطره

۲- جونز، فیل (۱۳۸۳). ***تئاتردرمانی و نمایش زندگی***. ترجمه چیستا یثربی. چاپ اول. تهران. نشر قطره.

۳- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۲). ***ارسطو و فن شعر***. چاپ چهارم. تهران. انتشارات امیرکبیر.

۴- دهخدا، علی اکبر (۱۳۶۶). ***لغت نامه***. تهران. انتشارات مجلس شورای ملی .

۵- سوندی، پیتر (۱۳۸۴). ***تئوری درام مدرن***. ترجمه حمید نونهالی. چاپ اول. تهران. نشر قطره .

۶- کات، یان. ***تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان***. ترجمه داوود دانشور و منصور براهیمی. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

۷- هولتن، اورلی (۱۳۸۴). ***مقدمه بر تئاتر (آئینه طبیعت)***. ترجمه محبوبه مهاجر . چاپ سوم. تهران. انتشارات سروش.

۸- بنتلی، اریک (۱۳۷۷). ***تراژدی در جامعه مدرن***. ترجمه محمد نجفی. ***صحنه (فصلنامه)*** شماره (۳). تهران. حوزه هنری.

۹- قادری، بهزاد (۱۳۷۰). ***شفقت و ترس و معضل کاتارسیس. فصلنامه تئاتر***. شماره (۱۳). تهران. انتشارات نمایش.

10- BRUNIUS , TEDDY. CATHARSIS. www.Dictionaryofthehistryofldeas

کتاب‌شناسی:

۱- ابراهیمیان، فرشید (۱۳۸۳). ***هنر و ماوراء***. چاپ دوم. تهران. انتشارات نمایش.

۲- ارسطو (۱۳۴۹). ***درباره نفس***. ترجمه علیمراد داودی. چاپ اول. تهران. انتشارات دانشگاه تهران.

۳- اشتاینر، جورج (۱۳۸۰). ***مرگ تراژدی***. ترجمه بهزاد قادری. چاپ اول. تهران. انتشارات نمایش.

۴- انصاف پور، غلامرضا (۱۳۷۴). ***فرهنگ کامل فارسی***. چاپ دوم. تهران. انتشارات زوار.

۵- براکت، اسکارگ (۱۳۷۵). ***تاریخ تئاتر جهان*** (جلد اول). ترجمه هوشنگ آزادی ور. تهران. انتشارات مروارید .

۶- برونل، پیر (۱۳۷۹). ***مرگ گودو***. ترجمه مازیار مهیمنی. چاپ اول. تهران. انتشارات نمایش .

۷- بقایی، گلبرگ (۱۳۸۲). ***روانشناسی مخاطب در مواجهه با تراژدی***. چاپ اول. تهران. انتشارات هنر پارینه .

۸- پاکباز، رویین (۱۳۷۹). ***دایره المعارف هنر*** . چاپ دوم. تهران. انتشارات فرهنگ معاصر.

۹- شهریاری، خسرو. ***کتاب نمایش*** (جلد اول). چاپ اول. انتشارات امیرکبیر .

۱۰- عمید، حسن (۱۳۴۷). ***فرهنگ عمید***. چاپ پنجم. تهران. انتشارات امیرکبیر.

۱۱- کرگ، گوردون (۱۳۸۳). ***درباب هنر تئاتر***. ترجمه دکتر افضل وثوقی. چاپ اول. تهران. نشرقطره .

۱۲- معین، محمد (۱۳۷۱). ***فرهنگ فارسی***. چاپ هشتم. تهران. انتشارات امیر کبیر .

۱۳- وارموری، رابرتز (۱۳۷۷). ***تراژدی مدرن***. ترجمه اکبر علیزاده. ***صحنه*** (فیلمنامه) شماره (۱) . تهران. حوزه هنری.

14- Theatre and Humanism in a World of Violence. Kalina Estefanova.St Kliment Ohridski University. Sofia, Bulgaria,2008

15- Writing and Difference, Peter Hakansoun, taylor and francis e_Library 2005

انتقال مولفه‌های فرهنگی در اقتباس از نمایشنامه برای فیلم
با تاکید بر فیلم "تردید" ساخته واروژ کریم مسیحی *

علی معروفی، نغمه ثمینی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲ / ۱۱ / ۱۳ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲ / ۲ / ۷

**نویسندهٔ مسوول

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نویسنده مسوول با عنوان "انتقال فرهنگی در اقتباس از نمایشنامه برای فیلم" می‌باشد که در شهریور ۱۳۹۰ به راهنمایی خانم دکتر نغمه ثمینی و مشاوره‌ی آقای دکتر قهرمانی در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران به انجام رسیده است.

انتقال مولفه‌های فرهنگی در اقتباس از نمایشنامه برای فیلم با تاکید بر فیلم "تردید" ساخته واروژ کریم مسیحی

علی معروفی کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

نغمه ثمینی استادیار تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

اقتباس از آثار کلاسیک و برجسته دوران گذشته از روش‌های اصلی خلق آثار نوین هنری است. در طول انجام فرایند اقتباس بعضی تغییرات و تطابق دادن‌ها بین اثر مبداء و اثر مقصد ضرورت دارد. عمده این تطابق‌ها در گذر از فرهنگ زمانی و مکانی اثر مبداء به فرهنگ زمانی و مکانی اثر مقصد است که شکل می‌گیرد. اثر هنری به‌منزله سازه‌ای که در محیط فرهنگی خود ساخته می‌شود، مصالحی دارد که ممکن است از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت باشد، یعنی هنرمندی که اقتباس می‌کند به تناسب فرهنگی که در آن زیست می‌کند مصالحی در اختیار دارد که باید اثر اولیه را با استفاده از این مصالح جدید برسازد. موضوع موردبحث در این مقاله این است که مصالح اولیه که در هر فرهنگ جهت ساختن سازه‌ای جدید (در این‌جا اثر هنری جدید) موجود است، کدامند؟ آیا این مصالح در همه فرهنگ‌های موجود یکسان هستند؟ آیا می‌توان بعضی از این مصالح در فرهنگی را هم‌ارز مصالح دیگری در فرهنگ دیگر دانست؟ در این رهگذر در ابتدا متن به بررسی مفاهیم فرهنگ و مولفه‌های تشکیل‌دهنده آن اختصاص یافته است. در بخش‌های بعد به تناسب موارد منتخب برای مطالعه (نمایشنامه ***هملت*** نوشته ویلیام شکسپیر و فیلم تردید ساخته واروژ کریم مسیحی) به‌ترتیب به بررسی مولفه‌های فرهنگی انگلستان عهد شکسپیر و ایران از چهار دیدگاه دانش، دین، روابط قدرت و روابط جنسیتی پرداخته شده است. در بخش آخر نیز موارد منتخب در کنار یکدیگر و با عنایت به یافته‌های بخش‌های قبل موردمداقه قرار گرفته است و نتیجه اولیه اهمیت هم‌ارزسازی مولفه‌های فرهنگی در اقتباس را نشان می‌دهد. به‌طوری‌که در صورت عدم‌تطابق، اثر به‌دست آمده کارکرد اثر اولیه را نداشته و چه‌بسا ارزش‌های هنری آن را ازبین خواهد برد.

واژگان کلیدی: فرهنگ، دانش، دین، روابط قدرت، روابط جنسیتی

مقدمه

درتحقیق پیش‌رو بر آنیم تا به‌عنوان: " انتقال فرهنگی در اقتباس از نمایشنامه برای فیلم بپردازیم"، برای پرداختن به موضوع طرح‌شده ابتدا لازم است که به چیستی فرهنگ و تعاریف و معانی آن بپردازیم، پس از آن با توجه به موردی که برای بررسی این موضوع انتخاب شده، یعنی فیلم تردید و منبع اقتباس این فیلم لازم اســت که تعاریف و معانی و مولفه‌های فرهنگ در انگلســتان عهد شکســپیر بررسی شده و موردمداقه قرار گیرد. پس از آن بررســی همین موضوعات در دوران ســاخته شــدن فیلم (یعنی روزگار معاصر) ضرورت دارد. در ادامه مقایســه این مولفه‌های فرهنگی در فرهنگ‌های طرح‌شده انجام می‌شود. بــرای این‌که هر فصل شــکل مطلوب خود را پیدا کند ضرورت دارد که نخســت مو ضوع موردبحث به شکلی شفاف مشخص شود.

در متونی که به‌شکلی کلمه اقتباس را در عنوان خود دارند، ناخودآگاه ذهن مخاطب به سمت فنون و روش‌های تحقیق می‌رود یعنی بحث در مورد این‌که برای انجام اقتباسی موفق به‌لحاظ تکنیکی انجام چه مراحلی لازم اســت، لازم است در ابتدای کار روشن شود که موضوع این متن در مورد روش‌ها، شگردها و تکنیک‌های انجام اقتباس نیســت بلکه دریافت این‌که مسایل پایه‌ای مربوط به فرهنگ چگونه به هم تبدیل می‌شــوند و آیا اصولا همواره این تبدیل قابل‌انجام اســت یا خیر، موضوع اصلی تحقیق پیش‌رو را تشکیل می‌دهد.

امروزه در جهانی زیســت می‌کنیم که بینامتنیت، ارتباطات و روابط بینافرهنگی از مســایل بسیارمهم و پایه‌ای در آن به‌شــمار می‌رود. مسایلی مثل دیالکتیک بین گفتمان‌های کلان ایدئولوژیک و فرهنگی، گفت‌وگوی تمدن‌ها، لزوم رابطه و فهم و درک متقابل و تلاش جهت کاستن از برخوردها و درگیری‌ها و جنگ‌ها به‌واسطه گفت‌وگو در این اواخر به‌کرات و از تریبون‌های مختلف دانشگاهی و سیاسی و فرهنگی به گوش می‌رسد. در چنین جهانی شناخت مولفه‌های فرهنگی و ارتباط آن‌ها با یکدیگر و ارتباط آن‌ها با مولفه‌های فرهنگ‌های دیگر در ظرف اقتباس ادبی و هنری موضوعی مهم و تاثیرگذار به‌شمار می‌رود.

ازطرف‌دیگر اقتباس از آثار مهم گذشته خواه‌ناخواه از روش‌های اصلی خلق آثار هنری جدید به‌شمار می‌رود و با نگاهی دقیق به تاریخ هنر شاهدیم که بعضی آثار به شکل مرتب در طول تاریخ هنر تکرار و بازآفرینی شده و بازهم می‌شوند که این مسئله به‌نوبه‌خود تاکیدی بر ضرورت این تحقیق به‌شمار می‌رود.

در تحلیل اقتباس به‌طورعام و در تحلیل اقتباس از نمایشنامه برای ساخت فیلم به‌طورخاص کیفیت انتقال فرهنگی معیار اصلی موفقیت اثر در برقراری ارتباط با مخاطب اثر مقصد به‌شمار می‌رود. به‌عبارتی مرحله‌ای از انجام عمل اقتباس که می‌توان نام انتقال مولفه‌های فرهنگی را به آن داد، مرحله‌ای بســیار تاثیرگــذار و مهم در امر اقتباس به‌شــمار می‌رود به‌گونه‌ای که اگر هنرمنــد اقتباس‌کننده از پارامترهای

فرهنگی اثر مبدا و جامعه خودش شـناخت درستی نداشته و نتواند با خلاقیت‌های فردی خود انتقال این مولفه‌ها را به گونه‌ای موثر انجام دهد، اثر تولیدشده در برقراری ارتباط با مخاطب خود موفق نخواهد بود.

پیشینه تحقیق

در ارتباط با اقتباس و روش‌ها و فنون آن تعداد زیادی تحقیق دانشـگاهی و پایان‌نامه در شـاخه‌های مختلف هنری نگاشـته شـده و در دسـترس قرار دارد، ازطرفـی در مورد فرهنگ، روابـط بینافرهنگی، مولفه‌های فرهنگ و زیرسـاخت‌های فرهنگی نیز در رشـته‌های دانشـگاهی جامعه‌شناسـی و مطالعات فرهنگی تحقیق‌های زیادی موجود است. اما در مورد چگونگی انتقال مولفه‌های فرهنگی در روند اقتباس و نگاه به زیرساخت‌ها و بسترهای فرهنگی دو اثر مبدا و مقصد و مقایسه و تطبیق آن‌ها با یکدیگر تحقیق چندانی که در دسترس نگارنده باشد وجود نداشته و نیاز به چنین تحقیقی احساس می‌شد.

۱- تعریف و مولفه‌های واژه فرهنگ

واژه فرهنگ در زبان امروز بازه وسـیعی از مشـرب نیک و آداب معاشـرت فردی تا راه‌وروش‌ها و منش‌ها در ابعاد بزرگ‌تر مثل فرهنگ یک ایل یا خانواده و نیز روش‌ها و سـنن گوناگون زندگی در بین اقوام، شهرها و کشورهای مختلف را دربر می‌گیرد. این لغت بسته به بستر[۱] بحث طرح‌شده به روش‌های گوناگـون قابل تعریف کردن اسـت و ازآن‌جمله هسـتند: تعریف تاریخی، تعریـف وصف‌گرانه[۲]، تعریف مولفه‌محور یا پارامتریکال[۳]، تعریف هنجاری[۴]، تعریف‌های سـاختاری[۵] و غیره. که در این مقال به تناسب بحث (بررسـی سـازوکار انتقال یا عدم‌انتقال مولفه‌های گوناگون فرهنگی در طی روند اقتباس) بیشـتر تعریف مولفه‌محور منظور نظر خواهد بود.

در بررسـی کلی تعاریف موجود و با حذف موارد تکراری با نگاهی مولفه‌محور می‌توان به مولفه‌های زیر برای فرهنگ رسید:

زبان

دانش

دین

قانون

سیاست

روابط جنسیتی

زناشویی

اخلاق و آداب

عادات

باورها

هنر.

بـا توجه به بضاعت تحقیق حاضر، مـوارد چهارگانه ذیل به‌عنوان مولفه‌های فرهنگی اصلی که باید موردبررسی دقیق‌تر قرار گیرند به‌دست می‌آیند.

دانش

دین

روابط جنسیتی

روابط قدرت

۲- فیلم تردید ساخته واروژ کریم مسیحی

فیلم تردید اقتباسـی امروزی از نمایشـنامه ***هملت*** نوشته شکسپیر اسـت. این اقتباس به‌لحاظ فنی اقتباسـی مدرن یا حتی پست‌مدرن محسـوب می‌شـود؛ چراکه در فیلم به‌کرات به این نمایشنامه اشاره رفته و به‌روشـنی عنوان می‌شـود که سرگذشـت قهرمان داسـتان به‌نوعی تبدیل به سرنوشـت هملت شـاهزاده دانمارکی شـده است. این ساختارشـکنی فرمی در بدنه درام باعث شـده است که بیننده مدام با فاصله‌گذاری‌های متعدد با متن نمایشـنامه هملت مواجه شـود و از جایی به بعد بیننده درواقع تقابل، تناظر و قیاس بین دو متن نمایشنامه هملت و داستان زندگی سیاوش قهرمان فیلم را می‌بیند. تعلیقی که فیلمنامه با آن بیننده را با خود همراه می‌کند، نه تعلیق داسـتان هملت که تعلیق قیاس زندگی هملت و سیاوش است. این بخش از تعلیق پدیدآمده در فیلم درواقع همان حرکت آونگوار بین اثر اصلی و اقتباس اسـت که در تحلیل امر اقتباس از دلایل اصلی لذت‌بخشـی مشاهده یک اقتباس شمرده می‌شود، که در این‌جا به خود متن راه یافته است. بدعت این تناظر و قیاس در ابتدا که ترفندی نو به‌شمار می‌رود، اشتیاق دنبال کردن اثر را در ذهن مخاطب بیدار می‌کند. البته در این‌جا باید بین این تاثیر در ذهن مخاطب آشنا با نمایشـنامه هملت و مخاطب ناآشـنا فرق قایل شد. مخاطبی که از قبل با نمایش هملت آشناست، هم حرکت آونگوار بین اثر اصلی و متن اقتباسی را احساس می‌کند و هم بدعت انتقال این حرکت سوبژکتیو به متن و تبدیل آن به تحرکی ابژکتیو را درمی‌یابد که در ابتدا شوق‌انگیز است. اما مخاطب ناآشنا درواقع دو نوع تعلیق پیش‌رو دارد؛ یکی آشنایی با سرنوشت هملت و دیگری شناخت زندگی سیاوش.

اما در ادامه فیلم کم‌کم این تازگی خود را ازدسـت می‌دهد و بار دراماتیک روی داسـتان اصلی سوار

می‌شـود. در بررسـی تاثیر این فیلم بر روی مخاطب ایرانی درواقع باید دو نوع بیننده را درنظر بگیریم؛ چون تاثیر برای این دو متفاوت است.

بیننده آشـنا با نمایشنامه هملت: این گروه از بینندگان رفت‌وبرگشت بین متن اصلی و متن اقتباسی را درمی‌یابند؛ روند تبدیل شـخصیت‌های نمایشـنامه اصلی یعنی هملت، کلادیوس، گرترود، هوراشیو و اوفیلیا به سـیاوش، روزبهان، ماه‌طلعت، گارو و مهتاب را درک می‌کنند و در یک ساختارشـکنی نو، خود به‌عنوان بیننده در روند فنون و تکنیک‌های اقتباس شریک می‌شوند. انگار در روندی پست‌مدرن با خالق اثر در محفل تبدیل و تبدل هملت به شـخصیتی ایرانی و انتقال آن داسـتان با همه جزییاتش به ایران امروز، هم‌نشـینی می‌کنند. این گروه از بینندگان، خود درگیر باید و نباید و شـاید و اگرهای این تبدیل خواهند بود و خود در جایگاه خالق می‌توانند این پروسـه تبدیل را به داوری بنشـینند. درواقع بار اصلی دراماتیکی که این گروه از بینندگان از فیلم دریافت می‌کنند، همین شراکت در اقتباس به همراه خالق اثر و قهرمان‌های داستان است. با تبدیل هملت بزرگ‌پادشاه دانمارک به فردی ثروتمند و مقتدر در ایران و هملتِ شاهزاده به سیاوش، جوان بزرگ‌زاده و مرفه ایرانی، ظهور روح هملت بزرگ در مراسمی شبیه به مراسـم احضار روح که توسـط عده‌ای محلی (جنوبی یا بلوچ) اجرا می‌شود و...، برای این نوع مخاطبان بازنگری نمایشنامه هملت و ارج نهادن و ادای دین به این نمایشنامه انجام می‌شود و ذهن مخاطب آشنا با تاتر و به‌خصوص نمایشـنامه هملت در روند فیلم با ادای دینی ازسـوی خالق فیلم (که خود پیشینه‌ای تاتری دارد) به نمایشـنامه هملت مواجه می‌شـود که وجهه‌ای پست‌مدرن به فیلم می‌دهد و هم‌نشینی و شراکت یادشده با این ادای‌دین پایان می‌پذیرد.

بیننده ناآشنا با نمایشنامه هملت: برای این‌دسته از بینندگان (که اصولا عامه تماشاگران ایران را باید جزو این دسـته به‌شمار آورد) بار دراماتیک اصلی، همان اتفاقات زندگی هملت و سرنوشت اوست؛ همان شـک و تردیدی که در مورد مجازات قاتلان پدرش به او دسـت می‌دهد و همان سوالات و دغدغه‌های فیلسـوفانه شـاهزاده دانمارکی دانشجوی فلسفه. این‌جاسـت که بحث انتقال فرهنگی در اقتباس و این مساله که آیا اصولا در منتقل کردن روح اثر به بستر فرهنگ ایرانی می‌توان موفق بود یا نه، مطرح می‌شود. نمایشنامه هملت از دل فرهنگ اروپایی بیرون می‌آید و وام‌دار سنت‌های تاتری یونان و رم باستان اسـت؛ فرهنگ‌هایی چندصدایی و چندخدایی که از طلیعه تولد خود با هنر درام و گفت‌وگو آشـنا بودند. سـوال از خدایان، پرسـش از تقدیر و دیالکتیک انسان و سرنوشـتی که خدایان برای او مقدر کرده‌اند، از دیرباز در فرهنگ اروپایی جاری و ساری بوده است. به گفته داریوش شایگان در کتاب ***بت‌های ذهنی و خاطره ازلی***، فرهنگ امروز اروپا وارث تضارب بین دو نحله بزرگ فلسـفی، یکی فلسـفه ارسطویی بازمانده از یونان باسـتان و دیگری فلسفه مدرسی/ مسیحی/ یهودی توماس آکوئیناس قدیس در شروع

قرون میانه اروپاست. سوال و جواب و کنش و واکنش بین این دو مکتب بزرگ فلسفه است که انسان امروز اروپایی با این‌نوع جهان‌بینی و فلسفه را حاصل آورده است (نقل به مضمون). اما آیا روح این اثر (هملت) برای بستر فرهنگی ایران مناسب است؟ آیا ایرانی با فرهنگ خاص خود، توحید قدیمی و عرفان و اشراق باستانی و تقدیرگرایی صوفیانه کهن خود اصولا قادر به درک این تردید بزرگ هست؟ چنین دیالکتیکی میان انسان و سرنوشت مقدر در بستر این فرهنگ جاری خواهد شد؟ در این مقال، چهار مولفه اصلی فرهنگی که در بخش اول انتخاب شدند را برای نمایشنامه هملت و سپس فیلم تردید بررسی می‌کنیم.

۳- مولفه‌های فرهنگی چهارگانه نمایشنامه هملت

۳-۱- دانش در نمایشنامه هملت

شخصیت هملت در نمایشنامه دانشجوی فلسفه دانشگاه ویتنبرگ است؛ دانشگاهی که لوتر فیلسوف معروف اروپایی در آن تدریس می‌کرد. همان‌طور که در تاریخ می‌خوانیم، شکسپیر معاصر فرانسیس بیکن فیلسوف انگلیسی است که درواقع نخستین پایه‌گذار فلسفه علم به‌شمار می‌رود (یعنی شاخه‌ای از فلسفه که در مورد دانش، مفهوم دانش، تعاریف، کارکردها و آسیب‌شناسی آن بحث می‌کند، همین‌طور مباحثی در مورد تفاوت و تناظر بین مفاهیمی مثل sience, knowledge و...). او از نخستین فلاسفه‌ای است که علوم تجربی را ارج می‌نهد و در طلیعه رنسانس اروپا، منادی بازنگری تجربی و محققانه و آزمایشگاهی در عقاید و علوم و دانش‌های منقول و معقول عهد خود است. شک کردن و با دیده تردید نگریستن به مفاهیم و موضوعاتی که تا قبل از آن بدیهی و گاهی جزو اصول موضوعه به‌شمار می‌رفتند، از سرفصل‌های فلسفه بیکن محسوب می‌شود. نگرش انتقادی به موضوعات مطرح‌شده توسط مشاهیر بزرگ تاریخ بشر نیز از اصلی‌ترین تعالیم و مباحث او هستند. در آن دوران در صحنه علم و دانش و بر پهنه فلسفه، بازنگری و زیر سوال بردن اصول قبلی بود که اصلی‌ترین بن‌مایه به‌شمار می‌رفت. به‌یقین می‌توان گفت که اگر بخش‌های نانوشته‌ای از نمایشنامه هملت را فرض کنیم که او را در صحنه دانشگاه ویتنبرگ نشان دهد و شرح مباحث و گفت‌وگوهای فلسفی او و هم‌شاگردان و استادانش در دانشگاه باشد، تردید کردن، بازنگری و ژرف‌نگری در اصولی که تا قبل از آن خدشه به آن‌ها وارد نبود، از اصلی‌ترین مایه‌های درسی او به‌شمار می‌رفت. بی‌شک در محافل دانشگاهی آن دوران کم‌کم اقبال به تجربه کردن و آزمایش، نگاه و نگرش انتقادی و استنکاف از پذیرش تعبدی درحال‌ایجاد بوده که حاصل آن نوشته‌های فرانسیس بیکن است. یعنی نمی‌توان این نظرات را محصولات فردی و شخصی ذهن کسی به نام فرانسیس بیکن دانست که این گفته‌ها را در حصار تنهایی خود به رشته‌تحریر کشیده

باشـد. او فیلسوفی اسـت که با گیرنده‌های ذهنی قوی و قدرت تحلیل و استنتاج بالایی که داشته، روح و پس‌زمینه‌ای را که در مورد دانش در روزگار او درحال‌تولد بوده، به فراسـت دریافته و آن را به شـکلی مدون به نمایش گذاشته است.

پس می‌توان بن‌مایه‌هایی از دانش را که در نمایشـنامه هملت می‌بینیم، در ارتباط با روح فلسـفی و فکری دوران شکسپیر دانست که همانا شروع بازنگری و انتقاد و گرایش به سمت آزمایش و تجربه است.

۳-۲- دین در نمایشنامه هملت

دین مردم انگلسـتان عهد شکسپیر چنان‌که می‌دانیم، مسـیحیت کاتولیک بوده و از دوران درگیری هنری هشـتم پادشاه انگلستان که موجبات جدایی کلیسای انگلستان از کلیسای واتیکان را فراهم آورد، چیزی نمی‌گذشـته است. اشـارات مذهبی در نمایشنامه هملت پررنگ نیستند؛ اما مواردی که دیده می‌شـود، به‌تاکید مسـیحیت کاتولیک را به ذهن متبادر می‌کند. به‌عنوان‌مثال، در سرتاسر نمایشنامه یکی از ناراحتی‌های اصلی هملت از شـیوه قتل پدرش به دسـت عموست که طی آن پدر در حالت خواب، بدون آن که خود را تطهیر کرده باشـد و مراسـم اعتراف نزد کشـیش را انجام داده باشـد، کشته شده و اینک اعتقاد همگان این است که او گرفتار آتش دوزخ شده و اگر این‌گونه به قتل نمی‌رسید و فرصت تطهیر و اعتراف می‌یافت، عاقبت او به‌گونه‌ای دیگر رقم می‌خورد. این لزوم اعتراف و تطهیر قبل از مرگ، از رسوم و عقاید محکم و بی‌تزلزل کاتولیسیسم به‌شمار می‌رود و نشانگر احاطه این دین بر مردم آن روزگار است.

در پرده پنجم، صحنه اول دو گورکن در مورد نحوه مرگ اوفیلیا صحبت می‌کنند و از فحوای کلام آنان مشخص است که مطابق اعتقادات مذهبی آن دوران اگر کسی خود را به قتل رسانده باشد، نمی‌توان و نباید او را با آداب مذهبی و مانند مومنان مسـیحی به خاک سـپرد. این نیز از دیگر مایه‌های مسـیحی اسـت (حرمت خودکشـی) که در این نمایشنامه به‌چشـم می‌خورد. در ادامه نیز چند کشیش وارد صحنه می‌شوند و آن‌ها نیز با گفتار خود تاکیدی بر حرام بودن خودکشی در مسیحیت می‌گذارند.

اما ازطرفی در طول نمایشـنامه جابه‌جا صحبت از خدایان باسـتانی تمدن‌های کهن اروپایی به‌میان می‌آید و هرازگاهی در تشبیه یا استعارهای نامی از یکی از این خدایان دیده می‌شود.

در پرده دوم، صحنه دوم، هملت می‌گوید:... بشـر عجب شـاهکاری اسـت! در عقل و دانش چقدر شریف، در قوه و استعداد چگونه بی‌پایان... در فهم و ادراک تا چه پایه نزدیک به خدایان است!...

یا در پرده دوم، صحنه دوم، از زبان بازیگر اول می‌شـنویم:... هان! اگر خدایان آسـمان در این‌وقت حالت هکیوبا را مشـاهده می‌کردند... چنان‌چه مصایب بشری کمترین اثری در قلب خدایان می‌گذاشت، بی‌شک دل همه خدایان به درد می‌آمد...

«شکسپیر بر کلی‌ترین وجه مذهب متمرکز شده است؛ او به سلوک صحیح روح در مقابل پروردگار اعتقاد دارد و نه به شکل خاصی از دعا و ثنا. اما این سخن بدین معنا نیست که او فرایض مسیحیت را به جای نمی‌آورده است، بلکه بدین معنا است که در قرون شانزده و هفده، که خاطرهای دردناک و حساسیتی شدید نسبت به مذهب وجود داشت، مسیحیت مقوله‌ای بس خطرناک بود. حتی پیش از پایان دوره نویسندگی شکسپیر، ذکر نام خدای واحد بر صحنه تاتر از نظر قانون ممنوع بود، اما امکان مطرح ساختن نام خدایان وجود داشت. از این رو شکسپیر به عمد، بسیاری از نمایشنامه‌های کاملتر خود را از دوران پیش از مسیحیت انتخاب کرد. باید توجه داشت که نمایشنامه‌هایی با پرداخت یونانی و رومی در دوره نوزایی (رنسانس) امری متداول نبود.»(مارتین لینگز، ۱۳۸۳ : ۳۴)

می‌بینیم که بر اثر حساسیت موجود در آن دوران، رنگ و بوی مذهبی شدید در این نمایشنامه وجود ندارد و کمتر نامی از خدای واحد برده می‌شود و بیشتر خدایان باستانی هستند که نامشان به عناوین مختلف ذکر می‌شود. همین‌امر باعث شده است که این نمایشنامه و سایر نمایشنامه‌های شکسپیر از نمایشنامه‌های مذهبی و اخلاقی که در همان دوران وجود داشتند و اجرای آن‌ها نوعی آیین مذهبی به‌شمار می‌رفت (مثل آیین کورپوس کریستی) فاصله گرفته و بیشتر رنگ‌وبوی فلسفی داشته باشد تا عقیدتی. این امر خود نشانگر شروع جنبش اصلاحات مذهبی در انگلستان و در آستانه رنسانس است. همان‌گونه که در حوزه دانش، عصر رنسانس درواقع از بازگشت به عقل‌گرایی و انسان‌محوری (اومانیسم) یونان باستان شروع شد، در زمینه مذهبی هم به گواه متن نمایشنامه می‌بینیم که نوعی نگاه به سنن یونان باستان و خدایان المپ و نیز خدایان باستانی دیگر اقوام اروپایی دیده می‌شود و این نشان از شروع بازنگری مذهبی (ولو به شکلی نمایشی و فقط در متن نمایشنامه) در آن دوران دارد.

۳-۳- روابط قدرت در نمایشنامه هملت

یکی از مایه‌های اصلی درام در این نمایشنامه، قتل پادشاه و غصب قدرت او توسط برادرش است. سیستم حکومتی دانمارک در نمایشنامه همان نوع پادشاهی موروثی مالوف اروپایی است که در سایر آثار آن دوران هم شاهدش هستیم؛ نوع حکومتی که پادشاهی را موهبتی می‌داند که از پدر به پسر به ارث می‌رسد و مقام پادشاه به‌مثابه پدری مقتدر و بزرگ که تمشیت امور فرزندان خود را برعهده دارد، موردقبول است. مقام پادشاهی رنگ‌مایه‌ای مذهبی نیز دارد و نه‌تنها در امورات دنیوی که در موارد مربوط به آخرت رعیت خود نیز به مثابه پدری مسوول است. اما با اندکی ژرف‌نگری می‌بینیم که این مقام با پادشاهی خدای‌گونه و بی‌چون‌وچرای شرقی متفاوت است. می‌بینیم که عمو که پس از قتل هملت بزرگ به جای او نشسته و زمام امور را به‌عنوان پادشاه در دست گرفته، درمقابل، هملت دست

به عصاســت و انگار ملاحظاتی به او اجازه نمی‌دهد که با قاطعیت و خشــونت گوشــه و کنایه‌ها و گاهی مجنون‌گری‌های هملت را پاســخ گوید. ازطرفی مقام ســلطنت در مقابل سایر ارکان حکومت نیز کاملا ســرخود و با اختیار و حق صددرصدی عمل نمی‌کند، بلکه ظاهرا لازم اســت گاهی جواب‌گوی کردار و رفتار خود باشــد و نمی‌تواند قدرت بی‌حدوحصر بر رعایا تحمیل کند. در پرده دوم، صحنه دوم پولونیوس پدر اوفیلیا در حضور کلادیوس (برادر هملت بزرگ که او را به قتل رســانده و به‌جای او بر تخت نشســته اســت) و گرترود (مادر هملت که همســر هملت بزرگ بوده و اینک به ازدواج کشنده و غاصب تاج‌وتخت او درآمده) به‌صراحت و رکی صحبت از این می‌کند که دختر خود اوفیلیا را از عشــق هملت منع کرده و از او خواســته اســت تا هدایای هملت را نپذیرد و به حضور او نرود و اکنون هملت از عشــق دختر اوست که چنین جنون و دیوانه‌سری از خود نشان می‌دهد. هملت فرزند پادشاه است و پولونیوس وزیر پادشاه و می‌بینیم که قوانین به وزیر اجازه آن را می‌دهد که عشــق پســر شاه به دختر خود را رد کند. این وضعیت با قدرت بی‌حدوحصر پادشــاه در مشــرق‌زمین تاحدودی متفاوت است و همان وضعیت ملوک‌الطوایفی و حضور اعیان و اشراف در پهنه قدرت سیاسی در اروپا را نشان می‌دهد. همان‌گونه که در تاریخ انگلستان می‌بینیم، از تاریخ مرگ شکســپیر مدت زیادی نگذشــته، وضعیت مشروطه و تاسیس مجلس و اشتراک آن در حکومت در انگلســتان به منصه‌ظهور رســید. این تفاوت کلی بین نوع حکومت در اروپای قدیم و مشرق‌زمین قابل‌توجه است و به‌عنوان‌مثال می‌توان از حرکات ناصرالدین شاه قاجار یاد کرد که پادشاهی چنــدان کهن هم به‌شــمار نمــی‌رود و افعال و حرکات بی‌قیدوبند و بی‌مســوولیت او (از صدور حکم قتل امیرکبیر در حال مســتی تا نعل کوبیدن به پای زنی از زنان حرم که به‌زعم ناصرالدین شــاه به او بی‌ادبی کرده بود) نشان از حکومت بی‌قید و غیرمسوول او داشت.

۳-۴- روابط جنسیتی در نمایشنامه هملت

دنیای نمایشــنامه هملت دنیایی مردانه است. قهرمانان نمایشنامه از هملت و کلادیوس و پولونیوس و هوراشــیو تا رنالدو و فرتینبراس همگی مرد هســتند و فقط دو زن یکی گرترود (ملکه) و دیگر اوفیلیا (نامــزد هملت ودختر پولونیوس صدراعظم) در نمایشــنامه حضور دارند. به‌لحاظ شــخصیتی نیز هردوی آن‌ها انســان‌هایی سست‌بنیان و آلت‌دست به‌شــمار می‌روند. چنان‌که می‌بینیم، گرترود درعمل به شکل آلت‌دست کلادیوس عمل کرده و در قتل همسر خود (هملت بزرگ) شریک شده و پس از آن به ازدواج کلادیوس درمی‌آید و خود دراین‌میان هیچ فاعلیتی ندارد. او فقط بنا به خواسته و دسیسه‌های کلادیوس بوده که در این توطئه شــریک شــده و در طول داســتان هم می‌بینیم که با این که هملت پسر اوست و بین همسر کنونی و پسرش کشمکش و جنگ اتفاق می‌افتد، نقش گرترود بیشتر در حد مادری که برای

فرزند خود نگران اســت و کاری از او برنمی‌آید، متوقف می‌ماند. او برای از بین بردن این کشمکش هیچ عمل کنشگرانه‌ای انجام نمی‌دهد و تنها به شکلی منفعل با آه‌وناله و درخواست و خواهش‌های خود سعی در بهتر کردن اوضاع دارد که درنهایت هم طرفی نمی‌بندد و در فاجعه پایان داســتان شریک می‌شود. در طول داستان هیچ‌جا اقتدار و قدرت یک ملکه (به‌عنوان‌مثال قدرت شخصیتی لیدی مکبث در نمایشنامه مکبث شکسپیر) از او دیده نمی‌شود.

اوفیلیا نیز شخصیتی مظلوم و منفعل دارد. تا جایی از داستان او دختر سربه‌راه و حرف‌گوش‌کن پدرش اســت و کمر همت به اجرای اوامر او بســته اســت و در ادامه با برخورد سرد و ناراحت‌کننده هملت، دچار فروپاشــی روان شده و به مرز جنون می‌رسد. درنهایت نیز می‌بینیم فرجام او به خودکشی ختم می‌شود و زندگی بی‌کنش و کوتاهش به شکلی تراژیک پایان می‌پذیرد. از این شخصیت هم در طول داستان هیچ اقتدار و قدرت شــخصیتی نمی‌بینیم و حداکثر اشــک و آه‌وناله عاشقانه و آسیب‌پذیری شدید از رفتارهای مردان اطرافش در او دیده می‌شود. در مورد نوع رفتار هملت با زنان که از همان ابتدا با نفرین و ناسزای آنان همراه است، پژوهشگران تحلیل‌های زیادی ارایه می‌دهند. سرراست‌ترین چیزی که به‌نظر می‌رسد، اشــمئزاز شــدید هملت از همکاری مادرش با قاتل پدر اســت که او را به ورطه بیزاری از زنان کشــانده و درنهایت به رفتار خشــن و ناراحت‌کننده او با اوفیلیا ختم می‌شــود. او زنان را موجوداتی ســســت‌عنصر، دروغگو، ریاکار، دسیســه‌گر و پســت‌فطرت می‌داند و انواع رذایل اخلاقی را زنانه می‌شمرد و در قالبی که داستان نمایشنامه اتفاق می‌افتد و در پس‌زمینه فرهنگی آن دوران که هنوز بحث حقوق زنان و مساوات آن‌ها با مردان در جوامع اروپایی هم مطرح نشده بود، چنین رفتاری عجیب نیست. با آن‌که عصر شکسپیر به نام ملکه آن دوران انگلستان عصر الیزابت نام گرفته و این ملکه قدرت و کفایت بسیاری از خود نشان داده است، اما در متن این نمایشنامه از زنان جز انفعال و سستی نمی‌بینیم. شاید بتوان این‌گونه گفت که قدرت الیزابت هم در آن دوران اصولا نوعی قدرت مردانه به‌شــمار می‌رفته و وجه زنانگی شــخصیت او زیر درخشش تاج سلطنت دیده نمی‌شده است.

منتقدیــن هنری و ادبی که ذیل‌عنوان نقــد روانکاوانه فرویدی فعالیت می‌کنند، این رفتار نابهنجار و این نفرت سرشــار هملت از زنان را ناشــی از سرخوردگی شدید عقده ادیپ او می‌دانند و حتی از این هم فراتر رفته و درنگ او در انتقام کشیدن از قاتل پدر را نیز ناشی از سرخوردگی همین عقده می‌دانند (عشق جنسی کودک به والد ناهم‌جنس در بدو تولد). به‌عبارتی این‌دسته از منتقدان معتقدند آن‌چه باعث کندی و درنگ هملت در کشتن عمو و بازستاندن انتقام پدر می‌شود، درواقع نفرت ناشی از عقده ادیپ او از پدر بوده و سایر تاملات و تردیدهای فلسفی او درواقع نوعی سرپوش به این عشق و نفرت او به مادر و از پدر است. به عقیده این‌دسته از منتقدان، شکسپیر که به قرونی قبل از دوران فروید تعلق دارد، قبل از معرفی

این موضوع (عقده ادیپ) توسط فروید، به علت هنرمندی و نبوغ بسیار بالای خود چنین پدیدهای را احساس کرده و بر مبنای آن این اثر را که به عقیده فروید به همراه نمایشنامه ***ادیپ شهریار*** سوفوکل و رمان ***برادران کارامازوف*** داستایووسکی سه اثر هنری برتر تاریخ محسوب می‌شود، خلق کرده است.

۴- مولفه‌های فرهنگی چهارگانه در فیلم تردید

در ادامه پارامترهای چهارگانه فرهنگی را در فیلم تردید ساخته واروژ کریم مسیحی موردبررسی قرار می‌دهیم.

۴-۱- دانش در فیلم تردید

شخصیت اصلی فیلم سیاوش که درواقع بدل ایرانی هملت است، دانشجوی رشته عکاسی است. از نوع رفتارها، پوشش، طریقه صحبت و آرایش اتاق او می‌توان به دغدغه‌های یک جوان امروزی ایرانی از طبقه مرفه پی برد؛ جوانی که با مقولات تاتر، گرافیک، موزیک، عکاسی و درمجموع هنر امروز آشناست و درگیری‌های مستقیمی با این مقولات دارد. سیاوش ازجمله انسان‌هایی محسوب می‌شود که پرسش‌هایی در ذهن دارد؛ از دسته مردمانی نیست که مشغولیات روزمره او را آن‌چنان به خود سرگرم کند که سوالی در مورد چرایی و چگونگی زندگی به ذهنش خطور نکند. در اجتماع، انسان‌هایی زندگی می‌کنند که خود زندگی برای آن‌ها موهبتی کافی است و در کش‌وقوس و بالاوپایین آن لذت می‌برند و می‌زیند. این‌گونه انسان‌ها معمولا بدون سوالات فلسفی ازقبیل از کجا آمده‌ایم؟ چرا آمده‌ایم؟ به کجا می‌رویم؟ هستند. اما افراد دیگری هستند که آهنگ زندگی مرسوم با همه دلبری‌ها و تجملاتش آنان را تا حد بی‌حسی مشغول نمی‌دارد. این‌گونه افراد به درگیری‌های ذهنی مداومی مبتلا می‌شوند که آنان را وامی‌دارد جهت دریافت پاسخ سوالاتشان به این‌در و آن‌در بزنند و سختی‌ها و مشکلاتی که به‌نظر مردمان دسته اول بیهوده است را برای خود به‌وجود بیاورند. سیاوش از دسته دوم محسوب می‌شود؛ انسانی که با وجود رفاه خانوادگی نمی‌تواند دل به زرق‌وبرق‌ها و زیبایی‌های ظاهری دنیا خوش کند و اگر نه دیوانه‌وار، با شدت‌وحدت زیاد دنبال یافتن پاسخ‌هایی برای سوالات خویش است. در فرهنگ عامه مردم ایران البته این گونه افراد چندان پذیرفته نیستند و دل‌مشغولی‌های آنان یا به دیوانگی و جهالت و جوانی و یا به شکم‌سیری تعبیر می‌شود. در فرهنگ عامه رفتار بر اساس اصول پذیرفته‌شده اجتماع است که درست شمرده شده و قدر می‌بینند. زندگی بر طبق اصول پذیرفته‌شده اجتماع مراحلی دارد؛ مثل کودکی، تحصیل، جوانی، سربازی، کار، ازدواج، فرزند آوردن و... که لازم است تا حد امکان اشخاص براساس همین الگو پیش بروند و البته این امر مذمومی نیست؛ چون به‌هرحال قوانین و سنن اجتماعی جهت تداوم نسل بشر و بقای جامعه پدید آمده‌اند و نتیجه عمل به این سنن تا حدود زیادی این اهداف

را متحقق می‌کند. اما برای افرادی چون سیاوش چرایی و چگونگی ابتدا و انتهای زندگی، اجتماع و سنن و آداب مهم هستند. او چنین سنت‌هایی را به‌چالش می‌کشد و به‌سوال می‌آورد. پس می‌توان سیاوش را شخصی فیلسوف‌مآب و دارنده دغدغه‌های فلسفی دانست. اما سوال مهم در این‌جا این است: بستر فرهنگی ایران این سوال کردن و پریشانی و به‌هم‌ریختگی را تا چه حد واقعا می‌پذیرد؟ این‌گونه اشخاص در دل اجتماع تا چه حد حرمت و منزلت دارند؟ پاره‌ای از این‌گونه اشخاص پرسشگر در جست‌وجوی پاسخ سوالات خود به تحصیل و تحقیق می‌پردازند؛ برخی از آنان شهرتی به‌هم می‌رسانند، محصولاتی می‌آفرینند، اندیشه می‌سازند و آموزش می‌دهند و اینان مسلما قدر خواهند دید. اما چگونه است رفتار واقعی روح فرهنگ ایران با پرسش‌کنندگان در آغاز راه؛ آنان که هنوز شهرتی ندارند و محصولی نیز از کنکاش‌های آن‌ها به‌دست نیامده است؟ جوانانی که پرسش‌های خود را با خود به هرسو می‌کشند و همه‌جا مطرح می‌کنند؛ آنان که به پاسخ‌های پند و نصیحت‌وار و جواب‌های با نگاه از بالا سر سازش ندارند؟ از نمونه‌های بسیار آشنا و مالوف این‌گونه شخصیت‌ها می‌توان شخصیت حمید هامون در فیلم هامون ساخته داریوش مهرجویی را نام برد؛ شخصیتی آشفته و پریشان با درگیری‌های ذهنی و فلسفی زیاد که در رهگذر بررسی ایمان ابراهیمی و جنون الهی و تعالیم کی‌یرکه‌گور، کم مانده که ته‌مانده زندگی دنیوی خود را نیز به‌هم زند و یکسره راهی صحاری جنون و شیدایی شود. واقعیت این است که این پرسش و جدل و دیالکتیک توسط روح فرهنگ ایران چندان پذیرفته نیست. یا اندیشمند به مقامات بالا می‌رسد و محصولاتی تولید می‌کند، مثل بزرگان ادب و فلسفه و دانش این سرزمین ابوعلی سینا، ابوریحان بیرونی، عمر خیام، سعدی، حافظ، مولانا و... که در آن‌صورت در پهنه تالیفات خود متکلم‌وحده خواهند بود و گاه نظراتی از این بزرگان تا سال‌ها و قرن‌ها بر دانسته‌های طلاب علم و دانشجویان سنگینی می‌کند و کسی را یارای تغییر دادن نظرات منتسب به اسمی بزرگ نیست؛ یا اندیشمند در مقام پرسشگر و جدل‌کننده باقی می‌ماند که لازم است هرچه‌زودتر دست از خیالات واهی برداشته و سر به راه زندگی مرسوم شود. اصولا پرسشگری و زیرسوال بردن دانش موجود در متن فرهنگ ایرانی چندان پذیرفته نیست و در پهنه دیالکتیک تئوری‌های مختلف علم گاه عناوین شیخ‌الرییس و رییس‌العلما و علامه بیش از تجربه و آزمایش و درستی‌سنجی علمی اعتبار دارند. البته در دوران متاخر و تحت‌تاثیرات فرهنگ جهانی دانشگاه‌ها و محیط‌های علمی که به متن جامعه ایران هم راه یافته است، پرسشگری و نگاه نقادانه حداقل در ظاهر وضعیت موجه‌تری پیدا کرده و شاید در آینده نزدیک بازنگری علمی و نگاه بازآفرین به دانش در متن فرهنگ ایران به شکل اساسی‌تری اتفاق بیفتد.

۴-۲- دین در فیلم تردید

در متن فیلم تردید اشـاره مسـتقیم به مقوله دین نمی‌بینیم؛ اشـخاص ظاهرا متدین به دین رسمی کشـور ایران یعنی اسلام شـیعی‌مذهب هستند؛ غیر از شخصیت گارو که بدل از هوراشیو دوست نزدیک هملت اسـت که از ارامنه مسـیحی مذهب ساکن ایران است. شـاید تنها موردی که اشاره به مسال‌های شـبه‌مذهبی در فیلم دارد، سـکانس اجرای مراسم زار توسط دراویش مناطق جنوبی ایران (یا بلوچ) باشد که آن هم به سبک‌وسیاقی مذهبی از نوع آشنا برای بیننده ایرانی شبیه نیست؛ بلکه بیشتر نوعی مراسم آیینی محلی است که طی آن روح روزبهان پدر سیاوش با او سخنانی می‌گوید. این سکانس فیلم درواقع جایگزین فصل ظهور روح پدر هملت در نمایشنامه است که چون این‌گونه ظهور روح یک شخص مرده در بطن باورها و عقاید دینی و علمی مردم امروز جامعه ایران باورکردنی نیست، به شکل دیگری درآمده است که البته همان‌گونه که ذکر شد، بار مذهبی ویژه‌ای از آن برداشت نمی‌شود و بیشتر وضعیتی آیینی/ محلی را به نمایش می‌گذارد.

۴-۳- روابط قدرت در فیلم تردید

در این اقتباس از نمایشـنامه هملت می‌بینیم که شخصیت شاهزاده به شخصیت فرزند یک شخص پول‌دار و مرفه تبدیل شـده اسـت و این خود تا حدود زیادی نوع روابط قدرت را که در نمایشـنامه وجود داشـته، تغییر می‌دهد. در نمایشنامه روابط قدرت در سطوح بالای تصمیم‌گیری و مدیریت جامعه جریان دارد و در فیلم این روابط تا سـطح روابط بین شـرکت‌ها و رقبای تجاری و نیز روابط خانوادگی (هرچند در خانواده‌ای مرفه و معتبر) فرو کاسـته شـده اسـت. اما در این سطح نیز جنس شـرقی و ایرانی روابط قدرت کاملا قابل‌تشـخیص است. در جایی از فیلم شـخصیت عمو (بدل کلادیوس در نمایشنامه) برای سـیاوش توضیـح می‌دهد که پـدر او در جریان فعالیت‌هـای اقتصادی و تجاری خـود مرتکب جرایم و خلاف‌هایی نظیر قاچاق و پول‌شـویی شده و علت خودکشـی او هم بیم از لو رفتن این‌گونه فعالیت‌های خلاف‌کارانه بوده اسـت. پس از آن است که سـیاوش با به دیوانگی زدن خود سعی می‌کند در شرکت و تشـکیلات اقتصادی پدر نفوذ کرده و اطلاعاتی در مورد این‌گونه فعالیت‌های احتمالی پدر خود به‌دسـت بیاورد. می‌بینیم که شـخصیت پدر که شـخصیتی مقتدر و ثروتمند بوده اسـت، تا چه حد چهره مرموز و مبهمی دارد و این خود حکایت از قدرت بدون مسـوولیت او دارد. قاعدتا پدر در هنگام حیات خود نیازی به شفاف‌سـازی فعالیت‌های اقتصادی خود برای کسـی نمی‌دیده و مانند بسـیاری از چهره‌های متنفذ و قدرتمندی که می‌شناسـیم، هالـه‌ای از ابهام و تاریکی اطراف خود به‌وجود آورده بوده اسـت. در هنگام حیات او بین وی و راننده‌اش و همسر راننده‌اش و صمصامی رقیب تجاری او چه می‌گذشته است؟ ظاهرا

نیازی نبوده کسی بداند. او به‌عنوان مالک شرکت و تاسیسات اقتصادی خود قدرتی نامحدود داشته و افرادی که در تشکیلات او مشغول به کار بوده‌اند، حداکثر در حد پیشکار و مجری اوامر او ایفای نقش می‌کرده‌اند و اثری از پاسخ‌گویی و شفاف‌سازی در مورد فعالیت‌ها وجود نداشته است. این حالت مستبدانه و دیکتاتوری وضعیت آشنایی است که اصولا در موسسات اقتصادی و صنعتی ایران به‌وضوح دیده می‌شود. حتی با کنکاشی دقیق‌تر در متن خانواده‌های سنتی ایران که هنوز وضعیت پدرسالار قدیمی خود را حفظ کرده‌اند، می‌بینیم که مصلحت‌سنجی شخصیت رییس/پدر اصلی‌ترین عامل تصمیم‌گیری‌های موسسه/خانواده محسوب شده و در مقابل این صلاح‌اندیشی و چاره‌جویی اصول شراکت/هم‌زیستی و پاسخ‌گویی و شفاف‌سازی رنگ باخته‌اند.

۴-۴- روابط جنسیتی در فیلم تردید

در فیلم دو شخصیت بدل از دو شخصیت زن نمایشنامه وجود دارند؛ ماه‌طلعت و مهتاب که به‌ترتیب شخصیت‌های گرترود و اوفیلیا هستند. این دو شخصیت تا حدود زیادی به شخصیت‌های اصلی در نمایشنامه شباهت دارند، اما با رنگ‌وبویی ایرانی. ماه‌طلعت مادر سیاوش در روند داستان فیلم به شدت و غلظت گرترود منفعل و بی‌عمل و آلت‌دست نیست و در جاهایی قدرت شخصیتی از او می‌بینیم. اما البته در طول روند داستان تاثیرگذاری چندانی ندارد و درنهایت نقش او از نقش گرترود پررنگ‌تر نمی‌شود؛ بااین‌حال به‌لحاظ شخصیت‌پردازی چهره مقتدرتری را به نمایش می‌گذارد.

اما مهتاب که بدل اوفیلیاست، تا نیمه‌های فیلم تقریبا چهره‌ای معصوم و مظلوم، شبیه به اوفیلیای نمایشنامه دارد؛ اما از جایی به بعد وقتی به همراه سیاوش و گارو پی می‌برند که داستان زندگی سیاوش به اقتباسی از نمایشنامه هملت بدل شده، ناگهان چهره دختری امروزی، فعال و پرقدرت را به خود می‌گیرد و در جریان تلاش برای جلوگیری از فجایع انتهای داستان، تلاش بسیاری صورت می‌دهد. نقش او از این‌جا به بعد دیگر منفعل و آلت‌دست نیست، بلکه دختری است قدرتمند که از قدرت‌های زنانه خود در پیشبرد داستان استفاده می‌کند. این تغییر چهره اوفیلیا در فیلم تردید با توجه به تحولات فرهنگی چندساله اخیر کشور ایران در زمینه حقوق زنان، ناگزیر به‌نظر می‌رسد. در ایران امروز چهره زن دیگر آن حالت منفعل و کم‌تاثیر گذشته خود را ندارد و می‌بینیم که زنان در زمینه‌های تحصیل، کار و اثرگذاری اجتماعی با تلاش و قدرت خود پیشرفت‌های چشمگیری داشته‌اند. درنتیجه تغییر شخصیتی اوفیلیا منطبق بر تغییر نقش اجتماعی زن در ایران امروز است.

اما در داستان فیلم شخصیت زن دیگری به نام خانم اسفندیاری بیوه راننده درگذشته پدر سیاوش (روزبهان) نیز حضور دارد که در دسیسه‌چینی‌های عمو و مادر برای قتل پدر و غصب جایگاه او نقش

داشــته و اینک با چهرهای مرموز و پرهیبت در بخش‌هایی از داســتان حضور دارد. شــاید اضافه کردن این شــخصیت به داستان توسط فیلمســاز جهت پررنگ‌تر کردن نقش زنان در داستان اصلی بوده است (که چنان‌که قبلا ذکر شــد، داســتانی مردانه به‌شمار می‌رود و شخصیت‌های زن آن کم‌رنگ هستند). اما به‌هرحال در دل داســتان ننشســته و درنهایت در پیشبرد خط مرکزی داستان نقشی ندارد. چهره این زن ترکیبی از وقار، ابهت، حیله‌گری، تزویر و اغواگری اســت و قدرت زنانه زیادی از خود نشــان می‌دهد؛ اما به علت آن‌که در پیرنگ داســتانی فیلم نقش مســتحکمی ندارد، به شکل زایده‌ای بر پیکر داستان دیده می‌شود و حالتی الحاقی دارد که تا پایان حفظ می‌شود و تاثیرگذاری عمقی چندانی ندارد.

۵- نتیجه‌گیری

در این بخش جدول مقایســه‌ای زیر برای دو اثر ارایه می‌شــود تا تفاوت‌ها و شباهت‌های مولفه‌های فرهنگی موردبحث در متن مقاله به شکلی موجز و مدون دیده شود.

	دانش	دین	روابط قدرت	روابط جنسیتی
نمایشنامه هملت	تقدیرگرایی، پرسش‌هایی در مورد اراده انسان و خواست‌خدایان، نشانه‌های شروع دوره بازنگری و تجربه‌گرایی و آزمایش‌گری	مسیحیت کاتولیک، خدایان باستانی اروپا، نگاه تقدیرگرایانه، گناه ازلی، آمرزش و ایده بهشت و جهنم	پادشاهی از جنس اروپایی، حضور قدرتمند درباریان و فئودال‌ها، مسوولیت نسبی پادشاه و محدودیت نسبی قدرت حاکم	فضای مردانه، زنان ضعیف و مظلوم و آلت‌دست، نگاهی غمخوارانه و دلسوزانه به زن
فیلم تردید	پرسش‌گری از سنت، نگاه جوانانه و منتقد	اسلام، نگاهی نوگرا و امروزی به آموزه‌های دینی	قدرت مطلقه و مسوولیت‌ناپذیر صاحبان قدرت	حضور زنان به‌عنوان اعضایی از اجتماع، فعالیت زنان و تاثیرگذاری آنان، نقش پررنگ زنان

نتیجه‌گیری

می‌شــد این‌گونه تصور کرد که کارگردان فیلم تردید این فیلم را بدون اعمال تغییرات گســترده در نمایشــنامه بســازد. در این‌صورت قصه بازسازی یک اثر کلاسیک تکرار می‌شد که با عنایت به درست یا

نادرست بودن امور فنی و تکنیکی می‌شد در مورد موفقیت یا شکست یک بازسازی از هملت شکسپیر به قضاوت نشست. اما اتفاق واقع، تغییر، تبدیل و امروزی کردن و نیز فاصله‌گذاری انجام شده است که در فیلم می‌بینیم. در شـکل کنونی و با نگاه به جدول بالا می‌توان به شـکلی حدودی گفت که نگرش اولیه منظور نظر شکسپیر در قرن شانزدهم حداقل در این چهار مولفه به‌خوبی منتقل نشده است. البته اگر فقط بحث بازنگری و نواندیشـی به شکل کلی در کار باشد، می‌توان اثر را تا حدودی موفق دانست؛ اما تردید و بازنگری عمقی در مولفه دانش، نگاه تاحدودی مدرن و یا حتی پسـت‌مدرن به دین (حذف مولفه‌های شاخص دین مسیحیت در عین اعتقاد عمیق به آن از و در نمایشنامه و ارجاع دادن‌ها به خدایان باستانی)، نـگاه تا حدودی چندصدایی و دموکرات‌منش به مقوله سیاسـت و رهبـری و درنهایت نگاه منفعلانه اما موثر به زن در اثر مقصد ایجاد نشده است. لازم‌به‌ذکر است که قطعا نمی‌توان همه این نکات را به نوع و کیفیت اقتباس مربوط دانسـت و این‌جاست که مساله اساسی این تحقیق رخ می‌نماید. شایسته است که در این‌جا ین چهار مولفه را از دید فرهنگ ایرانی بررسی کنیم که آیا اصولا قابلیت انتقال داشته‌اند یا خیر.

– **دانش** با توجه به نگاه امروزی فرهنگ ایرانی به امر دانش که پیشـتر ذکر آن‌ها رفت، این نوع بازنگری ژرف و اساسی که در دوران شکسپیر به شکلی طبیعی و با طی روندی طولانی‌مدت ایجاد شده، در ایران امروز نه به شـکل طبیعی و با گذراندن پیش‌نیازها، که به شکلی ناگهانی و وارداتی اتفاق افتاده و بی‌راه نیسـت که توفیق نداشـتن در انطباق این مولفه در این دو مقطع را به‌طورکلی نه ناشی از درست نبودن اقتباس، که ناشـی از وضعیت دانش در فرهنگ امروز ایران بدانیم. البته در صورت کار دقیق‌تر و عمیق‌تر می‌شد به نتایج درست‌تری دست یافت.

– **دین** با نگاه امروزی که به مسئله دین در فرهنگ ایران وجود دارد و نیز پیوستگی آن با قدرت سیاسی، احتمال آن که بتوان نوع نگاه شکسپیر به این مقوله را به‌نوعی به ایران امروز منتقل کرد، تقریبا محال به‌نظر می‌رسـد و شـاید ممکن بـود با افزودن اندکی فانتزی و عوض کـردن زمین بازی این امر تاحدودی محقق شـود؛ مثلا بحث ظاهر شـدن روح پدر هملت/ سـیاوش به شکلی فانتزی (یعنی ظهور بی‌واسطه روح پدر بر او) اتفاق می‌افتاد و نه به این شکل به‌ظاهر رئالیستی.

–**روابـط قـدرت** منتقل کردن نوع قدرت چندصدایی و فئودالی اروپای دوران شکسـپیر به ایران امروز هم بدون درغلطیدن در وادی فانتزی یا حداقل غیررئال بودن، بعید به‌نظر می‌رسد.

–**روابط جنسـیتی:** برعکس موارد بالا که همه تحولات و عوض شـدن‌های مولفه‌ها در فرهنگ ایـران امـروز درواقع به‌نوعی پیش‌رس و بدون گذراندن پیش‌نیازها اتفاق افتاده اسـت، این مولفه با طی مراحل لازم و به شکلی طبیعی، به‌گونه‌ای بسیار مدرن‌تر و امروزی‌تر از جامعه آن روز انگلستان در ایران امروز وجود دارد و درواقع تغییرات اعمال‌شده در این مولفه هرچند با منظور شکسپیر در دوران فرهنگی او

متفاوت به‌نظر می‌رسد، اما در جامعه امروز ایران درست و به‌قاعده بوده و در جای خود قرار دارد.

سرانجام در یک جمع‌بندی کلی و با عنایت به موارد یادشده می‌توان چنین گفت که بحث شک فلسفی، دیالکتیک اراده‌های انسان و خدایان و مباحث مربوط به اضطراب سرنوشت و مرگ و احساس گناه و محکومیت که خلاصه‌ای از مهم‌ترین سرفصل‌های محتوایی نمایشنامه هملت در دوران فرهنگی خود به‌شمار می‌رود، در تردید به‌طورکامل و با غلظت متن مرجع دیده نمی‌شود. بخشی از این مساله به‌واسطه مناسب نبودن بسترهای فرهنگ امروز ایران اتفاق افتاده و بخش دیگر بدون شک به نوع اقتباس و عملکرد فیلمساز بازمی‌گردد. عناوین بالا در فیلم تردید، جای خود را به نگاه جوانانه و پرسشگر به ناهنجاری‌های فردی و اجتماعی، ادای دین به متن کلاسیک هملت و حرکت آونگی بین متن اصلی و متن اقتباسی داده است و ازاین‌منظر نمی‌توان این فیلم را اقتباس موفقی به‌شمار آورد.

پی‌نوشت‌ها

1- Context
2- Descriptive
3- Parametrical
4- Normative
5- Structural

فهرست منابع

۱. آشوری، داریوش.(۱۳۷۹). ***تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ***.تهران.انتشارات آگاه.

۲. انوری، حسن. (۱۳۸۱). ***فرهنگ بزرگ سخن***. تهران. نشر سخن.

۳. تفضلی، احمد. آموزگار، ژاله. ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام***

۴. جهانگیری، محسن. (۱۳۷۶). ***احوال و آثار آرا فرانسیس بیکن***. چاپ دوم. انتشارات علمی و فرهنگی

۵. دورانت، ویل. (۱۳۶۷). ***تاریخ تمدن***.

۶. دهخدا، علی اکبر (۱۳۴۱). ***لغتنامه***. دانشگاه تهران. دانشکده ادبیات. سازمان لغتنامه. شماره مسلسل (۱۱۱) تهران.

۷. روح الامینی، محمود. (۱۳۶۸). ***زمینه فرهنگ شناسی***. ویرایش ۱۲. تهران. نشر عطار.

۸. شکسپیر، ویلیام.(۱۳۸۷). ***هملت***. ترجمه مسعود فرزاد. چاپ شانزدهم. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی

۹. صورتگر، لطفعلی. (۱۳۴۸). ***تاریخ ادبیات انگلیس***. چاپ اول. انتشارات دانشگاه تهران.

۱۰. گروم،نیک. (۱۳۸۷). ***شکسپیر. قدم اول***. ترجمه معصومه علی محمدی. چاپ اول. نشر شابک.

۱۱. گریر، جرمین. (۱۳۸۱). ***شکسپیر***. ترجمه عبدالله کوثری. چاپ دوم. تهران. طرح نو.

۱۲. لاهیجی، شـــهلا.، کار، مهرانگیز. (۱۳۷۷). ***شـــناخت هویت زن ایرانی در گستره پیش تاریخ و تاریخ***. تهران. انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۱۳. لینگز، مارتین. (۱۳۸۳). ***راز شکسپیر***. ترجمه سودابه فضایلی. چاپ اول. تهران. نشر قطره.

۱۴. معین، محمد. (۱۳۸۱). ***فرهنگ معین***. چاپ نوزدهم. تهران. انتشارات امیر کبیر.

۱۵. هادجس، والتر(۱۳۶۵). ***تماشاخانه شکسپیر***. ترجمه شهلا ید بختیار. چاپ اول: جهاد دانشگاهی.

وام‌گیری از شیوه‌های نمایش ایرانی برای تئاتر آپارتمانی با نگاه بر جامعه‌شناسی خانواده‌ی ایرانی*

عرفان پهلوانی **، محمدحسین ناصربخت، افشین عموزاده لیچایی

تاریخ دریافت مقاله: ۹ / ۶ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۷ / ۱۲ / ۹۲

**نویسندهٔ مسوول

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نویسنده مسوول با عنوان « ضرورت وجود تئاتر آپارتمانی از دیدگاه جامعه‌شناسی » می‌باشد که در تیر ۱۳۹۲ در دانشکده ی هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی به انجام رسیده است.

وام‌گیری از شیوه‌های نمایش ایرانی برای تئاتر آپارتمانی با نگاه بر جامعه‌شناسی خانواده‌ی ایرانی

عرفان پهلوانی کارشناس ارشد ادبیات نمایشی از دانشکده ی هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی

محمدحسین ناصربخت استادیار و عضو هیات علمی دانشکده‌ی سینما تئاتر دانشگاه هنر تهران

افشین عموزاده لیچایی دکترای تخصصی تئاتر،استادیار و عضو هیات علمی دانشگاه گیلان

چکیده

پژوهش حاضر به‌منظور بررسی توانش شیوه‌های نمایش ایرانی برای آفرینش تئاتر آپارتمانی با نگاه بر جامعه‌شناسی خانواده‌ی ایرانی، ارایه‌ی راهکاری جهت کارآفرینی و درآمدزایی برای هنرمندان تئاتر و نیز چگونگی بهره‌گیری از تئاتر آپارتمانی برای رشد فرهنگی آپارتمان‌نشینان انجام شد. بدین‌منظور از روش توصیفی – تحلیلی بهره گرفته شد. این تحقیق از نوع کیفی و کاربردی است. اطلاعات ضروری تحقیق با استفاده از روش‌های کتابخانه‌ای (فیش‌برداری) و میدانی (گفت‌وگو با کارشناسان) گردآوری شد. مهم‌ترین یافته‌ها و نتایجی که به‌دست آمد، عبارتند از این که تئاتر آپارتمانی راهکاری آسان و در دسترس در راستای کارآفرینی و درآمدزایی برای هنرمندان تئاتر است. افزون بر این، اجرای این گونه تئاتر آثار مثبت اجتماعی به همراه خواهد داشت. نتایج حاکی از آن است که شیوه‌های نمایش ایرانی می‌توانند ایده‌پرداز و راه‌گشای تولید تئاتر آپارتمانی باشند.

واژگان کلیدی: تئاتر آپارتمانی، نمایش ایرانی، جامعه‌شناسی خانواده‌ی ایرانی

مقدمه

تئاتر آپارتمانی امروزه در دنیا به‌عنوان شیوه‌ای مهم و تاثیرگذار اما غیررسمی شناخته شده است. این گونه از هنر نمایشـــی هیچ وجه تشـــابهی با تئاترهای صحنه‌ای ندارد مگر در اجرای بداهه و نمایشی آن، در تئاتر آپارتمانی هم‌چون گذشـــته نمایش‌های مردمی و گروهی و بزم‌های شبانه و جمعی هرگز بازیگر به معنای تئاتری آن معنا نمی‌یابد و صحنه اجرای نمایش هم هیچ وجه تشـــابهی با تئاترهای صحنه‌ای معمول امروزی ندارد. در تئاتر آپارتمانی دکور نمایشـــی هم‌چون نمایش‌های معمول هرگز به‌کار نمی‌رود و نمایشـــگران این‌گونه آثار معمولا بازیگران تحصیل‌کرده تئاتر و حرفه‌ای این هنر نیســـتند. در تئاترهای آپارتمانی بازی‌سازان نمایش، بازی خود را به طریق دیگری ارایه می‌کنند که مبنای آن بر بداهه‌گویی و آفرینش حضوری مخاطب و نمایشگر است. در تئاتر آپارتمانی صحنه نمایش هرگز دکوربندی‌شده نیست و تماشاگران با نمایشگران مرزبندی خاصی ندارند و همه‌چیز به راحتی یک زندگی عادی اتفاق می‌افتد. در این‌گونه تئاترها نمایشـــگران براساس تفکری خلاق که توســـط طراح تئاتر آپارتمانی ارایه می‌شود به طرح مســـئله می‌پردازند؛ مســـئله‌ای که گاه دغدغه گروهی، گاه جمعیتی نســـبتا بزرگ و در مواردی هم اجتماعات بزرگ‌تر را شـــامل می‌شود. در تئاتر آپارتمانی شخص خود را در لحظه‌های شاد و تلخی که در این خانه می‌گذرد، دخیل می‌بیند و با نقش‌آفرینان احساس همدردی می‌کند و گاهی از این‌که به خلوت صاحبخانه پا گذاشـــته، معذب می‌شـــود. البته در سوژه‌های محدودی از این نوع نمایش، تماشاگر از حالت نامرئی خارج شده و در قالب مهمان و غیره وارد بازی می‌شود. در تئاتر آپارتمانی آن‌چه به درک تماشاگر از نمایش قوت می‌بخشـــد مستنداتی است که بدون رنگ‌ولعاب نمایشی جلوی چشمش جلوه می‌کند. در جایی از نمایش بازیگر به حمام می‌رود و یا در آشـــپزخانه به پختن غذا مشـــغول می‌شود در این لحظه‌ها، بوی غذا، شرشر آب و بازیگری که حوله پیچ از حمام خارج می‌شود، بر عنصر مستند بودن نمایش صحه می‌گذارد و تماشاگر را بیش از پیش با نوع متفاوتی از تئاتر روبه‌رو می‌سازد.

سال‌هاســـت که هنرمندان تئاتر ایران از کمبود امکان برای تولید و اجرای نمایش (ســـالن تمرین و اجرا، بودجه‌ی حمایتی دولتی و...) گلایه‌مند هســـتند. گرچه گلایه‌ی ایشـــان بر حق اســـت، اما با گلایه کار پیش نمی‌رود و گره‌ها گشـــوده نخواهند شـــد. پس باید در پی راه‌های چاره بود تا هم هنرمندان تئاتر فرصت و امکان بیش‌تر برای ارایه‌ی هنرشان را بیابند و هم گذران زندگی ایشان، که در بسیاری از موارد به شایستگی جایگاه هنرمندانه‌شان نبوده است، آن‌چنان که باید برآورده شود.

تئاتر آپارتمانی راهکاری انجام‌شـــدنی، آسان و در دســـترس برای افزایش و گسترش تولید و اجرای تئاتر و ایجاد کارآفرینی و درآمدزایی برای هنرمندان تئاتر اســـت. ریشـــه‌های تئاتر آپارتمانی، اجرای تئاتر خارج از تالارها و تماشاخانه‌ها، را می‌توان در شیوه‌های نمایش ایرانی یافت. این پژوهش در پی آن است

که ضرورت بردن تئاتر به میان مردم و تاثیر تئاتر بر زندگی و رشـد فرهنگی اقشـار گوناگون جامعه را از دیدگاه جامعه‌شناسی برسد و راهکاری برای گسترش تئاتر، با کمترین ابزار و هزینه‌ها، بیابد.

جامعـه وابسـته به این فرهنگ ارزش‌های نهادشـده به‌وسـیله‌ی طبقه‌ی متوسـط جامعه را که بر سخت‌کوشـی، انظباط شـخصی و آرزوهای بزرگ تاکید دارند، قبول ندارند؛ اما ممکن اسـت ارزش‌های دیگری،چون رقابت را که در فرهنگ نمایشی غالب پذیرفته شده است، بپذیرند اعضای یک خرده‌فرهنگ نمایشی از جامعه‌ی بزرگ‌تر جدا نیستند، زیرا به شیوه‌های گوناگون با نهادهای سنتی طبقه‌ی متوسط در تماسند. به احتمال زیاد، افراد وابسته به خرده‌فرهنگ‌ها غالبا با رد و قبول نکردن کسانی روبه‌رو می‌شوند که ارزش‌هایشان فرهنگ نمایشی غالب را می‌سازد.

ریشـه‌های حضور هنرهای نمایشـی در خانه‌های مـردم ایران را می‌توان در شـیوه‌ها و گونه‌های نمایش‌های سـنتی ایـران مانند تخت‌حوضی و نیـز تقلیدها و تعزیه‌های زنانه پی جوییـد. اما با ورود و گسترش تئاتر غربی در ایران و ساخته شدن مکان‌هایی ویژه‌ی اجراهای هنری و تئاتر ازسویی و کوچک و کوچک‌تر شـدن خانه‌ها و تبدیل آن‌ها به آپارتمان‌ها ازسـوی‌دیگر، حضور نمایش در خانه‌ها کم‌رنگ و کم‌رنگ‌تر شـد. گسترش روزافزون شهرنشینی و پی‌آمدهای منفی آن، خانواده‌ها را با کالاهای فرهنگی مفیدی مانند تئاتر، دورتر از گذشـته ساخته اسـت. آن‌چنان که آمار مخاطبان تئاتر، با تمام افزایش‌ها در چند سال گذشته، هم‌چنان نگران‌کننده است.

هنرآموخته‌گان و دانش‌آموخته‌گان هنرهای نمایشـی بـرای کار (تولید و اجرای تئاتر) با کمبودهای پرشماری روبه‌رو هستند که برطرف کردن این کاستی‌ها، مانند ساخت‌وساز سالن‌های مناسب جهت تمرین و اجرای تئاتر، نیازمند برنامه‌ها و پروژه‌های کلان، زمان‌بر و پرهزینه است. استفاده از فضاهای آپارتمانی برای اجرای تئاتر می‌تواند ازسویی برای اهالی تئاتر کارآفرینی به همراه داشته باشد و ازسوی‌دیگر پیوند دوباره‌ای میان آپارتمان‌نشـینان شـهرهای مدرن و کلان‌شهرها با تئاتر برقرار سازد و ایشان را، و ویژه‌تر فرزندان ایشان را، به‌عنوان تماشاگران آینده‌ی سالن‌های حرفه‌ای تئاتر تربیت کند.

این روزها شاهد هستیم آن‌گاه که تئاتر از سالن بیرون و به میان تماشاگرانش می‌آید، مانند تئاترهای خیابانی و محیطی و یا ریخت‌آشـنای اجرای تعزیه در میدان‌های شـهر، برای تماشاگران جذاب و دیدنی اسـت. تئاتـر آپارتمانی با بهره‌گیری از دانش و تجربه‌ی گونه‌های تئاتـر مانند تئاتر پداگوژیک، می‌تواند یاری‌گـر آپارتمان‌نشـینان در حل چالش‌های روزمره‌شـان مانند ارتباط با اعضای خانواده، همسـایه‌ها، همکاران و... باشد.

۱- جامعه‌شناسی خانواده‌ی ایرانی و شهرنشینی در ایران

هنر و تئاتر از ضرورت‌های جامعه و به‌ویژه جامعه‌ی مدرن و شهری است و دانشمندان جامعه‌شناس، چه در فرنگ و چه در ایران، بارها هنر و تئاتر را از دیدگاه این دانش بررسیده‌اند. با پیشرفت دانش بشر و گسترش صنایع گوناگون، محور زندگی انسان‌ها از کشاورزی به‌سوی صنعت تغییر جهت یافت. این خود نه‌تنها دلیلی شد برای مهاجرت شمار بسیاری از انسان‌ها از روستاها به شهرها، بلکه پیامدهای شومی را برای زیست‌بوم‌های انسانی، آب‌وهوا و زمین، در پی داشت. ازدیگرسو امکان‌های رفاهی، تفریحی، آموزشی، درمانی و ازاین‌دست در شهرها متمرکز شدند و نسبت کیفی و شمارگانی این امکان‌ها در شهرها با روستاها قابل‌مقایسه نبود و شاید هنوز نیست. این‌ها انگیزه‌ها و دلایلی شدند تا انسان‌ها، گروه گروه، روستاها را بدرود گویند و روبه‌سوی شهرها روانه شوند. گستره‌ی شهرها محدود بودند و با این روند مهاجرت زمین‌های شهری روزبه‌روز ارزشی بیش‌تر یافتند. شمار انسان‌ها، ساکنان کره‌ی خاکی، هم روبه‌فزونی داشت. انسان شهرنشین چاره را آن دید که رفته‌رفته خانه‌ها را نه در سطح زمین که در ارتفاع گسترش دهد و شاید این‌گونه بود که آپارتمان‌نشینی در جهان و ایران پدید آمد.

آپارتمان، در بیش‌تر موارد و به‌ویژه در ایران امروز، محل زندگی یک خانواده‌ی شهرنشین است. بنابراین مخاطبان تئاتر آپارتمانی در ایران بیش‌تر خانواده‌های ایرانی خواهند بود. ازاین‌رو در این بخش نگاهی می‌افکنیم به جامعه‌شناسی خانواده‌ی ایرانی، کارکردهای نهاد خانواده و شهرنشینی در ایران و ضرورت وجود تئاتر آپارتمانی را از دیدگاه جامعه‌شناسی خانواده‌ی ایرانی برمی‌رسیم.

خانواده‌ی ایرانی در طول تاریخ نهادی فاعل و تاثیرگذار بوده است و نه‌تنها از دین، دانش، فرهنگ، هنر، سیاست، اقتصاد و... تاثیر پذیرفته است، بلکه بر آن‌ها تاثیر گزارده است. خانواده یکی از کهن‌ترین نهادهای اجتماعی در جهان و ایران است. نظام اجتماعی ایرانی با کانونی بودن خانواده سامان یافته و تحولات آن نیز به حیات جمعی رسوخ کرده است. این وضعیت خانواده موجب شده است که در اندیشه‌ی اجتماعی دوره‌ی کلاسیک و میانی تاریخ اجتماعی ایران تحولات اجتماعی بر اساس خانواده مطرح باشد. کانونی شدن خانواده از طریق نهادهای دیگر اجتماعی چون دین و دولت نیز موردحمایت قرار گرفته است.

« هر نوع تغییری در جامعه‌ی ایرانی ریشه در خانواده دارد. اصلی‌ترین تغییرات در نظام اجتماعی ایرانی، یا به‌واسطه‌ی خانواده محقق شده یا این که جهت‌گیری آن معطوف به خانواده بوده است. با نگاهی به تاریخ ایران به این مفهوم بهتر پی می‌بریم. از طرف دیگر، خانواده نیز بیش‌تر از دیگر نهادهای اجتماعی متاثر از جریان تغییرات جامعه است. فرد ایرانی دور از سیاست خانه‌نشین است تا کافه‌نشین. بدین لحاظ حزب و اجتماع سیاسی نیز در حول و حوش خانواده سامان می‌یابد تا جای دیگر. به عبارت

دیگر، پاتوق ایرانی نیز بسیار خانواده‌مدار و خانواده‌گراست. همان‌طور که حزب ایرانی نیز خانواده‌مدار و خانواده‌گراست ». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۳)

جامعه‌ی ایرانی را برخاسته از سه نهاد دین، دولت و خانواده دانسته‌اند. « نهاد خانواده در کنار نهاد دین و دولت از گذشته تا کنون سازنده‌ی جامعه‌ی ایرانی است ». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۳) این سه نهاد در طول تاریخ بر هم تاثیر گذاشته و از هم تاثیر پذیرفته‌اند. « خانواده، دین و دولت در ایران به‌عنوان کشوری کهن و تاریخی در ساختن یک‌دیگر نقش عمده‌ای داشته‌اند. تاکید بر نقش هریک از این سه نهاد اجتماعی به معنای بی‌توجهی به دیگر نهادها نیست ». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۷) اهمیت نهاد خانواده در ایران از دید سیاست‌مداران و پژوهش‌گران خارجی نیز دور نمانده است. « بحث و بررسی در مورد خانواده در ایران از گذشته در میان متفکران و محققان اجتماعی مطرح بوده و در بسیاری از سفرنامه‌های مسافران و محققان و سیاست‌مداران خارجی در ایران از آن بحث و گفت‌وگو شده است ». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۶)

در دیگر نقاط جهان نیز خانواده و مذهب دو نهاد مهم در جامعه به‌شمار می‌آیند. « خانواده علاوه بر مذهب، تنها نهاد اجتماعی است که رسما در همه‌ی جوامع پذیرفته شده و توسعه یافته است. در حقیقت مفهوم ساخت اجتماعی در انسان‌شناسی غالبا با مفهوم ساخت خانواده و خویشاوندی می‌آید. برخی از دانشمندان نیز معتقدند که در بعضی جوامع نظام‌های قانونی وجود ندارد و این جوامع فاقد سازمان‌های قضایی و قانون‌گذاری مرتب و منظم هستند. بدون تردید می‌توان با مداقه در رفتار معمول، حتی اگر زمینه برای شناخت صریح این عوامل هم فراهم نباشد، خصوصیات قانونی، اقتصادی و سیاسی اعمال و رفتار را استنباط و استنتاج کرد. با وجود این مقام‌ها و منزلت‌های خویشاوندی و مسولیت‌های آن در همه‌ی جوامع چه مترقی و چه در حال توسعه مورد توجه خاص است». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۳۵)

کارکرد نهاد خانواده در دیگر فرهنگ‌ها و سرزمین‌ها نیز موردبررسی قرار گرفته است. « از میان جامعه‌شناسان کلاسیک، مورگان، فریزر، مالینوفسکی، استراوس و دورکیم به بررسی وضعیت خانواده می‌پردازند. هریک از این جامعه‌شناسان خانواده را نهاد اصلی اجتماعی می‌دانند که منشا ایجاد جامعه‌ی جدید است ». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۱۰) تعریف خانواده در جهان مدرن تفاوت‌هایی با تعریف این نهاد در جهان سنتی یافته است؛ اما « با وجود تغییرات صورت گرفته در مورد خانواده در جهان، هنوز به زندگی مشترک بین دو یا چند نفر که بر اساس خون، ازدواج و حضانت ایجاد می‌شود و هم‌چنین کسانی که در یک خانوار زندگی می‌کنند، عنوان خانواده اطلاق می‌شود. در مقابل، خانوار به مجموعه افرادی گفته می‌شود که در یک محل چون خانه، آپارتمان، یک اتاق یا محل‌های دیگری زندگی می‌کنند». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۱۲)

از دیدگاهی خانواده را به دو دسته‌ی گسترده و هسته‌ای تقسیم کرده‌اند. « در خانواده‌ی گسترده بین محل کار و زندگی تفاوت و فاصله‌ای نیست، در حالی‌که در خانواده‌ی هسته‌ای، افراد جدا از محل زندگی به کار می‌پردازند. خانواده‌ی گسترده متعلق به دوره‌ی اقتصاد شکار و کشاورزی است، در حالی‌که خانواده‌ی هسته‌ای در نظام جدید صنعتی شکل گرفته و توسعه یافته است ». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۱۸) خانواده‌ی گسترده در گذشته کارکردهای اقتصادی، آموزشی، دینی، حمایتی و اجتماعی داشت، درحالی‌که در خانواده‌ی هسته‌ای بسیاری از این کارکردها به عهده‌ی دیگر نهادهای اجتماعی واگذار شده است و بیش‌تر، کارکرد تولید مثل، حمایت عاطفی از فرزندان و اجتماعی کردن و تا حدود زیادی فرهنگ‌پذیری برای خانواده‌ی هسته‌ای باقی مانده است.

یکی از اصلی‌ترین نظریاتی که جامعه‌شناسان در تجزیه و تحلیل مسایل خانوادگی به آن توجه داشته‌اند، نظریه‌ی کارکردگرایی‌ساختی است. ازنظر صاحب‌نظران مکتب کارکردگرایی « خانواده نهادی است که بقای آن وابسته به وظایف و کارکردهایی است که بر عهده دارد. بر اساس این دیدگاه مهم‌ترین وظیفه و کارکرد خانواده، اجتماعی کردن اولیه‌ی افراد و آماده کردن آنان برای پذیرش قواعد زندگی اجتماعی است ». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۲۷) سنت فکری و علمی حاکم بر مطالعه‌ی ساختاری کارکرد خانواده در ایران متاثر از سنت فکری ساختارگرایی و کارکردگرایی است. خانواده‌ی مدرن ایرانی با خانواده‌ی سنتی ایرانی تفاوت‌هایی دارد. ریشه‌های این تفاوت‌ها را می‌توان در بررسی تاریخ ۱۵۰ سال اخیر ایران و آن‌چه در این سال‌ها بر این سرزمین گذشته است، بهتر یافت.

اگر جامعه نمایشی کارکرد درستی داشته باشد و نیازهای جامعه هدف را برآورده سازد، عناصر گوناگونش باید به‌درستی با همدیگر همکاری داشته باشند. یکپارچگی جامعه نمایشی، به سازمان و عملکرد کارکردی و یکپارچه‌ی همه‌ی عناصر و مجموعه‌های یک جامعه نمایشی اطلاق می‌شود. جامعه نمایشی یکپارچه آن جامعه نمایشی است که درآن عناصر و مجموعه‌های جامعه نمایشی روابط متقابل تنگاتنگی داشته باشند؛ هر تغییری در یک جامعه نمایشی، احتمالا موجب تغییری در مجموعهِ دیگر می‌شود و سرانجام،تغییری در کل جامعه نمایشی جامعه پدید می‌آورد.

در تئاتر آپارتمانی برعکس تئاترهای صحنه‌ای، تماشاگر مختار است مکان نشستن خود را در هر کجا که دوست دارد انتخاب کند اما به همان نسبت صحنه‌هایی از نمایش که در زاویه‌دید او قرار نگرفته است، از دید او پنهان می‌ماند. این نوع نمایش‌ها به تماشاگر خود اجازه می‌دهند که در فضای صحنه حرکت کنند و به مکان‌هایی که دوست دارند، وارد شوند. «بررسی خانواده‌ی ایرانی بدون درک جامعه‌ی جدید در قالب مفهوم «مدرنیته ایرانی» بی‌معنی است. جامعه‌ی ایرانی، خانواده‌ی ایرانی، تحولات و تغییرات آن، سابقه و تنگ‌ناها و مشکلات و چالش‌های آن به معنی واکاوی مدرنیته‌ی ایرانی از طریق خانواده در

ایران اســت. اگر در بسیاری از کشورهای پیش‌رفته‌ی جهان از طریق تمرکز دانش‌مندان بر سازمان‌های جدیــد از قبیل کارگاه، کارخانه، صنعت، دانشــگاه، دولت و حکومت توانایی شناســایی ماهیت مدرنیته و تحولات و تغییرات آن ممکن می‌شــود، در ایران از طریق تاکید بر نظام اجتماعی ســه پایه و ســه محور (خانواده، دین و نظام سیاسی) می‌تواند صورت پذیرد». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۵)

جامعه، خانواده و انســان ایرانی در طول این سال‌ها به‌شدت تحت‌تاثیر جامعه غرب قرار گرفته است و از ریشــه‌ها و ویژگی‌های خود فاصله گرفته اســت. « خانواده‌ی ایرانی طی مراحل متعددی دچار تحول شــده اســت. آن‌چه امروز با عنوان خانواده می‌شناســیم، صورت کهن این نهاد در ایران نیست. از نگاهی کلی خانواده در مراحل اولیه همان جامعه‌ی ایرانی است و در مراحل میانی عامل ساختن دولت و جامعه و در مرحله‌ی جدید عامل ســاختن انســان جدید است». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۷) با توجه به اهمیت نهاد خانواده در ایران و در بسیاری از شرایط دامنه گسترده آن تعریف جامعه‌ی ایرانی بدون توجه به خانواده‌ی ایرانی بی‌معنی است. در تعریف جامعه‌ی ایرانی باید به نهاد خانواده توجه کرد.

در تئاترهــای آپارتمانــی هنگامی‌که یک نمایــش در یک مجتمع آپارتمانی با یــک آپارتمان بزرگ بــا اتاق‌ها و فضاهای متعدد اجرا می‌شــود، تماشــاگر در فضــای نمایش به گردش می‌پــردازد، به اتاق خواب،حمام،آشــپزخانه،انباری و غیره سرک می‌کشــد و درعین‌حال داستان نمایش را هم دنبال می‌کند. «خانواده در ایران به لحاظ تاریخی و اجتماعی یکی از اصلی‌ترین و موثرترین نهادهای اجتماعی اســت. بقای جامعه‌ی ایرانی بدون خانواده ممکن نبوده اســت. خانواده، طایفه، ایل، دولت، جامعه، در بسیاری از مواقع در آثار اجتماعی و سیاســی جهان و ایران معادل گرفته شــده اســت. ولی در دوره‌ی جدید خانواده به‌عنوان نهادی مســتقل و در نهایت پیوســته و مرتبط با دیگر نهادهای اجتماعی مطرح شــده اســت ». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۳۶) تربیت فرزندان، حمایت آموزشــی و پرورشــی از فرزندان، محل استراحت و رفع خستگی انسان امروز و از همه مهم‌تر تحقق فردیت اجتماعی از عمده‌ترین کارکردهای خانواده‌ی ایرانی در دوره‌ی جدید اســت. خانواده در دوره‌ی جدید به‌منزله‌ی بهترین نهاد اجتماعی‌کننده‌ی فرد اســت. با وجود کارکردهای متعدد برای خانواده‌ی ایرانی، تشــکیل شــخصیت اجتماعی و فرهنگی و تولید فردیت جدید به عهده‌ی خانواده است.

تقش آفرینی در این نوع نمایش، یکی از ســخت‌ترین انواع بازیگری اســت. بازیگر در فضایی بازی می‌کند که با تماشــاگر روبه‌رو اســت و کوچک‌ترین حرکت، او را در معرض سقوط قرارمی‌دهد. این نوع بازی از آن‌چه در نمایش رئالیســتی و حتی ســینما می‌بینیم، ظریف تر و حساس‌تر است. «جهت تغییرات خانواده مانند آن‌چه در خانواده‌ی غربی صورت گرفت، از ساختار گسترده به هسته‌ای نیست. این اشتباهی اســت که بســیاری از منتقدان و صاحب‌نظران ایرانی و خارجی در مورد خانواده‌ی ایرانی مرتکب شده‌اند.

تصور آن‌ها بر اساس فرض کلی در مورد نحوه‌ی تغییرات خانواده در غرب شکل گرفته است. تصور اصلی بر این بوده اســت که اگر خانواده دچار تغییر شــود، جهت آن از وضعیت گسترده به هسته‌ای خواهد بود. شواهد در مورد خانواده در ایران ضمن این که حکایت از تغییر خانواده از وضعیت گذشته و سنتی آن دارد که می‌توان از آن نزدیک به خانواده‌ی گســترده یاد کرد، ولی وضعیت فعلی آن را نمی‌توان تحت عنوان خانواده‌ی هسته‌ای با حداقل کارکردها و وظایف تلقی کرد. این خانواده با این که دچار تغییرات کارکردی (کاهش کارکرد اقتصادی و سیاسی) شده است، ولی هم‌چنان به‌عنوان کانون اجتماعی و فرهنگی تلقی می‌شود. خانواده‌ی ایرانی هم‌چنان مرکز رفت‌وآمد افراد، مشاوره و مذاکره در مورد امور مهم و شکل‌گیری فرهنگ است». (آزادارمکی، ۹۱:۱۳۹۰–۹۰) گرچه با وجود تاثیرپذیری جامعه و انسان ایرانی از الگوهای غربی در دهکده‌ی جهانی روزگار اکنون، از اهمیت نهاد خانواده نســبت به گذشــته کاسته شده است، اما به‌لحاظ مفهومی انســان معاصر ایرانی در متن چیزی تحت‌عنوان حیات اجتماعی خانواده شــکل گرفته و قابل‌مطالعه اســت. برای انســان ایرانی خارج از خانه و خانواده جایی برای زیست جدی وجود ندارد. در صورت فرض وجود فضاهای خارج از خانه، پاتوق‌ها، اجتماعات حرفه‌ای، محل تحصیل و کار پیوســتگی خانوادگی دیده می‌شــود. و این امر بدین‌دلیل اســت که اجتماعات خارج از خانه برای افراد نیز با حمایت و نظــارت خانواده ســامان می‌یابد. بنابراین، حتی می‌توان مدعی شــد که حضور خــارج از خانه افراد نیز خانوادگی و با جهت خانه و نیازها و خواسته‌های آن صورت می‌گیرد. پس هسته‌ی اصلی جامعه‌ی ایرانی خانواده است نه فرد. فرد در درون خانواده سامان می‌یابد و با جامعه مرتبط می‌شود. فردیت ایرانی فردیتی در تعامل با خانواده و بیرون آمده از آن است نه در تعارض با آن. این وضعیت خاص جامعه‌ی ایرانی است. بدین‌لحاظ است که فردیت معاصر ایرانی خانواده‌مدار است.

فردگرایــی افراطی تهدیــدی جدی برای خانواده‌ها در روزگار اکنون اســت. تهدیدی که می‌تواند به تخریب هم‌بســتگی خانواده بی‌انجامد. « فردگرایی افراطی نوعی سرکشــی فردی و اجتماعی را هم‌راه دارد که اصلی‌ترین نتایج آن بی‌توجهی به تشکیل خانواده و تربیت فرزند، بی‌توجهی به فرهنگ و اخلاق عمومی و در نهایت شــکل‌گیری تعارضات بین‌نسلی اســت ». (آزادارمکی، ۱۳۹۰: ۱۶۳) شهرنشینی در ایران دارای پیشــینه‌ای درخورتوجه اســت. « بازارها مهم‌ترین محور ارتباطی، اقتصادی و اجتماعی و به عبــارت دیگر مرکز شــهر بودند و علاوه بر فضاهای اقتصــادی، مهم‌ترین فضاهای فرهنگی و اجتماعی شــهر مانند مســجد جامع و سایر مساجد بزرگ، مدرسه‌های علمیه، خانقاه‌ها، زورخانه‌ها و غیره در امتداد آن قرار داشتند». (سلطان‌زاده، ۲۶:۱۳۸۹)

فرهنگ همســایگی جایگاه ویژه‌ای را در رفتار و فرهنگ ایرانی و اســلامی دارد. در ساختار تاریخی شــهرهای ایران « وســعت و اندازه‌ی محدوده‌ای که ســاکنان تعدادی خانه خود را همسایه‌ی یک‌دیگر

می‌دانســتند همانند محله‌های مسکونی دارای ابعاد معین و مشخص نبود، بلکه به عوامل متعدد از جمله خصوصیات کارکردی و کالبدی معبری که چند واحد مســکونی در آن قرار گرفته بود و نیز خصوصیات اجتماعی و معیشتی مردم هر شهر بستگی داشت. هم‌چنین کیفیت رابطه میان همه‌ی ساکنان خانه‌هایی که همسایه محسوب می‌شدند یکسان نبود. در حالت عمومی، همسایه‌های دیوار به دیوار دارای بهترین روابط همســایگی بودند، ســپس همســایه‌هایی که در یک کوچه‌ی بن‌بست قرار داشــتند دارای روابط مســتحکمی با یک‌دیگر بودند. در مرحله‌ی بعد همه یا بیش‌تر خانه‌هایی که در یک کوی قرار داشــتند همســایه‌ی یک‌دیگر به‌شــمار می‌آمدند. بنابراین کیفیت روابط همسایگی بیش از هر عاملی به رابطه‌ی مکانی–فضایی بین خانه‌ها بستگی داشت.

همســایه‌ها در تعیین سرنوشــت کوی خود و نحوه‌ی اســتفاده از آن با یک‌دیگر هم‌کاری داشتند و به‌صورت ضمنی همه‌ی آنان به‌طور مشترک خود را صاحب اختیار راه‌ها و معابر محدوده‌ی مسکونی خود می‌دانســتند. مثلا بچه‌های متعلق به محدوده‌ای که ســاکنان آن همسایه‌ی یک‌دیگر به‌شمار می‌آمدند، می‌توانســتند با یک‌دیگــر در محدوده‌ی مزبور بازی کنند، بدون این که کســی متعرض آنان شــود، در حالــی کــه اگر بچه‌های یــک کوچه به کوچه‌ای دور حتــی واقع در محله‌ی خــود می‌رفتند و در آن جا بــازی می‌کردند ممکــن بود که مورد اعتراض ســاکنان آن جا قــرار گیرند. بنابراین ســاکنان هر واحد مسکونی، نخست خودشان را به‌صورت مشترک با همسایه‌ها، صاحب اختیار گذر و کوی محدوده‌ی خود و همســایه‌ها می‌دانســتند و در مرحله‌ی بعد خودشان را در تعیین سرنوشــت محله و نحوه‌ی استفاده از راه‌های متعلق به محدوده‌ی خود سهیم می‌شمردند. البته تذکر این نکته‌ی مهم در این‌جا ضروری است کــه اغلب افراد و خاندان‌هــای قدرتمند، در صورت امکان از قدرت خود در جهــت اعمال نظر در تعیین سرنوشت شهر، محله و واحدهای همسایگی خودداری نمی‌کردند. ناگفته نماند که دخالت آنان در بسیاری از موارد، اثر ســازنده و مفید داشت، زیرا آنان با احداث بناهای عمومی در جهت رفع نیازهای مردم محله و شهر خود و به منظور پیروی از احکام مذهبی یا برای کسب اعتبار اجتماعی، اقدامات مفیدی نیز انجام می‌دادند». (سلطان‌زاده، ۱۳۸۹: ۳۵)

بحث اوقات فراغت در فرهنگ شهرنشینی ایرانیان از دیرباز دارای اهمیت بوده است. « در برخی از اوقــات روز مانند عصرها و در روزهــای تعطیل، گروه‌هایی از مردم اوقات فراغت خود را در این میدان‌ها [میدان‌هــای عمومی، مانند میدان نقش جهان اصفهان] به گفت‌وگو با یک‌دیگر یا تماشــای برنامه‌های نمایشــی که از سوی نقالان، شعبده‌بازان و غیره ارایه می‌شد، می‌گذراندند». (سلطان‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۰۲) فضای باز میدان‌های تجاری برون شهری نیز گه‌گاه مورداستفاده‌ی مردم برای گذران اوقات فراغت قرار می‌گرفتــه اســت. « در بعضی از موارد، این فضا در روزهای تعطیل محــل تجمع گروه‌هایی از مردم بود

کـه بـرای گذران اوقات فراغت به آن جا می‌رفتند و در نتیجه به محل موقت کار نقالان و شـعبده‌بازان و گروه‌هایی مانند آن‌ها تبدیل می‌شـد». (سـلطان‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۰۸) بسیاری از فعالیت‌هایی که اوقات فراغت مردم ایران‌زمین، به‌ویژه شهرنشینان، را پر می‌کرده‌اند دارای کیفیت نمایشی بوده‌اند.

سـوژه‌ها و موضوعاتی که برای این نوع نمایش‌ها انتخاب می‌شـود دارای یک وجه مشـترکند و آن مکان وقوع نمایش است که همیشه فضای داخلی یک آپارتمان مسکونی یا فضای داخلی و خارجی یک خانه اسـت و سـوژه‌ها باید با این فضا هماهنگ شوند تا داستان باورپذیر باشد. « رفت و آمد کاروان‌های بازرگانی، مسـافران و کسـانی که به سبب کار یا هر منظور دیگر از شهر خارج یا به آن وارد می‌شدند، در پیرامون دروازه‌های اصلی و مهم هر شهر یک فضای اجتماعی پر تحرک و فعال پدید می‌آورد که موجب می‌شد بازار، کاروان‌سراهای بزرگ، میدان و برخی از فضاهای مهم شهری در پیرامون آن‌ها شکل بگیرند و به این ترتیب بعضی از فعالیت‌های بازرگانی، تولیدی، اجتماعی و تفریحی در آن فضاها جریان می‌یافت. فضاهای پیرامون برخی از این دروازه‌ها در ایام تعطیل محل تجمع مردم و گذران اوقات فراغت کسـانی بود که برای تماشـای مسابقات کشـتی، چوگان و نمایش‌های مارگیران، شعبده‌بازان، رقاصان و غیره به آن‌جا می‌رفتند. چنان‌که دروازه‌ی شاه عبدالعظیم در دوره‌ی قاجار کمابیش دارای چنین کارکردهایی بوده است ». (سلطان‌زاده، ۱۴۶:۱۳۸۹)

از دیگـر مولفه‌های این نوع نمایش‌ها و درحقیقت مهم‌ترین مولفه آن" عنصر غافلگیری"اسـت که این نوع نمایش را برای تماشاگران جذاب تر و او را تربیت می‌کند که در هرلحظه از نمایش منتظر وقوع هر اتفاقی باشد و همین امر سبب تقویت حس امنیت و ترس در وی می‌شود. حضور تئاترهای آپارتمانی در ایـران قدمتـی بیش از یکصد سـال دارد و ما را به نمایش‌های تخته‌حوضـی و انواع دیگر آن متصل می‌کند که قرن‌ها در فرهنگ ایرانی ریشـه دوانده‌اند. « «شـاردن – Chardin که شش بار به ایران سـفر کرد در سـیاحت‌نامه‌ی خود گوید: «میدان تبریز بزرگ‌ترین میدان‌های عالم است که من دیده‌ام... همه روزه شـام‌گاهان این میدان انباشـته از عامه‌ی مردم اسـت که برای تفریح و تماشای نمایش‌هایی که آن‌جا نشـان داده می‌شـود جمع می‌آیند. تفریحات میدان عبارت اسـت از: نمایش‌های شعبده‌بازان و بندبازان و مسـخرگان و لودگان و خواندن اشـعار و سرودن داسـتان‌ها... » و جای دیگر می‌گوید: « در مشـرق زمین اوقات مهمان به قرائت کتب یا شـنیدن و نقل حکایت و شـعر، و به شنیدن آواز دل‌نشین و رسـای شاهنامه‌خوانان که کارهای پادشاهان باسـتانی ایران را طی داستان‌های منظوم ترنم می‌کنند، می‌گذرد... » (بیضایی، ۱۳۸۳: ۷۲)

ازمنظـر هنرهای اجرایی تئاتر آپارتمانی گونه‌ای از تئاتر محیطی به‌شـمار می‌رود؛ بنا به این تعریف مکانی خاص جهت پیاده‌سـازی ایده‌ای اجرایی و ویژه مورداستفاده قرار می‌گیرد. پس ایده تئاتر محیطی

آپارتمانی می‌تواند در زیرزمین گاراژ سوله سوییت و مکان‌هایی نظایر این‌ها که به‌حتم باید از همه‌سو به حصار و سقف محدود باشند؛ به اجرا درآید.«در عهد شاه عباس در بیش‌تر شهرهای بزرگ ایران، مخصوصا در قزوین و اصفهان قهوه‌خانه‌های متعدد دایر شده بود. طبقات مختلف مردم برای گذرانیدن وقت و دیدار دوستان و سرگرم ساختن خود به بازی‌های مختلف یا مناظرات شاعرانه، و شنیدن اشعار شاهنامه و حکایات و قصص، و تماشای رقص‌های گوناگون و بازی و تفریحات دیگر به آن‌جا می‌رفتند... شاهنامه‌خوانی کار آسانی نبود و شاهنامه‌خوانان غالبا شاعر و ادیب بودند. شاه عباس خود به شاهنامه‌ی فردوسی علاقه‌ی بسیار داشت و در مجلس او شاعران سخن‌شناس و خوش‌آهنگ شاهنامه می‌خواندند. از شاهنامه‌خوانان او یکی «عبدالرزاق قزوینی» خوش‌نویس بود که سالی سیصد تومان حقوق می‌گرفت... قصه‌گویی و نقالی و مدح حضرت علی و گفتارهای دینی هم در قهوه‌خانه مرسوم بوده است. شعرا و مداحان و نقالان در میان مجلس بالای منبر یا چهارپایه‌ای می‌ایستادند و شعر می‌خواندند، یا نقل می‌گفتند، و عصایی را که در دست داشتند، به وضع خاصی حرکت می‌دادند ». (بیضایی، ۱۳۸۳: ۷۲)

آن‌چنان که گفته آمد، نهاد خانواده در ایران از گذشته تا کنون دارای اهمیت بوده و هست. ازدیگرسو انسان ایرانی شهرنشین، از دیرباز بسیاری از اوقات‌فراغت خود را به تماشای گونه‌های گوناگون نمایش می‌گذرانده است. ازاین‌رو نه‌تنها تولید تئاتر آپارتمانی برای خانواده‌های ایرانی آپارتمان‌نشین شهری ضروری است، بلکه هنرمندان تئاترآپارتمانی باید بیدار این نکته باشند که بیشتر مخاطبان ایشان خانواده‌های ایرانی شهرنشین هستند. بنابراین تئاترهای این گروه‌ها باید پاسخ‌گوی ضرورت‌ها و نیازهای خانواده‌های ایرانی شهری در روزگار اکنون باشد.

هرچند که مردم عموما از رها کردن سنت‌ها، ارزش‌ها ورسوم کهن و پذیرش ارزش‌های تازه به جای آن‌ها کراهت دارند، اما هیچ جامعه نمایشی نیست که طی یک دوره‌ی زمانی،هیچ‌گونه دگرگونی را پذیرا نشده باشد. روش‌ها و درجه‌ی این دگرگونی، البته که متفاوتند. هرگاه عناصر و مجموعه‌هایِ جامعه نمایشی تازه‌ای در یک جامعه نمایشی پدیدار شوند، و بر اثر آن محتوا و ساختار آن جامعه نمایشی دگرگون شوند، دگرگونی جامعه نمایشی پدید می‌آید. مقاومت در برابر این دگرگونی، زمانی به آشکارترین صورت بروز می‌کند که این دگرگونی مستلزم انحراف شدید از ارزش‌های سنتی و رسوم جامعه باشد.

۲- وام‌گیری از شیوه‌های نمایش‌های ایرانی برای احیای تئاتر آپارتمانی

شاید بتوان از پدیده‌های ارزشمندی هم‌چون گونه‌های نمایش ایرانی و به‌ویژه نمایش روحوضی که مراحل آزمون و خطای خود را پشت‌سر گذاشته‌اند، برای تولید و اجرای تئاتر آپارتمانی بهره گرفت. شاید بتوان این‌گونه ایده و الگویی ارایه داد تا به‌جای « گذار » و « تقابل » سنت و مدرنیته، به « پیوند »

میان سنت و مدرنیته بی‌اندیشیم.

از دوران باستان و شکل‌گیری تئاتر در یونان، تئاتر غربی همواره جایی برای اجرا داشته است. آن‌چنان که « گوردون کریگ » در کتاب ***به سوی تئاتر نو*** (Towards a new theater) نقل می‌کند که « کلمه‌ی تئاتر از اصل یونانی‌اش به‌معنای مکانی برای دیدن نمایش‌ها گرفته شده است». (اونز، ۱۳۸۸: ۵۷) به تئاترون‌های یونانی در سایر کتاب‌های ***تاریخ تئاتر و تاریخ هنر*** هم اشاره شده است. اما در بررسی شیوه‌های گوناگون نمایش ایرانی بارهاوبارها به این نکته برمی‌خوریم که این نمایش‌ها به میانه‌ی مردم، به محل زندگی ایشان، به میدان‌ها و کوی‌ها و خانه‌ها می‌رفتند و اجرا می‌شدند. در این بخش زمینه‌ها و چگونگی به میان مردم رفتن نمایش‌های ایرانی می‌پردازیم و از آن برای اجرای تئاتر آپارتمانی، یعنی بردن تئاتر به محل زندگی انسان‌های آپارتمان‌نشین، بهره می‌گیریم.

در گفت‌وگویی از مرتضی احمدی پرسیدم: « بسیاری از گونه‌ها و شیوه‌های نمایش‌های ایرانی مانند تعزیه و تخت‌حوضی به جای آن که در تماشاخانه‌ها اجرا شوند، به محل زندگی مردم، به کوی و خانه‌شان می‌رفتند و در آن جا اجرا می‌شدند. با توجه به کم‌بود سالن‌های تئاتر در روزگار اکنون و مشکل‌های شهری مانند ترافیک و... به‌نظر شما چگونه می‌توان تئاترها و نمایش‌ها را به خانه‌های مردم و به فضاهای آپارتمانی برد و اصطلاحا تئاتر آپارتمانی داشت »؟

ایشان در پاسخ فرمودند: « بله، آن زمان نمایش‌ها به محله‌ها می‌آمدند و روی حوض خانه‌ها تخت می‌زدند و نمایش اجرا می‌کردند. بگذارید برایتان بگویم من چگونه تئاتر را شروع کردم. ما جمع شدیم، بچه‌های محل، چیزی نوشتیم به‌عنوان نمایش‌نامه، که طبیعتا کم و کاستی‌ها و ایراد و اشکال‌هایی داشت، نقش‌ها را بین خودمان تقسیم کردیم و شروع به تمرین در خانه‌هایمان کردیم، گاهی زیرزمین خانه‌ی من، گاهی حیاط خانه‌ی دیگری و... آن زمان اتاق پذیرایی در خانه‌ها با اتاق هال یا نشیمن فرق داشت و یک پرده یا در و یا دیواری آن‌ها را از هم جدا می‌کرد. وقتی نمایش آماده می‌شد، می‌دیدیم چه کسی در خانه‌اش اتاق بزرگ‌تری دارد، می‌رفتیم صندلی‌ها را یک طرف اتاق می‌چیدیم و بعد از بزرگ‌ترها دعوت می‌کردیم بیایند تئاترمان را ببینند. و بلیط هم می‌فروختیم، یک قرون، دو زار.

دیدن تئاتر آن زمان جز برنامه مردم بود. مثلا مادر علی زنگ می‌زد به فلانی و فلانی و می‌گفت پنج‌شنبه می‌خواهیم برویم تئاتر ببینیم. دیگر آن روز پنج‌شنبه برنامه‌ای نبود جز همان که بروند تئاتر ببینند. همه خوش‌حال و شیک می‌رفتند به تماشای تئاتر، پولش هم بود و بلیط این قدر گران نبود. الآن اگر کسی بخواهد زن و بچه‌اش را به تئاتر ببرد و یک ساندویچ هم بهشان بدهد باید حقوق یک هفته‌اش را خرج کند ». (پهلوانی، ۱۳۹۱: ۱۲۸)

۲-۱ نقالی

نقالی را برآمده از سـنت داسـتان‌گویی و روایت‌گری دوران باستان و فرزند گونه‌های نقل موسیقایی پیش‌ازاسلام هم‌چون قوالی دانسته‌اند.

تئاتر آپارتمانی محدود به آپارتمان نیست اما چون رایج‌ترین محلی که در آن این‌گونه تئاتر محیطی اجرا شـده، آپارتمان بوده آن را به این نام نامیده اند. تئاتر محیطی آپارتمانی بنا به پیشـرفت داسـتان و کنش نمایش قابل‌گسترش به اجزای مختلف آپارتمان چون آشپزخانه، اتاق خواب، پذیرایی و... نیز هست. « نقالـی در ایران قدمتی طولانی دارد و در حفظ بخشـی از جامعه و سـنت‌های بومی ایران‌زمین نقش بسـیار مهمی ایفا کرده اسـت. به‌خصوص در دوره‌هایی که مردم از توانایی خواندن و نوشـتن بی‌نصیب بودند، و طبعا نقل شـفاهی اسطوره‌ها و آموزه‌های آیینی رواج داشته است. مبنای نقالی به‌صورت کنونی داستان‌های معروف حماسی به‌ویژه شاه‌نامه‌ی فردوسی، است. این هنر در زمان صفویه به اوج خود رسید و تا زمان ما ادامه یافته است ». (رازی، ۱۳۹۰: ۵)

« پرده‌ی نقل را که چون طوماری اسـت با رشـته‌ای از نقش‌هایی که هر یک دنباله‌ی نقش قبلی است معمولا یک «پرده‌دار» در گوشه‌ای یا میدانی می‌آویخت، لوله‌ی طومار را در برابر چشم تماشاگرانی که جمع شده بودند کم‌کم باز می‌کرد و حوادث نقش شده را با صدای گیرنده و آهنگ‌دار و با آب و تاب و حواشی و لحن سوگ‌آور نقل می‌کرد و در برابر پولی می‌ستاند ». (بیضایی، ۱۳۸۳: ۷۷)

در این حالت هم بازی بازیگران و هم پراکندگی تماشـاگران که تعدادشـان اندک و محدود است و در جابه‌جای آپارتمان به سمت گسستگی و انفراد رفته و کم‌کم فضای نمایش تمامی فضای آپارتمان را دربر می‌گیرد. متأسفانه باید اعتراف کرد در کشور ما، هنرمندان ظرفیت بالای بعد اجرایی تئاتر آپارتمانی را هنوز جدی نگرفته و این‌طور که می‌نماید قصد و نیت چنین کاری را نیز ندارد.« نقالی بیش‌تر جنبه‌ی تخیلـی (فانتـزی) دارد تا حقیقی و مخاطبان آن عامـه‌ی مردم‌اند: «در ایران شـاه‌نامه‌خوانی مثل تئاتر عمومی و ملی اسـت و از مردم عادی تشـکیل شده است و به هیچ گروه یا عقیده یا رژیمی تعلق ندارد». داستان‌گویی یک مراسم رسمی و مذهبی و استعاری و سنتی ایرانی است، چه در گذشته و چه در آینده.

در نقالـی اصلا صحنه‌پـردازی وجود ندارد، نقال حتی لباس عوض نمی‌کند، فقط چوب‌دسـتی را با حرکات خاص که نشانه‌ی شور و هیجان است حرکت می‌دهد. خطاب نقال همیشه به تماشاچی است و کوشش می‌کند آن‌ها به داستان اعتقاد پیدا کنند. محل ایستادن نقال بالاتر از جای‌گاه تماشاچیان است، ولـی گاهی برای گرفتن پول به‌طـرف آن‌ها می‌رود. مزد نقال را صاحـب قهوه‌خانه می‌دهد ولی گاهی مشتریان نیز به او دست‌خوش می‌دهند ». (رازی، ۱۳۹۰: ۱۹)

۲-۲ تعزیه

تعزیه گونه‌ای نمایش ایرانی اســت که پیرامون دلایل بقای آن در دوران تعصبات و ممنوعیت‌های مذهبی و تاثیر این هنر بر حفظ هنر موسیقی و نمایش ایرانی و نیز تاثیرگذاری تعزیه بر هنرمندان بزرگ دیگر ســرزمین‌ها ســخن فراوان گفته شده است. ازنظر اجرایی « تعزیه قراردادهای خاص خود را دارد. از آن جمله است: راه رفتن دور صحنه یا تاخت دور یا کنار سکو نشانه‌ی تعویض محل و رفتن از جایی به جای دیگر اســت. هم‌چنین اگر یک نفر شــبیه‌خوان به دور خود چرخی بزند می‌تواند علامت تعویض جا باشد. بالا بردن دست اشاره‌ای است به نوازندگان برای سکوت. تشتی پر از آب می‌تواند به‌جای رودخانه‌ی فــرات بــه‌کار رود و غیره و غیره ». (بکتاش و غفاری، ۱۳۵۰: ۳) تعزیه انواعی دارد و از آن‌جمله شــبیه مضحک است.

« شبیه مضحک، دروازه‌ای به‌سوی یک نمایش ایرانی آزاد از دین می‌گشود و با اصول نمایشی تعزیه از لحاظ معرفی و شناســایی اشــخاص، زمان و مکان و تغییرات آن و کیفیت فاصله‌ها و رابطه‌های اجزا و پیوســتگی و گسســتگی تماشاییان با نمایش، می‌رفت که تماشای جدیدی بر پایه‌ی سادگی و پیراستگی عوامل انسانی صحنه با غنا و آراستگی تخیل تماشاییان خود به‌وجود آورد». (بکتاش و غفاری،۱۳۵۰: ۱۲)

تعزیه رفته‌رفته از دوران اوج خود فاصله گرفت. « پس از دوره‌ی ناصری که ایران دچار دگرگونی‌های فراوانی گردید و ســرعت این تغییرات افزایش یافت، شــبیه‌خوانی شــکوه خود را آرام آرام از دســت داد؛ دانش‌جویان فرنگ رفته آن را کهنه و ناکارآمد می‌دانســتند، دربــار و ثروتمندان دیگر حمایت چندانی از برگزاری تعزیه نمی‌کردند و شــبیه‌خوانان (که به پیشــه‌ی خود خو گرفته بودنــد) حاضر نبودند بی‌مزد و مواجب به کار بپردازند.

شــاید رضاخان پهلوی از قدرت سیاســی اجتماعــی تعزیه آگاه بود که آن را ممنــوع نمود. این کار، ســکته‌ای در روند اجرای شــبیه‌خوانی به‌وجود آورد. این گونه‌ی نمایش ایرانی که از آغاز تا این زمان بر پایه‌ی دگرگونی‌های مداوم بنا شده بود به یک‌باره از حرکت بازماند. گرچه در همین زمان هم اجرای آن به مکان‌های مخفی و روســتاها رانده شــد و جریان داشت اما دغدغه‌ی گروه اجرایی، تنها حفظ و اجرای آن بود و نه دگرگون نمودنش. به‌همین‌دلیل است که در میانه‌ی حکومت محمدرضا پهلوی که به دلایلی، بــار دیگر اجرای تعزیه آزاد می‌گردد، نیمه جانی ناتوان بیش نیســت و دیگــر توان زندگی و دگرگونی را ندارد. زندگی مدام دگرگون می‌شــد و شبیه‌خوانی تکرار؛ پس به کالای موزه‌ای و ناکارآمد بدل گردید ». (کوچک‌زاده، ۱۳۸۵: ۴۳)

بهرام بیضایی پیرامون مکان اجرای تعزیه نوشته است: « برخی سکوها در اصل سقف انبار آب بوده، برخی حوضی که رویش را پوشــانده بودند و غیره، و باز زیرا که اغلب تکیه‌ها در اصل گذرگاه یا مســجد

یا کاروان‌ســرا و نظایر آن بوده اســت که با تغییرهایی به‌صورت تکیه درآمد. به‌طور متوسط در هر یک از دوســوم قصبات و دهستان‌های ایران نمایش‌خانه‌ی تعزیه وجود داشته است که یا به‌همین‌منظور ساخته شــده بود یا میدان‌ها و مســاجدی بوده است که با مختصر تغییری برای این نمایش ترتیب یافته بود. در هر یک از شهرها به‌طور متوسط چهار تکیه وجود داشت، غیر از تهران که نام‌های حدود سی تکیه‌ی آن در دســت اســت. آن‌چه گفته شد به جز تکیه‌های موقت است، یا گذشته از میدان‌های که در آن‌ها – در فضای باز و بین حلقه‌ی جمعیت – نمایش می‌داده‌اند ». (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۲۵)

۲-۳ تخت‌حوضی

روحوضی یا تئاتر سنتی ایرانی حدود ۲۵۰ سال پیش به‌وجود آمد و اندک‌اندک رشد کرد.

« تا اواخر دوران قاجار نمایش‌های شادی‌آور خاص خانواده‌های متمکن و به اصطلاح اشرافی بود که برای تعیش و سرگرمی خویش بازیگران یا تقلیدچی‌ها را به خانه می‌خواندند و در گوشه‌ای از تالار بزرگ خانه‌شــان « صحنه‌ی نمایشــی » ترتیب می‌دادند. عوام‌الناس نیز گاه به گاه در قهوه‌خانه‌ها به تماشــای نمایش‌های شادی‌آور می‌نشستند. در اواخر دوران قاجار کار نمایش در خانه‌ها به تدریج گسترش یافت و مردم عادی نیز برای جشن‌های خود – از قبیل جشن عروسی، ختنه‌سوران و... – گروه‌های نمایشی را به خانه دعوت می‌کردند. صحنه‌ی نمایش در این خانه‌ها حوض وسط حیاط بود که روی آن را با تکه‌های بزرگ تخته می‌پوشــاندند و روی تخته‌ها قالی یا گلیم می‌انداختنــد. بازیگران نیز به ترتیب اجرای نقش روی این حوض تخته‌پوش می‌رفتند. نام « تخت حوضی » یا « رو حوضی » نیز به همین سبب به این گونه نمایش‌ها اطلاق شد ». (احمدی، ۱۳۸۱: ۷)

پیرامون ریشه‌ی نمایش روحوضی نوشته‌اند:

« نمایش روحوضی که از تکمیل نمایشی ابتدایی به‌نام تقلید (مضحکه) و با وارد شدن پرسناژی به‌نام «ســیاه» به وجود آمده بود، بیش‌تر در جشن‌های شــادی، نظیر: عروسی، عقد و یا ختنه‌سوران نمود پیدا کرد؛ گذشته از روی‌کرد کمیک و شادی‌آور نمایش که یک آن، تماشاچی را به خود وانمی‌گذاشت، ماهیت انتقادی نمایش نیز عامل دیگری بود که مخاطب ایرانی توســط آن – به‌ویژه «ســیاه» – می‌توانست از اشــخاص یا افراد طبقه‌ی بالای اجتماع انتقام بگیرد و با خندیدن به درماندگی‌ها و اســتیصال سلطان و ارباب، دو نماد روشــن و بارز ظلم، فریب، ریا و دروغ، تشفی‌بخش دل و ذهن خویش گردد ». (انصاری، ۱۳۸۷: ۷)

تئاتــر آپارتمانی هنگامی شــکل می‌گیرد کــه تأکید غالب بر درون‌مایه باشــد و تنها به دلیل این‌که امکان اجرای این درونمایه در تالارهای رســمی نیســت یا خطر آن بالاست گروه اجرایی مجبور به پناه

آوردن به مکان‌هایی نظیر آپارتمان می‌شود. اما مگر زیرزمین گاراژ سوله سوییت و آپارتمان دارای چه ویژگی‌هایی هستند که اجرای نمایش را غیرواقعی می‌کنند. « در اواسط عهد صفویه دسته‌های مطرب مجلسی درجه‌ی اول شهرهای بزرگ هریک با چندین پادو (= شال‌کش، صندوق‌کش) که داشتند و صندوق (= صندوق کابلی)های لباس و زینت و ابزار که بر قاطرها سوار می‌کردند، در برابر دعوت‌ها به خانه‌های اعیان و اشراف می‌رفتند و برنامه‌هایی داشتند که از سر شب تا اول صبح طول می‌کشید ». (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۵۸)

«در اواخر صفویه و سپس دوره‌ی زندیه بود که دسته‌های مطرب و تقلیدچی در بعضی شهرها خصوصا اصفهان و شیراز ماندگار شدند. در بعضی قهوه‌خانه‌ها پاتوقی داشتند و گاهی نمایشی می‌دادند، گاهی هم به خانه‌های مردمی از طبقه‌ی متوسط و پایین دعوت می‌شدند برای گرم کردن جشن‌های عروسی و نام‌گذاری نوزاد و ختنه‌سوران و غیره. در این‌گونه مجلس‌ها بود که دسته‌ها همه گونه تنوع و رنگ به رقص‌ها و تقلیدهایشان بخشیدند؛ می‌دانیم که بازیگران به نسبت تماشاچی تغییر سبک می‌داده‌اند و همین تغییر سبک و جست‌وجوی راه‌های تازه برای گرم نگاه داشتن تماشاچی بود که توسعه و بسطی به تقلید داد و باعث پیدایش تازگی‌هایی در آن شد ». (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۶۰-۱۵۹) «در مجلس‌های اشراف محل بازی یک تکه قالی در گوشه‌ای از تالار وسیع خانه بوده است و بازی فرع سرگرمی‌های آسان‌تری بود که برای مهمانان فراهم می‌آمد. در قهوه‌خانه‌ها صحنه یک دو تخت چوبی بود که در گوشه‌ای از باغچه یا در صحن وسیع و سربسته‌ی قهوه‌خانه برپا می‌شد، اما در خانه‌های مردم صحنه عبارت بود از تخت‌های چوبی که بازیگران روی حوض وسط حیاط می‌بستند و مفروش می‌کردند. گرچه بازی در قهوه‌خانه از جهت آن که مقدمه‌ی ایجاد تماشاخانه‌های رسمی است بسیار مهم است، ولی بازی بر حوض خانه‌ها یک مورد پر ارج و استثنایی است که هم نشانه‌ی پذیرفته شدن تقلید از طرف مردم است و هم نمونه‌ی این که چگونه نمایش‌گران نمایش را به خانه‌ها و به میان مردم می‌برده‌اند. به‌هرحال برخورد با طبقات و خواسته‌های مردم در خانه‌ها و قهوه‌خانه‌ها دو مکتبی بود که با نتیجه‌ی واحد، خطوط اصلی تقلید را تعیین کرد، و قوام یافتن تقلیدهایی که بر حوض خانه‌ها بازی می‌شد به زودی عنوان تازه‌ای به این‌گونه تقلید بخشید که اصطلاح مشهور «تخت‌حوضی» یا «روحوضی» باشد». (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۶۸)

به گفته‌ی بیضایی « بازی در خانه‌ها رشته‌ای از داستان‌های تقلید را اهمیت قابلی داد، که قصه‌های مربوط به محیط خانواده باشد شامل ریشخندی نسبت به آداب و ظاهرسازی‌ها و محبت‌های توخالی و دروغین آن ». (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۶۹) سیاه‌بازی، روحوضی و تخت‌حوضی را سه نام برای یک گونه‌ی نمایشی دانسته‌اند. « مشروطه و فریاد آزادی‌خواهی ملت به سیاه، آن چنان پر و بال داد که به جای

حاجی، شخصیت محوری این گونه شد تا آن جا که این شیوه‌ی تقلید، «سیاه‌بازی» نام گرفت. سیاه زبان گویای جامعه‌ای بود که می‌کوشید توان مبارزه و مخالفت با حاکمان را بیابد و نیش تند نقد اجتماعی وی، هراسی در دل زورمندان می‌افکند. او ویژگی‌های اصلی خود را از شخصیت سلفش مبارک خیمه‌شب‌بازی به ارث برده بود (و این ویژگی‌ها می‌توانست بازتاب اجتماعی نمایش و نمایش‌دهنده از حضور یا عبور غلامانی سیاه‌پوست از ایران باشد.) شیرین‌کاری‌ها، غلط‌گویی‌ها و شوخی‌های این مبارک به راحتی به سیاه یا مبارک تقلید (تخت‌حوضی) منتقل شد. مهم‌ترین ویژگی سیاه، کشاندن اتفاقات اکنون جامعه‌اش به صحنه و طرح و نقد آن در میان داستان نمایش بود. این ویژگی که با پذیرش و تشویق مردمان جامعه هم‌راه بود به زودی گسترش یافت و بخش ناگسستنی این شیوه‌ی نمایشی و این شخصیت گردید ». (کوچک‌زاده، ۱۳۸۵، ۴۶) « با محور قرار گرفتن شخصیت «سیاه» در تمام نمایش‌های روحوضی و در حقیقت غلبه‌ی بی‌چون و چرای او بر صحنه، به‌تدریج عنوان «سیاه‌بازی» هم به نام روحوضی افزوده شد و برخی از مردم به‌طور کلی روحوضی را با نام «سیاه‌بازی» می‌شناختند که البته به تعبیر علمای بلاغت، مجاز به علاقه‌ی جز به کل بود ». (انصاری، ۱۳۸۷: ۵۷)

« اوج نمایش روحوضی و تغییر و تکامل ساختار آن – برخلاف تصور برخی‌ها – در دوران فعالیت سردسته‌ی صاحب‌نامی به نام سید احمد موید معروف به « باشی » بوده است. وی که در بازار حجره‌ی بلورفروشی داشته، در سال ۱۳۰۰ با هم‌کاری برادرش حسین موید، اکبر حاج‌عابدین، ناصر اسدی، حسین حوله‌ای، اکبر سرشار، عباس موسس، نصرالله مولایی و غلام‌رضا حاجیان گروهی را تشکیل می‌دهد. در نخستین گام، این گروه با هزینه‌ی شخصی در منازل خود با استفاده از تخته‌های بزرگ و قطور و نصب آن‌ها به روی حوض وسط حیاط و پوشاندنشان با قالی و گلیم صحنه‌ای ترتیب دادند و به اجرای منظم نمایش پرداختند ». (احمدی، ۱۳۸۱: ۸)

« قراردادهای بازی تابع وضع صحنه بود؛ بر تخت‌حوض یا صحنه‌ی سه طرفه تعویض‌های مکانی تقریبا آزادی تعزیه را داشت. یک طرف تخت مثلا خانه‌ی حاجی را نشان می‌داد و طرف دیگرش حجره‌ی او را، و از این خانه به آن حجره رفتن کارش تنها برداشتن چند قدم بود. وقتی که روی تخت دو صحنه در کنار هم دیده می‌شد بازیگران یکی از این دو صحنه تا هنگامی که نوبتشان برسد آزادانه در کنار تخت می‌نشستند و به اصطلاح صحنه را به آن‌های دیگر واگذار می‌کردند و گرچه با هم پچ‌پچه‌ای داشتند ولی مزاحم بازی آن‌های دیگر نبودند و تماشاگر هم وجودشان را فراموش می‌کرد، گاهی هم ممکن بود بروند بین جماعت تماشاچی بنشینند یا به رخت‌کن برگردند. تفکیک و معرفی هر مکان تازه طی نخستین گفت‌وگوها به تماشاچی فهمانده می‌شد. ممکن بود این کار با ادای یک جمله‌ی زاید – ببینیم فلان جا چه خبر است – هنگام رفتن به سوی مکان تازه عملی شود و یا مانند اغلب تقلیدهای تاریخی توسط

یکی از بازیگران به صدای بلند و برای عموم اعلام شـود. هیچ‌گونه زمینه‌ی نقشـی تعیین کننده – و به قول فرنگان «دکور» – در کار نبود و این بازیگر بود که با تسـلط خود بر صحنه و ابعاد ذهنی دسـت‌آموز آن‌جای معینی را در فضا ترسیم می‌کرد. در صحنه‌های سه طرفه‌ی قهوه‌خانه‌ها یک زمینه‌ی نقشی کاملا مجرد و تزیین‌کننده وجود داشت و آن فرشی بود که به دیوار پشتی تخت یا صحنه می‌آویختند و این جز شـاید حدود صحنه، معرف هیچ چیز دیگر نبود، و هم‌چنین بود کار «دورنما» در نخستین تماشاخانه‌های تقلید. «دکور» بعدها هم که در تماشـاخانه‌های ته شـهری باب شد نشان‌دهنده‌ی زمان و مکان دقیقی نبـود؛ یـک طرح کلی بود از زمینه‌ی نمایش که اغلب هم با تغییر صحنه تغییر نمی‌کرد. روی هم صحنه تصوری بود و بازی در همه‌ی آن شـرایط زمانی و مکانی که تماشـاگران ممکن بود با تفاوت‌هایی درک کنند می‌توانست اتفاق بیفتد ». (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۹۴-۱۹۲)

« مراسم سیاه‌بازی با گفت‌وگوی مستقیم و بی‌واسطه‌ی سردسته یا یکی از افراد خوش‌سخن، نغزگو و بداهه‌پرداز با مدعوین و شرکت‌کننده‌ها، یعنی خوش‌آمدگویی به میهمان‌ها آغاز می‌شود و سپس برای آماده‌سـازی گروه و جمع‌شدن میهمان‌ها و گرم شـدن فضا و موقعیت، یک قطعه‌ی ضربی با یک، دو و حداکثر سـه پیش‌پرده‌خوان ادامه می‌یابد، پس از آن، از نیمه شـب به بعد بخش اصلی جشن یعنی همان سیاه‌بازی یا تخت‌حوضی با حضور سیاه آغاز می‌شود. با توجه به مبنای رابطه‌ی بین تماشاگر و نمایش‌گر که گاه هیچ فاصله‌ای میان‌شـان نمی‌ماند لحظه‌های ناگهانی و تازه‌ی فراوانی آفریده می‌شـود که قابل تکرار نیسـت، و این ویژگی از سـیاه‌بازی نمایشی زنده و پویا می‌سـازد که هر اجرا براساس ویژگی‌های همـان مجلس شـکل می‌گیرد و قابلیت‌های فـراوان نمایش‌گر را رقم می‌زنـد. توانایی‌هایی که تنها با رابطه‌ی اسـتاد شـاگردی و در عروسی‌های به‌یاد ماندنی چند شـبانه‌روزی و فراغت حال و ریتم زندگی هماهنگ با طبیعت آموخته می‌شود ». (سراجی، ۱۳۸۸: ۱۳)

روحوضی در ریخت سـنتی‌اش نمایش‌نامه ندارد و بازیگران و بداهه‌پردازی‌های ایشان، به‌ویژه سیاه محور اجراسـت. سـیاه‌بازی« در آغاز با دو یا سه شخصیت اجرا می‌شد ولی بعدها تعداد آن‌ها بیش‌تر شد. بازیگر اول در این نوع نمایش نقش بسـیار مهمی دارد. حتی می‌توان گفت بازیگر از متن نمایش مهم‌تر اسـت. اجراهای روحوضی یا «تخت‌حوضی» شـبیه هم نیسـت که دلیل آن نوشتاری نبودن متن است. تقریبا تا همین اواخر از تئاتر روحوضی هیچ‌گونه متن نوشـتاری در دسـت نبود. روحوضی جنبه‌ی کمدی و انتقادی و اجتماعی و موزیکال دارد، شـبیه نمایش کمدیا دل‌آرته‌ی ایتالیایی که نوعی کمدی اسـت. موضوع این نمایش مربوط به خانواده‌های متوسـط شـهری یا ثروتمندهای خسـیس بوده است. این‌ها شخصیت‌های اصلی روحوضی را تشکیل می‌دهند. حاجی پول‌دار است و دختر او جوان فقیری را دوست دارد در حالی که حاجی می‌خواهد داماد پول‌دار داشـته باشـد. در این جا نشـان داده می‌شود که چگونه

حاجی که تاجر اســت، وقتی بوی پول را می‌شــنود، همه چیز را فراموش می‌کند حتی دینش را. البته در دوره‌ی قاجــار و اوایــل دوره‌ی پهلوی اکثر طبقه‌ی اعیان حاجی بودند و همه دو زن داشــتند ». (رازی، ۱۳۹۰: ۱۱۸)

« روحوضی اغلب در خانه‌ها و در فضای باز اجرا می‌شد و هدف از آن گرم کردن مجلس و سرگرمی است. صحنه دایره شکل است و دور تا دور آن تماشاچی می‌نشیند و اصل بازی روی تخته‌ای که بر روی حوض انداخته شده انجام می‌شود. تماشاچیان زن و مرد نیز جدا از هم می‌نشینند. زبان روحوضی را چون تقلیدی اســت در آغاز ســخت می‌شود فهمید ولی به مرور فهمیدن آن آسان می‌شود. شخصیت سیاه که بازیگر اصلی روحوضی است در تاریخ قدیم ایران ریشه دارد که اشراف برده داشتند. از آن‌جایی که روی حوض وسط حیاط تخته می‌انداختند و آن را فرش می‌کردند تا برنامه اجرا کنند، اسم نمایش را روحوضی گذاشتند ». (رازی، ۱۳۹۰: ۱۱۹)

« در اوایل قرن گذشــته‌ی شمســی، خانه‌های شــهری بهترین جایگاه نمایش بود. در قدیم خانه‌ها دو حیاط داشــت، حیاط بیرونی و حیاط اندرونی. افراد خانواده به‌خصوص زنان و بچه‌ها در حیاط اندرونی بودند و فامیل برای دیدن خانواده به آن جا می‌رفتند. حیاط بیرونی به ملاقات آقای خانه با اشــخاص و دوســتان اختصاص داشت. هر دو حیاط حوضی داشت که رویش تخته و گلیم می‌انداختند و نمایش اجرا می‌کردند. محل اجرا حدود نیم متر بالاتر از کف حیاط بود و پهنایش بســته به بزرگی و کوچکی حوض و حیاط از ۲۰ تا ۱۰۰ متر می‌شــد. دور تا دور حوض با باغچه‌های پر از گل ســرخ و درخت‌های مختلف تزیین می‌شد. بعد از ظهرها آقای خانه روی قالیچه کنار دیوار یا روی تخت چوبی فرش شده می‌نشست و به پشتی قالیچه‌ای تکیه می‌داد و قلیان می‌کشید و چای می‌خورد و همیشه هم چند نفری دور او بودند.

وقتی در خانه‌ای عروســی بود تمام حیاط را فــرش می‌کردند. چند نوازنده روی حوض تخته انداخته و فرش شــده می‌نشســتند و مشــغول نواختن می‌شــدند. بازیگران که شــروع به بازی می‌کردند، مردم به‌خصوص همســایه‌ها از روی پشــت‌بام و در و دیوار مشــغول تماشــا می‌شــدند، و در همان‌حال تخمه می‌شکستند و تنقلات می‌خوردند ». (رازی، ۱۳۹۰: ۱۳۷)

« نمایش‌ها بدون دکور اجرا می‌شد و تک درختی که معمولا در کنار حوض‌ها قرار داشت، تنها دکور طبیعی آن به شمار می‌آمد که گاهی اوقات از آن به‌عنوان رخت‌آویز سکوی نمایش نیز استفاده می‌کردند؛ در حقیقت بازیگرافزارها همان بدن و حرکات آن و گفتارهای نمایشــی بود که باید به نوعی جای خالی دکور را پر می‌کرد.

طراحی نور نیز وجود نداشــت و گروه اجرا و تماشــاگران در نوری هم‌ســان قرار می‌گرفتند؛ لباس‌ها هم چندان با شــخصیت‌ها مناســبت نداشت و به نوعی حامل و حاصل فکر و ابتکار مردمی عامی بود؛ به

تعبیری ساده‌تر، آن چه با تمام سادگی روحوضی، باعث اشتیاق و علاقه‌ی مردم به این نمایش‌ها شد، در حقیقت هدف اجراهاست که در کنار ایجاد نشاط و سرور در دل مردم، مفاسد اخلاقی، نظیر: خرافه‌پرستی، مال‌پرستی و خودپرستی، مفاسد اجتماعی و خانوادگی، مانند: فقر، فساد، جهل، ریا، نفاق و دروغ را به چوبه‌ی انتقاد می‌کشید ». (انصاری، ۱۳۸۷: ۵۵)

« صحنه و نور و ملزومات دیگر روحوضی مثل موسیقی و لباس ارکان بازی هستند. صحنه در همه حال بسیار ساده است و وسایل زیادی در آن نیست. بیش‌تر بازی و بازیگر است که اهمیت دارد تا وسایل تزیینی صحنه. نوع لباس و گریم را کارگردان که همان رییس گروه است تعیین می‌کند. از زمانی که نمایش روحوضی به وجود آمده صحنه‌ی آن همین‌گونه بوده و تغییر چندانی نکرده است. نمایش در اصل در فضای باز اجرا می‌شده و بعدتر در فضای بسته یا خانه‌ها. وقتی روحوضی وارد فضای بسته شد، به نور احتیاج بود که از پیه آب کرده یا شمع یا چراغ نفتی که نگه می‌داشتند یا دور تا دور صحنه می‌گذاشتند تامین می‌شد. بعد که برق آمد، یک یا دو لامپ بالای صحنه آویزان می‌کردند. در شهرستان‌ها وقتی نمایش اجرا می‌شد آتش‌بازی می‌کردند و نور آتش‌بازی صحنه را روشن می‌کرد. نمایش اکثرا در مرکز دایره‌ای اجرا می‌شد که تماشاچی‌ها دور آن می‌نشینند. در شهرها، نمایش در قهوه‌خانه‌های بزرگ و تماشاخانه‌ها و خانه‌ها به اجرا درمی‌آید. در شهرستان‌ها هم در محلی که بشود دایره‌ای به وجود آورد و دورش نشست، برنامه را اجرا می‌کنند. گروه دایم در حال تغییر مکان است و از محلی به محل دیگر می‌رود.

در اوایل قرن ۱۳ شمسی، گروه تقلید که مبنای روحوضی است به قهوه‌خانه‌ها می‌آمدند و برنامه اجرا می‌کردند و از آن هنگام اجرا در قهوه‌خانه‌ها آغاز شد.نمایش روحوضی مانند نقالی، بسته به موقعیت محل، یا در وسط اجرا می‌شود یا کنار دیوار. بهترین جا را کسی دارد که به صحنه نزدیک‌تر است. وقتی اجرای بازیگری تمام می‌شود، کنار صحنه جلوی تماشاچی می‌ایستد تا باز نوبتش برسد، و اصلا اهمیتی ندارد که تماشاچی او را درحال انتظار می‌بینند. مثل یک اجرای طبیعی کناری می‌ایستد و تماشاچی این را بخشی از برنامه می‌داند ». (رازی، ۱۳۹۰: ۱۳۴)

« رییس گروه روحوضی همه کار می‌کند، از کارگردانی گرفته تا رسیدگی به امور مالی و حتی گاهی بازی. دست‌مزد بازیگران به نقش و میزان معروفیت آن‌ها و پولی که در مجموع به‌دست می‌آید بستگی دارد. گاهی یکی از بازیگران کلاهی به‌دست می‌گیرد تا پول جمع کند. البته هر کجا که نمایش بازی شود، چه قهوه‌خانه و چه منزل شخصی، به بازیگر دست‌مزد پرداخت می‌شود ولی بازهم بازیگر حق دارد در میان بازی پولی جمع کند. هر چند در خانه‌های شخصی پول خوبی به بازیگران داده می‌شود ولی منبع درآمدی همیشگی نیست. در بعضی از ماه‌ها که مردم زیاد به تماشای نمایش می‌روند، پول خوبی

نصیب گروه می‌شود. به هر حال، همان‌طور که گفته شد، درآمد روحوضی هم‌چون اغلب کارهای هنری دیگر بسیار کم است و برای امرار معاش باید کار دیگری داشت. بازیگران به پولی که در میان بازی از تماشاچی می‌گیرند خیلی چشم دارند. بازیگران روحوضی هنرمندان واقعی هستند. آنان با عشق کار می‌کنند. با آن که می‌دانند نه پول چندانی به دست می‌آورند و نه چندان مورد احترام جامعه هستند، بازی را بسیار دوست دارند و با جان و دل کار می‌کنند که قابل تقدیر است ». (رازی، ۱۳۹۰: ۱۳۳)

« پس از عشق، علاقه و دل‌بستگی به این‌کار مساله‌ی اصلی برای نمایش‌گران ارتزاق و معاش خانواده بود و تجربه و یک آمار سرانگشتی نشان می‌دهد که اگر هزینه‌های زندگی تامین می‌شد، به کار خود ادامه می‌دادند و اگر تامین نمی‌شد (که معمولا به همین صورت بود) باز هم آن دل‌سوخته‌گان به راه خویش ادامه می‌دادند و البته کسانی هم در میانه‌ی راه باز می‌ماندند و بسته به تحصیلات، مهارت و توانایی‌های‌شان جذب کارهای دیگر می‌شدند.

تروپ‌هایی که به دربار شاه راه پیدا می‌کردند، شرایط مالی خوب و مناسبی داشتند و مورد حمایت دربار بودند و واضح است که این دسته‌ها از گروه‌های درجه‌ی یک محسوب می‌شدند و دسته‌های دیگر درجه‌ی دو یا سه به حساب می‌آمدند و محل‌های اجرای‌شان خانه‌های مردم و بیش‌تر اعیان بود. بر خلاف این که همیشه مطرب‌ها بزم‌آرای محفل‌های مردمی بودند، اما شغل‌شان چندان معتبر و شرافت‌مندانه به‌حساب نمی‌آمد و مطرب‌های درجه‌ی دو و سه معمولا در فقر و تنگ‌دستی به سر می‌بردند.

درآمد تروپ‌ها به چند شکل قابل تقسیم است:

الف: حمایتی

ب: قراردادی

ج: همت عالی

د: گیشه‌ای » (سراجی، ۱۳۸۸: ۱۵۱)

« متاسفانه نمایش روحوضی، به‌ویژه بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ به یک‌باره دچار رکود و افول شد که البته می‌توان برای آن چند دلیل را برشمرد: اول آن که دولت و اداره‌ی شهربانی گروه‌های نمایشی، به‌ویژه نمایش‌سازان روحوضی – که نمایش‌شان خالی از انتقاد نبود – را ملزم به ارایه‌ی متنی که حاوی طرح، قصه و احتمالا گفت‌وگوهای نمایشی می‌شد، کرده بود تا به این طریق بتواند سانسور مورد نظر خویش را اعمال کند؛ از سوی دیگر حضور رسانه‌ای جدید به‌نام رادیو و تلویزیون و البته سینما و در کنار آن تاسیس مراکزی به‌نام کاباره که صرفا برای خوش‌گذرانی و تفریح ایجاد شده بودند، همه منجر به افول این نمایش گشتند؛ افزون بر آن که بی‌توجهی، بی‌اعتنایی و نگاه حقارت بار روشن‌فکران غربی‌مآب

ایرانی و بسیاری از کسان دیگر، به نمایش روحوضی، و توصیه‌ی ایشان برای اجرای نمایش به شیوه‌ی تئاتر غرب نیز تاثیری موازی بر این جریان داشت ». (انصاری، ۱۳۸۷: ۸)

« از دهه‌ی چهل و پنجاه به بعد، نمایش روحوضی رو به افول نهاد و در نهایت از صحنه‌ی هنر رخت بست. علل و عوامل گوناگونی در اضمحلال این نوع نمایش نقش داشتند که شاید مهم‌ترین آن‌ها کهولت سن هنرمندان، تغییر سبک زندگی مردم، کوچک‌تر شدن خانه‌ها و رواج آپارتمان‌نشینی باشد – که این آخری شرایط فیزیکی اجرای این گونه نمایش‌ها را نیز به کلی از بین برد ». (احمدی، ۱۳۸۱: ۱۰)

۲-۴ بقال بازی

بقال‌بازی گونه‌ی دیگری از گونه‌های نمایش ایرانی است.

« دوره‌ی صفویه هم‌زمان است با ساکن شدن فروشندگان دوره‌گرد در فروشگاه‌های دائمی. در همین دوره شغلی به‌وجود آمد (بقالی) که داد و ستدهای خرد را شکل داد و تغییراتی در روند زندگی ایرانیان به وجود آورد. شخصیت نمونه‌ای (تیپیکال) و کار بقال به زودی پایه و اساس شیوه‌ای جدید از تقلید شد که بقال‌بازی نام گرفت. بقال‌بازی بیش از هر چیز نشان‌دهنده‌ی جامعه‌ی فئودالی زمان خویش بود و مقلدان این نمایش، بقال را نمادی از خان‌ها، اربابان و مال‌داران این دوره نشان می‌دادند که به چپاول رعایا (مردم) می‌پرداختند و بدین سان انتقاد از جامعه‌ی فئودالی به هنگام قدرت فئودال‌ها در تقلید آغاز شد. سال‌ها بعد حسین‌خان تحویل‌دار در کتاب جغرافیای اصفهان دوره‌ای را یاد کرد که نظم امور از میان رفته و اغتشاش و بی‌عدالتی در اصفهان فراگیر شده بود. سفر ناصرالدین شاه به این شهر، مردم را به فکر اعتراض از حاکمانشان انداخت اما ترس از ظلم ایشان مانع چنین کاری می‌شد. تا این که برخی بزرگان شهر، چاره‌ی کار را در تقلید می‌بینند و با دعوت از مقلدان به اجرای مجلس بقال‌بازی می‌پردازند و در آن نمایش وضع موجود جامعه‌ی اصفهان را تصویر می‌کنند. ناصرالدین شاه با دیدن این نمایش به امور آگاهی یافته و با دستوراتش اوضاع را به سامان می‌کند؛ بی‌آن که درگیری و خون‌ریزی انجام شود و این نمونه‌ای از مهم‌ترین کارکردهای اجتماعی تقلید است ». (کوچک‌زاده، ۱۳۸۵: ۴۵)

« زیباترین ویژگی بقال‌بازی «استفاده از بدن برای نمایاندن وسایل و اشیای صحنه» در مکانی سخت و بی‌دکور است که این مطلب اهمیت و نقش بدن مقلد را در نمایش‌های تقلید به خوبی هویدا می‌سازد ». (انصاری، ۱۳۸۷: ۴۸) نمایش‌های زنانه‌ی ایران از دیرباز در جشن‌ها و مهمانی‌های گوناگون زنانه همراه با رقص و آواز و شادی و بیش‌تر توسط خانم‌های فامیل یا همسایه و آشنا و نه بازیگران حرفه‌ای اجرا می‌شدند. اجرای این نمایش‌ها تا چند سال پیش متداول بود. برای دلیل افول اجرای

این‌گونه نمایش‌ها شاید بتوان گفت که با گسترش نوارهای کاست و سی‌دی و دی‌وی‌دی و ازاین‌دست، بانوان ایرانی برای شادی از ابزارهای آماده بهره جستند و کم‌تر خود دست به عمل زدند.

۲-۵ نمایش‌های زنانه

جواد انصافی در کتاب ***نمایش‌های زنانه ایران*** پیرامون این‌گونه نمایش‌ها می‌نویسد:

« نمایش زنانه‌ی ایران به دلیل آن که تنها در محافل ویژه‌ی زنان به اجرا درمی‌آید، در تاریخ دیرینه‌ی هنرهای نمایشی این مرز و بوم، همواره از جایگاهی استثنایی برخوردار بوده است. و همین ویژگی در برگیرنده‌ی مزایا و آزادی عمل‌های متعددی است، که متاسفانه در این مجال اندک، مکان پرداختن به آن‌ها وجود ندارد. گروه نوازندگان این نوع نمایش را زنان تشکیل داده و اجرای آن غالبا به صورت « ریتمیک » یا به قول فرنگی‌ها « موزیکال » بوده و بر حسب شهر و محله، لهجه‌ی خاص خود را داشته است. برخی از بازیگران نمایش زنانه از استعدادهای بسیار درخشانی بهره‌مند بوده که از دیرباز حریم‌های فرهنگی مانع از معرفی آنان به جامعه است ». (عاشوری و انصافی، ۱۳۸۸: ۹)

جواد انصافی که این کتاب را به همراه همسرش فروغ یزدان عاشوری نوشته است نمایش‌های زنانه ایران را در ده دسته بخش‌بندی کرده است:

۱. نمایش‌های مذهبی
۲. نمایش‌های انتقادی و سنتی
۳. نمایش‌های انتقادی – اجتماعی (مردان هوسران)
۴. نمایش‌های انتقادی – اجتماعی (زنان سربه‌هوا و عشوه‌گر)
۵. نمایش‌های اجتماعی و عاشقانه
۶. نمایش‌های خصوصی زنانه (هوسانه)
۷. نمایش‌های اجتماعی (نبودن امنیت اقتصادی)
۸. نمایش‌های اخلاقی (زنان پرتوقع و پرافاده)
۹. نمایش‌های اخلاقی (اختلافات زنانه مانند فضولی، دوبه‌هم‌زنی، شکاکی و بدبینی)
۱۰. نمایش‌های انتقادی – اجتماعی و اخلاقی (پند و اندرز)

بهرام بیضایی نیز در کتاب ***نمایش در ایران پیرامون تعزیه‌های زنانه*** می‌نویسد:

« تعزیه‌ی زنانه در منزل قمرالسلطنه دختر فتحعلی شاه و در دنباله‌ی مجلس‌های روضه‌خوانی زنانه پیدا شد و هر ساله در تمام عصرهای ده روز اول محرم برقرار بود.

می‌دانیم که به‌واسطه‌ی مانع‌های مذهبی، در نمایش‌ها نقش‌های زنان را هم مردان بازی می‌کردند

و زنان به هر حال راهی به نمایش نداشتند، پس سرانجام ذوق نمایش‌گری‌شان به این ترتیب بروز کرد؛ اجرای تعزیه‌هایی که بازیگران و تماشاگرانش همه منحصرا زن باشند عکس‌العملی بود در برابر عرف و مانع، و به‌دست آوردن عملی حقی بود که از ایشان گرفته شده بود. ولی تعزیه‌ی زنانه عمومیت و توسعه‌ی چندانی به دست نیاورد؛ چون اجبارا تنها در خانه‌های رجال و ثروتمندانی که قدرت تهیه‌ی وسایل و نیز جای بازی را داشتند اجرا می‌شد، با تماشاگران عادی روبه‌رو نبود، و چنین بود که همیشه به صورت یک کار تفننی باقی ماند ». (بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۵۱)

بهرام بیضایی سرانجام شیوه‌ها و گونه‌های نمایش‌ه‌ای ایرانی را چنین می‌داند که:

« سرانجام همه‌ی این‌ها به یک‌جا می‌رسند، برخورد با تمدن غرب.

از یکی دو قرن پیش غرب با قیافه‌ی مهاجم و مستعمره‌چی و صادرکننده و غیره به شرق رو کرد. در این برخورد خودش مبهوت منابع عظیم سنتی و عرفانی و فرهنگی شرق شد و شرق را هم مبهوت نیروی آتش‌بار و تبلیغات و مدنیت صنعتی خود کرد. هر کدام از طرفین با اقتباس‌هایی از یک‌دیگر به جبران کمبودهای خود پرداختند، ولی این مبادله در همه جا به یک میزان و هم‌سنگ صورت نگرفت. چند کشور شرقی مثل ایران – که همیشه در برابر ضعیف بیش از اندازه قدرت‌نمایی می‌کرده است و در برابر قوی بیش از اندازه ضعف نشان می‌داده است – دراین‌میانه اتکای به خود را فراموش کردند. ایران مثلا در برابر برتری سیاسی و نظامی و صنعتی غرب احساس حقارت کرد، و این حس به فرهنگ هم سرایت کرد، نتیجه معلوم است؛ در مورد فرهنگ پیش از آن که چیز تازه‌ای به دست آورد آن چه را که داشت به سرعت از دست داد. روشن‌فکران – بدون داشتن شناخت درستی – به نفی ارزش‌های گذشته پرداختند و برخی واسطه‌ها، مظاهر فرهنگ غرب را – بدون درک عمیق مبانی آن‌ها – تبلیغ کردند. نسبت این مبادله بین ایران و غرب چیزی نظیر نسبت صادرات و واردات بود. غرب که شناختن شرق را از چند قرن پیش آغاز کرده بود، در آن چه گرفت دقت نظری به خرج داد و آن را از صافی شخصیت و فکر انتخابی و انتقادی خود گذراند و با روحیه و بینش و مسایل خود تطبیق داد و عاقبت از آن عنصری غربی بیرون آورد، اما ایران تنها به تقلید سطحی و دربست و بی‌دخالتی از غرب اکتفا کرد. در مورد نمایش مثلا درست هنگامی که غرب داشت با رو کردن به آزادی‌های صحنه‌ای و تازگی‌های اجرایی شرق به بن‌بست نمایش خود گشایشی می‌بخشید، در این‌جا نسل جدیدی دوست‌دار نمایش به تقلید از سبک‌های کهنه‌ی غرب به پیچیده کردن و محدود کردن و مقید کردن نمایش آغاز کرد. این واسطه‌ها نمی‌دانستند که غرب یک یک امتیازات فرهنگی شرق – و از جمله نمایش – را یک دو قرنی است که مو به مو از راه مشاهده‌ها و یادداشت‌ها و سفرنامه‌ها و کتاب‌های بی‌شمار مسافران و مامورانش جمع و هضم می‌کند تا پس از گذراندن استحاله‌ای، در آغاز قرن بیستم با تکیه‌ی آگاهانه بر این اسلوب‌ها یا لااقل با الهام از

آن‌ها، یک‌سره به روش‌های کهنه‌ی نمایشی خود پشت کند ». (بیضایی، ۱۳۸۳: ۲۰۷)

نتیجه‌گیری

با بررسی جامعه‌شناسی خانواده‌ی ایرانی و شهرنشینی در ایران درمی‌یابیم که انسان و به‌ویژه انسان ایرانی از دیرباز و به‌ویژه با گسترش کمی‌وکیفی ماشین‌ها و ابزارهای گوناگون، فرصت و فرصت‌هایی می‌یافت تا اوقاتی را به فراغت و آسودگی بگذراند. انسان ایرانی از گذشته عادت داشت تا در اوقات آسودگی و فراغت، به‌سوی سرگرمی‌هایی با کیفیت‌های نمایشی رود. برخی از این‌ها بیش‌تر او را سرگرم می‌ساختند و به قول فرنگی‌ها سیرک و آکروبات بودند. مانند کشتی گرفتن با خرس، مار بازی، معرکه‌گیری و انجام کارهای شگفت‌انگیز با زور بازو، شعبده‌بازی و ازاین‌دست. اما برخی‌دیگر نه‌تنها انسان ایرانی را سرگرم می‌کردند، بلکه بر دانش او می‌افزودند و روانش را پالایش می‌دادند. ازاین‌دست نقالی و پرده‌خوانی بودند. برخی‌دیگر نیز هم‌چون تخت‌حوضی، درددل مردم را در پوشش شوخی و خنده به گوش آنان که باید می‌رساندند. با ورود فرهنگ مغرب‌زمین به ایران به‌ویژه در ۱۵۰ سال اخیر، دگرگونی‌های چشم‌گیری در فرهنگ ایرانیان پدید آمده است. ازاین‌دست می‌توان از تضعیف نهاد خانواده در ایران یاد کرد. اما ازدیگرسو باید بیدار این نکته بود که با همه‌ی این‌ها هم‌چنان نهاد خانواده در کنار دو نهاد دین و دولت، سرنوشت‌ساز ایرانیان هستند. بیشتر آپارتمان‌نشینان اکنون ایران، مخاطبان تئاتر آپارتمانی، خانواده‌های ایرانی هستند و هنرمندان تئاتر آپارتمانی را وظیفه آن است که به شایستگی و بایستگی خانواده‌ی ایرانی را بشناسند و تئاتری بسازند پاسخ‌گوی ضرورت‌ها و نیازهای روزگار اکنون ایران.

رفتار جامعه‌گرایانه در نمایش‌های آیینی وقتی اتفاق می‌افتد که شیوه‌های عمل دیگر کافی نباشند، رفتار جمعی در نمایش‌های آیینی با الگوهای بدون ساختار، خودانگیخته، عاطفی و پیش‌بینی‌ناپذیر مشخص می‌شود. هرگونه محرک آنی، پیش‌بینی‌نشده و ناپایداری می‌تواند انسان‌ها را به واکنش‌های رفتار جمعی در نمایش‌های آیینی تحریک کند.

با بررسی شیوه‌های نمایش ایرانی هم‌چون نقالی، تعزیه، روحوضی، بقال‌بازی و نمایش‌های زنانه‌ی ایران چنین بهره می‌ستانیم که اگرچه تاریخ‌نگارانی هم‌چون پلوتارک و دیگران از وجود تماشاخانه‌هایی در ایران باستان یاد کرده‌اند، اما این تماشاخانه‌ها، مانند بسیاری‌دیگر از آثار ارزشمند ادبی، هنری و معماری ایران‌زمین، به آتش جنگ‌ها و تجاوزهای بیگانگان و خوی وحشی ایشان ازمیان رفتند و شیوه‌ها و گونه‌های گوناگون نمایش‌های ایرانی چنان ریخت یافتند که نه در تماشاخانه‌ها بلکه بیشتر در قهوه‌خانه‌ها، خانه‌ها، خیابان‌ها و میدان‌ها به اجرا درآیند. نمایش‌های ایرانی بر پی‌نهاد خلاقیت بازیگران

و اجراکنندگان و نیز بهره‌گیری از تخیل تماشاگرانشان اجرا می‌شدند و می‌شوند. پاسخ در امکانات ممتاز فیزیکی و روانی نهفته باشد که این فضاها به اجرا اعتبار می‌بخشد:

الـف) ابعاد کوچک و درنتیجه ضریب امنیت فیزیکی بسـیار بالای اجـرای نمایش در این فضاهای مهار شده

ب) نبود محدودیت زمان اجرا

ج) امکان دستچین کردن مخاطب

د) آزادی بیان؛ ناشی از حذف ممیزی و نظارت رسمی و غیررسمی جامعه.

س) امنیت روانی بسیار بالا ناشی از وجود نداشتن مزاحمت‌ها و فشارهای بیرون یا خودسانسوری.

نمایشگران ایرانی در درازای این انبوه سال‌ها هر کوی و هر میدان، هر سکو و هر تخت، هر حوض و هر خانه و هرآن‌جا که می‌شـد تماشـاگرانی را یافت، تبدیل به مکان اجرای نمایش کردند. نمایشگران ایرانی به دلایلی ازجمله آزادی عمل بیشـتر، کمتر از نمایش‌نامه، دکور، گریم و ازاین‌دسـت بهره جستند و تکیـه بر هنر بازیگری زدند. این‌چنین بود که شـیوه‌های اجرایی زیبا و تاثیرگذاری چون نقالی، تعزیه، سیاه‌بازی و... پدید آمدند. هنرهایی که نه‌تنها سال‌ها ایرانیان را نوازش دادند، بلکه الهام‌بخش بزرگانی از فرنگ هم‌چون بروک و دیگران شدند.

رفتار جمعی در نمایش‌های آیینی ایرانی اگر هم‌افزایی به‌بار آورد، به سـود جامعه تمام می‌شود. ولی اگر خواسته باشیم دگرگونی‌های سریعی در جامعه ایجاد کنیم، از همین رفتار جمعی در نمایش‌های آیینی آپارتمانی می‌توانیم بیشـترین اسـتفاده را ببریم مانند ده شب اجرای نمایش تعزیه که به گواه آمار رسمی در کشور تعداد تخلف در زمینه‌های اجتماعی در ماه‌محرم و صفر و رمضان کمتر از ماه‌های دیگر است و هم‌چنین در دهه محرم تبدیل به رفتارهای هنجار اجتماعی شـده و در بسیاری از داستان‌ها افراد بزهکار دست به اهدا و بخشش و همکاری برای برگزاری نمایش‌های میدانی می کنند. (کریمی،۱۲:۱۳۷۹)

تئاتر آپارتمانی، بردن تئاتر به خانه‌های مردم ایران، بازگشت به سنتی چندصدساله است.

تئاتر آپارتمانی راهی درسـت و کوتاه در راسـتای کارآفرینی و درآمدزایی برای هنرمندان تئاتر است. تئاتـر آپارتمانـی می‌تواند انواع تاثیرگذاری‌های مثبت فرهنگی و اجتماعـی را به‌ویژه در بزنگاه‌های ملی برای اقشـار گوناگون جامعه به همراه داشته باشد. تئاتر آپارتمانی می‌تواند هم‌چون نمایش تخت‌حوضی روزآمد بوده و به‌سرعت نسبت به رویدادهای اجتماعی واکنش نشان دهد و زبان گویای مردم باشد. تولید و اجرای تئاتر آپارتمانی فرآیندی آسـان و در دسترس است. آپارتمان‌های گوناگون از فضاهای گوناگون هم‌چون پارکینگ، لابی، پشـت بام، فضاهای ورزشی، سـالن همایش، حیاط و... برخوردارند. تنها کافی اسـت هنرمنـدان تئاتر خلاقیت خود را بـه‌کار گیرند و باورمند، هنر و ضـرورت و صداقت هنر خود را با

گشاده‌رویی به آپارتمان‌نشینان عرضه و ثابت کنند. دراین‌میان از دولت و دولت‌مرد هیچ توقع نیست، جز آن که به هنر و هنرمند اعتماد کند، بدبینی‌ها و اعمال نظرهای شـخصی را کنار بگذارد و راه بر هنرمند تئاتر آپارتمانی نبندد و سـخن آخر این‌که با این تفاصیل و در وهله اول این‌طور به‌نظر می‌رسـد که تئاتر آپارتمانی در کشـور ما به پایگاهی برای تئاتر آشـوبگر بی‌قید و انقلابی و برای جامعه مضر و خطرناک؛ تبدیل شـود. تصدیق چنین تصوری بدون نگاه به زمینه شـکل‌گیری و ریشـه دواندن تئاتر آپارتمانی در ایران امروز اما قضاوتی عجولانه اسـت. برخی تئاتـر آپارتمانی را تنها گونه‌ای از تئاتر محیطی (آن‌چنان که در اروپا و آمریکا آزموده شـده اسـت) و یا گونه‌ای تئاتر زیرزمینی (هم‌چون موسـیقی زیرزمینی) با رنگ‌وبویی سیاسـی می‌دانند. شـاید بد نباشد که همه‌چیز را با سـنگ محک آزموده‌های غربی نسنجیم و بیـدار این نکته باشـیم که با تکیه بر تجربه‌های پیشـین ملی خود (هم‌چون سـازوکار اجرای نمایش تخت‌حوضی و دیگر نمایش‌های سـنتی ایرانی که پیشـینه‌ای بسی بیش از تئاتر محیطی در غرب دارند) می‌توان روبه‌سوی تجربه‌ای روزآمد هم‌چون تئاتر آپارتمانی با نگاه به داشته‌ها و نداشته‌های ایران اکنون نهاد و به یاد داشـته باشـیم که هنر ناب و پیراسـته، پاک‌تر و برتر از آن است که آن را به سیاست‌زدگی بیالاییم. اگر دولت به هنرمندان بیشتر اعتماد کند، تئاتر آپارتمانی، کارآمد و راهگشا خواهد بود.

فهرست منابع

۱. آزادارمکی، تقی، (۱۳۹۰)، ***جامعه‌شناسـی خانواده‌ی ایرانی***، چاپ سـوم، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

۲. احمدزاده، علی‌رضا، (۱۳۹۱)، ***فرهنگ واژگان تئاتری***، چاپ دوم، تهران، انتشارات افراز.

۳. احمدی، مرتضی، (۱۳۸۱)، ***کهنه‌های همیشه نو***، چاپ دوم، تهران، انتشارات ققنوس.

۴. انصـاری، محمدباقـر، (۱۳۸۷)، ***نمایـش روحوضی زمینه، زمانه و عناصر خنده‌سـاز***، چاپ اول، تهران، شـرکت انتشارات سوره‌ی مهر.

۵. بکتاش، مایل، غفاری، فرخ، (۱۳۵۰)، ***تئاتر ایرانی***، چاپ نخست، شیراز، انتشارات سازمان جشن هنر.

۶. بیضایی، بهرام، (۱۳۸۳)، ***نمایش در ایران***، چاپ چهارم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۷. دو وینیو، ژان، (۱۳۹۰)، ***جامعه‌شناسی هنر***، ترجمه‌ی مهدی سحابی، چاپ پنجم، تهران، نشر مرکز.

۸. رازی، فریده، (۱۳۹۰)، ***نقالی و روحوضی***، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

۹. رفیع‌پور، فرامرز، (۱۳۸۰)، ***آناتومی جامعه***، چاپ دوم، تهران، شرکت سهامی انتشار.

۱۰. سراجی، محسن، (۱۳۸۹)، ***نظریه‌ی نمایش سیاه‌بازی***، چاپ اول، تهران، نشر قطره.

۱۱. سلطان‌زاده، حسین، (۱۳۸۹)، ***فضاهای شهری در بافت‌های تاریخی ایران***، چاپ چهارم، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۱۲. شهریاری، خسرو، (۱۳۶۵)، ***کتاب نمایش***، جلد اول، چاپ اول، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۱۳. عاشوری، فروغ یزدان، انصافی، جواد، (۱۳۸۸)، ***نمایش‌های زنانه ایران***، چاپ اول، تهران، انتشارات رابعه.
۱۴.قادری، نصرالله، (۱۳۸۶)، ***آناتومی ساختار درام***، چاپ دوم، تهران، کتاب نیستان.
۱۵. کوچک‌زاده، رضا، (۱۳۸۵)، ***تئاتر و جامعه*** (مجموعه‌ی مقالات)، چاپ اول، تهران، شرکت انتشارات سوره‌ی مهر.
۱۶. گ.براکت، اسکار، (۱۳۸۴)، ***تاریخ تئاتر جهان***، جلد اول، چاپ چهارم، تهران، انتشارات مروارید.
۱۷. مکی، ابراهیم، (۱۳۸۰)، ***شناخت عوامل نمایش***، چاپ سوم، تهران، انتشارات سروش.
۱۸. هولتن، اورلی، (۱۳۸۷)، ***مقدمه بر تئاتر***، ترجمه‌ی محبوبه مهاجر، چاپ چهارم، تهران، انتشارات سروش.
۱۹. دهخدا، علی‌اکبر، ***لغت‌نامه***، نسخه‌ی جدید، لوح فشرده، انتشارات دانشگاه تهران.
۲۰. کریمی، یوسف (۱۳۷۹) ***روان شناسی اجتماعی*** (نظریه‌ها، مفاهیم و کاربردها)، ارسباران، چاپ هشتم
۲۱. پهلوانی، عرفان، (اسفند ۱۳۹۱ و فروردین ۱۳۹۲)، ***غصه‌ی جوان‌ها را می‌خورم (گفت‌وگو با استاد مرتضی احمدی)***، ***نمایش***، شماره‌ی (۱۶۲ و ۱۶۳).
۲۲. (مجید امرایی ***مجموعه مقالات تئاتردرمانی*** در سایت)
http://www.dramamahaleh.com/articles/apartmani/
.۲۳ (سامی صالحی ثابت در وبلاگ)
http://talkhakan.blogfa.com/post-57.aspx.

تصویر زن در آثار دو نمایشنامه‌نویس ایرانی– چیستا یثربی و نغمه ثمینی

(با تأکید بر ویژگی‌های کهن‌الگوی زن وحشی)

مهدی حامد سقایان **، منصوره صدیف

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/ ۱/ ۱۶ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/ ۲/ ۹

**نویسندهٔ مسوول

تصویر زن در آثار دو نمایشنامه‌نویس ایرانی– چیستا یثربی و نغمه ثمینی

(با تأکید بر ویژگی‌های کهن‌الگوی زن وحشی)

مهدی حامد سقایان استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس

منصوره صدیف کارشناس ارشد کارگردانی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

در ایــن پژوهش که بــه روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته اســت، با بهره‌گیــری از رویکردی اســطوره‌ای به بررسی شــخصیتِ قهرمانان زن، در آثار دو نویسنده‌ی زن معاصر ایران خواهیم پرداخت. «کهن‌الگوی زن وحشــی» که برگرفته از دیدگاه‌های کارل‌گوســتاو یونگ اســت در بررسی‌های ادبی و هنری در کشــورمان کمتر موردتوجه قرار می‌گیرد. این کهن‌الگو، بر اســاس شــرایط سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی در کشــورهای مختلف، به اَشــکال گوناگون در ادبیات و هنر انعکاس یافته اســت. جســت‌وجوی این کهن‌الگو در نمایشــنامه‌های دو نویســنده زن ایرانی، می‌تواند بیانگر زوایای پنهانی از شــخصیت زنان و به‌طورمشخص کشف ابعاد روان‌شناختی و جامعه‌شناختیِ زن در این گونه نمایشنامه‌ها باشد. مسئله‌ی اساسی در این مقاله آن است که با طرح ویژگی‌های کهن‌الگوی زن وحشی(که تصویری از طبیعت راســتین زنان نیز اســت)؛ دریابیم تا چه‌میزان این ویژگی‌ها در نمایشنامه‌های این دو نویسنده بازتاب یافته است و از آن‌جا بررسی کنیم که نبودِ یک یا چند ویژگی یا برعکس تأکید بیش‌ازحد بر یک یا چند خصیصه چه رابطه‌ای با مفاهیم روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه پیدا می‌کند؟

در بخش نخست به بررسی ویژگی‌های کهن‌الگوی زن وحشی پرداخته شده است و تأثیرات فرهنگ و سایر عوامل را بر این کهن‌الکو موردبررسی قرار داده‌ایم. در بخش‌های دیگر ضمن برشمردن خصایص زن وحشی به تطبیق این خصایص با تصویر زن در نمایشنامه‌های نمونه پرداخته‌ایم.

در نتیجه‌گیریِ مقاله آمده اســت که زن در این نمایشــنامه‌ها، در ابعاد روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه بازتاب طبیعت راســتین زن‌وحشی است و رفتارهای سنتی و مردســالارانه با وی و ایجاد فضای پرتنش و اضطراب‌آلود برای آنان، آنان را از زندگی خلاق، بردباری، نشــاط و هم‌چنین قوه‌ی تشــخیص به دور می‌ســازد. بدین‌ســان برای این قهرمانان عرصه‌ی سرکشی و خشم مهیا می‌شود که آینده و بقای آنان را در معرض نابودی قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی: اسطوره، کهن‌الگو، کهن‌الگوی زن وحشی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی.

مقدمه

«کهن‌الگوی زن وحشـی» که از روان‌شناسی یونگ نشـأت گرفته، موضوع موردبحث در این مقاله است. رویکرد اساسی در این پژوهش رویکردی اسطوره‌شناختی به ادبیات نمایشی است.

کهن‌الگوهـا برخـلاف هنجارها که مـدام درحال‌تغییرند ثبـات خود را حفظ می‌کننـد. هیچ فردی به‌طورکامل نمی‌تواند واجد ویژگی‌های کهن‌الگویی خاص باشـد، بلکه تنها خود کهن‌الگوست که دارای کمال است. کهن‌الگوی زن وحشی تصویرگر مجموعه‌ای از خصایص ناب زنانه است که در وجود همه‌ی زنان دیده می‌شـود. زن وحشی بازتاب‌دهنده‌ی روحیات و رفتارهای زنانه‌ایست که جنبه‌هایی گاه متضاد را در خود نهفته دارد، از سرکشی و عصیانگری گرفته تا عشق و ایثار.

کهن‌الگوی زن وحشـی، بر اسـاس شرایط سیاسـی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی در کشورهای مختلف، به اَشـکال گوناگون در ادبیات و هنر آن سرزمین‌ها انعکاس یافته است. مطالعه بر روی نحوه‌ی بازتاب این کهن‌الگو به‌طورعام در ادبیات نمایشـی ایران و به‌طورخاص در نمایشـنامه‌هایی که توسـط نویسـندگان زن ایرانی نوشـته شده، موردتوجه قرار نگرفته اسـت. ازاین‌روی در این پژوهش برآنیم تا با بررسـی نحوه‌ی بازتاب کهن‌الکوی زن وحشـی در آثار دو بانوی نویسنده‌ی ایرانی، به شخصیت‌پردازی زنان در چهار نمایشنامه‌ی نمونه از این نویسندگان، با رویکردی اسطوره‌ای و روان‌شناختی بر پایه‌ی این کهن‌الکو بپردازیم.

اسطوره [1] در اشارات روان‌شناسان

«اسـطوره بیان احسـاس عمیقِ با هم بودن اسـت با هم بودنی نه فقط در سـطح خرد... که با هم بودنی در احساسات، رفتار و کلیت زندگی.» (تِیت، ۱۹۶۰: ۱۱) اسطوره مفهومی است که جداسازی آن از تاریخ دشوار به‌نظر می‌آید. اسطوره‌ها با حوادثی مافوق طبیعی گره خورده‌اند اما منشأ و مبدأ این حوادث، رویدادها و پدیده‌هایی طبیعی بوده‌اند که یا بشر از درک آن‌ها وامانده بود و یا تفسیر دگرگونه‌ای به‌حساب می‌آمدند که نیازهای افراد در جوامع مختلف سبب آفرینش آن‌ها می‌شد.

یونگ در دیدگاهی متفاوت ریشـه‌ی اسـاطیر را در تغییر سال و فصل و رویدادهای طبیعی نمی‌داند، بلکه آن‌ها را بازتابی از کشمکش‌های درونی، فطری و روانی بشر به‌حساب می‌آورد. او در کتاب ***انسان و سمبول‌هایش*** می‌نویسد: «اسطوره‌ها به داستان‌سرایی اولیه و رؤیاهای انسان باز می‌گردند. به مردانی که با برانگیختگی محتوای خیال تهییج می‌شـدند. داستان‌سـرایان اولیه در بند یافتن منشأ تخیلات خود نبودند.» (یونگ، ۱۳۵۲: ۱۳۳) اما سگال معتقد است هر نظریه‌ای در رابطه با اسطوره‌ها تنها یک نظریه ذهنی اسـت: «اسـطوره(میت) برای برخی متفکران هنوز تنها یک کلمه اسـت وتوجیه کاملی برای آن

ندارند واین به دلیل کارکردهای مختلف این شاخه از علم است.»(سگال، ۲۰۰۴: ۱۳۷) بیدنی در توصیف دیگری از اسـطوره، کارکردهای نمایشی و عمل‌گرایانه اسطوره را که باعث تشویق افراد به حرکت برای دستیابی به آمال و آرزوهایشان می‌شود، مهم برمی‌شمارد(بیدنی، ۱۹۵۸: ۲۰). این توصیف به‌نوعی اشاره به جنبه‌های آیینی – مناسکی اسطوره‌ها دارد.

روژه کایوا [۲] می گوید: «تبیین علمی اسـاطیر، مسـیری از بیرون به درون داشته است، یعنی نخست از پدیده‌های طبیعی آغاز گشته و آنگاه به تاریخ و جغرافیا و جامعه شناسی[۳] و سرانجام به روان‌شناسی[۴] و اندام شناسـی پیوسـته است – به یقین مورخان نخستین کسانی بودند که با ربط دادن اساطیر به مراسم و مناسـک، تفسیری جامعه‌شناختی از اساطیر عرضه داشتند.» (باسـتید، ۱۳۷۰: ۲۵) فروید اساطیر را در پرتو رؤیا تفسـیر می‌کند. وی چنین می‌اندیشـید که «اسـاطیر ته‌مانده‌های تغییر شکل یافته تخیلات و امیال اقوام و ملل و رؤیاهای متمادی بشـریت در دوران جوانی‌اند. اسـطوره در تاریخ حیات بشریت یعنی از لحاظ تکوین و تسلسـل تیره‌های حیوانی، مقام رؤیا در زندگانی فرد را دارد.»(باسـتید، ۱۳۷۰: ۳۳) اما یونگ بر این گمان بود که اسطوره‌شناسـی[۵] به‌نوعی بازتاب‌دهنده روان ناخودآگاه بشـر اسـت. «اساطیر هرگز هوشـیارانه آفریده نشـده‌اند و نخواهند شد... آن‌ها بیش از هر چیز تجلی خواست‌های ناخودآگاه‌اند که بر اثر پس‌رفت لیبیدو[۶]، جان گرفته‌اند و می‌توان آن‌ها را با رویا قیاس کرد.» (باستید، ۱۳۷۰: ۳۴)

یونگ و مفهوم کهن‌الگو[۷]

اگر می‌توانسـتیم ناهشـیاری را تجسم بخشـیم، می‌توانستیم آن را انسـانی جمعی تصور کنیم که خصوصیات هر دو جنس را ترکیب کرده است، و ورای جوانی و پیری، تولد و مرگ قرار داشته و از آن‌جا که تجربه‌ی یکی، دومیلیون ساله‌ی انسان را در اختیار دارد، عملاً فناناپذیر است.(جانگ، ۱۹۶۰:۳۴۹)

«کهن‌الگـو یا صورت مثالی یا صورت ازلی[که همگـی ترجمانی از واژه‌ی Archetype در زبان فارسـی به شـمار می‌آیند] تصاویر یا الگوهایی هستند که مفاهیم یکسانی برای سطح وسیعی از بشریت و فرهنگ‌ها و مکان‌ها القا می‌کنند.» (ال.گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ۱۷۲). بدین‌ترتیب زن وحشی که در اسـاطیر، افسانه‌ها و قصه‌های ملل مختلف تکرار شـده و به‌تدریج مفاهیم مشترکی به خود گرفته‌اند، از زمره‌ی کهن‌الگوها به‌حساب می‌آیند.

یونگ معتقد است تا آن‌جا که از رؤیاها می‌توان دریافت، ناخودآگاه سنجش‌های خود را به‌طورغریزی انجـام می‌دهد. تحلیل منطقی در انحصار خودآگاه اسـت. اما ناخودآگاه به‌طورکلی با شـیوه‌های غریزی رهبری می شود یعنی به‌وسیله کهن‌الگوها.(یونگ،۱۳۵۲: ۱۱۶) عمیق‌ترین سطح روان که کمتر از همه دسـت‌یافتنی اسـت؛ یعنی «ناخودآگاه جمعی»[۸] غیرعادی‌ترین و بحث‌انگیزترین جنبه‌ی نظریات یونگ

اســت. او می‌پنداشــت ناخودآگاه جمعی در زیر ســطح ظاهری آگاهی هر فرد به شــکل ازلی وجود دارد. این نوع ناخودآگاه به صورت عامل مشــترک، موروثی و روانی اعضای خانواده‌ی بشــری درآمده اســت. تجلی و بازتاب ناخودآگاه جمعی در کهن‌الگوها نمود پیدا می‌کند. در تایید این مطلب استیونس می‌گوید: «کهن‌الگو در اصل حقیقتی را که رفتارهای ناخودآگاه بشر را می‌سازد، آشکار می‌کند.»(استیونز، ۱۹۸۲: ۴) از نظر یونگ، ناخودآگاه جمعی مخزن قدرتمند و کنترل‌کننده تجربیات نیاکانی است.

از دید یونگ کهن‌الگوها آفریننده اساطیر، ادیان و فلسفه‌هایی هستند که ملت‌ها و دوره‌های تاریخی را مشــخص ســاخته و در آن‌ها تأثیر می‌کنند. به تعداد تجربیات مشترک انسان، تصورات همگانی وجود دارد. واژه‌ی کهن‌الگو تنها محدود به بحث‌های اسطوره‌شناسانه و روان‌شناسانه نشد و به حوزه‌ی ادبیات و هنر نیز راه یافت. «جک ای. وان»[۹] در فرهنگ ادبیات نمایشــی خود در زمینه‌ی اهمیت بهره‌گیری از کهن‌الگوها در آثار نمایشــی و ادبی می‌نویســد: «وجود تصویر کهن‌الگو در نمایشنامه، سبب برانگیختگی عواطف نیرومند تماشاگر یا خواننده می‌گردد. زیرا این تصاویر، در ذهن تماشاگر یا خواننده، تصاویر بدوی و آغازیــن را – کــه در ناخودآگاه آن‌ها نیز وجود دارد – مورد خطاب قرار می‌دهند، و حافظه‌ی ناخودآگاه نمایشــنامه‌نویس با حافظه‌ی ناخودآگاه مخاطبین، همگونی می‌یابد. «فرای» در تعریف خود از کهن‌الگو، آن را نمادی به صورت تصویر انگاشــته اســت: نمادی که به آن اندازه‌ای در ادبیات تکرار می‌شود که در نهایت به صورت تجربه‌ی ادبی کامل و تامّی جلوه‌گر می‌شود.»(ناظرزاده کرمانی،۱۳۶۷: ۳۷۸).

کهن‌الگوی زن وحشی[۱۰]

زن وحشــی، کهن‌الگویی اســت که کمتر صحبت از آن به‌میان آمده است. اطلاق لفظ وحشی برای زن در ایــن کهن‌الگو به‌خودی‌خود تصویــری منفی از چهره‌ی زنان ارایه می‌دهد، اما باید توجه داشــت که کلمه‌ی وحشــی در این‌جا به معنای ســرکش و رام‌نشــدنی به خود نیست، بلکه منظور داشتن زندگی طبیعی اســت. نوعی زندگی که زن در آن از انســجام درونی و محدوده‌های ســالمی از حیات ذاتی خود برخوردار اســت. برلیر[۱۱] می‌گوید: «یکی از ابتدایی‌ترین راه‌های شناسایی زن وحشی، تلاش اوست برای صحیح نشــان دادن آن‌چه که انجام می‌دهد. او در محیطی که باید در آن، مسیر تکامل خود را به‌پیماید، اختلاف‌ها(میان زن و مرد) را درمی‌یابد. این شــخصیتِ وحشی هنگامی‌که با افراد دیگر در موقعیت‌های مختلف اجتماعی آشنا می‌شود و یا آنگاه که سخت تلاش می‌کند تا ساختارهای اجتماعی کهنه را در هم بشکند، ممکن است وجوه دیگری از شخصیت‌اش به بهترین وجه رشد یابد.»(برالیر، ۱:۲۰۰۵).

کهن‌الگوی زن وحشــی را می‌توان طبیعت غریزی نیز نامید، اما زن وحشی نیرویی است که در پس این طبیعت غریزی نهفته است و در همه‌ی زنان بیدار نمی‌شود و ممکن است تا پایان زندگی‌شان نهفته

باقی بماند. می‌توان زن وحشـی را با نام‌های دیگـری نظیر طبیعت قومی و درونی زنان، طبیعت ذاتی و بدوی، روح طبیعی؛ در زیست‌شناسی طبیعت نوعی و بنیادی و در روان‌شناسی نفس، خویشتن و سرشت درونی خواند.

کتاب ***زنانی که با گرگ‌ها می‌دوند***[۱۲] یکی از مهم‌ترین منابع در زمینه‌ی معرفی کهن‌الگوی زن وحشـی به حسـاب می‌آید که در آن ویژگی‌های این کهن‌الکو به تفصیل توصیف شده است. نویسنده‌ی کتاب ***کلاریسا پینکولا استس***[۱۳] معتقد اسـت: «در واقع در ناخودآگاه روح، یعنی آن بخش بیکران روح که این پدیده از آن ناشـی می‌شـود، زن وحشی نامی ندارد، چرا که بسیار گسترده است. اما از آن‌جا کـه این نیرو در واقع موجد تک تک وجوه مهم زنانگی اسـت، این‌جـا برروی زمین به نام‌های گوناگون خوانده می‌شـود تا نه تنها بتوانیم وجوه هزارگانه طبیعت او را به دقت ببینیم، بلکه به او دسـت پیدا کنیم و نگه‌اش داریم» (پینکولا استس، ۱۱:۱۳۸۹).

زن وحشـی به معنای سلامت همه‌ی زنان است. او نمونه اصلی و صورت ازلی زن است. صرف‌نظر از فرهنگ، سیاسـت و یا عصر و زمانه، زن وحشـی تغییر نمی‌کند. چرخه‌های رفتاری‌اش تغییر می‌کند، تجلیات نمادین‌اش تغییر می‌کند، اما جوهر ذات او تغییر نمی‌کند. او تام و تمام‌عیار است.

مبانی روان‌شناسی کهن‌الگوی زن وحشی

از آن‌جا که زن وحشـی به اشـتباه زنی نافرمان و سـرکش تصور شـده و گاه با زنان پرخاشگر[۱۴] در یک ردیف جای داده می‌شـود؛ بررسـی جنبه‌های خشـونت در زن وحشـی و تفاوت آن با سایر حالات پرخاشـگری به‌ویژه پرخاشـگری در زنان ازمنظر روان‌شناسـی اهمیت می‌یابد. اما زن وحشـی نه زنی رام‌نشـدنی و سرکش است و نه پرخاشگر. زن وحشی اگر سرکشی کند به دلیل عدم فهم خواسته‌هایش توسط اطرافیان است و اگر پرخاشگری کند به دلیل شکسته شدن محدوده‌های او و نادیده گرفتن علایق و خواسته‌هایش چنین می‌کند.

فرانک فیش[۱۵] در کتاب ***علائم بیماری‌های روانی***[۱۶] به برخی از علایم پرخاشگری‌های بیمارگونه اشـاره می‌کند: «پرخاشگری از نظر علم روان‌شناسی منابع گوناگونی دارد که از جمله آن‌ها خشونت‌های صرعی و بیمارگونه است که به اختلالات عضوی مغزی مربوط می‌شود و یا تهییج‌های روانی که ممکن اسـت با واکنش‌های حاد یا واکنش‌های هدف‌دار همراه باشـد... در بیماران افسرده نیز که شدیداً تهییج شـده‌اند این تظاهرات به صورت مکانیکی اسـت. بی قراری، پیچاندن دسـت‌ها به هم و علائمی از این دسـت، از جمله عوارض اینگونه پرخاشـگری‌ها و بیماری‌های روانی می‌باشـد. بیماران اسکیزوفرنیک[۱۷] نیز که دچار کندی عاطفی هسـتند ممکن اسـت وقتی با مخالفت روبرو شـوند، وحشـی و پرخاشـجو

گردنـد.» (فیش،۱۳۷۴: ۱۸۷) مای لی[۱۸] در کتاب خود در رابطه با سـاخت، پدیدایی و تحول شـخصیت این‌گونه می‌نویسـد: «مندل از راه تحلیل عوامل، درباره مشاهدات مستقیم و متعددی که در مورد اعمال پرخاشگرانه در پاره‌ای شاگردان مدارس جمع‌آوری کرده است، به چند عامل دست یافته که در بین آن‌ها میل به سلطه‌جویی نقش مهمی را ایفا می‌کند» (مای لی،۱۹۸۵: ۳۶).

ازجمله مواردی که می‌تواند باعث خشـونت در زنان شود: خیانت شوهر به همسرش، استقلال‌طلبی، ازدواج نکردن، شکسـت و ناکامی در زندگی اسـت. این دلایل که بیشتر ریشه‌های عاطفی یا اقتصادی دارند باعث بروز احسـاس حقارت در زن می‌شـوند و زن زمانی‌که موانعی را در سر راه رسیدن به اهداف خود می‌بیند، ممکن اسـت عکس‌العملی شـدید از خود بروز دهد. اما این متفاوت اسـت با کسـی که بر اسـاس غرایز و نیازمندی‌های جسمانی دچار پرخاشگری می‌شـود. دلاشو معتقد است: «فردی که اسیر و زیر سـلطه غرایز و نیازمندی‌های جسـمانی (فیزیولوژیک) خویش است، جوشی، بی‌فکر و غالباً خشن است. برای او بسیار پیش می‌آید که تحقیر و خوار شود، زیرا به جز مردم کفو و هم شأن خویش با هرکه روبرو شـود در موقعیت حقارت‌آمیزی قرار می‌گیرد. این مسئله باعث پرخاشگری فرد می‌گردد.» (دلاشو، ۱۳۶۴: ۴۱).

یونـگ تاکید داشـت که آنیما[۱۹](نفس مادینـه در وجود مرد) و آنیموس[۲۰](نفـس نرینه در وجود زن) هر دو باید ابراز شـوند. مرد باید علاوه‌بر خصوصیات مردانـه، خصوصیات زنانه خویش را نیز ابراز کند و زن باید همراه با خصوصیات زنانه خود، خصوصیات مردانه‌اش را نیز نشـان دهد. وی معتقد بود: «روان مردانه در زن نیز مانند روان زنانه در مرد فقط از صفات منفی مانند خشـونت، لجام‌گسـیختگی، سخنان پوچ و افکار وسوسـه آمیز و پنهانی تشـکیل نمی‌شود، بلکه جنبه‌های بسـیار مثبت و ارزشمند نیز دارد و آن نیـز می‌توانـد از طریق فعالیت خلاق خویش پلی به طرف «خود» باشـد. طرف مثبت روان مردانه‌ی زن می‌تواند به وجود آورنده‌ی روح ابتکار، شجاعت، راستگویی و در عالی‌ترین شکل خود، حالت روحانی عمیق باشد.»(یونگ،۱۳۷۰: ۲۹۹)

خصوصیاتـی هم‌چـون خلاقیـت، شـجاعت، جسـارت و خشـم در کهن‌الگـوی زن وحشـی به آنیموس(خصلت‌هـای مردانـه) بازمی‌گـردد و مادری مهربان و فداکار و همسـری وفادر بودن نشـانگر آنیما(خصلت‌های زنانه) اسـت. روحی که به‌طورغریزی سالم است، درذات نسبت به بی‌احترامی، تهدید و آسـیب واکنش نشـان می‌دهد. خشم زن وحشی این‌گونه بوده و متمایز از خشم بیمارگونه و روانی است. استس درباره معنای خشم در زندگی زن وحشی می‌گوید:«زنان در روح ناغریزی خود این قدرت را دارند که هر گاه تحریک شـوند، به شیوه‌ای منطقی و معقول خشمگین شوند و این قدرتمند است. خشم یکی از شیوه‌های ذاتی زن برای شروع خلق کردن و حفظ توازن‌هایی است که برای او گرانقدرند، و نیز حفظ

همه چیزهایی که به راستی آن‌ها را دوست می‌دارد. این هم حق اوست و هم در بعضی موقعیت‌ها وظیفه اخلاقی او» (پینکولااستس، ۱۳۸۹ : ۴۹۹).

مبانی جامعه‌شناختی کهن‌الگوی زن وحشی

در تفکری سنتی که اغلب مردان طرفدار آن بودند، نقش زن عشق ورزیدن به همسرش و تحسین و خدمت کردن به او بود. هویت او انعکاسی از هویت همسرش محسوب می‌شد. «هورنای توصیه کرد که زنان باید با پرورش دادن توانایی‌ها و دنبال کردن مشاغل، هویت خود را جست‌وجو کنند، کاری که خود او کرد» (شولتز، ۱۳۸۸: ۱۹۲).

هورنای که گاه به عنوان نخستین فمینیست[۲۱] از او یاد می‌شود، ماهیت انسان را انعطاف‌پذیر می‌دانست و بر این باور بود که زن قادر است آگاهانه شخصیت خود را تغییر دهد. در مباحث جامعه‌شناسی تاثیر مسایل فرهنگی، اقتصادی و سیاسی را در شکل‌گیری شخصیت افراد به‌ویژه زنان نباید نادیده گرفت. برای نمونه در چین و کره نیروی فرهنگ در شکل دادن زندگی و انتظارات زنان تاثیر بسیار قابل‌توجهی داشته است. «جامعه تحت سلطه این عقیده بود که دنیا از دو عنصر متضاد ولی تاثیرگذار برهم یین[۲۲] و یانگ[۲۳] تشکیل شده است. یانگ بیانگر عنصر مردانه است و هر چیز حیاتی، مثبت، قوی و فعال را در بردارد. یین بیانگر عنصر زنانه است و هر چیز تیره، ضعیف و منفعل را شامل می‌شود. با گذشت زمان، این عناصر سلسله مراتبی را ترتیب دادند که در آن مردان برتر و زنان حقیرتر محسوب می‌شدند»(شولتز، ۱۳۸۸: ۱۹۲).

تبعیض‌های میان زن و مرد عموماً برمبنای جنسیت بیولوژیک[۲۴] بر افراد اعمال می‌شود. آن‌چه کهن‌الگوی زن وحشی را به این‌گونه بحث‌های جامعه‌شناسانه مرتبط می‌کند این مدعاست که در فرهنگ‌های سنتی، زن وحشی در وجود زنان سرکوب شده و با جنبش‌هایی هم‌چون فمینیسم، کم‌کم اجازه ابراز وجود پیدا کرده و زنان، این کهن‌الگو را تاحدودی در وجود خود باز یافته‌اند؛ ازجمله ماریا بودیش[۲۵] در این‌باره می‌نویسد: «کسی که فمینیسم در وجودش نفوذ کرده، اجازه می‌دهد که کهن‌الگوی زن وحشی در روان شخصی او متبلور شود»(بودیش، ۲۰۰۶: ۱۲۵).

مسئله در این‌جاست که برخی جنبش‌های فمینیستی به‌ویژه جنبش‌های رادیکال، پاره‌ای خصوصیات زن وحشی مانند همسر بودن و داشتن حس مادریِ قدرتمند را زیرسوال می‌برند و ازسویی‌دیگر، گاه وجود مردها را نیز انکار می‌کنند. اما زن وحشی همان‌قدر که جنبه‌های مردانه را داراست، در مسایل زنانه نیز الگوست. همان‌قدر که جسور و خلاق و مدیر است، مادر و همسری نمونه است.

جنبش‌های مختلف فمینیستی را نمی‌توان به‌طورکامل با این کهن‌الگو تطبیق داد. برای مثال

اهداف چند نمونه از این جنبش‌های فمینیستی را تشریح می‌کنیم. فمینیست‌ها در مورد شیوه‌های توضیح فرودستی زنان یا راه‌های رهایی زنان، هم عقیده نیستند، «هدف «لیبرال فمینیسم» برملاکردن شکل‌های آشکار تبعیض علیه زنان و پیکار برای اصلاحات قانونی و امثال آن به منظور رفع این تبعیض است. «فمینیست‌های مارکسیست» دلیل عمده ستم بر زنان را جلوگیری از ورود ایشان به عرصه عمومی تولید می‌دانند و مبارزه زنان برای رهایی را جزیی جدایی‌ناپذیر از پیکار طبقه کارگر برای سرنگونی سرمایه‌داری به حساب می‌آورند. برای«رادیکال فمینیست‌ها» کنترل مردان بر زنان(مردسالاری) مسئله اصلی است و معتقدند که زنان برای رهایی از قید این کنترل راهی جز پیکار ندارند...»(آبوت، والاس، ۱۳۸۱: ۳۲) اهداف برخی از جنبش‌های فمینیستی طوری عنوان می‌شود که گویی قصد رسیدن به کهن‌الگوی زن وحشی را دارند یعنی زنی با عزت نفس، دارای آگاهی سیاسی و توان اقدامات موثر اجتماعی و دارای جایگاه ویژه در خانواده، اما در عمل پاره‌ای از خصوصیات زن وحشی را، به‌ویژه آن‌دسته از خصایصی که زن را به همسر و خانواده‌اش پیوند می‌دهد، نادیده می‌گیرند.

مبانی اسطوره‌شناختی کهن‌الگوی زن و حشی

ردپای کهن‌الگوی زن وحشی را می‌توان در وجود الهه‌ها و اسطوره‌های ملل مختلف جست‌وجو کرد که در زمان‌های متفاوت و با اهدافی مختلف شکل گرفته‌اند. شینودا بولن[۲۶] در مقدمه کتاب ***نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان*** می‌گوید: «فرهنگ‌ها برای زنان نقش‌هایی را در خود تعیین می‌کنند. برای مثال در جوامع پدرسالار، بیشترین نقش‌های پذیرفته شده برای زنان در قالب اسطوره‌هایی است که یا «همسر» هستند و یا «مادر» و یا «دوشیزه» و گاه برخی از این خدابانوان به شدت طرد می‌شوند که جزو کهن‌نمونه‌های منفی محسوب می‌گردند، مثل «آفرودیت» که خدابانویی بی‌بند و بار و اغواگر است و یا «هرا» سر سخت و خشمگین است که او را سلیطه می‌خوانند. بسیاری از فرهنگ‌های گذشته و حال آشکارا بیان حس استقلال، هوش و ذکاوت و یا امیال جنسی در زنان را سر کوب می‌کنند و بدین ترتیب با هر نشانه‌ای از آرتمیس، آتنا و آفرودیت سر ستیز دارند. زندگی زنان به واسطه نقش‌های تجویزی و انگاره‌های دلخواه زمانه شکل می‌گیرد. این قالب‌ها تعدادی از خدابانوان را به برخی دیگر ترجیح می‌دهند»(بولن، ۱۳۹۰: ۴).

کهن‌الگوی زن وحشی در وجود تمامی زنان حضور دارد اما ممکن است، برخی از جنبه‌های آن رشد کرده و توان ابراز وجود را یافته باشد. «می‌توان کهن‌الگوی زن وحشی را مجموعه‌ای از خدابانوانی دانست که بولن در کتاب خود به معرفی آن‌ها پرداخته است. خدابانوانی چون آرتمیس، هرا، پرسفون، آفرودیت، هستیا، دیمیتر. هر زنی در وجود خود چندین خدابانو را همراه دارد و ممکن است

تنها موقعیت برای پرورش یک یا چند خدابانو ایجاد شـود که به تناسـب فرهنگ حاکم بر جامعه اتفاق مـی افتد.»(پینکولااسـتس، ۱۳۸۹ : ۱۴۱) وقتـی الگوی رفتاری خاصی در زن از طـرف جامعه پذیرفته شود، این زن هم می‌تواند به ندای درون خویش گوش دهد و هم‌اینکه از حمایت بیرونی برخوردار شود. حمایت ازسـوی جامعه برای زنان بسـیار اهمیت دارد. در طول زمان و بر اثر تغییر شـرایط زندگی زنان، این خدابانوان که در روان زن وجود دارند، ظهور پیدا کرده و یا با تغییراتی خود را آشـکار می‌کنند، مثلاً در زمانی ممکن اسـت زن گرایش به آرتمیسِ استقلال‌طلب داشته باشد ولی زمانی که عاشق شود، این اولویت‌ها به‌هم ریخته و درواقع پس از ازدواج تبدیل به هرا، همسری وفادار شود و یا به هر طریق دیگری اولویت این کهن‌نمونه‌ها در وجود زن به هم می‌ریزد. اما رشد، آشکاری و فعال شدن جنبه‌های منفی خدا بانوان به نوعی، از علایم روان‌پریشی در زنان حکایت می‌کند.

بررسی مهم‌ترین خصوصیات کهن‌الگوی زن وحشی

خشم یا بخشش؟

بـرای زنان، این بدان معناسـت که گاهی لازم اسـت چنگال‌هایشـان را آشـکار کـرده و توانایی قدرتمندشـان را برای دفاع از قلمرو خویش نشـان دهند و گاهی قلب رئوف و مهربان خود را در عفو و بخشش به نمایش گذارند.

باید گفت به‌جای خشم، بخشش از مشخصه‌های اصلی این کهن‌الگو است. بروز خشم ممکن است در هرکسی صورت پذیرد، اما زن وحشی آن را تحت‌کنترل درمی‌آورد و به‌جای انتقام، می‌بخشد.

زندگی خلاق

گاه زندگی خلاق زنان به سلطه چیزی در می‌آید که تنها هوای نفس را دنبال می‌کند و چیزهایی را می‌خواهد که هیچ ارزش روحی پایداری ندارند. «گاهی فشارهایی از جانب فرهنگ پیرامون زنان هست کـه می‌گوید عقاید خلاق آن‌ها بیهوده اسـت، هیـچ کس آن‌ها را نمی‌خواهد و ادامـه دادن برای آن‌ها بی‌فایده است» (پینکولااستس، ۱۳۸۹: ۴۱۸).

زنان در صورتی‌که سـر زندگی خود را ازدسـت بدهند، روحیه خلق کردن را نیز ازدست خواهند داد. اما خلاقیت و هنرمند بودن در زنان از ویژگی‌های نیروی روانی مذکر(آنیموس) اسـت. بدون این نیروی مذکر اثر هنری آفریده نمی‌شـود. «نیروی مذکر در حالت تعادل و صحیح همانند یاری رسان، جفت مدد رسان، معشوق، برادر، پدر و پادشاه عمل می‌کند. این بدان معنا نیست که نیروی مذکر پادشاه روح زنان اسـت– چنان که دیدگاه مخدوش پدرسـالارانه شاید چنین بینگارد–بلکه بدین معناست که در روح زنان

وجهی شاهانه، عنصری شاهانه هست که هر گاه به دقت پرورش یابد، عاشقانه در خدمت طبیعت وحشی عمل و پادرمیانی می‌کند. به طور تمثیلی، شـاه نماد نیرویی اسـت که قرار است به نفع زن و بهروزی او عمل کند»(پینکولاستس، ۱۳۸۹: ۴۳۰).

زندگی در کنار افرادی که به طور واقعی از زن حمایت می‌کنند و به خلاقیت وی ارج می‌نهند، برای جریان زندگی خلاق اساسـی است. اما نباید انتظار داشـت این نیرو، همواره به‌طوریکسان حضور داشته باشد.

از جمله موانعی که بر سـر راه خلاقیت زنان قرار می‌گیرد، شـرایط اجتماعی نابه‌سامانِ بیشتر جوامع سنتی است که زن را موجودی جنس دومی می‌انگارند و یا به دلیل برخی محدودیت‌ها انتظار انجام برخی کارها را از آنان ندارند و یا شرایط خانوادگی مثل همسر سخت‌گیر یا وضعیت شغلی نامناسب مانند رؤسای فاسد، استثمار شغلی و... ازجمله موانع در شکل‌گیری زندگی خلاق زنان به‌حساب می‌آیند.

زن سرکش

زن وحشـی، ثبات را نمی‌پذیرد. خلاقیت با سـرکش بودن زن وحشـی رابطه‌ای مستقیم دارد. «زن سـرکش معتقد اسـت که با خانواده خود متفاوت اسـت و او را درک نمی‌کنند. افکار و اعمال وی از دید خانواده و جامعه ناپسـند شـمرده می‌شود. گاهی افراد کوته‌نظر وی را ننگ جامعه می‌دانند. اما او متفاوت است، خانواده آرام و کند حرکت می‌کند و او مثل باد. آن‌ها بلند حرف می‌زنند و او آرام.»(پینکولاستس، ۱۳۸۹: ۲۶۹) زن وحشی، از همان کودکی متفاوت است و دیگران با دید منفی به او می‌نگرند، اما درواقع وی پرشور، کنجکاو، بردبار، مهربان، منحصربه‌فرد و سالم است.

سرزِندگی

دلایل خوبی هسـت تا زنان معیارهای روانی و جسـمی‌ای را که بـرای روح مضرند و رابطه با روح وحشـی را قطع می‌کنند، طرد کند. شـکی نیسـت که طبیعـت غریزی زنان ارزش جسـم و روح را در قابلیت سـرزندگی آن‌ها، قابلیت پاسـخگویی آن‌ها و اسـتقامت آن‌ها می داند. «سرزندگی زنان می‌تواند باعـث نجات جامعه و خصوصـاً خانواده از بحران‌های کوچک و بزرگ گردد. زنان افسـرده آفت زندگی هستند»(پینکولاستس، ۲۷۴:۱۳۸۹).

خنده وحشی (خنده مقدس)

همان‌طور که جنسـیت مقدس مرتبط با باروری اسـت و زن دارای این تقدس اسـت، خنده مقدس

نیز به‌نوعی به جنسیت زن بازمی‌گردد. «این خنده مقدس است چون شفابخش است، گاه هوس آلود و تحریک کننده است. در واقع خنده، وحشی‌ترین بعد جنسیت زنان است. خنده‌ی مقدس، غم و اندوه را دور می‌کند و خشم را از بین می‌برد.»(پینکولااستس، ۱۳۸۹: ۴۷۱) زن به‌ویژه در جوامع سنتی و مردسالار، باید از حجب‌وحیا برخوردار باشد و مهم‌ترین خصلت وی مادری و همسری است و خنده به‌خصوص خنده وحشی که با صدایی بلند صورت پذیرد، از خصایص منفی و ناسالم زن شمرده شده و اسباب بی آبرویی وی در جامعه را فراهم خواهد کرد. خنده وحشی ممکن است ازنظر روان‌شناسی شفابخش باشد، اما ازنظر فرهنگی مردود است. گریه از خصلت‌های زنانه است، اما برای خندیدن درنظر داشتن شرایط محیطی برای زنان اهمیت پیدا می‌کند.

زخم‌های زن وحشی

زخم‌های زن وحشی اغلب اسراری هستند که حول نقض قوانین اجتماعی واخلاقی شکل می‌گیرد. زخم‌های زن وحشی ناشی از اتفاقاتی است که برخلاف هنجارها انجام می‌شود و زن در پستوخانه‌ی ذهن خود آن‌ها را مخفی می‌کند و حتی یادآوری آن‌ها برای خودش شرم‌آور است. این مسئله باعث گرفته شدن حس سرزندگی و درنهایت نابودی نیروی خلاقیت زن وحشی می‌شود. استس می‌گوید: «برخی از موضوعات سری عبارتند از: خیانت، عشق ممنوع، کنجکاوی غیر مجاز، اعمال مستأصلانه، اعمال اجباری، عشق یکطرفه، حسادت وانکار، تلافی و خشم، ظلم به خود و دیگران، تمناها، آرزوها و رویاهای نامقبول، علایق جنسی و شیوه‌های نامطلوب زندگی، حاملگی‌های ناخواسته، نفرت و تهاجم، مرگ یا صدمه تصادفی، پیمان‌شکنی، فقدان شهامت، ازدست دادن خویشتنداری و جوش آوردن، تکمیل نکردن چیزی، عدم‌توانایی انجام دادن کاری، مداخله و دسیسه‌چینی پشت پرده، بی‌توجهی، بدرفتاری و الی آخر و اغلب این موضوعات در مقوله اشتباهات غم‌انگیز قرار می‌گیرند»(پینکولااستس، ۱۳۸۹: ۵۱۶).

شرم داشتن از راز، عمیقاً برای روح مضر است. زن وحشی با گریه روی بدترین نقاط بهترین مرهم را خواهد گذاشت. یکی از راه‌های بیرون ریختن اسرار درون زن، گریه کردن است. زاری و اندوه باعث تخلیه وی می‌شود. جامعه مردسالار گریه را مکر زنانه می‌داند، اما در روان‌شناسی از آن به عنوان یک سیستم دفاعی نام برده می‌شود.

آموزش بردباری(رسیدن به خودآگاهی)

درجوامع مختلف بیش از آنکه به زنان قدرت و جسارت آموخته شود، به آن‌ها تحمیل می‌شود که ضعیف باشند. اما اگر رنج زن آگاهانه باشد، می‌تواند از آن برای قوی‌تر شدن و تبدیل شدن به زنی دانا

استفاده کند. زن در روند رسیدن به خودآگاهی، بردباری را آموزش می‌بیند. تنهایی یکی از راه‌هایی است که زن را در رسـیدن به خودآگاهی کمک می‌کند. بولن معتقد اسـت: «زنان در مشاغلی که به بردباری و استواری نیازمند است پیشرفت دارند»(بولن،۱۳۹۰: ۱۶۲).

زن رهاشده از بند مشکلات، مانند همه زنان دیگر به راحتی به فعالیت‌هایی نظیر بچه‌دار شدن، غذا درسـت کردن و دنبال کردن هنر می‌پردازد، با این تفاوت که او بردبارانه در مقابل حوادث می‌ایسـتد. او تنهایی را نیز تجربه کرده اسـت. این تنهاییِ تعمدی هم تسکین‌دهنده و هم پیش‌گیرنده است که زن را به خودآگاهی می‌رساند.

تشخیص تله‌ها(حفاظت از خویشتن)

زنی که با طبیعت خویش پیوند اسـتوار و محکم نداشـته باشـد به عطش شدیدی دچار شده، در دام چیزهایی می‌افتد که به او «احسـاس بهتر» می‌دهند این عطش شـدید در زنان زمانی رخ می‌دهد، که از طرف جامعه یا خانواده و یا هر نهاد دیگری با ممنوعیت روبه‌رو شوند. «زمانی که زن از کاری که باعث بروز خلاقیت وی می‌گردد و از آن طریق می‌تواند زندگی سرشار از شادمانی و شور داشته باشد باز داشته شـود، ناخودآگاه به سـمت کارهایی کشـش پیدا خواهد کرد که طبیعت وحشی وی را نابود می‌کند و به عبارتی تبدیل به زنی نا اهل می‌شـود. مسایلی چون مشکلات اقتصادی، ازدواج با فرد اشتباهی، رسیدن به هیجان‌های بی‌ارزش، داشتن رابطه جنسی بی‌روح و... هستند که زن را از مسیر درست منحرف می‌کند و او به این فکر می‌افتد که جایگزینی برای این اوضاع بیابد. این‌جاسـت که روح زن دچار قحطی‌زدگی می‌گردد» (پینکولا استس، ۱۳۸۹: ۳۴۲).

نظام‌های ارزشی منحط، باعث می‌شود تا زن شم غریزی خود را نادیده بگیرد و این ازجمله آفت‌های روح اسـت که باعث می‌شـود اولین هیجان کاذب، وی را به سـمت خود جلب کند و چه‌بسا این هیجان باعـث نابودی وی شـود. ازجمله هیجان‌های کاذب رو آوردن به اعتیاد و رابطه‌های نامشـروع جنسـی می‌باشـد. علاوه‌بر آن‌ها هرچیز که زن را از روند طبیعی زندگی خارج کند و زن به‌طورافراطی به آن کار بپردازد، مضر است.

اسـتس معتقد اسـت :«طبیعت به زن می‌آموزد که زمانی‌که با مشکلات روبرو می‌گردد از آن‌ها فرار نکند و یا آن را برای خود عادی‌سازی نکند، این مسایل باعث از بین رفتن روح وحشی در زنان می‌گردد. زنی که از طبیعت سـالم برخوردار اسـت، وقتی فرهنگی یا وضعیتی حمایتگر و پرورش دهنده یا معقول نباشد، آن را رد می‌کند»(پینکولااستس، ۱۳۸۹: ۳۴۳).

مطالعه‌ی چهار نمایشنامه‌ی نمونه بر اساس کهن‌الگوی زن وحشی

جســت‌وجوی کهن‌الگوی زن وحشــی در ادبیات نمایشی کشورمان می‌تواند بیانگر زوایای پنهانی از شــخصیت زنان باشد و به‌طورخاص به کشف گوشــه‌هایی از ابعاد روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه از منش زن در این آثار بینجامد. «در حال حاضر در زمینه‌ی مطالعات فیلم، بررســی وضعیت زنان ســرعت زیادی به خود گرفته درحالی‌که در عرصهٔ تئاتر کم‌کاری[در زمینه‌ی بررسی مسایل زنان] مورد انتقاد قرار دارد.» (مارتین، ۲۰۰۳: ۱۲۱)

حتی در راستای هنر و ادبیات، به طور اخص نقد فمینیستی را داریم که به گفته گرین و همراهانش در کتاب ***مبانی نقد ادبی*** شامل تحلیل تصویر زنان در آثار نویسندگان مرد و هم‌چنین نقدهای موجود بر آثار نویسندگان زن و... می‌شود (ویلفرد گرین،۱۳۸۵: ۲۴۴)، که حاکی از اهمیت روزافزون جایگاه زنان در پژوهش‌های ادبی و هنری است.

درهمین‌راســتا آثــار دو نمایشــنامه‌نویس برگزیــده زن ایرانی که مســایل و مشــکلات اجتماعی و روان‌شــناختی زنان را موردتوجه قرار داده‌اند، در این مقاله بررســی می‌شــود. یکی نغمه ثمینی[۲۷] اســت که علاوه‌بر نمایشــنامه و فیلمنامه، کتاب‌هایی هم‌چون ***تماشــاخانه اســاطیر، عشــق و شعبده، پژوهشــی در هزار و یک شــب، مجموعه نقدها و مقالات*** را به رشته‌تحریر درآورده و از میان نمایشــنامه‌های او که اغلب به مســایل و مصایب زنان در جوامع ســنتی پرداخته اســت، می‌توان ***خاله اودیسه، افسون معبد سوخته، رازها و دروغ‌ها، خواب در فنجان خالی و شکلک*** را نام برد. جنبه‌های جامعه‌شناســانه در آثار ثمینی به‌خوبی قابل‌مشاهده می‌باشد. و دیگری چیستا یثربی[۲۸] است که آثارش با توجه به زمینه تخصصی‌اش ارتباط با تئاتردرمانی پیدا می‌کند. وی آثاری مانند دادگاه جادویی، جمعه دم غروب، زنی که تابســتان گذشــته رسید، سرخ سوزان، آخرین پری کوچک دریایی، چشم‌هایش می‌خنــدد و مهمان ســرزمین خورشــید را در کارنامه کاری خود دارد. این نویســنده، «اتــاق آینه» را با همکاری بهزیســتی راه‌اندازی کرد، که از ســال ۷۲ تا ۱۳۷۴ فعال بود. در این مکان، مردم اغلب حرف‌ها و مشکلات‌شــان را مطرح کرده و اجرا و بازی آن ســوژه‌ها با بهره‌گیری از شیوه‌های تئاتردرمانی توسط خود آنان یا اعضای گروه صورت می‌گرفت. وی در آثار خود بر جنبه‌های روان‌شناســانه تأکید کرده و در نمایشنامه‌هایی نیز که در این مقاله بررسی شده‌اند، عواقب سرکوبیِ زن وحشی را به‌تصویر می‌کشد.

خواب در فنجان خالی[۲۹]

ماه‌لیلی، دختری ســرخوش و سرزنده اســت. در زمانه‌ی خود فردی منحصربه‌فرد، پرشور، کنجکاو، مهربان، بردبار و ســالم به‌حســاب می‌آید و این خود بزرگ‌ترین دلیل اســت تــا در جامعه‌ای متحجر به

نابودی کشـیده شـود. او زیاد حرف می‌زند،که نشـان از سرزندگی وی دارد و شـاید عاملی برای تصعید نیروی درونی‌اش. در ابتدای نمایش که ماه‌لیلی تازه از فرنگ برگشته، سرشار از حس زندگی است. او دم از دفاع از حقوق زنان و تغییر جامعه می‌زند. روحیه مبارزه در او به‌خوبی قابل‌مشـاهده اسـت. او از دیدن فقر و بدبختی و بیماری مردم رنج می‌برد.

در جامعه‌ای که زن تنها به امور داخل خانه و غذای همسر می‌اندیشد، ماه‌لیلی درس طبابت خوانده. او با جسـارت خلاف جریان رودخانه شـنا می‌کند. ازاین‌جهت وی سرکش اسـت، چرا که تن به زندگی سنتی نمی‌دهد، پا از گلیم خود فراتر نهاده و حتی در جلسات مشروطه‌طلبان هم شرکت می‌کند. ماه‌لیلی به مبارزه با تفکر مردسالار برمی‌خیزد و حرف از حقوق نسوان مملکت می‌زند، ولی فرامرزخان کارهای او را عشوه‌گری می‌پندارد. این تفکر پوسیده تا به آن‌جا می‌رسد که ماهرخ خنده‌های خواهرش را وسیله‌ای برای جلب‌نظر همسـر خود پنداشـته و کارش به جنون می‌رسـد. همه مقصر اصلی را ماه‌لیلی/ آقاعمه می‌دانند، نه حس شهوترانی فرامرزخان.

در فضای نمایشـنامه، زن تنها وسـیله‌ای می‌شـود برای این‌که مرد به اهداف خود برسد. ماهرخ به حرم‌سرای بزرگان زمان خود می‌رود تا برای فرامرزخان خبرچینی کند و آن‌جا که ماه‌لیلی نیز موردتعرض فرامرزخان قرار می‌گیرد، وسیله‌ای می‌شود برای صاحب اولاد شدنِ فرامرزخان.

«مهتاب:... مایه‌ی دل‌نگرانی من این روزها، قی و غسیان صبحگاهی اوست.... این دست‌کم روشن می‌کند که مشـکل اجاق‌کور ما همه از ماهرخ بوده اسـت و در مردی و مردانگی من، فرامرزخان کاشف میرزایی، ذره‌ای ضعف و صغور نیست...»(ثمینی،۱۳۹۰: ۸۴)

ماه‌لیلی در ابتدا برای فروکش کردن آتش عشـق فرامرزخان به فرنگ می‌رود، او خود را از این دام رها کرده، اما بار دوم آتش عشق به شهوت مبدل می‌شود که حتی ماه‌لیلی نیز نمی‌تواند از آن بگریزد. او در این آتش نابود شده و تبدیل به آقاعمه‌ی مجنون می‌شود و تمام آینده‌ای را که می‌توانست در سایه‌ی سـرزندگی و جسارتِ خود بسازد به‌ناچار با زیرزمینی نمور معاوضه می‌کند. ثمینی دلایل عدم‌بروز زوایای مختلف زن وحشـی را در فرهنگ‌های سنتی به‌تصویر می‌کشد. جوامعی که حس سرزندگی و سرخوشی زنان را دلیلی بر بی‌قیدی و راهی برای جذب جنس مخالف می‌دانند.

ماه‌لیلی زخمی نهفته در دل دارد، به او تجاوز شـده و ناخواسـته روند زندگی‌اش ازهم پاشیده است، اما این زخم، زمانی آشـکار می‌شـود که او داسـتان خود را برای ما روایت می‌کند و از طریق مهتاب از فرامرزخان– فرامرز، انتقام می‌گیرد و به قول استس دندان‌هایش را نشان می‌دهد.

ماه‌لیلی، در برابر این عشـق سکوت کرده و وطن خود را ترک می‌کند تا خواهرش آزار نبیند. درواقع در برابر این دام راه فرار را بر می‌گزیند. او بردبارانه عمری سـکوت می‌کند و از فرزندی که خود به دنیا

آورده حرفی نمی‌زند تا آن‌که مهتاب در دست‌نوشته‌های فرامرزخان این مسئله را کشف می‌کند.

«مهتـاب:... به هر جهـت روزگاری این طفل اگر پی به حضور ماه‌لیلی ببرد، او را می‌شـود عمه‌ای مجنون جا زد....»(ثمینی،۱۳۹۰: ۸۵)

سـرزندگی ماه‌لیلی به خلاقیت نمی‌انجامد چراکه او حامی ندارد و عوامل گوناگون او را از پیشـرفت بازداشته و اسباب نابودی وی را فراهم می‌آورند. بدین‌سان زخم‌های زن‌وحشی حس زندگی را در او کور کرده و درنهایت، نابودی نیروی خلاقیت‌اش را رقم می‌زنند.

شکلک[۳۰]

در شـکلک نیز سـرزندگی و سرخوشـی زن به عشـوه‌گری تعبیر می‌شـود. بازهم در جایی که زن تنها به امور خانه رسـیدگی می‌کند، نقره را می‌بینیم که از محیط خانه خارج شـده، بلیط‌فروشـی می‌کند و ایـن خـلاف عرف چنین جامعه‌ای اسـت. مرد نیز اطمینـان دارد که زن برای جلب‌نظـر او این کار را کرده، تا جایی‌که حتی اجازه‌ی دسـت‌درازی و تعرض به نقره را به خود می‌دهد. نقره سـرکش است زیرا حاضر نیسـت تن به ازدواجی ناخواسـته دهد. او خلاف خواست جامعه و مردانی هم‌چون شعبان‌خان قدم برمی‌دارد. ازاین‌رو یاغی است و محکوم به نابودی.

نقره پس از ازدواج نیز آن‌قدر به لجبازی و مخالفت ادامه می‌دهد تا آن‌که شعبان‌خان تصمیم می‌گیرد او را طلاق دهد، اما بلافاصله پشیمان شده و حسن را به‌عنوان محلل برمی‌گزیند.

«عالیه: یکی می‌خوام واسه یه شب، محلل بشه... نقره‌رو بگیره و فرداش خلاص!...»(ثمینی،۱۳۸۵: ۶۲)

در نمایشـنامه، نقره شخصیتی است که تنها درباره‌اش صحبت می‌شود، درحالی‌که روحش در وجود نرگـس حلول کرده اسـت. نقره نماد مخالفت زن با یوغی اسـت که دیگران بـه گردنش انداخته‌اند و او را به دلخواه خود به این‌سـو و آن‌سـو می‌کشانند. زن این‌جا کالاست. دست‌به‌دست می‌شود. دست‌خوش گرفته شـده و به غنیمت برده می‌شـود. در این اثر زن وحشی در مقام زنان سرکوب‌شده تبلور می‌یابد که جلوه‌ای از فرهنگ‌های سـنتی است. زن‌وحشیِ سرخوش، که به نادرستی عشوه‌گر خوانده می‌شود، پیش از آن‌که این سرخوشـی در او به خلاقیت مبدل شده و زمینه‌ی شکوفایی‌اش را فراهم کند، توسط جامعه مردسالار سرکوب می‌شود.

نقره بارها با خشم، چنگ و دندان نشان داده و به دنبال راه فرار است، اما هربار به درِ بسته می‌خورد و درنهایت تبدیل به موجودی منزوی و خانه‌نشین می‌شود. او مجال بازیابی سایر خصوصیات زن‌وحشی را ندارد زیرا در همان مرحله‌ی سرخوشی و سرکشی نابود شده و نمی‌تواند گامی فراتر نهد. او فرزندی به

دنیا می‌آورد که بیانگر رنج هزارســاله زن است. رنج تکه‌تکه شدن هویت‌اش. هر بخشی از شخصیت‌اش پیش از آن‌که متعلق به خودش باشد ازآنِ یک مرد است. هر مردی در سایه‌ی تعصب، به بهانه‌ی غیرت و گاهی از روی شهوت خود را صاحب زن می‌داند و فرزندش تلفیقی از تمام رنج‌های رفته بر اوست.

«صدای عالیه:... پیشونی‌اش عینهو پیشونی شعبون خانه. دهنش عینهو تو حسن!... دماغش انگاری دماغ همین ریقماسیه...چشم‌هاش هم جفت چشم‌های نقره!... قوزش هم به من رفته...! گیسش سفیده... عین برف... بچه پیره... کم کم صد سالشه!»(ثمینی،۱۳۸۵: ۶۶)

ثمینــی باز هم دلیل عدم ظهورِ کامل این کهن‌الگو را در وجود زنان، در هنجارهای فرهنگ ســنتی جست‌وجو می‌کند. نقره زخم دارد. به او بدون توجه به خواسته‌اش تعرض می‌شود. هرکس از خواسته‌های خــود می‌گویــد و حتی گوشــه‌ای از آرزوهای او را نمی‌بینــد. زخم نقره با تولد نوزاداش ســر باز می‌کند. هیچ‌کس حاضر نیســت مســوولیت این زخم را بپذیرد و هرکس به دنبال ســلب مسوولیت از خود است. درحالی‌که این زخم حاصل اَعمال تک تک آن‌هاست.

«عالیه: حسن می‌خواد بچه رو ببنده به ناف تو! ولی گردن نگیر...»(ثمینی،۱۳۸۵: ۶۷)

ویا:

«حسن: حرف مفت نزن! مال بد بیخ ریش صاحابش. خوش اومدی.»(ثمینی،۱۳۸۵: ۶۸)

«نقره/ نرگس» مانند همه‌ی زنان، بردبارانه در انتظار تولد فرزند نشسته است. او زمانی سرکش بوده اما اکنون در خانه‌ی حســن بردباری را تجربه کرده و نُه ماه در انتظار تولد فرزندش می‌نشــیند. در پایان هیچ‌کس این فرزند عجیب‌الخلقه را نمی‌پذیرد اما نرگس که در واقع همان نقره‌ی سال‌های گذشته است، او را بــا بردباری و فــداکاریِ مادرانه در آغوش گرفته و نوازش می‌کند. چرا که تنها اوســت که می‌تواند مرهمی بر زخم‌های نقره بگذارد. در *شــکلک*، زن به درد خود عادت کرده و باری که جامعه بر دوش او نهاده جزئی از وجودش شده و بدون آن قادر به زندگی نیست.

«نرگس:... ولی من بدون بچه‌ام هیچ‌جا نمی یام...»(ثمینی،۱۳۸۵: ۷۵)

درواقع «نقره/ نرگس» در انتها به جای انتقام و خشــم، بخشــش را انتخاب کرده و بردبارانه با اندوه و رنجِ خود، می‌سوزد و می‌سازد.

مقایسه‌ی خصوصیات کهن‌الگویی در آثار نمونه‌ی نغمه ثمینی

نحوه‌ی بازتاب ویژگی‌های کهن‌الگوی زن وحشی در دو نمایشنامه‌ی ثمینی، در جدول زیر به تصویر درمی‌آید:

ویژگی‌های کهن‌الگو نمایشنامه	خشم یا بخشش	زندگی خلاق	زن سرکش	خنده‌مقدس (خنده وحشی)	زخم‌های زن وحشی	بردباری	تشخیص تله‌ها	سرزندگی
خواب در فنجان خالی (ماه‌لیلی)	P		P		P	P	P	P
شکلک (نقره)	P		P		P	P		P

ماه‌لیلی و نقره، زنانی هستند که سرزندگی را در ابتدای جوانی با تمام وجود احساس کرده‌اند. از دید دیگران آنان زنانی سرکش تلقی می‌شوند چرا که در جامعه‌ی مردسالار با زنان دیگر تفاوت داشته و حرف‌ها و کارهایشان عجیب است. اما همین سرکشی و سرخوشی کافی است تا زن وحشی بامانع روبه‌رو شود. سرکشی و سرخوشی آن هم در جایی که زن هویتی جدای از مرد ندارد و به قول سیمون دوبووار پیوست مرد محسوب می‌شود و وظیفه‌ی اصلی وی مهرورزی و تیمارداری از همسر و تربیت فرزندان است. چگونه امکان دارد زنی که جزو مایملک مرد است، به اختیار خود شغل انتخاب کرده و همانند ماه‌لیلی و نقره در اجتماع حضور پیدا کند؟

آن‌چه کهن‌الگوی زن وحشی را به این‌گونه بحث‌های جامعه‌شناسانه مرتبط می‌سازد این مدعاست که در فرهنگ‌های سنتی، زن وحشی در وجود زنان سرکوب شده و با جنبش‌هایی هم‌چون فمینیسم، به‌تدریج اجازه ظهور پیدا می‌کند.

ماه‌لیلی نمونه‌ی زنانی است که زن وحشی را در وجود خود کشف کرده و خود را مستعد برای رسیدن به موفقیت‌هایی می‌داند که به‌نظر جامعه‌ی سنتی عجیب می‌آید. مردان او را متهم به عشوه‌گری و سبکسری می‌کنند، این بزرگ‌ترین دلیلی است که منجر به نابودی حس سرزندگی در ماه‌لیلی و زنان امثال او می‌شود. این حس که به‌خوبی می‌توانست خلاقیت زن را شکوفا کند، با کژاندیشی مرد به‌طورکامل نابود شده و آینده‌ی درخشانی را که حق زن بود از او سلب می‌کند.

نغمه ثمینی به‌خوبی دلایل جامعه‌شناسانه‌ی عدم‌بروز کهن‌الگوی زن وحشی را در آثارش به نمایش گذاشته است. زنی با دنیایی سرشار از آمال و آرزو در یک لحظه با برخورد وحشیانه و حیوانیِ یک مرد، به نابودی کشیده شده و تنها از او زنی زخم خورده، منزوی و واپس‌مانده برجای می‌ماند.

این کهن‌الگو در دو اثر ثمینی مجالی برای درک حس خلاقیت و خنده وحشی نمی‌یابد اما نه به‌دلیل ممنوعیت برای به‌تصویر کشـیدن خنده وحشـی، بلکه به این دلیل که فرصتی برای این کار ندارد و در نمایشـنامه، مرد از سرخوشـی و سرزندگی او همان حس خنده وحشـی را برداشت کرده و به خود اجازه تعرض به زن را می‌دهد.

آخرین پری کوچک دریایی[۳۱]

در ابتدای نمایشـنامه، حوا دختری بی‌قرار اسـت کـه پس از بی‌مهری‌های ابراهیـم تبدیل به زنی سرکش می‌شود. او خلاف آن‌چه عرف می‌پذیرد حرکت کرده، به مردی عشق ورزیده که عاشق او نیست. او حتـی خلاف میل باطنی خود با مردی ازدواج می‌کند که دوسـتش ندارد. حـوا برای انتقام از ابراهیم، خودش را قربانی کرده و در مدرسـه‌ی دخترانه‌ی خود، نفرت را آموزش می‌دهد و بنا به ادعای خودش، هیچ‌یک از دختران فارغ‌التحصیل این مدرسه نیز نخواهند توانست زندگی عادی داشته باشند.

«حوا: هیچ دختری نیست که از این مدرسه فارغ‌التحصیل بشه و بتونه یه زندگی عادی تشکیل بده، می‌تونی تحقیق کنی. همه‌شـون یه جوری با بقیه فرق دارن... یه چیز تو همه‌شـون مشترکه، همه‌شون بدبین‌ان، نفرت دارن، هیچ کدوم تو زندگی زناشـویی، موفق نیستن... مدرسه‌ی دختران حوا برای این به وجود اومده که این دخترا با حقایق تلخ زندگی آشنا بشن. قبل از این که بیرحمی دنیا از پا درشون بیاره، من این کارو با دختر خودم شروع کردم.»(یثربی، ۱۳۸۹: ۱۲۹)

این‌جا زن وحشـی با مانع روبه‌رو شـده است، به او خیانت شـده، زخم خورده و از آن‌جا که این زخم مسـیری به بیرون پیدا نکرده است راهی خلاف آن‌چه باید، برمی‌گزیند. حوا خلاق است، اما چون حامی ندارد و شـرایط زندگی بر وفق مراد او پیش نرفته، به سـمت نابودی کشـیده می‌شود. حس انتقام مسیر خلاقیت او را به نفع خود تغییر می‌دهد. دبیرستانی دخترانه راه‌اندازی کرده و نفرت از مردان را در دختران پرورش می‌دهد تا هرآن‌کسـی را که بانی رنج‌های اوسـت، به بدنامی بکشـاند. در پایان زن وحشی که اکنون در درون حوا به زنی پریشان و پرخاشگر و بیمار مبدل شده، راهی جز خودکشی نمی‌یابد.

یثربی عواقب سـرکوب زن وحشی را به‌تصویر می‌کشد. زن وحشی، زنی پرخاشگر نیست. ولی آن‌جا که با نافرجامی روبه‌رو شده و احساس می‌کند به حریم او تجاوز و یا به او خیانت شده است، چنگ‌ودندان نشـان می‌دهد. دختری سرخوش و سرشار از حس زندگی که آمادگی عاشق شدن و فداکردن خود برای زندگی زناشـویی را دارد و تنها به خاطر عشـقی یک‌سویه که یکی از زخم‌های زن وحشی است، به‌سوی نابودی گام برمی‌دارد.

«حوا: اون موجود پاک اون موقع آماده بود تا یه زندگی پاک داشـته باشـه... اما تو آلوده‌اش کردی.

همه‌ی رؤیاها و آرزوهاشو دزدیدی، به ریشش خندیدی و بدتر از همه این که بهش یاد دادی، با پاکی و خلوص، هیچی رو نمی شه به دست آورد، هیچی!»(یثربی،۱۳۸۹: ۱۳۰)

حوا خلاق اســت، تا آن‌جا که برای نابودی میکاییل برنامه‌ای ریخت که کمتر کســی به کارهای او شک کرد و البته اگر خودش اعتراف نمی‌کرد، کسی به این توطئه پی نمی‌برد.

«حوا: بله و چه طعمه‌ی خوب و دهن پر کنی! من ســال‌ها از دور شــاهد بزرگ شدنش بودم، منتظر بودم تا زمان لازم برســه... وقتی شــنیدم که دکتراشــو گرفته، فکر کردم وقتشه که این طعمه‌ی چرب و چاق رو به دام دخترای حوا بکشونم...»(یثربی،۱۳۸۹: ۱۲۹)

چشم‌هایش می‌خندد[۳۲]

در این اثر نیز زنی را می‌بینیم که زخم خورده و همین زخم باعث تغییر مســیر زندگی او شــده است. قدم‌خیر در اوج جوانی ســرخوش و ســرزنده است، اما پس از آن‌که از طرف پسر همسایه که تنها عشق واقعی اوست و او حاضر شده با تمام وجود خود را در اختیار او قرار دهد بی وفایی می‌بیند؛ تن به ازدواجی ناخواسته داده و انتقام خود را از مرد دیگری می‌گیرد.

«مادر: قدم خیر صولت، فقط یه بار تو زندگیش معنی عشــقو فهمید... اونم از پسر گریزپای همسایه شــون که عاشــقش بود. پســره هیچوقت باهاش ازدواج نکرد. مثل نســیم اومد و مثل باد رفت. قدم‌خیر صولت از سر ناچاری، با این مرد، با مردی که دوستش نداشت ازدواج کرد و بچه شو تو خونه‌ی اون مرد به دنیا آورد. اســم بچه شو گذاشــت یلدا، چون از اون به بعد همه‌ی زندگیش شب تاریک بلندی بود که باید تو خونه‌ی قدیمی اون مرد می‌گذروند. مردی که دوستش نداشت...»(یثربی،۱۳۸۹: ۵۸)

زخم قدم‌خیر مجال ســر باز کردن پیدا نکرده اســت، پس تبدیل به خشمی مهارنشدنی شده و مسیر زندگی او را تغییر می‌دهد. خشــمی که حتی باعث قســاوت بیش‌ازحد "قدم‌خیر" در اندیشه و تخیلاتش می‌شــود. جهان‌بین را در خیال خود می‌کشــد و زیر بوته‌ی کاملیا به خاک می‌ســپارد. او کینه‌ی خود را روزبه‌روز بارورتر می‌کند، به گُل آب می‌دهد تا شــعله‌های اندیشــه‌ی انتقامش فروکش نکند و این‌گونه این نفرت را همیشه زنده و تازه نگه می‌دارد.

«مادر:... تو فکر کردی... برای چی این همه سال به اون بوته کاملیا آب دادم و ازش نگهداری کردم؟ چرا همه‌ی گلا و درختای این باغ خشک شده به جز اون گل کاملیا؟ حتی الان هم با وجود این‌که پاییزه، هنوز یه گل داره. می‌بینی؟ برای اینکه بهش توجه شده. من بهش آب دادم و پدرت بهش غذا. پس اون درست مثل بچه‌ی ماست. هردومون بهش رسیدیم.»(یثربی،۱۳۸۹: ۴۹)

این‌جا زن وحشــی، راه برون‌رفتی در تخیلات قدم‌خیر باز می‌کند. قوه‌ی خلاقه‌ی او را بارور می‌کند

امــا چــون حامی ندارد و زندگی بر وفق مراد او پیش نرفته در مســیری گام برمــی‌دارد که باعث نابودی زندگی او و اطرافیانش می‌شود.

قدم‌خیر نیز مانند حوا پس از باز شــدن زخم کهنه، تنها راه باقی‌مانده را مرگ می‌داند و گویا فاش شدن اسرارش به‌منزله‌ی پایان زندگی برای اوست. زخم، اگر به‌موقع سر باز نکند، تبدیل به دملی چرکی شــده و تمام زندگی زن را احاطه می‌کند. درحالی‌که با رســیدگی به‌موقع، با وجود زخم، زن می‌تواند به زندگی سالم خود ادامه دهد و مسیر تکامل خود را به‌نحوی شایسته طی کند.

مقایسه‌ی خصوصیات کهن‌الگویی در آثار نمونه‌ی چیستا یثربی

نحوه‌ی بازتاب ویژگی‌های کهن‌الگوی زن وحشی در دو نمایشنامه‌ی یثربی، در جدول زیر به تصویر درمی‌آید:

ویژگی‌های کهن‌الگو نمایشنامه	خشم یا بخشش	زندگی خلاق	زن سرکش	خنده‌مقدس (خنده وحشی)	زخم‌های زن وحشی	بردباری	تشخیص تله‌ها	سرزندگی
آخرین پری کوچک دریایی (حوا)	P	P	P		P			P
چشم‌هایش می‌خندد (قدم‌خیر)	P	P	P		P			P

ازجمله مواردی که می‌تواند باعث خشونت در زنان شود: خیانت شوهر به همسرش، استقلال‌طلبی، ازدواج نکردن، شکســت و ناکامی در زندگی اســت. این دلایل که بیشــتر ریشه‌های عاطفی و اقتصادی دارند، باعث بروز احســاس حقارت در زن می‌شــوند و او زمانی که موانعی را ســر راه رسیدن به اهدافش می‌بیند، ممکن اســت عکس‌العملی شدید از خود بروز دهد. خشم زنانه اغلب به دلیل وضعیت خانوادگی، فرهنگ جامعه و یا وقایعی دردناک شــکل می‌گیرد. روحی که به‌طورغریزی ســالم است، ذاتاً نسبت به بی‌احترامی، تهدید و آسیب واکنش نشان می‌دهد.

زنان در دو اثر ذکرشــده از چیســتا یثربی مورد بی‌احترامی قرارگرفته‌اند. عشــق آنان از طرف مردان نادیده انگاشته‌شــده و این نه‌تنها حس سرخوشی و سرزندگی زنان را دچار آسیب کرده، بلکه آتش خشم را درون آنان روشــن کرده و از آن‌جا که این خشــم راه‌به‌جایی نمی‌برد، لحظه‌به‌لحظه مشــتعل‌تر شده و تمام زندگی ایشــان را تحت‌الشــعاع قرار می‌دهد تا جایی‌که زن‌ها تبدیل به موجوداتی بیمار شده و تمام لحظه‌های زندگی‌شــان را در انتظار انتقام می‌گذرانند. اعمال و رفتار آن‌ها تحت‌تأثیر خشــم و کینه شکل

می‌گیرد. زن در این آثار در ابتدا سرخوش و سرکش است، اما به دلایل بالا و به‌خاطر زخمی که بر روح او وارد شــده و البته مقاومت زن در برابر فراموش کردن این زخم، وی به موجودی غضبناک، خشــک و منفور مبدل می‌شود.

"اســتس" معتقد اســت زن خشــمگین موجودی وحشتناک اســت و قدرتی دارد که باعث ترس و تکان اطرافیان خود می‌شــود، اما این بیشــتر فرافکنی خشم شخصیِ فرد ناظر در مورد هر زنی است که خشــم برحقی دارد.(پینکولااســتس، ۱۳۸۹ : ۴۹۰) حوا و قدم‌خیر هر دو با بی‌مهری مورد آســیب روحی قرارگرفته‌اند و این سرنوشت، نتیجه‌ی زخمی است که بر روح آن‌ها نشسته. شاید خشم آنان بر حق باشد اما زن وحشی این زخم‌ها را با گریه و با درددل‌کردن التیام می‌بخشد و از آن‌جا که این مجال برای حوا و قدم‌خیر پیش نیامده و یا نخواســته‌اند که پیش آید، تبدیل به زخمی عفونی می‌شود که زندگی آن‌ها را نابود کرده و البته اطرافیان نیز از عواقب این زخم بی‌نصیب نمی‌مانند.

یثربی، به دلیل آشنایی با جنبه‌های روان‌شناسانه دلایل سرکوبی زن وحشی را موردبررسی قرار داده و عواقب این سرکوبی را بر ما آشکار کرده است. زن وحشیِ درون حوا و قدم خیر که سرخوش از زندگی اســت، عاشــق می‌شود و با برخورد به اولین مانع، مسیر خود را تغییر داده و تمام حس خلاقیت خود را در جهت انتقام به‌کار می‌گیرد و دست به اقداماتی می‌زند که از کمتر کسی بر می‌آید و این حس، هرچند در جهت نابودی دیگران است، اما دقیق طراحی شده است.

نتیجه‌گیری

نحوه‌ی بازتاب ویژگی‌های کهن‌الگوی زن وحشی در نمایشنامه‌های نمونه، در جدول زیر به تصویر درمی‌آید:

ویژگی‌های کهن‌الگو نمایشنامه	خشم یا بخشش	زندگی خلاق	زن سرکش	خنده‌مقدس (خنده وحشی)	زخم‌های زن وحشی	بردباری	تشخیص تله‌ها	سرزندگی
خواب در فنجان خالی (ماه‌لیلی)	✓		✓		✓	✓	✓	✓
شکلک (نقره)	✓		✓		✓	✓		✓
آخرین پری کوچک دریایی (حوا)	✓	✓	✓		✓			✓
چشم هایش می‌خندد (قدم خیر)	P	P	P		P			P

روان‌شناســی باریکانه با جامعه‌شناسی پیوند دارد. برای شــناختن پدیده‌های روانی یک بیمار یا علل ابتلای او، روان‌شناس باید آن‌چه را که از آغاز تولد بیمار در زندگی او، در خانواده، در محیط اطرافش و... اتفاق می‌افتد و می‌گذرد بررســی کند و به آن‌ها اشــراف بیابد و با ارتباط دادن همه این عوامل، بکوشــد راهی برای معالجه بیمار پیدا کند.(آیت الهی، ۱۳۸۷: ۶۳)

این مســئله در آثار نمونه‌ی انتخابی به‌چشــم می‌خورد. هرچند قصد این دو نویسنده به‌طورمشخص به تصویر کشــیدن خصایص کهن‌الگوی زن وحشــی و دلایل عدم بروز آن نبوده اســت، اما به‌خوبی به این مســئله پرداخته شده‌است چراکه زن وحشــی به معنای سلامت همه زنان است، او نمونه‌ی اصلی و صورت ازلی زن اســت و خواســت نهایی هر زن رسیدن به این صورت ازلی است و عجیب نیست اگر هر دو نویسنده، صورت آرمانی زن را در ذهن داشته باشند و دلایل عدم تکامل آن را موردبررسی قرار دهند.

یثربی و ثمینی هرکدام از منظری عدم تحقق این کهن‌الگو را در زنان جوامع ســنتی بررســی کرده اند، یکی از زاویه‌دید یک جامعه‌شناس و دیگری در جایگاه یک روانشناس.

در آثار هر دو نویسنده حس سرزندگی زن در ابتدای داستان به‌چشم می‌خورد که همین مسئله باعث تحریک حس حســادت و احساســات جنسی مرد شده و درنهایت عامل بدبختی و تباهی زن می‌شود. اما سرکشی نیز از خصوصیاتی است که در هر چهار زن به‌خوبی قابل‌مشاهده است. آنان خلاف عرف جامعه عاشــق می‌شوند، در اجتماع مردســالار کارهای به‌ظاهر مردانه(مثل طبیب شدن ماه لیلی و بلیط‌فروشی نقره) می‌کنند و این‌ها همه حاکی از ســرکش بودن این زنان در جامعه‌ای اســت که دختر به خواســت خانواده عاشــق می‌شــود و به میل شــوهر زندگی می‌کند. همین دو عامل (سرکشی و سرخوشی) کافی است تا زن در چنین جامعه‌ای محکوم شود.

هــر چهار زن زخم خورده‌اند، به آن‌ها و عشقشــان بی‌احترامی شــده. از جانب مردان یا با بی‌مهری روبه‌رو شده‌اند و یا موردتعرض قرار گرفته‌اند. این زخم تمام زندگی و آینده‌ی آن‌ها را نابود کرده و باعث تغییر مســیر احساســات آن‌ها شده است و اکنون به‌جای عشق و وفاداری، کینه و انتقام را برگزیده‌اند. در آثــار یثربی، این حس انتقام اســت که خلاقیت قدم‌خیر و حــوا را رهبری می‌کند. اما ماه‌لیلی و نقره حتی مجال شکوفایی در این مسیر را نمی‌یابند و بردباری را پیشه می‌کنند. یکی کنج زیرزمینی نمور و دیگری در پستوخانه‌ی حسن شکلک.

در میان این زنان، ماه‌لیلی که از همه باهوش‌تر است، در ابتدای داستان خود را از چنگ فرامرزخان می‌رهاند و دام پهن شده بر سر راه خود را تشخیص می‌دهد اما برای بار دوم هوش و ذکاوت ماه‌لیلی نیز در برابر حس شهوت فرامرزخان نمی‌تواند چاره‌ای بیندیشد.

این‌گونه پژوهش‌های اسطوره‌شناسانه در عرصه‌ی ادبیات نمایشی معاصر کشورمان، علاوه‌بر معرفی

الگوهای جدید در مطالعات ادبی و هنری و بررسی آثار نویسندگان؛ زمینه‌ی تحلیل‌های ژرف‌تری را از جایگاه زنان در ابعاد روان‌شناختی و جامعه‌شناختی در نمایشنامه‌های ایرانی پدید می‌آورند.

در این مقاله، بهره‌گیری از کهن‌الگوی زن وحشی در بررسی آثارِ دو نویسنده‌ی زن کشورمان نشان می‌دهد که شخصیت‌های زن در این نمایشنامه‌ها، در ابعاد روان‌شناسانه و جامعه‌شناسانه آیینه‌ای تمام‌نما از طبیعت اصیل و صورت ازلی زن وحشی هستند و برخوردهای سنتی و مردسالارانه با قهرمانان زن و ایجاد فضای پرتنش و اضطراب‌آلود برای آنان، این زنان را از زندگی خلاق، بردباری، خنده‌های عمیق، مقدس و سرشار از زندگی و هم‌چنین قوه‌ی تشخیص به‌دور می‌سازد. بدین‌سان برای این قهرمانان عرصه‌ی سرکشی و خشم مهیا می‌شود، عصیانی که آینده و بقای آنان را در معرض نابودی قرار می‌دهد.

هر دو بانوی نویسنده – ثمینی و یثربی– با ارایه تصویری هشداردهنده از وضعیت زن، به نقدی اجتماعی و روان‌شناختی از جایگاه زن ایرانی دست یازیده و جزییاتی از زندگی زنان را برمی‌شمارند که ما را به ریشه‌های تاریخی، سنتی و اسطوره‌ای آنان بازمی‌گرداند، تصاویری که بازتابی از دنیای راستینِ کهن‌الگوی زن وحشی است.

پی‌نوشت‌ها

1.Myth
2.R.Callois
3.Sociology
4.Psychology
5.Mythology
6.Libido(نیروی روانی اولیه که سرچشمه غرایز جنسی است)
7.Archetype
8.Collective unconscious
9. Jack A.Vaughn
10.Wild woman archetype
11. S.Brallier
12. Women who run with the wolves: Myths and stories of the wild women archetype
13.Clarissa pinkola estes
14.Aggressive
15.Frank Fish
6.Clinical psychopathology signs and symptoms
7.Schizophrenia)
(دسته‌ای از اختلالات روانی که مشخصات بارز آن عبارتند از کناره‌گیری از واقعیت و اختلال در فکر و مفاهیم منطقی)
8. May Lee
19.Anima
20.Animus

21.Feminist
22.Yin
23.Yang
24.Biologic
25. Anja Maria Bodisch
26. Shinoda Boulen

۲۷. متولد ۱۳۵۲، تحصیل‌کرده رشته سینما و تئاتر، دکترای پژوهش هنر، مدرس و عضو هیئت علمی دانشکده هنرهای‌زیبای دانشگاه‌تهران.

۲۸. متولد ۱۳۴۷، کارگردان و نویسنده‌ی تئاتر و سینما که دکترای روان‌شناسی‌اش را از دانشگاه الزهرا اخذ کرده و در همان دانشگاه مشغول به تدریس است.

۲۹. خواب در فنجان خالی: فرامرز و مهتاب که برای رسیدن به ارثیه مشروط، بدون عشق و علاقه، با هم ازدواج کرده‌اند، در انتظار مرگ آقاعمه هستند، اما آقاعمه کم‌کم تبدیل به ماه‌لیلی جوان و فرنگ رفته می‌شود و سرگذشت خود را روایت می‌کند. فرامرزخان همسر ماهرخ، خواهر ماه‌لیلی/آقاعمه، عاشق ماه‌لیلی است. ماه‌لیلی برای فرار از عشق فرامرزخان به فرنگ می‌رود و پس از مدتی که به ایران بازمی‌گردد، فرامرزخان دوباره به او ابراز عشق کرده و با وحشی‌گری به او تعدی می‌کند. ماه‌لیلی باردار می‌شود. فرامرزخان برای جلوگیری از آبروریزی او را در زیرزمین مخفی می‌سازد و به فرزند ماه‌لیلی که به ماهرخ نیمه مجنون نسبتش می‌دهد، او را عمه‌ای مجنون معرفی می‌کند.

۳۰. شکلک: شریف و نرگس، برای فرار از دست برادر نرگس به خانه‌ای مخروبه پناه می برند. بلافاصله بعد از ورود نرگس، حسن شکلک و عالیه کچل که گویی به خواب چندساله رفته‌اند، بیدار شده و نرگس را با نقره اشتباه می‌گیرند. نقره پس از آن که به‌اجبار همسر شعبان‌خان می‌شود، شروع به سرکشی و نافرمانی می‌کند تا جایی‌که شعبان‌خان تصمیم می‌گیرد او را طلاق دهد. اما بلافاصله پشیمان شده و برآن می‌شود برای یک‌شب، نقره را به‌عنوان محلل به عقد حسن درآورد. اما حسن به شعبان‌خان خیانت کرده، نقره باردار می‌شود. حسن به دروغ می‌گوید نقره فرار کرده، در حالی‌که او را در خانه زندانی کرده است.

۳۱. آخرین پری کوچک دریایی: میکاییل، دبیرفلسفه، سر کلاس از پریزدگی صحبت می‌کند و حوا با همکاری دختران مدرسه به دیگران این‌گونه القاء می‌کنند که صحبت‌های میکاییل باعث بیماری دختران مدرسه شده است. کیارا، دختر حوا، به دنبال کشف واقعیت است. با ورود ابراهیم به مدرسه، زخم کهنه‌ی حوا سر باز می‌کند و از توطئه‌ای که علیه میکاییل، برای انتقام از ابراهیم، شکل گرفته و رنج‌هایی که به‌خاطر بی‌توجهی ابراهیم به عشق او متحمل شده، سخن می‌گوید و معما برای کیارا که در گوشه‌ای به دور از چشم آن‌دو، حرف‌هایشان را می‌شنود، حل می‌شود. حوا بعد از این‌که متوجه حضور کیارا می‌شود، خود را در پایان راه یافته و دست به خودکشی می‌زند.

۳۲. چشم هایش می‌خندد: قدم‌خیرصولت، مادر یلدا، بعد از باردار شدن از پسر همسایه و برای جلوگیری از آبروریزی مجبور به ازدواج با جهان‌بین، پدر توفان شده است. قدم‌خیر آن قدر به خود تلقین کرده که باورش شده جهان‌بین را کشته، یلدا نیز در جوانی توسط حسابدار مادرش موردتجاوز قرار گرفته و حاصل ازدواج او، دختری به نام کاملیاست که قدم‌خیر از او متنفر است زیرا گمان می‌کند که قصد جدا کردن یلدا از او را دارد. توفان که به‌تازگی به این خانه آمده سعی می‌کند به یلدا و کاملیا کمک کند. یلدا نیز به او علاقه‌مند شده است و درنهایت وقتی جهان‌بین با قدم‌خیر روبه‌رو شده و حقایق فاش می‌گردد، قدم‌خیر راهی جز مرگ پیش رویش نمی‌بیند.

فهرست منابع

۱- آیت‌اللهی، حبیب‌الله(۱۳۸۷). ***شیوه‌های مختلف نقد هنری***. تهران: سوره مهر.

۲- ابوت، پاملا و والاس، کلر (۱۳۸۱). ***جامعه شناسی زنان***، منیژه نجم عراقی، تهران: نشرنی.

۳- ال‌گوریـن، ویلفـرد و دیگران(۱۳۷۰). ***راهنمای رویکردهای نقد ادبی***، زهرا میهنخواه، تهران: انتشـارات اطلاعات.

۴- باستید، روژه (۱۳۷۰). ***دانش اساطیر***، جلال ستاری، تهران: توس.

۵- بولن، شینودا (۱۳۹۰). ***نمادهای اسطوره ای و روانشناسی زنان***، آذر یوسفی، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۶- بیلینگتون، روزاموند (۱۳۸۰). ***فرهنگ و جامعه***، فریباعزبدفتری، تهران: قطره.

۷- پینکولا استس، کلاریسا (۱۳۸۹). ***زنانی که با گرگها می دوند***، سیمین موحد، تهران: پیکان.

۸- ثمینی، نغمه (۱۳۸۷). ***تماشاخانه اساطیر***، تهران: نشرنی.
۹- ثمینی، نغمه(۱۳۹۰).***خواب در فنجان خالی***، تهران: نشرنی.
۱۰- ثمینی، نغمه(۱۳۸۵). ***شکلک***، تهران: غزال.
۱۱- دلاشو، م. لوفلر (۱۳۶۴). ***زبان رمزی افسانه‌ها***، جلال ستاری، تهران: توس.
۱۲- دوبووار، سیمون(۱۳۸۰). ***جنس دوم***، قاسم صنعوی، تهران: توس.
۱۳- سیگر، لیندا (۱۳۷۴). ***خلق شخصیت‌های ماندگار***، عباس اکبری، تهران: مرکز گسترش سینمای تجربی.
۱۴- شولتز، دوان و شولتز، سیدنی الن (۱۳۸۸). ***نظریه‌های شخصیت***، یحیی سید محمدی، تهران: ویرایش.
۱۵- فیش، فرانک (۱۳۷۴). ***علائم بیماریهای روانی***، اصغر سجادیان، تهران:اطلاعات.
۱۶- گرین، ویلفرد و مورگان، لی و لیبر، ارل و ویلینگهم، جان(۱۳۸۵). ***مبانی نقد ادبی***، فرزانه طاهری. تهران: انتشارات نیلوفر.
۱۷- مای لی، ر (۱۳۸۵). ساخت، ***پدیدآئی و تحول شخصیت***،محمود منصور، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۸- ناظرزاده کرمانی، فرهاد(۱۳۶۷). ***نمادگرایی در ادبیات نمایشی***(ج۲). تهران: انتشارات برگ.
۱۹- یثربی، چیستا(۱۳۸۹)./***خرین پری کوچک دریایی***، تهران: سارنگ.
۲۰- یثربی، چیستا(۱۳۸۹).***چشمهایش می‌خندد***،تهران:سارنگ.
۲۱- یونگ،کارل گوستاو(۱۳۵۲). ***انسان و سمبولهایش***، ابوطالب صارمی، تهران: امیرک بیر.
۲۲- افشاری اصل، ایرج(پاییز ۱۳۸۰). ***ترکش‌هایی بر تن زخمی تئاتر***. مجله ***پلاک هشت***، شماره(۷).
23- Bidney,D.(1958).Myth,symbolism,and truth.In T.A. Sebeok(Ed.),Myth: A symposium (pp.3-24).Bloomington:Indiana University Press.
24- Bodisch,Anja Maria(2006),Tracking spoor of the wild woman archetype during a University Merger.
25- Brallier,S. (2005). About the wild woman archetype. Tantric Shamanism. Retrieved May 21,2005,from.
26- Jung,C.G.(1960).The structure and dynamics of the psyche, collected works: Princeton University Press.
27- Martin,Carol.(2003).A source book of Feminist Theatr and Performance on and Beyond the stage:London and Newyork.
28- Segal, R.A. (2004). Myth: A very short introduction. Oxford, United Kingdom: University Press.
29- Stevens, A. (1982). Archetype: A natural history of the self. London: Routledge.
30- Tate, Alen.(1960). The language of poetry. NewYork: Russell and Russell.
31- www.mehrnooshdarini.com
32- ri.ca.mu.isuodref@inajidnaz:liam-E
33- www.psychologyfree.blogfa.com
34- www.Iran- newspaper.com
35- www.wikimediafoundation.org

بررسی پایان‌نامه‌های ارایه‌شده در مقطع کارشناسی ارشد رشتۀ هنرهای نمایشی دانشگاه سوره

رفیق نصرتی **، مجید سرسنگی، (خانم) فراز حسامی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۵ /۱۱ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۶ /۳ / ۹۳

**نویسندۀ مسوول

بررسی پایان‌نامه‌های ارایه‌شده در مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ هنرهای نمایشی دانشگاه سوره

رفیق نصرتی دانشجوی دکتری تأتر دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران، مدرس مدعو دانشگاه سوره.

مجید سرسنگی استادیار دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

(خانم) فراز حسامی دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه سوره.

چکیده

پایان‌نامهٔ دورهٔ تحصیلی کارشناسی ارشد، مرحلهٔ پایانی این مقطع تحصیلی است که دانشجو پس از پشت سر نهادن ترم‌ها و دروس درنظرگرفته‌شده برای وی، دانش خود را در رشتهٔ تحصیلی‌اش با ارایهٔ یک پژوهش در قالبی علمی-پژوهشی به عرصهٔ ظهور می‌رساند. در دانشگاه سوره، مقطع کارشناسی ارشد نوپاست و تعداد پایان‌نامه‌های ارایه‌شده‌ی این مقطع در این دانشگاه بین سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۰، ۴۱ پایان‌نامه است. این مقاله با فرض این مسأله که چکیده، فهرست و فصل‌بندی پایان‌نامه، مقدمه، بدنهٔ پژوهش، نتیجه‌گیری و منابع اجزای اصلی ساختمان یک پژوهش‌اند با بررسی چکیده، مقدمه، نتیجه‌گیری و فهرست منابعِ هشت پایان‌نامه به عنوان نمونهٔ آماری از میان جمعیت آماری ۴۱ پایان‌نامه، سعی کرده است میزان مطابقت پایان‌نامه‌های ارایه‌شده را با اصول نگارش علمی-پژوهشی بسنجد که در این‌جا برای پرهیز از طولانی شدن غیر ضروری مقاله، بررسی سه چکیده، دو مقدمه، نتیجه‌گیری و نحوهٔ مستندسازی منابع، به عنوان نمونه‌ای از شیوهٔ بررسی نگارندگان این مقاله آورده شده است. این مقاله در قالب یک تحقیق موردپژوهی نمونهٔ آماری خود را به صورت تصادفی از میان جمعیت آماری برگزیده است و در تحلیل داده‌ها یعنی پایان‌نامه‌ها از روش توصیفی-قیاسی بهره جسته است. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که از بیشتر پایان‌نامه‌ها در نوشتن چکیده و نتیجه‌گیری ایراد بسیار دارند. تنها نیمی از آن‌ها در نوشتن مقدمه اصول را رعایت کرده اند اما بیشتر پایان‌نامه توانسته اند در نوشتن منابع و مستندسازی اصول علمی معمول را رعایت کنند.

واژگان کلیدی: اصول نگارش علمی-پژوهشی، پایان‌نامه، تأتر، کارشناسی ارشد، دانشگاه سوره

مقدمه

تأتر یکی از رشـته‌های هنری دانشـگاهی محسوب می‌شـود، و از آن‌جا که تعریف هنر هم آسان و هم دشـوار اسـت، تحقیق‌های علمی در این وادی برخلاف سایر علوم به‌خصوص علوم طبیعی، همیشه واجد نوعی نبود قطعیت علمی بوده‌اند. و به‌تبع آن روش‌شناسـی در این گسـتره فاقد آن انظباط نظری و سـاختاری است که روش‌شناسـی علوم طبیعی دارای آنند اما این بدین‌معنا نیست که بررسی هنرها از جمله تأتر فاقد هرگونه روش‌شناسـی باشند. پایان‌نامهٔ دوره‌های تحصیلی به‌خصوص کارشناسی ارشد و دکتری نیز در رشـته‌های هنری زمینه‌ای است تا دانشـجویان این رشته‌ها در کنار پرورش استعدادهای عملی‌شـان در زمینهٔ کارهای هنری، به درکی علمی-پژوهشی از زمینهٔ تخصصی‌شان نیز دست یابند. و مهارت خود را در این زمینه نیز گسترش دهند. این مقاله با توجه به اهمیت این مسأله سعی کرده است تا نشان دهد که دانشجویان مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ تأتر دانشگاه سوره در نگارش پایان‌نامه‌های‌شان چه میزان موازین نگارش علمی-پژوهشی را رعایت کرده اند. اهمیت این مسأله از آن‌جاست که شناخت از میزان توانایی دانشـجویان در نگارش پایان‌نامه در رشـتهٔ هنرهای نمایشـی می‌تواند اساتید و مدیران دانشگاه سوره را جهت برطرف ساختن کاستی‌های احتمالی در این زمینه، یا تقویت نقاط قوت یاری دهد. و ازسوی‌دیگر تأکیدی باشد بر اهمیت پرورش این مهارت نزد خود دانشجویان.

این مقاله اجزای اصلی سـاختمان یک پایان‌نامـه را «عنوان»، «چکیده»، «مقدمه»، «بدنهٔ تحقیق، شـامل فصل‌بندی پژوهش، داده‌ها و تحلیل آن‌ها و غیره[1]»، «فهرسـت منابع» و «نتیجه» درنظر گرفته اسـت. بررسـی همهٔ این موارد در این پژوهش نه میسـر بود نه چندان کارساز، پس در میان این اجزا در میان نمونه‌های آماری سـعی شـد به بررسـی عنوان، چکیده، مقدمه، فهرسـت منابع و نتیجه بر اساس موازین تعریف شـده در یک رسالهٔ علمی-پژوهشـی بر اساس شیوه‌ی تحلیل توصیفی- قیاسی پرداخته شود. تا در این راستا درکی نه قطعی بلکه نسبی از وضعیت کل پایان‌نامه‌های ارایه‌شده در مقطع تحصیلی کارشناسی ارشد هنرهای نمایشی در دانشگاه سوره دریافت شود.

در میان اجزای اصلی ساختمان پایان‌نامه «عنوان» معیارهای متقنی ندارد و تا حدود بسیاری بررسی آن اجماع اهل‌فن همان رشـته را می‌طلبد. به‌طورمثال محمـود فتوحی در کتاب ***آیین نگارش مقالهٔ علمی پژوهشی*** عنوان را هویت پژوهش معرفی کرده است و آن را فشرده‌ای منظم از محتوا و مطالب پژوهش می‌داند. و برای عنوان چند اصل برمی‌شـمارد ازجمله: دلالتگر، روشـن، فشرده و کوتاه باشد. در خاطر خواننده بماند و موضوع را توصیف کند. کلیشـه‌ای و مبهم نباشـد، عاطفی و شاعرانه نباشد، دارای کلیدی‌ترین واژه‌های پژوهش باشـد، واجد اصطلاحات نوسـاخته و اختصارات ناآشـنا نباشـد. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۶۲)

هشت عنوان پایان‌نامه‌های بررسی شده به شرح زیر:

- نشانه‌شناسی ساختار روایت در دو پرده نقالی
- کارکرد طنز سیاه در نقد با نگاهی به آثار اسلاومیر مروژک
- قابلیت شـخصیت‌پردازی زنان در داستان‌های عاشقانه شاهنامه برای تبدیل به یک اثر دراماتیک (با محور شخصیت تهمینه)
- طنز در آثار مارسل پانیول با مقایسهٔ گزیده ای از آثار علیرضا نادری و محمد رحمانیان
- چگونگی تجلی اسـاطیر ایران در نمایشـنامه‌های برگزیدهٔ پس از انقلاب‌اسـلامی (در آثار بهرام بیضایی، نغمه ثمینی و محمد چرمشیر)
- پژوهشی در حضور قصه در نمایش کاروانی ایران- با رویکردی ویژه به گیلان
- بررسی ویژگی‌های اقتباس نمایشی از قصهٔ آدم حوا در قرآن‌کریم
- جهان کودک و انعکاس آن در نمایش‌های رادیویی ایران (با محور آثار شـرکت چهل و هشـت داستان)

نشـان می‌دهد هرکدام از این عنوان‌ها برای بررسـی بر اساس معیارهای فتوحی جماعی از نظرهای متخصصین تأثر را می‌طلبد. به‌طورمثال یکی ممکن است چگونگی تجلی اساطیر ایران در نمایشنامه‌های برگزیدهٔ پس از انقلاب‌اسـلامی (در آثار بهرام بیضایی، نغمه ثمینی و محمد چرمشـیر) را مبهم و دیگری روشن بداند. یا به‌زعم یکی توجه‌برانگیز و به‌نظر دیگری کلیشه‌ای باشد. ازاین‌جهت می‌توان گفت برای بررسی عنوان معیار قطعی وجود ندارد.

۱) چکیده:

چکیده بخشی از پایان‌نامه است که خواننده را به مطالعهٔ آن علاقمند می‌کند. چکیده با وجود کوتاه بودن باید پاسخ‌گوی ۳ پرسش زیر باشد:

۱- سوال یا مسألهٔ تحقیق چیست؟

۲- روش پاسخگویی به سوال یا حل مسأله کدام است؟

۳- نتایج مهم به‌دست‌آمده کدامند؟

در ضمن چکیده باید منعکس‌کنندهٔ اصل موضوع باشد و اهداف تحقیق را موردتوجه قرار دهد. و اگر در پایان‌نامه روش نوینی برای اولین‌بار ارایه می‌شـود که تابه‌حال معمول نبوده است با جزییات بیشتری ذکر شـود. کالج هنر UNC، در شـیوه‌نامهٔ رساله‌نویسی خود چکیده را بیانی موجز، قدرتمند و روشن از پژوهش تعریف می‌کند. (یو ان سی، ۲۰۱۲)

خلیل میرزایی در کتاب ***پژوهش، پژوهشگری و پژوهشنامه نویسی*** می‌نویسد:

«چکیده خلاصهٔ بسیار کوتاهی از کارنوشت است که اندازهٔ آن در رساله‌های کم حجم معمولن یک تا سه صفحه و در مقاله‌ها یک یا دو بند است. هدف از چکیده آن است که خواننده بتواند با خواندن آن پی به اصل نوشته ببرد، و برداشت روشنی از اطلاعات موجود در متن به دست آورد. در چکیده هدف کارنوشت، روش‌شناسی پژوهش اعم از روش، جامعه و نمونه و روش نمونه‌گیری پژوهش، ابزار و اعتبار و پایایی آن، روش تجزیه و تحلیل داده‌ها و مهم‌ترین یافته‌های پژوهش و به طور کلی عنوان‌های اصلی گنجانده می‌شود. چکیده باید دقیق، کافی، مختصر، منسجم، خوانا و بدون قضاوت ارزشی باشد.» (میرزایی، ۱۳۸۸: ۸۲۵)

بررسی چکیدهٔ پایان‌نامهٔ " کار کرد طنز سیاه در نقد با نگاهی به آثار اسلاومیر مروژک"، نمونه یکم:

چکیده

کمدی در کنار تراژدی دو گونه مهم ادبیات نمایشی هستند که تا امروز با تغییراتی جایگاه خود را حفظ کرده‌اند. جریان کمدی در بدو پیدایش چندان مدون نبوده و متکی به آیین‌ها و سنت‌های روستایی و کشاورزی است. رفته‌رفته کمدی وارد اجتماع شده و متناسب با احوال شاهان و حکام و در ادامه متناسب با اوضاع اجتماعی بازتاب دهنده‌ی پاره‌ای رفتارهای درست و نادرست بوده است. نویسندگان کم‌کم در جریان درام به این مهم پی بردند که کمدی وظایفی مهم‌تر از سرگرمی را به‌عهده دارد. به‌همین‌خاطر از این ابزار برای نیل به مقاصد خود بهره می‌بردند. این‌طور شد که کمدی وسیله ای برای اصلاح پاره‌ای از رفتار جمعی شد. عده‌ای آن را به نیت نقد دستگاه‌های دولتی و خصوصی به‌کار بردند. اما با توجه به رشد روزافزون بشر، کمدی نیز پابه‌پای او جاده‌ی زندگی را طی اعصار مختلف طی کرده، و با تغییر شیوه‌ها و رفتار اجتماعی نیز تغییراتی بر آن و بر کارکرد آن اعمال شد. بدین‌سان هرچقدر کمدی پیش آمد، وسیله‌ای برای بازتاب دغدغه‌های هنرمند شده و ناظم رفتار اجتماعی شد. در قرن بیستم با توجه به بیشتر اتفاقات سیاسی و اخلاقی، کمدی در حوزه‌ی ادبیات نمایشی شیوه‌ای از اصلاح را دنبال کرد که تا قبل از آن بیشتر در هنرهای تجسمی نمود داشت، و آن نشان دادن رنج‌ها و دردهای بشر معاصر بود. کمدی به‌درستی ابزاری برای نمایش کنش‌های نادرست انسان شد و نویسندگان بسیاری، دیگر از کارکردهای گذشته‌ی آن دست کشیده و چهره تلخ و تند آن را رونمایی کردند. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم نمایشنامه‌هایی به رشته‌تحریر درآمد که می‌توان آن را با عنوان طنز سیاه یا «گروتسک» دسته‌بندی کرد. نمونه‌ی بارز چنین ویژگی‌ای در آثار اسلاومیر مروژک لهستانی یافت می‌شود. او با زمان سنجی درست و دوران‌شناسی خود از همین راه به هشدار انسانیت می‌پردازد.

چکیدهٔ این پایان‌نامه تنها مقدمهٔ کوتاه و گنگی است دربارهٔ کارکرد اجتماعی کمدی. و این‌که اواخر قرن بیستم گونه‌ای از طنز سیاه به‌وجود آمد به نام گروتسک که در آثار مروژک دیده می‌شود.

کاستی‌های این چکیده:

* چکیده طرح مسأله ندارد، درواقع پرسش اصلی و پرسش‌های فرعی پژوهش را مطرح نمی‌کند.
* اهداف تحقیق عنوان نشده است.
* هیچ اشاره‌ای به روش تحقیق نشده است.
* چکیده اشاره ای به نتیجه تحقیق ندارد.

بررسی چکیدهٔ پایان‌نامه "چگونگی تجلی اساطیر ایران در نمایشنامه‌های برگزیدهٔ پس از انقلاب‌اسلامی (در آثار بهرام بیضایی، نغمه ثمینی و محمد چرمشیر)"، نمونهٔ دوم:

چکیده

هنرهای نمایشی، با فرهنگ رابطهٔ متقابل دارد، از فرهنگ مایه می‌گیرد و به‌نوبهٔ‌خود بر فرهنگ می‌افزاید و ماحصل این دادوستد، همانا رشدوتعالی فرهنگ جامعه و بهینه‌سازی فرهنگ است. موضوعات و شخصیت‌های آثار کهن، اساطیری و حماسی کشور باستانی ایران دستمایه‌های مناسبی برای تأتر کشورمان فراهم می‌آورد که این دستمایه‌ها، هم ازلحاظ موضوعی و هم اجرایی می‌توانند تأتر ما را غنی سازند. اما متأسفانه درام اسطوره‌ای یکی از مباحثی است که در ایران کمتر موردتوجه پژوهندگان تأتر قرار گرفته است. در این تحقیق تلاش شده تا با بررسی نمایشنامه‌های برگزیده حضور اساطیر را در آن‌ها سنجید.

چکیده در کمتر از هفت خط تنها به طرح هدف و بیان لزوم انجام این پژوهش می‌پردازد. به‌طور خلاصه بر اهمیت تأتر اسطوره‌ای (در بدنهٔ پایان‌نامه تعریفی از تأتر اسطوره‌ای ارایه نمی‌شود که این‌جا بر اهمیتش تأکید می‌شود) و تاثیر آن برغنای نمایش ایران اشاره می‌کند. به عقیدهٔ نویسندهٔ این پایان‌نامه در ایران کمتر کسی به موضوع پرداخته است.

کاستی‌های چکیده:

* در چکیده مسأله طرح نشده است.
* نمونه مطالعاتی و روش‌تحقیق عنوان نشده است.
* نتیجه تحقیق بیان نشده است.
* به‌طورکلی در چکیده اطلاعاتی از پژوهش پیش رو به خواننده منتقل نمی‌کند و بسیاری مسایل را مبهم می‌گذارد برای مثال چرا تجلی اساطیر در نمایشنامه‌های پس از انقلاب موضوع تحقیق است و نه قبل از انقلاب؟ منطق آثار برگزیده چیست؟ چرا این سه نویسنده و بر اساس چه معیارهایی انتخاب شده اند و غیره.

چکیدهٔ پایان‌نامهٔ "پژوهشی در حضور قصه در نمایش کاروانی ایران- با رویکردی ویژه به گیلان"، نمونهٔ سوم:

چکیـده

متن «نقل» متضمن معانی متعدد بر اســاس دیدگاهی خاص اســت که به صــورت مجموعه‌ای منظم، تمام مقاصد را با واژگانی معین نمایش می‌دهد و نشــانه‌های کلامی «پرده‌های» روایت‌شــده توسط نقال نیز با اشاراتی ذهن خواننده را به‌سوی رمزگشایی هدایت می‌کند.

به‌بیان‌دیگر زبان و بیان نمادین، در برابر با امور عقلی و بیان‌های منطقی، از قدرت بالاتری برخوردار اســت. چراکه با ظرفیتی که نمادها بر بیان مفاهیم دارند، می‌توان گســتره‌ی وســیع‌تری از مفاهیم، به‌خصوص امور ورای ماده را بیان کرد. به‌دیگرســخن امور درونی باید به صورتی بیرونی نموده شــوند تا شــناخته و درک شــوند دانش خوانش چنین متن‌هایی را در آن‌چه نظریه‌پردازان ادبیات «علم نشانه‌شناسی» می‌نامند برای ما فراهم می‌آورد.

در این تحقیق هدف این اســت تا اشــارات معنایی پرده‌های روایت‌شده توســط نقال را به مدد نشانه‌شناسی تعریف کنیم. دراین‌راســتا دو روایت «رستم و ســهراب» و «سیاوش» از پرده‌های نقالی شاهنامه موردبررسی قرار می‌گیرد تا با تجزیه‌وتحلیل معانی صریح و ضمنی متن نشــانه‌های ذکرشــده در ســاختار روایت آن‌ها رمزگردانی شود. به‌بیان‌دیگر:

۱- تلاش جهت شناخت عوامل مهم و اصلی ورود نشانه‌ها و نمادها از بیرون متن به ساختار روایت نقل‌شده.

۲- تلاش جهت شناخت جایگاه نمادها و نشانه‌ها در ساختار روایت پرده‌های نقالی شاهنامه.

۳- بررسی سیر حرکت و تحول نشانه‌های کلامی در ساختار روایت پرده‌های نقل‌شده.

۴- تأثیر نشانه‌های موجو در ساختار روایت پرده‌های نقالی بر فرامتن.

لازم به ذکر است که این تحقیق از نوع توصیفی- تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات از طریق کتابخانه‌ای، منابع مکتوب، شــفاهی، تصویری، الکترونیکی، گفت‌وگو، گزارش و مصاحبه صورت گرفته اســت. در این تحقیق از نشانه‌شناســی به عنوان ابزاری جهت تحلیل پرده‌های روایت‌شــده (رســتم و ســهراب و ســیاوش) توسط نقال بهره‌برداری می‌شود.

رضا عاشــوری‌فر، نگارندهٔ این تحقیق معتقد اســت که تابه‌حال هیچ پژوهشــی در رابطه با نمایش کاروانی در ایران صورت نگرفته اســت. وی بر ضرورت تحقیق و شناخت این نمایش برای غنا بخشیدن به تأتر ایران اشاره دارد. نویسنده با ثبت نمایش‌های کاروانی در راه حفظ نمایش‌های آیینی ایران تلاش می‌کند. تمام نمایش‌های کاروانی را به عنوان نمونه مطالعاتی معرفی می‌کند. در این چکیده که کمتر از ده سطر است، روش تحقیق، یافته‌ها و نتیجه عنوان نشده است.

بررســی ســایر چکیده‌ها نیز نشان می‌دهد از میان هشــت پایان‌نامه موردبررسی تنها یک پایان‌نامه موازین چکیده نویسی را رعایت کرده است.

۲) مقدمه:

یکی دیگر از اجزای اصلی ساختمان یک پایان‌نامه مقدمهٔ آن است. مقدمه پس از چکیده که ورودی اصلی مخاطب به اثر اســت، دومین ورودی و آشــنایی‌گاه مخاطب است. « آن‌چه که معمولن خواننده را

به سوی خود متن می‌کشاند یا از خواندن منصرف می‌کند، مقدمه است.[...] پس متن باید با یک مقدمهٔ خوب، دقیق، موجز و شـیوا شروع شـود تا خواننده ترغیب به خواندن کل نوشـته شود. در کارنوشت‌ها، رساله‌ها و کتاب، مقدمه ضروری است اما در مقاله ضرورتی ندارد» (میرزایی ۱۳۸۸: ۸۲۷)

محمدرضا حافظنیا در کتاب ***مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*** می‌نویسد:

« مقدمه از حیث محتوا ناظر بر گزارش تمام اجزای متن اسـت که به صورت خلاصه و در حد یک فصل آورده می‌شود. در واقع مقدمه صورت کوچک شده و خلاصهٔ متن گزارش تحقیق است که خواننده و علاقمنـد به گزارش تحقیق با مطالعـهٔ آن تقریبن از گزارش تحقیق اطـلاع حاصل می‌نماید. مقدمه در حـد فاصلهٔ چکیده و گزارش مشـروح قرار دارد یعنی از گزارش کمتر و از چکیده طولانی‌تر اسـت.» (حافظنیا، ۱۳۸۹: ۳۰۹)

درواقع همان‌گونه که حافظنیا نیز اشاره کرده است، موارد مطرح‌شده در مقدمه تا حدود زیادی همان موارد چکیده اسـت اما با تفصیل بیشتر. چنان‌که باید پیشـینهٔ تحقیق، ادبیات آن، فرضیه و استدلال نیز مطرح شـوند. شیوهٔ رساله‌نویسی UNC، مقدمه را به دو بخش اصلیِ معرفی کلی مسألهٔ موردبررسی و معرفی ادعای رسالهٔ تقسیم می‌کند.

بررسی مقدمهٔ پایان‌نامه" بررسی ویژگی‌های اقتباس نمایشی از قصهٔ آدم حوا در قرآن کریم"، نمونه چهارم:

مسـأله و فرضیهٔ این پژوهش در مقدمهٔ این پایان‌نامه تشـریح شـده اند درحالی‌که در چکیدهٔ این پایان‌نامه مسـأله اصلن روشن نیست و به فرضیه هیچ اشاره‌ای نشده است. پیشینهٔ تحقیق با ارایهٔ نمونه بیان شـده اسـت. نویسـنده در این بخش علت گزینش داسـتان آدموحوا را از میان داسـتان‌های قرآن کم‌کاری محققان در بررسی این روایت عنوان می کند. صورت‌بندی فصول پایان‌نامه را تشریح و نتیجهٔ پژوهش را بیان می‌کند.

بررسـی مقدمهٔ پایان‌نامهٔ "پژوهشـی در حضور قصه در نمایش کاروانی ایران- با رویکردی ویژه به گیلان"، نمونهٔ پنجم:

مقدمه

آفرینش اثر هنری رابطه‌ای مسـتقیم با زمینه‌های اجتماعی- فرهنگی و اعتقادی دارد. شـکل‌گیری نگرش آفریننده‌ی اثر و رابطه‌اش با مخاطبان، متأثر از چنین رابطه‌ای است. قرآن‌مجید در درازنای تاریخ ادیان، گل سر سبد همه‌ی کتب دینی و آسمانی بوده است. آموزه‌های بدیع و سرشار از حکمت نظری و عملی این کتاب آسـمانی، در اندک‌زمانی توانست به افق‌ها و کرانه‌های دوردست حیات فکری، فلسفی،

ادبی وهنری نفوذ کرده و دل‌ها را شیفته و اندیشه‌های بارور را پویاتر سازد.

ژرفای ذاتی و جوهر آسمانی و نظم‌آفرین قرآن‌مجید که با آرایه‌های هنری و ادبی عجین شده است، جز با شناختی تحلیلی و جامع امکان‌پذیر نخواهد بود. تکیه و تأکید در این نوشتار، بر سازه‌های درونی و باطنی، و اسرار رازناک این کتاب شگرف آسمانی بوده است. بنابراین از پرداختن به صور تکراری در حد امکان پرهیز شده است.

به جنبه‌های داستانی و نمایشی قصص قرآنی کم‌وبیش پرداخته شده است، اما به‌طورمشخص به قصه‌ی آدم‌وحوا و فرزندانش کم‌تر توجه شده است. در این زمینه به چند رساله در مقطع کارشناسی ارشد بر اساس نزدیکی موضوعی می‌توان اشاره کرد:

- **فرآیند نمایش در قصه‌ی آفرینش،** به اهتمام فرشاد فرشته حکمت، از دانشگاه تربیت مدرس تهران، در رشته‌ی هنر (بازیگری و کارگردانی،)، سال ۱۳۷۳. این پژوهش به ریشه‌های فطری گرایش بشر به قصه پرداخته است. قصه‌ی آدم‌وحوا را نقد و تحلیل کرده و به قابلیت‌های دراماتیکی آن توجه کرده است. روش‌های استفاده از یک قصه برای تبدیل به یک اثر نمایشی، بر اساس شیوه‌ی معاصرسازی، گزینشی و الهامی، بیان شده و از نمایشنامه‌ی « افسانه فردا» در پروژه‌ی عملی استفاده شده است.
- **بررسی چهار اقتباس نمایشی از قصه‌های قرآنی**(اقلیما، سرزمین ممنوع، دقیانوس امپراطور شهر افسوس، همگنان غار.)، به کوشش مهرالسادات میرحسینی، از دانشگاه تربیت مدرس تهران، در رشته‌ی علوم قرآنی سال ۱۳۷۹.
- **بررسی هبوط آدم در ادبیات عرفانی منتخب نظم و نثر فارسی،** به کوشش معصومه باقری، از دانشگاه بوعلی سینا، در رشته‌ی زبان وادبیات فارسی، سال ۱۳۸۱. که علاوه‌بر جنبه‌های عرفانی، به نکات بلاغی، عناصر ادبی و ساختار داستانی این قصه نیز پرداخته است.
- **داستان آدم در قرآن و تورات،** به اهتمام عبدالله فروزانفر، از دانشگاه تربیت مدرس تهران، در رشته‌ی علوم قرآن و حدیث، سال ۱۳۷۷. در پژوهش یادشده، این قصه ازنظر شکل و محتوا در قرآن و تورات مقایسه شده است.

و اما در این رساله، به ابعاد مختلف علمی، ادبی و نمایشی قصه‌ی آفرینش پرداخته شده است. به اقتباس نمایشی توجهی خاص شده و مصادیق آن به روشی تطبیقی موردبررسی قرار گرفته است. **فصل آغازین** این پژوهش با زیبایی اولین تجلی آیات قرآن‌کریم بر قلب مبارک پیامبر(ص) و حکمت اولین واژه‌ای که روح پاک رسول‌الله (ص)، درک کردند شروع شده و با چگونگی

جمع‌آوری آیات در یک مصحف در طول حیات پیامبر خدا(ص) و پس از ایشان ادامه یافته و شکل هندسی، ریاضی وار، علمی، ادبی و هنری آیات – به‌لحاظ لفظی و معنایی– ترسیم شده است، تا اعجاز و دور بودن این کتاب آسمانی از تحریف و دگرگونی، معلوم و اثبات شود. محدودیت‌های زمانی، نوشتاری و پژوهشی، تنها قطره‌ای از دریای بیکران معارف را بر مذاق تشنه‌ی ما نشاند و هنوز ناگفته‌ها و رموز ناگشوده بسیار است، که به‌راستی هزار نکته در این کاروبار دلداری است.

در فصل اول، هدف از ویژگی‌ها و رموز قرآن مجید آشنایی و معارفه‌ای با قرآن و زمینه‌ای آغازین برای غور و کنکاش در لایه‌های پنهان آیات بوده است، که در اقتباس از این کتاب عظیم آسمانی، رکن اساسی و بنیادین، برای رسیدن به بینشی ناب و هنری است. چندی از تئوری‌های علمی به‌خصوص فرضیه‌ی تکامل با آیات آفرینش انسان در قرآن ظاهراً ناسازی‌هایی داشته و حتی موجب نفی آیات آفرینش انسان و درنهایت قرآن شده است. در این فصل، تئوری‌های علمی، دور از تعصبات کور، با کنار هم قرار دادن نظرات مخالف و موافق، با نقاط قوت و ضعفشان و ارتباطی که با آیات قران می‌توانند داشته باشند، فقط برای مطالعه و داوری دوستان، اهالی اندیشه و خردورزان عزیز، گردآوری و تبیین شده است، تا معلوم شود، چرا آن‌ها هنوز در فرضیه باقی مانده‌اند و به اثبات نرسیده‌اند. این پژوهش هیچ ادعایی ندارد وتنها داده‌ها را با ذکر منابع‌ومآخذ به نمایش گذاشته است.حضور چنین مبحث و گفتمانی در این پژوهش ضروری می‌نمود، چراکه اکنون چگونگی آفرینش انسان، محل تلاقی باورها و بی باوری‌ها در باور جهانی، به‌ویژه در حوزه‌ی ادب و هنر بوده، و در هنرهای دراماتیک تأثیراتی ژرف و بنیادی داشته است. درحقیقت این پژوهش تلاش کرده، روزنی به‌سوی درک درست و علمی آیات آفرینش انسان در قرآن مجید گشوده و نقطه آغازی باشد برای مطالعات و تحقیقات بعدی، حتی ازسوی هنرمندان و نویسندگانی که می‌خواهند به‌راستی بدانند و بیافرینند.

در فصل دوم، آیات آفرینش انسان در قرآن مجید با آیات کتاب مقدس مقایسه شده، لطایف و روشنگری‌های خاص آیات قرآن و بازتاب آن‌ها در ادبیات فارسی مورد توجه و تأمل قرار گرفته است. بدین‌ترتیب نظم‌ونثر فارسی بر سفر پیدایش نیز درنظر داشته است. قصه‌ی آفرینش در اساطیر ایرانی، جایگاه خاص خود را داشته و به اساطیر زرتشتی در باور ایرانیان بازمی‌گرد. این افسانه، صافی پندار و کردار ایرانیان را در آن روزگار نشان می‌دهد، و دارای ظرایف و لطایفی است، که در این فصل آمده است.در پایان فصل، به تفاسیری که به زبان نمایشی و دراماتیک قرآن مجید یاری می‌رسانند، پرداخته شده است.

در فصل سوم، به چرایی و چگونگی قصه‌گویی در قرآن مجید توجه شده است. قصص قرآنی خردمندان و صاحب دلان را به یکتاپرستی می‌خواند. « همانا در قصه‌گویی آنان برای خردمندان

اندرزی نهفته اســت» (یوســف/ ۱۱۱). سید قطب، مفسر و هنرشــناس مصری، چرایی، اهمیت و اهداف داســتان‌پردازی در قرآن مجید را با نگاهی سرشــار از زیبایی برشمرده و جنبه‌های هنری آن را به‌تصویر کشیده و نیز محمود بستانی عناصر و ساخت‌مایه‌های داستانی قرآن را تجزیه‌وتحلیل و رمزگشایی کرده اســت. « داســتان‌هایی که در قرآن آمده در خدمت اغراض دینی به کار گرفته شده... که با وجود غرض دینی این گونه داستان‌ها به علت قدرت تعبیر و عظمت تصویرپردازی در قرآن، واجد کمال اهمیت هنری نیز هســتند.» (قطب، ۱۳۵۹: ۱۳۴). قرآن در عصر و زمانی به داســتان‌پردازی روی آورد، که قصه‌گویی، جایگاه و منزلتی در عصر جاهلیت عرب نداشــت. در چنین روزگاری قرآن در قالب ســاختاری هندسی با برترین عناصر و ساخت‌مایه‌های داستانی، به قصه‌گویی پرداخت، که این خود گواهی دیگر بر اعجاز این کتاب آسمانی است. و « قرآن برای بیان حالات نفسانی، نمونه‌های انسانی، حوادث، مناظر و صحنه‌های گوناگون از تصویر حســی و خیال انگیز، جان مایه‌ی اصلی را می‌گیرد و بر آن برجســتگی و جلا، حیات، حرکت و بالاخره گفت و گو را می‌افزاید. همه‌ی عناصر تشــکیل دهنده و برانگیزنده‌ی خیال، به تربیت فراهم می‌آید.» (قطب، ۱۳۵۹: ۸۱) در این فصل، درصدد پاســخ به این پرســش بوده‌ایم که شــیوه‌ی قصه‌گویی در قرآن درارای چه ویژگی‌های فنی، به‌لحاظ ساختاری و محتوایی است؟ سپس به‌طورخاص، شیوه‌ی داستان‌پردازی قصه‌ی آدم‌وحوا، و هابیل‌وقابیل نقد و تحلیل شده است.

در فصل چهارم، ابتدا متن دراماتیک و ویژگی‌های آن بررســی می‌شــود و مهم‌ترین ســوالی که در این بخش به آن پاســخ داده می‌شــود، این است که « قرآن داســتان می‌گوید یا متنی نمایشی است؟». در فصل گذشــته تأکید بر داســتان‌گویی قرآن بوده و جنبه‌های مختلف آن بررســی شده است. بنابراین نمی‌تواند متنی نمایش باشــد، که دلایل آن به تفصیل ذکر شــده. حال باید دید آیا قصص قرآن، ظرفیت و قابلیت تبدیل شدن به متون دراماتیک را دارند یا خیر؟ در این فصل، هدف تبیین قابلیت‌های نمایشی قصص قرآنی و تعمیم آن به قصه‌ی آدم‌وحوا و فرزندانشــان هابیل‌وقابیل است، که نقشه‌ی داستانی این قصه بر مبنای الگو و مراحل ســفر قهرمان « ووگلر » نیز ســنجیده شــده است. با این تفاوت که الگوی ســفر قهرمان، ۱۲ مرحله‌ای است و الگوی ســفر قهرمان قصه‌ی آفرینش انسان، ۱۰ مرحله‌ای. زیرا که این الگو از انعطاف بالایی برخوردار بوده و برخاسته از اسطوره‌ها و کهن‌الگوهای فراگیر و جهانی است.

درفصل پنجم، تلاش شده به درک درست و همه‌جانبه در زمینه‌ی اقتباس دست یافته و **بینامتنیت** را نیز در اقتباس از قصص قرآنی موردتوجه قرار داده و از ویژگی‌های مهم اثر اقتباسی برشماریم، زیراکه در شــکل‌گیری محتوا و فرم، نقشی تعیین‌کننده داشــته و دارد. « مکالمه گرایی، روش معرفت شناختی ویژه‌ی جهانی است که دگر مفهومی بر آن حاکم است. هر چیزی که دارای معناست، به مثابه‌ی بخشی از کلیتی بزرگ‌تر فهمیده می‌شود. بین معانی گوناگونی که همگی توانایی بالقوه‌ی تحت تأثیر قرار دادن

ســایر معانی را دارند، تعامل دائمی وجود دارد. در همان لحظه‌ی بیان مشــخص می‌شــود که کدام معنا، چگونه و به چه میزان ســایز معانی را تحت تأثیر قرار می‌دهد.». (باختین، ۱۳۸۷: ۵۳۷) در انتها به نقد و تحلیل نمایشــنامه‌های چاپ‌شده در ایران با مضمون آفرینش انسان پرداخته شده است. هدف از بررسی تطبیقی اقتباس نمایشی از قصص قرآن، بررسی میزان توفیق آثار اقتباسی در انتقال بن‌مایه‌های معنایی قصص، و دســت یافتن به قالبی هنری و دراماتیک برای انتقال محتوا و پیام اصلی آیات قرآن‌کریم بوده است. هرچند برخی از نمایشنامه‌های در بند انتقال مفاهیم قرآنی نبوده‌اند و تنها مواد خامی را گرفته و بر اساس افکار و اعتقادات خود، آن‌ها را پرورده‌اند.

از آن‌جایی که گســتره‌ی مضمون انتخابی، پردامنه وتأمل‌برانگیز بوده، و از دیدگاه و ابعاد متفاوت به آن نگریسته شده، نیاز به جمع‌آوری اطلاعات و درنگ بر اندیشه‌ها و نگرش‌های مختلف بوده است. برای نمونه برای نقد و تحلیل نمایشنامه‌های "خلقت، یک تراژدی" و به‌خصوص " درد بودن"، از کمال‌الدین غــراب، ضــروری می‌نمود، افکار و کتب علی شــریعتی به‌ویژه «***کویر***» و «***هبــوط***» و حتی نقدهای چندی در این زمینه بررسی و مطالعه شود. بنابراین منابع و مآخذ بسیاری را می‌طلبید و فرصت و درنگ افزون‌تری را. بدین‌ترتیب در طول پژوهش به کتابخانه‌ها، کتاب‌فروشــی‌ها و ســایت‌های اینترنتی بسیار مراجعــه کرده و با عضویت در مجلات معتبر علمی و ادبی اینترنتی مقالات بســیاری را دریافت کرده‌ام، و فیش‌های گردآمده را به روشــی توصیفی- تحلیلی و تطبیقی، بررســی و تجزیه و تحلیل کرده و بنا بر درک و اســتنباط خود، آن‌ها را جمع‌بندی و تنظیم کردم، امید آنکه حضرت حق، به دیده‌ی عنایت بنگرد و ناداشته‌ها و نادانسته‌ها را به اغماض و کرم بی‌پایان خود ببخشاید.

هنر نمایش به عنوان هنری انســانی و جهانی نقش موثری در رشــد و توســعه‌ی فرهنگ در جوامع مختلف ایفا می‌کند. جدای از آن هر جامعه یا ملتی متناسب با تاریخ، فرهنگ و اعتقاداتش می‌تواند شکل ویژه‌ای از نمایش را خلق کند. ازاین‌رو بررسی و شناخت نمایش‌های ملی و سنتی در کشورهای مختلف جهان اطلاعات گســترده‌ای در زمینه‌ی اندیشــه احساســات، آیین‌ها و آداب و سنن و بسیاری از مفاهیم دیگر، پیش روی ما قرار می‌دهد. ضمن آنکه علاوه‌بر ایجاد زمینه‌های مناسب برای بقا و دوام شکل‌های ملی و ســنتی از عناصر و قراردادهای این شکل‌های ســنتی می‌توان مستقیم و غیرمستقیم در خلق آثار نوین بهره گرفت.

شــادی آرزوی هر هنرمندی دســتیابی به زبانی جهانی در هنر با استفاده از عناصر ملی و بومی باشد. حادثه‌ای که در طول تاریخ نمایش، هرازچندگاهی روی داده اســت. در بسیاری از حوزه‌های جغرافیایی- فرهنگی جهان، ریختارهای نمایش ویژه‌ای پدید آمده‌اند که بومی همان مناطق به‌شمار می‌روند. در ایران

نیز این گونه‌ها پدید آمده و ازسوی استادان این فن نام‌گذاری و طبقه‌بندی شده‌اند، این طبقه‌بندی‌ها به پژوهش‌های آینده یاری رساند ه و باعث می‌شوند تا آن‌ها سنجیده و روش‌مند مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند.

گونه‌ی نمایش‌های کاروانی یکی از آن‌هاست که به دو زیرگونه سوگ کاروانی و سور کاروانی تقسیم شده است، مانند دسته‌های عزاداری ماه‌محرم، قایشویان، نخل‌گردانان،...و هم‌چنین دسته‌های میر نوروزی، کوسه‌برنشین و...

منظور از پژوهش حاضر اینست که هم‌زمان با شناسایی، دسته‌بندی و روش‌مند کردن این گونه‌ی نمایش برای جلوگیری از نابودی و حذف آن‌ها در استان گیلان، نگاهی نیز به قصه و عناصر داستانی موجود در آن، انداخته و شرایط ایجاد درام از بطن آن‌ها را موردبررسی قرار دهیم.

گرچه ممکن است بسیاری از این گونه نمایش‌ها(کاروانی، آیینی و...) نه‌تنها در گیلان که در ایران و یا حتی جهان ازلحاظ ساختار داستانی و وجود قصه‌ای کامل ضعیف و یا حتی فقیر باشند، چنان‌که در آن‌ها هم می‌توان قصه‌های مشخص و یا پنهان یافت و هم پیش‌قصه‌هایی که منجر به بروز آن رفتار و اعمال نمایش شده‌اند.

به‌هرروی تلاش می‌شود تا از آن اندک‌ها نیز سخن گفته شود تا حداقل با ثبت آن سور کاروانی‌ها و سوگ کاروانی‌ها راه برای دیگرانی که قصد گام نهادن در این مسیر را دارند، هموار شود.

سور کاروانی‌ها و سوگ کاروانی‌هایی مانند: عروس گولی، آیین کفن و دفن شهدای کربلا، ورزا جنگ، شیلان‌کشی، خورته تاوه، یاوری برداشت محصول برنج و...

درخصوص پیشینه این تحقیق باید گفت، متأسفانه تاکنون به شکل کامل و مستقل هیچ تحقیق مدون و علمی‌ای در این زمینه در رشته تأتر صورت نگرفته و اندک تلاش‌های انجام‌شده معمولا با رویکرد قوم‌شناسانه و جامعه‌شناسانه بوده است.

البته می‌توان از دو کتاب ***نمایش در ایران*** و ***درآمدی به نمایشنامه شناسی*** نام برد، اما آن‌چه که در این پژوهش انجام شده، به‌ویژه در بخش گیلان، بیشتر به صورت میدانی و با استفاده از مصاحبه، گفت‌وگو، مرور خاطرات و.. بوده است. البته بسیاری از شاهدان عینی متاسفانه یا از میان ما رخت بر بسته‌اند و یا دچار فراموشی و... شده‌اند که این خود تحقیق را بسیار دشوارتر کرده است.

کمک به تکامل گونه‌ی نمایش کاروانی- که برای مدتها به دست فراموشی سپرده شده بود- و بررسی دقیق ماهیت و قصه‌های آن برای شناخت و ساختاربندی نمایش در ایران، از آمال و آرزوهای پژوهش حاضر است. تلاش بر این است که با این پژوهش مستقل و تخصصی در آینده هموار شده و تأتر ایرانی بر اساس داشته‌ها شکل گیرد.

قدمت نمایش‌های کاروانی در ایران بسیار است، شاید در حد قدمت خود نمایش در ایران.

سور کاروانی‌هایی چون میرنوروزی و کوسه‌برنشین که نمایش‌واره‌هایی شادی‌آورند و یا نمایش سوگ سیاوش که نمایشی سوگ کاروانی است از همان ابتدا در پهنه ایران زمین اجرا می‌شده و یا برای برآوردن نیازهای زیستی مانند باران، دست به اعمالی نمایشی می‌زده‌اند و شاید بتوان گفت که بنیان نمایش‌های ایرانی بر پایه آن‌ها بوده است. حال سوال این است :

۱- آیا دوره این‌گونه نمایش‌ها به‌سر رسیده است و یا این‌که می‌توان با شناخت و ثبت این گونه نمایشی(نمایش کاروانی) جلوی نابودی آن را گرفت؟

۲- چگونه می‌توان با استفاده از عناصر دراماتیک، در سوگ کاروانی‌ها و سور کاروانی‌های موجود نمایشی کاروانی و مستقل و یا صحنه‌ای برای تآتر ایران ایجاد نمی‌شد؟

با توجه به نوع پژوهش و کمبود منابع مکتوب کتابخانه‌ای در این زمینه، سعی بر آن است تا با بهره‌گیری از همه روش‌های تحقیق میدانی و با توصیف دقیق و تحلیل آن‌ها گامی هرچندکوچک در پهنه‌ای بزرگ برداشته شود.

البته این نکته در خور توجه است که گرچه نمایش‌های کاروانی با نمایش خیابانی شباهت‌های بسیاری دارند اما از تفاوت‌های بسیار عمیق‌شان هم نباید گذشت. که این خود، پژوهشی جدا می‌طلبد و در این مقال نگنجد.

اما اکنون اندکی درباره‌ی واژه‌ی« theatre »و نگارش آن به فارسی، که در ایران دوران قاجاریه ابتدا آن‌را طیاطر[۲] نوشته و پس از آن تئاتر خواندندش می‌پردازیم. می‌دانیم که در علم زبانشناسی هیچ تلفظی از یک واژه غلط نیست و آن را تنها گونه‌ای از تلفظ می‌نامند، مانند « تاسکی و قلف» که به‌جای « تاکسی و قفل» تلفظ می‌شوند که نه‌تنها غلط نیستند، بلکه واژگانی‌اند که به دو شکل تلفظی ثبت شده‌اند و یا اسم خاص « الکساندر» که با استنباط مترجمان اولیه « الاسکندر» ترجمه شد و بسیاری واژگان دیگر که ما به غلط آن‌ها را تلفظ می‌کنیم.

اما اگر برگردیم به واژه‌ای که در ایران معادل‌هایی چند برایش درنظر گرفته‌اند مانند« نمایش، بازی، تماشاگان و...» طبق‌نظر فرهنگستان زبان و ادب فارسی اگر حرف پیش از « همزه» « اَ » و « اُ » بدهد می‌توان آن‌ها را به « آ » حتا در وسط واژه‌ای تبدیل کرد مانند « قرآن، الآن، سوآل و....» و اگر آن حرف صدای « اِ » بدهد باید آن‌را به « ی » تبدیل کرد مانند واژه‌ی موردبحث « تیاتر ». بنابراین طبق این نظر ما باید این واژه را به شکل تیاتر بنویسیم و نه هیچ شکل دیگری. اما در همان‌حال استثناهای زیادی نیز وجود دارند که از آن‌ها می‌گذریم. و اما درباره‌ی تیاتر، اگر از دیدگاه علم زبانشناسی به این قضیه بنگریم، برای واژه‌سازی نباید تنها به گفته‌ای طبق اصول بسنده کرد بلکه باید دید آن واژه در بین

عموم مردم چگونه تلفظ می‌شود و ازلحاظ بازخوردهای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... چگونه است.

در بین افراد این‌گونه تلفظ از واژه‌ی «theatre » را متاسفانه گفتاری لمپنی و یا حداقل مربوط به دوران مشروطه می‌دانند وهرگاه قصد استهزا و یا تخریب این هنر را داشته باشند از آن به‌گونه‌ی « تیاتر» به شـکل غلیظ آن یاد می‌کنند. گرچه همان‌طورکه اشـاره شد این واژه کاملاً ازنظر دستور زبانی درست اسـت، اما تنها منظور از ذکر آن توجه به مورد دیگری اسـت که در همان‌حال در بین عموم مردم ایران وقتی تلفظ فارسـی واژه‌ی مذکور را می‌شـنویم به شکل « تاتر» بر وزن « فِعال » است و شاید به‌خاطر کسـرت اسـتعمال در بین عموم بتوان گفت که از این‌نظر بهتر است واژه را به شکل « تآتر » با استفاده از همان اسـتثناهای فرهنگستان و اصول علم زبان شناسی نه‌تنها در گفتار بلکه در نوشتار هم به‌کار برد تا بدین‌گونه تفاوتی بین گفتار و نوشـتار وجود نداشـته باشـد. البته این مطلب تنها در حد پیشنهاد بوده، چنان‌که دیگرانی نیز این واژه را به شـکل « ته آتر» ضبط کرده و پیشـنهاد داده‌اند. به‌هرروی بهتر دیدم تا در پژوهش حاظر به‌جای « تئاتر، تیاتر و... شکل « تآتر» را مورداستفاده قرار دهم.

به‌هرحال در این پژوهش ابتدا به تعریف تآتر و ریشـه‌ها و پیشـینه‌های آن در ایران پرداخته شده تا از سـکویی واحد و یا حداقل مشـترک به‌سوی نمایش‌های کاروانی رفته و سپس آن در گیلان و شناخت انواعش، در فصلی‌دیگر به تعریف قصه واشـتراک و افتراق آن با نمایشنامه بپردازیم و سرانجام قصه‌ها و ای پیش قصه‌های موجود و یا مستتر در نمایش‌های کاروانی را به نظاره بنشینیم.

نگارنده این پایان‌نامه در مقدمه می‌نویسد:

« منظوراز پژوهش حاضر این اسـت که همزمان با شناسـایی، دسـته بندی و روشـمند کردن این گونهٔ نمایشـی [کاروانی] برای جلوگیری از نابودی و حذف آن‌ها دراسـتان گیلان نگاهی نیز به قصه و عناصر داسـتانی موجود در آن انداخته و شـرایط ایجاد درام از بطن آن‌ها را مورد بررسی قرار می دهیم.» (عاشـوری‌فر، ۱۳۸۸: ۷) روش جمـع آوری داده‌هـا را میدانـی- کتابخانـه‌ای و روش تحلیل داده‌ها را توصیفـی- تحلیلی ذکر می‌کند. عاشـوری توضیح می‌دهد که در جمـع آوری اطلاعات اصل بر مبنای مصاحبه و گفت‌وگو با نقالان است. نویسندهٔ این پایان‌نامه جامعهٔ آماری خود را تمام نمایش‌های کاروانی تعریف می‌کند. در ادامهٔ مقدمه پرسش‌های این پژوهش مطرح می‌شود:

الف- آیا دوره این‌گونه نمایش به پایان رسیده است.

ب- چگونه می‌توان با استفاده از عناصر دراماتیکِ نمایش کاروانی، نمایش‌های کاروانی و صحنه‌ای برای تآتر ایران ایجاد کرد. (عاشوری‌فر، ۱۳۸۸: ۸)

این مقدمه که دارای ایرادهای نگارشی زیادی است که نمونهٔ آن در عبارتی که از آن آورده شده است، مشهود است، نه توانسته است مسألهٔ اصلی اش را مطرح کند، آیا مسألهاش حفظ نمایش کاروانی به عنوان یک میراث است؟ یا تنها پاسخ به سوال به پایان رسیدن یا نرسیدن این‌گونه نمایش‌ها. و یا می‌خواهد عناصر دراماتیک آن‌ها را مورد بهره برداری قرار دهد؟ به‌دقت شیوهٔ پژوهش را شرح نمی‌دهد در نتیجه اهداف، ضرورت‌ها نیز گنگ‌اند ضمن آن‌که در مقدمه اشاره‌ای به نتایج نیز نشده است. و جامعهٔ آماری و نمونهٔ آماری اش را نیز به‌درستی مشخص نمی‌کند. درحالی‌که جامعهٔ آماری را تمام نمایش‌های کاروانی معرفی می‌کند، اشاره‌ای به تعداد، گونه‌ها، شیوه‌ها و مشابهت‌ها و اختلاف‌های آن‌ها، گستردگی و غیره آن‌ها نمی‌کند. و مهم‌تر حتا تعریفی از این‌گونه نمایش نه در چکیده نه در مقدمه به‌دست نمی‌دهد.

بررسی مقدمهٔ شش پایان‌نامهٔ دیگر نیز به همین شیوه انجام شده است که نشان می‌دهد نیمی از آن‌ها اصول نوشتن مقدمه را تاحدود زیادی رعایت کرده اند و نیم دیگر خیر.

۳) نتیجه‌گیری:

نتیجه‌گیری جمع‌بندی نهایی ایده‌های اصلی نویسندهٔ هر پژوهش، کتاب و پایان‌نامه است. فتوحی اصول یک نتیجه‌گیری را این‌گونه اعلام می‌کند: « جمع‌بندی و خلاصهٔ ایده‌های مهم پژوهش، ارزیابی و قضاوت دربارهٔ اهمیت موضوع، ارایهٔ نتایج و آمارها، پیشنهاد راهکار و بیان چشم انداز آتی مطالعه در زمینهٔ ایدهٔ پژوهش و طرح پرسش‌هایی که خواننده را به اندیشیدن دربارهٔ موضوع وادارد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۱۷۴)

میرزایی می‌نویسد: « معمولن این فصل[فصل نتیجه‌گیری] را متعلق به پژوهشگر می‌دانند و او می‌تواند در این فصل دست به نظریه پردازی نماید، اما این بدان معنا نیست که او هرچه که می‌خواهد می‌تواند بگوید. پژوهشگر باید در مورد یافته‌های خود بحث کند و با توجه به آن نتیجه‌گیری منطقی نماید.» (میرزایی، ۱۳۸۸: ۸۴۱).

وی در ادامه بخش‌های یک نتیجه‌گیری را خلاصه و نتیجه‌گیری، راهکارها و راهبردهای پیشنهادی، کمبودها و نواقص، پیشنهادها به پژوهشگران و کاربران عنوان می‌کند.

بررسی نتیجه‌گیری پایان‌نامهٔ " طنز در آثار مارسل پانیول با مقایسهٔ گزیده ای از آثار علیرضا نادری و محمد رحمانیان"، نمونه ششم:

نتیجه‌گیری

تئاتر در طول تاریخ بهترین تریبون برای آموزش تماشـاگران و انتقاد از وضع موجود، قدرت‌مداران، ریاکاران، چاپلوسـان و خودپسـندان و جاه‌طلبان بوده و طنز بهترین سلاح کسانی بوده و هست که جزء صاحبان قدرت نیسـتند. در همه فرهنگ‌ها و در بین همه ملت‌ها در طول تاریخ طنزپردازانی بوده‌اند که برای اصلاح جامعه قلم زده‌اند. بدیهی است که طنز چه به‌صورت گفتار شفاهی در واقعیت و چه در صحنه تئاتر، چون با خنده همراه اسـت، می‌تواند تأثیر بیشـتری بر مخاطبان داشته باشد. ازطرفی به‌عنوان یک سرگرمی شادکننده، شیرینی ملایمی است که بر واقعیت‌های تلخ پوشیده شده و به‌راحتی بر ذهن انسان می‌نشیند. شعراء، فلاسفه و نویسندگان بزرگ که آثار بسیارجدی نوشته‌اند. چه برای سرگرمی خود و چه برای تأثیر بیشتر به‌خصوص بر عوام از طنز و گونه‌های دیگر خنده‌آور استفاده کردند. و می‌بینیم که ابیات یا جملات طنزآمیز آن‌ها بیشتر موردتوجه مردم قرار گرفته و حتی به‌صورت ضرب‌المثل در گفت‌وگوهای روزمره افراد شـنیده می‌شـود. هرچند ادبیات غنی پارسی مملو از طنزپردازی است اما در گونه نمایشنامه که بسـیارجوان اسـت به‌ندرت از طنز استفاده شـده مگر در نمایش‌های سنتی مانند روحوضی که بیشتر به‌طوربداهه اجرا می‌شوند و اغلب آن‌ها مکتوب نشده‌اند.

در غرب به‌خصوص یونان باسـتان و اروپای بعد از قرن ۱۶، کمدی‌نویسان بزرگی به‌وجود آمدند که از طنز، پارودی و ساتیر استفاده کرده‌اند. در قرن بیستم، می‌توان گفت، کمدی‌نویس بیش از سایر قرون باب شده بود و نویسندگان بزرگ و مشهوری نظیر مارسل پانیول، یونسکو و لابیش در فرانسه توانسته‌اند واقعیت‌هـای تلـخ روزگار خود را به‌صورت طنز در کمدی‌ها و درام‌های کمیک‌شـان بیاورند و شـیادان، جاه‌طلبان و کسـانی که از موقعیت‌های کاذب سوءاسـتفاده می‌کرده‌اند، انتقاد کنند و آن‌ها را به‌سـخره گیرند. طنزهای اجتماعی آن‌ها جهان‌شمول شده و در بیشتر کشورها ترجمه و به صحنه رفته‌اند.

داستان تاجران افتخار داستانی است که مصداق آن همیشه بعد از جنگ‌ها در بین بازماندگان شهداء و کشته‌شـدگان دیده شـده اسـت. در ایران ازطرفی مایه خوشحالی اسـت که نویسندگان ما هم به این مسایل توجه کرده‌اند. هرچند آروزی ما این بوده و هست که هرگز جنگی اتفاق نیافتد.

طنزی که در دو نمایشـنامه ایرانی برگزیده ما وجود دارد، طنزی اسـت که نه‌تنها سـرگرم‌کننده و خنـده‌آور بلکه در دنیـای دیوانه‌ای که پر از تبعیض نژادی و اختلافات مذهبی وجنگ‌های خانمان‌سـوز است، انسانیت می‌آموزد و ثابت می‌کند که وقتی مشکل ملی و جنگ پیش می‌آید، چنان‌که همه انسان‌ها در برابر گلوله و بمب برابرند، ادیان و ایدئولوژی و آداب‌ورسـوم هم به‌صورت برابر در می‌آیند و انسـان‌ها از هر رنگ و نژاد و قبیله و شهر و دیار، و با هر دین و مذهب، تفاوت‌ها و اختلافات را فراموش می‌کنند و در کنار یکدیگر به دفاع از وطن می‌پردازند.

موضوع سوءاســتفاده از نام قهرمانان و شهداء هنوز وارد نمایشنامه‌ها نشده‌اند ولی در تعداد معدودی از رمان‌هــا دیده می‌شــوند. درصورتی‌که متأســفانه در واقعیت اجتماع ما در این ســال‌های بعد از جنگ آدم‌های زیادی وجود داشــته و دارند که از کشته‌شــدگان جنگ و نام پرافتخار آن‌ها در جهت مقاصد خود سوءاستفاده کرده‌اند.

با بررسی شگردهای طنزآمیز گفتاری و موقعیتی نمایشنامه‌های "زن نانوا" و " آقای توپاز" از مارسل پانیول و "پچپچه‌های پشت خط نبرد" علیرضا نادری و "نمایشی برای تو" از محمد رحمانیان این نتیجه حاصل شد که با توجه به زمینه و زمانه شکل‌گیری طنز اجتماعی در ایران و شرایط مشابه پس از جنگ جهانی اول در اروپا، تکنیک‌های طنزپردازی را نمایشنامه‌نویســان از زبان و زندگی مردم عادی استخراج کرده و وارد فضای ادبیات نمایشی کرده‌اند.

مارسل پانیول در شرایط فرانسه پس از جنگ جهانی اول نمایشنامه‌های خود را خلق کرد. در آن‌زمان شرایط پس از جنگ فرانسه به‌گونه‌ای بود که تعداد زیادی از جوانان و مردم فرانسه در جنگ کشته شده بودند. ازطرفی طبقه نیمه‌مرفه بورژواها در زمان جنگ به فکر استفاده از فرصت برای جمع مال و ثروت بودند و پس از جنگ نیز خود را وارثان افتخارات و خون‌های ریخته‌شــده جوانان فرانســوی می‌دانستند. این فضای اجتماعی نمایشنامه تاجران افتخار مارسل پانیول است. که در نمایشنامه "پیچپچه‌های پشت خط نبرد" علیرضا نادری نیز تلمیحات فراوانی به فضای اجتماعی مشابه دو نمایشنامه دیده می‌شود.

در هردو نمایشــنامه ابزار قوی طنز به شــکل هنرمندانه‌ای در خدمت تصویر فضای اجتماعی غالب و شــخصیت‌های حاضر در آن به‌کار رفته اســت. طنز نیشدار این دو نمایشنامه خنده‌ای بر لبان مخاطب می‌نشــاند که از روی شادی نیست بلکه خنده تلخی است بر شرایط اجتماعی که مبتلا به اوضاع‌واحوالی است که در تقسیم رنج و خوشبختی، با بی عدالتی و فریب آشکار رفتار می‌کند.

نویسنده در نتیجه‌گیری اش علت قیاس کارهای پانیول را با آثار نادری و رحمانیان عنوان کرده است و اظهــار می‌دارد کــه بهره‌گیری از زبان مردم عادی از تکنیک‌های نویســندگان طنزپرداز پس از جنگ است. نتیجه‌گیری در این‌جا بازگویی دوباره مقدمه است. راهکارها، کمبودها، پیشنهاد برای مطالعات آتی نیز در این نتیجه‌گیری وجود ندارد.

بررسی نتیجه‌گیری " کارکرد طنز سیاه در نقد..." نمونهٔ هفتم:

در فصل اول این تحقیق مقدمه‌ای از ســیر تحول کمدی ارایه شــد، کــه در این مقدمه به تغییرات عمده‌ی کمدی از ابتدا تا امروز اشــاره شــده است. بنابراین مقاصد ابتدایی کمدی که شکل سطحی ازآن

پدید آورده بود، طی اعصار مختلف به کارکردهای دیگر رسید. مقوله‌ی کمدی به‌عنوان یک عنصر مهم پژوهشی موردتوجه قشر فرهیخته و تحصیل‌کرده قرار گرفت و ارزش‌های متعالی‌تر آن پدید آمد.

در همین فصل گونه‌های بوف و طنز نمایشی شرح داده می‌شود که هر دو گونه، با رویکرد کاملا متفاوت به‌کندی پرداخته‌اند.

به این مهم رسیدیم که گونه‌ی بوف با آفرینش دلقک و لوده جنبه‌های سخیف کمدی را بروز می‌داده است که تنها به قصد فرح‌بخشی و خنده ایجاد می‌شد. اما طنز در ادامه‌ی مسیر بوف پدید آمد و با آثار اشخاصی چون « مولیر» به اوج خود رسید.. طنز نمایش اهدافی والاتر و ارزنده‌تر را به منصه اجرا می‌گذارد. مقوله‌ای که کم‌کم با ایجاد خنده در مخاطب تفکر او را به جوشش می‌آورد و از او می‌خواهد در مورد آن‌چه بدان می‌خندد تفکر و تامل کند. اولین‌بار یا به‌طورجدی برای اولین‌بار، اندیشه راه خود را به جهان کمدی گشود. « مولیر» خالق سبکی شد که بعدها نیز موردتوجه بسیاری از بزرگان قرار گرفت. کمدی بخشی از اعتبارش را مدیون تلاش‌های « مولیر» و هم عصرانش است. رفته‌رفته کمدی طی نوسانات مختلف شکل‌های تازه‌تری پیدا می‌کند. هرچه به نیمه‌ی اول قرن بیست نزدیک می‌شویم تجربه‌های جدیدتری طرز ملایم و نشاط‌آفرین کمدی را به‌صورتی ناملایم‌تر یا به‌نوعی خشن‌تر و کریه‌تر پیوست می‌کنند.

در فصل دوم به همین بحث می‌پردازیم که سخن اصلی این تحقیق را در بر می‌گیرد، و آن شکل‌گیری طنز سیاه است. مهم‌ترین مسئله در شناخت طنز سیاه علل پیدایش و شکل‌گیری آن است، از این رو، عمده جریان‌هایی که این شکل طنز را بروز می‌دهند بررسی می‌شود و در این بررسی، هدف اصلی تمرکز بر شناسایی جنس خنده در طنز سیاه یا گروتسک است. خنده‌ای که علاوه‌بر تفکر حسی از وحشت و ترس و دلشوره را در مخاطب ایجاد می‌کند. علل این وحشت که هویت اصلی‌اش را در سده‌ی بیستم می‌یابد، منظور اصلی ماست. بخشی دیگر از مبحث ما کاوش در زمینه‌ی کارکردهای اصلاح‌گرایانه و نقادانه‌ی این نوع طنز است بنابراین در فصل سوم به این مهم می‌پردازیم که چگونه طنز سیاه و با چه تکنیکی دست به نقد می‌زند برای همین لازم است تا واژه‌ی نقد، اقسام آن و فواید آن روشن شود. منظور از نقد معنای باطنی آن است نه نقد به عنوان ابزاری برای ناقد، به‌این‌ترتیب طنز سیاه با استفاده از تمثیل، اغراق، تشبیه، تحریف، از شکل انداختن و...به نمایش نابه‌سامانی‌ها و کج‌روی‌ها پرداخته و با هشدار مخاطب به اصلاح عیوب فردی و جمعی می‌پردازد. البته طنزپرداز لازم است پاره‌ای صفات را که ناقد نیز باید دارا باشد، رعایت کند. صفاتی مثل عادل بودن، بی‌طرف بودن، رک بودن و... نکته‌ی مهم این است که طنز سیاه با بی‌پردگی گاهی اخلاق را هم زیرِپا می‌گذرد تا نمایشگر بی‌اخلاقی و معضلات ناشی از آن باشد و ازاین‌طریق تلنگر ایجاد کند. این خود رویه‌ای از نقد را به دنبال دارد. برای

آنکه مفهوم نقادانه‌ی طنز سیاه بهتر آشکار شود در فصل چهارم نمونه‌هایی از آثار« اسلاومیر مروژک » نمایشنامه‌نویس لهستانی آورده شده است. در این آثار به صورت عملی کارکرد اجتماعی و سیاسی طنز سیاه درک می‌گردد. « مروژک» متولد دوره‌ی زمانی است که جنگ دوم جهانی را پشتِ‌سر گذارده و بسیاری از ناکامی‌های هم‌نسلان خودش را با چشم جان دیده است. او از نزدیک شاهد تحقیر جامعه‌ی لهستان به دست آلمان نازی بوده و بیشتر آثار وی اوضاع اجتماعی عصر خودش و کمی جلوتر، عصر روزگار انسان امروز را واگویه می‌کند. و از او می‌خواهد هوشیار بوده و مقابل جریان‌های غیرقابل‌پیش‌بینی آمادگی لازم را داشته باشد.

« مروژک» نظام پلیسی، آموزش‌وپرورش، کانون خانواده، گسست‌های فرهنگی بین‌نسلی، و یا دروغ، تجاوز به حریم و حقوق افراد، تزویر و دورویی... را مبنای طنز سیاه به باد نقد گرفته و رویه‌ی ناجوانمردانه‌ی این مسایل را رونمایی می‌کند و به این رفتارها کمک می‌کند. به‌این‌ترتیب یأس و ناامیدی، شکست و شکنجه، مرگ... درون‌مایه‌ی نمایشنامه‌هایش را شکل می‌دهد.

بیان کردیم که نویسنده‌ی طنز سیاه به بازتاب واقعیت‌های اجتماع از طریق ابزارهای شکلی و محتوایی می‌پردازد. او صفات نکوهیده و ناپسندیده‌ی انسانی را در قالب تمثیلی حیوانی می‌آورد و به تصویرسازی ذهنی مخاطب کمک می‌کند تا بتواند مفاهیم را از طریق قدرت ذهن مجسم کند، کاری که « مروژک» در « شهادت پیوتر اوهه » می‌کند و ببری را در وان حمام نشان می‌دهد یا « یونسکو» د ر« کرگدن‌ها » نشان داده و آنارشیسم و هرج‌ومرج انسانی را وانمود می‌کند. درهرصورت طنز سیاه محور گسترده‌ای دارد که دامنه‌ی آن بسیاری از فجایع و مظالم بشری را بروز می‌دهد نه‌تنها به قصد نمایش که برای هشدار و بیداری، طنز سیاه هرگز فطرت آرامی نداشته و خنثی نیست، دامنه‌ی آن از مشکلات روحی و روان فردی تا مباحث سیاسی و اقتصادی، جنگ و تخریب و را دربر می‌گیرد.

مقوله‌ی گروتسک هرگز سر سازگاری با هیچ عنصری ندارد. و موضوعی را که دست‌آویز بیانش قرار می‌دهد در آن تحریف ایجاد کرده و واقعیات درون بیمار آن‌را بیرونی می‌کند ازاین‌منظر گروتسک امری رئال یا نزدیک به رئال است که به ناچار برای نمایش باطنی هر سیستم از تمثیل کمک می‌جوید.

مسئله‌ی طنز سیاه در قرن بیستم به این طرف با آن‌چه درگذشته نمود می‌یابد کمی متفاوت‌تر است لااقل در رونمایی از چهره‌ی پلید انسان معاصر که آفرینشگر دو جنگ خانمان‌سوز جهانی بوده است، تفاوت بیشتر احساس می‌شود. اگر منشا بسیاری از ترس‌های دیروز ناشی از خلاءهای عاطفی و استرس‌های درونی بوده امروزه علاوه‌بر این مسئله بی اعتمادی فرد به دیگری و جمع به جماعت دیگر به‌نوعی ترس دامن می‌زند که ادبیات نمایشی عصر ما به‌شدت متاثر از آن است و آن را مضحک نشان

می‌دهد، نه‌تنها فقط برای نمایش بلکه برای مقاصدی چون هشدار انسان.

در این نتیجه‌گیری نویسنده ابتدا به بررسی سیر تحول طنز می پردازد. سپس چند ویژگی از طنز سیاه را برمی‌شمارد، کاری که می‌بایست در مقدمه انجام می‌شد. چگونگی دستیابی به نتیجهٔ حاصله ذکر نشده است. از راهبردها و پیشنهادها و سایر موارد نتیجه‌گیری نیز اثری نیست. تنها به‌مرور طنز سیاه اکتفا شده است و حتا حرف چندانی دربارهٔ کارهای مروژک که گویا مسألهٔ پایان‌نامه است نیز زده نمی‌شود. تنها به ذکر خصوصیاتی کلی از آثار و زندگی وی در سطرهای پایانی نتیجه اکتفا شده است که نشانی از نتایج تخصصی و دقیق یک پایان‌نامه در آن نیست. به‌بیانی‌دیگر آن‌چه در مقدمه در بارهٔ مروژک گفته شده است اگر دقیق‌تر و تخصصی‌تر نباشد در این زمینه کمتر از نتیجه‌گیری نیست. پس این پرسش می‌ماند که چرا این پژوهش انجام شده است وقتی دانسته‌ها در مقدمه افزون‌تر از نتیجه‌گیری است؟

بررسی هشت پایان‌نامه نشان می‌دهد هیچ‌کدام به‌طورکامل اصول نگارش یک نتیجه‌گیری علمی–پژوهشی را رعایت نکرده اند.

۴) فهرست منابع:

سبک‌های مختلفی برای ارایهٔ منابع وجود دارند اما در بیشتر پژوهش‌ها که واجد نگارش علمی اند چهار سبک پذیرفته‌ترند. بیشتر دانشگاه‌ها و نشریه‌های علمی–پژوهشی ایران نیز یکی از این چهار شیوهٔ مستندسازی یا ارایهٔ منابع را دستور کار خود قرار می‌دهند. این چهار شیوه عبارتند از ای.پی.ای[۳]، ام.ال.ای[۴]، روش شیکاگو، روش هاروارد[۵].

بررسی ارایهٔ منابع پایان‌نامهٔ تجلی اساطیر... نمونهٔ هشتم:

منابع:

آرین پور، یحیی، از صبا تا نیما، چ دوم، تهارن انتشارات فرانکلین، ۱۳۵۱

آژند، یعقوب، نمایشنامه نویسی در ایران، چ اول، تهران، نشر نی، ۱۳۷۳

آموزگار، ژاله، تاریخ اساطیری ایران، چ هفتم، تهران، انتشارات سمت، ۱۳۸۴

اسکویی، مصطفی، سیری در تاریخ تاتر در ایران، چ اول، تهران، انتشارات آناهیتا اسکویی، ۱۳۷۸

اسماعیل پور، ابوالقاسم، اسطوره بیان نمادین، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۷

الیاده، میرچا، چشم اندازهای اسطوره، جلال ستاری، چ دوم، تهران، انتشارات توس، ۱۳۸۶

اولانسی، دیوید، پژوهشی نو در میتراپرستی، مریم امینی، چ اول، تهران نشر چشمه ۱۳۸۰

باستید، روژه، دانش اساطیر، جلال ستاری، تهران، انتشارات توس، ۱۳۷۰
باقری، الهام، تقابل اسـطوره و تاریخ در آثار بهرام بیضایی، چ اول، تهران، انتشـارات جهان اندیشه، ۱۳۸۳
براکت، اسـکارگ، تاریخ تئاتر جهان، هوشـنگ آزادی ور، چ دوم، تهران، ج اول، انتشارات مروارید، ۱۳۷۵
بهار، مهرداد، پژوهشی در اساطیر ایران، چ سوم، تهران، انتشارات آگه، ۱۳۷۸
بهار، مهرداد، جستاری چند در فرهنگ ایران، چ اول، تهران، انتشارات فکر روز، ۱۳۷۳
بهار، مهرداد، اسطوره و تاریخ، چ دوم، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۷
بیضایی، بهرام، نمایش در ایران، چ دوم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۷۹
بیضایی، بهرام، نمایشنامه‌ی هزارویکم، چ دوم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۳
بیضایی، بهرام، سه برخوانی، چ اول، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان ۱۳۷۶
بیضایی، بهرام، نمایشـنامه‌ی سهراب کشتی، چ اول، تهران، انتشـارات روشنگران و مطالعات زنان ۱۳۸۶
بیضایی، بهرام، ریشه یابی درخت کهن، چ اول، تهران، انتشراتت روشنگران و مطالعات زنان،۱۳۸۳
پورداوود، ابراهیم، یشـت‌ها، به کوشـش بهرام فره وشـی، چ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۶
پیرنیا، حسن، عصر اساطیری تاریخ ایران، تهران، انتشارات هیرمند، ۱۳۸۴
تفضلی، احمد، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، چ سوم، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۷۸
ثمینی، نغمه، اسب‌های آسمان خاکستر می‌بارند، چ اول، تهران، نشر نی،۱۳۸۸
ثمینی، نغمه، تماشـا خانه‌ی اساطیر، اسـطوره، کهن نمونه در ادبیات نمایشی ایران، چ اول، تهران، نشرنی، ۱۳۸۷
جنتی عطایی، ابوالقاسم، بنیاد نمایش در ایران، چ دوم، تهران، انتشارات صفی علیشاه، ۲۵۳۶
جوانمرد، عباس، تآتر، هویت ملی، چ اول، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۳
چرم شـیر، محمد، نمایشنامه‌ی روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردیبهشت، چ اول، تهران، نشرنی، ۱۳۸۸
دریابندری، نجف، افسانه‌ی اسطوره، چ اول، تهران، نشر کارنامه، ۱۳۸۰
[...]

صفحهٔ اول مستندســازی یا فهرســت منابع این پایان‌نامه نشــان می‌دهد که از سبک شیکاگو بهره گرفته است و اصول این سبک را رعایت کرده است.

بررسی صفحهٔ منابع پایان‌نامه "بررسی ویژگی‌های اقتباس نمایشی از قصهٔ آدم حوا در قرآن کریم" نیز نشان می‌دهد این پایان‌نامه نیز از سبک شیکاگو به‌درستی برای مستندسازی بهره برده است. بررسی ســایر پایان‌نامه‌ها نشان داد که هفت پایان‌نامه از همین ســبک بهره برده‌اند و تنها یک پایان‌نامه شیوهٔ مستندسازی غیرمعتبری دارد.

نتیجه: در این مقاله، چکیده، مقدمه، نتیجه‌گیری و منابع هشت پایان‌نامه از ۴۱ پایان‌نامهٔ ارایه‌شده در مقطع کارشناســی ارشــد رشتهٔ ادبیات نمایشی دانشگاه سوره میان سال‌های ۱۳۸۷ تا ۱۳۹۰ بر اساس اصول نگارش علمی–پژوهشــی بررسی شد. نتایج این بررسی نشــان می‌دهد بیشتر این پایان‌نامه‌ها در نگارش چکیده و نتیجه‌گیری ایراد بســیار دارند. اساسی‌ترین ایرادها در مشخص نبودن مسألهٔ پایان‌نامه، پرسش اصلی و پرسش‌های فرعی، و روش‌شناسی پژوهش است. نیمی از آن‌ها توانسته اند مقدمهٔ نسبتن پذیرفتنی‌ای بر اساس اصول بنویسند که در این‌ها نیز ایرادهایی وجود دارد، مانند نبود فرضیهٔ روشن. در نوشتن فهرست منابع بیشتر پایان‌نامه‌ها از روش شیکاگو بهره برده اند و اصول این روش را رعایت کرده اند. درحالی‌که درحال‌حاضر بیشــتر دانشگاه‌ها و مؤسسه‌های علمی دنیا، از روش‌های ای.پی.ای یا ام.ال.ای به جای روش منســوخ شیکاگو استفاده می‌کنند. البته این ایراد به نگارندگان پایان‌نامه‌ها وارد نیست بلکه دانشگاه سوره باید در دستورالعمل‌های مربوط به نوشتن پایان‌نامه شیوه‌های امروزی را توصیه کند. این مقاله می‌تواند به مدیران دانشــگاه سوره کمک کند تا در آموزش شیوه‌های نگارش علمی–پژوهشی جدیت بیشــتری به‌خرج دهند. اهمیت درس روش تحقیق را فراموش نکنند. این مقاله اگر می‌توانســت همــهٔ ۴۱ پایان‌نامه را موردبررســی قرار دهــد، به‌خصوص بدنهٔ اصلی پژوهش‌ها را، به‌حتم نتایج بســیار کاربردی‌تری نیز دربر داشــت. اشــاعهٔ چنین تحقیق‌هایی که مسألهٔ این مقاله بود می‌تواند محملی برای بازنگری جدی بسیاری پایان‌نامه‌های ارایه‌شده در رشته‌های هنری، به‌خصوص تأثر شود تا از میان آن‌ها پژوهش‌های بی‌نقص و علمی انتخاب شــوند تا به‌جای خاک خوردن در کتابخانه‌های دانشگاه‌ها فرصتی برای انتشار و معرفی پیدا کنند. و ازسوی‌دیگر عیب‌ها و معضل‌های موجود نیز بهتر شناسایی می‌شوند و شناخت این ایرادها، برنامه‌ریزی برای رفع آن‌ها را ساده‌تر می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱. با توجه به اینکه نحوهٔ فصل بندی یک پایان‌نامه تا حدودی وابسته به بدنهٔ اصلی پژوهش است و معیاری قطعی برای چگونگی آن وجود ندارد از بررسی این مورد نیز در این مقاله صرف نظر شده است. این کار علی رغم وجود برخی حکم‌ها است مبنی بر اینکه پایان‌نامه‌ها باید حاوی چهار فصل (دستور العمل نگارش پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد معاون پژوهشی دانشگاه تهران) پنج فصل (دستور العمل نگارش پایان‌نامهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد معاون پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی) و غیره باشد. این دستورالعمل‌ها کلی است و هر پژوهش شرایط خاص خود را دارد که می‌تواند منجر به فصل‌بندی متفاوتی از این دستورالعمل‌ها باشد.

۲- ر. ک به جلد اول « ادبیات نمایشی در ایران « جمشید ملک پور، نامی میزا فتحعلی آخوند زاده به میرزا آقا تبریزی

3. APA: American Psychology Association
4. MLA: Modern Language Association
5. AGPS: Australian Government Publishing Service

فهرست منابع

۱- اخباری، شـیرین (۱۳۸۸). "چگونگی تجلی اساطیر ایران در نمایشنامه‌های برگزیدهٔ پس از انقلاب‌اسلامی (در آثار بهرام بیضایی، نغمه ثمینی و محمد چرمشـیر)". پایان‌نامه جهت دریافت مدرک کارشناسـی ارشد در رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، دانشکده هنر.

۲- تقوی، لیلا (۱۳۹۰). "نشانه‌شناسـی سـاختار روایت در دو پرده نقالی". پایان‌نامه جهت دریافت مدرک کارشناسی ارشد در رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، دانشکده هنر.

۳- حافظنیا، محمدرضا (۱۳۸۹). ***مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی***. چاپ هفدهم، تهران: انتشارات سمت.

۴- سـادات‌ترابیان، معصومه (۱۳۸۹) "بررسی ویژگی‌های اقتباس نمایشـی از قصهٔ آدم حوا در قرآن‌کریم". پایان‌نامه جهت دریافت مدرک کارشناسی ارشد در رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، دانشکده هنر.

۵- عاشوری‌فر، رضا (۱۳۸۸). "پژوهشی بر حضور قصه در نمایش کاروانی ایران با رویکرد ویژه به گیلان". پایان‌نامه جهت دریافت مدرک کارشناسی ارشد در رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، دانشکده هنر.

۶- عمرانی بیدی، عباس (۱۳۹۰) "کار کرد طنز سـیاه در نقد با نگاهی به آثار اسـلاومیر مروژک". پایان‌نامه جهت دریافت مدرک کارشناسی ارشد در رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، دانشکده هنر.

۷- فتوحی، محمود (۱۳۹۰). ***آیین نگارش مقالهٔ علمی-پژوهشی***. چاپ ششم، تهران: انتشارات سخن.

۸- کارون لطیفی، خالد (۱۳۸۸). "طنز در آثار مارسـل پانیول با مقایسـهٔ گزیده ای از آثار علیرضا نادری و محمد رحمانیان". پایان‌نامه جهت دریافت مدرک کارشناسی ارشد در رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، دانشکده هنر.

۹- کاظمی مجاوری، المیرا (۱۳۹۰). "جهان کودک و انعکاس آن در نمایش‌های رادیویی ایران (با محوریت آثار شرکت چهل و هشت داستان)". پایان‌نامه جهت دریافت مدرک کارشناسی ارشد در رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، دانشکده هنر.

۱۰- میرزایی، خلیل (۱۳۸۸). ***پژوهش، پژوهشگری و پژوهشنامه نویسی***، جلد دوم. تهران: انتشارات جامعه شناسان.

۱۱- ـــ (۱۳۹۰). ***شیوهٔ عملی مقاله نویسی***. تهران: انتشارات جامعه شناسان

UNC Colleg (2009) How To Write Your Thesis? Available internet: /http://cssac.unc.edu آخرین تاریخ مراجعه به سایت مذکور؛ ۱۰/۳/۱۳۹۲

A study of the theses submitted for an MA degree in dramatic arts at soureh university

Rafigh nosrati	**phd theatre student, tehran university , tehran,iran**
majid sarsangi	**assistant professor of twhran university tehran,iran**
Faraz hesami	**MA student dramatic literature, soureh university**

Abstract

Thesis for master (MA) degree is the final stage of this academic level after leaving behind the courses intended for students with providing a scientific – research. The students can approve the knowledge of yourselves in the field of research before graduation. Soore University in this academic level is new and in these university ٤١ theses has been written. This paper assumes that Abstract, contents, Introduction, Body of Research, Conclusions and References are the main components of a structure of a research; so examined the Abstract, Introduction, Conclusion and References of eight theses as a statistical sample of the population ٤١ protocol and has tried to match the level of supervision provided with the principles of writing a scientific research. Here to avoid Unnecessary prolongation of the paper, Three abstracts, two introductions, references and conclusions has been chosen for displaying those authors way of researching. The case studies randomly have been selected and samples (theses) have been analyzed by Descriptive –Comparative method. Results of this study show that the most of theses in writing Abstract and Conclusion have many problems and Only half of them have adhered the principles in writing the introduction but most of them have been approved common scientific principles in writing resources.

Key Words: Principles of writing - scientific research, Thesis, Theater, MA degree. Soore University

The Image making of women in two Iranian playwright's work- Chista Yasrebi and Naghmeh Samini (with emphasis on Archetypical type of Rebellious Lady)

Mansooreh Sodaif M. A. in Theatre Directing of T.M.U

Mehdi Hamed Saghayan Assistant Professor in T.M.U

Abstract

In this project that has been done into descriptive-analyze method mid utilize from mythology will study women characters in plays of two women's author. "Wild woman archetype" has been formed from theorys of Carel Gustave Yung, unregarded in literary and artistically studying in my country. This archetype have been rebounded into literature and art with diferent shapes to qualification of politic, social, economic and cultural. Searching of this archetype in plays of two Iranian women author can be explanatory of secret angle from character of women and dimensions of psychologize of women in this plays. Important asking in this article is introducing traits of wild woman archetype (that it is picture from true nature of women); we understand about reaction of these traits into plays of two auther and lack of one or several traits or overhand, inordinate emphasis on one or several traits, what respect does find with worth while sense of psychologize and Sociological?

In first part, have been studied about traits of wild woman archetype and we have studied about cultural sensations and another elements on it. In another parts, we recount traits of wild woman and reconcile them with picture of woman in sample plays.

In deduction are said that women in this plays, in dimensions of psychologize and Sociological is reaction of wild woman's true nature and traditional traits and pushy with her and making stressfull atmosphere for them, are receded them from creating life, vivacity and joyance and recognition nerve. Thus are unlimbered for this characters arena of rebellion and dander, so will be annihilated their future and survival.

Key words: Myth, Archetype, Wild woman archetype, Psychology, Sociology.

Iranian show of borrowing practices of sociology at the drama apartment with an Iranian family

Erfan Pahlevani MA in Dramatic Literature. College of Architecture Art Central Tehran Branch

Mohammad Hossein Naserbakht Assistant. Faculty of Arts University of Tehran Cinema Theatre

Afshin Amoie Lichaei Theatre PhD, assistant professor and faculty member at the University of Guilan

۱۸۳
فصلنامه تخصصی تئاتر
۵۴-۵۵

Abstract

The present study was designed to investigate the ability to create a theater-style apartment with a view of Iranian views on the sociology of Iranian families provide a way for the entrepreneur and income from theater to theater and also how to use apartment dwellers, apartment for cultural development was To illustrate the descriptive - analytical technique was used. The research is a qualitative and practical. Important information research using library methods (taking notes) Athletics (dialogue with experts) were collected The most important findings and the results obtained are easy and accessible way to the theater flats towards entrepreneurship and revenue for the theater Moreover, the implementation of these theaters will have positive social impacts. The results show that the ways Iran can produce ideas and ways of solving their apartment theater

Key Words: Theatre, apartment, View of Iran, the Iranian Family Studies

Cultural parameters transition in adaptation from play for film script with emphasis on film, "TARDID" made by Varoujh Karimmasihi

Naghme Samini Ph.d, assistant professor,fine art, university of tehran

Ali Maroofi M.A dramatic literature, fine art, university of tehran

Abstract

From the past, the adaptation of classic salient works has always been one of the main ways of creating new art works. Adaptation from a source culture to a destination one also is a kind of intercultural dialogue which as we see it is a very important issue of our era. So it is obvious that doing reserches and analysis on any aspect of this matter could be useful and on the other hand we can statistically claim that most of the researches and articles done on adaptation are consentrated on adaptation technics and methods and not on its cultural aspects.

In the process of adaptation some changes and adjustments are necessary to be carried out from the original work to the target one. Most of these adjustments will be formed in transition from the temporal-spatial culture of the original work to the temporal-spatial culture of the target work. The art work as a structure which is made in its own cultural environment has some materials which may differ from one culture to another, i.e. the artist who adapts according to the culture in which he lives has access to some new basic materials by which he has to rebuild the original work.

The word “Culture” is a main term in human studies, which has been determined and described in different times and various analytical schools in different ways. In a major categorization we can categorize these methods in two types, “Descriptive” and “Parametrical” definitions. Clearly we should use the parametrical definitions in this paper. And after studying different parametrical analysis and editing them and omitting the repetitive ones we will have these parameters as the main parameters of a culture: language, science, religion, law, politics, gender relationships, marriage, moralities, habits, beliefs, arts, etc.

Because of the article limitations four items were chosen among these parameters: Science, Religion, power relationships and gender relationships.

The subject of this paper is to find out which materials are available in each culture to build a new structure (here the new art work). Are these materials the same in all cultures? Could some of these materials be seen as equivalent to some others in another culture? Is it basically possible to transit these essential parameters in two different cultures? Doing so, the first part has been assigned the exploration of the notions of culture and its constituents. Other parts regarding the selected case studies (Shakespeare’s play: Hamlet, Varujh Karim Masihi’s movie: Tardid (doubt)) have been devoted to the survey of cultural parameters of Shakespear’s era in Britain and Iran accordingly. As it was noted above these surveys have been carried out from four different perspectives: Science, Religion, power relationships and gender relationships. In next part the selected case studies have been scrutinized according to the findings of the past chapters and the primary results indicate the importance of conforming the cultural parameters in adaptation so that if the conformity is not achieved the result of adaptation would not be as effective as the original work or more likely it would eliminate its artistic values.

Key Words: culture, science, religion, power relationship, gender relationship.

Purification of Catharsis in art periods

Katayoun Hosseinzadeh Salmasi Ph.D. in Philology , National University of Tajikistan

Mehdi Nasiri Ph.D. in Dramatic Literature, National Academy of Sciences of Armenia

Abstract

For the first time , Catharsis , is introduced in Aristotle's book as a provocative treatise a pity and fear, purification and illumination . The different interpretations of Catharsis which is based on religion, medicine and ethics, caused to identify and evaluate its nature in classical period . Accordingly, the aim of this paper is to investigate the evolution of how Catharsis explores the quality of modern theater and drama base on drama parameter in this era.

The hypothesis is proposed that Catharsis has an independent nature and its quality is altered. On the other hand, this paper also seek to achieve a precise and clear definition of Catharsis in contemporary . Investigate the nature of Catharsis can evaluate its quality and favorable cognitive function which cause continuity in contemporary art. The data collection in this paper is library and descriptive research methods.

Keywords: Mental Purification, Drama, Tragedy, Catharsis

Suspense in Eric Emmanuel Schmitt works: (Petty Crimes of Couples, The Enigma variations, Love Quake)

Ahmad Kamyabimask — Professor, Dr. Dta, Professor of Tehran University, Fine Arts

Mahdi Tajeddin — Master. Director, School of Performing Arts and Music, College of Fine Arts

Abstract

Reviewing the works of foreign contemporary playwrights written based on daily life issues is among the critical discussions in our drama which can lead to the enhancement of its quality. In different periods, French writers have established their works based on deep human issues and also have always been progressive in terms of writing techniques. One of the characteristics of France contemporary drama includes the diversity of its approaches.

Works of Eric Emmanuel Schmitt, the contemporary French writer, have been translated, played, and also welcomed by different societies. He has created noteworthy works by employing suitable and effective techniques and focusing on critical human issues. In recent decade, his works have been of prime interest and been translated, performed, and welcomed. The very human content of the works concerning life, death, love, and philanthropy with their unique and technical structure is the reason underlying the interest. Schmitt is amongst the writers who have a special technique in writing plays that tends to attract the audience; that is, using different and successive suspensions in the plays.

With respect to his background regarding philosophical studies, he presents a genre of drama integrated with philosophy; of course, a simple and comprehensive philosophy talking about tangible and evident issues in human life. Schmitt's drama is a sort of looking at being through the window of the philosophy of life. The philosophy which considers an end and destiny for human to which one can achieve by relying on spiritual attitudes such as love, honesty, and devotion. Most of his works can be regarded as social realism and/or thorough melodramas. In his works, Schmitt makes attempts to look at humans' life from a social aspect with acuity and accuracy. The humans in his works have no supernatural and extraordinary aspect, but they face special situations and reactions to those situations which multiply the attraction of his works.

In this article, first, we try to define the suspension and its usage in dramatic arts by using technical and professional books, dictionaries, and encyclopedias. Then, we present a selection of his plays all of which are considered among realistic works. In each of the plays, Schmitt places the humans in special situations and depicts their acts. The element of suspension plays a key role in creating attraction for the plays which we have analyzed (in Petty Crimes of Couples, The Enigma variations, Love Quake) and assessed the use of it so that we can depict the famous contemporary writer's performance regarding the description of 21st century human which are common in most societies.

Key words: Eric-Emmanuel Schmitt, Suspense, Petty Crimes of Couples, The Enigma variations, Love Quake

The study of Dramatic Values of Koroglu Epic and Its Metamorphosis

Azadeh Fakhri — M.A in Dramatic Literature. Faculty of art and architecture.Tehran

Ghotbeddin Sadeghi — PHD Theater Direction. Sorbon University

۱۸۷
فصلنامه تخصصی تئاتر
۵۴-۵۵

Abstract

In this research which with analytical – descriptive method in a qualitative framework has been conducted, the goal is to examine how such a popular folk epic like Koroglu is able to be adapted, what are the adaptation capabilities this epic has, and if the current adaptions are successful or not. In anticipation of the adoptions, in each field of cinema, opera and theatre, three phenomena are selected and study has been conducted on them. The survey results and analysis, reveal the Koroglu epic, has several dramatic features causes this epic is suitable for adoption.

The analysis based on professional standards, shows that the theatrical and opera adaptation of the Koroglu epic was not very successful but the movie adaptation from the point of view of dramatic features was a successful adaptation. Because of the good recognizing of the needs of its time, it has been able to change the story and characters in the new burnished character of Koroglu and other heroes, and make a new adaptation.

Keywords: Koroglu epic, dramatic elements, adapted

Contents

The study of Dramatic Values of Koroglu Epic and Its Metamorphosis
/ Azadeh Fakhri, Ghotbeddin Sadeghi.....7

Suspense in Eric Emmanuel Schmitt works:
(Petty Crimes of Couples, The Enigma variations, Love Quake)
/ Ahmad Kamyabimask, Mahdi Tajeddin.....31

Purification of Catharsis in art periods
/ Katayoun Hosseinzadeh Salmasi, Mehdi Nasiri.....49

Cultural parameters transition in adaptation from play for film script with emphasis on film, “TARDID” made by Varoujh Karimmasihi
/ Naghme Samini, Ali Maroofi.....77

Iranian show of borrowing practices of sociology at the drama apartment with an Iranian family
/ Erfan Pahlevani, Mohammad Hossein Naserbakht, Afshin Amoie Lichaei.....97

The Image making of women in two Iranian playwright’s work - Chista Yasrebi and Naghmeh Samini (with emphasis on Archetypical type of Rebellious Lady)
/ Mansooreh Sodaif, Mehdi Hamed Saghayan..... 127

A study of the theses submitted for an MA degree in dramatic arts at soureh university
/ Rafigh nosrati, majid sarsangi, Faraz hesami.....155

Theatre Specialized Seasonal Magazine

Proprietor: Dramatic Arts Association
Managing Director: Hossein Mosafer Astaneh
Editor: Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad

Members of the Editorial Board:
1.Dr. Farhad Nazerzadeh Kermani
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
2.**Dr. Mahmoud Azizi**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
3.**Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad**
(Associate Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
4.**Dr. Muhammad Bagher Ghahremani**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
5.**Dr. Farzan Sojoudi**
(Associate Professor, Cinema and Theatre Faculty, Art University)
6.**Dr. Hamed Saghaiyan**
(Assistant Professor, Art Faculty, Tarbiat Modarres University)
7.**Dr. Behrouz Mahmoud Bakhtiari**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)

Excutive Manager: Mehdi Nasiri
Executive Administrators: Morvarid Ramezani, Saeed Mohebbi
Persian Sub-editor: Mona Mohammad Zadeh
English Sub-editor: Aisan Nouroozi
Coordinator: Marjan Samandari
Artistic Director: Arezou Rahmati
Typist: Beheshteh Hadian
Printing: Jamali

Address: Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.
Tel: 88946669
Postal Code: 15987745517
Subscription: Alireza Lotfali
E-mail: ft.drama@gmail.com
Use of Content is Permitted Only With Reference.

IN THE NAME OF GOD