

به نام خداوند بخشنده مهربان

## فصلنامه علمی - پژوهشی تئاتر

شماره هشتاد و پنج / تابستان هزار و چهارصد

صاحب امتیاز: انجمن هنرهای نمایشی ایران

مدیرمسئول: دکتر قادر آشنا

سردبیر: دکتر سید مصطفی مختاباد

اعضای هیات تحریریه:

۱. دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی

(استاد، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

۲. دکتر سید مصطفی مختاباد

(استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)

۳. دکتر محمود عزیزی

(استاد، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

۴. دکتر فرزانه سجودی

(استاد، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)

۵. دکتر محمدباقر قهرمانی

(دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

۶. دکتر بهروز محمودی بختیاری

(دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

۷. دکتر محمدجعفر یوسفیان کناری

(دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)

مدیر داخلی: دکتر مهدی نصیری

دبیر اجرایی: مرجان سمندری

ویراستار فارسی: شیرین رضاییان

ویراستار انگلیسی: آی سان نوروژی

مدیر هنری: شیما تجلی

اشتراک: علیرضا لطفعلی

مسئول سامانه دفتر پژوهش و انتشارات نمایش: مریم رودبارانی

[www.namayesh.org](http://www.namayesh.org)

تصویر جلد: هملت، کارگردان توماس اوستر مایر، تالار وحدت، عکس ابراهیم حسینی

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: چاپ کوثر

خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸. (۸۸۴۲۹۵۵۳)

قیمت: ۲۰۰۰۰ تومان

نشانی: تهران، بلوار کریمخان زند، خیابان آبان جنوبی، کوچه ارشد، پلاک ۱۰، طبقه دوم، انتشارات نمایش

تلفن: ۸۸۹۴۶۶۶۹ کد پستی: ۱۵۹۸۷۷۴۵۱۷

[www.quarterly.theater.ir](http://www.quarterly.theater.ir) نشانی الکترونیک: [ft.drama@gmail.com](mailto:ft.drama@gmail.com)

استفاده از مطالب فصلنامه با ذکر ماخذ آزاد است.

این فصلنامه به استناد مجوز شماره ۱۲۴/۳۴۳۴ به تاریخ ۸۸/۷/۸ اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود و براساس مجوز شماره ۱۳۷۲۳۲/۱۸ مورخ ۹۳/۷/۱۸ وزارت علوم و تحقیقات و فناوری از شماره ۵۶ (بهار ۱۳۹۳) دارای درجه علمی پژوهشی است.

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی  
در فصلنامه تئاتر

براساس این فراخوان محققان و پژوهشگران می‌توانند مقالات خود را منطبق با شیوه‌نامه ارائه شده تهیه و به صورت کامل همراه با چکیده و عنوان انگلیسی به نشانی اینترنتی [ft.drama@gmail.com](mailto:ft.drama@gmail.com) ارسال کنند. همچنین اعلام می‌شود که تحریریه فصلنامه تئاتر از پذیرش مقالاتی که براساس شیوه‌نامه تهیه نشده باشند یا کم و کاستی داشته باشند معذور خواهد بود.

### راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصلنامه تئاتر

۱- مقاله به ترتیب، شامل چکیده (حداکثر ۸-۱۲ سطر و تا ۳۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر تا هفت کلمه)، درآمد، بحث و بررسی و نتیجه‌گیری باشد. فصلنامه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۲۵ صفحه A۴) معذور است.

۲- رسم الخط فصلنامه، براساس دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است (آخرین ویرایش). رعایت نیم فاصله در تایپ مقالات الزامی است. تمام مراحل تایپ، نمونه خوانی و تصحیح پس از تایید مقاله بر عهده فصلنامه خواهد بود.

۳- 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.

۴- 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.

۵- 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»

۶- در مورد مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده‌اند ذکر نام استاد راهنما به عنوان نویسنده دوم و نویسنده مسئول مقاله ذکر شود و در مورد مقالاتی که به صورت مشترک توسط بیش از یک پژوهشگر تألیف شده است ذکر نام نویسنده مسئول الزامی است.

۷- 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 به صورت جدا از متن با تو رفتگی (نیم سانتی‌متر) از طرف راست (با قلم شماره ۱۲) درج شود.

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

۹- تمامی توضیحات (توضیحات و معادل انگلیسی اسامی، عناوین،...) در پایان مقاله و در قسمت پی‌نوشت قرار گیرد.

۱۰- 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.

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

۱۲- 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.

۱۳- چکیده انگلیسی مقاله پس از تأیید، ویرایش خواهد شد و ویراستاری ادبی آن برعهده فصلنامه است.

۱۴- مقالاتی که تمامی موارد مربوط به این شیوه‌نامه در نگارش، تایپ (فونت و قلم و...) و ارائه آنها رعایت نشده باشد، پذیرفته نخواهد شد.

۱۵- تمامی پی‌نوشت‌ها در پایان مقاله بیاید و تمامی پا صفحه‌ها به انتهای مقاله انتقال داده شود.

- ۱۶- اسامی اشخاص (نمایشنامه‌نویس، کارگردان، نظریه‌پرداز و...) *Italic* بشود. تمامی عنوان‌ها (عنوان کتاب، نمایشنامه، نمایش، فیلم...) بولد شود.
- ارجاعات دورن متنی از منابع ترجمه نشده فارسی به صورت فارسی نوشته شود و اسامی و منابع مقالات و کتاب‌های ترجمه نشده هم به زبان فارسی قید شود.
- متن اعراب‌گذاری (فتحه، ضمه، تشدید و...) شده نباشد.
- ۱۷- دریافت مقاله در این فصلنامه منحصراً از طریق نشانی [ft.Drama@gmail.com](mailto:ft.Drama@gmail.com) صورت می‌گیرد.

## فهرست

- سخن سردبیر ..... ۹
- ناخودآگاهی متن و ایدئولوژی در سه نمایش نامه‌ی غروب در دیاری غریب، قصه ماه پنهان  
و پهلوان اکبر می‌میرد از بهرام بیضایی  
مریم دادخواه تهرانی، بهروز محمودی بختیاری ..... ۱۳
- سیاست هویت: بررسی غیاب شهر تهران در درام پهلوی اول  
بهزاد آقاجمالی، کامران سپهران ..... ۳۵
- اسطوره‌های بلاگردان در نمایش‌های ایرانی با تأکیدی بر آثار بهرام بیضایی  
مژگان خالقی ..... ۵۷
- بازخوانی زن اساطیری در سیمای دخت پیامبر به روایت شبیه‌نامه‌نویسان  
محمدحسین ناصربخت ..... ۷۱
- لزوم آزادی در شخصیت‌های پروتاگونیست (قهرمان) تراژدی‌های یونان با نظر به  
نمایش‌نامه آنتیگونه از دیدگاه هگل  
حامد شیوایی، شهلا اسلامی، شمس‌الملوک مصطفوی ..... ۸۹
- بررسی اهداف انجمن ایران جوان در راستای اصلاحات فرهنگی و اجتماعی اواخر  
قاجاریه و نقش آن در شکل‌گیری نمایشنامه جعفرخان از فرنگ آمده نوشته حسن مقدم  
داود زاهدی ..... ۱۱۳





سخن سردیر

نقش تئاتر در تربیت و رشد خلاقیت کودکان بر کسی پوشیده نیست. این هنر به سبب گستردگی، کمال و تنوع هنری و نیز سهل الوصول بودن به عنوان «چشم هنرها» در مدارس مطرح شد، زیرا در پدیده تئاتر، ادبیات، شعر، حرکات موزون، ریتم، معماری، موسیقی، لباس و همه جاذبه‌هایی که یک دانش‌آموز به شکل انفرادی و یا در شکل کلی به دنبال آن است یافت می‌شود. مهم‌تر از همه دو هدف اساسی در تئاتر به عنوان هنر وجود دارد که با جهان کودک سازگاری دارد:

#### ۱. زیباشناختی باطنی

#### ۲. فطرت و اندیشه حقیقت‌جو

در زمینه زیباشناختی باطنی و اهمیت آن باید گفت به خاطر آنکه یک اثر براساس احساس و بینش پاک و بی‌آلایش کودک شکل می‌گیرد، در این فرایند هر آن چیزی که وجود دارد پاک و زیباست. تاکید در این قسمت بر صداقت و ایجاد احساس و تقویت فکر و اندیشه و در نهایت کشف شور و شوق کودکانه است نه دیکته کردن و وادار نمودن کودک به تقلیدهای غیرطبیعی و ناموزون با ذات او. چون هر آن چیزی که در این مرحله تئاتر به کودک عرضه می‌شود، شکل فطری دارد و همه تلاش‌ها در راستای تقویت فطرت هنری اوست. به عبارتی دقیق‌تر زیباشناختی باطنی همان تعمق کودک برای بهتر دیدن و انتخابی طبیعی از میان بسیاری احساسات، تصاویر، تخیلات و تمایلات است؛ همان روحیات و احساساتی که کودک در زندگی عادی و روزمره دارد. همه آن گرایش‌ها معصومانه و درونی است و کودک نیز به شکل طبیعی آن‌ها را بروز می‌دهد که همین امر به باطنی بودن انتقال می‌انجامد. در زمینه فطرت و اندیشه حقیقت‌جو باید اضافه کرد که کودکان ذاتاً حقیقت‌جو هستند.

آنان در تصویر و بیان جز به حقیقت، آن هم از جنس فطری، روش و بیان دیگری ندارند. به بیانی دیگر وقتی کودک در صحنه تئاتر یا یک اثر دراماتیک سهمی دارد، ذاتا و روحا به سوی حقیقت و زیبایی می‌رود. پس تئاتر به عنوان یک هنر مادر تنها در پی تقویت بنیان فطری و روحی کودکان است.

رشد جنبه زیباشناختی و فطری کودک امری جدا از رشد صوری و فیزیکی است، چون این دو پدیده اموری درونی و روحی هستند و در هر فرد متفاوتند. در تئاتر چون پایه و اساس، تکیه بر زندگی است، پس کودک و یا دانش‌آموز باید با زندگی پیوند برقرار کند و این در تجربه به کمال برسد. براساس چنین رویکرد و تاثیری که تئاتر بر حیات تربیتی و روحی کودکان دارد پس تئاتر به روشنی ابعاد هنری، تربیتی و آموزشی را با خود به همراه دارد. درواقع کودکان در تمام گیتی در آفرینشگری و تجربه پیچیدگی‌های زیستی خود با این زبان جهانی به شناخت و تکامل می‌رسند. کودک با تکیه بر تجربه نمایشی، وارد اجتماع می‌شود و در این صحنه جدید نقش‌های گذشته خود را باید تکرار کند و به خلاقیت نو و متفاوتی برای ادامه حیات خود دست بزند. به بیانی ساده، تئاتر با کودک به مدرسه و یا اجتماع می‌آید و در آنجا به جا گذاشته می‌شود و اجازه داخل شدن به آن به بزرگ‌ترها داده نمی‌شود. این تعبیر نشان می‌دهد که در عرصه‌های عمومی و آموزشی با همه نقش و تاثیر این سکوی پرش مناسب نادیده گرفته می‌شود.

درام در مدرسه می‌تواند کودک دانش‌آموز را متحول و زیبا سازد، خواسته‌ای که چندان دور از ذهن نیست.

امروز در دنیا نمایش‌نامه کودکان شاخه‌ای مجزا در ادبیات به حساب می‌آید و در کتب ابتدایی به چاپ می‌رسد. دانشگاه‌های برتر دنیا برای رشته تئاتر کودک و ادبیات نمایشی کودکان تخصصی جداگانه گشوده‌اند ضرورتی که ما هنوز آن را در دانشگاه‌های خود در نظر نگرفته‌ایم.



# ناخودآگاهی متن و ایدئولوژی در سه نمایش نامه‌ی غروب در دیاری غریب، قصه ماه پنهان و پهلوان اکبر می‌میرد از بهرام بیضایی

مریم دادخواه تهرانی  
بهروز محمودی بختیاری (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۰۷

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۵/۱۱

# ناخودآگاهی متن و ایدئولوژی در سه نمایش نامه‌ی غروب در دیاری غریب، قصه ماه پنهان و پهلوان اکبر می‌میرد از بهرام بیضایی

مریم دادخواه تهرانی

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

بهروز محمودی بختیاری

دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران،  
تهران، ایران

این مقاله از پروژه‌ی دکتری مریم دادخواه با عنوان «ناخودآگاهی متن و بازتاب ایدئولوژی در ادبیات نمایشی ایران» در رشته‌ی مطالعات تئاتر دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران با راهنمایی دکتر فریدخت زاهدی برگرفته شده است.

## چکیده

عبارت ناخودآگاهی اولین بار در روان‌شناسی توسط فروید و در تحلیل ذهن بیمار و سپس در تحلیل و مطالعات ادبی مورد استفاده قرار گرفت. در ادامه‌ی سده‌ی بیستم و با ظهور رویکردهای انتقادی متفاوت، عبارات روانکاوانه تعریف جدیدی یافتند و برای اهداف متفاوتی مورد استفاده قرار گرفتند. یکی از این تعاریف جدید توسط فردریک جیمسون ارائه شد و عنوان **ناخودآگاهی سیاسی** به خود گرفت. این مفهوم جدید برگرفته از مارکسیسم آلتوسری بود. در این دیدگاه، منتقد به دنبال یافتن شکاف‌ها و ابهام‌های درون متن برای دستیابی به ناخودآگاه متن است. این ناخودآگاه مدخلی است برای دستیابی به ایدئولوژی و از این طریق به تاریخ تولید و شرایط تولید آن. مراد از ایدئولوژی، ایدئولوژی از منظر آلتوسر است: یعنی رابطه‌ی خیالی فرد با موقعیت واقعی وجود. در این مقاله با توجه به اهمیت آثار بهرام بیضایی در ادبیات نمایشی ایران، سه اثر متقدم او مورد تحلیل قرار می‌گیرد و با استفاده از نظریات ماشری، جیمسون و ایگلتون و با تکیه بر ناخودآگاهی سیاسی، به تحلیل ناخودآگاهی و ایدئولوژی در **غروب در دیاری غریب**، **قصه ماه پنهان و پهلوان اکبر می‌میرد** می‌پردازیم. این تحلیل با در نظر گرفتن ایدئولوژی‌های حاکم بر دوره‌ی نگارش نمایش‌نامه‌ها به این مسئله می‌پردازد که نگاه این آثار به مسئله‌ی قهرمان در دوران خود چیست و این نگاه چگونه تناقض‌های موجود در ایدئولوژی را افشا می‌کند.

واژگان کلیدی: ناخودآگاهی متن، ایدئولوژی، تحلیل نمایش‌نامه، بهرام بیضایی، **غروب در دیاری غریب**، **قصه ماه پنهان**، **پهلوان اکبر می‌میرد**.

## ۱- درآمد

بررسی آنچه ناخودآگاهی متون نمایشی عنوان گرفته است، نیازمند توضیح کلیدواژه‌ی ایدئولوژی است. عبارت ایدئولوژی در مباحثات و مبارزات فلسفی و سیاسی انقلاب فرانسه ایجاد شد و از آن زمان تاکنون معانی متفاوتی یافته است. تری ایگلتون معانی مختلفی برای ایدئولوژی در نظر گرفت که از جمله می‌توان به روند تولید معانی، نشانه‌ها و ارزش‌ها در زندگی اجتماعی، ایده‌هایی غلط که به قدرت سیاسی حاکم مشروعیت می‌بخشد و یا روندی که در آن زندگی اجتماعی به‌عنوان واقعیتی طبیعی جلوه داده می‌شود، اشاره کرد (ایگلتون، ۱۹۹۱: ۱-۲).

در این مقاله منظور از ایدئولوژی چیزی است که لویی آلتوسر در آثار خود تبیین می‌کند. مفهوم ایدئولوژی آلتوسر در مقالات **مارکسیسم و اومانیزم** (۱۹۶۳) و **ایدئولوژی و دستگاه ایدئولوژیک دولت** (۱۹۶۹) مطرح می‌شود. او ایدئولوژی را به مفهوم «رابطه‌ی خیالی فرد با موقعیت واقعی وجود» در نظر می‌گیرد (آلتوسر، ۲۰۱۴: ۱۵۶). این مفهوم از واژگانی استفاده می‌کند که در اصطلاح شناسی [ترمینولوژی] لکانی معنا می‌یابند. ساحت خیال و امر واقع برسانده‌ی ناخودآگاه نزد لکان هستند (ر. ک. موللی، ۱۳۸۷) و به این ترتیب کلیدواژه‌ی بعدی، یعنی ناخودآگاهی مطرح می‌شود.

بنابراین در این مقاله بعد از توضیح دو کلیدواژه‌ی ذکرشده، به تحلیل سه نمایش‌نامه‌ی **غروب در دیاری غریب**، **قصه‌ی ماه پنهان** و **پهلوان اکبر می‌میرد** می‌پردازیم. دو نمایش‌نامه‌ی اول به‌عنوان نمایش‌نامه‌ی عروسکی شناخته می‌شوند و در **پهلوان اکبر می‌میرد** نیز با تغییرات اندک و اجرای غیرعروسکی، همان ساختار و درونمایه‌ی پیشین حفظ شده است. از سوی دیگر در هر سه اثر شخصیت پهلوان نقشی مرکزی دارد که به اشکال مختلف پرداخته شده است. درواقع بیضایی در دو اثر نخست از خیمه‌شب‌بازی و در نمایش سوم از عناصر زورخانه‌ای و پهلوانی استفاده کرده است.

## ۲- پیشینه‌ی پژوهش

بررسی ناخودآگاهی متون در زمینه‌ی رمان و رمان‌نویسی صورت گرفته است. ماشری در کتاب **نظریه‌ی تولید ادبی** آثاری از ژول ورن را بررسی می‌کند و جیمسون در **ناخودآگاه سیاسی** به آثار بالزاک و ژوزف کنراد می‌پردازد. هر دو در آثارشان علاوه بر تحلیل درونمایه‌های ایدئولوژیک رمان‌های مختلف نویسندگان ذکرشده، شرایط تولید این آثار را بررسی می‌کنند. نگارندگان در جست‌وجوی مقالات یا پژوهش‌هایی که ایدئولوژی در مفهوم آلتوسری را با توجه به ناخودآگاهی در آثار نمایشی بررسی کرده باشند، به موردی برخوردند. البته گاه جریان‌های تئاتری از منظر ایدئولوژیک مورد توجه قرار گرفته‌اند که در موضوع این مقاله نمی‌گنجد.

## ۳- بیان مسئله

همان‌طور که اشاره شد برای بررسی آثار لازم است در ابتدا منظور از واژگان کلیدی تبیین شود. بنابراین ابتدا به توضیح مفهوم ایدئولوژی پرداخته می‌شود و سپس بحث ناخودآگاهی و ناخودآگاهی در ادبیات مطرح می‌شود.

## ۱-۳- ایدئولوژی

دستوت دو ترسی نخستین بار در قرن ۱۸ ایدئولوژی را مطرح کرد و از آن پس معانی متعدد و متکثری از آن استنباط شد. همان‌طور که اشاره شد در این مقاله ایدئولوژی در نظریات

ناخودآگاهی  
متن و  
ایدئولوژی در  
سه نمایش‌نامه‌ی  
غروب در  
دیاری غریب،  
قصه‌ی ماه پنهان  
و پهلوان اکبر  
می‌میرد از بهرام  
بیضایی



آلتوسر مدنظر است. آلتوسر ایدئولوژی را به معنای درست یا غلط بودن امور نمی‌داند، بلکه از نظر او ایدئولوژی شیوهی «زیستن» روابط فرد با جامعه به‌عنوان یک کل را بازنمایی می‌کند. از نظر او ایدئولوژی سازماندهی خاصی از اعمال دلالت‌بخش است که انسان را به‌عنوان سوژه‌ای اجتماعی برمی‌سازد (فرتر، ۱۳۹۲: ۱۸).

او در کتاب **ایدئولوژی و دستگاه ایدئولوژیک دولت** چند ویژگی برای ایدئولوژی برمی‌شمرد: ایدئولوژی تاریخ ندارد (آلتوسر، ۲۰۱۴: ۱۷۵)، ایدئولوژی در ملموس‌ترین سطح «عمل می‌کند»، سطح «سوژه‌های» فردی (فرتر، ۱۳۹۲: ۱۷۶)، و ایدئولوژی «بازنمایی» خیالی رابطه‌ی خیالی افراد با موقعیت واقعی وجودشان است (فرتر، ۱۳۹۲: ۱۸۱).

مورد آخر اصلی‌ترین تر آلتوسر در مورد ایدئولوژی است که در این پژوهش نیز به همین‌تر بسنده می‌شود: ایدئولوژی به مثابه رابطه خیالی فرد با موقعیت واقعی وجود<sup>۱</sup>. درواقع در این نوع نگاه سوژه صرفاً محصول تعیین یافته توسط این یا آن ساختار اجتماعی است (فرتر، ۱۳۹۲: ۱۵۶).

اما همان‌طور که پیش از این اشاره شد، مفهومی که آلتوسر از ایدئولوژی در نظر دارد، آشکارا به نظریات روانکاوی ارجاع می‌دهد. بنابراین در ادامه ضمن بررسی این سویه‌ها، به چگونگی کاربرد این مفهوم در نظریه‌ی ادبی می‌پردازیم.

### ۳-۲- ناخودآگاهی متن: ناخودآگاهی + ایدئولوژی + ادبیات

فروید در مقاله‌ای با عنوان **ضمیر ناخودآگاه**، این مفهوم را بسط می‌دهد و آن را در کنار پدیده‌ی سرکوب مطرح می‌کند: «ماهیت فرایند سرکوب، جلوگیری از آگاهانه شدن یک ایده یا فکر است. هر چیزی که سرکوب می‌شود حتماً در ناخودآگاه باقی می‌ماند» (فروید، ۱۳۸۲: ۱۳۳). لکان نیز سه تعریف اصلی برای ناخودآگاهی در نظر می‌گیرد: ناخودآگاه به‌عنوان یک شکاف گسستگی، ناخودآگاه به مثابه امری با ساختاری همچون زبان، و ناخودآگاه به‌عنوان گفتمان دیگری (هومر، ۲۰۰۵: ۶۶).

در مورد رابطه میان ناخودآگاهی، ایدئولوژی و ادبیات، ماشری در کتاب **نظریه تولید ادبی و فردریک جیمسون** در کتاب **ناخودآگاه سیاسی** بحث کرده‌اند. ماشری به متن نه به‌عنوان یک ابژه‌ی مستقل یا خودبسنده، بلکه به‌عنوان جفت‌کاری [اسمبلاژ] از موادی می‌نگرد که به‌صورت ناخودآگاه با یکدیگر ترکیب شده‌اند. ایدئولوژی به‌صورت کاملاً طبیعی وجود دارد، اما زمانی که وارد اثر می‌شود، تمامی شکاف‌ها و تناقض‌های خود را نشان می‌دهد؛ درست همان‌طور که ناخودآگاهی در مفهوم لکانی آن اساساً یک شکاف و گسستگی را در خود نشان می‌دهد. نویسنده‌ی متن تلاش دارد با انتخاب گفته‌ها و مسکوت گذاشتن ناگفته‌ها، این تناقض‌ها را بپوشاند. بنابراین منتقد در نقش یک روانکاو باید بتواند به امر سرکوب شده و ناگفته دست پیدا کند.

ماشری در برداشت خود از مادیت پیچیده‌ی متن ادبی، از نظریه‌ی ناخودآگاه فروید استفاده می‌کند و به‌ویژه به مفهوم خوانش «سمپتوماتیک» آلتوسر می‌پردازد. در این نوع خوانش، شکاف‌ها، سکوت‌ها و تناقض‌ها و غیاب‌هایی که متن را معیوب کرده‌اند شناسایی می‌کنیم و حضور سرکوب شده‌ی ایدئولوژی‌هایی که در تولید ادبی تغییر یافته‌اند، افشا می‌کنیم (ماشری، ۱۹۷۸: viii).

اثر در وهله‌ی آخر به‌واسطه‌ی تاریخ تولید ادبی تعیین می‌گردد و در این تاریخ است که محقق می‌شود (ماشری، ۱۹۷۸: ۶۰). جیمسون با در نظر داشتن همین رابطه **ناخودآگاه سیاسی** را نوشته است. از نظر جیمسون «تاریخ» معیار است، چیزی که هر نقد واقعی باید ریشه در آن

داشته باشد. یعنی خوانش یک متن باید مدام رو به سوی تاریخ داشته باشد. اما تاریخ از نظر او همان امر واقع لکانی است که در برابر نمادین شدن مقاومت می‌کند. بنابراین تاریخ هرگز نمی‌تواند به خودی خود در هیچ متنی مشخص شود، بلکه تحلیل نقادانه می‌تواند با در نظر گرفتن تمایز میان روایت فردی از تاریخ - چه روانکاوانه و چه سیاسی - و امر واقع، امری که روایت‌های ما تنها به شکلی غیرمستقیم می‌تواند به آن نزدیک شود و مطلقاً در برابر نمادین شدن ایستادگی می‌کند، به تاریخ نزدیک شود (جیمسون، ۲۰۰۲: ۷۰).

در مجموع می‌توان چنین گفت که مقاله‌ی پیش رو ضمن در نظر داشتن تعریف آلتوسر از ایدئولوژی به‌عنوان آنچه رابطه‌ی خیالی سوژه با موقعیت واقعی وجود او را تبیین می‌کند، به جست‌وجوی شکاف‌های متن‌های موردنظر می‌پردازد، یعنی آنچه اتفاقاً متن درصدد پنهان کردنش است. متن از این طریق شکاف‌های ایدئولوژی را می‌پوشاند و به نوعی باعث تداوم آن می‌شود. اما باید در نظر داشت که متن نه بیان ایدئولوژی، بلکه اجرای آن است بدین معنا که مسئله بر سر وفاداری متن به ایدئولوژی نیست، بلکه شناسایی ارتباط «منکسر» و «منحرف» میان این دو مورد نظر تحلیل است (ایگلتون، ۱۹۷۸: ۵-۶۴).

ایگلتون رابطه‌ی پیچیده‌ی تاریخ و ایدئولوژی را چنین ترسیم می‌کند:

تاریخ/ایدئولوژی ← متن نمایشی ← تولید/اجرای نمایشی

تاریخ ← ایدئولوژی ← متن ادبی

(ایگلتون، ۱۹۷۸: ۶۸)

بنابراین می‌توان گفت متن ادبی ایدئولوژی را (که خود یک محصول است) به شکلی شبیه به تولید/اجرای نمایشی تولید/اجرا می‌کند و درست همان‌طور که رابطه‌ی تولید نمایشی با متن نشان‌دهنده‌ی روابط درونی متن با «جهان» خودش است، رابطه‌ی متن ادبی با ایدئولوژی نیز آن ایدئولوژی را بر می‌سازد تا چیزی از روابط آن با تاریخ را نشان بدهد (ایگلتون، ۱۹۷۸: ۶۸-۹).

برای کشف این روابط یعنی رابطه‌ی متن با ایدئولوژی و سپس با تاریخ، باید به متن نمایشی به مثابه یک بیمار نگریست؛ معانی که در سطح متون وجود دارند لزوماً به مهم‌ترین موضوعات ارجاع نمی‌دهند. بنابراین با پرداختن به «عارضه‌های [سمپتوم‌ها] متن می‌توان شکاف‌هایی را شناسایی کرد که ناخودآگاه اثر را می‌سازند. درواقع این عارضه‌ها که از ایدئولوژی‌های متعارض نشأت می‌گیرند، ما را به شناخت تاریخ می‌رسانند. این عارضه‌ها می‌توانند نقاطی باشند که متن از سوالات خود عبور می‌کند، به سوالات خود پاسخ نمی‌دهد و یا نکاتی پرمسئله را مطرح می‌کند بدون آنکه خودآگاه یا ناخودآگاه به بغرنج بودن آن‌ها اذعان داشته باشد. پس درواقع متن طوری خوانده می‌شود که گویی بیماری تحت روانکاوی است که بیشتر می‌خواهد عارضه‌های بیماری خود را پنهان کند و یا آن‌ها را به‌صورت ناخودآگاه طبیعی جلوه دهد.

ناخودآگاهی  
متن و  
ایدئولوژی در  
سه نمایش‌نامه‌ی  
غروب در  
دیاری غریب،  
قصه ماه پنهان  
و پهلوان اکبر  
می‌میرد از بهرام  
بیضایی

#### ۴- بهرام بیضایی (۱۳۱۷) و ایدئولوژی‌های همدوره‌ی او

با توجه به آنچه گفته شد، تاریخ و ایدئولوژی دو موضوع اساسی در تحلیل آثار هستند. بنابراین در ابتدا باید شرایط تولید اثر را بررسی کرد. بهرام بیضایی از ۱۳۴۰ به نوشتن نمایش‌نامه پرداخت و در ۱۳۴۵ اولین نمایش خود را کارگردانی کرد. او در مورد دوران آغاز کار خود به فضای تئاتری اشاره می‌کند و اینکه به‌جز تماشاخانه‌ی آناهیتا و نمایش‌های تلویزیونی که تقریباً همه ترجمه‌ای بودند هیچ نمایش جدی دیگری برای دیدن نبود. او معتقد است حتی

بعدها که نمایش‌های ایرانی بیشتر شد، «اخلاقیات ایرانی را بی‌آنکه نقد کند منعکس می‌کرد، چیزی که روح من با آن مخالف بود» (شهبازی و کیان افراز، ۱۳۸۷: ۵۶۷). در این زمان بیضایی معتقد بود نمایش‌نامه‌نویس ایرانی باید راه خودش را پیدا کند و با میراثی که دارد می‌تواند از قالب‌های نمایش‌نامه‌نویسی غربی و بازیگری غربی اطاعت نکند (شهبازی و کیان افراز، ۱۳۷۸: ۵۶۷). گفتنی است سایر نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی نیز چنین دیدگاهی داشتند که به نوعی نتیجه‌ی بداعت نمایش‌نامه‌نویسی و تئاتر به‌عنوان یک رسانه برای مخاطب زمان خود بود. در عین حال نبود تماشاخانه‌های عمده برای اجرای تئاتر نشان می‌دهد که این هنر در ابتدای راه قرار داشته است و هنرمندان و مخاطبان نه از عموم جامعه بلکه متعلق به یک فضای روشنفکری متمایز بودند.

رویکرد بیضایی به هنر ملی و توجه به میراثی که از آن سخن می‌گفت، پاسخ به ضرورتی بود که از دغدغه‌ی او در مورد نمایش ایرانی برمی‌خاست. درواقع هنر ملی به‌عنوان جوهر هویت فرهنگی برای او مطرح بود و به همین دلیل همواره خواهان تلفیق سنت تاریخی و فرهنگی ایران با نمایش بود. در اینجا باید به این مسئله اشاره کرد که منظور از «هنر ملی»، گروهی است که با این عنوان در اواسط سال ۱۳۳۵ به سرپرستی شاهین سرکسیان به اتفاق عباس جوانمرد و دیگران به وجود آمد. هدف این گروه آن‌طور که در اساسنامه آن درج شده، اعتلای هنرهای نمایشی ایران بود. برای دستیابی به این هدف، گروه ارائه و اجرای آثار نویسندگان و استفاده از ادبیات و افسانه‌ها و فولکلور ایران را در اولویت قرار می‌داد (زرگر، ۱۳۸۵: ۷). گروه هنر ملی در نظر داشت علاوه بر آگاهی از ادبیات بیگانه، توجه خاص خود را بر ادبیات بومی قرار دهد و به استفاده از افسانه‌ها، ترانه‌ها و ادبیات اصیل در نمایش‌نامه‌ها بپردازد (زرگر، ۱۳۸۵: ۷).

از سوی دیگر در دهه ۱۳۴۰ که نمایش‌نامه‌های مورد بررسی در این مقاله به آن تعلق دارند، ایدئولوژی روشنفکری غالب از نظرات جلال آل‌احمد و غرب‌زدگی نشأت می‌گرفت که تحت عنوان کلی ایدئولوژی بازگشت به خود از آن یاد می‌شود. بازگشتی که آل‌احمد از آن دفاع می‌کرد، جنبه‌ی سیاسی داشت (میرسپاسی، ۱۳۹۳: ۲۳۴) بنابراین دغدغه‌ی گروه هنر ملی در فضای روشنفکری ایران به شدت مورد بحث بود. این گروه به نوعی در پی احیای نمایش‌های سنتی و ارائه آن برای مخاطب ایرانی در قالبی نو بود چرا که در دهه ۱۳۴۰ لزوم وجود نمایش‌نامه‌های ایرانی احساس می‌شد و یکی از منابع اصلی برای نگارش نمایش‌نامه‌های ایرانی، نمایش سنتی بومی بود.

بیضایی در مصاحبه‌ای از تجاهل و تغافل و انکار جامعه‌ی تئاتری که تاثیر پذیرش درست فرهنگ غربی بود، اعلام بیزاری می‌کند و معرفی منابع «شرقی» و «نمایش‌های شرقی» را در این برهه امری ضروری می‌داند. درواقع از نظر او، زمانی که خودش وارد فضای تئاتر شد: «برنامه مشخصی وجود داشت و همه به آماده کردن نمایش‌های متوسط فرنگی برای تلویزیون مشغول بودند» (بیضایی، ۱۳۸۶: ۳۱). بنابراین عجیب نیست که او در تمامی آثار خود، به‌ویژه آثاری که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرند، نگاه خود را معطوف به استفاده از میراث ملی و البته بازنگری در آن‌ها کرده و سعی می‌کند شیوه‌ی جدیدی در تولید تئاتری مطرح کند. یکی از اولین نمایش‌نامه‌های چاپ شده‌ی او **سه نمایش‌نامه‌ی عروسکی** (۱۳۴۳) بود که از این سه نمایش‌نامه، **غروب در دیاری غریب** و **قصه ماه پنهان** اجرا شده‌اند. بیضایی خود به اجرای **غروب در دیاری غریب** اشاره می‌کند و اینکه بعد از چاپ **سه نمایش‌نامه‌ی عروسکی**، این اثر نامتعارف خوانده می‌شود، اما در نهایت عباس جوانمرد به اجرای دو نمایش یاد شده دست می‌زند (شهبازی و کیان افراز، ۱۳۸۷: ۵۶۸).

**پهلوان اکبر می‌میرد** نمایش‌نامه‌ی بعدی اوست که هر چند به لحاظ ساختاری به دو

نمایش‌نامه‌ی پیشین شباهت زیادی دارد، اما فضا و استفاده‌ی آن از نمایش‌های سنتی، به شکلی متفاوت است. این نمایش‌نامه در ۱۳۴۴ توسط گروه هنر ملی در تالار بیست و پنج شهرپور به روی صحنه رفت و در آن زمان کامیابی بزرگی برای گروه اجرا و نویسنده به ارمغان آورد. بیضایی معتقد است این نمایش‌نامه می‌خواهد «قهرمان» را از هاله‌ی ستایش شده و افسانه‌ای اطرافش بیرون بکشد و به وجود انسانی او نزدیک شود: «من خواسته بودم نشان بدهم که از یک «قهرمان» وقتی تشریحش می‌کنیم، چیزی جز یک قربانی نمی‌ماند» (بیضایی، ۱۳۸۶: ۳۴). در نمایش سنتی تعریفی از این قهرمان‌ها وجود داشت که این سه نمایش‌نامه به نوعی تلاش در تغییر آن دارند. بنابراین نه نمایش سنتی، بلکه مفهوم قهرمان در این نمایش مد نظر است. از سوی دیگر باید توجه کرد به اینکه در این پژوهش ایدئولوژی نه به مفهوم یک مرام یا مسلک فکری، بلکه شیوه‌ای است که هر سوژه رابطه‌ی خود را با جهان از طریق آن تعریف می‌کند. بنابراین وقتی بهرام بیضایی خود و آثارش را منتسب به گروه هنر ملی با ویژگی‌های خاص خود می‌کند، به این مفهوم است که از این دریچه به تبیین رابطه‌ی آثار خود با امر واقع می‌پردازد. در عین حال اگر این ایدئولوژی به صورت عادی وجود دارد، به محض ورود به متن، تناقض‌ها و شکاف‌های خود را نشان می‌دهد که این پژوهش در پی یافتن این شکاف‌ها در متن است. درواقع در این مقاله قصد بر این است که ضمن اشاره به ایدئولوژی‌های موثر بر متون مورد تحلیل، با خوانش سمپتوماتیک متن، شکاف‌های آن افشا شود.

## ۵- تحلیل نمایش‌نامه‌ها

### ۵-۱- غروب در دیاری غریب

شخصیت‌های این نمایش‌نامه، دختر، پهلوان، سیاه، دیو و مرشد هستند. بیضایی در این نمایش‌نامه یک پهلوان همه فن حریف را ترسیم می‌کند که «مثل پهلوان‌های دیگه نیست» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۱۱). دختری نیز در این نمایش‌نامه (و البته در قصه ماه پنهان) وجود دارد که عاشق پهلوان است و پهلوان نیز عاشق او. این دو می‌خواهند کنار برکه‌ی سبز «منزل عشق» خود را بنا کنند اما کنار این برکه دیوی خفته و این دختر است که حضور این دیو را به پهلوان اطلاع می‌دهد. پهلوان معتقد است می‌توان این دیو را نادیده گرفت. مرشد به میانه‌ی گفت‌وگوی این دو می‌آید:

مرشد من درباره‌ی این دیو جز اسم چیزی نشنیده‌م.

دیوها رو به سختی می‌شه شناخت؛

و من هیچ‌وقت دیوی رو درست نشناختم (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۱۶)

دختر و مرشد، پهلوان را تشویق به جست‌وجوی این دیو می‌کنند با این بهانه که «یه پهلونه که می‌تونه دیو واقعی رو پیدا کنه» و «کشته شدن این دیوه که می‌گذاره ما کلبه‌ی کوچکمون رو کنار برکه‌ی سبز بسازیم» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۱۷). پهلوان هم تحت تاثیر تطمیع‌ها و وعده‌ها، شمشیر می‌کشد و به جست‌وجوی دیو می‌رود. با رفتن او سیاه وارد می‌شود و با دختر دیالوگ‌هایی در قالب شعر و به شکل سنتی نمایش‌های عامیانه برقرار می‌کند. سیاه ویژگی‌های خود را وارونه‌ی ویژگی‌های پهلوان می‌داند.

پهلوان رفته و همه در انتظار بیرون آمدن شب هستند. پهلوان همیشه به دنبال دختر است (و حالا هم به‌خاطر او به جست‌وجوی دیو رفته) و «ما [سیاه و دیگران] عقب پهلون» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۲۲). سیاه از «شهر» خبر آورده که «پیرترین مرد شهر» به «آسمون» نگاه کرده و در پاسخ مردمی که خواهان پیدا کردن «باغ گمشده» بودند گفته «به پهلون بگو به جنگ دیو نره» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۲۶) چون به دست دیو کشته می‌شه. البته سیاه از قبل پیش‌بینی می‌کند که ممکن است این دیو، دیو کنار برکه‌ی سبز نباشد. اما پهلوان به سوی دیو در حرکت است و

ناخودآگاهی  
متن و  
ایدئولوژی در  
سه نمایش‌نامه‌ی  
غروب در  
دیاری غریب،  
قصه ماه پنهان  
و پهلوان اکبر  
می‌میرد از بهرام  
بیضایی

در این مسیر سراغ دیو را از «گله‌داران» گرفته است. او در نهایت به دیو می‌رسد، اما در حالت خواب و ناهشیاری. این دیو است که او را غافلگیر می‌کند و شمشیرش را به او می‌دهد تا با دیو مبارزه کند. پهلوان در مکالمه‌اش با دیو چنین می‌گوید:

پهلوان ما چقدر شبیه هم هستیم.

دیو شاید باشیم و شاید نباشیم؛

اما به هر حال من دیوم و تو پهلوون.

مرشد آشتی کجاست؟ هیهات. روزگار!

از اولین روز خدا بین این دو جنگی همیشگی است! (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۳۱) درواقع در این مواجهه، جنگ همیشگی میان دیو و پهلوان نه یک واقعیت بلکه یک ضرورت به نظر می‌رسد: «شاید باید چیزی باشه که ازش بترسن» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۳۱). دیوها درواقع انسان و «آدمیزاده» هستند. تمام آنچه گوش مردم را با آن پر کرده‌اند، دروغی بیش نیست حتی برکه‌ی سبز از اشک چشمان دیوها ساخته شده است. دیو به پهلوان می‌گوید: «... دیو رو آدمی برای نجات خودش خلق کرد. مردمان زشتی دیو رو بزرگ می‌کنند تا زشتی خودشون رو کوچک کرده باشند» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۳۳) و با شنیدن این حرف‌ها، پهلوان شمشیر بر زمین می‌اندازد. از نظر پهلوان این دیو قابل ترحم است. مرشد او را تشویق به کشتن دیو می‌کند، اما پهلوان امتناع می‌کند.

دیو نه حاضر به جنگ است و نه می‌خواهد خودش را نابود کند: «اگر این کار رو بکنم - به ذلتی افتاده‌ام که حاکم می‌خواست» (همان حاکمی که اجداد دیو را از شهر بیرون کرده است) (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۳۷). دیو می‌خواهد افتخار کشتن خودش را به پهلوان بدهد و او این افتخار را به شهر و دختر بدهد. دیو حاضر نیست به شهر برگردد، زیرا مردم شهر پدران او را از شهر رانده‌اند. اما پهلوان هم می‌خواهد به جای افتخار به شهر مهربانی و برادری هدیه کند. نتیجه‌ی مصالحه میان پهلوان و دیو، خشم مرشد است. مرشد هر دو را تکه تکه می‌کند که البته در لحظات نابودی دیو، سیاه فریاد می‌زند: «نکشش؛ اون سیاس» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۴۵): سیاه مرد! - این جور مرگو حتی تو قصه‌ها هم نشنیده بودم.

تو اونو کشتی؛ تو همه‌ی این‌ها رو کشتی.

این پهلوون چشم من بود!

این غریبه سیاه بود؛ خود من.

و این دختر؛ این عمر من بود.

تو همه رو گرفتی؛ من از تو نمی‌ترسم.

و فریاد می‌کنم: دیو! دیو! (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۴۵).

سیاه در برابر مرشد ساکت نمی‌شود و با آوازهای عامیانه‌ی خودش در برابر او مقاومت می‌کند. مرشد صحنه را بر هم می‌زند اما در نهایت از مردن پهلوان افسوس می‌خورد زیرا دیگر کسی نیست که تماشاجی برای او جمع کند و نان او بریده شده است. آخرین جملات نمایش‌نامه از زبان مرشد است: «آنها مرا دیو خواندند - و همه‌ی وجود من لرزید! من سی سالست که قصه‌ی عروسکاها را می‌گویم؛ اما هیچ‌وقت، هیچ‌وقت فکر نکرده بودم که ممکن است خود من دیو باشم!» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۴۶).

این نمایش‌نامه در فضای دهه ۱۳۴۰ نوشته شده است و عناصری از آن را در خود دارد. ایدئولوژی زیباشناختی حاکم، همان‌طور که اشاره شد، بازگشت به گذشته را ترویج می‌کند. اما در سپهر سیاسی، ایدئولوژی چپ، ایدئولوژی ملی‌گرایانه‌ی رمانتیک حکومتی<sup>۲</sup> و شیوه تولید مبتنی بر ابرشرکت محوری [کورپوراتیسم] حاکم<sup>۳</sup> است. برآیند تمامی این ایدئولوژی‌ها را

می‌توان در توجه به «میراث» ملی و در عین حال توجه به توده‌های مردم دید. چنان‌که اشاره شد بیضایی خود عضوی از گروه هنر ملی بود که خواهان جایگزینی تئاتر غربی مسلک با تئاتر بومی بود و در این راستا به ایجاد سبک نمایش‌نامه‌نویسی «ایرانی» و «بومی» اقدام کرد. این نمایش‌نامه نیز با رجوع به خیمه‌شب‌بازی، تلاش می‌کند در عین حفظ عناصر این نمایش سنتی، نگاه «جدیدی» عرضه کند. رابطه‌ی مرشد و سیاه به‌طور سنتی همان رابطه‌ی ارباب، بابا و دیلم‌اج با سیاه است و رابطه‌ی بغرنج محسوب می‌شود. مرشد در حد فاصل میان دو دنیا قرار دارد: دنیای انسان‌ها و دنیای عروسک‌ها. او زبان عروسک‌ها را ترجمه می‌کند و بازی را هدایت می‌کند. علی‌آبادی معتقد است **غروب در دیاری غریب** «تازیانه‌ای است بر گرده آن کسان که در زندگی هدفی جز تماشاگری نداشته‌اند. مردمی که به خیمه‌شب‌بازی آمده‌اند تا مرگ غم‌انگیز پهلوان را تماشا کنند» (علی‌آبادی، ۱۳۷۴: ۵۴۹). پهلوان مردی تلخکام است که سال‌ها و سال‌ها با دیو بدی‌ها و پستی‌ها جنگیده، زمانی باعث شادی مردم شده و گاه آن‌ها را از هراس رها کرده است. اما اکنون شاهد سقوط خودش است. پهلوان مردی است کارآمد که تاریخ افتخارات عریض و طولیلی داشته، اما حالا به یک آگاهی عمیق رسیده و دیگر باوری به هلهله مردم ندارد. او دریافته که دیو تنها یک افسانه است و مرشد، آتش جنگ میان دیو و پهلوان را شعله‌ور می‌کند. از نظر علی‌آبادی در نهایت پهلوان به دست مرشد «شهید» می‌شود و فقط سیاه به‌عنوان دوست او در غمش می‌گرید (علی‌آبادی، ۱۳۷۴: ۵۰-۵۴۹).

اما آنچه در این نمایش‌نامه اتفاق می‌افتد، جابه‌جایی و وارونگی نقش‌ها است: پهلوان دیگر دیوکش نیست و علیه نظامی که او را در مقام دیوکشی قرار داده است، می‌شورد. بنابراین شاید بیضایی «در اندیشه‌ی قدرگرایی و سرنوشت‌گرایی باستانی ایرانی تحولی پدید آورده و در پی آن است که ارزش‌ها از نو ارزیابی و تعریف‌ها از نو تعریف شوند» (جاسمی، ۱۳۸۶: ۸۶). بیضایی در عین استفاده از عناصر سنت‌های ایرانی، مدام در پی تغییر مفاهیمی است که این سنت‌ها به آن‌ها ارجاع می‌دهند. برای مثال او شخصیت‌های پهلوان، دختر، دیو و مرشد را از خیمه‌شب‌بازی و سیاه را از سیاه‌بازی می‌گیرد، باد و رعد و برق را متناوباً نشان می‌دهد که در خیمه‌شب‌بازی برای ظهور غول استفاده می‌شود، بشکن زدن‌های سیاه را می‌بینیم که در نمایش‌های سنتی ایرانی بسیار رایج است و از تکنیک‌های سایه‌بازی استفاده می‌کند (کاپوشینسکی، ۱۳۸۶: ۴۳). از نظر کاپوشینسکی، درونمایه‌ی مرکزی سه نمایش‌نامه عروسکی بیضایی، ناتوانی فرد در اثرگذاری بر سرنوشت خویش است. این انگاره‌ی سنتی ایرانی در نمایش‌نامه‌ی بیضایی، پرداختی تراژیک دارد و از پرداخت کمیک مرسوم در نمایش‌های عامیانه دور می‌شود (کاپوشینسکی، ۱۳۸۶: ۴۴).

مسئله این‌جاست که اساس تفکر سنتی ایران بر ثنویت و تقابل خیر و شر بنا شده است. بیضایی نیز این نوع تفکر را در تمامی آثاری که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد، حفظ می‌کند. البته او خواهان ایجاد تردید در این ثنویت است و به شکلی تقابل میان خیر و شر به شکل پذیرفته‌شده‌اش را زیر سوال می‌برد. در **غروب در دیاری غریب**، پهلوان و دیو تبدیل به دال‌هایی می‌شوند که مدلول خود را گم کرده‌اند. پهلوان در جست‌وجوی پهلوان بودن خود، سراغ دیو می‌رود، اما این نیروی خیر سنتی در نمایش بیضایی تبدیل به یک مرکز منفعل و ناآگاه می‌شود. او برای جست‌وجوی دیو تصمیمی ندارد و صرفاً تحت تأثیر دختر و مرشد پیش می‌رود. آن‌ها هستند که وظیفه‌ی پهلوان را برای او تشریح می‌کنند. در مسیر نیز از گله‌دارانی که وظیفه‌ی هدایت گله‌ها (توده‌ی مردم) را دارند جویای دیو می‌شود. اما این گله‌داران نیز در بی‌خبری هستند و هر چند دیو را دیده‌اند، اما متوجه دیو بودن او نشده‌اند. بنابراین مدلول دیو نیز به نوعی گم‌شده است. دیو و پهلوان به‌عنوان نیروهای برجسته و متفاوت جامعه در شرایطی با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند که هیچ‌کدام فاعلیتی ندارند و حتی

ناخودآگاهی  
متن و  
ایدئولوژی در  
سه نمایش‌نامه‌ی  
غروب در  
دیاری غریب،  
قصد ماه پنهان  
و پهلوان اکبر  
می‌میرد از بهرام  
بیضایی

نسبت به یکدیگر آگاهی کافی نیز پیدا نکرده‌اند. هر دو از شهر گریزان هستند. دیو از همان ابتدا توسط مردم ناسپاس و سنگدل از شهر بیرون رانده می‌شود. پهلوان نیز از همان ابتدای نمایش در فضای خارج از شهر قرار دارد و حتی بنا دارد با دختر در کنار برکه‌ی سبز زندگی کند؛ برکه‌ای که نشان از دیو دارد.

ثنویت مورد بحث، خود را در تمامی ویژگی‌های پهلوان و دیو و در عین حال پهلوان و سیاه نشان می‌دهد که مورد دوم جلوتر مورد بحث قرار خواهد گرفت. بیضایی تلاش دارد تقابل سنتی میان پهلوان و دیو را از میان بردارد و نشان بدهد دشمنی میان این دو، امری ساختگی است. در این راستا باید به این مسئله پرداخت که پهلوان نشان‌دهنده‌ی کدام بخش از جامعه است؟ و دیو کدام بخش را نمایندگی می‌کند؟ پهلوان قهرمانی است که مردم او را جلو می‌اندازند تا بتواند نجات بخش باشد و آن‌ها را از مخمصه‌ها و پیچ‌های تاریخی برهاند. حتی در مورد دختر، معشوق پهلوان، که در ظاهر موجودی معصوم نشان داده می‌شود نیز این مسئله صادق است. درواقع دختر در عین عشق به پهلوان، کارکردی ظالمانه دارد، او را در تقابل ساختگی میان دیو و پهلوان قرار می‌دهد و از او می‌خواهد این تقابل را بپذیرد. پهلوان بیش از هر چیز در پاسخ به درخواست دختر به جنگ به دیو می‌رود.

اما از قهرمان مهم‌تر، دیو است؛ کسی که باید با او جنگید. اگر دیوی نباشد نیاز به پهلوان نیست. با زیر سوال بردن نقش دیو، چه وجهی از جامعه چهره عوض می‌کند و نادیده گرفته می‌شود؟ در شکل سنتی پهلوان و قهرمان کسی است که برای نجات مردم از دست حاکم ستمگر دست به کار می‌شود و موارد این چنینی در ادبیات کلاسیک ایران کم نیستند. در تاریخ نیز از عبارات گرفته تا شخصیت‌های تاریخی، قهرمانان وجهی مردمی خود را زمانی یافته‌اند که سپر بالای مردم در برابر حاکم ستمگر شده‌اند. اما حالا این حاکم ستمگر امری تصنعی نشان داده می‌شود که ساخته‌ی خود مردم است و در مقابل آن، مردم کسانی هستند که خودخواهانه و برای ممکن شدن زندگی در کنار برکه‌ی سبز فردی را بلاگردان خود می‌کنند. پس به نظر می‌رسد که اساساً مردم هم پهلوان را ساخته‌اند و هم دیو را. آیا به‌راستی چنین است؟

بیضایی به شکلی درصدد کنار زدن این تقابل و زیر سوال بردن آن برآمده است. اما دال دیو جای خود را به مرشد می‌دهد و حالا در غیاب دیو و پهلوان، مرشد به‌عنوان دیو نوظخته، یکه‌تاز میدان است. او می‌خواسته لحظاتی مفرح برای مخاطبان خود رقم بزند، اما حالا در جایگاه دیو قرار گرفته است. درواقع بیضایی تا نیمه‌ی راه توانسته تقابل را برهم بزند و این تصور را ایجاد کند که نیازی به وجود یک نیروی شر نیست که خیری در برابر آن بایستد. ولی در ادامه و در پایان نمایش‌نامه نیروی شری ایجاد می‌کند که یکه‌تاز میدان است و حالا دیگر کسی نیست که جلودار او باشد.

تنها نیروی مقاومت در برابر مرشد/دیو از طرف سیاه است که در نقطه‌ی عکس پهلوان قرار دارد و سعی می‌کند با نیروی شعر عامیانه‌ی خود/هنر خود او را شکست دهد. او در جمله‌ای عجیب در انتهای نمایش اشاره می‌کند به اینکه دیو، خود او بوده است: «این غریبه سیاه بود، خود من». به نظر می‌آید این یکسان بودن از منظر بیرون رانده شدن از شهر و «دیگری» بودن است و در عین حال ویژگی‌های شخصیتی سیاه و دیو که به کلی در برابر پهلوان قرار می‌گیرد. با این اوصاف جایگزینی سیاه به جای پهلوان از چه رو صورت می‌گیرد؟ پهلوان هم وجود ندارد و هم وجود دارد. این بار نه در شکل قدرتمند خود، بلکه در شکل یک فرد حاشیه‌نشین ناتوان در برابر مرشد که در خیمه‌شب‌بازی، ارباب صحنه است.

مسئله دیگری که دارای اهمیت است، مسئله جایگاه شر است. بیضایی در عین تقدس‌زدایی از قهرمان، نیروی شر را نیز از جایگاه همیشگی خود پایین می‌کشد و آن را ملموس، بی‌گناه و قابل درک می‌سازد. در عین حال نوعی ناآگاهی در قهرمان وجود دارد که در دیو دیده



نمی‌شود؛ دیو رازهایی را بر قهرمان افشا می‌کند و گویی قهرمان مردم تا پیش از این در جهل و سیاهی به سر می‌برده است. بنابراین از هر سو بنگریم، دیو دست بالا را دارد. این مسئله با توجه به ایدئولوژی‌های دوران شکل عجیبی به خود می‌گیرد: در دورانی که روشنفکران دم از مقاومت و مبارزه با نیروهای سرکوبگر و یکسان ساز می‌زنند، چطور می‌توان با دیو/دشمن/نیروی شر همذات‌پنداری کرد؟

پاسخ شاید در وجود شخصیت مرشد نهفته باشد: شخصیتی که خیر و شر تصنعی ایجاد کرده است تا بتواند از این طریق برای خود تماشاگرانی دست و پا کند. البته او نیروی شر است. این نیروی شر کیست؟ مشخصاً کسی است از بیرون جهان عروسک‌ها و در عین حال حاکم بر آنها. او میانجی میان عروسک‌ها و جهان خارج است، چنان‌که سیاه میانجی میان مردم شهر و قهرمان است. آیا با توجه به فضای اجتماعی دوران می‌توان گفت مرشد اشاره‌ای دارد به یک نیروی خارجی که نیروهای داخل کشور را به جان هم انداخته تا بتواند نفع خود را کسب کند؟ در این صورت چطور می‌توان بی‌گناه و بر حق بودن نیروی مخالف/دیو را توجیه کرد؟ آیا نیروی حاکمه‌ی داخلی است که گروه‌های مختلف مردم را به جان هم انداخته تا بتواند بر آنها حکومت کند؟ در این صورت موفق شده است و در پایان خودش به تنهایی روی صحنه است و البته ابراز ناآگاهی نسبت به دیو بودن خودش می‌کند.

در هر دو صورت قهرمان/ رهبر فردی ناآگاه است، مردم نیرویی محرک تنها برای آنکه قهرمان منفعتشان را تامین کند، دیو/دشمن فرضی امری موهوم و ساختگی است و تنها برای توجیه مسائل جامعه، و در نهایت شر واقعی در مرشدی نهفته است که به صورت محتوم بر تمام مردم حاکم است و در نهایت یک‌تاز میدان می‌شود. آیا این مسائل باعث نمی‌شود نمایش‌نامه در نوع نگاه خود به مسائل اجتماعی، موضعی محافظه‌کار و حتی ارتجاعی داشته باشد؟ زیرا در نهایت اعلان پیروزی مرشد/ دیو واقعی است و رهبر مردم و مردم را در بی‌خبری و غافلگیری از پای درمی‌آورد.

## ۲-۵- قصه ماه پنهان

در نمایش‌نامه‌ی بعدی، یعنی قصه ماه پنهان، باز هم با شخصیت‌های دختر، سیاه و مرشد روبه‌رو هستیم و این بار مسافر نیز به آن‌ها پیوسته است. نکته‌ی قابل توجه نبود پهلوان است. بیضایی از همان آغاز نمایش‌نامه اندوه از دست رفتن گذشته را یادآور می‌شود:

مرشد ما روزگاری در خانه‌ای از قصه‌ها زندگی می‌کردیم؛  
ولی امروز آن خانه‌ها فرو ریخته‌اند.

و ما خانه‌هایی به گونه‌ی دیگر ساختیم؛

خانه‌هایی از سنگ سرد، و فولاد گرم. (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۴۹)

مرشد می‌گوید در این فراموشی‌ها، تنها قصه‌ای که بر جای مانده، قصه‌ی پهلوان و دیو است که هنوز می‌جنگند. باز هم همه‌ی مردم شهر در خوابند و همه‌ی دروازه‌ها بسته و وقتی همه خوابند، فقط پهلوان و دیو هستند که هنوز می‌جنگند. دختر و سیاه حین نام بردن از عروسک‌ها، با زبانی شاعرانه و عامیانه با یکدیگر دیالوگ دارند. سال‌هاست پهلوان به جنگ دیو رفته، نه کسی می‌داند چند سال است، نه می‌داند چه زمان باز خواهد گشت و نه حتی می‌داند برای چه می‌جنگد. دختر منتظر بازگشت پهلوان است و سیاه در این انتظار به داستان‌گویی می‌پردازد. در اینجا باز هم اشاره می‌شود به «سیاهی که دلش می‌خواست پهلوان باشه» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۵۶) و اگر پهلوان می‌شد «شاید شمشیرشو به طرف خودش برمی‌گردوند» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۵۷).

ناگهان مسافر در این شب تاریک دراز سنگین چشم باز می‌کند. مسافر در پی یافتن

ناخودآگاهی  
متن و  
ایدئولوژی در  
سه نمایش‌نامه‌ی  
غروب در  
دیاری غریب،  
قصه ماه پنهان  
و پهلوان اکبر  
می‌میرد از بهرام  
بیضایی



گمشده‌ای بوده که حالا فکر می‌کند نمی‌تواند در این شهر پیدایش کند:  
مسافر اما اون چیز در دل مردیست که زنده ست؛  
اون مرد زنده ست!

اون مرد خود منم! (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۵۹).

مسافر بعد از این کشف و شهود دوباره به خواب می‌رود. دختر و سیاه نیز در جست‌وجوی پهلوان، آوازخوان صحنه را ترک می‌کنند. اما مرشد، راوی نمایش‌نامه به ما می‌گوید که پهلوان و دیو برای همدیگر آفریده شده‌اند و قرار بر این بوده که نوبتی حکومت کنند. اما دیو نوبت را به پهلوان واگذار نکرده و جهان را انباشته از بدی‌های و دروغ‌ها کرده است. اما در این جهان پرغوغایی که دیو ساخته بود، پهلوان تنها نتوانست از هیچ‌کس «قوت» بگیرد و در برابر «هیبت هزار دست» دیو، دست تنها ماند. ناگهان صدای فریادی می‌آید و مسافر از خواب بیدار می‌شود. مسافر که بیدار شده است به مرشد می‌گوید که در کتاب حکمت خوانده طول یک جنگ، علت آن را کوچک می‌کند، «اما چه علتی بزرگتر از اینکه ما مردمانیم؛ تابع غلیان عناصر؛ مقهور سرکشی طبع!» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۶۵) و مرشد که در جواب می‌گوید: «در هر آدمی پهلوانی هست که با دیو می‌جنگد؛ و دیو و پهلوان همیشه می‌جنگند!» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۶۵). اما فریادی که شنیده‌اند، فریاد کشته شدن آخرین دیو و پهلوان به دست یکدیگر بوده است. با مردن این دو، شب سیاه‌تر شده است. مردم از پایان جنگ شادی می‌کنند، هر چند دیگر پهلوانی در کار نباشد. سیاه در غم نبودن پهلوان اشک می‌ریزد و از دوستی ازلی خود با او می‌گوید، دوستی که از یک «دنیای دیگه»، دنیایی که «خیلی بزرگ، خیلی تاریک - مثل یک صندوق بود!» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۶۷) خبر می‌دهد.

مسافر نیز از همان صندوق بیرون آمده و جادوگری آموخته و حالا به دنبال شناخت خودش است. اما مرشد می‌گوید: «بر لب‌ها حرفی نیست؛ به‌جز حرف آسمان که چه خاموش است» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۶۹). مسافر به سیاه می‌گوید که به‌واسطه‌ی حکمتی که آموخته است، اگر کسی آرزوی زنده شدن پهلوان را کرد، او پهلوان و البته دیو را دوباره زنده می‌کند. باز هم مسافر به کتاب حکمت ارجاع می‌دهد و اینکه در آنجا خوانده «نیم وجود هر یک از ما دیو است؛ و ما اون نصف؛ دیو وجودمون رو، دوست داریم» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۷۰). سیاه به‌خاطر آرامشی که تازه به شهر آمده از زنده شدن پهلوان منصرف می‌شود، هر چند مسافر این مسئله را به عشق سیاه به دختر نسبت می‌دهد، سیاه جواب‌هایی دوپهلو می‌دهد و خارج می‌شود. مسافر در مواجهه با دختر ادعاهای قبلی را مطرح می‌کند. اما دختر هم از ترس جنگ نمی‌خواهد پهلوان دوباره زنده شود. هم دختر و هم سیاه فکر می‌کنند پهلوان و دیو هر دو به مرگ مشتاق‌ترند تا به زندگی و درواقع مرگ آن‌ها هم لطفی به شهر است و هم به خودشان. در نهایت مسافر دختر را متقاعد می‌کند که آرزوی زنده شدن پهلوان را بکند، اما خودش هم نمی‌داند: «... آنچه امشب کردم - برای سنجش روح دیگران بود یا دانش خودم؟» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۷۷).

سیاه وارد می‌شود و مسافر را می‌کشد. مسافر در آخرین دم به مرشد اعتراض می‌کند که:  
مسافر: می‌بینی و ندیده می‌گیری؛ تو شانه خالی می‌کنی!  
در کتاب حکمت خوانده‌ام؛

که تماشاگر وجود ندارد! (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۷۹)

دختر نیز وارد می‌شود و به مسافر می‌گوید که پهلوان و دیو خواهان مرگ هستند، نه زندگی، اما مسافر مرده و نمی‌تواند با او راندن آن‌ها را دوباره به مرگ بسپرد. در نهایت نمایش با حضور دختر گریان، سیاهی که دستانش به خون آلوده شده و جسد مسافر تمام می‌شود. مرشد در پایان چنین می‌گوید:

مرشد ... ما به شب چشم دوخته‌ایم که بی‌پایان است  
و سیاهی که پهلوان شده؛  
پهلوانی که شمشیرش را به طرف خودش برگردانده.

....

و حالا پهلوان و دیو هستند

که تا دنیا دنیاست با یکدیگر می‌جنگند! (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۸۰).

اگر در غروب در دیاری غریب، وارونگی نقش‌ها معنای جدیدی به دیو و پهلوان و جنگ ابدی میان آن‌ها می‌داد، در قصه‌ی ماه پنهان دیو و پهلوان به کلی از صحنه خارج می‌شوند و نبرد میان آن‌ها ازلی، ابدی، بیهوده و ناگزیر جلوه داده می‌شود. در این نمایش و نمایش پیشین عناصر مشترکی وجود دارد نظیر شخصیت‌های یکسان، فضای خارج از شهر و البته جنگ میان خیر و شر. اما حالا و با وجود مسافر، این جنگ معنای جدیدی به خود می‌گیرد: این پهلوان و دیو در وجود خود ما هستند و این ما هستیم که باید پهلوان و دیو درونمان را بشناسیم؛ البته شناسایی آن‌ها کاری از پیش نخواهد برد زیرا آن‌ها فارغ از آگاهی ما به جنگ ادامه خواهند داد. ایدئولوژی بیضایی جنگ میان خیر و شر تا پایان دنیاست. او هرچند نقش‌ها را تغییر می‌دهد و پهلوان را می‌کشد، باز هم چاره‌ای ندارد به‌جز زنده کردن پهلوان. در غروب در دیاری غریب این کار را از طریق مرشدی انجام می‌دهد که خود تبدیل به دیو شده و سیاهی که تقلیدی است از یک پهلوان. در قصه ماه پنهان از ترفندی دیگر استفاده می‌کند: زندگی و مرگ پهلوان و دیو را به تصمیم سیاه و دختر می‌سپرد. مسافر از کتاب حکمت پند و اندرز می‌آورد، کتابی که گویی تنها در دسترس او و نویسنده است تا در مواقع لزوم بتواند نکاتی را در مورد «معانی» نمایش به ما یادآور شوند. اما مسافر نمی‌داند تصمیم سیاه از سر «گذشت یا خودخواهی» است و یا تصمیم دختر از سر «عشق یا نفرت». به هر حال نبرد ازلی ابدی خیر و شر بر مبنای تصمیم فردی دختر و به‌خاطر عشق به پهلوان یا سیاه، دوباره از سر گرفته می‌شود. بهانه‌ای واهی برای ادامه دادن ایدئولوژی که خود نویسنده نسبت به آن شک و تردید دارد و در عین حال نمی‌تواند خود را از بند آن برهاند.

نبرد میان پهلوان و دیو چنان مرکزی در دنیای عروسک‌ها، مردم شهر و نویسنده یافته است که نبود آن، همه را به وحشت می‌اندازد. بنابراین آرامشی که بعد از مرگ پهلوان شهر را فرا می‌گیرد، ابژه‌ای است که نباید به دست بیاید. درواقع نویسنده در عین اذعان به بیهودگی این جنگ، بر ضرورت آن تاکید دارد و معتقد است اگر پهلوان هم بمیرد، سیاهی هست که جای او را بگیرد، یا اگر دیو بمیرد، مرشدی هست که جایگزین او شود. با این اوصاف، تلاش برای یافتن یک راه حل و رسیدن به آن سوی «برکه‌ی سبز» تلاشی بیهوده و محتوم به شکست است. می‌توان گفت این تصویر در برابر ایدئولوژی‌های حاکم بر دوران، تصویری ارتجاعی را رقم می‌زند. ایدئولوژی بازگشت به گذشته، دست کم در مقام نظر، بر آن است که ما را وادار به شناسایی میراث خود کند و از افتادن در دام «غرب» و «ماشینزاسیون» بر حذرمان دارد. بیضایی نیز همان‌طور که گفته شد با ایده‌ی «هنر ملی» به دنبال احیای «ارزش‌های» تثاتر بومی و رجوع به تثاتری «شرقی» است. این تقابل میان خود و دیگری، غربی و شرقی، خیر و شر، دیو و پهلوان، چنان در متن او نهادینه شده که خود از نبود آن وحشت دارد. این تقابل ویژگی اصلی ایدئولوژی بازگشت به گذشته است. اما در عین حال این ایدئولوژی نمی‌تواند مانع از التقاط این دو در هم بشود. کما اینکه آثار بیضایی نشان‌دهنده‌ی این التقاط هستند: استفاده از فرم غربی نمایش‌نامه‌نویسی برای محتوایی که در اساس خود فاقد فرم ثابت و مکتوب بوده است. همین تناقض است که در نهایت منجر می‌شود متن بیضایی در عین تاکید بر نبود دوقطبی‌ها، باز هم بر آن‌ها تاکید کند. به این ترتیب او سعی می‌کند رابطه‌ی خیالی متن و

ناخودآگاهی  
متن و  
ایدئولوژی در  
سه نمایش‌نامه‌ی  
غروب در  
دیاری غریب،  
قصه ماه پنهان  
و پهلوان اکبر  
می‌میرد از بهرام  
بیضایی

خواننده با موقعیت واقعی را به این شکل تبیین کند: دوقطبی‌ها وجود دارند، حتی اگر مدام بر نبودشان تاکید کنیم. او اجازه نمی‌دهد متن به این تناقض خود آگاه شود و آن را به‌عنوان امری «طبیعی» جلوه می‌دهد.

درواقع بیضایی در عین باور به ساختگی بودن شر و نیروی مخالف (که می‌تواند با توجه به فضای اجتماعی دهه ۱۳۴۰ امر ارتجاعی و یا مترقی تلقی شود)، از نبود آن نیز وحشت دارد. درواقع متن نشان می‌دهد که در نبود نیروی خیر و شر، هستند کسانی که جای آن‌ها را بگیرند؛ هر چند ناآگاهانه، هر چند کاریکاتوروار. اما مرکز این ایدئولوژی ثنویت‌گرا هرگز خالی نمی‌ماند. درواقع بیضایی با ایدئولوژی بازگشت به خود فرهنگی<sup>۴</sup> پیش می‌رود و مدام در پی پنهان کردن تناقض‌های متن است، هرچند ناخودآگاه متن افشاکننده‌ی گسست بزرگ درون این ایدئولوژی است.

### ۳-۵- پهلوان اکبر می‌میرد

**پهلوان اکبر می‌میرد** با همان فضا و ساختار دو نمایش‌نامه‌ی قبل نوشته شده است اما غیرعروسکی بودنش تغییراتی در آن پدید آورده است. در این نمایش هم با پهلوان روبه‌رو هستیم که این بار نام و هویت منحصر به فردی دارد: پهلوان اکبر که نزد عوام یادآور پهلوانی تاریخی/ افسانه‌ای است که جوانمردی او ذکر محافل بوده است. به جای دیو/نیروی مخالف هم پهلوان حیدر، گزمه‌ها، ایلیات و حاکم را می‌بینیم. شخصیت دختر به همان اسم، اما با ویژگی‌های متفاوتی تکرار می‌شود. دختر در شکل قبلی و به‌عنوان معشوق پهلوان، در راستای تاکید بر تنهایی و منفرد بودن پهلوان، حذف شده است و علناً به یکی از نیروهای ضد پهلوان تبدیل شده است. به جای سیاه که رفیق و همدم پهلوان و در عین حال متعلق به جامعه حاشیه شهر محسوب می‌شود، می‌فروش قرار داده شده که یک غیرمسلمان است و کاری حرام/ نامقبول را پیشه خود کرده است.

اگر در دو نمایش‌نامه‌ی قبل به کلی خارج از شهر قرار داشتیم، این دفعه با شهری رو به تعطیلی روبه‌رو هستیم که تمام اتفاقاتش در جایی دیگر، در «ارگ/ میدان» اتفاق می‌افتد که نادیدنی است. البته باز هم پهلوان میل عجیبی به سوی خارج از شهر دارد و هفت شب و روز است که به شهر نیامده و در ابتدای نمایش، تازه به شهر بازگشته است. از همان ابتدای نمایش تقابل‌ها شکل می‌گیرد و در برابر فضای شاد می‌خانه که می‌فروش و پهلوان در آن هستند، مادری را می‌بینیم که به سقاخانه رو آورده و از خدا طلب کمک می‌کند.

پهلوان مدام در حسرت ایلیات است و از عناصر ایلیاتی سخن می‌گوید: «شبون شولا به دوش ایلیاتی» که به او تار زدن آموخته و دختری که پهلوان در ایلیات عاشق او بوده است. در نمایش گزمه‌هایی را هم می‌بینیم که افرادی بزدل را به تصویر می‌کشند که بازگشت پهلوان باعث بر هم خوردن نقشه‌هایشان می‌شود. آن‌ها از حکمی سخن می‌گویند که تا پایان نمایش هم مشخص نمی‌شود چه حکمی است. در این میان سیاه‌پوشی نیز در تعقیب پهلوان است که در انتها او را می‌کشد.

پهلوان مادر را می‌بیند و مادر به او می‌گوید که امیدی به برآورده شدن خواسته‌اش ندارد. مادر از پسری می‌گوید که در راه و در قافله گم کرده و این چراغی در ذهن پهلوان روشن می‌کند که شاید این زن، مادر او باشد. البته مادر به او می‌گوید که دیگر برای این پسر گمشده گریه نمی‌کند. بلکه برای این گریه می‌کند که پسرش، پهلوان حیدر، باید با پهلوان اکبر مبارزه کند. دلیل این مبارزه خواستگاری پهلوان حیدر از دختر اتابک سالار جناب خان بیک است و ناخشنودی پدر دختر از این خواستگاری؛ درواقع پهلوان حیدر می‌خواهد به پدر دختر خودی نشان بدهد.

پهلوان اکبر به مادر وعده می‌دهد که پسرش پیروز میدان خواهد بود. او که از مرگ قریب‌الوقوع خود باخبر است به مادر می‌گوید «پهلوان دشمن ماست» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۹۲). او تنها و بی‌خانه و کاشانه است و هیچ‌کس را ندارد که برایش دعایی بخواند یا برایش گریه کند. پهلوان دوباره پیش می‌فروش برمی‌گردد و در آینه‌ای که او به دستش می‌دهد، مردی غیر خودش را می‌بیند: «سیاه پوشیده، صورتش معلوم نیست، صورتش رو پوشونده، یه قمه، یه قمه‌ی تیز دسته؛ چرا این‌ها رو نشون می‌ده؟» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۱۹۵). پهلوان نه می‌داند این شخص کیست و نه کجاست. او دوباره از می‌فروش طلب می‌کند.

پهلوان از دیدن مادر متقلب شده زیرا بر این باور است که پسر گمشده‌ی این زن، خود اوست. در این میان می‌فروش از دشمنی گرمه‌ها با خودش می‌گوید و اینکه می‌خواهند به جای این محله، یک قورخانه بنا کنند. از ویرانی و بی‌ثباتی بنای میخانه می‌گوید و ناامیدی خودش. پهلوان هم از عشق خود در ایلایات می‌گوید و اینکه چطور به‌خاطر بی‌اصل بودن، داغش کردند و از ایلایات بیرونش کردند.

به‌جز شخصیت‌های نمایش، تنها فردی که از مردم شهر می‌بینیم یک کور است که از هیجان و اشتیاق مردم برای دیدن کشتی دو پهلوان می‌گوید. پهلوان نیز در حال و هوای مستی، دختر یا شیخ دختر را می‌بیند که هر چند یادآور دختر ایلایاتی است، اما درواقع معشوق پهلوان حیدر است و به پهلوان اکبر از عشق میان خودش و حیدر می‌گوید.

در پرده دوم پیر (پهلوان اسد) را می‌بینیم که انگیزه‌های حیدر را برای رقابت با پهلوان اکبر زیر سوال می‌برد. اسد به حیدر نام نیک پدرش را خاطر نشان می‌کند، اما حیدر معتقد است نام و نشان پدرش گرهی از کار خود او هم باز نکرد، چه برسد به پسرش. اسد به حیدر هشدار می‌دهد که نمی‌تواند از پس پهلوان اکبر بربیاید و وقتی متوجه می‌شود که حیدر از سر عشق به یک دختر می‌خواهد با پهلوان اکبر مبارزه کند، افسوس می‌خورد که «اون روزها پهلوان‌ها برای این چیزها با هم در نمی‌افتادند» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۲۰۷). پهلوان اسد از اینکه حیدر «اجیر» خان بیک شود می‌ترسد و پهلوان حیدر هم نمی‌تواند این ترس را برطرف کند.

پهلوان اکبر هم به آن‌ها ملحق می‌شود. پهلوان حیدر شروع به رجزخوانی می‌کند و به حرف‌هایی که پشت سر پهلوان زده می‌شود اشاره می‌کند. حیدر بعد از این رجزخوانی‌ها می‌رود و پیر با پهلوان اکبر در مورد دختر خان بیک صحبت می‌گوید و شک می‌کند به اینکه پهلوان اکبر هم خواهان دختر باشد. پهلوان اکبر به‌صورت ضمنی اذعان می‌کند به اینکه چنین عشقی وجود دارد، اما به دلیل شباهت دختر خان بیک با دختر ایلایاتی است. پهلوان به پیر می‌گوید که می‌خواهد از شهر برود. پیر داستان پوریای ولی را بازگو می‌کند. اما اکبر در این داستان با تردید می‌نگرد: «از کجا معلوم پوریای ولی خودش رو زمین زد؟» یا «پس اون طوری خودش رو زمین زد که دیگران متوجه بشن؟» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۲۱۹). اما هم پیر و هم پهلوان معتقدند داستان پوریای ولی، قصه‌ای بیش نیست. پهلوان باز هم بر رفتن تاکید می‌کند اما پیر به او هشدار می‌دهد که با این کار نام نیکش از بین خواهد رفت.

پهلوان از اینکه همه شکست و روسیاهی‌اش را می‌خواهند، دلگیر است: «اون مادر؛ اون دختر؛ اینجا و هر جای دیگه - دشمنات؛ بالانشین‌ها؛ و این؛ این سیاه‌پوش!» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۲۲۳). در این میان تنها راهی که برای وفای به عهد و حفظ آبرو به نظر پهلوان می‌رسد، مرگ است. پهلوان دلگیر و می‌فروش گیر به فقرا و درمانده‌های شهر امید بسته‌اند و آن‌ها را مهمان‌نواز و دوست می‌دانند درحالی‌که «بالانشین‌ها» به‌دنبال زمین زدن پهلوان هستند.

پهلوان اکبر در حال مستی دوباره سیاه‌پوش را می‌بیند. او بازوبند پهلوانی را به می‌فروش می‌دهد تا آن را برای حیدر ببرد. می‌فروش می‌خواهد پهلوان را از رفتن منصرف کند: می‌فروش: مردمی که شما بهشون کمک می‌کردی؛ اون‌ها رو به کی می‌سپری؟ کی حقشون

رو می‌گیره؟

پهلوان: اما به پهلوان که تا آخر دنیا زنده نیست؛ هیچ وقت نبوده! باید خودشون - خودشون  
یه کاری بکنن! خودشون. (بیضایی، ۱۳۸۴: ۲۴۰)

پهلوان اکبر از خودش شکست می‌خورد. او در پرده چهارم به جای می‌فروش در می‌خانه  
ایستاده است. گزمه‌ها می‌خواهند او را از توطئه‌ای با خبر کنند و از اینکه کسی می‌خواهد او را  
بکشد. پهلوان آن‌ها را از خود می‌راند و به گذشته‌ی اندوهبار و تراژیک خودش می‌اندیشد. به  
اینکه هیچ چیز از خود نداشته مگر یک بازوبند که دیگر نیست: «اما اون کیه؛ اون یکی دیگه،  
که هنوز با توه؟ نه! پهلوان از اکبر جدا شو؛ دور شو؛ گم شو!» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۲۴۷-۸).  
سیاه‌پوش سر می‌رسد و اکبر در برابر او تسلیم می‌شود. سیاه‌پوش به او دشنه می‌زند. پهلوان  
حیدر به دیدن اکبر می‌آید و از او می‌پرسد که چرا در میدان حاضر نشده، پهلوان اکبر می‌گوید:  
«کهنه‌کار می‌دونه کی از گود خارج شه. برگرد؛ حالا دور دور توست» (بیضایی، ۱۳۸۴: ۲۵۱).  
پهلوان حیدر با دیدن زخم او از او می‌خواهد که دشمنش را افشا کند، ولی اکبر دشمنش را  
خودش می‌داند.

پهلوان اکبر می‌میرد و گزمه‌ها به بهانه‌ی دزدی، می‌فروش را بازداشت می‌کنند. آن‌ها  
می‌خواهند خرقة‌ی پهلوان را در «راسته‌ی کهنه‌فروش‌ها» بفروشند. در پایان مادر به روی  
صحنه می‌آید و می‌خواهد از پهلوان تشکر کند که می‌فروش به او می‌گوید: «اون تو این شهر  
غریبه بود. فقط این جا رد می‌شد. اون وعده‌ی دوری داشت؛ باید - از اینجا می‌رفت» (بیضایی،  
۱۳۸۴: ۲۵۵).

**پهلوان اکبر می‌میرد به لحاظ ساختاری شباهت زیادی به غروب در دیاری غریب و قصه  
ماه پنهان دارد.** در هر سه نمایش‌نامه پهلوانی وجود دارد که سرنوشت محتومش مرگ است.  
در نمایش‌نامه‌ی اول، دیو به شکل فیزیکی وجود دارد، در نمایش‌نامه‌ی دوم هم پهلوان و هم  
دیو به بیرون از صحنه رانده می‌شوند و بحث به حضور خیر و شر در درون انسان معطوف  
می‌شود. اما در **پهلوان اکبر می‌میرد**، نیروی مخالف در بخش‌های مختلف جامعه تکثیر شده  
است و از پهلوانی تازه و جوان همچون پهلوان حیدر گرفته تا مادر، دختر، بالانشینان و  
سیاه‌پوش را در بر می‌گیرد.

در این نمایش‌نامه بیضایی سمپاتی و همذات‌پنداری خود با پهلوان را بیش از پیش عیان  
کرده و او را تبدیل به انسانی تنها، غریب، مظلوم، جوانمرد، دستگیر فقرا و حاشیه‌نشینان و در  
عین حال منفور «بالانشینان» تصویر می‌کند؛ به این ترتیب دوقطبی شدیدتری صورت می‌گیرد  
با این تفاوت که نویسنده آشکارا جهت‌گیری کرده است. به سیاق دو نمایش‌نامه‌ی قبلی،  
نمایش‌نامه‌ی **پهلوان اکبر می‌میرد** نیز سرشار از تقابل‌هاست و تقابل‌های مشابهی با دو اثر  
پیشین دارد. از جمله این تقابل‌ها، ایللیات و شهر و روز و شب است. یکی از تقابل‌های مهم،  
نظم «کهنه» و نظم نو است. پهلوان اکبر به نظم کهنه تعلق دارد و باید از میان برداشته شود تا  
پهلوان حیدر، پهلوان سازشکاری که هدفش در میدان نه اهداف پهلوانان پیشین، بلکه عشق به  
یک دختر و نزدیک شدن به یک حاکم است، بر سر کار بیاید. البته پهلوان اکبر از همان ابتدا  
وامی‌دهد و میدان را به رقیب جوان خود واگذار می‌کند و ما درواقع شاهد سیر تراژیک این  
واگذاری هستیم.

بحث خیر و شری که در درون هر انسانی وجود دارد و در نمایش‌نامه‌ی پیشین در مرکز  
قرار داشت، در پهلوان اکبر خود را به شکلی مبهم نشان می‌دهد: با اشاره‌های مکرر پهلوان  
اکبر به اینکه خودش دشمن خودش است و در نهایت نیز از خودش شکست می‌خورد. اما  
همان‌طور که در بخش قبل ذکر شد، نتیجه‌ی این توجه معطوف به خود منجر به پذیرفتن  
جبری بودن شر می‌شود و یا نوعی انزوای طلبی به وجود می‌آورد که در سنت عرفا و شاعران

ایرانی نیز کم سابقه نیست.

پهلوان اکبر و می فروش از فقرا و درماندگان شهر و امید متقابل خودشان و آن‌ها به یکدیگر صحبت می کنند؛ اما از گروه دوم کسی را نمی بینیم مگر یک «کور» که مبارزه های پهلوان را تنها با گوش خود درک کرده است. نیازی به گفتن نیست که کوری استعاره ای است توامان از جهل و نادانی و در عین حال روشن دلی و روشن بینی. در هر دو صورت یا مردم شهر نابینا و نادان جلوه داده می شوند یا متوسل به نیروهای ماوراءطبیعه که در این نمایش نامه مورد اول مصداق بیشتری دارد. درواقع آنچه ما از پهلوان اکبر می بینیم، «مرد»ی است تنها، بی ریشه، بی کس و جوانمرد، «غریبه ای در شهر» می شود که مردم او را درک نکرده اند و هیچ کس را ندارد که حتی برایش گریه کند یا دعایی پشت سرش بخواند.

نظم جدیدی در حال شکل گیری است که نیروهای جدیدی را به کمک می طلبد. در این نظم محله های قدیمی ویران می شوند و قورخانه ها به جایشان ساخته می شوند، پهلوان های کهنه از میدان به در می شوند و پهلوان های نو به عشق «دختر» به میدان می روند. اما موضع پهلوان اکبر در برابر این تغییر شرایط چیست؟ وظیفه ی روشن فکر تنها و درک نشده در شرایط گذار چگونه تعیین می شود؟ آیا پهلوان اکبر به جز انفعال واکنش دیگری از خود نشان می دهد؟ تمام چیزی که از این «قهرمان» در اثر می بینیم، مستی و می خواری و شب روی است. او اجازه می دهد نیروهای مخالفش به واکنش های او شکل بدهند و هیچ تلاشی برای مقابله با این نیروها یا چاره اندیشی برای تغییر شرایط نشان نمی دهد. تنها گزینه ی پیش روی او «مرگ» است. اثر و قهرمان محتوم بودن نظم جدید و جبری بودن آن را پذیرفته اند و تنها واکنشی که در برابر آن دارند، آه و ناله و مرگ است.

از سوی دیگر تقابل میان بالانشینان و مردم در اثر قابل درک نیست. بالانشینان و حاکم درصدد زمین زدن پهلوان هستند و پهلوان درصدد احیای حق مردم. او و می فروش مدام برای خودش دلسوزی می کنند درحالی که هیچ نمودی از ظلم بالانشینان و احیای حقوق مردم دیده نمی شود. چرا بالانشینان باید بخواهند این پهلوان پیر غرغرو نابود شود؟ چه منفعتی از آن‌ها را تهدید کرده است؟ از سوی دیگر چه ارتباطی میان پهلوان و مردم دیده می شود مگر دیالوگ های میان او و مادر پهلوان حیدر؟ رابطه ی او و مادر پهلوان حیدر از یک سو تحت تاثیر فتوت و مردانگی پهلوان اکبر است و از سوی دیگر این شک و گمان که شاید او مادر خودش هم باشد. بنابراین آنچه از پهلوان اکبر می بینیم یک قهرمان منفرد و «رمانتیک» است که هیچ خطری برای کسی ندارد. صرفا به دلیل جا نداشتن در نظم جدید و درک نکردن گفتمان آن مجبور به کنار رفتن و حذف می شود.

او در انتهای نمایش تاکید می کند که مردم خود باید برای تغییر شرایط اقدام کنند. اما اگر پهلوان اکبر پیش از این برای «احیای حق» آن‌ها تلاشی کرده، نمود آن چیست؟ او خودش چه تغییری در شرایط ایجاد می کند که حالا تغییر شرایط اجتماعی را به «خود» مردم واگذار می کند؟ درواقع به نظر می رسد نمایش نامه در یک دور باطل قرار گرفته است: از یک سو می خواهد پهلوان را به عنوان مردی تنها جلوه دهد که به خاطر منفعت مردم قدم برداشته و حالا این مردم ناسپاس در این شب تاریک نیستند تا به او یاری برسانند، از سوی دیگر هیچ نشانه ای از اجتماعی بودن و در راستای منافع شهر بودن تلاش های پهلوان ارائه نمی دهد. شاید مردم اساسا لیاقت چنین پهلوانی را نداشته اند.

در نهایت نیز سیاه پوش، این شخصیت مرموز پهلوان را می کشد که گویی همان شر نهفته در وجود خودش است. هیچ کس توانایی بر زمین زدن این قهرمان اسطوره ای (و پوشالی؟) را ندارد مگر خودش یا شخصیتی بی ارتباط به شرایط اطرافش. در عین حال این پهلوان است که

ناخود آگاهی  
متن و  
ایدئولوژی در  
سه نمایش نامه ی  
غروب در  
دیاری غریب،  
قصه ماه پنهان  
و پهلوان اکبر  
می میرد از بهرام  
بیضایی

تسلیم او می‌شود؛ او می‌داند که در نظم جدید جایی ندارد و حتی خواهان جایی جدید نیست. بنابراین در آخرین لحظات نیز موضع انفعالی خود را حفظ می‌کند و با مرگ همراه می‌شود. این بار به نظر می‌رسد بیضایی قهرمان رمانتیک را تصویر کرده که تقابل خیر و شر را با قدرت برای ما ترسیم می‌کند. گسستی که این ایدئولوژی رمانتیک دارد در مابه‌ازای بیرونی خیر است. آنچه نمایش‌نامه از قهرمان خود در لحظه‌ی اکنون نشان می‌دهد، نمی‌تواند تحلیلگر را مجاب کند که با شخصیت یک «قهرمان» به مفهوم سنتی آن روبه‌رو است. درواقع انفعال پهلوان اکبر مانع از هرگونه کنش قهرمانانه می‌شود. اما در عین حال او تمام جهان را در برابر خودش به‌عنوان یک قهرمان می‌بیند. درواقع رابطه‌ی خیالی روشنفکر مبارز قهرمان با واقعیت وجودش در اینجا مورد تاکید قرار گرفته است. آنچه در ناخودآگاه نمایش‌نامه جریان دارد، وجود قهرمانی بدون هیچ کنش درخوری است، اما قهرمان با داشتن یک ایدئولوژی روشنفکر و تلقی هنرمند به مثابه‌ی شورشی تنها، رابطه‌ی خود با واقعیت را به شکل دیگری تعریف می‌کند و به‌خاطر همین تناقض است که در نهایت شکست می‌خورد؛ هرچند خودآگاه نمایش‌نامه علت شکست را در ناسپاسی جامعه جست‌وجو کند.

## ۶- نتیجه گیری

همان‌طور که اشاره شد، بیضایی از گفتمان و ایدئولوژی هنر ملی/بازگشت به گذشته سخن می‌گوید که ایدئولوژی مسلط روشنفکری در دهه‌ی ۴۰ بوده است. اما به نظر می‌رسد این ایدئولوژی که تا حدی با ایدئولوژی روشنفکرانه و مبارز دوران خود همخوانی دارد، نمی‌تواند در عرصه تئاتر تاثیرگذاری لازم را داشته باشد و گروهی نظیر هنر ملی در اوایل دهه ۱۳۵۰ به پایان کار خود می‌رسد. شاید تحلیل نگاه بیضایی در این سه متن برای فهم مسئله‌ی ذکر شده کارگشا باشد. در آثار اولیه‌ی او که بیشتر با فضای تئاتر سنتی ایران نزدیکی دارد، بیضایی هرچند در فرم از کلیشه‌ها و تضادهای پررنگ دوری می‌کند، اما در نهایت باز هم به همان تقابل‌ها بازمی‌گردد: در فضای مبارزه‌های سیاسی و در شرایطی که رژیم اقتدارگرا روزه‌روز بر قدرت خود می‌افزاید و ایدئولوژی‌های مورد نظر خود را اشاعه می‌دهد، بیضایی به نبود حضور شر به شکل فیزیکی، توجه به شناخت خویشتن و بی‌گناه جلوه دادن نیروهای مخالف دست می‌زند. این ایده‌ها با فضای اجتماعی - سیاسی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ که به دنبال مبارزات علنی و عمل‌گرایانه با رژیم اقتدارگرا بود، همخوانی چندانی ندارد و حتی در ناخودآگاه خود به شکلی مرتجع جلوه می‌کند. درواقع شکافی که متن عریان می‌کند همین شکاف میان ایدئولوژی بازگشت به گذشته به شکلی که در هنر ملی مطرح شد و اتفاقاتی بود که در عمل در صحنه‌ی اجتماعی - سیاسی رقم می‌خورد. همان‌طور که در مورد دو نمایش‌نامه‌ی اول ذکر شد، شکاف اصلی این ایدئولوژی در نوع تلقی‌اش از مفهوم خود و دیگری است؛ در عین ضدیت شدیدی که هویت «خود» براساس آن تعریف می‌شود، نمی‌تواند از التقاط میان خود و دیگری ممانعت کند. این تناقض در ظاهر به دشمنی‌های شدید با دیگری سیاسی یا فرهنگی منجر می‌شود اما در لایه‌های زیرین نمی‌تواند از امتزاج آن‌ها جلوگیری کند.

بنابراین اگر همان‌طور که اشاره شده ایدئولوژی را به مثابه‌ی رابطه خیالی سوژه با موقعیت واقعی وجود در نظر بگیریم، ابهام‌های موجود در متون مورد بررسی و سکوت‌های آن در برابر مسائل ذکر شده در تحلیل‌ها، شکاف درون ایدئولوژی بازگشت به خود فرهنگی را نمایان می‌کند: نگاه دوباره به المان‌های سنتی، و در این مورد خاص شخصیت‌های نمایش سنتی، و تغییر زاویه دید، الزاماً به نتیجه‌ای مشخص منجر نمی‌شود. این نگاه جدید نوعی انفعال را پیش می‌کشد که با روح زمانه خود مغایر است و نمی‌تواند همپای آن پیش برود. شاید به همین طریق این متون ما را به تاریخ معاصر خودشان پیوند دهند و علت افول دیدگاه‌های این چینی در دهه‌ی ۱۳۵۰ و جایگزینی آن در عرصه‌ی هنر با دیدگاه‌های آوانگارد را توضیح بدهند. درواقع رابطه‌ی خیالی روشنفکران با موقعیتی که واقعاً زیست می‌کردند، مانع از تحقق کنش‌های فعالانه بوده است. نگاه رمانتیک به روشنفکر و کنش گر در زمانه‌ای که نیاز به کنش عملی سیاسی وجود داشت، باعث شکاف روزافزون میان لایه‌های فعال سیاسی و روشنفکران می‌شد. اما هنرمندی که رابطه‌ی خود و جهان واقع را براساس ایدئولوژی رمانتیک بنا کرده نمی‌تواند به این تناقض آگاه شود و جامعه را در برابر خود می‌یابد و به این ترتیب شکاف میان او و جامعه بیشتر و اثرگذاری‌اش در اتفاقات پیش رو کمتر می‌شود.

ناخودآگاهی  
متن و  
ایدئولوژی در  
سه نمایش‌نامه‌ی  
غروب در  
دیاری غریب،  
قصه ماه پنهان  
و پهلوان اکبر  
می‌میرد از بهرام  
بیضایی



## منابع

- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۴) *دیوان نمایش* (غروب در دیاری غریب)، جلد ۱، چاپ دوم، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۴) *دیوان نمایش* (قصه‌ی ماه پنهان)، جلد ۱، چاپ دوم، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۴) *دیوان نمایش* (پهلوان اکبر می‌میرد)، جلد ۱، چاپ دوم، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران.
- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۶) *غریبه و مه* تاثیر بهرام بیضایی: وقتی از تاثیر حرف می‌زنیم...، مصاحبه کننده کاوه رستگار، سیمیا، زمستان ۱۳۸۶، شماره ۲.
- جاسمی، بهرام. (۱۳۸۶) بهرام بیضایی، گنوستی سیسم مدرن و کاربرد اجتماعی، سیمیا، شماره ۲، زمستان ۱۳۸۶.
- زرگر، شهرام. (۱۳۸۵) *تشکیلات و گروه‌های تاثیری مهم تهران در دهه چهل شمسی: قسمت اول، در صحنه*، شماره ۵۱، تیر ۱۳۸۵.
- شهبازی، کاظم و اعظم کیان افراز. (۱۳۸۷) *تاثیر ایران در گذر زمان ۲ (۱۳۴۲-۱۳۵۷)*، افراز، تهران.
- علی‌آبادی، همایون. (۱۳۷۴) *غروب در دیاری غریب، فصلنامه هنر*، شماره ۲۸، بهار ۱۳۷۴.
- فرتر، لوک. (۱۳۹۲) *لویی آلتوسر*، ترجمه امیر احمدی آریان، نشر مرکز، تهران.
- کاپوشینسکی، ژیزل. (۱۳۸۶) بهرام بیضایی: آثار اولیه، مترجم بابک تهرایی، سیمیا، شماره ۲، زمستان ۱۳۸۶.
- موللی، کرامت. (۱۳۸۷) *مبانی روانکاوی فروید و لکان*، نشر نی، تهران.
- میرسپاسی، علی. (۱۳۹۳) *تاملی در مدرنیته ایرانی: بحثی درباره گفتمان‌های روشنفکری و سیاست مدرنیزاسیون در ایران*، ترجمه جلال توکلین، نشر ثالث، تهران.
- Althusser, Louis (2014), *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*, trans. G. M. Goshgarian, Verso, London & New York.
- Homer, Sean (2005), *Jacques Lacan*, Routledge, London & New York.
- Eagleton, Terry (1991), *Ideology: an introduction*, London: Verso.
- Eagleton, Terry (1978), *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, London: Verso.
- Jameson, Fredric (2002), *The Political Unconscious*, London and New York: Routledge.
- Macherey, Pierre (1978), *A Theory of Literary Production*, trans. Geoffrey Wall, London: Routledge and Kegan Paul Ltd.

## پی‌نوشت

- ۱- گفتنی است مراد از «خیالی» و «واقعی»، معنایی است که لکان از این اصطلاحات ارائه می‌دهد.
- ۲- رجوع شود به کاتوزیان، محمدعلی (همایون) (۱۳۸۵)، هشت مقاله در تاریخ و ادب معاصر، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز: منظور از این عبارت، صرف میهن‌پرستی و وطن‌خواهی نیست، بلکه اعتقادی ایدئولوژیک به تاریخ، نژاد و زبان خویش را نشان می‌دهد. این ایدئولوژی پس از انقلاب مشروطه به‌ویژه از اواخر جنگ جهانی اول، تعداد فزاینده‌ای از روشنفکران و درس‌خواندگان ایران را به خود جذب کرد تا اینکه به‌صورت ایدئولوژی حاکم بر افراد و گروه‌های تجدیدطلب درآمد (کاتوزیان، ۱۳۸۵: ۷۴-۵).
- ۳- رجوع شود به بشیریه، حسین (۱۳۹۴)، زمینه‌های اجتماعی انقلاب ایران، ترجمه علی اردستانی، چاپ سوم، تهران: نگاه معاصر.
- ۴- رجوع شود به روشنفکران ایرانی و غرب (۱۳۹۳)، مهرزاد بروجردی، ترجمه جمشید شیرازی، چاپ ششم، تهران: نشر فروزان روز.

ناخودآگاهی  
متن و  
ایدئولوژی در  
سه نمایش‌نامه‌ی  
غروب در  
دیاری غریب،  
قصه ماه پنهان  
و پهلوان اکبر  
می‌میرد از بهرام  
بیضایی

# سیاست هویت: بررسی غیاب شهر تهران در درام پهلوی اول

بهزاد آقاجمالی  
کامران سپهران (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی - پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۰۷

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۵/۱۱

# سیاست هویت: بررسی غیاب شهر تهران در درام پهلوی اول

## بهزاد آقاجمالی

دکترای پژوهش هنر، پژوهشکده فرهنگ، هنر و معماری، پژوهشگاه علوم انسانی و  
مطالعات اجتماعی، تهران، ایران

## کامران سپهران

دانشیار، دانشکده سینما و تئاتر - دانشگاه هنر، تهران، ایران

این مقاله از پروژه‌ی دکتری بهزاد آقاجمالی با عنوان «بررسی ریشه‌ها و پیامدهای سیاست هویت  
در درام دوره پهلوی اول» در رشته‌ی پژوهش هنر پژوهشکده فرهنگ، هنر و معماری با راهنمایی دکتر  
کامران سپهران برگرفته شده است.

## چکیده

با قدرت گرفتن رضاخان و پایه‌ریزی دولت پهلوی با الگوی دولت - ملت (Nation-state) تغییرات عمده‌ای در سیاست‌گذاری‌های حکومت پدید آمد. از جمله تاسیس سیاست هویت که در پی ساختن مفهوم ملیت یکپارچه برای جامعه ایران بود. هویت تا پیش از آن و به‌ویژه دوره مشروطه امری نه ملی و یکپارچه که محصول گفتمان‌های بی‌ربط و تکه‌تکه‌ای همچون سیاست از پایین، فردیت‌های نیمه‌جان، سنت، دین و ... بود. نهاد ادبیات هم به این سیاست هویت واکنش نشان داد. درام فارسی در دوره پهلوی دچار چرخشی اساسی نسبت به درام مشروطه در انعکاس هویت شد. یکی از مقولات به کار برده شده در سیاست هویت و ناسیونالیزم، مفهوم مکان است که نقش مهمی در درام فارسی (پهلوی) ایفا کرد. از مصادیق مهم این مکان شهر تهران است. کرونوتوپ مهمی که با ظهور و قوام درام پهلوی اول تحت سیطره سیاست هویت، ژانر و نگاه جدید دولت به تاریخ، ناگهان غایب شد و به محاق رفت. می‌بینیم که بازنمایی شهر تهران در درام پهلوی اول عملاً چیزی نیست جز بازنمایی غیاب. دلایل این پنهان شدن تهران/شهر در قیاسی تطبیقی با مشروطه با استناد به چگونگی عملکرد سیاست هویت و تأثیرش بر مکان روشن می‌شود. پس مکان محبوب مشروطه که خصلتی پدیدارشناختی داشت، به مکان ساختگرا و نمادین دولت - ملت در آثار این دوره تغییر ماهیت داد.

واژگان کلیدی: درام پهلوی اول. دولت - ملت. سیاست هویت. شهر/تهران. ژانر.

## درآمد

### فرضیه و سؤال اصلی

شهر تهران تصویری پرننگ و ملموس در درام ایرانی ندارد و در آن غایب است. می‌توان گفت تهران دست‌کم در تبارشناسی درام ایرانی، هیچ‌گاه کرونوتوپ بااهمیتی نبوده است. این مسئله که اصلاً شهری با مصداق‌هایی مانند تهران می‌تواند تصویر درستی از درام باشد، در وهله اول به مختصات ناحیه ژئوپولیتیک آن برمی‌گردد و در وهله دوم به رابطه کلی نهاد درام و نهاد شهر.

می‌توان اولین نشانه‌های هویت را بدون دخالت دولت در شهر دید. شهر را می‌توان نوعی هویت از پایین در مقابل ناسیونالیسم، دولت - ملت‌سازی و سیاست هویت از سوی قدرت در نظر گرفت. این مقاله سعی می‌کند با فرض اهمیت مکان در برساختن هویت ملی یا همان سیاست هویت در دوره پهلوی اول، سرنوشت پایتخت این دولت - ملت را در درام فارسی جست‌وجو کند. در ضمن معتقدیم نفس درام فارسی از قضا هم‌زمان با به قدرت رسیدن رضاخان شکل گرفت. قصد داریم با بررسی رابطه نهاد درام و شهر (تهران)، ویژگی‌های درام ایرانی و سیر تطور آن، به پاسخ این دو پرسش دست یابیم:

- بازتاب تهران در ظهور درام پهلوی اول در کدام سمت دوگانه حضور - غیاب بوده است؟

- غیاب شهر/تهران در درام فارسی چه ارتباطی با سیاست هویت پهلوی اول دارد؟

### دامنه پژوهش

قلمرو مورد مطالعه در این پژوهش نمایش‌نامه‌های دوره مشروطه و نیز نمایش‌نامه‌های بازه‌ای زمانی است که از به قدرت رسیدن رضاخان تا تثبیت حکومتش یک دهه پس از تاجگذاری تالیف شده‌اند. اغلب آثاری که در این دو بازه [به‌ویژه ۱۲۹۰ خورشیدی به بعد] تولید شدند، فهرست نشده و در کتابشناسی‌های رایج موجود نیستند. بخش عمده‌ای در نشریات و تعدادی نیز انتشار وسیع نداشته‌اند و به شکل نسخه تاپی و با کپی‌های خیلی محدود موجودند. حتی ضبط آن‌ها در مدارک و اسناد گاه با نام گونه ادبی دیگری دیده می‌شود.

### رویکرد و نوع پژوهش

این پژوهش تحلیلی - توصیفی بوده و با رویکرد کاربردی و روش تحلیل انتقادی گفتمان پیش رفته است. گفتمان شبکه پیچیده‌ای از معانی (حقایق) است که تمام ابعاد جامعه را شامل می‌شود، اما لزوماً در معرض دید نیستند و در جنبه‌هایی همچون زبان صورت‌بندی می‌شوند. گفتمان بی‌شک نام میشل فوکو را به ذهن می‌آورد اما لزوماً هر تحلیل گفتمان انتقادی با مبانی نظری فوکو یا دیگر نظریه‌پردازان آن بنا نمی‌شود. در این‌جا با مطالعه موردی، پژوهش قصد دارد با بررسی موارد تعیین شده در دامنه تحقیق، تحلیلی از وضعیت گفتمانی آن‌ها منتج به نتیجه‌ای که همانا پاسخ سوال اصلی است، برسد.

سیاست هویت:  
بررسی غیاب  
شهر تهران در  
درام پهلوی اول

### اهداف

- روشن کردن جنبه‌های پنهان در جامعه‌شناسی تاریخی ادبیات ایران، به‌ویژه رابطه درام فارسی و آرایش اجتماعی.  
- کشف رابطه نهادهایی چون دولت و سیاست با نهاد ادبی در حوزه ادبیات نمایشی.

## اهمیت و ضرورت موضوع

برای شکل دادن و تاسیس تاریخ تئاتر و ادبیات نمایشی ایران، لازم است موج‌های موثر در تاریخ کوتاه بومی این رشته بررسی شود. این موج‌ها گاه با خصایصی زیباشناختی و گاه در ارتباط با نهادها و دیگر گفتمان‌های جامعه شکل می‌گیرند. تاریخ این پدیده جز با ساختن جدا جدای پازل‌های گفتمانی شکل نمی‌گیرد. پس از آن‌جایی که از شروع جنبش مشروطه تا جنگ جهانی دوم، سرزمین و جامعه ایران دستخوش طوفان‌های پی‌درپی شد، رصد ادبیات / تئاتر / هنر در این دوره از دریچه جامعه‌شناسی، به ساخته شدن زمینه‌های نظری ادبیات / تئاتر / هنر در آن دوره کمک می‌کند.

## پیشینه پژوهشی

با چنین مضمونی که مشخصاً انعکاس سیاست هویت، دولت - ملت پهلوی و شهر در درام باشد پژوهشی در دست نیست. ولی در مورد این دوره می‌توان به کتاب **تئاتر قرن سیزدهم** تالیف حمید امجد اشاره کرد که بیشتر بررسی سبکی چهار نمایش‌نامه‌نویس انقلاب مشروطه است. امجد بیشتر مبنای بر بررسی بلاغی یا ساخت فنی و نیز معرفی مضامین موجود در آثار مذکور گذاشته است. در حوزه جامعه‌شناسی تاریخ درام و تئاتر مشروطه، پژوهش دکتر کامران سپهران، **تئاتر کراسی در عصر مشروطه** موجود است که رابطه میان سیاست و نهاد درام را به عرصه پژوهش آورده است. اغلب پژوهش‌ها در این مورد و این دوره به جمع‌آوری اسناد و سیر وقایع تاریخی می‌پردازد. همین‌طور در مقاله **بررسی رابطه دولت - ملت با ظهور نهاد درام در دوره پهلوی اول: در جست‌وجوی جایی میان رمان ایرانی و درام مشروطه** از بهزاد آقاجمالی و کامران سپهران، رابطه میان دولت و شکل‌گیری نهاد ادبی مورد تحلیل قرار گرفته است. **ادبیات نمایشی در ایران از جمشید ملک‌پور** و کتاب یعقوب آژند **نمایش در دوره قاجار** نیز با یک سیر تاریخی توصیفی از درام فارسی ارائه کرده‌اند.

## مبانی نظری

### مفهوم مکان در سیاست هویت

سیاست هویت به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین برنامه‌های سیاست‌گذاری دولت پهلوی اول، در قالب چند مفهوم صورت‌بندی شد و به شکل دادن و هویت‌بخشی به جامعه پرداخت. زبان، فرهنگ، آموزش و سیاست‌های طراحی ساختار دولتی که منجر به ظهور دولت - ملت شد. یکی از عناصر مهم در میان این قالب‌ها مفهوم مکان بود. از این رو باید دید مکان به لحاظ هستی‌شناختی و در مطالعات جامعه‌شناختی، چه جور ماهیتی دارد. بعد از این توضیح نظری بحث خود را آغاز می‌کنیم. در این بخش سراغ دو نظریه پرداز حوزه مکان می‌رویم. ابتدا با تقسیم‌بندی و تعریف موج‌ساز کرسول در مطالعات مکان. تیم کرسول<sup>۱</sup>، جغرافی‌شناس حوزه علوم انسانی، تفکیکی را در مفهوم مکان انجام می‌دهد که برای درک تفاوت تخیل مکان و مکان به معنای فیزیکی آن راه‌گشا است. او از سه رویکرد نسبت به مکان نام می‌برد: ۱- رویکرد وصفی یا توصیفی، ۲- رویکرد ساخت‌گرایانه، و ۳- رویکرد پدیدارشناسانه. در تقسیم‌بندی نظری اول یا رویکرد توصیفی، مکان به مثابه یک توصیف از جایگاه<sup>۲</sup>، جایگاهی مشخصاً فیزیکی و بیرونی استفاده می‌شود. این رویکرد به موقعیتی جغرافیایی اشاره می‌کند؛ جایی که می‌تواند در مختصات از زمین وجود داشته باشد. این همان تبسی است که در نمایش‌نامه ادیب می‌بینیم. مکانی که مشخصاً جایگاه عده‌ای آدم با نقش‌های مختلف، بناها و کوچه‌ها

است، اما همان‌طور که پیش‌تر با وام‌گرفتن از اسمیت ذکر شد، این مکان دارای هویت نیست. در این‌جا مکان می‌تواند مشخصاً همان جایگاه‌ها، محل‌های منفرد، متمایز و مستقل و جدا افتاده باشد. درواقع در این تفسیر، مکان می‌تواند یک موقعیت جغرافیایی انتزاعی یا منتزع از یک شبکه‌ی گفتمانی باشد.

در رویکرد ساخت‌گرایانه، مکان ویژگی‌های ارتباطی با یک کل بزرگ‌تر پیدا می‌کند. مکان جزئی است که در ارتباط با اجزاء دیگر و همین‌طور با کل که توسط اجزاء ساخته می‌شود، موجودیت می‌یابد. پس آنچه که در این رویکرد، برخلاف رویکرد قبل، اهمیت پیدا می‌کند ظهور و حضور امر اجتماعی است. به این دلیل که اجزای دیگر می‌توانند نهادهای اجتماعی، افراد، گروه‌ها یا اجزائی از این قبیل باشند. مکان در این تعریف می‌تواند یک نمونه خاص از یک وضعیت کلی‌تر اجتماعی یا جامعه‌شناختی باشد. نکته‌ای که در این نگاه به مکان وجود دارد، مسئله‌ی لایه‌بندی یا لایه‌لایه بودن آن است. درواقع مکان آن چیز ظاهری که می‌بینیم نیست، ممکن است لایه‌های پنهانی را شامل شود که حاوی پیام‌های اجتماعی یا گفتمان‌هایی اجتماعی باشد. بنابراین این مکان‌ها می‌توانند دارای صفات یا مازادی باشند به نسبت آن چیزی که به شکل جایگاه، محل یا موقعیت جغرافیایی می‌بینیم. در رویکرد سوم یا پدیدارشناسی، بی‌تفاوتی یا بی‌توجهی نسبت به دو رویکرد قبل دیده می‌شود. درواقع در این رویکرد آنچه که ارجح است، معنای وجودی انسان یا معنای ذاتی انسان است. به عبارت دیگر آنچه در رویکرد پدیدارشناختی اهمیت دارد، انسان در آن محل است. آن محل یا جایگاه زمانی تبدیل به مکان می‌شود که در آن یک سوژه یا انسان را ببینیم. این شکل از تعریف از مکان مشخصاً با انسان گره خورده است. این رویکرد به گفته کرسول، کمتر با محل‌ها و جایگاه‌ها (جاها) یا چیزهایی که مکان را به شکل فیزیکی می‌سازد سر و کار دارد و با «مقوله» مکان (Place) در ارتباط است و لزوماً دارای مختصات جغرافیایی یا یک نمودار برجایی از کره زمین نیست (کرسول، ۲۰۱۴: ص ۴۳-۲۹). این بحث را می‌توان در کتاب دوران‌ساز تولید مکان با دوگانه‌ای اصطلاحی مشاهده کرد: مکان‌های بازنمایی و بازنمایی مکان‌ها (لوفور، ۱۹۹۱) هنری لوفور (۱۹۹۱-۱۹۰۱)، فیلسوف مارکسیست فرانسوی که آثارش در زمینه جغرافیا، مکان و ارتباطش با سیاست/جامعه، او را بدل به یکی از جریان‌های اصلی جغرافیای مارکسیستی کرد. لوفور اشاره می‌کند که در شهر نوعی «بازنمایی مکان»‌ها وجود دارد که تقریباً معادل همان چیزی است که گفته شد دولت سعی می‌کند به شکل نمادین در جایگاه‌ها و محل‌های جغرافیایی مستقر کند. مکان‌ها به واسطه سیاست بازنمایی دولت تشخیص می‌یابند. در بازنمایی مکان‌ها، می‌توان انعکاس یا بازتاب گروه مسلط یا طبقه حاکم را مشاهده کرد؛ درواقع آنچه که به عنوان حقیقت مکان می‌خواهد جلوه داده شود. او از بازنمایی مکان‌ها<sup>۲</sup> به این دلیل استفاده می‌کند که معتقد است مکان‌ها دارای موجودیت یا حقیقتی هستند که به واسطه بازنمایی توسط دولت، حقیقت دیگری از آن‌ها عرضه می‌شود. طبیعتاً در این بازنمایی که ابزاری است در دست دولت، بخشی از این «حقیقت مکان»‌ها، تحریف، حذف و اغلب اوقات چیزی به آن اضافه می‌شود. بنابراین بازنمایی مکان‌ها، مشخصاً توسط نهاد قدرت انجام می‌گیرد. در برابر آن، «مکان‌های بازنمایی»<sup>۴</sup> جاهایی هستند که برای تجربه حقیقت باید به آنجا رفت، در آنجا حضور داشت و جنبه فیزیکی یا عرصه بیرونی آن را درک کرد. در این‌جا بازنمایی تابعی از مکان است. مجری بازنمایی خود مکان است. مکان‌های بازنمایی جایی است که ما تجربه‌های زیستی افراد، حاشیه‌نشینان سیاسی و اقتصادی، گروه‌های مخفی و زیرزمینی و غیره را می‌بینیم. با سیاست دولتی و تزریق هویت در مکان، مکان‌های بازنمایی در بازنمایی مکان‌ها مستحیل

سیاست هویت:  
بررسی غیاب  
شهر تهران در  
درام پهلوی اول



می‌شوند. لوفور اصطلاح حقیقت مکان را به واسطه سیاست‌گذاری هویتی و در یک پروسه بازنمایانه توسط دولت تعریف می‌کند. حال آنکه در برابرش جاهایی با نام مکان حقیقی داریم. سیاست هویت حقیقت مکان را ارجح می‌داند، و هویت فردی یا گروهی خودجوش، مکان حقیقی تولید می‌کند. ضمناً دولت علاقه‌مند است آنچه لوفور مکان مطلق نام‌گذاری کرده، مانند طبیعت، بناهای تاریخی بکر، زمین‌های زراعی، کوه و جنگل را تحت سیطره خود سرکوب کند و به آنچه لوفور مکان انتزاعی می‌نامد تبدیل کند (کرسول، ۲۰۱۴: ص ۲۷۶-۲۶۹). لوفور: «دولت/قدرت با تسلط بر مکان مطلق، تمامیت مکان را در دست گرفته و به آن تعین یا هویتی تازه می‌بخشد» (کرسول، ۲۰۱۴: ص ۲۱۴).

### طرح مسئله

در همه این تقسیم‌بندی‌های مکان در چهارچوب نظری، یک نکته محسوس است: تفاوت آن‌ها در ساختن یا برساختن مفهوم هویت. می‌توان این برداشت را کرد که دولت بیشتر به شکل دوم از تعریف مکان کرسول گرایش دارد؛ البته به این معنا نیست که در دو شکل دیگر کاری نمی‌کند. دولت‌ها معمولاً سعی می‌کنند در پروژه‌های عمرانی، مکان‌های توصیفی را نیز گسترش دهند یا تأسیس کنند. اما ارجحیت آن‌ها با شکل ساختگرا است. درواقع با استقرار مکان و تعریف آن به شکل ساختگرا این امکان وجود دارد تا فارغ از محدودیت‌های جغرافیایی و جایگاهی<sup>۵</sup>، مکان‌هایی را به شکل نمادین و به‌عنوان کشوری که لزوماً دارای سرزمین یا خاک فیزیکی نیست تعریف کنند. دولت‌ها این‌گونه می‌توانند در آن مکان هویت مد نظر خود را جاری کنند. در طرف مقابل، توده‌ها تلاش می‌کنند قسمی مکان پدیدارشناختی تولید کنند؛ برای نیل به هویتی که از تقسیم‌بندی‌های خردتر ناشی می‌شود نه سیاست هویت دولت ملی. شهر مظهر چنین جایی است. کوچه و خیابان و مناظر و مرايا جایی است که توده در پی تصرف آن است. مثلاً قهوه‌خانه: مکانی با هویت‌های منفرد کنار هم. مکانی پدیدارشناختی. در مقابل موزه: مکانی برای یکپارچه شدن هویت بازدیدکنندگان. از طرف دیگر مکان‌ها به خودی خود دارای موجودیتی هستند، فارغ از آنکه عرصه نمادین ساخت‌گرای مطلوب دولت و یا تصرف پدیدارشناختی توسط مردم بر آن‌ها حاکم شود، دارای یک اکوسیستم یا زیست اجتماعی هستند. پس در آن واحد هم تعریفی ساخت‌گرایانه و هم خاصیتی پدیدارشناختی از یک مکان متبادر می‌شود و تضادی به نام شهر به اوج خود می‌رسد. تهران، طبعاً، همچون هر شهر دیگری چنین مکانی می‌تواند باشد. حال این جستار قصد دارد با این پیش‌پرده نظری، یکی از پرمناقشه‌ترین دوره‌های تاریخی تهران را در آینه درام ایرانی زیر نگاه بگیرد؛ مشروطه تا پهلوی اول. دوره‌ای که درام زاده شد و به گمانی نفس خویش را شناخت؛ با تمرکز بیشتر بر دوره قدرت گرفتن سردار سپه و تبدیلیش به رضا شاه. درامی که در نظر اول فرمانبردار سیاست هویت دولت شد. در این درام تهران نقش‌بندی پر نوسانی داشت: گاهی عرصه‌هایی عمومی از خود بروز داد و گاهی به محاق رفت. در شروع مشروطه درام شهری‌تر بود و هر چه به تثبیت پهلوی می‌رسیم، درام، تهران را به محاق برد و مکان دیگری برای خودش تدارک دید. پس در این درام (تولید پهلوی اول) مکان‌های پدیدارشناختی مد نظر کرسول و نیز مکان‌های بازنمایی لوفور چه خواهند شد؟ از جمله خود تهران. ابتدا نگاهی به رابطه شهر و درام، فارغ از تهران و پهلوی و مشروطه می‌اندازیم.

## مطالعات و بررسی‌ها رابطه نهاد درام و شهر

در تاریخ تئاتر، بارها گفته شده که تراژدی به‌عنوان یکی از خاستگاه‌های اصلی ظهور درام، نقطه عطفی در شکل‌گیری آن و همواره در ارتباط با دولت‌شهر بوده است (نک. کریچلی، ۲۰۱۹ و فرهادپور، ۱۳۷۶). با این وجود، شهر و درام به لحاظ ماهوی چندان با هم سازگار نبوده‌اند. دولت‌شهر در تراژدی، تمثیلی از یک نظام عقلانی و بازتاب فکری یونان آن زمان است. از این رو آنچه به‌عنوان پارادوکس، نقطه ضعف این دستگاه عقلانی است، به شکل تراژدی نمایان می‌شود. آنچه در تراژدی و دولت‌شهر قابل مشاهده است، مسئله ارتباط بین مفاهیم فکری و فلسفی نزد فلاسفه یونان با انسداد عملی یا پراتیک آن است. تئاتر در یونان باستان، بر نظامی آیینی استوار است و سپس در چرخشی روایت اضافه می‌شود، کم‌کم عنصر لوگوس در درام پا می‌گیرد و در نهایت تراژدی خلق می‌شود. پس ظهور یا خیزش تئاتر در یونان، محصول دولت‌شهر نیست، پیش از آن شکل گرفته و متعلق به جهان پیشادولت‌شهر است. سایمون کریچلی رابطه تراژدی و دولت‌شهر را این‌گونه شرح می‌دهد:

«موضوع تراژدی، قهرمان تراژدی یا هم‌ذات‌پنداری عاطفی یا احساسی با کاراکترهای تراژدی نیست. همه چیز تراژدی به این‌ها ختم نمی‌شود بلکه موضوع تراژدی دولت‌شهر یا همان پولیس است. به‌ویژه آن دولت‌شهری که خود را با منازعات ستیزه‌جویانه جدید نشان می‌دهد. این منازعات محصول جدا شدن از گذشته‌ای با فرم اسطوره‌ای است که در بستر از روابط و مناسبات قانون و علیت و استدلال قرار گرفته‌اند» (کریچلی، ۲۰۱۹: ص ۷۹).

کریچلی بر این نکته تأکید می‌کند که وقتی از دولت‌شهر در تراژدی و یونان باستان حرف می‌زنیم، منحصر به شکل بیرونی، معماری یا آنچه تجلیات بیرونی شهر است، مراد نمی‌کنیم. منظور کریچلی از دولت‌شهر و ارتباطش با تراژدی مناسباتی است که سیاست و شخص یا سوژه در داخل سیاست پیدا کرده است. او معتقد است سوژه/فرد/شهروند در دوره اسطوره درگیر مسائلی مربوط به نیازها و اقتضائات اولیه بشری بود، ولی پس از استقرار مفهومی به نام پولیس، این نیازها تغییر کرد و مفهومی به نام سیاست به آن اضافه شد. بنابراین دولت‌شهر را حضور سوژه در مناسبات و در میان آرایش‌های مختلف سیاسی یا درگیرودار مقوله سیاست، تعریف می‌کند. دولت‌شهر تجلی یا نمادی از وضعیت سیاسی و رابطه بین سوژه و دولت یا به عبارت دیگر رابطه بین فرد با قدرت است (کریچلی، ۲۰۱۹: ص ۷۹). این رابطه به دلایل پارادوکسیکال خود منجر به خلق یک وضعیت تراژیک می‌شود و تراژدی از دل آن بیرون می‌آید. در تراژدی مدرن نیز، شهر به‌عنوان مظهری از ساختار عقلی روشنگری اهمیت می‌یابد. برای مثال در درام‌های مدرنی چون **مرغابی وحشی** ایبسن یا درام‌های معاصرمانند مرگ فروشنده و غیره.

سیاست هویت:  
بررسی غیاب  
شهر تهران در  
درام پهلوی اول

میرزا فتحعلی آخوندزاده اولین درام‌های ایرانی را که به زبان فارسی هم نیستند، در خارج از مرزهای ایران نوشته است. مکان وقوع پلات یا رویداد آن‌ها نیز، به‌جز حکایت وکلای مرافعه (تبریز)، جایی خارج از تهران و حتی مرزهای ایران است. در بررسی سبک‌شناسی آثار آخوندزاده مرز مفهوم مهمی است؛ قرار گرفتن در مرز ایران و آذربایجان یا قرار گرفتن در مرزهای دیگری که سپهرهای متفاوتی را تولید می‌کند. به بیان دیگر، او می‌خواهد هم درون باشد و هم بیرون؛ چرا که خود در وضعیتی تاریخی و اجتماعی به سر می‌برد که در مورد هویت (زبان، دولت و ملیت) دچار ابهام است. بنابراین برای او بازنمایی مرز، مثلاً رود ارس، اهمیت پیدا می‌کند. با این وجود تهران - پایتخت - در آثار او غایب است. رمان برخلاف درام،

نهاد یا گونه ادبی است که توانسته مابه‌ازایی از شهر باشد و به نوعی می‌توان آن را همزاد شهر تلقی کرد (نک. مورتی، ۲۰۰۸). کما اینکه می‌بینیم در همان دوره در رمان ایرانی، تهران حضور دارد؛ از عنوان برخی رمان‌ها بگیرید - البته با فاصله‌ای دو سه دهه‌ای با آخوندزاده - مثل تهران مخوف تا محل وقوع داستان‌ها. درام آخوندزاده از تهران غافل شد چرا که پایتخت فرهنگی درام زمانه آخوندزاده قفقاز بود. به‌خاطر داشته باشیم که آخوندزاده، تهران را به‌عنوان مرکز ثقل بحران‌های سیاسی و اجتماعی، گوشه نظر داشته است؛ در مکاتبات، مقالات و پژوهش‌هایش و به شکل پنهان‌تری در درام‌ها یا نمایش‌نامه‌هایش. اما واقعیت این است که در آثارش از تصویر یا انعکاس سیمپتوم‌ها یا نشانه‌های تهران خبری نیست.

درام ایرانی دوره مشروطه بیشتر رسانه‌ای برای بیان دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی بود. همان‌طور که در پژوهش‌هایی از جمله **تئاترکراسی در عصر مشروطه** گفته شده، فضای تئاترکراتیک جامعه، درام را انتخاب مناسبی برای ارائه عرضه‌داشتی از وضعیت اجتماعی و سیاسی می‌دانست (سپهران، ۱۳۸۸). بنابراین درام دوره مشروطه که شروع‌کننده درام ایرانی است، بیشتر از اینکه محصول یک وضعیت تاریخی درام‌نویسی یا معلول یک سنت ادبی باشد، محصول یک کنش یا واکنش‌هایی سیاسی و اجتماعی بود که تحت یک نام بسیار مهم یعنی مشروطه جمع می‌شدند. بنابراین نمی‌توان از چیزی به نام نفس درام ایرانی در دوره مشروطه صحبت کرد. می‌گوییم نفس درام ایرانی و منظورمان نهادی خودآیین است که به قصد درام یا در گفت‌وگو درام تولید شود نه در گفت‌وگو سیاست.

با مرور تاریخی نمایش‌نامه‌نویسی ایران، می‌توان گفت ظهور نفس درام در دوره پهلوی به رشد درام فارسی در دو بُعد مربوط است. اول، در بعد کمی؛ ما در این دوره در طیف وسیعی شاهد تولید نمایش‌نامه‌ها هستیم، چیزی که در دوره قاجار نمی‌بینیم. نکته دوم رشد بعد کیفی یا ماهوی است که خود دو وجه دارد: یک، مسئله اجرا و دو، مقوله شکل‌گیری یک هویت که نامش را فعلاً ژانر می‌گذاریم.

در دوره پهلوی مفهوم تئاتریکالیت به درام پیوند می‌خورد و درام از رسانه‌ای سیاسی - اجتماعی به رسانه‌ای درون‌گفتمانی تغییر شکل می‌دهد. نویسنده‌ها دیگر فعالان سیاسی - اجتماعی نیستند بلکه جان‌های هنری یا خلاق هستند که در گفت‌وگو تئاتر تنفس می‌کنند. درواقع در دوره پهلوی اول، نمایش‌نامه‌ها نیمه گم‌شده خود یعنی زنده شدن بر صحنه را پیدا کردند. هرچند تمام نمایش‌نامه‌ها به صحنه نرفتند، اما نوعی زیبایی‌شناسی صحنه‌ای یا تئاتریکال رفته‌رفته در درام فارسی دیده شد. پیوند درام با صحنه در دوره پهلوی اول دلایل مختلفی دارد: شکل‌گیری صحنه‌های تئاتری از بالا، ساخته شدن سالن‌های نمایش و تحقق آنچه خواسته دولت بود.

در درام دوره قاجار دیدیم که شهر کم‌وبیش حضور دارد. یعنی اگر در درام مشروطه آثار آخوندزاده را بررسی کنیم، متوجه می‌شویم که به تبریز و همین‌طور مفهوم ناحیه یا بلاد آذربایجان یا قفقاز اشاره شده است. به نظر می‌رسد محیط بیرونی به‌عنوان جایی که مردم یا دموس حضور دارند، مورد توجه است. در آن زمان موطن درام، تهران به‌هیچ‌کدام از تعبیر آن نبود؛ یعنی نه خاستگاه درام در تهران - پایتخت آن روزهای قاجار - بود و نه رویدادگاه پلات آن. تهران در دوره پهلوی اول، به نوعی پایتخت درام‌نویسی شد. درام‌نویسان در تهران مستقر بودند و همه نمایش‌نامه‌ها به نوعی محصول پایتخت بود. با این حال دیگر مانند آثار کسی چون فتحعلی آخوندزاده، خبری از آن انعکاس وضعیت بیرونی در درام‌ها نیست. اشارات مستقیمی به مکان، میدان، خیابان یا محله‌ای نمی‌شود. شهر مکان جغرافیایی خود را از تهران

به موقعیتی دیگر منتقل می‌کند؛ یک اسباب‌کشی اساسی از تهران به «مکانی دیگر». پس، تهران پایتخت درام مشروطه نبود، اما در داستان و پلات آن‌ها کم‌وبیش شهر منعکس بود. میدان، خانه‌ها، کوچه، بازار. و در درام پهلوی اول تهران پایتخت تولید شد، اما با چرخشی عجیب از دل خود متون رخت بریست و غیب شد. کل ماجرا یافتن جواب همین چرخش است. در دوره پهلوی درام فارسی کم‌کم با امکانات صحنه آشنا شد، بوطیقای صحنه اهمیت پیدا کرد و به درکی از محدودیت‌های مکانی رسید و یکجانشین شد. درست است که به دلیل ضعف فنی و مهارت نویسنده‌های ابتدایی تاریخ ادبیات نمایشی در ایران، گاه با منطق مکانی نامناسب و نامنسجمی مواجهیم، اما رفته‌رفته این فنون، تجربه و تثبیت شد. مسئله بوطیقای درام و اهمیت مکان نمایشی موضوع مهمی برای صرف‌نظر کردن درام از مظاهر شهر (همچون خیابان) و پرداختن به کرونوتوپ‌های دیگر بود؛ کرونوتوپ‌هایی که تهران معاصر در حال نو شدن را نادیده می‌گرفت. با طرح مباحثی همچون کرونوتوپ و هویت در ارتباط با ماهیت درام دوره پهلوی سعی خواهیم کرد تا علل ریشه‌ای این فقدان یا غیاب را در عواملی چون دولت، ژانر و تاریخ بررسی کنیم.

### تفاوت حکومت‌ها و سیاست کرونوتوپ

نشانه‌های موجود در درام پهلوی اول با مقایسه همتای دیگرش عیان می‌شود: دوره مشروطه. اگر دوره مشروطه را یک انقلاب فکری در نظر بگیریم و آن را با روشنگری و کلاسیزم اروپایی مشابه کنیم، در عوض دوره سیطره رضاخان یک انقلاب عاطفی است. شهرزاد، عشقی، نصر، بایگان و ... همه با ملودرام‌های خود حتی با انتساب جعلی آن به افراد تاریخی در درام تاریخی، درصد قابل توجهی را به خود اختصاص داده‌اند. هرچند این انقلاب در لایه‌های پایین جامعه رخ نداد و بیشتر از طریق تحریک به هویت‌سازی و ملی‌گرایی در ادبیات داستانی و نمایشی دیده شد، اما خوشبینانه می‌توان گفت میل رمانتیک در نویسندگان این دوره مشهود است. شاید همین میل است که اساساً موجب انعطاف و پذیرش مدیوم ژانر و تمکین در برابر خواسته‌های دولت - ملت می‌شود؛ یعنی همان روی آوردن به تغییر تاریخ و استفاده از آن.

پیر بوردیو فضای رمانتیک را توجیهی برای نویسندگانی می‌داند که زمان حال را نادیده می‌گیرند. این‌ها عملاً به سیاست امروز، به امر معاصر، روی نمی‌آورند چون دولت - ملت با شعارهای توسعه، آزادی و تجدد جایی برای اعتراض نگذاشته است، اما این اعتراض یا واکنش اعتراضی کمی پیچیده و پنهان است. به این ترتیب که آن‌ها قصه را جدی می‌گیرند چرا که با این کار از واقعیت فرار کرده و به خیال تن می‌دهند. پس میل به امر رمانتیک به نوعی کنار نیامدن با حال است؛ با واقعیت جاری در جامعه (نک. بوردیو، ۱۳۸۳). و این نادیده گرفتن حال و پرداختن به گذشته خواسته ماشین هویت‌سازی دولت - ملت نوپای پهلوی است: مشغول گذشته باشید.

می‌توان گفت درام دوره رضاخان ساخت جامعه را فقط به‌طور پنهان آشکار می‌کند. هویت آن دولتی است، ملی‌گرایی‌اش بازتابی از دولت است و میل رمانتیک ادبیاتش مفری برای عدم امکان عرضه زمان حال. خب، شهر چیست؟ زندگی در جریان زمان حال. در این حالت است که جلوه‌های شهر از یاد می‌روند و تاریخ اهمیت پیدا می‌کند.

مقایسه مشروطه - پهلوی اول در آینه کلاسیک - رمانتیک را می‌توان در آینه‌های دیگری همچون کرونوتوپ یا مکان‌های مربوط به آن دوره خاص در درام هم یافت. در دوره مشروطه

سیاست هویت:  
بررسی غیاب  
شهر تهران در  
درام پهلوی اول

## مکان دراماتیک کجاست؟

«وزیر خان لنکران»: خانه میرزا حبیب.  
خرس قولدور باسان: محله شمس‌الدین، خانه.  
مرد خسیس: خانه حیدریک، دکان در قریه.  
وکلای مرافعه: خانه حاجی غفور، خانه آقا مردان، محکمه.  
حکایت موسی ژوردان: خانه.  
ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر: خانه حاجی کریم.  
استاد نوروز پینه‌دوز: پنبه‌دوزی، خانه، تهران، بیعارآباد.  
سرگذشت یک روزنامه‌نگار: منزل خسروخان در تهران، محکمه جنائی.  
و ...

در نمونه‌های دیگر به همین منوال، شهر دوره معاصر در نمایش‌نامه دیده می‌شود؛ تهران، تبریز و غیره.

نگاهی به درام‌های دوره پهلوی اول می‌اندازیم:  
اپرای رستاخیز پادشاهان: ایوان مدائن.  
داریوش سوم: حرم در دربار، جنگل.  
شب هزارویکم: حرم.  
عباسه خواهر امیر: حرم هارون‌الرشید.  
حرم خلیفه یا عزیز و عزیزه: حرم.  
عشق و شرف...: دربار.  
وصال همای و منوچهر: دربار و جاهای دیگر.  
جیجک علی‌شاه: دربار.  
بارگاه خشایارشا: دربار، حرم.  
گئوماتای غاصب: دربار، تخت‌جمشید

و ... همچنین دربار هم اغلب در قامت تخت جمشید معرفی یا توصیف می‌شود و می‌دانیم تخت جمشید همان مکان ساخت‌گرا از منظر کرسول است که دولت ساخت تا مکان نمادینش را بیابد.

نتیجه مقایسه را مرور کنیم. در هر دو مجموعه انسجام آشکار است و صرف‌نظر از استنهاها قرارداد جمعی وجود دارد:

۱- در نمایش‌نامه‌های دوره مشروطه، آشکارا همه‌جا مشخص، واضح و با نشانی است. عرصه عمومی بازنمایی می‌شود و مکان از جنس مکان پدیدارشناختی کرسول و همین‌طور مکان بازنمایی لوفور است.

۲- در دوره پهلوی، نمادین و خیالی. مکان‌ها مابه‌ازای بیرونی ندارند و قسمی از «تخیل مکان» هستند. عینا شبیه مکان ساخت‌گرا نزد کرسول و بازنمایی مکان‌ها در گفتمان لوفور. در مجموعه اول، خانه غالب است، پس می‌توان خانه/شهر را کرونوتوپ درام مشروطه به حساب آورد، بعد از آن محکمه و بعد میدان روستا. هر سه در تملک توده/دموس (Demos). در درام پهلوی اول دربار و بعد حرم غالب هستند و حتی چند اثر با نام بارگاه، حرم و دربار نام‌گذاری شده است. گویی ما از خانه به دربار رسیده‌ایم؛ از زندگی شهری و مکان تنش دراماتیک به زندگی شاهی و باشکوه. جایی که امکان تنش دراماتیک کمتر است پس فضا برای روایت کلان دولت که همان برساختن سیاست یکپارچه هویت - بدون مقاومت از پایین

- است، فراهم می‌شود.

در درام دوره پهلوی خانه‌ای بزرگ و نمادین می‌بینیم: دربار. محلی برای اختفای فردیت، برای گم شدن و امحای شخص. در آن‌جا همه پادشاه و ملکه نام دارند. دولت حضور دائمی دارد و دربار به عبارتی خانه دولت است. فرد جای خود را به ملت می‌دهد، اما ملتی که همواره از آن نام برده می‌شود: سپاه ایران، ارتش، خنیاگران، خائنین، دشمن و... ما از قلب واقعیت اجتماعی به سراپرده‌های حکایات منتزع از اجتماع برده می‌شویم؛ از خانه به دربار، از شهر به مَلک و از سیاست به ثبات. در اولی دغدغه انسان‌ها دنبال می‌شود: شاید سیاست، جنسیت و چیزهایی از این دست و در دومی دغدغه از آن قدرت است: ملی‌گرایی و هویت ملی.

### تقسیم‌بندی نورتروپ فرای

ترتیب ظهور در نظریه فرای درباره تطور ژانر و سبک و شخصیت هم موید ایده ماست. او در دسته‌بندی معروف پنج‌تایی خود کاراکترهای نمونه و قهرمان‌ها را با الگویی جذاب مرتب می‌کند:

۱- از ما و از محیط برترند: ایزدان. (اساطیر)

۲- به لحاظ نوع همچون ما هستند اما از نظر مرتبه و محیط برتر: پهلوانان. (حماسه)

۳- از نظر مرتبه برترند ولی بدون برتری بر محیط: رهبران، بزرگان جامعه در مالکیت قدرت. (تراژدی)

۴- فروتر از ما و محیط. افرادی که به دلایلی می‌توانیم خود را فائق بر آنان بدانیم. از جمله دلایل جسمی یا تنانی یا منزلت و شان اجتماعی پایین یا مربوط به حاشیه. (کمدی)

۵- نه برتر از ما هستند و نه از محیط خویش: انسان، ما. (درام مدرن)

فرای معتقد است هر چه تاریخ پیش می‌رود محیط و افراد ادبیات از یک به پنج سیر می‌کنند؛ تغییری متناسب با تحولات مدرنیته در اروپا و بالطبع حاشیه آن (فرای، ۱۳۷۷). درام تاریخی پهلوی اول حاوی کدام است؟ با یک نگاه گذرا طبعاً گونه دوم و بعد گونه اول. شاهان فاتح باستانی یا فرازمینی و اسطوره‌ای که شکوه‌شان قرار است یادآور ایران با افتخار باشد تا هویت ملی تهییج شود. و درام مشروطه؟ می‌توانیم درام مشروطه را نیز در دسته چهارم و پنجم و با اغماض سوم بباییم. و می‌بینیم که روند معکوس را طی کرده‌ایم. فرای تقسیم‌بندی خود را نوعی حرکت از اسطوره و آسمان به امر واقع‌گرا می‌داند و در قیاس تطبیقی ما ماجرا برعکس شد: یعنی رئالیسم که بستر بهتری برای سیاست است کم رنگ شد و هویت ملی جای آن را گرفت. از کوچه و میدان به دربار و کاخ. از سیاست‌ورزی رئالیستی به سیاست‌زدایی هویت دولت ملی. نتیجه، کم‌رنگ شدن و امحای تهران.

سیاست هویت:  
بررسی غیاب  
شهر تهران در  
درام پهلوی اول

### تاریخ: از منظر دولت و سیاست هویت

منابع تاریخی رسمی، ناسیونالیسم را سیاست یا استراتژی رایج دوره پهلوی اول ذکر کرده‌اند. درواقع «...بینش سیاسی قدرت حاکم، ناسیونالیسم بود» (آبراهامیان، ۱۳۸۵). حکومت با اشاعه این مفهوم در حوزه اجرایی خود و در تبلیغات رسمی در پی ایجاد وحدتی بود تا اقتدار و استبداد خود را کنترل کند. این مفهوم به درام هم کشیده شد و ظاهراً بخش عمده‌ای از مضامین نمایش‌نامه‌ها بازتاب همین ملی‌گرایی است. ملی‌گرایی لازمه‌هایی هم دارد که ضروری هستند اما مسئله‌زا. ارنست رنان پنج مورد برای ویژگی‌های ملت برمی‌شمارد: نژاد، زبان، دین، اشتراک منافع و مصالح و در آخر جغرافیا (نک. فولادوند، ۱۳۷۷). با یک نگاه کلی

درمی‌یابیم که در جامعه‌ای همچون ایران دوره پهلوی این شرایط تنش یا ابهام دارند. نژاد در بستر فرهنگی - سیاسی ایران هنوز هم مسئله است و ترکیبی از اقوام با نژادهای نامتجانس همواره این پتانسیل را دارد که کلیت آن را مختل کند. زبان هم چنین وضعیتی دارد: ترکی، آذری، فارسی، کردی و عربی و هر کدام با چند گویش و لهجه. برای پناه بردن به یک هویت خاص یکی از این‌ها کافی است و جمع این‌ها برای ساختن یک هویت بزرگ‌تر به نام ملیت، جمع اضداد است. دین تا حدودی مشترک است و ریشه عمیقی هم در منطقه دارد اما مسئله، دین‌زدایی رضاخان است که خودبه‌خود از شرایط شکل‌گیری ملت حذف می‌کند. کما اینکه جغرافیای دین اسلام فراتر از مرزهای ایران و ملیت چندقومی ایرانی است. مورد چهارم هم هنوز برای جامعه ایران در آن زمان زود است. جامعه‌ای با ازدحام و تشتت در آراء، قطعا دغدغه منافع مشترک ندارد. جغرافیا هم به قدری متنوع و غیرهمگن است که نمی‌تواند مورد توافق همه اقوام باشد؛ اصولا کسی در سیستم انگیزه و میلی به تعقیب ماجرای در سرحدات ارس ندارد.

نظر حکومت چنین نبود و بی‌پروا سعی در تحمیل و تحکیم این ملی‌گرایی ساختگی داشت، در این راه هراسی از اعتراضات به تبعیض نداشت و صداها را به نفع کلیت ملی خاموش می‌کرد. چنین هویتی که قرار است برگرفته از یک سرمشق از بالا باشد، قطعا زیر ظاهر فرمال خود شکاف‌هایی خواهد داشت و در نتیجه ظهور یا انعکاس آن در حیطه‌های دیگر نیز کج‌تاب خواهد بود.

فارغ از همه گرفتاری‌ها که سر راه این تعریف وجود دارد، موضوع زمان در همه این شرایط مطرح است؛ زمان به معنای سیر وقایع و تاریخ. رنان در انتهای رساله خود به تعریفی می‌رسد که تا حدودی احساسی است:

ملت یعنی روح... وجود آن مساوی وجود همبستگی بزرگ، زائیده احساس فداکاری‌هاست: فداکاری‌هایی که در گذشته شده است... وجود ملت مستلزم وجود نوعی گذشته است (فولادوند، ۱۳۷۷: ۳۴۰).

گذشته، پیوند عمیقی با شکل‌گیری ملت دارد و این شاید تنها چیزی است که حکومت پهلوی کمال استفاده را از آن برد. گذشته‌ای را گلچین و برجسته کرد. این گذشته اما محدود شد به دوره‌ای خاص؛ دوره‌ای که بتوان در آن نوعی شکوه دید (یا نوعی شکوه به آن افزود). پس برای تصور آنچه مورد نظر است باید جایی و زمانی انتخاب شود که دورترین نسبت را با واقعیت یا زندگی روزمره داشته باشد. دوره‌ای انتزاعی یا افسانه‌ای که بتوان با استفاده از آن هویت مورد نظر را شکل داد. در نتیجه بخش عمده‌ای از تاریخ که قابل‌تصورتر باشد، به منطق درآید و پرسشی ایجاد کند، نادیده گرفته می‌شود. در عوض هر جا ابهام یا ناواضحی موجب دور شدن از واقعیت باشد، برجسته و موکد می‌شود و نیز هر جا که بتوان بر جنبه‌ای از هویت مورد نظر تاکید کرد؛ مثل افسانه‌های تاریخی هجوم بیگانگان. شاید بتوان گفت این ملی‌گرایی، چیزی است از جنس آنچه بندیکت اندرسون آن را ناسیونالیسم مخلوط می‌داند: «ناسیونالیسمی بدون توجه به گونه‌های سیاسی پیش از خود... چیزی که در آن‌سوی آب‌ها (شرق) سر برآورد» (آندرسون، ۱۳۹۴). در چنین جامعه‌ای چهره‌ها و شخصیت‌ها ظاهر می‌شوند. دولت در پی معرفی کسانی به مثابه نماد ترقی در علم و دانش و هنر و فضیلت است؛ اسطوره‌هایی از علم، ادبیات، فضل و در یک کلام جامعه پیشرفته. اما از دیگر سو، یک مفهوم بسیار مهم افول می‌کند: فردیت. این مفهوم از آن روی به کار می‌آید که هنر و ادبیات برای ظهور و تثبیت یک شکل و در پی آن پدیدار شدن یک هویت، بسیار محتاج آن است.



دلایل افول فردیت در چنین وضعیتی بیشتر ماهیتی فلسفی - روان‌کاوانه دارد. فردیت متکی به هویت و نفس است. در ادبیات و درام این دوره، هویت شعار اصلی است اما بیشتر فقدان آن را فریاد می‌زند. نفس نیز در معنای روانی - اجتماعی خود دارای اهمیت است که به نوعی پایه و اساس فردیت محسوب می‌شود. شکل‌گیری آن در یک جامعه منجر به بروز یک نفس بزرگ‌تر می‌شود؛ یک نفس جمعی که جریان‌ساز است.

نفس محتاج دو عنصر اصلی «خود و دیگری» است. محصول جامعه‌ای است که در آن انسان در مقایسه یا در دیالوگ با یک دیگری ممتاز، یک دیگری نمادین قدرتمند قرار بگیرد. این دیگری معمولاً در قالب یک مفهوم مهم نمایان می‌شود و دیالکتیک میان آن‌ها علاوه بر پررنگ کردن فردیت، هویت تولید ادبی یا هنری را هم سمت و سو می‌بخشد. مثلاً حماسه در دوره‌ای شکل گرفت که قیاس و تقابل خود با مرگ، متأثر از شرایط جامعه رواج یافت. قیاسی که منجر به دیالوگ میان آن‌ها و بروز فردیت پهلوان در جامعه حماسی می‌شود (نک). فرهادپور، (۱۳۷۶).

در فضایی با ناسیونالیسمی تا این حد متناقض و تحمیل شده، دیگری در قاموس یک کل ظاهر می‌شود و محصول تعارض خود و دیگری، امحای خود و حل‌شدنش در دیگری است. یعنی رشد و همان‌کل و ضعیف‌تر شدن فردیت.

در دوره پهلوی اول چنین مدلی محقق شد. به جای اینکه هنر و ادبیات محصول یک فردیت خلاقانه باشد، بازتاب کلیتی شد که تسلط بی‌چون‌وچرایی بر جامعه داشت. البته نسبت در کیفیت، مهارت و خلاقیت میان نویسندگان به قوت خود باقی است، اما این شرایط زیر سایه فرایندی بزرگ‌تر، مانع جریان‌سازی یا ژانرسازی از پایین شد. پس بروز هویت فردی جای خود را به ظهور یک هویت تخت و تمامیت‌خواه می‌دهد که دیگر نمی‌شود نام فردیت را بر آن گذاشت. هویت توده انعکاس فردیت‌های بی‌شمار است که از پایین شکل می‌گیرد، درحالی‌که بازتاب کلیت را «سیاست هویت» [پروژه اصلی پهلوی]، می‌نامیم.

## درام تاریخی

درام تاریخی در میان آثار دوره پهلوی اول بسیار رایج است. دلیل اول و ساده آن میل و گرایش نویسندگان، همسو با موج ناسیونالیسم حکومتی است. به هر حال ناسیونالیسم همواره جذابیت‌های عامه‌پسند داشته است. و جدا از آن بخشی از خواسته‌های اصلی مشروطیت هم بوده و طبعاً مورد پسند روشنفکران. اما چرا تاریخ؟ رضاخان سعی داشت بدون داشتن تجربه چند قرن مدرنیته، تنها نتیجه آن را در ایران بکارد و درو کند. اما مدرنیته همواره بر چند ویژگی مهم تأکید داشت؛ تفکر، عقلانیت و قضاوت مبتنی بر منطق را می‌توان از ملحقات آن دانست. این ویژگی‌ها نیاز به سنت و تاریخ دارند، پس گذشته مهم می‌شود. شاید در تاریخ ایران بتوان محصولاتی ناشی از عقل را بیرون کشید، اما مشکل از انتخاب ایدئولوژیک دیگر حکومت بود؛ همان ناسیونالیسم کج‌تاب مورد بحث.

نگاه به تاریخ و گذشته از منظر ملی‌گرایانه، صرفاً آگراندیسمان لحظاتی خاص است چرا که ایدئولوژی سیاست هویت چون اتاق تاریکی عمل می‌کند که اجازه عبور بخش زیادی از منظره (تاریخ) را نمی‌دهد. نگاه (نک، اندرسون، ۲۰۰۱) عقلانی و منطقی به تاریخ، جای خود را به نگاه جانبدارانه می‌دهد و در نتیجه ارزش‌های مدرنیته که در دست دیگر حکومت قرار دارد، نقض می‌شود. درام رضاشاهی ما را به سوی روزنه گزینش‌گر اتاق تاریک ناسیونالیسم رضاشاهی می‌برد. درامی که یک شق اصلی آن، درام تاریخی است.

سیاست هویت:  
بررسی غیاب  
شهر تهران در  
درام پهلوی اول



پیش از آن ببینیم ادبیات تاریخ‌محور که محتوایش مبتنی بر قصه‌ای از دل تاریخ است - همچون درام و رمان تاریخی - چگونه ماهیتی دارد. از نظر این مقاله، تاریخ دارای دو خصلت یا ویژگی مهم است که ادبیات از آن استقبال می‌کند: یک، ماهیت سیاسی و دو، ماهیت سرگرم‌کننده که درام مورد بحث از اولی گریخت و به دومی روی آورد.

در تبیین ماهیت سیاسی تاریخ باید گفت تاریخ، منبع حقایق بسیاری است، محملی است که جمع را به عرصه عمومی می‌آورد. ما با یادآوری تاریخ درواقع امکان بروز یا ظهور تنش و بحران را به وجود می‌آوریم. این ایده شاید بی‌ارتباط با ایده جان ایچ. آرنولد<sup>۶</sup> نباشد که تاریخ (گذشته) را کشوری بیگانه نام می‌نهد. بنابراین احضار آن دقیقاً می‌تواند به مثابه احضار دولت، کشور یا پدیده‌ای معاصر باشد، خواه مطلوب یا مطرود. آرنولد با وام‌گیری از لوسین فور<sup>۷</sup> مفهوم منتالیت<sup>۸</sup> را پیش می‌کشد که تاریخ‌نگاری «آنالیزی» متأثر از آن بود: ضمیر فرهنگی یا ذهنیت یک دوران خاص؛ ذهنیت نمادین دوران‌ها که ماهیتی عمومی دارد و متمایز است از تعریف سنتی عملکرد پادشاهان و حکام. منتالیت به مثابه روح سیاسی هر دوران است. سیاستی که ضمیمه تاریخ می‌شود و در نتیجه حضور تاریخ به اندازه حضور سیاست عواقب و عواید خودش را دارد (جان ایچ، ۱۳۸۹). پس تاریخ فقط وقایعی در گذشته نیست، بلکه همچنین کشوری بیگانه است و از این رو قصه‌های گذشتگان، ناگهان بدل به امر سیاسی می‌شود.

اگر ویژگی اول تاریخ با ادبیات والا سر و کار داشت، ویژگی دوم آن در زمین ادبیات عامه‌پسند بازی کرد؛ اتفاقات زیادی که در گذشته اقوام و ملل در بستر تاریخ روی داده، منبعی غنی از داستان‌ها، قصه‌ها و حکایات است. موضوع دوتایی «طرح و حکایت»<sup>۹</sup> در میان بود؛ طرح به مثابه عنصر فرهیخته‌تر عمل می‌کند و حکایت به‌عنوان عنصری همه‌فهم و روان. طرح، بغرنج و پیچیده و نیازمند تفکر است و حکایت رو به جلو، سریع و مفرح. پس هر قدر در شکل اول حقیقت است که آشکار می‌شود، در دومی، تفنن اهمیت می‌یابد. برای مثال عباس میلانی در ستایش از بیهقی و جنبه‌های رادیکال کار او که سویه‌ای سیاسی دارد به همین ساخته شدن حقیقت از دل تاریخ اشاره می‌کند:

«[حقیقت] ریشه در تاریخ دارد و با ضرورت‌های قدرت ملازم است. هر حقیقتی به قول فلاسفه جدید آغشته به تاریخ است... با دگرگونی تاریخ مفهوم حقیقت نیز دگرگون می‌شود» (میلانی، ۱۳۸۳).

در این دوره تقریباً بیست‌ساله بین چهل تا چهل‌وپنج نمایش‌نامه [و اپرت] تاریخی نوشته شده که به دست ما رسیده یا سندی از آن باقی است.<sup>۱۰</sup> (ملک‌پور، ۱۳۸۳ و میرانصاری و ضیائی، ۱۳۸۱). این آثار هر یک به ترتیبی تاریخ را موضوع و قصه خود قرار داده‌اند، اما هنوز نمی‌دانیم کدام تاریخ؛ تاریخی از جنس ویژگی اول گفته شده یا ویژگی دیگر.

آنچه در ادبیات بیش از هرگونه دیگری پسوند تاریخی با خود دارد، رمان تاریخی است. ژانری با اهمیت که لوکاچ کتاب مفصلی به نام **رمان تاریخی** در باب آن دارد و در آن به ارتباطاتی با درام نیز اشاره می‌کند. این شکل از رمان به قول لوکاچ قهرمان خود را در اجتماع می‌بیند، چرا که این رمان جایگزین حماسه‌های کهن در دوره گذار فئودالیسم به بورژوازی است. از این رو اجتماع یا جامعه با پذیرفتن نقش قهرمانانه سعی دارد هویت جمعی را برای وارثان انقلاب یادآوری کند (نک. لوکاچ، ۱۳۸۸). به عبارتی لوکاچ معتقد است رمان یا درام تاریخی، ذاتی اپیک دارد و دلیل گسترش آن نیز همین است، چرا که در اپیک می‌توان اشکال مختلفی از هویت را بازیافت. هرچند نگاه لوکاچ برای امروز کمی افراطی است، اما پیش‌تر دیدیم که مسئله هویت برای یک جامعه نیازمند وجود یک میانجی و یک دیگری است.

بنابراین ذات اپیک با در نظر گرفتن اجتماع/ جامعه/ کشور به عنوان یک کل و وجود یک دیگری تهدیدکننده، عملاً منجر به بروز زمینه‌های شکل‌گیری درام و رمان تاریخی می‌شود. اما دلایل اقبال بازار و مخاطبان اروپایی به تاریخ، فراتر از نظریه لوکاچ است. چیزی که پری اندرسون<sup>۱۱</sup> آن را با تعدیل نظریات لوکاچ شرح می‌دهد. نکته مهمی که اندرسون به آن اشاره می‌کند با مسئله‌ای که پیش‌تر در مورد ویژگی‌های تاریخ گفتیم ارتباط دارد. گفتیم که تاریخ دو ویژگی مهم سیاسی بودن [با استفاده از مفهوم متالیتیه] و مفرح بودن [فارغ و آزاد از طرح فرمال] را دربر دارد، پس در هر دو میدان بازی می‌کند. اندرسون آن را در درام و رمان تاریخی به «عدم وابستگی به طیف خاصی از مخاطب» تعبیر می‌کند (نک. اندرسون، ۲۰۱۱).

او برخلاف لوکاچ که اسکات<sup>۱۲</sup> را مبدع رمان تاریخی می‌داند، از نظر فردریک جیمسون استفاده می‌کند و معتقد است این درام تزئینی - دوره‌ای<sup>۱۳</sup> بود که اسکات ابداع کرد؛ شکلی از به تصویر کشیدن تاریخ با جزئیات بصری و صحنه‌ای مطابق با همان دوره که مقبول مخاطبان بود و در پی آن رمان تاریخی هم همان راه را رفت (نک. اندرسون، ۲۰۱۱). اما سپس چرخشی زیباشناسانه داشت و نه تنها ادبیات والا را هم در نظر گرفت، بلکه روی سیاست و جامعه نیز اثرگذار شد. چطور چنین امری حاصل شد؟ اندرسون معتقد است با هویت‌سازی؛ واکنشی در سرتاسر اروپا به توسعه ناپلئونی و به نفع ملیت خودی. واکنشی که به قول اندرسون زهدان ناسیونالیسم است. پس باز پای یک دیگری در میان است و اینجا، دیگری عظیم توسعه ناپلئونی. این واکنش در هیئت درام و رمان تاریخی ظاهر شد و حتی فراتر از گسترش تهدیدآمیز ناپلئونی، انقلاب فرانسه را هم دربر گرفت. اندرسون نظریه خود را برتر از لوکاچ می‌داند و ژانر تاریخی را در حد یک ذات اپیک محدود نمی‌کند. می‌بینیم که حتی افول ژانر تاریخی هم متناسب با تحولات اجتماعی است و گویی هم در بروز و هم در محوش ارتباطی اندام‌وار با پدیده‌های اجتماعی و سیاسی دارد. این فرایند است که موجب می‌شود یک ژانر بتواند هویت‌ساز باشد. اتفاقی که در درام تاریخی فارسی در دوره مورد نظر ما رخ نمی‌دهد. ژانر فراگیر می‌شود اما صرفاً همچون دولت عمل می‌کند تا تبیین امر اخلاقی و حد و مرزهای آن را به عهده بگیرد؛ خیزش آشکاری دارد ولی منتزع از زمان و مکان.

## درام ایرانی و معنای تاریخ

در درام‌های دوره بیست ساله بیش از همه، طیفی از نمایش‌نامه‌ها به چشم می‌خورد که می‌توان نام درام تاریخی بر آن نهاد. با بررسی دست کم عنوان نمایش‌نامه‌های به امروز نرسیده، می‌بینیم که در این طیف، ژانر تاریخی دست بالا را دارد تا جایی که برخی از چهره‌های اصلی درام آن دوره صرفاً درام و اپرت‌های تاریخی نوشتند و تجربه دیگری نداشتند. مثلاً رضا کمال شهرزاد (۱۳۱۶-۱۲۷۷) که بی‌شک با قتل زود هنگام میرزاده عشقی مشهورترین چهره درام این دوره است، با پنج نمایش‌نامه تاریخی جلوی صف نویسندگان قرار می‌گیرد (نک. جنتی عطایی، ۱۳۳۳). یا گریگور یتیکیان (۱۳۳۰-۱۲۵۹) که پایان دوره درام‌نویسی‌اش مقارن با اوایل این دوره است و اصولاً دارای دغدغه‌های اجتماعی - سیاسی است، به نگارش سه نمایش‌نامه تاریخی روی می‌آورد (طالبی، ۱۳۸۰). این مسئله میان اکثر نویسندگان صادق است و با هر دیدگاهی دست‌کم یک بار نگارش درام تاریخی را تجربه کرده‌اند. با یک نگاه کلی به گزیده در دسترسی از این درام‌ها یا خلاصه آن‌ها می‌توان به یک دسته‌بندی مهم قائل شد:

- رضا کمال شهرزاد: شب هزارویکشب، عباسه خواهر امیر، عزیز و عزیزه، عروس ساسانیان یا خسرو و شیرین. (شهرزاد، ۱۳۸۸ و ملک‌پور، ۱۳۸۶)

سیاست هویت:  
بررسی غیاب  
شهر تهران در  
درام پهلوی اول

- گریگور یقیکیان: انوشیروان عادل و مزدک، جنگ مغرب و مشرق یا داریوش سوم، شاپور ثانی ذوالاکتاف و ژولین. (طالبی، ۱۳۸۰)
- عشق و شرف در ایران باستان، کاهن مصری، یوسف و زلیخا، ابومسلم خراسانی و منیژه و بیژن نوشته ارباب افلاطون کیخسرو شاهرخ (ملکپور، ۱۳۸۶)
- پروین دخت ساسان و مازیار از صادق هدایت
- جیحک علی شاه از ذبیح بهروز
- تقسیم ممالک فریدون از مدحت تهرانی
- بارگاه خشایارشا از سلیمان حیم
- طوفان و غروب یا آخرین روز ساسانیان (مرگ یزدگرد) از رحیم نامور
- آخرین یادگار ساسان از محمد کلانتری
- آلب ارسلان از احمد موید
- کوروش کبیر از مصطفی خان یاور
- مرگ یزدگرد از محسن علوی
- فردوسی در دربار سلطان محمود غزنوی از علی آذری
- گنوماتای غاصب از آراین پورکاشانی
- آخرین یادگار نادرشاه از سعید نفیسی
- تربیت نااهل از ملک الشعرای بهار
- شیفته حافظ از صدیقه دولت آبادی (خانه حافظ)
- حسن صباح و خیام و نظام الملک بدون نویسنده
- آدم و حوا از عطاالله دیهیمی و بارگاه معاویه از میرزا جواد پارسا کرمانی.

حدود سی عنوان نمایش نامه به همراه تعدادی اپرت تاریخی با اسامی و مضامین تقریباً مشابه در اختیار است. با یک بررسی تاریخی شاهدیم که سه زمان یا تاریخ عمده مورد استفاده این آثار قرار گرفته است:

۱. ایران پیش از اسلام که حدود نیمی از آثار را شامل می شود، ۲. حکایات و افسانه ها و اسطوره های ایرانی یا مندرج در شاهنامه ها و حماسه ها که در رتبه دوم فراوانی است و ۳. تاریخ بعد از اسلام که معدود و انگشت شمار است. بنابراین می توانیم نتیجه بگیریم که تهران و شهر معاصر جا و مکان مناسب این شکل از نمایش نامه ها نیستند. در بارگاه معاویه و حرم خشایار و دربار داریوش، تهران به ناچار به پشت صحنه تبعید می شود. در نهایت با مقوله زمان وقایع در درام اشاره مضاعفی بر چهره غایب تهران می کنیم. اگر دورنویسی را روی آوردن به موضوعی که زمانش بسیار دور و بعید است قرارداد کنیم، درخواهیم یافت که این اولین نشانه مشترک درام های دو دهه اول آغاز سده ماست؛ هراس یا اجتناب از روی آوردن به زمان نزدیک یا قابل لمس. بیش از نیمی از نمایش نامه های مذکور چنین است. وقایع این زمان ها چیست؟ هجوم و استیلای اسکندر بر هخامنشیان، زندگی کوروش کبیر، وقایع مرتبط با استر همسر یهودی خشایارشا، حمله اعراب و زوال ساسانیان و مرگ یزدگرد، ماجرای بردیای دروغین در زمان کمبوجیه و سرکوب شورش مُغ غاصب. همگی این وقایع در تاریخ ایران با ابهاماتی گره خورده است؛ عدم قطعیت، تعدد روایات باقی مانده، تردید تاریخنویسی جدید درباره صحت و اصولاً وقوع آن ها، افسانه گون بودن و در دسترس نبودن از نظر امکانات سنجش و بررسی. همه این ها این وقایع تاریخی را بسیار از ما دور می کند و نه تنها تاریخ، بلکه شخصیت های آن نیز انسان - اسطوره یا به نوعی افسانه اند. مثلاً در نمایش نامه

بارگاه خشایارشا<sup>۱</sup> نوشته سلیمان حَییم که در میان آثار مذکور به لحاظ حس و حال صحنه و شوخی‌های واقع‌گرایانه - اما هرچند خام - متفاوت با باقی آثار است، متأثر از کتاب مقدس عهد عتیق و قصه‌های آن، شخصیت‌هایی افسانه‌ای یا دست‌کم نه چندان واقعی در متن فراوان است. به جز خود استر و مردخای که هاله‌ای از ابهام آن‌ها را دربرگرفته و چندان اشاره‌ای به آنان در منابع دیگر نیست، هامان، زرش (همسرهامان)، مرس، مرسنا و غیره همگی ساختگی و خیالی‌اند. البته به خودی خود خلق صحنه‌ها و اشخاص ساختگی خالی از ایراد است، اما مسئله میزان تاریخی بودن یا نبودن آن‌هاست. با موقعیت و اشخاصی تا این حد تخیلی عملاً تاریخ شکل نمی‌گیرد، بلکه زمان مبهم پدید می‌آید. این زمان یا ساحت مبهم برای استقرار چه جور مکان یا جایگاهی می‌طلبد؟ طبعاً جایگاهی که تهی از جنبه‌های واقع‌گرایانه و پرتنش باشد. و پیشتر اشاره کردیم که تهران مکانی برای تملک سوژه است نه تملک دولت. تهران مکان بازنمایی لوفور است و مکان پدیدارشناسانه کرسول. دولت مورد بحث ما بازنمایی مکان را می‌خواست، مکانی ساخت‌گرا تا تخیل مکان را تاسیس کند. مکان ایده‌آل برایش تخت جمشید بود. جایی که از زیر خاک بیرون آورده شد و تبدیل به یکی از مهم‌ترین نمادهای دولت پهلوی در عرصه مکان شد. جایی که فرد حاضر در آن تبدیل به عضوی از ملت شد و هویت یکپارچه شکل گرفت. پس می‌شود نام استعاری این پژوهش را تقابل تهران و تخت‌جمشید در صحنه درام پهلوی اول فرض کرد. صحنه‌ای که تخت‌جمشید در آن حاضر بود و تهران به تاریکی غیاب رانده شده بود.

## نتیجه‌گیری

تاریخ، ناسیونالیسم و هویت متاثر از آن در درام تاریخی این دوره به نفع دولت پهلوی اول عمل می‌کند، نه به نفع شهر که انعکاسی از امور واقع، سیاسی و معاصر است. آنچه لوفور مکان‌های بازنمایی نامیده بود در درام رضاشاهی محو شد چرا که محل تجمع سوژه‌های منفرد/توده است که دست به تصرف و تملک پدیدارشناختی مکان‌ها می‌زنند. اما بازنمایی مکان‌ها خواسته دولت بود تا سیاست هویت را تثبیت کند. پس آنچه که به‌عنوان تاروپود درام پهلوی اول - بر سازنده نفس درام ایرانی - مرور کردیم، همگی ضدیتی با تهران داشتند. برای ظهور تهران در درام فارسی نیازمند واقع‌گرایی بودیم که با تاریخ‌گرایی افسانه‌ای و دورنویسی آن دوره هماهنگ نبود، محتاج فردیت بودیم که ژانر مانع اصلی آن بود و سیاست توان بیشتری می‌خواست که با ثبات دولت - ملت این امکان وجود نداشت. پس هر چه در بارقه‌های درام قاجاری یا مشروطه انعکاسی - در حد توان درام - از شهر/تهران دیدیم، در درام رضاخانی - به رغم توسعه درام - تهران به محاق رفت و نتوانست خود را به‌عنوان کروئوتوبی اساسی آشکار کند.

شاید بتوان گفت این غیاب و پنهان ماندن، تبدیل به سنت درام فارسی شد چرا که بعدها در دهه چهل و پنجاه نیز، با وجود شکوفایی فرمی و فکری درام فارسی، شاهد این فقدانیم. مگر استثناهایی همچون اسماعیل خلیج و تجربه‌های اجرایی سلطانپور. در میان آثار درام‌نویسان ممتاز هم تهران غایب ماند. تجربه زبان و بازخوانی در بیضایی، مرکززدایی ساعدی از زبان و مکان، تلاش رادی برای بازنمایی خانواده متوسط رشتی و تجربه‌گرایی نعلبندیان، هیچ‌کدام میدان مناسبی برای تهرانی شدن درام نبودند. می‌توان گفت در تاریخ درام ایران به‌جز خصلت ناهمگون شهر و درام، دولت عامل تعیین‌کننده غیاب شهر/تهران است.

## منابع

- آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۵) *ایران بین دو انقلاب*، ترجمه احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، نی، تهران
- آرنولد، جان ایچ. (۱۳۸۹) *تاریخ*، ترجمه احمد رضا تقاء، ماهی، تهران
- امجد، حمید. (۱۳۷۸) *تیاثر قرن سیزدهم*، نیلا، تهران
- آندرسون، بندیکت. (۱۳۹۴) *جماعت‌های تصویری*، ترجمه محمد محمدی، رخداد نو، تهران
- بوردیو، پی‌یر. (۱۳۸۳) *جامعه‌شناسی و ادبیات*، ترجمه یوسف اباذری، ارغنون، ش ۹ و ۱۰، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران
- جنتی عطائی، ابوالقاسم. (۱۳۳۳) *زندگانی و آثار رضاکمال شهرزاد*، امیرکبیر، تهران
- سپهران، کامران. (۱۳۸۱) *رد پای زلزله*، شیرازه، تهران
- سپهران، کامران. (۱۳۸۸) *تناثرکراسی در عصر مشروطه ۱۲۸۵-۱۳۰۴*، نیلوفر، تهران
- سیوری، راجر. (۱۳۸۰) *در باب صفویان*، ترجمه رمضان‌علی روح‌اللهی، مرکز، تهران
- شهرزاد، رضا کمال. (۱۳۸۸) *نمایش‌نامه‌های تاریخی*، قطره، تهران
- طالبی، فرامرز. (۱۳۸۰) *زندگی و آثار نمایشی گریگور یقیکیان*، انوشه، تهران
- فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷) *تحلیل نقد*، ترجمه صالح حسینی، نیلوفر، تهران
- فرهادپور، مراد. (۱۳۷۶) *تراژدی*، سروش، تهران
- فرهادپور، مراد و نجفی، صالح و عباس‌بیگی علی. (۱۳۸۷) *آلن بدیو*، ترجمه پدیدآورندگان، فرهنگ صبا، تهران
- فولادوند، عزت‌الله [گردآوری و ترجمه]. (۱۳۷۷) *خرد در سیاست*، (ملت چیست)، ارنست رنان، طرح نو، تهران
- کاسیرر، ارنست. (۱۳۷۸) *اسطوره دولت*، ترجمه یدالله موقن، هرمس، تهران
- لوکاج، گئورگ. (۱۳۸۸) *رمان تاریخی (تغییر مفهوم تاریخ بعد از انقلاب ۱۳۴۸)*، ترجمه شاپور بهیان، اختران، تهران
- ملک‌پور، جمشید. (۱۳۸۶) *ادبیات نمایشی در ایران*، ج ۳، توس، تهران
- میلانی، عباس. (۱۳۸۳) *تجدد و تجدیدستیزی در ایران (تاریخ در تاریخ بیهقی)*، اختران، تهران
- میلر، دیوید. (۱۳۹۰) *فلسفه سیاسی*، ترجمه بهمن دارالشفائی، ماهی، تهران
- وینسنت، اندرو. (۱۳۸۵) *نظریه‌های دولت*، ترجمه حسین بشیریه، نی، تهران
- یگر، ورنر. (۱۳۸۳) *پایدیا*، ترجمه محمدحسین لطفی، خوارزمی، تهران
- Anderson, Benedict (2001), *Western Nationalism and Eastern Nationalism*, New Left Review, No 9, May & June 2001.
- Anderson, Perry (2011), *Historical Novel*, LRB, Vol. 33 No. 15, 28 July 2011.
- Burke, Peter & Stets, Jan (2009), *Identity Theory*, Oxford University Press.
- Carter, Ronald and McRae, John (2002), *The Routledge History of Literature in English*, Routledge Press.
- Critchley, Simon (2019), *Tragedy, the Greeks, and Us*. Pantheon.
- Daff, David (2014), *Modern Genre Theory*, Routledge Press.

- Fischer-Lichte, Erika (2002), *History of European Drama and Theatre*, Cambridge Press.
- Smith, Anthony D. (1991). *National Identity*, Penguin Books.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*, translated by Donald Nicholson-Smith, Basil Blackwell.
- Cresswell, Tim (2014). *Place: An Introduction*, Wiley Blackwell.

1- Tim Cresswell

2- Site

3- Representations of Spaces

4- Representational Spaces.

5- Site

6- John H. Arnold

7- Lucien Febvre

8- Mentalite

9- Syuzhet and Fabula

۱۰- فهرست ثبت شده اسامی نمایش‌نامه‌ها و گاه وجود خود آثار در آرشیو کتابخانه ملی با شماره ردیف ۲۹۳۰۰۵۳۷۴ که برخی در دو منبع قبلی موجود نبوده و یافتن‌شان تقریباً اتفاقی است.

11- Perry Anderson.

12- Walter Scott.

13- Costume Drama.



# اسطوره‌های بلاگردان در نمایش‌های ایرانی با تاکیدی بر آثار بهرام بیضایی

مژگان خالقی

نوع مقاله: علمی - پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۲۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۰۱

# اسطوره‌های بلاگردان در نمایش‌های ایرانی با تأکیدی بر آثار بهرام بیضایی

مژگان خالقی

دانشجوی دکتری مطالعات تئاتر دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای  
زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

## چکیده

آیین قربانی (بلاگردانی) از کهن‌ترین آیین‌هایی است که در میان ادیان و ملل مختلف مورد توجه بوده است. انسان‌ها در تمامی اعصار کوشیده‌اند تا با دادن هدیه و قربانی به پیشگاه خدایان، خشنودی‌شان را جلب کنند و از خشم‌شان در امان باشند. بلاگردان یا به روایت «سفر لاویان» در کتاب مقدس، «بز بخشش» حیوان برگزیده‌ای بود که با قربانی شدنش بار گناهان بنی‌اسرائیل را از دوش آنان برمی‌داشت. بعدها، این عنوان به استعاره‌ای برای هر فرد منتخب بدل شد که به تنهایی بار گناهان جامعه را به دوش می‌کشید و با قربانی شدنش اجتماع را از بلایای زمینی و آسمانی - عذاب الهی، عذاب وجدان - نجات می‌داد. بلاگردان، چه گناهکار و چه بی‌گناه، به نمایندگی از تمام گناهکاران جامعه قربانی می‌شد و همچون عیسی در مسیحیت، کفاره‌ی گناهان همگان (در مورد مسیح، گناه آغازین انسان) را می‌داد. مجازات بلاگردان و شدت آن مناسبتی با گناه احتمالی او نداشت: مجازات می‌شد تا ضمانت کند که جامعه همچنان سالم و هشیار و مراقب است و بعد از این از فساد و ننگ و تباهی معاف می‌ماند. معنای مجازاتش این بود: جامعه از «هر» پلیدی پاک شد، «همه» بخشیده شدند. چنین آیین‌هایی بیشترین تاثیر را در خاستگاه نمایش داشته‌اند و در طول زمان به شکلی کهن یا بازآفرینی شده، در آثار نمایشی متبلور شده‌اند. شرق که خاستگاهی قابل اعتنا برای آیین‌های بلاگردانی است، تاثیری شگرف هم در ادبیات و هم در هنر و مشخصاً تئاتر داشته است. در این میان بهرام بیضایی، بیشترین بهره را برده و در اکثر آثار او، ردپای بلاگردان (قربانی) مشهود و قابل بررسی است. بیضایی با شناخت گسترده‌ای که از اسطوره‌ها دارد، در نگارش آثار ادبی خود از انواع «اسطوره‌ی قربانی» بهره برده است. در این پژوهش با در نظر گرفتن نظریه‌ی استقرایی جیمز جورج فریزر و رویکرد او به بلاگردانی، آیین‌های نمایشی که مبتنی بر قربانی هستند، و اشکافی و بررسی خواهند شد. این پژوهش از منظر کارکرد، بنیادین است و از منظر روش‌شناسی، توصیفی تحلیلی است.

واژگان کلیدی: بلاگردان، جیمز فریزر، آیین، اسطوره، بهرام بیضایی

بررسی خاستگاه اندیشه‌ی «بلاگردانی» برای رفع شر در نمایش‌های ایرانی به دلیل تکرار و تعدد دارای اهمیت است. مفهوم بلاگردان با توجه به اهمیت گسترده‌اش در نظریه‌ی استقرایی فریزر، تأثیر مهمی در کارکرد نمایش دارد. به بیان فریزر در **شاخه‌ی زرین**، شاهی که ظلم می‌کند، ملعون است و کسی که خود را قربانی می‌کند، معصوم. «مصائب و گناهان انباشته شده‌ی مردم گاهی بر دوش خدایی قرار می‌گیرد که باید بمیرد و تصور می‌شود که وی آن‌ها را برای همیشه با خود می‌برد و مردم، بی‌گناه و سعادتمند می‌شوند. این فکر که می‌توان گناهان و رنج خود را به کسی دیگر انتقال داد که با خود ببرد، برای انسان وحشی، آشنا بوده است. این فکر از درآمیختن عینیات و ذهنیات، امر مادی و غیر مادی ناشی می‌شود. چنان‌که می‌توان کنده‌ی درختی، تخته سنگی و هر چیز دیگری را از دوش خود برداشت و بر دوش دیگری گذاشت، وحشی تصور می‌کند که بار درد و محنتش را نیز ممکن است به دیگری انتقال دهد که به جای او بر دوش کشد» (فریزر، ۱۳۸۶: ۵۹۳). فارغ از این تعاریف، سوال چالش برانگیزی که فریزر در **شاخه‌ی زرین** مطرح می‌کند این است که ریشه‌ی عمل «قربانی کردن» با هر اراده‌ای که اتفاق بیفتد، یا «نیاز مشترک» انسان‌هاست و یا «جهل و جادو»‌یشان.

در نمایش‌های ایرانی می‌توان بلاگردان‌ها را به دو دسته‌ی بلاگردان معصوم و بلاگردان ملعون (و نه صرفاً خیر و شر) تقسیم کرد. از سوگ سیاوش و تعزیه‌ی کربلا گرفته که نمونه‌ای از نمایش سنتی با محوریت بلاگردان معصوم هستند تا میرنوروزی و شاه سوزی که بلاگردان ملعون را متبادر می‌کنند. براساس نظریه استقرایی جیمز جورج فریزر، همه‌ی انسان‌ها از یک «شبهات اساسی» برخوردارند. موضوع کار فریزر بررسی تطبیقی فرهنگ است اما آنچه او را حتی از نظریه‌پردازان معاصر مانند ماسائو یا ماگوچی، انسان‌شناس و نظریه‌پرداز ژاپنی که درباره مفهوم بلاگردان مقالات متعددی نوشته است، متمایز می‌کند، دریچه‌ی متفاوتی است که به ریشه‌شناسی «بلاگردان» باز می‌کند. با ادراک نظریه فریزر این میل بشری با در نظر گرفتن بافت فرهنگی و اجتماعی هر اقلیمی، نتیجه‌ای یکسان دارد. در نمایش‌های سنتی ایرانی، بلاگردان، مانند دیگر فرهنگ‌ها، برآمده از خواست مردم است و عمل «قربانی شدن» بخصوص در بلاگردان معصوم با اراده یا رغبت شخص قربانی‌شونده انجام می‌شود.

از آنجایی که در هیچ درامی در جهان نمی‌توان مفهوم قربانی را حذف کرد، جست‌وجو و کشف بلاگردان در نمایش‌های ایرانی (بخصوص نمایش‌هایی که تاکنون کمتر به آن‌ها توجه شده) سوال اول این پژوهش را به وجود می‌آورد. شاید که عدم ادراک این مفهوم منجر به عدم ادراک تئاتر همان‌طور که در خاستگاهش معنی می‌شد، بشود. در ادبیات نمایشی ایران نویسندگان مختلفی به دنبال بازنمایی اسطوره‌های ایرانی بوده و هستند. از جمله مهم‌ترین این نمایش‌نامه‌نویسان بهرام بیضایی است که در آثاری همچون **آرش**، **آژی‌دهاک**، **ندبه**، **چهار صندوق**، **شب هزار و یکم**، **گزارش ارداویرافنامه**، **فتح‌نامه کلات** و چند اثر دیگر، نقبی به اسطوره‌های باستان ایرانی زده و مفهوم قربانی به خوبی در آثارش مستتر و قابل بررسی است. قربانی‌ها و غریبه‌های آثار بیضایی شاید قابل تقسیم‌بندی به دو گروه مشخص باشند و این تفاوت در دوره تاریخی زیستی‌شان «کهن و معاصر»، منش و رفتاری‌شان «اسطوره‌ای، روزمره» و سیاق کلماتی که در بیان استفاده می‌کنند، بارز است.

«بیضایی با حرکت به جلو و عقب در زمان، مجال می‌یابد تا از فن «گریز زدن» در نمایش ایرانی بهترین سود را ببرد. این «گریز» امکان آن را پدید می‌آورد که قصه‌ی اصلی هیچ‌گاه نه به تعویق بیفتد نه به محاق. نویسندگان با حوصله در بازگویی قصه اصلی، این فضا را برای خود

اسطوره‌های  
بلاگردان در  
نمایش‌های  
ایرانی با تأکیدی  
بر آثار بهرام  
بیضایی

خلق می‌کند که همزمان، روایت ساخته‌ی خود را هم تعریف کند» (چرمشیر، ۱۳۸۶: ۱۳۴).

### بلاگردانی در آیین‌های ملل

مفهوم «بلاگردان» مفهومی مشترک در فرهنگ‌های مختلف است. بلاگردان که به نوعی عمل «قربانی شدن» بر روی او انجام می‌شود، ریشه در اکثر آیین‌های نمایشی ادوار تاریخ دارد. نخستین بلاگردانی که از عهد عتیق از آن نام برده می‌شود، بز بلاگردان است که در دو قالب، خود را بازنمایی می‌کند. یکی، بز بلاگردان مورد احترام که برای بهتر شدن وضعیت جمعیتی مفروض، قربانی می‌شود و دیگری بز بلاگردان مورد لعن و نفرین که بار گناهان را بر پشت او گذاشته و از شهر رانده می‌شود. اما بلاگردان، ساحت‌های عمیق‌تر و چندلایه‌تری نیز دارد و در اشکال «ادواری» یا «ثابت» نیز می‌توان به آن نگاه کرد. در ایران، در آیین کهن دیویسنا، پیش از ظهور مزدیسنا و مبارزه‌ی زرتشت با آیین آن‌ها، رسم کرپان دست کم توسط سه گروه، پیروی و پاسداری می‌شد: اوسپج‌ها، بندوان و کاویان که با غلبه دین زرتشت، تا زمان حمله‌ی اعراب کنار گذاشته شد. طریقه‌ی برگزاری و چگونگی آن به‌جز ردی که در تاریخ کنعان و سامیان باستان در دست است، مابقی با غلبه‌ی هر دین جدید از بین رفته است اما یک هدف مشترک مدنظر بوده است، جذب نیروهای خیر و دفع نیروی شر.

ویل دورانت، قربانی کردن انسان را امری دانسته که میان همه ملت‌های باستانی شایع بوده و هر روز در جایی دیده شده است. «در بعضی نواحی برای کشاورزی، مردی را می‌کشتند و خونش را هنگام بذرافشانی بر زمین می‌پاشیدند تا محصول بهتری به دست آورند و بعدها همین قربانی به‌صورت قربانی حیوانی درآمده است. هنگامی که محصول می‌رسید و درو می‌شد، آن را تعبیری از تجدید حیات مرد قربانی شده به‌شمار می‌آوردند، از همین روی پیش از کشته شدن و پس از آن برای مرد قربانی شده جنبه خدایی قائل شده، او را تقدیس می‌کردند» (ویل دورانت، ۱۳۸۵: ۱۰۲، ۱۰۳).

مولوخ، از خدایانی بود که مردم فینیقیه و کارتاژ و سایر اقوام سامی قربانی‌های انسانی به آن تقدیم می‌کردند. این عمل نتیجه آن بوده است که مردم به آدم‌خوری عادت داشته‌اند و چنین می‌پنداشته‌اند که خدایان نیز گوشت انسان را دوست دارند و این کیفیت پس از آنکه آدم‌خواری از میان رفته برقرار مانده است ولی در نتیجه تکامل اخلاقی بشر، این رسم تغییر یافته و خدایان نیز رفته رفته، گوشت حیوان را به جای گوشت انسان پذیرفته‌اند. با گذشت زمان حتی گوشت حیوان نیز برای خدایان حالت حرمت پیدا کرد و این از آن روی بود که کاهنان، خود به غذای لذیذ بیش از خدایان نیاز داشتند، به همین دلیل فقط امعاء و احشاء و استخوان‌های قربانی را در مذبح به خدایان تقدیم می‌کردند.

«در بابل بر قربانگاه‌های معابد، گوسفندان را قربانی می‌کردند و قربانی کردن یکی از شعائر دینی پر طول و تفصیل و دقیق بوده و ضرورت داشته است که کاهن کارشناس به این کار اقدام کند. اگر کسی می‌خواست وظیفه خود را در برابر خدایان به انجام رساند بر وی واجب بود که قربانی شایسته به معابد پیشکش کند و دعاها و اوراد مخصوص بخواند» (ویل دورانت، ۱۳۸۵: ۳۶۱).

هرودوت یکی از این معابد را چنین وصف کرده است: «درین معبد مجسمه بزرگی از زر ناب موجود است که خداوند (ژئوس) را نشان می‌دهد. نزدیک این مجسمه نیز گلدان بزرگی از طلا جای داشت، پایه مجسمه و تخت خداوند نیز از طلا بود... غیر از این معبد، قربانگاهی از طلا وجود دارد و علاوه بر آن قربانگاه بزرگ دیگری هست که حیوانات بزرگ و بالغ را در

آنجا قربانی می‌کنند، در قربانگاهی که از طلاست، فقط حیوانات شیرخوار را می‌توان قربانی کرد. هر سال در موقعی که برای تجلیل این خدا جشن می‌گیرند، کلدانیان هزار تالان عود بر روی قربانگاه بزرگ می‌سوزانند... در داخل آن هدایای زیاد دیگری موجود است که اشخاص عادی اهدا کرده‌اند» (هردوت، ۱۳۸۹: ۲۵۹). نکته گفتنی اینکه زنان بابل، نظرقربانی را همچون زینتی به کار می‌بردند و خود را با گردن‌بند و دست‌بند و نظرقربانی می‌آراستند (ویل دورانت، ۱۳۸۵: ۳۳۳).

اسطوره‌ها در ذات خود، دارای نیرویی فرای درک منطقی بشر هستند و همین امر باعث شیفتگی بشر نسبت به اسطوره و در نتیجه زایش اسطوره شده است. از پیشاتاریخ تا اکنون اسطوره‌ها داعیه‌ی احیای جهان حتی به قیمت قربانی کردن خود را داشته‌اند و در طول تاریخ، بشر کوشش کرده با به جا آوردن و یا تاسی به اسطوره‌های بلاگردان (و نه اسطوره‌های مرگ) به نوعی به خود وجهی تقدس یافته دهد.

نمونه‌های ذکر شده این نکته را آشکار می‌کند که بلاگردانی، همواره حاصل کشمکش بین دو نیروی خیر و شر بوده است و بلاگردان تاوان پیروزی روشنی بر تاریکی را می‌دهد. مهم‌تر آنکه قربانی‌شونده و قربانی‌کننده، هر دو بر سر توافقی نانوشته و برای هدفی بزرگ، با رضایتی که نوید از ادامگی حیات بارور برای بازماندگان دارد، این آیین را به جا می‌آورند.

### اسطوره‌ی بلاگردان در نظریه‌ی فریزر

در جوامع شکارگر و بدوی انسان‌ها برای تحت کنترل درآوردن نیروهای طبیعت و ناشناخته‌ها دست به جادو و آیین‌های جادویی می‌زدند. از طرف دیگر به مرور زمان در جوامعی از این دست از جمله جوامع شکارگر، شبنی و کشاورزی خدایی را می‌کشتند و با مرگ این خدا برکت به طبیعت برمی‌گشت. روایات اساطیری خدای شهیدشونده (بلاگردان) در حقیقت از برخورد انسان نخستین با چرخه فصل‌های طبیعت به وجود آمد چرا که او پاییز و زمستان را می‌دید که موجب مرگ زمین می‌شود و سپس بهار و تابستان از راه می‌رسیدند و باز زمین زنده می‌شد. این انسان نمی‌توانست دلیل طبیعی این چرخه را پیدا کند، پس روایات اساطیری خدای شهیدشونده را به وجود آورد، به‌طور مثال در میان‌رودان روایت دوموزی و اینانا، در ایران روایت سیاوش و در یونان روایت دیونیزوس هر سه به کهن الگوی خدای شهیدشونده دلالت دارند. به نظر می‌رسد که اساطیر شهیدشونده موجب آیین‌های بلاگردان شده‌اند چرا که انسان فکر می‌کرد برای بازگشت برکت به طبیعت باید از این خدایان کمک بخواهد. از طرف دیگر این باور در میان مردمان گسترده شده بود که تا زمانی که گناهکاری میان آنهاست خدای شهیدشونده باز زاده نمی‌شود و از این باور، آیین‌های بلاگردان برای رفع شر و دفع گناه زاده شدند. یک جنبه این رسم هنوز هم باقی مانده است که باید مورد توجه قرار بگیرد.

اسطوره‌های  
بلاگردان در  
نمایش‌های  
ایرانی با تأکیدی  
بر آثار بهرام  
بضایی

فریزر کشمکشی سترگ میان نسبت دین و اخلاق با پدیده‌های کهن برقرار می‌کند و در پی آن با روش جز به کل، به نظریه‌ای قابل اعتنا هم در آمار و هم در نتیجه می‌رسد. به دید او، الهیات هر جامعه‌ی خاص، نماینده‌ی عصر سپری شده‌ی تحولات اجتماعی آن است. با پیشرفت مردم انشقاقی بین اعتقادات و رسوم پدید می‌آید و اصلاح‌گران برای هماهنگ ساختنشان ظهور می‌کنند تا با تعدیل اعتقادات، آن را با بهترین رسوم نوین سازش دهند. تدابیری که انسان اولیه بدان متوسل می‌شود تا خود را به قیمت درد و رنج دیگری، آسوده سازد بسیار است. نخست باید دانست شری که انسان درصدد است خود را از آن رها سازد

لازم نیست حتما به انسانی منتقل شود، می‌توان آن را به حیوان یا شیء دیگری انتقال داد، هرچند که در مورد اخیر آن شیء غالباً فقط وسیله‌ای برای انتقال شر به اولین کسی است که به آن دست می‌زند. در بعضی از جزایر هند فکر می‌کنند که صرع را می‌توان با زدن برگ درختان خاصی به صورت بیمار و سپس دور انداختن آن درمان کرد. گمان می‌رود که بیماری با برگ از بدن بیمار بیرون می‌رود و زایل می‌شود. به این معنی که درد درون سر به برگ منتقل می‌شود و سپس می‌توان آن را دور انداخت.

فریزر در کتاب **شاخه‌ی زرین** ما را با این سوال مواجه می‌کند که مرز واقعیت و اسطوره کجاست و جادوی انسان‌ها چه نقشی در تداوم آیین‌ها دارد؟ **شاخه‌ی زرین**، همان‌طور که در مقدمه‌ی کتاب اشاره شده، اساس شعور نوین است. با چنین رویکردی شاید بتوان از مرزهای تکراری معنایی و ساختاری آیین‌های سنتی گذر کرد و با نگاهی تازه به دنبال مجهولی تازه گشت. در نگاه فریزر غالباً انتقال شر به اشیای مادی فقط گام نخست است؛ گام دوم، انداختن شر بر دوش انسانی دیگر است و این جنبه‌ی پلید و خودخواهانه‌ی این انتقال است. نمونه‌های انتقال شر می‌تواند خود را به گونه‌های دیگر نیز نشان دهد. انتقال شر به فرد شرور دیگر، انتقال شر به فرد معصوم دیگر و انتقال شر از پادشاه به فردی که بدل شاه است و کارش رفع شر از پادشاه است. از آنجا که فردی که شر به او انتقال داده می‌شود دچار تیره بختی می‌شود و زندگی‌اش تباه می‌شود پس او را قربانی به حساب می‌آورند. و این سه گونه مختلف انتقال شر هر کدام قربانی مخصوص به خود را دارند.

در بلاگردان معصوم یک قهرمان که پاک است، خودخواسته خودش را قربانی می‌کند تا برکت به سرزمین بازگردد و مفهوم شهید و خدای شهیدشونده از این‌جا شکل می‌گیرد. از نمونه‌های آن می‌توان به سوگ سیاوش و تعزیه‌نامه‌های ایرانی اشاره کرد. در بلاگردان ملعون فرد گناهکاری را مجبور به گردن گرفتن همه‌ی گناهان شهر می‌کنند، سپس او را قربانی کرده یا از شهر تبعید می‌کنند تا گناهان مردم شهر را با خود ببرد. از نمونه‌های این انتقال شر در ایران آیین در بند کردن ضحاک یا اژدهاکا، میرنوروزی و کوسه برنشین است. در مجلس شاه‌کشی نیز عموماً فرد دیگری به جای شاه می‌نشیند. مدتی به جای شاه فرمانروایی می‌کند سپس او را می‌کشند تا از شاه رفع بلا شود. در ایران نمونه‌ی خیلی کهنی وجود دارد که شاه پیر خودش را قربانی می‌کند تا بلا از سر شاه جوان رد شود. آیین نمایشی مجلس شاه‌کشی در ایران از نمونه‌های این رفع بلا و انتقال شر است. این باورها تنها در مورد رفع بلاهای عمومی و اجتماعی کاربرد نداشته و در مورد رفع بلا برای افراد عادی نیز در جاهای مختلف کارهای مختلفی انجام می‌شده است. در مراکش آیینی وجود دارد که برای از بین بردن شر، دانه‌ی خرما را در زمین دفن می‌کنند و باور دارند که آن بابا عیشر است (عاشورا) همان سال کهنه. در آذربایجان آیین‌هایی برای از بین بردن نیروی شر و بازگرداندن نیروی خیر برگزار می‌کنند. فریزر قربانی حیوان را هم با استناد به عقیده توت‌میس و این باور که گونه ویژه‌ای از حیوانات نمودی از برخی از خدایان قبیله هستند، توضیح می‌دهد. قبیله همواره حیوان‌گونه‌ی توت‌می‌اش را قربانی می‌کند تا همگی آن‌گونه را، به عبارت دیگر آنچه خویشاوندان انسانی است یعنی اعضای آن جامعه را شامل می‌شود، احیا و تقویت کند. او مدعی است که تنها بعدها، انگیزه‌های جادویی در برخی موارد جای خود را به مفاهیم اخلاقی می‌دهند و در نتیجه، رفتارهای مربوط به قربانی نیز به آیین‌های جبران و کفاره تبدیل می‌شوند. همچنین اذعان می‌دارد که عقیده قربانی به عنوان هدیه، بعدها نزد برخی گروه‌ها، باور به آنکه شیء قربانی شده، چه انسان، چه حیوان چه سبزیجات، تجلی خداست، تحت تاثیر قرار داد. فریزر

تقسیم‌بندی دوگانه‌ای برای تعریف پدیده‌های مربوط به امر مقدس در نظر می‌گیرد. یکی آن دسته که امری «الوهی» هستند و دسته‌ی دیگر آن‌ها که امری «غیرالوهی» هستند. او که بنیانگذار نظریه‌ی پادشاه الوهی است، معتقد است که این نظریه از این ایده ناشی می‌شود که سعادت و بهروزی در امور طبیعی و اجتماعی بستگی به حیاط پادشاهی دارد که هنگامی که قدرتش رو به زوال می‌نهد، جانیشینی پر انرژی جایگزین او می‌شود و سپس خود او به مرگ تن می‌دهد. این یعنی کشتن انسانی که بنا و باور نیروی ویژه الهی را متجلی می‌سازد. «انسان - خدایان» کشته می‌شوند تا از پیر و ضعیف شدنشان جلوگیری شود. در کامبوج نمی‌گذارند شاهان به مرگ طبیعی از دنیا بروند؛ از این رو وقتی یکی از آن‌ها سخت بیمار می‌شود و امکان بهبودی نیست، او را به قتل می‌رسانند. پس فرمانروایان روحانی کشته می‌شوند. «شاهان شیلوک نیز تجسد دوباره نیاکانگ، بنیان‌گذار نیم - خدای سلسله بودند که با بروز نشانه‌های بیماری یا سستی در آن‌ها به قتل می‌رسیدند. شیلوک‌ها معتقد بودند که نباید گذاشت شاه پیر یا بیمار شود و گرنه باز با زوال یافتن قدرتش، چهارپایان نقصان می‌یابند و بار نمی‌دهند، محصول دچار آفت می‌شود، بیماری بر بشر چیره می‌گردد و مردم دسته دسته می‌میرند» (فریزر، ۱۳۸۵: ۵۹۷). در میان زولوها، شاهان با رسیدن به سن پیری کشته می‌شدند، چرا که چین و چروک و موی سفید باعث می‌شود که شاه نتواند سلطان مردمانی جنگجو باشد.

نمونه‌هایی که فریزر در مورد انسان به مثابه بلاگردان مطرح می‌کند از این روی جالب توجه است که رسم کشتن انسان‌هایی که خدا انگاشته می‌شدند، در بسیاری از نقاط جهان متداول بوده است. برای نمونه، وقتی بلایی همچون طاعون در شهر وارد می‌شد فردی را از میان بینواترین افراد برمی‌گزیدند و مدتی غذای او را تقبل می‌کردند و سپس او را به دور شهر می‌گرداندند و همه دعا می‌کردند که گناهان مردم بر گردن او افتد. آن گاه او را از شهر بیرون می‌راندند و یا سنگسارش می‌کردند. «در بین اقوام سامی غربی آسیا، شاه به هنگام بحران‌های ملی گاهی اوقات پسرش را به‌خاطر مردم قربانی می‌کرد؛ البته در میان قوم سامی، رسم قربانی کردن اولاد خاص شاه شاهان نبود. در هنگام بروز بلاهای بزرگی همچون شیوع طاعون، قحطی یا شکست در جنگ، رسم بر آن بود که یکی از عزیزانشان را برای بعل قربانی کنند» (فریزر، ۱۳۸۵: ۵۹۵).

### تبلور اسطوره‌های بلاگردان در آثار بهرام بیضایی

اسطوره با آدمی زاده شده، تغییر و تحول پیدا کرده و در پیکره‌ی داستان‌ها و حکایات و همراه با آثار هنری و ادبی تداوم یافته است. نمی‌توان حضور اساطیر را در فرهنگ، ادبیات و هنر، از جمله هنرهای نمایشی که از روزگار باستان تا امروز، با اسطوره پیوند استواری دارند، نادیده گرفت. اگر فرض کنیم که اسطوره‌ها تصاویر ذهنی گروه‌های انسانی و جوامع هستند، به نظر می‌رسد دو گروه از تصاویر مشترک جمعی، در فرهنگ ایرانی یافتنی است. یک گروه آن دسته اسطوره‌هایی هستند که عظمت، شکوه، افتخارات و تجلی بزرگ منشی را بازتولید می‌کنند و یک گروه اسطوره‌هایی که فقط رنج و محنت شکست یا سازش را تحمل‌پذیر می‌سازند. در تاریخ و فرهنگ ایرانی این دو گروه به فراخور زمان، تعادل زیستی جامعه ایران را فراهم کرده‌اند. اگر جلوه‌های این دو گروه را در آیین‌ها جست‌وجو کنیم، یکی را در نوروز نمادی از زایندگی، امید و تداوم می‌توان دید، و یکی را در عاشورا نمادی از مویه بر فرصت و توانشی که از دست رفت. این دو گروه تصویر، مکرر بازتولید شده‌اند و در هر موقعیت اجتماعی و سیاسی خودشان را به مردم باورانده‌اند. شاید گریختن این دو گروه اسطوره‌ی

اسطوره‌های  
بلاگردان در  
نمایش‌های  
ایرانی با تأکیدی  
بر آثار بهرام  
بیضایی



جمعی از مقابل هم در فرهنگ ایرانی دلیل اصلی وقفه یا عدم پیوستگی در وضعیت زیستی امروز به‌شمار آید. البته در مصداق‌های آیین‌هایی که در رویدادهای مختلف اجرا می‌شوند، یک پدیده‌ی مشترک وجود دارد و آن عمل «قربانی شدن» است. بلاگردانی هم در آیین باروری بهار وجود دارد و هم در آیین‌های مرتبط با سوگ. برای نمونه می‌توان از **کوسه برنشین** یا **میرنوروزی** در بهار و همچنین از آیین **سوگ سیاوش**، **قالی تکانی مشهد اردها**ل و **واقع‌هی کربلا** نام برد. در همه‌ی آیین‌هایی که شمرده شد، «شر» رانده می‌شود و «نیکی» جای آن را می‌گیرد و تاوان آمدن نیکی، قربانی شدن شخصی است که می‌تواند با مرگ او (مرگ قاسم در تعزیه‌ی **قاسم و لیلا**) و یا با تبعید او از شهر (بدل حاکم شهر در **میرنوروزی**) همراه باشد. در آثار نمایشی ایرانی بلاگردانی، پایه‌ی موقعیت‌های دراماتیک بوده و آنچه شخص اصلی انتخاب می‌کند، عنصر پیش برنده است. بهرام بیضایی در آثار خود اسطوره‌های شرقی و مشخصاً ایرانی را در نظر داشته است و با تناسب و تغییر آن‌ها با شرایط زمانه، روایت خود از آن‌ها را خلق می‌کند. بیضایی در آثارش از توانش اسطوره‌های قربانی‌کننده و قربانی شونده، هر دو بهره می‌برد و با خلق مابه‌ازاهای تصویری امروزی، جهان حقیقی اسطوره‌ها را بازتولید می‌کند. هرازگاهی این دو تصویر به شکل غلبه‌ی گروهی از اسطوره‌ها، به دیگری هجوم برده و دیگری را از میدان به در کرده است. این یک ضرورت است که این دو تصویر باید جایی با هم روبه‌رو شوند. شاید تنها جایی که این دو گروه با هم گفت‌وگو کردند در **مرگ یزدگرد** باشد. جایی که ساکنان آسیا نمایندگان خفت‌پذیری، سازش و بی‌چیزی به بزرگ منشان، نمایندگان اصالت و نسب و همه چیزهای پاسخ می‌دهند و مویه می‌کنند. هر یک از دو گروه برای خودشان دلیل می‌آورند و دیگری را متهم می‌کنند و البته در آنجا اسطوره‌های نماینده عزت می‌گریزند که شاید نمادی از وضعیت اجتماعی در سال‌های نگارش **مرگ یزدگرد** است.

«انسان نخستین تصور می‌کند که بار درد و محنتش را نیز این‌گونه ممکن است به دیگری انتقال دهد که به جای او بر دوش بکشد. او با این تصور عمل می‌کند و نتیجه آن انبوه تدابیر بی‌رحمانه است تا مرارت‌هایی که خود تاب تحملش را ندارد بر دوش دیگری بگذارد. خلاصه آنکه اصل نیابتاً رنج بردن در میان اقوامی موجود بود و به آن عمل می‌شد که در مراحل نخستین فرهنگ اجتماعی و فکری قرار داشتند» (فریزر، ۱۳۸۵: ۵۹۴).

ساختار و هم‌کنشی اسطوره در روایت بیضایی با دگردیسی و تقدس‌زدایی‌هایش، ذهن قربانی و قربانی‌کننده را هم‌زمان به چالش می‌کشد. ساختار زمان در آثار او با مولفه‌هایی چون رویداد محوری، تقدس، زاینده‌گی، بی‌پایانی، توهم ایستایی، سنجش‌ناپذیری و شکستگی، به زمان و روایت اسطوره‌ای نزدیک می‌شود. در روایت **مرگ یزدگرد** آخرین پادشاه ساسانی و محکوم شدن آسیابان و خانواده‌اش، برخورد تارا با مرد تاریخی و شیء مقدسی چون شمشیر، مرگ مسافران و آینه زمان اسطوره‌ای و نیز با تکرار آیین‌ها مقدس می‌شود. زمان اسطوره‌ای و مقدس برای او همچون اسطوره ناسنجیدنی است زیرا زمان اسطوره‌ای دوار است و ابدیت اساساً سنجیده نمی‌شود. در زمان اسطوره‌ای، قندهای زمانی نیز رنگ می‌بازند. چالش قابل‌توجه در امروزی کردن اسطوره‌ی قربانی در آثار بیضایی پالوده شدن فرد قربانی‌شونده با اختیار خود است؛ انتخاب و اختیاری که از زمان کهن تا به امروز مرز بین انسان عادی و ابر انسان است. «در تکرار و اجرای آیین‌ها چیزی هست که به‌طور حتم تا به امروز دوام آورده و آن آسایش روحی است که اجراکننده به دست می‌آورد و بهره‌ای که از اجرا احتمالاً به دیگران می‌رسد. در تعزیه لحظه‌ای هست که قهرمان لباس می‌پوشد تا به قتلگاه برود. در وقتی همه خواهیم چکامه چمانی کسانی را که خیال دارند نجات شکوندی را بکشند خبر می‌کند

و خودش در لباس او به قتلگاه می‌رود. درواقع او به مرگی که پی آن می‌گردد معنای تازه‌ای می‌دهد؛ نه فقط شستن خود از احساس گناه که درواقع رسیدن به مرگی زندگی‌بخش برای دیگری. چکامه چمانی با مرگ خود آینده نجات شکاندی را نجات می‌دهد. این یک مرگ آیینی باستانی است برای نجات‌بخشی. چکامه چمانی سرنوشت نجات‌شکوندی را به گردن می‌گیرد و او را می‌رهاند. در این‌جا ما تکرار می‌بینیم. سه دسته با سه هدف به سوی قتلگاه می‌روند. یکی پی مرگ می‌رود، دسته‌ای برای کشتن، یکی برای جلوگیری از قتل که او را نجات خواهد داد. در فرهنگ کشاورزی باستان به زمین یا آسمان قربانی داده می‌شد برای بارش باران و تابش آفتاب و رویش خاک و در نهایت برای باروری و فراوانی و نیکبختی که طبعاً به قربانی نمی‌رسید و بهره‌ی زندگان بود. چکامه چمانی کاری جز همین نمی‌کند؛ تکرار یک آیین باستانی، برای پاک شدن از احساس گناه و نجات دیگری» (بیضایی، ۱۳۹۸: ۲۱۶).

اسطوره را متن یا کلامی می‌دانند که در قالب یک داستان بیان می‌شود و آن را یا می‌خوانند یا می‌شنوند. اسطوره از خود استقلالی ندارد و وابسته به آیین است. به عبارتی اسطوره فقط قول نیست بلکه فعل است. اسطوره متضمن آیین است و آیین متضمن اسطوره. کارکرد اسطوره صرفاً تبیین جهان است و آیین به کار بستن آن تبیین برای کنترل جهان. درواقع آیین کاربرست اسطوره است نه موضوع آن. «گوهر بینش اساطیری ایران «دو بنی» است. در آگاهی ما، هستی نه آمیزه‌ای بد و نیک، بلکه چون روز و شب دو پدیده‌ی جدای بهم بسته بود: نور و ظلمت، نیک و بد، زیبا و زشت، و تا روز دور رستاخیز این دو سرچشمه‌ی زاینده‌ی هستی را در کشمکش مدام می‌دانستیم (یا می‌دانیم). از همین رو دید ما از دنیا و آخرت در ذات خود اخلاقی است؛ هر چیزی یا خوب است یا بد و بد و خوب ناگزیر با هم ناسازگار و در جدالند. در نتیجه، این دید اخلاقی حماسی نیز هست. تاریخ مینو، از آفرینش تارستاخیز با جنگ ایزدان و دیوان آغاز می‌شود و به پایان می‌رسد و اما در گیتی نبرد پادشاهان و پهلوانان گردونه‌ی این تاریخ را می‌گرداند، در جانبی فریدون و سیاوش و کیخسرو، رستم و گودرز و گیو جا دارند و در جانبی ضحاک و افراسیاب و گرسیوز. بنیاد بینش اساطیری ایران بر مقارنه و برابری دوگانه‌ای نهاده شده است. این دو بنی، هستی بینش ما از کیهان، رستاخیز، اخلاق و زیبایی و منش ما را در قبال آن‌ها سامان می‌داد. بازتاب و روایتی دیگر از همین رویارویی دوگانه را - البته نه چون عکس برگردان بلکه با تفاوت‌هایی که می‌توان پنداشت - در گذرگاه «تاریخی - حماسی» می‌یابیم: مقابله‌ی ایران با توران، فریدون با ضحاک، کاوه با ضحاک، سیاوش و کیخسرو با گرسیوز و افراسیاب، رستم با افراسیاب، فرنگیس با سودابه. درگیر و دارهای خطیر هم این دوگونگی را می‌توان در نبرد تن به تن رستم و سهراب، پیران و گودرز، رستم و اسفندیار، رستم و دیو سفید، پهلوانان و جادوان هفت خان و جز این‌ها دید. تا آنجا که حتی در داستان‌های عاشقانه‌ای مانند زال و رودابه یا بیژن و منیژه، دو سرزمین و دو پادشاهی ناسازگار حضور دارند. این بینش و منش در ساختار داستان‌ها و روند تاریخ راه می‌یابد و آن‌ها را به سر منزل آخر می‌راند. این دوگانگی اعتقاد ایرانی به نظم اجتماعی و نیز به خویشکاری انسان در دل همین نظم، یک تقدیر اجتماعی پدید می‌آورد که همچون باورهای او نسبت به سرنوشت مقدر جهان، از یک سو تیره و از یک سو روشن است و چنین باورهایی میان دو بعد خوشبینی سبک روح مزدایی و نومیدی سنگین زروانی نوسان دارد».

بهرام بیضایی به تمامی، تاریخ و واقعیت را با آنچه در ناخودآگاه ذهن اسطوره‌اندیش حک شده، درمی‌آمیزد و با دگردیسی اسطوره، اسطوره‌شکنی و بازآفرینی اسطوره، ساختار روایی مورد نظرش را با توجه به تحولات جامعه شکل می‌دهد. اسطوره سفری ناشناخته و گاهی مرگبار را انتخاب می‌کند که دیگران، تماشاگران بی‌عمل آن هستند. چرا که هیچ چیز

اسطوره‌های  
بلاگردان در  
نمایش‌های  
ایرانی با تأکیدی  
بر آثار بهرام  
بیضایی

نمی‌تواند مقابل سفر، خواست و اراده‌ی اسطوره فرار بگیرد.

«سفر قهرمان یک سفر صرفاً جسمانی نیست، بلکه همراه با آزمون‌های آفاقی تجربیات و آزمون‌های انفسی نیز صورت می‌گیرد. در حقیقت، این اتفاق اصلی و اساسی در ساحت درونی، روانشناختی و وجودشناختی قهرمان صورت می‌گیرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۳۰).

در روایت‌های او از قهرمان همیشگی تاریخ؛ شاهان، جنگ‌آوران و قهرمانان مرد تقدس‌زدایی می‌شود. بیضایی با دگرگونی اسطوره می‌کوشد تا جایگاه زن را در روایت‌های کلان‌نمایی و به تبع آن در جامعه امروزی متحول کند. زن را قهرمان می‌کند و تصور جامعه را نسبت به جنسیت زن تغییر می‌دهد. قهرمان زن در آثار بیضایی مراحل سفر اسطوره‌ای را که عبارت است از: دعوت به سفر، بازگشت به وطن، پذیرفتن دعوت، یافتن مرشد، ممنوعیت، هنجارشکنی، آزمایش، تعقیب مخالفان، پیروزی و عزیمت طی می‌کند. نمایش‌نامه‌ی *ندبه* نمونه‌ای از تحول اسطوره در آثار اوست. زینب در نمایش‌نامه بهرام بیضایی نمونه‌ای از یک دختر پاک و ناآگاه است که در روند نمایش‌نامه و اتفاقات پیرامونش به خودشناسی می‌رسد. درواقع با نگاهی کلی‌تر می‌توان نمایش‌نامه‌ی *ندبه* را تعزیه‌ای برای مشروطیت به حساب آورد. با شخصیت‌هایی چون زینب و عبیدالله. تقابل زینب و عبیدالله اشاره به وقایع کربلا دارد. عبیدالله در لشکر یزیدیان اکنون نامزد زینب شده است. او دخترک را به پول ناچیز می‌فروشد و پس از آن در لشکر قزاق‌ها مشروطه‌چیان را به قتل می‌رساند. این بار زینب از قاتل امام حسین انتقام نمی‌گیرد، بلکه او دستانش را آغشته به خون قاتل آزادی و حریت می‌کند. زینب نمونه‌ی زنان فداکار برای کسب مشروطیت می‌شود. تپانچه‌ای که او از قنداق درآورد، زبان اعتراض اوست. زبانی برای بیان خشم نهفته و آرام‌نشدنی او. الگوهای «مادر کهن» در روایت‌های بیضایی قابل مشاهده هستند. در نمایش‌نامه *ندبه*، با حضور پر قدرت زنان روبه‌رو هستیم و مرکزیت با زنان است. مرکزیت زنان، مولد بودن مادر زمین را به‌خاطر می‌آورد. مادر زمین شروع و پایان همه چیز است. او می‌زاید و هنگام مرگ انسان به دامن او باز می‌گردد. الگوی بازگشت به خود و همچنین بازگشت به خانه به‌عنوان یکی از جلوه‌های «مادر کهن» در این اثر بیضایی نیز قابل مشاهده است. در این نمونه نیز شر از بین رفته و نیکی به خانه بازمی‌گردد. این کهن الگوی مادر، در فرازی تاریخی، تعریفی امروزی از اسطوره قربانی می‌دهد. اسطوره‌ای که در اقوام مختلف معنی و کارکردی برابر دارد.

فریزر با در نظر گرفتن خاستگاه و میل بشر برای بقا و تقدس، اصل اسطوره‌ی بلاگردان را قابل انتقال در اقوام مختلف می‌داند. زبان اسطوره در نگاه او زبان برقراری ارتباط است و نه لزوماً زبان ادبی و روایی. به همین منظور می‌توان بازآفرینی اسطوره‌ها در آثار بیضایی را به تمامی اسطوره‌ها یا به بیانی دیگر الگوهای یکسان در مناطق مختلف مربوط دانست. در مصداق‌های عینی و البته مردم‌شناسانه‌ی فریزر، نمونه‌های قابل توجهی وجود دارد. در عصر ودایی برادر کوچک‌تری که پیش از برادر بزرگ‌تر ازدواج می‌کرد فکر می‌کرد که گناه کرده است، اما مراسمی وجود داشت که با آن می‌توانست گناهش را بشوید. بر او بند و بستی از ساقه‌های نی به نشانه‌ی گناهش می‌بستند و بعد که شستشو و آبتنی می‌کرد آن‌ها به آب کف‌آلود سپرده می‌شدند و با آب می‌رفتند. آن‌ها به شر و گناه دستور می‌دادند که با کف‌های آب جاری بروند و زایل شوند. در شاهنامه نیز قهرمانان برای پاک شدن، تن به آب می‌زنند، همین‌طور در آیین قالی‌شویی مشهد ارده‌ال و در بسیاری نقاط دیگر. نتیجه آنکه، با این نشانه‌گذاری اسطوره‌ای می‌توان شخصیت‌های اسطوره‌ای در آثار بیضایی را در لحظاتی که با منطق خودشان و نه با منطق جهان واقعی پیرامون، تن به آب می‌زنند، درک کرد. شخصیت‌های

همچون تارا یا باشو.

رویکرد بیضایی در معاصر کردن اسطوره را می‌توان به این شکل دسته‌بندی کرد. یک: بازآفرینی اثر کهن که در دو سطح کلی «تغییر در چهارچوب کلی اثر» و «تغییر در وظیفه‌ی شخصیت‌ها» صورت می‌گیرد. دو: بازنویسی اثر کهن که به چند شیوه انجام می‌پذیرد؛ از جمله «افزودن گفت‌وگو میان شخصیت‌ها»، «برقراری روابط علی و معلولی» و «تغییر در شیوه روایتگری».

بیضایی مرگ را بازآفرینی می‌کند و از دل آن مرگ، حیات دیگران را نجات می‌بخشد. بازخوانی‌های بیضایی اکثراً از روایت متون کهن و تاریخی گرفته شده و اساساً به دور از شیفتگی از اسطوره، اسطوره‌های کهن را به اسطوره‌های امروزی تبدیل می‌کند. او در بازآفرینی، متن اولیه را مبنا قرار می‌دهد و به واسطه‌ی تکنیک در ساختار و خلاقیت در پرداخت موضوع، متن تازه‌ای تولید می‌کند. او همچنین از یک روش برای بازنویسی بهره می‌برد: «گسترش پیرنگ از طریق گفت‌وگوها». قهرمانان بیضایی به سه شیوه گفت‌وگو می‌کنند. گفت‌وگو با دیگران، گفت‌وگو با تماشاگران (در ساختار اپیک و روایی) و گفت‌وگو با خود. جالب است که ارائه‌ی اطلاعات مبنی بر تصمیم برای مرگ خودخواسته همچون یک بلاگردان، در گفت‌وگو با تماشاگران اتفاق می‌افتد. نمونه‌هایی که در آثار او کم نیستند. از برخوانی‌هایی همچون **آرش و آژی‌دهاک** گرفته تا نمایش‌نامه‌های متاخر او مثل **افرا**. گویی تماشاگر محرم راز است، همان‌طور که در «آیین» تماشاگران محرم راز هستند و با حضورشان کیفیتی قابل توجه به عمل قربانی شدن و تصمیم قهرمان می‌دهند.

## نتیجه‌گیری

کاوش در آیین‌های نمایشی و واشکافی نقش اسطوره‌ها، تاثیر بسیار زیادی بر شناخت روش‌های ارتباطی بشر از دوران باستان تا امروز دارد. آنچه انسان اولیه بر حسب نیاز خود انجام می‌داده با آنچه امروز با تاثیرپذیری از گذشته، آیین‌ها و اسطوره‌های مختلف، انجام می‌دهد، قابل تطبیق است. یکی از روش‌های برقراری ارتباط انسان با انسانی دیگر، هنر نمایش است. پرداختن به ریشه‌های نمایش و تاثیر آن بر زندگی واقعی مردم، می‌تواند راه و روش‌های بشر را در طول تاریخ تغییر دهد و حتی تصحیح کند. جیمز جورج فریزر با بررسی دقیق آیین‌های اقوام مختلف، نظریه‌ی جز به کل خود را تثبیت می‌کند و باور دارد که هرآنچه اقوام مختلف هم زمان انجام می‌دهند، بدون آگاهی از دیگری و تنها بر سر نیاز و باور آنهاست. در ایران شناخت اسطوره توسط اسطوره‌پژوهان بسیاری انجام شده که هر یک از آن پژوهش‌ها توانسته راه را برای هنرمندانی که به بازآفرینی اسطوره در نمایش روی آورده‌اند، هموار کند. بهرام بیضایی در طول سالیان، نقشی امروزی و معاصر از اسطوره‌ها ارائه کرده است و آثارش محلی برای درک و پردازش آیین‌های نمایشی ایرانی است. نگاه ویژه بیضایی به اسطوره، تنها به دلیل بازروایی اسطوره‌ها در عصر جدید نیست بلکه او به دنبال پاسخی برای پرسش‌های انسان معاصر از هستی‌اش است. ساختار روایی آثار بیضایی، ساختاری تودرتو و کابوس‌وار دارد که رهایی از آن همان‌قدر که برای شخصیت‌ها جان فرساست، برای مخاطب نیز دشوار است. بیضایی بلاگردانی را در سه سطح تعریف می‌کند. یک سطح که قهرمانان آثارش هستند که برای رهایی از شر، حتی به قیمت جان خود کوشش می‌کنند. سطح دیگر قربانیان حقیقی هستند که آن‌ها را اسطوره می‌نامیم و روش زندگیشان، با روش زندگی شخصیت‌ها نسبتی مستقیم دارد و سطح سوم، خود نویسنده است. چه بخواهیم چه نخواهیم، زندگی شخصی نویسنده بر آثار او تاثیر مستقیم دارد. بیضایی همیشه در سفر، بیضایی پریشان، نمی‌تواند نمودی دور از ذهن و تجربه‌ی زیسته‌ی خود به اثر اضافه کند. او که در تلاطم‌های بسیار فراز و نشیبی طولانی و تکراری پشت سر گذاشته است، قهرمان‌هایی قربانی، همچون خود در آثارش می‌آفریند.

## منابع

- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۲) *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*، نشر سخت، تهران
- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۷) *اسطوره متن هویت ساز*، نشر علمی فرهنگی، تهران
- فریزر، جیمز جورج. (۱۳۸۶) *شاخه زرین*، پژوهشی در جادو و دین، ترجمه کاظم فیروزمند، انتشارات آگاه، تهران
- دورانت، ویل. (۱۳۸۵) *تاریخ تمدن*، ترجمه اسماعیل دولتشاهی، نشر علمی فرهنگی، تهران
- هرودت. (۱۳۸۹) *تاریخ هرودت*، ترجمه مرتضا ثاقب فر، نشر اساطیر، تهران
- مالینوفسکی، براتیسلاو. (۱۳۹۵) *جادو، علم و دین*، ترجمه بهنام خلیلیان، مصطفی آقایی، انتشارات جامی، تهران
- لوی - استروس، کلود. (۱۳۸۵) *اسطوره و معنا*، ترجمه شهرام خسروی. چاپ دوم، نشر مرکز، تهران
- وستارمارک ادوارد. (۱۳۹۶) *بازمانده‌هایی از دوران جاهلیت در تمدن اسلامی*، علی بلوکباشی، انتشارات فرهنگ جاوید، تهران
- براکت، اسکارگ. (۱۳۷۵) *تاریخ تناتر جهان*، جلد اول، ترجمه هوشنگ آزادی ور، چاپ دوم، نشر مروارید، تهران
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶) *جستاری چند در فرهنگ ایران*، انتشارات فکر روز، تهران
- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۵۷) *سوغ سیاوش*، انتشارات خوارزمی، تهران
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۵) *از اسطوره تا تاریخ*، نشر چشمه، تهران
- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۳) *نمایش در ایران*، انتشارات روشنگران، تهران
- کاوه، علیرضا. (۱۳۹۸) *بهرام بیضایی و وقتی همه خوابیم*، نشر نیلا، تهران
- ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۳) *ادبیات نمایشی در ایران*، انتشارات توس، تهران.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۵) *نمایش در دوره‌ی صفوی*، فرهنگستان هنر، تهران.
- کیا، خجسته. (۱۳۷۵) *قهرمانان بادپا در قصه‌ها و نمایش‌های ایرانی*، نشر مرکز، تهران
- جنتی عطایی، ایرج. (۱۳۳۶) *بنیاد نمایش در ایران*، انتشارات صفی علی شاه، تهران
- اسماعیلی، حسین. (۱۳۸۶) *تشنه در میقاتگه، متن و متن‌شناسی تعزیه*، انتشارات معین، تهران
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۲۰) *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، انتشارات علمی فرهنگی، تهران
- بتلهایم، برونو. (۱۳۸۹) *کاربردهای افسون*، ترجمه: کاظم شیوا رضوی، انتشارات دستان، تهران
- ج. ف. بیرل. (۱۳۸۶) *اسطوره‌های موازی*، ترجمه: عباس مخبر، نشر مرکز
- عزیزی، محمود. (۱۳۸۷) *تناتر روحوضی و تحول‌پذیری آن*، *فصلنامه تناتر*، شماره ۴۲
- چرمشیر، محمد. (۱۳۸۶) *سیمیا، درس‌های سهراب کشی، ویژه‌ی بهرام بیضایی و تناتر*، شماره ۲
- ذکاء، یحیی. (۱۳۳۷) *کولی و زندگی او*، انتشارات اداره کل هنرهای زیبای کشور، تهران

اسطوره‌های  
بلاگردان در  
نمایش‌های  
ایرانی با تأکید  
بر آثار بهرام  
بیضایی

# بازخوانی زن اساطیری در سیمای دخت پیامبر به روایت شبیه نامه نویسان

محمد حسین ناصریخت

نوع مقاله: علمی - پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۰۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۰۱

# بازخوانی زن اساطیری در سیمای دخت پیامبر به روایت شبیه نامه نویسان

محمد حسین ناصر بخت

استادیار، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران



## چکیده

با توجه به این نکته که شبیه‌خوانی تنها نمایش سنتی ایرانی است که از آغاز شکل‌گیری اجرای آن براساس متنی مکتوب، که سرایش آن‌ها را می‌توان آغازی بر ادبیات نمایشی ایرانی به‌شمار آورد، انجام می‌پذیرفته است، بررسی ویژگی‌های متون آن از مناظر مختلف می‌تواند دستاوردهای قابل‌تأملی برای درک تجربه‌های نمایشی پیشینیان فراهم آورد. ضمناً مطالعه نسخ شبیه‌خوانی شاهدهی بر این مدعاست که پدیدآورندگان این نمایش آیینی علاوه بر بهره بردن از تفکرات اسلامی و تأثیرحافظه‌ی قومی ایرانیان، اندیشه اساطیری و اسطوره‌های ایرانی، از اساطیر سایر اقوامی که به نوعی با ساکنان این سرزمین در ارتباط بوده‌اند و همچنین باورداشت‌های سایر ملل و سرزمین‌هایی که ایرانیان و مسلمانان در آن‌ها حضورداشته‌اند نیز تأثیری پذیرفته‌اند. مقاله حاضر در جست‌وجوی نحوه و میزان این تأثیرات برشبیه‌نامه‌ها، با تکیه‌ی بر مستندات و با رویکردی اسطوره‌شناسانه می‌کوشد با تمرکز بر مجالسی از شبیه‌خوانی که شخصیت دخت پیامبر را دستمایه قرار داده‌اند به این سؤال پاسخ گوید که: اندیشه و اساطیر ایرانی در روایت شبیه‌نامه‌نویسان چگونه در بازخوانی سیمای دخت پیامبر متبلور گردیده است؟ و سرانجام به این نتیجه دست می‌یابد که: ترسیم سیمای دخت پیامبر و کنش‌های او در تعزیه همان جایگاه و نقشی را در ذهن مخاطبان مومن تداعی می‌سازند که ایزد بانوی آب‌ها، آناهیتا، در ادبیات و اعتقادات کهن ایرانیان دارد و حضرت زهرا(س) در تعزیه‌نامه‌ها را به جلوه‌ای از جنبه‌های مثبت کهن الگوهای زنانه بدل ساخته است. در ضمن چنان‌که در اوستا قهرمانان و صدقهرمانان به یکسان آناهیتا را می‌ستایند در تعزیه‌ها نیز این موقعیت بارها تکرار می‌شود و حتی سرداران مخالف نیز با احترام از دختر پیامبر و بانوی مقدس یاد می‌کنند. این مقاله بر مبنای پژوهشی توصیفی - تحلیلی شکل گرفته است و در آن اطلاعات از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و فیش‌برداری تهیه شده‌اند.

واژگان کلیدی: اسطوره، شبیه‌خوانی، حضرت زهرا(س)، آناهیتا، ایران.

شبیهِ خوانی (تعزیه) نمایشی آیینی است و آیین اسطوره را عینی می‌سازد و تحقق می‌بخشد و برای مخاطب آیین‌ورز این امکان را مهیا می‌سازد که آن را در زندگی تجربه کند و به همین سبب است که غالباً پیوند اسطوره و آیین ناگسستنی‌ست، چنان‌که گفته‌اند: «آیین، اسطوره‌ای‌ست بالفعل» (ستاری، ۱۳۸۵: ۷). پس هرگاه واقعه و شخصیتی تاریخی به آیین گره می‌خورد جلوه‌ای اساطیری می‌یابد و این همان اتفاقی است که در مورد رویداد تاریخی واقعه کربلا و شخصیت امام حسین (ع) به عنوان واقعه و شخصیت محوری و همچنین سایر حکایات و اشخاص تاریخی در دوران اوج تعزیه و تنوع موضوعات آن رخ می‌دهد یعنی در تعزیه وقایع و اشخاصی تاریخی با تبدیل شدن به موضوع یک آیین و گره خوردن به تجارب و خاطره قومی ایرانیان تبدیل به ماجراها و اشخاصی اساطیری می‌شوند که چون در نمایش آیینی متبلور می‌شوند آن را بدل به نمایشی اساطیری می‌سازند؛ نکته‌ای که پیش از این در مقالات و آثار پژوهشگرانی چون احسان یارشاطر، شاهرخ مسکوب، بهرام بیضایی و خجسته کیا که پیشینه پژوهش حاضر به‌شمار می‌آیند نیز اشاراتی به آن آمده است. ضمناً مطالعه نسخ شبیه‌خوانی شاهی برای مدعاست که پدیدآورندگان این نمایش آیینی علاوه بر بهره بردن از تفکرات اسلامی و تاثیر حافظه‌ی قومی ایرانیان، اندیشه اساطیری و اسطوره‌های ایرانی از اساطیر سایر اقوامی که به نوعی با ساکنان این سرزمین در ارتباط بوده‌اند و همچنین باورداشت‌های سایر ملل و سرزمین‌هایی که ایرانیان و مسلمانان در آن‌ها حضور داشته‌اند نیز تأثیراتی پذیرفته‌اند. مقاله حاضر با تکیه بر این، پیشینه و مستندات و با رویکردی اسطوره‌شناسانه در ارزیابی اسنادی نو در نسخه‌های دست‌نویس شبیه‌نامه‌ها می‌کوشد به این سؤال پاسخ گوید که: اندیشه و اساطیر ایرانی، در روایت شبیه‌نامه‌نویسان، چگونه در بازخوانی سیمای دخت پیامبر متبلور گردیده است؟ پس درواقع این پژوهش ضمناً در جست‌وجوی شرحی بر سازوکار تخیل این راویان مردمی در بازخوانی توانانی از اسطوره و تاریخ است که از این منظر می‌تواند راهنمایی برای فعالان عرصه ادبیات و ادبیات نمایشی معاصر علاقه‌مند به حوزه‌های مذکور نیز به‌شمار آید، زیرا چنان‌که بسیاری از محققین در وصف تاریخ مراحل شکل‌گیری شبیه‌خوانی آورده‌اند این نمایش زمانی در جامعه سنتی ایران پس از اسلام امکان پدید آمدن می‌یابد که تخیل فرصت جولان در ماجرای کربلا را پیدا می‌کند، تخیلی که آدمی را از قید و بندها رهایی می‌بخشد و راهنمای او به سوی نیروهای نهفته در پدیده‌های پیرامون و درون خود می‌گردد و بسیاری معتقدند که تخیل «قدیم» است و تجربه «حادث» پس «شناخت شاعرانه جهان مقدم بر شناخت عقلانی جهان است» (ستاری، ۱۳۷۹: ۲۱) و در مورد تعزیه نیز که هنری قدسی است باید این شناخت شاعرانه تحقق یابد، که هنر قدسی «طبیعی‌ی باید شاهد را از بند هیجانات حسی و انفعالی و احساسات نفسانی و هوش نظری و عقل برهانی و بحثی و طبیعت خاص بشری‌اش برهاند و در او احساس دریافت «سر و راز»ی شگرف را زنده و بیدار کند... دعوتی مبهم اما قدرتمند به مشاهده «ماوراء...» (ستاری، ۱۳۷۶: ۷۴). جهانی فراطبیعی و ماوراء واقعیت پیرامونی و صورت‌هایی غیرمادی که به نحوی گنگ و از طریق تجربه‌ای شهودی مشاهده و درک می‌شوند و صفاتی برتر از سرشت انسانی مخاطب را به تماشا می‌نهند.

مقاله حاضر بر مبنای پژوهشی توصیفی - تحلیلی شکل گرفته است و چنان‌که اشاره شد در آن اطلاعات از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و به‌ویژه بررسی نسخ دست‌نویس و انتشار یافته‌ی شبیه‌خوانی تهیه شده‌اند.

واژه اسطوره از نظر شکلی ریشه در زبان‌های هند و اروپایی دارد. در سانسکریت سوترا Sutra به معنای داستان یا گفتار مذهبی است و در متون هندویی، بودایی و جین به همین معنی به کار رفته است. در یونانی واژه Historia به معنی جست‌وجو و آگاهی است که در فرانسه صورت Histoire و در انگلیسی به دو صورت Story به معنای داستان و History به معنی تاریخ گزارش شده است. این واژه در عربی به صورت الاسطوره والسطیره در معنای روایت و حدیثی دروغین از Historia یونانی گرفته شده است و از نظر معنایی با واژه Myth در زبان‌های انگلیسی، فرانسه و Myth و Mythe آلمانی که از اصل یونانی Mouth گرفته شده‌اند و واژگان فارسی مست و مویه مترادف است (بهار، ۱۳۸۹: ۳۴۴-۳۴۳). اسطوره‌شناسی<sup>۱</sup> دانشی است که به بررسی اساطیر و جایگاهشان در جوامع انسانی می‌پردازد. در سده نوزدهم میلادی نخستین نظریه‌های انتقادی در مورد اسطوره مطرح شد و پژوهشگران متأثر از انقلابات علمی اساطیر را در رده‌ی نموده‌های بدوی، منسوخ و ناکارآمد اندیشه انسانی طبقه‌بندی کردند اما برخلاف ایشان در سده بیستم میلادی بسیاری از پژوهشگران اسطوره‌شناس این دیدگاه را رد کردند و مهم‌ترین رویکردهای مدرن در مطالعات اسطوره‌شناختی توسط افرادی همچون فروید، یونگ، لوی برول، لوی استروس، نوررتروپ فرای، اسطوره‌شناسان مکتب شوروی، میرچا الیاده و حلقه اسطوره و آیین بنیاد نهاده شد.

اسطوره‌شناسان معتقدند اساطیر چون آیین‌هایی تصاویر فرهنگ بشری را از ورای هزاره‌ها انعکاس می‌دهند و اندیشه مردمانی را بازمی‌تابانند که برای بیان تصورات و نظراتشان پیرامون جهان و خویشتن هنوز به علم و فلسفه دسترسی نداشتند، دورانی که بشر اسطوره‌باور رابطه خود با ماورالطبیعه را از طریق برگزاری آیین‌ها تنظیم می‌کرد. چنان‌که ژرژ گودورف می‌نویسد: «معنا بخشی به عالم کاروبار اسطوره است» (گودورف، ۱۳۷۹: ۶۸) و الیاده، که آرا و نظرات وی بیش از دیگر اسطوره‌شناسان در پژوهش حاضر راهنما بوده است، بر این باور بود که یکی از محوری‌ترین کارکردهای اسطوره بنیان نهادن سرمشق‌هایی برای رفتار انسانی است (الیاده، ۱۹۹۸). پس اساطیر پدیده‌های جهان را تبیین می‌کنند، البته نه به این خاطر که برای این پرداخته شده‌اند تا توجیه‌کننده اتفاقات جهان باشند بلکه به این سبب که ذاتا دارای کیفیت تبیین و توجیه‌کنندگی‌اند و اسطوره در جامعه ابتدایی تنها گونه‌ای از ادبیات داستانی - تخیلی که روایت می‌شود نیست بلکه واقعیتهای زنده است، حقیقتی همواره حاضر که مردمان جامعه بر آن و تأثیرش بر اوضاع جهان باور دارند، از نگاه ایشان اساطیر مبین حقیقتی قدرتمندند که حیات بشریت و فعالیت امروزی او و سرنوشت و تقدیرش را در آینده عینیت می‌بخشد.

تعاریف فوق در مورد اساطیر ایران باستان نیز صادقند، اسطوره‌هایی که تاریخ نانوشته و فرهنگ کهن ساکنین این سرزمین تبیین می‌کنند، اقوامی سختکوش و همواره در کشاکش با طبیعت سخت و خشن سرزمینی با اقالیم متفاوت و متضاد جغرافیایی که چاره‌ای جز پناه بردن به نیروهای ماوراءالطبیعی و جادوی اساطیر نداشته‌اند. ضمناً تنوع جغرافیایی و گوناگونی اقوام و فرهنگ‌های مستقر در فلات ایران به تنوع اساطیر در این حوزه جغرافیایی منجر شده است، اسطوره‌هایی که حتی تا به امروز نیز در نگرش، اعتقادات، ادبیات، آثار هنری و مهم‌تر از همه زندگی هر روزینه‌ی ما آثارشان قابل تشخیص است؛ اساطیری که حتی مشروعیت واقعیت تأیید می‌کردند، آن را به جهانی دیگر پیوند می‌زدند و گاه بدان رنگ و بوی قداست می‌دادند و هنوز نیز تأثیرشان پابرجاست زیرا چنان‌که میرچا الیاده تذکر می‌دهد: «اسطوره ممکن است

تنزل یافته، به صورت افسانه حماسی و منظومه حماسی مردم پسند<sup>۲</sup> یا رمان درآید و یا به شکل اعتبار باخته‌ی «خرافه» و عادیات مستمر و دل‌تنگی و حسرت<sup>۳</sup> و غیره باقی ماند، اما در هر حال، ساختار و برد تأثیرش از دست نمی‌رود» (الیاده، ۱۳۸۵: ۴۰۲). پس تعجب‌آور نیست که این اساطیر در شکل‌گیری و همچنین وجوه مختلف هنر شبیه‌خوانی تأثیر گذارده باشند زیرا شبیه‌خوانی نمایشی آیینی‌ست که در میان تمامی سرزمین‌های اسلامی تنها در میان ایرانیان امکان نشو و نما یافته است و آیین گزارش دوباره اساطیر در قالب اعمال و حرکات است که جهان اساطیری را متحقق می‌سازد. لوک بنوا در مورد ارتباط آیین با ماوراءالطبیعه می‌نویسد:

«آیین‌ها در تمدن‌هایی که مجموع حوزه‌هایشان را عرفی و از دین جدا کرده‌اند، حلقه‌ای منحصر به خود یعنی حلقه‌ای مقدس، تشکیل دادند. مقدس<sup>۴</sup> جلوه دادن کارهایی که انجام می‌دهیم و یا آن که هستیم (مقدس فرامودن خود) به معنای فدیّه دادن و قربان و تقدیم کردن<sup>۵</sup> است، یعنی ایثار و اعطاء و اهداء آن اعمال (یا خود) به قوایی نامرئی که در مقابل، از آن‌ها انتظار کمک و حمایت داریم، حتی اگر آن قوا در پوشش قانون تواتر یا حساب احتمالات پنهان شده باشند» (بنوا، ۱۳۷۹: ۴۳).

از این منظر آیین موجب بهره‌مندی و برخورداری موقعیت بشری از صور مثالی فوق طبیعی می‌گردد پس اسطوره و آیین جدایی‌ناپذیرند آن هم به صورتی که حتی نمی‌توان بر تقدم یکی بر دیگری شهادت داد که گویا هر دو با هم زاده شده‌اند. می‌دانیم که آریاییان در هزاره‌ی دوم و اول پیش از میلاد بر هند و ایران استیلا یافتند و پس از نبردی طولانی با اقوام ساکن در این سرزمین‌ها سرانجام با استحاله این اقوام در خود بر آن‌ها استیلا یافتند، عقاید این قوم که در «ریگ ودا»ی هندیان و «یشت‌ها»ی ایرانی به خوبی بیان شده، بازتاب روش زندگی این اقوام چادرنشین و جنگجو و مبارزه‌شان با طبیعت خاص هر یک از این مناطق است. مثلاً در یشت‌ها با توجه به موقعیت آریاییان در فلات ایران از زیبایی سپیده‌دم و وحشت خشکسالی یاد می‌شود و ایزدان آرمان‌هایی چون «راستی»، پدیده‌های طبیعی همچون طوفان و قهرمانان حامی انسان مانند کرساشبه (گرشاسب) را مجسم می‌سازند. البته تفاوت‌های بسیاری میان عقاید آریاییان هند (آیین ودیک<sup>۶</sup>) و کیش زرتشتی ایرانیان باستان وجود دارد که ریشه در اوضاع جغرافیایی و محیط زندگانی ایشان دارد زیرا چنان‌که جان ناس می‌نویسد:

«اوضاع طبیعی بر فراز فلات ایران... برخلاف اصول کشور هند بود در... (ایران) فکر و اندیشه در حول و حوش ضروریات زندگی دور می‌زد و مسئله‌ی تنازع بقا و کشمکش حیات بیشتر واقعیت داشت و از این رو دین و مذهب بر پایه‌ی خلق و منش قرار گرفت و مسئله سعی و عمل در دماغ ایرانیان به جای ریاضت و عزلت هندوان مستقر شد از این رو دین هند و دین زرتشت دو ماهیت مختلف حاصل کردند و در دو قطب متباین و متضاد قرار گرفتند» (ناس، ۱۳۵۴: ۲۹۳).

و همین تفاوت اقلیمی، که به تفاوت در روش زندگی انجامیده است، در شبیه‌خوانی (تعزیه) نیز متبلور می‌شود، به‌ویژه معضل «بی‌آبی» که همواره ذهن ایرانی در معرض خشکسالی و قحطی را به خود مشغول می‌ساخت، چنان‌که به‌طور مثال در واقعه‌ی محوری این نمایش - واقعه‌ی عاشورا - یکی از مهم‌ترین معضلات قطع آب است؛ آبی که در اعتقادات شیعیان مهریه دختر پیامبر و مادر امام حسین(ع) حضرت فاطمه زهرا(س) به‌شمار می‌آید و در گذشته‌های دور ایزد بانوی بلند مرتبه و مقدسی چون «اردوی‌سور آناهیتا» حفاظت و مراقبت از آن را برعهده داشت. الهه‌ای که از پرطرفدارترین و دوست داشتنی‌ترین ایزدان باستانی است و قدمت پرستش او حتی به پیش از پذیرش آیین زرتشتی می‌رسد و به‌دلیل همین رابطه‌ی تنگاتنگ

بازخوانی زن  
اساطیری در  
سیمای دخت  
پیامبر به روایت  
شبیه‌نامه‌نویسان

نمایش شبیه‌خوانی با آب، تاثیر شرایط اقلیمی در شکل‌گیری آن غیرقابل انکار است چنان‌که برخی آن را نمایش جامعه‌ای مبتنی بر اقتصاد کشاورزی دانسته‌اند، جامعه‌ای که به آب وابسته است.

### نظریات یونگ پیرامون کهن الگوها و دسته‌بندی کهن الگوهای زن

برخی معتقدند که جهان اساطیر، جهان بومی شده کهن الگوهاست، کهن الگوهایی که ترجمان اقلیم و منطقه‌ای خاص را پذیرفته‌اند. کارل گوستاو یونگ<sup>۷</sup> که مطالعه در زمینه پیوند اسطوره و روان آدمی را از سال ۱۹۰۹ میلادی آغاز کرد، با تاکید بر نقش الگوهای تکرارشونده و مضبوط در ناخودآگاه جمعی در شکل دادن به شخصیت انسان، به شرح و معرفی کهن الگوها پرداخت. او معتقد بود ناخودآگاه جمعی ریشه در زندگی تاریخی بشر و تجارب گذشتگان دارد. زبان ناخودآگاه، زبان نمادهاست و کهن الگوها نمادهای کهن و شگفت‌انگیزی هستند که برجسته‌ترین ویژگی‌های مربوط به ناخودآگاه جمعی را بازتاب می‌دهند؛ ناخودآگاهی که به واسطه رویا و اسطوره با انسان سخن می‌گوید و اسطوره خود نیز رویایی جمعی است که در طی تاریخ توسط ملل و اقوام به زبان تمثیل و نماد بیان شده و عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه را آشکار می‌کند. کهن الگو (سرنمون) آن دسته از اشکال و ادراک و دریافت‌هاست که به یک جمع به ارث رسیده است. پس در هر کهن الگو تمایلی ساختاری به تبیین محتویات و فرایندهای پویای ناخودآگاه جمعی در سیمای تصاویری ابتدایی نهفته است که خاستگاه آن در فرایندها و رویدادهای طبیعی ست (یونگ، ۱۳۷۷).

او در حین تحلیل تجارب خویش در بیان رابطه میان کهن الگو و غریزه می‌نویسد: ««غریزه» کششی جسمانی است که به وسیله‌ی حواس دریافت می‌شود. البته غرایز به وسیله‌ی خیال‌پردازی‌ها هم بروز می‌کند و اغلب تنها به وسیله‌ی نمایه‌های نمادین، حضور خود را آشکار می‌سازد. و من همین بروز غرایز را «کهن الگو» نامیده‌ام» (همان، ۹۶). یونگ و شاگردانش در مورد کهن الگوهای زن با بهره بردن از اسطوره‌شناسی یونانی هفت سرنمون را معرفی می‌نمایند، ایزد بانوانی که در برخی از صفات همپوشانی دارند و عبارتند از:

۱- آفرودیت<sup>۹</sup> کهن الگوی زیبایی و جذابیت زنانه (زن و سوسه‌گر یا زن - معشوقه)

۲- آتنا<sup>۱۰</sup> کهن الگوی زنانه‌ی کار و اقتصاد (زن حسابگر)

۳- آرتیمس<sup>۱۱</sup> کهن الگوی زنانه‌ی ورزیدگی و قدرت (زن پرخاشگر)

۴- هرا<sup>۱۲</sup> کهن الگوی همسری، وفاداری و حسادت توامان (زن - همسر)

۵- هپرسفون<sup>۱۳</sup> کهن الگوی دختری، مهربان و صبور (زن باکره)

۶- هستیا<sup>۱۴</sup> کهن الگوی زنانه روحانیت، باگذشت و مهربانی عرفانی (زن روحانی)

۷- دیمتر<sup>۱۵</sup> کهن الگوی مادری مهربان، باگذشت و فداکار (زن - مادر)

و البته طبیعی ست که در پرتو مطالعات تطبیقی اساطیر می‌توان سرنمون‌های پیشنهادی یونگ را در کیهان‌شناختی اساطیری سایر ملل و از جمله اساطیر ایرانی نیز مشاهده نمود؛ چون براساس نظریات یونگ نمادها و نقش‌مایه‌های کهن‌الگویی محصول تاثیر تلفیقی ساختار اولیه و اصلی روان و بقایای تجربه مکرر و پیوسته بشر یعنی زاده آن دسته از محرک‌های طبیعی و اجتماعی هستند که در پشت سر خود آثار اسطوره‌شناختی شخصی را در روان به جای می‌گذارند زیرا «کهن الگو برآن است تا انگیزه‌های نمودهایی که گرچه در جزئیات کاملاً متفاوت هستند، اما شکل اصلی خود را از دست نمی‌دهند، به ما بشناساند» (یونگ، ۱۳۷۷: ۹۶).

## شبه خوانی و اساطیر

عده‌ای معتقدند که تعزیه ریشه در مراسم باستانی «سوغ سیاوش» دارد. آیینی که برای تجلیل و عزاداری قهرمان اسطوره‌ای ایران، «سیاوش»، که مظهر معصومیت و پاکی و ضمنا از ایزدان شهیدشونده گیاهی است، برگزار می‌شد. مراسمی که با «شبه‌سازی»، دسته روی و خواندن نوحه و سرود هر ساله در موعدی مقرر، همچون تمامی مراسم آیینی، همراه بود. بعدها مراسمی که از قرن چهارم هجری با صدور فرمان معزالدوله دیلمی در آزادی عزاداری بر امام سوم شیعیان برپا شد، شباهت بسیاری به آن داشت، مراسمی که پس از بدل شدن مذهب شیعه به مذهب رسمی کشور در دوره صفویه گسترش یافت و شرایط پدید آمدن شبه‌خوانی را پدید آورد. هرچند عده‌ای دیگر این نمایش را ادامه‌ی منطقی مجالس روایت و تذکار نمایشی نقالان، شاهنامه‌خوانان، سخنوران، مداحان، حکایت‌خوانان و قصه‌گویان داستان‌های حماسی و مذهبی می‌دانند، مجالسی که از دیرباز در سرتاسر فلات ایران رواج داشته‌اند و البته هر دو نظر مؤید ارتباط شبه‌خوانی و اساطیرند.

تعزیه (شبه‌خوانی) همچون تمامی جلوه‌های هنر سنتی نمایشی مبتنی بر قراردادهای است. نمایشی که اساس آن بر فاصله گرفتن از «ایجاد توهّم واقعیت» استوار است. در این شیوه نمایشی هیچ‌گونه تلاشی برای واقع‌نمایی انجام نمی‌شود زیرا انسان ایرانی و مسلمان این جهان را فناپذیر و آن را مرحله‌ای برای آمادگی برای ورود به مرحله‌ای دیگر می‌داند، مرحله‌ای که با مرگ آغاز خواهد گشت و نهایی برای آن نمی‌توان متصور بود. این جهان از دیدگاه او محل آزمونی است که انسان با موفقیت در آن خواهد توانست با سربلندی پای به جهانی دیگر نهد و رستگار گردد. پس در نبرد جاودانه‌ی بین نیکی و شر و سپیدی و سیاهی، که در شبه‌خوانی نیز تبلور یافته است، او باید اردوی خویش را انتخاب کند. تماشاگران و بازیگران با شرکت خود در مجلس شبه‌خوانی و با اشک ریختن بر اولیا و نفرین بر اشریا درواقع سهم خویش را در این نبرد ادا می‌کنند و با اعلام نظر خویش بدین‌وسیله الگوی ازلی خویش یعنی «انسان آرمانی» خود را معرفی می‌کنند و بدین ترتیب مخاطب از تماشاگر شاهد و منفعل به تماشاگری شریک و فعال بدل می‌گردد و همین ویژگی‌ها به اضافه آیینی بودن شبه‌خوانی به زمان و مکان اجرا خصوصیتی زمان‌شمول و جهان‌شمول می‌بخشد و شعار «کل ارض کربلا و کل یوم عاشورا» را متجلی می‌سازد که همین نکته خود شاید مهم‌ترین خصلتی است که شبه‌خوانی را بدل به نمایشی اساطیری می‌سازد زیرا زمان‌شمول و جهان‌شمول بودن و تداوم در زمان و مکان مهم‌ترین ویژگی اساطیر به‌شمار می‌آید.

دسته‌بندی، شخصیت‌پردازی و تقابل نیروهای خیر و شر در مجالس شبه‌خوانی یادآور جدال اساطیری اهورامزدا و اهریمن در اساطیر ایران باستان است، جدالی که هیچ‌گاه به اُشتی نخواهد انجامید و تا به سر رسیدن زمانه‌ی کرانه‌مند و ظهور «سوشیانت» تداوم خواهد داشت. «... پس هرمزد به همه آگاهی دانست که اگر او را زمان کارزار (تعیین) نکنم، آنگاه تواند کردن برآفرینش من همان‌گونه که تهدید کرد و نبرد، به آمیختگی، همیشگی (خواهد شد) و او را توانایی (خواهد بود) در آمیختگی آفرینش نشستن و (آن را) از آن خویش کردن، همان‌گونه که اکنون نیز مردم، در (این دوران) آمیختگی، بسیارند که بدی بیش ورزند تا نیکویی، که کام اهریمن بیش می‌ورزند. هرمزد به اهریمن گفت که «زمان (تعیین) کن تا کارزار را بدین پیمان به نه هزارسال فراز افکنیم» زیرا دانست که بدین زمان کردن، اهریمن را از کار بیفکند. آنگاه اهریمن، به سبب نادیدن فرجام (کار)، بدان پیمان همداستان شد به همان‌گونه که دو مرد هم نبرد زمان فراز کنند که «ما به همان روز تا شب کارزار کنیم». هرمزد این را نیز با همه آگاهی

بازخوانی زن  
اساطیری در  
سیمای دخت  
پیامبر به روایت  
شبه‌نامه‌نویسان

دانست که در این نه هزار (سال)، سه هزار سال همه کام هرمز رود، سه هزار سال، در آمیختگی، کام هرمزد و اهریمن هر دو رود (و) بدان فرجامین نبرد، اهریمن را از کار توان انداختن و پتیارگی را از آفرینش بازداشتن...» (بهار به نقل از بندهش، ۱۳۶۲: ۳-۲).

و این اتفاقیست که در تعزیه نیز رخ می‌دهد زیرا آشتی و آمیزش بین اشقیا و اولیا در مجالس شبیه‌خوانی نیز به‌هیچ‌وجه امکان‌پذیر نیست که یک گروه در نهایت پاکی، معصومیت و سپیدی‌ست و گروه دیگر اوج پلیدی، گناهکاری و سیاهی را به نمایش می‌گذارد و آمیزش نور و تاریکی از دیرباز گناهی نابخشودنی بوده است ضمن اینکه دو اندیشه مهم «شهادت» و «انتظار» که محورهای اصلی در شکل‌گیری مجالس شبیه‌خوانی هستند هر دو در اندیشه‌ی ایرانی مسبوق به سابقه بوده و هسته اصلی تفکر مستتر در اساطیر ایرانی را تشکیل می‌دهند و به‌دلیل همین پیوندهای تنگاتنگ بین اندیشه تجلی یافته در مجالس شبیه‌خوانی با باورهای کهن ایرانیان است که این نمایش مردمی به ارتباطی غبطه‌برانگیز با مخاطب دست می‌یابد، ارتباطی که محقق آمریکایی چون پیتر چلکووسکی را چنان تحت تاثیر قرار می‌دهد که می‌نویسد: «تعزیه چنان نمایش انسانی و جدی است که کل جوهره‌ی اندیشه و عواطف مربوط به حیات، مرگ، خدا و انسان ممنوع را دربرمی‌گیرد، برای جویندگان تاریخ هنر و کسانی که با تئاتر تجربی سروکار دارند، تعزیه از انگیزش آرمان‌ها و تجارب نوین تئاتری خبر می‌دهد» (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۲۴).

تاثیر اساطیر در مجالس شبیه‌خوانی تنها محدود به شباهت‌ها میان اندیشه‌ها و شخصیت‌ها نیست و در جای جای مجالس تعزیه ردپای این تاثیر را می‌توان دید چنان‌که با توجه به آشنایی ذهنی مخاطبان با فرهنگ و اساطیر ایرانی در بسیاری از قطعات تعزیه از این آشنایی برای ایجاد فضایی حماسی و گاه رسیدن به زبانی فاخر و مطمئن استفاده می‌شود و مثلاً نام‌های قهرمانانی چون گرشاسب و لهراسب و سهراب و نوذر از ادبیات اساطیری و حماسی ایران چون تمهیدی برای فضا سازی با توجه به آشنایی ذهنی مخاطبان به این ابیات راه یافته‌اند و علاوه بر این گاهی اوقات شخصیت‌های اساطیری مستقیماً در این مجالس حضور یافته‌اند مانند رستم در مجلس «رستم و سلیمان» (بارگاه سلیمان) که تمثیلی است از آشتی ملت و مذهب و یا دیو در مجلس «شست بستن دیو»، مجلسی که در آن حضور نقش «دیو» در کنار شخصیت‌هایی چون «آدم»، «سلیمان» و «آصف» (تاریخ و اساطیر سامی) و مربوط ساختن آن‌ها با شخصیت‌های تاریخ صدر اسلام به‌ویژه پیامبر (ص) و امام علی (ع) و اندیشه شیعی، اثری مبتنی بر آمیزش فرهنگ‌های گوناگون در قالب شبیه‌خوانی را پدید آورده است.

با توجه به آنچه که آمد می‌توان دریافت که مجالس تعزیه در عناصری چون درونمایه، اشخاص بازی، طرح و گفت‌وگو از اندیشه و داستان‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای ایران، که در ادبیات مکتوب و شفاهی ایرانیان ضبط و ثبت شده‌اند، بهره فراوانی برده‌اند، اتفاقی که باعث ایجاد ارتباطی مناسب میان این نمایش سنتی و مخاطب ایرانی گشته است، مخاطبی که ناخودآگاه جمعی او را در این ارتباط آیینی یاریگر است زیرا چنان‌که فرانسوا لاپلانتین یاد آور می‌شود: «اسطوره پیش از آنکه متعلق به فکر باشد از مقوله‌ی عمل است» (لاپلانتین، ۱۳۸۱: ۲۲).

همچنین مجالس شبیه‌خوانی هر چند در بیشتر موارد توسط شاعرانی مردمی سروده شده‌اند ولی نباید از خاطر برد که این سراینده‌گان در سرزمینی می‌زیسته‌اند که جریان اندیشه و تفکر در آن ثمره‌ی خردورزی و سیروس‌سلوک بزرگانی چون ملاحادی سبزواری، ملاصدرای شیرازی، شیخ بهایی، ابونصر فارابی، ابن‌سینا، خواجه نصیرالدین طوسی و شیخ اشراق شیخ



شهاب‌الدین ابوالفتح یحیی بن حبش بن امیرک سهروردی (۵۸۷-۵۴۹ ه.ق) است، افرادی که در حکمت و عرفان سرآمد اندیشه‌ورزان دوران خود بودند و به‌ویژه در شکل‌گیری حکمت شیعی تأثیر فراوان نهاده بودند، حکمتی که با واسطه‌ی روحانیون، دراویش و اهل فتوت که برخی از ایشان از دست‌اندرکاران هنر تعزیه‌خوانی نیز بوده‌اند هدایت جامعه را برعهده داشت و هر چند چون به اقشار پایین دست می‌رسید بنا به میزان درک و دانش ایشان بیانی عوامانه می‌یافت اما در ذات آن تغییر چندانی رخ نمی‌داد. به همین سبب است که چون مجالس تعزیه را بررسی می‌کنیم به رسوخ نگاهی عارفانه در آن‌ها پی می‌بریم، عرفانی که از طریق بزرگانی چون سهروردی پیوندی تنگاتنگ با نحله‌های کهن اندیشه عرفانی دوران باستان ایران «حکمت خسروانی» می‌یافت. بنابراین شبیه‌خوانی نمی‌توانست جدای از فرهنگ، منش و تاریخ مردم این سرزمین شکل گیرد و به همین سبب است که حضور اندیشه و اساطیر کهن ایرانی در مجالس تعزیه تحمیلی به نظر نمی‌رسد.

### بازخوانی زن اساطیری در سیمای دخت پیامبر

کتیبه داریوش هخامنشی این چنین آغاز می‌شود: «هورامزدا مرا یاری کند و این کشور را هورامزدا از دشمن و خشکسالی و دروغ محفوظ دارد. به این کشور نیاید دشمن و خشکسالی و دروغ» (گیرشمن، ۱۳۳۶: ۱۴۴) و چنان‌که بارها گفته شده است یکی از عناصری که در تعزیه‌نامه‌ها - به‌ویژه تعزیه‌های مربوط به امام حسین(ع) و یارانش - به وفور مورد اشاره قرار می‌گیرد، «آب» است عنصری از عناصر اربعه که زندگی بدون آن امکان‌پذیر نیست و به‌ویژه برای اکثریت ایرانیان که در مناطقی کم آب به سر می‌برند از اهمیت بسزایی برخوردار است. ضمناً می‌دانیم که در تمامی عناصر اربعه نیروهای گه‌گاه متناقض و متضادی جمع آمده‌اند چنان‌که این عناصر در عین زندگی بخشی و یاری رساندن به حیات رعب‌آور و مرگ‌آفرین‌اند. «باد» که با حمل‌گردها موجبات لقاح گیاهان را فراهم می‌آورد و نیروی کافی برای حرکت بر دریاها و اقیانوس‌ها را ایجاد می‌کند. چون خشمناک می‌شود طوفان می‌کند، درختان تنومند را از ریشه برکنده و کشتی‌ها را درهم می‌شکند. «آتش» که گرمای خانه از اوست می‌تواند خانمانسوز نیز باشد، «خاک» که در آغوش خود سبزه و گیاه می‌پرورد چون به لرزه درآید نیرویی ویرانگر است که آنچه پرورده را می‌بلعد و «آب» که مایه‌ی حیات است چون سیلی شود حیات را در خود غرقه خواهد کرد و همین باعث می‌شود که بشر همواره نسبت به این عناصر در بیم و امید به سر برد و برای آرام کردن و به خدمت گرفتن آن‌ها قربانی کند و مراسم به پا سازد اما علیرغم همه‌ی این ترس‌ها و امیدها، ایرانیان، به‌ویژه آن گروه از آنان که در میان صحراهای بی‌آب و علف گرفتارند و چون ساحل‌نشینان خشونت آب با زندگی هر روزه ایشان عجین نشده است، خواستار آب هستند و نه گریزان و بیمناک از آن؛ آن‌ها بیش از آنکه از آب بترسند آن را دوست می‌دارند و بدین سبب است که یکی از بزرگ‌ترین ساخته‌های دست بشر را برای حفاظت و نگاهداری و انتقال آن به محل زندگی خود در دل کویر بنا می‌کنند. در رویاها و آرزوهای ایرانی تمامی زیبایی‌ها به آب وابسته‌اند چنان‌که معشوق او چون سرو و سوسن و سوری‌ست که همه از آب حیات یافته‌اند و این اهمیت آب در تمامی دوران‌های تاریخی نمود داشته است و به همین سبب وظیفه حمایت از این عنصر در ایران باستان برعهده‌ی الهی نیرومند «اردوی سور آناهیتا»، ایزد بانوی تمامی آب‌های روی زمین و سرچشمه اقیانوس کیهانی و دارای هواداران بسیار بود. ایزد بانویی نیرومند و پاک که متون زرتشتی او را چنین توصیف می‌کنند:

بازخوانی زن  
اساطیری در  
سیمای دخت  
پیامبر به روایت  
شبیه‌نامه‌نویسان



«اردوی سوراناهید» همیشه ظاهر می‌شود به صورت یک دختر جوان بسیار برومند خوش اندام، کمر به میان بسته، راست بالا، آزاده نژاد و شریف که یک جبهه قیمتی پرچین زرین دربر دارد. به راستی همان طوری که در قاعده است (او) برسم در دست با یک گوشواره چهارگوشه‌ی زرین جلوه‌گراست. (آن) اردوی سوراناهید بسیار شریف، یک طوقی به دور گلوی نازنین خود دارد، او کمر بند به میان می‌بندد تا سینه‌هایش ترکیب زیبا بگیرد و تا آنکه او مطبوع واقع شود. در بالای سر اردوی سوراناهید تاجی با صد ستاره گذارده (یک تاج زرین هشت گوشه به سان چرخ ساخته شده با نوارها زینت یافته، یک تاج زیبای خوب ساخته شده که از آن چنبری پیش آمده است) (بهار به نقل از آبان یشت، ۱۳۶۲: ۱۱-۱۰).

و این نشانه‌ها شباهت‌های زیادی دارند با آنچه که در تعزیه‌نامه‌ها در شخصیت‌پردازی حضرت زهرا(ع) جمع آمده است زیرا او نیز بانویی ست آراسته با زیورهای گرانبها که بنا به روایت مجلس تولد جناب امام حسین علیه‌السلام ملائکه خدمتکاری او می‌کنند:

«میکائیل (با جبرئیل): چنین بدان تو، ایا پیک حضرت داور / نموده وحی خداوندگار جن و بشر / رویم هر دو به همراه هم به سوی زمین، / برای خدمت دوباره‌ی رسول امین / نموده است چنین امر، حی سبحانی / شویم هر دو سرافراز مهد جنبانی / برای راحت پرورده‌ی کنار رسول / به ذکر خواب، بیا، این زمان مشغول» (خاکی، ۱۳۸۱: ۳۱۱-۳۱۰).

وی ضمناً به روایت سراینده مجلس وفات حضرت فاطمه(س) «بانوی تخت و تاج جنت» (عنصری، ۱۳۶۵: ۱۷۲) است؛ کسی که در مجلس عروسی رفتن حضرت فاطمه(س) هدایای بهشتی آرایش می‌دهد:

«جبرئیل (با حوریان و پیغمبر): خطاب من به شما، ای گروه حورالعین / روان شوید به همراه من به سوی زمین / شما سندس و استبرق و حریر سفید / بیاورید به همراه خود به صد تاکید / برای نور دو چشم محمد مختار / به سر نهید طبق‌های نور بهر نثار / سلام من به تو، ای شافع انات و ذکور / تو را سلام رسانیده کردگار غفور / که ای حبیب من این دم مشو ز غم دلگیر! / ببوش در بر زهرا تو جامه‌های حریر / بخوان تو فاطمه را نزد خویش، ای سرور! / که جامه‌های نفیس این زمان کند در بر / من از بهشت برین این لباس آوردم / برای نور دو چشمات اثاث آوردم / بده تو اذن در این لحظه، ای شه دو سرا / کنیم رخت جواهر برش ز سر تا پا» (خاکی، ۱۳۸۱: ۲۹۲-۲۹۱).

شخصیتی مقدس که از آسمان زمین را زیر نگاه خود دارد و در مجلس شهادت امام حسین(ع) چون مادر حافظ پیروان خود و خاندان است،

«مرضیه: که باشی ای زن زار پریشان / فاطمه زهرا: ز نام من چه می‌خواهی به دوران / مرضیه: برای چیست در آه و فغانی / فاطمه زهرا: عزیزم می‌رود از دار فانی / مرضیه: بگو بگو از نام و روشن کن دو عینم / فاطمه زهرا: ستمکش مادر زار حسینم / مرضیه: مگر هستی تو خاتون قیامت / فاطمه زهرا: بلی از گریه‌ام منما ملامت / مرضیه: روی اندر کجا ای نور عینم / فاطمه زهرا: روم در کربلا نزد حسینم...» (رجائی زفره‌ای، بهار و تابستان ۱۳۶۹: ۱۹۹-۱۹۸). او کسی است که به روایت مجلس شبیه‌خوانی نزول زهره، در شب ازدواجش با امیرالمومنین نورافشانی می‌شود و ستاره‌ی زهره بر بام خانه او فرود می‌آید و مبارک باد می‌گوید:

«ام سلمه: شد زهره ظاهر / از چرخ اخضر / از صنع بی‌چون / قیوم داور / یا رب به نام / که می‌کند جا / یا رب که گردد / بر خلق سرور / جناب فاطمه: الله اکبر (۸ مرتبه) / ام سلمه: بر حسب دلخواه / شد زهره نازل / شد زهره نازل / بر حسب دلخواه / بر بام حیدر / بنشسته زهره / نبود به‌خاطر / یک ذره اکراه / جناب فاطمه: الحمد لله (۸ مرتبه)» (حیدرپور فرد، بهار

و حتی همان‌گونه که جنگاوران باستان با یاد آن‌ها نیرو می‌گیرند در مجالس تعزیه و اعتقادات شیعی نیز یاد او نیروبخش جنگجویان است چنان‌که این اعتقاد در مجلس شهادت امام حسین(ع) بر زبان شبیه امام جاری می‌شود، «امام: توقع دارم ای غمدیده مادر / گذارم روی دامانت دمی سر / چو من بر امت جدم فدایم / تو ای مادر ببندی چشم‌هایم» (صالحی‌راد، ۱۳۸۰: ۲۹۳). نکته‌ای که به وفور در رویدادهای معاصر چون جنگ ایران و عراق نیز مشاهده می‌شد و آثار هنری و ادبی الهام گرفته از آن را نیز شامل می‌شود، پدیده‌ای که البته چنان‌که اشاره شد نشان از فرهنگ قومی دارد ضمناً قابل توجه است که نشانه آن‌ها در آسمان سیاره ناهید است که با نام‌هایی چون زهره و ونوس نیز شناخته می‌شود. این سیاره که یکی از سیارات منظومه شمسی است در اساطیر یونان و روم نماد ایزد بانوانی چون آفرودیت و ونوس است که هر دو به‌عنوان الهی‌های عشق شناخته شده‌اند و در دسته‌بندی یونگ از کهن الگوهای زن نیز همین جایگاه را دارند و چنان‌که پیش از این در متن مجلس نزول ستاره عروسی حضرت زهرا(س) (نزول زهره) مشاهده شد این سیاره در اعتقادات شیعیان به حضرت زهرا(س) ارتباط داده شده است. علاوه بر آن شبیه‌نامه‌نویس در همین متن تقریباً تمامی جنبه‌های مثبت سرنمون‌های زنان را در خود معرفی شبیه جناب فاطمه با توجه به جایگاهش میان اولیاء یادآور می‌شود:

«منم خیرالنسا زهرا که ماه مشرقین هستم / منم صدیقه کبرا که فخر نشاتین هستم / منم زهرای مرضیه، منم حورای انسیه / بتول و طاهره، بنت رسول عالمین هستم / خدا را مظهر و مظهر، نبی (ص) را بضعه‌ی اطهر / علی را همدم و همسر، کرام السیدین هستم» (عنصری، ۱۳۷۹: ۵۴۳).

همچنین همان‌طور که قبلاً نیز اشاره شد در تعزیه‌نامه‌ها و اعتقادات شیعیان ایرانی «آب» مهریه حضرت زهرا(س) شمرده می‌شود:

«جبرئیل: بهر مهر فاطمه پروردگار / چهار نهر از لطف کرده برقرار / لجه‌ی جیحون و آب سلسبیل / رود نیل است ای رسول کردگار / جناب پیغمبر: ای پیک راست‌گو به خدا راست‌گو به من / گفתי چهار نهر نگفتی یکی به من / بنمای نام نهر دیگر زود آشکار / گر رمزی در اوست بیاور به روزگار / جبرئیل: چه گویم آه از نهر دیگر که می‌دانم / به صد زبان به خدا وصف او نمی‌دانم / بود فرات که در او هزار جام بلاست / که پر ز خون شهیدان دشت کرب و بلاست» (حیدرپورفرد، بهار، ۱۳۸۰: ۲۶۲-۲۳۰).

آبی که ضمن حیات‌بخش بودن تطهیرکننده نیز هست و غوطه خوردن و غسل نمودن در آن در بسیاری از ادیان رایج است و الیاده در موردش می‌نویسد: «هدف شستشو و تطهیر آیینی با آب مقدس، فعلیت بخشیدن برق‌آسا به آن زمان «دور دست» (tempore in illo) است که عالم خلق شد؛ این آیین‌های شستشو و تطهیر آیینی، در حکم تکرار رمزی پیدایش جهان یا زایش انسان نو است» (الیاده، ۱۳۸۵: ۲۰۹) و این مایه حیات که مهریه حضرت زهرا شمرده شده است و استفاده تمامی موجودات از آن بیانگر کمال بخشندگی و مهربانی بانوی مهربان مقدس یا به قول تعزیه‌سرای مجلس متوکل عباسی، «فیض عام» اوست، بخششی که در عاشورا از فرزندان او دریغ می‌شود و شبیه علمدار کربلا را در مجلس تعزیه‌ی شهادتش به شکایت وامی‌دارد:

«ای آب فرات خاک عالم به سرت / از بهر حسین(ع) چرا نسوزد جگرت / سوزد جگر حسین(ع) برای تو هنوز / ای کاش به کربلا نمی‌شد گذرت... / فرات ای فرات ای فرات ای

فرا ت / چه خوش صفایی ای فرا ت / ولی برای شاه دین / چه بی وفایی ای فرا ت» (عنصری، ۱۳۷۹: ۲۶۲-۳).

اما نشانه‌های مشترک میان آناهیتا ایزد بانوی مقدس ایرانیان و حضرت زهرا(س) آنچنان‌که در تعزیه‌نامه‌ها می‌آید بسیار بیش از این‌هاست چنان‌که در مجلس متوکل عباسی، خلیفه پس از اقدامات گوناگون، برای جلوگیری از سفر زوار امام حسین(ع) به کربلا، تصمیم می‌گیرد با غرق کردن قبور شهدا در آب ویرانشان سازد اما در یکی از نسخ این مجلس به روایت خجسته کیا آب به درخواست شبیه امام حسین(ع) از این فرمان سرپیچی می‌کند:

«امام حسین(ع) (خطاب به علی‌اکبر): دشمنان خواهند ای جان پدر / آب بندند بر قبور ما دگر / رو تا با عباس عمت این زمان / از محبت تا دم آب روان / منع سازید آب با چشم پر آب / ورنه مفقودش نمایم بر تراب / از زبان من رسانید این پیام / پس به آه و ناله گویند این کلام / خانه آبادان ایا آب فرا ت / ما نخواهیم کو شوی آب حیات / گرچه اندر مهر زهرا بوده‌ای / بر همه عالم گوارا بوده‌ای / لیک اولاد وی از سوز عطش / از برای جرعه‌ای در ضعف و غش» (کیا، ۱۳۷۸: ۲۲۰).

البته در مجلس متوکل عباسی زمینه‌ی اراک این جبرئیل است که به فرمان خداوند جلوی آب را سد می‌کند:

«جبرئیل: حکم از خدای هر دو جهان گشته حوریا / شهر کشید در جلو آب این زمان / ای آب آندمی که حسین تشنه بود / بودی کجا که شرم نکردی ز روی او / ای آب بی‌مروت خاکت به سر به دوران / دوری نموده‌ای تو از خلق تشنه کامان / ای آب شد سکینه از بهر جرعه آب / از بهر تو رقیه شد خوارزار بی‌تاب / شرم کن ای آب از قهر حسین / خون ببارید شیعیان از هر دو عین» (نسخه دست‌نویس آرشیو نگارنده).

و پس از نافرمانی آب حتی حیوانات نیز فرمان خلیفه را برای لگدکوب کردن مقابر شهدا برنمی‌تابند (البته در نسخه زمینه‌ی اراک گاو بستن قبل از آب بستن می‌آید) در همین مجلس به روشنی سروری حضرت زهرا(س) بر آب‌ها تجلی یافته و هنگامی که پیرزن نخ‌ریسی از میان زوار را در آب غرق می‌کند، شبیه حضرت زهرا(س) با فرمان خود به آب، زن را نجات می‌بخشد و بدین‌ترتیب سراینده مجلس وی را چون الهه‌ای کنشگر و عمل‌گرا به تصویر می‌کشد:

«حضرت زهرا (س): ای آب این امانت ما را نگاهدار / مگذار تا هلاک شود این جگرگزار / (خطاب به امام) مادر چرا تو غافلی از حال زایرت / این پیرزن مگر شده بیرون ز خاطرت / دریاب این شکسته بی‌پروبال را / از آب نجات ده تو آن پیرزال را / در ره غمش زیاد نمود افسرده‌ام / او را میان آب امانت سپرده‌ام / در قعر آب می‌کند شوروشین / در آرزوی طواف حرم تو یاحسین / او را از قعر آب تو زودی نجات ده / از فیض عام خویش تو آب حیات ده» (کیا، ۱۳۷۸: ۲۱-۲۲۰).

البته این‌جا گفتنی است که در مجلس متوکل عباسی زمینه اراک پیرزن در قعر آب فرو نمی‌رود بلکه چون می‌خواهند او را در کنار فرا ت سر ببرند ارواح شهدای کربلا حاضر شده و نجاتش می‌دهند: «وزیر: ایاخلیفه شنو شرح حال آن زن زار / چه بردمش به لب شط کنون به خواری خوار/ به صد غضب بنشاندم به زیر تیغ او را / نقابدار سواری ز دور شد پیدا / خلاص کرد زمن آن زن حزین فکار/ بگفت دور شو از نزد من ایاعدار» (نسخه دست‌نویس آرشیو نگارنده).

تعزیه‌سرا، در مجلس معرفی شده توسط خجسته کیا، رویدادهای فوق‌الذکر را از زبان

پیرزن چنان شرح می‌دهد که تاثیرپذیری او را از خاطره‌ی ایزدبانوی آب‌ها در ترسیم سیمای روح موکل در قصص شیعی و مجالس شبیه‌خوانی به وضوح می‌توان مشاهده کرد:

«پیرزن: چو دست و پای مرا ز راه ستم بستند / میان آب فکندند و خاطر م خستند / پدید گشت زنی آن زمان به بالینم / ز روی مهر و محبت بداد تسکینم / ندانم آن که بود آن ضعیفه از یاری / مرا نمود ز راه وفا پرستاری / علی‌اکبر: بدان که جده من بود حضرت زهرا / که هست یاور و غمخوار جمله غمزده‌ها» (کیا، ۱۳۷۸: ۲۲۱).

در مجلس شبیه‌خوانی متوکل عباسی با رودی که مهر حضرت زهراست و نه با فرات جغرافیایی روبه‌رو هستیم، رودی که در آن نیک و بد جمع آمده‌اند چنان‌که قبلاً در مورد عناصر اربعه و تناقضات جمع آمده در آن‌ها سخن گفته شد، اما رام کردن این رود در اختیار بانوییست که در تعزیه موکل و محافظ آب‌ها و برترین جلوه عشق و مهربانیست و این توصیفات و عملکردها دقیقاً همان نقشی را در تعزیه ایفا می‌کنند که ایزد بانوی آب‌ها در ادبیات و اعتقادات کهن ایرانیان بازی می‌کند.

حضرت زهرا(س) در تعزیه‌نامه‌ها جلوه‌ای از جنبه‌های مثبت کهن الگوهای هفتگانه زنانه یونگ در تلفیق با یکدیگر است، بانویی مقدس، مادری مهربان، همسری صبور که مظهر توامان عشق و پارساییست و چنان‌که در اوستا قهرمانان و ضدقهرمانان به یکسان آناهیتا را می‌ستایند در تعزیه‌ها نیز این موقعیت بارها تکرار می‌شود و حتی سرداران مخالف نیز، همچون حر در برابر فرزند او، با احترام از دختر پیامبر و بانوی مقدس یاد می‌کنند: «... ولی چه چاره که خیرالناس است مادر تو / نمی‌توان سخنی گفت در برابر تو...» (صالحی‌راد، ۱۳۸۰: ۴۶۴).

داریوش در کنیه نقش رستم خود را حافظ و پاسدار مفاهیم و هنجارهای اخلاقی برآمده از اندیشه ایرانی معرفی می‌کند و می‌آورد:

«به خواست اهورامزدا، من چنینم که راستی را دوست دارم و از دروغ روی گردانم. دوست ندارم که ناتوانی از حق‌کشی در رنج باشد. همچنین دوست ندارم که به حقوق توانا به سبب کارهای ناتوان آسیب برسد. آنچه را که درست است من آن را دوست دارم. من دوست برده‌ی دروغ نیستم. من بد خشم نیستم، حتی وقتی خشم مرا می‌انگیزاند، آن را فرومی‌نشانم. من سخت بر هوس خود فرمانروا هستم» (هاید ماری کخ به نقل از هینز، ۱۳۸۰: ۳۴۶).

و سیمای دخت پیامبر در تعزیه نیز با مفاهیمی اخلاقی چون خیر، نیکی، راستی، بردباری و نوع‌دوستی گره خورده است؛ چنان‌که موضع تمامی اشخاص بازی در مجالس تعزیه براساس نسبت نزدیکی هر یک از آن‌ها به دو اندیشه خیر یا شر سنجیده می‌شود، دیدگاهی که هنوز نیز در موضع‌گیری مردم این سرزمین نسبت به وقایع پیرامون اهمیت خود را از دست نداده است. فرانسوا لاپلانتین می‌نویسد:

«با ظهور اندیشه‌ی اساطیری، یعنی اندیشه انسانی، مراجع و مستندات آدمی، از صورت متغیر و سیال که داشتند، به در می‌آیند و جماعت انسانی قادر می‌شود در جهانی که خود آن را مطابق هدف‌های برنامه‌ای تعیین شده، ساخته و پرداخته، جهت‌یابی کند، بی‌این اندیشه‌ی اساطیری ما دیگر هیچ دلیلی برای زیستن و مردن نداریم و تصمیم‌گیری برایمان طاقت‌شکن یا هجو و بی‌معنی است و بوالهوسی وقایعی که دیگر از درک‌شان عاجزیم، ما را دچار توهم می‌کند و تسلیم جریان‌هایی غیرقابل پیش‌بینی می‌شویم که چون نگاره‌نمایی لگام گسیخته‌اند» (لاپلانتین، ۱۳۸۱: ۲۲).

و اساطیرایران نیز نقشی این چنین در حیات ایرانیان داشته‌اند، نقشی که در خوانش شبیه‌نامه‌نویسان از وقایع و شخصیت‌های تاریخی در بستری اساطیری تکرار می‌شود؛ خوانشی

که در لایه‌های نخستین مخاطب مردمی را مدنظر دارد و بدین سبب از آشنایی‌های ذهنی او مدد می‌جوید. بدین ترتیب همان‌گونه که مولانا در به‌کارگیری قصه‌های عوامانه، مفاهیمی بغرنج و دیریاب را در بطن قصه پنهان می‌سازد و ضمناً امکانی برای کشفی لذت‌بخش پس از تلاشی و تجربه‌ای شهودی را فراهم می‌کند، مخاطبان آیین‌ورز شبیه‌خوانی نیز به مدد بهره‌بردن از حافظه قومی و در پرتو ناخودآگاه جمعی که فضایی آیینی امکان بروز آن را مهیا می‌سازد، می‌توانند به معانی ژرف پنهان در لایه‌های زیرین متن دست یابند.

ای برادر قصه چون پیمانه‌ای‌ست / معنی اندر آن بسان دانه‌ای‌ست  
دانه‌ی معنی بگیرد مرد عقل / ننگرد پیمانه را گر گشت نقل (مولوی)

## نتیجه گیری

ایرانیان اعتقاد داشتند و هنوز نیز علیرغم تغییراتی که در ظاهر نگرش ایشان رخ داده است، دارند که در جهان و دورانی (زمانی) که ما در آن به سر می‌بریم، یا به اصطلاح تعالیم زرتشتی جهان و زمان کرانه‌مند، «خیر» (اهورامزدا و یارانش) و «شر» (اهریمن و سپاهیان) بنا به حکمی که منتج از یک «عهد و پیمان کهن» است دچار نبردی ناگزیر هستند نبردی که تا پایان هزاره‌ی آخر از دوازده هزار سال اساطیری به طول خواهد انجامید و پس از ظهور آخرین منجی - سوشیانس - و شکست نهایی سپاه اهریمن دورانی آغاز خواهد شد که در آن زمان و مکان بی‌معناست - زمانه‌ای بیکران - و براساس این اعتقادات که شباهت‌های فراوانی بین آن‌ها با تمامی بینش‌های عرفانی شرق می‌توان یافت درگیری خیر و شر امری اجتناب‌ناپذیر است. ستیزه‌ای که همواره در جهان ما در حال روی دادن است تا بدین‌سان نیروی شر به هدر رود و در پایان خیر بر آن پیروز گردد. بر همین اساس تمامی درگیری‌های عالم را می‌توان طبق این مرزبندی روشن تجزیه و تحلیل کرد؛ نگرشی که بر تمامی رفتارها و عملکردهای ما درباره جهان پیرامون و جامعه تاثیر گذارده است و علیرغم رنج و خشونت نهفته در آن بسیار خوش‌بینانه است. شاید به این سبب که اسطوره اساساً به مقوله امید تعلق دارد و تصدیق باشکوه این مفهوم است که آدمی در فضایی نابسامان، پر ابهام و در تعلیقی دایمی رها نشده است و برای عالم علتی غایی موجود است و براساس همین نگره تعزیه نیز بدل به نمایی می‌شود که وظیفه آن به تماشا گزاردن این نبرد دائمی است، نمایی آیینی که در آن درگیری اولیا و اشقیا بارها و بارها به تصویر کشیده شده و تذکار داده می‌شود و از طریق اجرا و شرکت در آن می‌توان در این ستیز دائمی شریک شد و این ستیزه در تمامی مجالسی که شبیه دخت پیامبر در آن‌ها حضور می‌یابد مشاهده می‌شود.

مقاله حاضر با تکیه بر مستندات موجود در نمونه‌هایی از متون شبیه‌خوانی و با رویکردی اسطوره‌شناسانه کوشید به این سؤال پاسخ گوید که: اندیشه و اساطیر ایرانی در روایت شبیه‌نامه‌نویسان چگونه در بازخوانی سیمای دخت پیامبر متبلور گردیده است؟ و سرانجام به این پاسخ دست یافت که ترسیم سیمای دخت پیامبر و کنش‌های او در تعزیه همان جایگاه و نقشی را در ذهن مخاطبان مومن تداعی می‌سازند که ایزد بانوی آب‌ها، آناهیتا، در ادبیات و اعتقادات کهن ایرانیان دارد. این خوانش مبتنی بر آشنایی‌های ذهنی مخاطب آیین‌ورز و رجوع به ناخودآگاه جمعی وی، حضرت زهرا(س) در تعزیه‌نامه‌ها را به جلوه‌ای از جنبه‌های مثبت کهن الگوهایی زنانه بدل می‌سازد و چنان‌که در اوستا قهرمانان و ضدقهرمانان به یکسان آناهیتا را می‌ستایند، در تعزیه‌ها نیز حتی سرداران مخالف با احترام از دختر پیامبر و بانوی مقدسی که منشاء حیات و برکت‌بخشی در آیین‌های شیعیست یاد می‌کنند؛ موقعیتی که بارها و به بهانه‌های گوناگون در مجالس شبیه‌خوانی یادآوری و تکرار می‌شود.

بازخوانی زن  
اساطیری در  
سیمای دخت  
پیامبر به روایت  
شبیه‌نامه‌نویسان

## منابع

- الیاده، میرچا، کریستوا، ژولیا، بنوا، لوک و دیگران. (۱۳۷۹) **جهان اسطوره‌شناسی ۳**، جلال ستاری، نشر مرکز، تهران
- بهار، مهرداد. (۱۳۶۲) **پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست)**، توس، تهران
- بهار، مهرداد. (۱۳۸۹) **پژوهشی در اساطیر ایران**، آگاه، تهران
- چلکوسکی، پیترجی. (۱۳۶۷) **تعزیه هنر بومی پیشرو ایران**، داود حاتمی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران
- خاکی، محمدرضا. (۱۳۸۱) **جنگ شعاع: تعزیه‌نامه‌های کتابخانه‌ی ملک**، ج ۱، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری و موسسه‌ی فرهنگی گسترش هنر، تهران
- دلکور، ماری، لاپلانتین، فرانسوا و... (۱۳۸۱) **جهان اسطوره‌شناسی ۲**، جلال ستاری، نشر مرکز، تهران
- دومزیل، ژرژ، دار مستتر، جیفر، گودورف، ژرژ و دیگران. (۱۳۷۹) **جهان اسطوره‌شناسی ۴**، جلال ستاری، مرکز، تهران
- ستاری، جلال. (۱۳۷۶) **رمزاندیشی و هنرقدسی**، نشر مرکز، تهران
- صالحی‌راد، حسن. (۱۳۸۰) **مجالس تعزیه**، سروش، تهران
- عناصری، جابر. (۱۳۶۵) **تعزیه نمایش مصیبت**، نشر واحد فوق برنامه‌ی بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی، تهران
- عناصری، جابر. (۱۳۷۹) **گل واژه‌های عزا بر گلبرگ‌های رثاء**، کیومرث، تهران
- کنخ، هاید ماری. (۱۳۸۰) **از زبان داریوش**، پرویزرجبی، نشر کارنگ، تهران
- کیا، خجسته. (۱۳۷۸) **خواب و پنداره (در جست‌وجوی ویژگی‌های خواب‌های ایرانی)**، مرکز، تهران
- گیرشمن، ر. (۱۳۳۶) **ایران از آغاز تا اسلام**، محمد معین، تهران
- ناس، جان. (۱۳۵۴) **تاریخ جامع ادیان**، چاپ سوم، علی‌اصغر حکمت، فرانکلین، تهران
- هینلز، جان. (۱۳۶۸) **شناخت اساطیر ایران**، ژاله آموزگار، احمد تفضلی، نشر چشمه و کتاب‌سرای بابل، تهران
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۷) **انسان و سمبول‌هایش**، محمود سلطانی، جامی، تهران
- حیدر پور فرد، علیرضا. (بهار ۱۳۸۰) **مجلس تعزیه نزول زهره، فصلنامه‌ی تئاتر**، شماره مسلسل ۲۶ (دوره‌ی جدید شماره ۱۰)، نمایش، تهران
- رجائی زفره‌ای، محمد حسین. (بهار و تابستان ۱۳۶۹) **مجلس شهادت امام حسین (ع)**، **فصلنامه‌ی تئاتر**، ش ۹ و ۱۰، نمایش، تهران
- ستاری، جلال. (۱۳۸۵) **یادداشت مترجم در کتاب رساله در تاریخ ادیان**، میرچالیا، چاپ سوم، سروش، تهران
- ستاری، جلال. (۱۳۷۹) **مقدمه مترجم در کتاب جهان اسطوره‌شناسی ۳**، مرکز، تهران
- نسخه دست‌نویس مجلس متوکل عباسی زمینه اراک و مجموعه نسخ دست‌نویسی که اشاراتی به سیمای دخت پیامبر دارند، آرشیو نگارنده.
- Eliade. Mircea. (1998) **Myth and Reality**, Waveland Press

- 1- Mythology
- 2- Ballade
- 3-Nostalgia
- 4- scary
- 5-scarified
- 6- Vedic
- 7- Carl Gustav Jung (1875 -1961) روان‌پزشک سوئیسی و بنیانگذار روان‌شناسی تحلیلی
- 8- Archetype
- 9-Aphrodite الهه‌ی عشق و زیبایی
- 10-Athena الهه‌ی خرد و جنگ
- 11-Artemis الهه‌ی شکار و معبود زنان جنگجوی آمازون
- 12-Hera ملکه خدایان، همسر زئوس
- 13-Persephone دختر دیمتر و همسر هادس، نماد باکرگی
- 14-Hestia الهه‌ی زمین
- 15- Demeter الهه‌ی کشاورزی



# لزوم آزادی در شخصیت‌های پروتاگونیست (قهرمان) تراژدی‌های یونان با نظر به نمایش‌نامه آنتیگونه از دیدگاه هگل

حامد شیوایی  
شهلا اسلامی (نویسنده مسئول)  
شمس الملوک مصطفوی

نوع مقاله: علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۰۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۰۱

# لزوم آزادی در شخصیت‌های پروتاگونیست (قهرمان) تراژدی‌های یونان با نظر به نمایش‌نامه آنتیگونه از دیدگاه هگل

حامد شیوایی

دانشجوی فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات،  
دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

شهلا اسلامی

استادیار، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد  
اسلامی، تهران، ایران

شمس‌الملوک مصطفوی

دانشیار، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

این مقاله از پروژه‌ی دکتری حامد شیوایی با عنوان «ضرورت آزادی در کاراکترهای تراژیک در  
نظریه تراژدی هگل با تأکید بر نمایش‌نامه آنتیگونه» در رشته‌ی فلسفه هنر دانشکده حقوق، الهیات  
و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی با راهنمایی دکتر شهلا اسلامی برگرفته  
شده است.

## چکیده

هگل برخلاف ارسطو تقدیر را سرنوشت شخصیت پروتاگونوست (قهرمان) تراژدی نمی‌داند، بلکه ضرورت آزادی پروتاگونوست (قهرمان) تراژدی را به بحث می‌گذارد و از این نظر برای وی، یک تراژدی عالی، ماحصل برخورد و تعارض تراژیک میان عملکرد آزادانه کاراکترهاست. هگل، آنتیگونه را نماینده والای آگاهی مدنی می‌داند که جز در پرتو آزادی فردی امکان ظهور نمی‌یابد. نزد هگل، آزادی همانا اراده است مشروط بر آنکه به چیزی محدود نگردد و آن زمانی محقق می‌گردد که علاوه بر دارا بودن صورت ذهنی، از صورت عینی نیز برخوردار باشد. نزد وی آزادی، جوهر اصیل روح است که در مسیر دیالکتیکی خود به سوی آزادی گام برمی‌دارد و در این میان به خودآگاهی می‌رسد و در نتیجه ضرورت آزادی‌اش را به دست می‌آورد. بنابراین مسئله عمده در تحقیق حاضر، پیش‌کشیدن آزادی به مثابه جوهره و شکل‌دهنده کاراکترهای تراژدی است. در تفسیر هگل، نمی‌بایستی صرفاً به تقابل‌های کلاسیک میان امر الهی و امر اجتماعی اشاره کرد، زیرا بدون درک آزادی نه تنها امکان درک چنین تقابل‌هایی وجود ندارد، بلکه ماهیت فرد در مقام عنصر خودآگاه در فلسفه هگل کمرنگ می‌شود. در نتیجه در نظریه تراژدی هگل، خودآگاهی قهرمانانی چون آنتیگونه اهمیت می‌یابد. هگل، تراژدی را بازتابی از خودآگاهی دوران و نیز نوعی آزادی و کنش تاریخی می‌داند. در مقاله حاضر براساس روش توصیفی - تحلیلی، به دیدگاه هگل در خصوص ضرورت آزادی در قهرمانی همچون آنتیگونه اشاره می‌شود و این پرسش که در نظریه تراژدی هگل، آزادی کاراکتر تراژیک چگونه پدیدار می‌گردد، مورد تحقیق قرار خواهد گرفت. بی‌تردید ضرورت آزادی حاصل رفع یک تضاد است. تضاد میان امر ذهنی و عینی.

واژگان کلیدی: تراژدی، ضرورت، آزادی، خودآگاهی، آنتیگونه، هگل.

تراژدی در یونان باستان تصویری بازنمایی شده از جهانی اساطیری و کهن بود که به صورتی اسرارآمیز، در پیوند با سرشت انسان به مثابه جهان صغیر در برابر خدایان به مثابه جهانی کبیر، بود. انسان گویی به جهانی پرتاب شده بود که تولد و مرگ، دو شکل از حیات ازلی او به شمار می رفت. این چنین بود که تراژدی صورتی باورپذیر از انسان یونانی و تقابل گریزناپذیرش با خدایان و مرگ بود. تمامی تراژدی های شاعران یونانی از جمله آیسخولوس<sup>۱</sup> و سوفوکلس<sup>۲</sup> و اورپیدس، به شکلی تبلور این رویکرد و نگاه جهان بینی یونانی بود. تاثیر این نگاه در فیلسوفانی چون هگل، نازدودنی بود. فیلسوف آلمانی گئورگ ویلهلم فردریش هگل<sup>۳</sup> در کتاب **پدیدارشناسی روح**<sup>۴</sup> به ویژه در **درس گفتارهای زیبایی شناسی**<sup>۵</sup> معتقد است فهم ضرورت آزادی در تراژدی یونانی به طرز اجتناب ناپذیری به فهم جامعه یونانی و درک آن جامعه از تراژدی و عمل قهرمانانه بستگی دارد. نزد هگل، آزادی همواره در جامعه مدنی در تقابل دائمی با قانون قرار گرفته است. آزادی در معنای کانتی اش همان استقلال اراده بشر از هر نوع مرجعیت بیرونی است و قانون در معنای هگلی، همان مرجعی است که آزادی منفی را تولید می کند. آزادی منفی در واقع زمانی متولد می گردد که جامعه مدنی برخی از آزادی های فرد را به علت تضییع آزادی دیگران از فرد سلب کند. آزادی از نظر هگل بدون تحقق واقعیت بیرونی، همان آزادی انتزاعی کانتی است. هگل در فلسفه خود تلاش می کرد تا آزادی انسان در وضع طبیعی را در جامعه مدنی به صورتی تحقق بخشد که الزامات اجتماعی و تاریخی اراده آزاد انسان، صورت بیرونی آزادی را محقق سازند.

از سوی دیگر، کافمن، از شارحان فلسفه هگل، معتقد است: «هگل در مرکز تراژدی یونانی، نوعی تعارض تراژیک مشاهده می کرد که لزوما تضادی میان نیک و بد نبود، بلکه تضاد میان دو جنبه متخاصمی است که هر یک، از دیدگاهی حامل امر نیک اند» (کافمن، ۱۳۹۰: ۱۳۵). آنتیگونه<sup>۶</sup> به مثابه قهرمان با نیروی مقابلش یعنی کرئون در یک مورد همانند است: هر یک از آنان به اصول خویش وفادار مانده اند و هر یک در جایگاه خود کنش هایی پذیرفتنی دارند، هر چند در تضادی آشتی ناپذیر با یکدیگر درگیرند. از همین منظر است که می توان این ادعا را مطرح کرد که آنتیگونه نماینده تعارض جاودان میان فرد و دولت است.

آنتیگونه در واقع خواهری است که از یک سو به برادرش وفادار است و مسئولیتی که به عنوان یک عضو خانواده دارد، او را ملزم به خاکسپاری برادرش و برپایی مراسم سوگواری برای او می کند و می خواهد به هر قیمتی که شده، برادرش را به خاک بسپارد. و از سوی دیگر یک شهروند است که نمی خواهد قوانین دولتی را زیر پا بگذارد. در این جاست که مبارزه این دو اصل حیاتی در آنتیگونه نمایانگر روح تراژدی است و منعکس کننده این واقعیت است که ما می توانیم اصول و ارزش هایی در تضاد عمیق با همدیگر داشته باشیم که هر کدام در چارچوب خودش دارای معنا و مفهومی است. اما چنین ارزش ها و هنجارهای سیاسی و اجتماعی ممکن است در صحنه اجتماعی روزی ما را با تضادی چاره ناپذیر روبه رو کند. «تضادی که در واقع انتخاب هر کدام از آن دو، به معنای زیر پا گذاشتن یک سلسله مسئولیت ها و وظایف ما خواهد بود» (صادقی، ۱۳۸۸: ۶۸).

فهم آزادی در بطن رویدادهای تراژیک، امری است که کمتر بدان در تحلیل ها و تفسیرهای مربوط به زیبایی شناسی هگل پرداخته شده است. حتی می توان گفت آزادی مفهومی غایب در مطالعه دیدگاه های هگل نسبت به تراژدی های یونانی است. اغلب شارحان آزادی را در امر

لZoom آزادی در  
شخصیت های  
پروتاگونست  
(قهرمان)  
تراژدی های  
یونان با نظر  
به نمایش نامه  
آنتیگونه از  
دیدگاه هگل

سیاسی و دولت در معنای مطلقاش جست‌وجو می‌کند و کمتر به آزادی در شخصیت‌های تراژدی به‌ویژه تقابل آنتاگونیست و پروتاگونیست توجه می‌کنند. می‌دانیم که هگل بارها به‌ویژه در درس‌گفتارهایی در باب زیبایی‌شناسی تأکید می‌کند «آنتیگونه نماینده والای آگاهی مدنی است که جز در پرتو آزادی فردی امکان ظهور نمی‌یابد» (هگل، ۱۳۹۴: ۷۶). از همین‌رو، اکثر هگل‌شناسان، آنتیگونه هگلی را برهم‌زننده هماهنگی زندگی اخلاقی یونانی معرفی می‌کنند. این صورت برهم‌زنندگی امر سیاسی، مفسران فلسفه هگل را به سمت و سویی جامعه‌شناسانه هدایت کرد. در صورتی‌که با بررسی دیدگاه‌های هگل در خصوص تراژدی‌های یونانی می‌توان به این دیدگاه رسید که هگل از دریچه تراژدی‌های یونانی تلاش کرده است تا صورتی نوین از جدال تاریخی میان آزادی و تقدیر الهی در فلسفه یونان باستان ارائه دهد. درواقع آزادی مفهومی است که از دل تراژدی‌های یونانی می‌توان تفسیری تازه از آن به‌صورت تاریخی ارائه داد. اگر کرئون را نماینده ارزش‌های جدید در شمایل دولت و آنتیگونه را نماینده ارزش‌های الهی و جاودان یونانی در شمایل فرد به‌شمار آوریم، در آن صورت باید پرسید تلاش آنتیگونه و سرپیچی‌اش از دستور کرئون از به خاک‌سپاری برادر کشته شده‌اش، تنها حرکتی در مقابل کرئون حاکم مستقر نیست، بلکه آنتیگونه تصویری تازه از آزادی فردی ارائه می‌دهد که نزد هگل همانا صورت‌بندی نهایی خودآگاهی است. خودآگاهی‌ای که هم حامل سنت به مثابه عنصر هویت‌بخش جامعه است و هم تصمیم‌کننده آزادی جدید فرد.

ازهمین‌رو در تفسیر هگل از تراژدی‌های یونانی، نمی‌بایستی صرفاً به سراغ تقابل روش هگلی با روش تفسیری ارسطویی رفت. درواقع اگر ارسطو مفهوم نقص و عیب را درباره کاراکترهای تراژیک در تراژدی مطرح کرد، برخلاف آن هگل نیازی به شرح و بسط عیب و نقص در شخصیت‌ها و قهرمانان تراژدی نداشت. از نظر هگل، مسئله‌ی اصلی نه شخصیت آنتیگونه و یا کرئون، بلکه مواضع و نگرش آن‌هاست. تأکید هگل بر خودآگاهی پیش‌رونده قهرمان است (راوچ، ۱۳۸۲: ۷۶). قهرمان هگلی آگاهانه و براساس منافع اجتماعی و وظایف سنتی و عرفی، دست به عمل می‌زند. او دارای روح دوران و قاعده‌های فکری و اخلاقی زمانه‌اش است. هگل معتقد است قائم به ذات بودن، وجه بارز کاراکتر تراژیک است (رومی‌بی، ۱۳۸۶: ۱۲۵). این‌جاست که می‌توان مفهوم اهمیت آزادی فردی در کاراکترهای تراژدی نزد هگل را دریافت. پس برخلاف تفکر یونانیان - به‌ویژه ارسطو - که تقدیر را برای کاراکترهای تراژیک امری مقدر و تعیین‌شده می‌دانستند، وی ایجاد اراده و امکان تصمیم و اختیار که جز در پرتو آزادی قهرمان امکان‌پذیر نخواهد بود را در تراژدی پیش کشید. از این‌رو، هگل تراژدی را دارای عناصر خودآگاهی، ستیز عقلانی، عدم ضعف فردی، رسیدن به آزادی و ایجاد حرکت تاریخی می‌داند.

## ۲-۱- ساختار تحقیق

مسئله اصلی در تحقیق حاضر، بازشناسی ضرورت آزادی در فلسفه هگل آن هم براساس نظریه هگل درخصوص تراژدی‌های یونانی چون آنتیگونه است. ساختار تحقیق حاضر مبتنی بر سه مبحث عمده است: نخست بررسی ضرورت آزادی از نظر هگل، دوم تراژدی و ضرورت و اهمیت آزادی در خودآگاهی فردی آنتیگونه. سوم بحث هگل در باب آنتیگونه و تحلیل آراء هگل پیرامون این تراژدی و فهم ضرورت آزادی در قهرمان این نمایش‌نامه. پیرو آن بررسی ضرورت آزادی قهرمان تراژدی آنتیگونه در دو کتاب مهم هگل یعنی پدیدارشناسی روح و درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی، پرداخته خواهد شد.

ذکر این نکته نیز ضروری است که وقتی به تحقیقاتی که درباره نظریه تراژدی هگل انجام شده نظر می‌اندازیم، متوجه می‌شویم بیشتر محققان به تشریح مفاهیمی مانند روح قومی، تعارض تراژیک، آشتی تراژیک و یا نقص تراژیک که در نظریه تراژدی هگل آمده توجه کرده‌اند و مقوله کاراکتر تراژیک و ضرورت آزادی وی در انتخاب مسیر بین گزینه‌های موجود در تراژدی و به دنبال آن قبول مسئولیت و تبعات اجتماعی و اخلاقی آن انتخاب نادیده گرفته شده است. برای اولین بار هگل بود که با پیش گرفتن ضرورت آزادی قهرمان تراژیک مباحث مربوط به تراژدی را مطرح کرد. از همین روی ساحت نوآورانه تحقیق حاضر بازشناسی نظریه تراژدی هگل و اهمیت ضرورت آزادی در قهرمانانی چون آنتیگونه، براساس آراء و نظریات وی مبتنی بر تراژدی است.

## ۲- ضرورت آزادی از نظر هگل

### ۲-۱- مفهوم آزادی

اساساً آزادی عبارت از این است که اشخاص بتوانند هر کاری که صلاح و مقتضی بدانند انجام دهند، مشروط بر اینکه اقدامات و عملیات آن‌ها صدمه‌ای به حقوق دیگران وارد نسازد و با حقوق جامعه منافات نداشته باشد. منتسکیو در روح القوانين می‌گوید: هیچ کلمه‌ای به اندازه کلمه آزادی، اذهان را متوجه نساخته است و به هیچ کلمه‌ای معانی مختلف مانند کلمه آزادی داده نشده است (منتسکیو، ۱۳۶۲: ۲۹۴-۲۹۲).

در فلسفه کلاسیک غرب، آزادی همواره ذیل سعادت و خوشبختی انسان تعریف می‌شد. برای نمونه به عقیده ارسطو تنها یک نظام تربیتی که معطوف به سعادت افراد جامعه باشد، می‌تواند از طبیعت وحشی انسان، جامعه‌ای متحد به وجود آورد که به سوی بهترین و بالاترین خوشبختی مورد نظر همگان گام بردارد. آن‌گاه آزادی همراه با قانون، تکامل با انضباط، فردگرایی با استدلال، کنترل اجتماعی فارغ از بی‌عدالتی نسبت به شهروندان، رشد عاری از تباهی و همراه با موفقیت، بدون جانب‌گیری به وجود خواهد آمد. تنها از این طریق است که انسان‌ها با فضیلت می‌شوند و در چنین شرایطی است که می‌توانند به معیارهای کمال و درستی که برای آن به دنیا آمده‌اند دست یابند (کاپلستون، ۱۳۶۹: ۴۰۷). همین مسئله یعنی آزادی به مثابه یک آموزه اخلاقی نیز در کانت دیده می‌شود. در نظر کانت، آزادی از جمله اصول پیشینی عقل است و به اصطلاح دکارت، جزء فطرت عقل است؛ او تحقق عینی و اجرای عملی اموری چون آزادی یا برابری آن در جامعه بشری را به نحو تدریجی و زمان‌مند می‌داند (صانعی دره‌بیدی، ۱۳۸۰: ۱۲). از نظر کانت، عمل آزادانه انسان می‌بایستی تحت ضابطه عمل اخلاقی باشد. به همین دلیل است که تاکید می‌کند: «فلسفه اخلاق می‌کوشد رفتار خوب، یعنی آنچه را که باید رخ دهد تحت قاعده درآورد و این فلسفه، حاوی قواعد کاربرد صحیح اراده است» (کانت، ۱۳۸۰: ۱۵).

به باور کانت، انسان موجودی است که خود غایت خویش است و دارای ارزش ذاتی و فی‌نفسه است؛ بنابراین انسان به هیچ‌وجه آلت و ابزار نیست که بتوان او را برای نیل به اهداف و غرض‌هایی به کار گرفت و همچون شیء از او استفاده ابزاری کرد. انسان در پیوند با خود و دیگران دارای تکلیف‌هایی است که او را به انجام آن‌ها موظف می‌کند. اگر انسان از انجام این تکلیف‌ها سر باز زند، انسانیت خویش را از دست می‌دهد (محمودی، ۱۳۸۴: ۱۲۸).

کانت می‌گوید اگر روابط اخلاقی مبتنی بر امیال و احساسات تنظیم شود درواقع از نظام علی و معلولی که در این عالم پدیداری وجود دارد تبعیت کرده‌ایم و این همان ساحت

لزوم آزادی در  
شخصیت‌های  
پروتاگونست  
(قهرمان)  
تراژدی‌های  
یونان با نظر  
به نمایش‌نامه  
آنتیگونه از  
دیدگاه هگل

حیوانی انسان است. انسان در این ساحت تبدیل به موجودی می‌شود که در طبیعت وجود دارد و نمی‌توان نام انسان به آن اطلاق کرد (کانت، ۱۳۸۶: ۴۹-۴۸). انسان در ساحت دیگرش به واسطه اراده آزادی که دارد در ردیف دیگر موجودات در طبیعت قرار نمی‌گیرد. انسان به میزانی انسان است که انسانیت خود را به منصفی ظهور می‌رساند و این به منصفی ظهور رساندن انسانیت متناسب با اراده آزادی است که انسان تنها از آن برخوردار است و این در ساحت نومنال است. به تعبیر دیگر انسان یک ساحت فنومنال و یک ساحت نومنال دارد و قوانین اخلاقی بر این ساحت نومنال جاری است و به همین دلیل مبدأ عزیمت اخلاق عبارت است از آنچه که در ساحت نومنال می‌گذرد. در این عالم همه چیز محتمل و موقتی است اما یک چیز است که لایتخلف و قطعی است و آن اراده نیک یا خیر است. «کار اصلی کانت بر ساختن اصولی از اخلاق، مطابق با روال‌های عقلانی است. کانت کتاب **مابعدالطبیعه اخلاق** را با شرح اراده‌ی نیک به عنوان تنها خیر مطلق شروع و تأکید می‌کند که اصول خیر را که خواستنی‌اند نمی‌توان با رجوع به خیر و غایات عینی تعیین کرد. کانت به جای اینکه تفسیری معین (رایج) از خیر را بپذیرد و با آن مشخص کند آنچه که باید انجام دهیم، از تفسیر اصول اخلاق استفاده می‌کند تا تعیین کند آنچه که باید اراده نیک داشته باشد» (انورا، ۲۰۰۵: ۱۷۶). بنابراین مقولات اراده و آزادی در کانت صبغه استعلایی دارند و نسبتی با عالم پدیداری ندارند. در نظر کانت تحقق اراده قوام بخش انسانیت انسان است. از سوی دیگر نظام اخلاقی کانت سعی در استنتاج قانون اخلاقی از عقل محض دارد و او تأکید می‌کند که از ارزش‌های اخلاقی در عالم پدیداری نمی‌توان سراغی گرفت. غیر اخلاقی بودن در نظر کانت شامل ناسازگاری و بنابراین غیرعقلانی است (مجتهدی، ۱۳۸۰: ۱۴۷). به نظر کانت عقلانیت مشخص‌کننده طبیعت بشری است که تنها در میان انسان‌ها (به‌طور عادی) وجود دارد. بنابراین تمامی انسان‌ها به دلیل داشتن قوه عقل باید اخلاقی باشند.

کانت عقل بی‌طرف را تنها معیار انتخاب اخلاقی قرار می‌دهد و این عقل اراده‌ای را باعث می‌شود که امیال و آرزوهای آن را محدود نکرده‌اند و در حقیقت آزاد از تمایلات است. استفان کمپل در «برساخت‌گرایی و حدود عقل» تصریح می‌کند که آزادی اساس خودمختاری است: «در نظر کانت آزادی «ایده عقل» است که واقعا فراتر از مرزهای تمامی تجربه‌های ممکن می‌رود بنابراین ورای حدود عقل نظری قرار می‌گیرد. آزادی به عنوان شرط ضروری برای عمل اخلاقی و در نتیجه موضوع عقل عملی بنیادی مناسب برای اصل عالی اخلاق است یعنی خودمختاری اراده» (کمپل، ۲۰۰۱: ۴۲۵). این همان خودبستگی است که از دل اراده بیرون می‌آید. در نهایت به اعتقاد کانت، رسالت حقیقی انسان تحقق جامعه‌ای است که در آن هیچ انسانی تابع انسان دیگری نباشد، بلکه آزادی خود را چون یک فرد به کار گیرد. چنانچه برپانمودن جامعه جهانی «جهان وطنی» رسالت دیگر انسان است. کانت تأکید می‌کند: «انسان وابسته، انسان نیست. هیچ نگون‌بختی بدتر از آن نیست که من خود را زیر فرمان موجود دیگری از نوع خود ببایم بدان‌گونه که او بتواند مرا مجبور کند که بنا به میل و خواست او رفتار کنم» (یاسپرس، ۱۳۹۰: ۲۴۸).

جرمی بنتام فیلسوف انگلیسی در باب مفهوم آزادی معتقد است: آزادی فردی عبارت از امنیت در برابر نوعی از مظالم است که دامن گیر افراد می‌شود. آزادی سیاسی یعنی امنیت کامل در مقابل بی‌عدالتی اشخاصی که کار حکومت بدانان گذاشته شده است (جونز، ۱۳۹۴: ۴۹۶). توصیف انسان آزاد به کسی که فقط چیزی را می‌خواهد که از عهده آن برمی‌آید و هر کار را به دلخواه خود انجام می‌دهد نیز تعریف آزادی در نگاه روسو است (غنی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۳۶).

از سوی دیگر، از نظر جان لاک، آزادی یک انتخاب و یک حق است که در یک چارچوب اخلاقی تعریف شده توسط قانون طبیعی می‌توان از آن بهره‌مند شد. جان لاک معتقد است تا آنجا که انسان قدرت فکر کردن یا فکر نکردن، براساس ترجیح یا هدایت ذهن خود را داراست، تا آن حد انسان آزاد است. براساس این تعریف، آزاد بودن فرد چند شرط دارد: نخست قدرت و توانایی فرد است و دوم برخورداری فرد از عقلانیت (لاک، ۱۸۲۴: ۲۲۵-۲۲۴). فیلسوف فرانسوی ژان ژاک روسو تعریف دیگری از آزادی دارد. از نظر روسو آزادی عبارت از این است که فرد از مداخله دیگران در امان باشد و هرچه حدود عدم مداخله فراتر رود، محدوده آزادی وسیع‌تر خواهد بود، در عبارتی دیگر او بیان می‌کند: آزادی آن چنان وضعیتی است که وقتی شهروند آن را به کشورش (اراده جمع) واگذار می‌کند از تمامی وابستگی‌های شخصی آزاد می‌شود (واربرتون، ۱۳۹۴: ۱۳۷). درواقع منظور او این است که آزادی در تبعیت از اراده عمومی حاصل می‌شود. در نهایت آزادی از نظر فیلسوف مشهوری چون جان استوارت میل همانا نبودن مانع است و اجتماعی را آزاد می‌توان گفت که افراد آن برای دنبال کردن سعادت خود به موانع برخورد نکنند (فرامرزیان، ۱۳۷۸: ۲۲).

## ۲-۲- ضرورت آزادی در نظام فلسفی هگل

مفهوم ضرورت و آزادی از جمله مفاهیمی هستند که در میان فلاسفه ایده‌آلیست آلمانی جایگاه مهمی دارند. مفهوم آزادی در کانون تفکر فیخته و هگل قرار دارد. فیخته با تکیه بر آزادی اراده انسانی، بخصوص با بهره گرفتن از نقد عقل عملی<sup>۷</sup> کانت بستری برای توصیف آزادی اراده انسانی می‌جوید. هگل نیز با توصیف تاریخ به مثابه محمل ظهور پدیدارهای روح، غایت این سیر را آزادی و آگاهی به این آزادی توصیف می‌کند. فلسفه هگل همواره به دنبال مسیری برای پیوند دادن عناصر متضاد زمانه است. مهم‌ترین تعارض و تضادی که او به آن می‌اندیشید، تضادی میان آزادی به مثابه عالی‌ترین آرمان سیاسی اجتماعی زمانه‌اش و حقیقت و امر مطلق بود که در سنت‌های فلسفی به شکل‌های گوناگون مورد بحث قرار گرفته است. در تطورات تاریخی از سویی ایده‌ها قرار دارند که ضروری‌اند و خود را محقق می‌سازند و از سوی دیگر، انسان قرار دارد که آزاد است. تضاد میان ضرورت و آزادی، درواقع تضاد و تعارض میان ایده‌ها و موجودات جزئی است. انسان وقتی با آزادی از قواعد ضروری پیروی می‌کند، این تضاد رفع می‌شود. «ایده از طریق جزئی‌هاست که می‌تواند خود را تحقق بخشد و جزئی هم با تبعیت از ضرورت‌ها، آزادی خود را تحقق می‌بخشد» (استرن، ۲۰۰۲: ۱۱۴). آزادی نزد هگل مفهومی مطلق و فراگیر است که در فرد موجود است. چنین آزادی‌ای مبنایی منطقی دارد. در فلسفه هگل، میان آزادی و طبیعت تقابلی چنان‌که در فلسفه کانت دیده می‌شود، مشاهده نمی‌شود. بلکه در فلسفه هگل، بین طبیعت و آزادی هماهنگی وجود دارد. هگل در عناصر فلسفه حق معتقد است: «اراده آزاد اراده‌ای طبیعی است که در صورت آزادی می‌تواند تحقق یابد» (هگل، ۱۳۷۸: ۱۴۹-۱۴۸).

اما آزادی در فلسفه هگل یک ضرورت اخلاقی به معنای کانتی نیست. فرد اخلاقی به یک نظام حقی وابسته است. این نظام حق او را در موقعیتی قرار می‌دهد که اراده طبیعی‌اش را در چارچوب آزادی بیان کند. این نظام حق همان طبیعتی است که بی‌واسطه داده شده است: نظام مالکیت. در نتیجه ضرورت آزادی در این جا بدین معنی است که فرد از اراده خود برای رسیدن به چیزی که طبیعت از او خواسته بهره ببرد.

روح<sup>۸</sup> در مسیر تکامل خویش، شاهد پویایی و تحول خویش است. هگل به تعبیری آزادی

لزوم آزادی در  
شخصیت‌های  
پروتاگونیست  
(قهرمان)  
تراژدی‌های  
یونان با نظر  
به نمایش‌نامه  
آنتیگونه از  
دیدگاه هگل



را حرکت و عزیمت روح به خودش می‌داند. روح در سیر و سلوکی ویژه، به خویشتن خویش می‌رسد و در آنجاست که آزادی حقیقی‌اش پدیدار می‌گردد. در نظام فلسفی هگل، هر مفهوم حاوی ضد خویش است و ضد خویش را از درون خویش به نمایش می‌گذارد. با این روش، راه ادراک مطلق در صیورورت باز می‌شود. درواقع آنچه در صیورورت دیالکتیکی رخ می‌دهد، همانا حیات امر مطلق است. زمانی که دو پاره متضاد مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، در حرکت دیالکتیکی به وضع سومی می‌انجامند که همان سنتز است و تز و آنتی‌تز در آن به وحدتی بالاتر نائل می‌شوند. ازاین‌رو، «ضرورت روزگار به مثابه وضع (تز) است که با تفکر آزاد فیلسوف که وضع مقابل (آنتی‌تز) است روبه‌رو می‌شود» (مجتهدی، ۱۳۷۰: ۱۳). در فلسفه هگل، آزادی وجودی ضروری و قطعی است و بدون آن نمی‌توان به خودآگاهی روح و ظهور فرد در جامعه اطمینان داشت. زیرا به تعبیر هگل: «فرد تنها در جامعه است که می‌تواند وجود معقول داشته باشد» (مجتهدی، ۱۳۷۰: ۱۱۶) و این بدون ضرورت آزادی امکان‌ناپذیر خواهد بود.

## ۳-۲- ضرورت آزادی فردی از نظر هگل

آزادی فردی در یک جامعه بدین معناست که فرد بدون زور و اجبار دیگران یا بدون انگیزه‌های طبیعی و بدون فشار شرایط و محرک‌های اجتماعی بتواند دست به انتخاب بزند. به اعتقاد هگل، این‌گونه آزادی فقط هنگامی ممکن است وجود داشته باشد که انتخابمان کاملاً عاقلانه باشد و انتخابمان تنها وقتی عاقلانه است که بر وفق اصول کلی، اقدام به انتخاب کنیم و این اصول کلی بایستی در جامعه‌هایی که به‌طور عقلانی سازمان یافته‌اند تجسم یابد. درواقع تنها در چنین جامعه‌هایی است که منافع فرد و منافع جمع با یکدیگر هماهنگ‌اند. باری آزادی تنها زمانی وجود عینی و واقعی می‌یابد که عناصرش نه به‌صورت اعتباری، بلکه به‌صورت واقعی، موجودیتی از آن خویش یابند و بر خود واقعیت مطلقاً مؤثر باشند و در نتیجه، تمامیت و جان و یگانگی فردی شوند (هگل، ۱۳۷۸: ۱۵۴-۱۵۳). بنابراین «رضایت فردی و آزادی هنگامی با هم جمع می‌شوند که از باورها و ارزش‌ها و ملاک‌های اجتماعی جامعه اندام‌وار پیروی کنیم» (سینگر، ۱۳۷۹: ۷۶). درواقع مفهوم اصلی آزادی «چیزی، به‌ویژه یک شخص آزاد است، اگر مستقل و خود تعیین باشد و توسط چیزی غیر از خودش تعیین و یا به آن وابسته نشود» (اینوود، ۱۳۸۹: ۲۳۱).

در تفکرات هگل آزادی به شکل ویژه‌ای تعریف شده است: «آزادی محتوای اساسی ذهن آدمی است. این آزادی در مقوله کشور کمابیش به تحقق می‌پیوندد» (استیس، ۱۳۸۱: ۶۱۵). البته تقسیم هگل بین دو قلمرو طبیعت و روح یا جهان ضرورت و آزادی و عوارض یا اموری که می‌توان برای آن‌ها عللی جست، یعنی تحت قوانین قرار دارند مانند کانت است با این تفاوت که سخن هگل در مورد ضرورت، پدیداری بودن طبیعت و غیرقابل شناخت بودن شیء فی نفسه را به همراه ندارد. هگل می‌گوید: «هرجا قانون باشد، آزادی هم موجود است. به این ترتیب آزادی در نظر او حق اطاعت از قانون است. «آزادی ارزشی که هگل آن را بسیار ارزشمند دانسته و مفهوم اصلی فلسفه اجتماعی اوست. هگل آزادی را مقدس‌ترین ثروت بشر می‌داند و آن را آخرین حلقه اتصال دسترسی بشر به قله‌ای می‌داند که اجازه تأثیرگذاری به هیچ چیز را نمی‌دهد» (پاتن، ۲۰۰۲: ۳). هگل استدلال می‌کرد که روح انسان برای خود قانون را به‌صورت آزادانه وضع می‌کند اگرچه به نظر می‌رسد که این حق در وجود پادشاه تجسم می‌یابد و رعایا روح‌هایی هستند که قانون برای آن‌ها وضع گردد. اما درواقع تمایزی میان پادشاه و رعایا از این نظر وجود ندارد. بنابراین حق در نظر هگل از آزادی فهمیده می‌شود:

«اینکه یک موجود به طور کلی موجودی دارای اراده آزاد باشد، این حق است» (هگل، ۱۳۷۸: ۲۹). هگل در کتاب *فلسفه حق*، سیر بحث را از وجوه انتزاعی به سمت وجوه انضمامی می‌کشد. افراد آزاد و برابر که در آغاز به عنوان افراد صوری به تفکر درآمده‌اند، در پایان تطور به مثابه تمامیت انضمامی فرد، یعنی به عنوان نهادهای دولت حق درمی‌آیند. این جهت‌گیری هگل که وی را از افلاطون هم متمایز می‌کند، باعث می‌شود که وی افراد آزاد و مساوی را تصویری انتزاعی و کم‌مایه ببیند. درواقع «تنها در نسبت با نظام و ترتیبات اخلاق و آداب و سنت‌های اجتماعی دولت است که می‌توان از فرد انضمامی سخن گفت و اظهار کرد که او آزاد است» (مصلح، ۱۳۹۲: ۱۵۵). درواقع آزادی فرد، امری انتزاعی از نوع کانتی و یا امری خودبسنده با جوهر درونی از نوع اسپینوزایی نیست، بلکه آزادی و ضرورت آن، تنها زمانی تحقق می‌یابد که اراده مطلقاً آزاد انسان بتواند از صورت ذهنی‌اش خارج شود و براساس ساختارهای اجتماعی و توانایی‌ها و الزامات اجتماعی، صورت واقعی و یا عینی به خود بدهد. این همان تحقق فردیت انضمامی است.

## ۲-۴- هگل و تاریخ خودآگاهی به مثابه آزادی فردی

هگل معتقد است فیلسوف نگاه ویژه‌ای به تاریخ دارد که تاریخ‌دانان معمولی از آن غافلند. فیلسوف می‌داند که عقل بر جهان حاکم است و تاریخ جهان را با فرایند عقلانی به ما معرفی می‌کند. در این میان، یکی از معروف‌ترین آثار هگل در مورد خودآگاهی، درواقع یک چالش اجتماعی برای تشخیص موضوع‌های مستقل و وابسته است. هگل فصل خودآگاهی کتاب *پدیدارشناسی روح*‌اش را «نکته خیلی پیچیده‌ی» کل پدیدارشناسی می‌نامد و در آن ابتدا به «من» که «ما» است و «ما» که همان «من» است اشاره می‌کند... به عبارتی روح را به عنوان مطلق عمده مورد توجه قرار می‌دهد (بیسر، ۱۹۹۳: ۵۸). این توجه تا جایی پیش می‌رود که هگل روح را فاعل اصلی تاریخ معرفی می‌کند که در بازگشت از مراحل مختلف آگاهی دارای پختگی می‌گردد و با سیری خردمندانه از این حرکت تاریخی خود آگاه می‌شود. بنابراین محتوای خرد همان محتوای تاریخ است. از این‌رو در تاریخ، تعقل و خردورزی، دست‌اندرکار پیش‌برد امور است. از سوی دیگر در فلسفه هگل، روح همان چیزی است که خود را در سرتاسر واقعیت به تجلی درمی‌آورد و هستی جدا از جهان ندارد، «این جهان، تن یافتگی اوست» (تیلور، ۱۳۹۲: ۵۲).

نزد هگل روح، ذاتی که تفسیری از آن صورت گرفته باشد یا مفهومی انتزاعی که انسان آن را ساخته باشد نیست، بلکه برخلاف آن، «ذاتی است کاملاً متعین و کوشنده و زنده. روح آگاهی است و در عین حال موضوع خودش نیز هست. پس روح، اندیشنده است و اندیشه‌اش، ماهیت خودش است که وجود دارد و در این باره که وجود دارد و چگونه وجود دارد می‌اندیشد. روح، دانایی است ولی دانایی به معنای آگاهی از امری عقلی، وانگهی روح تا جایی آگاه است که از خودآگاه باشد» (هگل، ۱۳۹۵: ۵۷). در نتیجه روح در سرمنزل مقصود خود به عینیت خویش که همانا آزادی آگاهی است، درمی‌آید. از نظر هگل، عینیت محقق‌شده روح، در نهادی به نام دولت پدیدار می‌گردد. از همین‌رو، هگل می‌نویسد: «دولت تحقق روح است، به این معنی که در آن روح خودآگاه یعنی همانا آزادی اراده به صورت قانون محقق می‌گردد. بنابراین چنین نهادی الزاماً منوط به آگاهی اراده‌ی آزاد است» (هگل، ۲۰۱۹: ۱۶۰). از سوی دیگر «در نظر هگل رضایت فردی و آزادی هنگامی با هم جمع می‌شوند که از باورها و ارزش‌ها و ملاک‌های اجتماعی جامعه انداموار پیروی کنیم» (سینگر، ۱۳۷۹: ۷۶).

لزوم آزادی در  
شخصیت‌های  
پروتاگونیست  
(قهرمان)  
تراژدی‌های  
یونان با نظر  
به نمایش‌نامه  
آنتیگونه از  
دیدگاه هگل

آزادی در اندیشه هگل هم جایگاه خاصی دارد و هم به شکل ویژه‌ای تعریف می‌گردد. «آزادی محتوای اساسی ذهن آدمی است. این آزادی در مقوله کشور کمابیش به تحقق می‌پیوندد» (استیس، ۱۳۸۱: ۶۱۵) از این رو، هگل در گام‌های اساسی به سوی **پدیدارشناسی روح**، جهت‌گیری‌های فلسفی‌اش را در مفهومی به نام آزادی خلاصه می‌کند. متهمی با نگاه خاص هگل که در آن جامعه و دولت جایگاه برتر را دارا است. هگل فلسفه خود را بر پایه وجود مطلق قرار می‌دهد و روح مطلق را چنین می‌گوید: «روح مطلق اندیشه‌ای است که به خود می‌اندیشد و خوشتن خویش را تعیین می‌بخشد» (هگل، ۱۳۹۴: ۱۶۵). بی‌گمان هگل علاقه فراوانی به این مفهوم و تاریخ دارد. «تاریخ به نظر او دگرگون‌کننده بزرگ و محرک می‌باشد؛ و اگر تاریخ را انسان‌ها می‌سازند برای این است که تاریخ دولتها را خواهد ساخت» (بروفسکی و مازلیش، ۱۳۷۸: ۵۰۲). نزد هگل، کشور و دولت «مظهر فعلیت یافتن خواست و اراده کلی و حاصل یگانگی با مفهوم خویش است» (استیس، ۱۳۸۱: ۵۹۴).

### ۳- تراژدی و ضرورت آزادی

#### ۳-۱- آنتیگونه و کرئون: زایش آزادی

ابتدا باید پرسید که ضرورت آزادی در شناخت هنر تراژدی چه اهمیتی دارد؟ از نظر هگل، هنر نیز همچون دیگر امور، فهم روح از خود را بیان می‌کند. برای نمونه فهم هنر و دین در این است که هنر فهم روح از خود را نه از طریق مفاهیم ناب یا تصاویر دینی، بلکه در اعیانی که به دست انسان‌ها به‌طور خاص برای این هدف ساخته شده‌اند و از طریق این اعیان به بیان درمی‌آورد. چنین اعیانی آزادی روح را برای مخاطب قابل دیدن و شنیدن می‌کنند. از نظر هگل «این بیان یا جلوه حسی روح آزاد، همان زیبایی است» (هگل، ۱۳۹۴: ۶۵). از همین روی، هدف روح تقلید از طبیعت یا منقلب ساختن ما نیست، بلکه هدف هنر این است که به ما امکان دهد در تصاویر خلق‌شده از آزادی روح خود، تأمل کرده و از آن‌ها لذت ببریم. هگل آشکارا تأکید می‌کند که زیبایی کیفیتی عینی در چیزهاست. با این وجود از منظر او زیبایی، ظهور مستقیم آزادی است و نه صرفاً بازنمود یا تقلید آزادی. در نتیجه زیبایی راستین بیان حسی مستقیم آزادی روح است. بنابراین زیبایی راستین نه در طبیعت بلکه تنها در آثار هنری یافت می‌شود که آزادانه به دست انسان آفریده می‌شوند تا چیرستی روح آزاد بودن را به ما نشان دهند (پیلو، ۲۰۰۸: ۱۹۷). این‌گونه است که «هنر در بهترین حالت خویش، وابستگی‌ها و مشقت‌های بسیار آشنای زندگی روزمره را نشان نمی‌دهد، بلکه صورت آرمانی آزادی را به ما می‌نمایاند» (هگل، ۱۹۷۵: ۱۵۶-۱۵۵).

از سوی دیگر، هگل در ساحت درام و نمایش، کم‌دی را ناقوس مرگ هنر برمی‌شمارد و آن را عامل اصلی گسست وحدت (ذهن و عین) می‌داند و خنده‌ی فرد را در حقیقت پیروزی از پیش تعیین شده‌ی ذهن برمی‌شمارد. او کم‌دی را از آن روی که با میزان آگاهی و تعلیق سر و کار ندارد، محکوم به نابودی می‌داند. در مقابل تأکید خود را بر تراژدی می‌گذارد، زیرا تراژدی را دارای عناصر خودآگاهی، ستیز عقلانی، بروز ندادن ضعف‌های فردی، رسیدن به آزادی، ایجاد حرکت تاریخی به‌شمار می‌آورد. بخش مهمی از نظریه هنر هگل، متعلق به فلسفه روح اوست. هر چند در پدیدارشناسی روح فصل‌هایی درباره دین هنر یونانیان و جهان‌بینی ارائه شده در تراژدی‌های **آنتیگونه** و **ادیپوس شهریار** اثر سوفوکل نوشته شده است. از نظر هگل، «در میان هنرهای یونانیان، هر چند مجسمه‌سازی یونان باستان یکی از عالی‌ترین هنرهاست، اما به مانند تراژدی‌های یونانی حق مطلب را در مورد زیبایی ناب و مطلق ادا

نمی‌کند» (هولگیت، ۲۰۰۷: ۵۸). اما تراژدی، زیبایی را در انضمامی‌ترین صورت آن در اختیار ما قرار می‌دهد، به‌ویژه تراژدی چون آنتیگونه که در آن افراد آزاد در آن دست به عملی زده و منجر به کشمکش شده و در نهایت به گره‌گشایی می‌انجامد. تراژدی از منظر هگل ساحتی صرفاً فردی نیست، بلکه مستقیماً با شعور و آگاهی جمعی سروکار دارد. هگل تراژدی سوفکل - آنتیگونه - و آثار «اشیل» را مورد ستایش قرار می‌دهد. قهرمانان تراژدی اغلب زنان و مردانی هستند که کنش آزادانه‌شان به دست نوعی علاقه اخلاقی یا پاتوس<sup>۱</sup> شکل می‌یابد. مانند پروای خانواده در آنتیگونه و در مقابل آن دغدغه سعادت و بهروزی دولت در کرئون. چنین قهرمانانی «بازنمودهای تمثیلی فضایل انتزاعی و مجرد نیستند، بلکه انسان‌های زنده‌ای هستند دارای تخیل و اراده آزاد که محرک‌های آن‌ها اشتیاقی است نسبت به جنبه‌ای از زندگی اخلاقی‌مان. جنبه‌ای که خدایی آن را حمایت و ترویج می‌کند» (موران، ۱۹۸۱: ۲۲۸-۲۲۷).

به اعتقاد وی، شاعر تراژیک که جهان‌بینی‌اش بیش از همه به فلسفه‌اش شباهت دارد، اشیل است. برای بیان برخورد تراژیک که در آن هیچ یک از دو طرف معرف خبثت ناب نشده است و هر دو طرف در ادعاهای اخلاقی خود تا حدی محقاند، از نظر هگل، هیچ نمونه‌ای کامل‌تر از تراژدی‌های اورستیا نیست. «اشیل نه فقط به این ادعاهای متخاصم بیش از شخصیت‌های مدعی آن‌ها علاقه و توجه داشت، بلکه آثار او نمایانگر تلاشی دقیق و شکل یافته است تا هر دو طرف نزاع، بتوانند موضع خود را توضیح دهند» (کافمن، ۱۳۹۰: ۱۳۳). درواقع هگل تأکید می‌کند که تضادی که در تراژدی بازنمایی و منعکس می‌گردد، تضادی میان امر خیر و شر نیست، بلکه هر دو طرف دعوا، نسبتی با حق دارند. آنتیگونه، نماد چیرگی حتم آسمان و کرئون نماد قانون زمینی است. سوفوکل در چهره این دو قهرمان دو نحو از هستی و وجودشناسی را ترسیم کرده است. برای نمونه هگل در نقد اودیپ شهریار برخوردهای اخلاقی را تحلیل نمی‌کند و نسبت به نفرین صداقت یا تأکید بر سویی تاریک عدالت نیز بی‌توجه است. از نظر هگل، «در تراژدی، تقدیر، در مقابل اراده و اخلاق همگانی قرار می‌گیرد. درواقع تضادهای تراژیک در حقیقت نماینده تضاد میان وظیفه و احساس نیست، بلکه وظیفه‌ای میان دو نحو از وجود و دو صورت متفاوت از زیست و حیات است» (دسمند، ۱۹۸۶: ۷۹).

درواقع تراژدی آنتیگونه زمانی آغاز می‌شود که آنتیگونه به‌عنوان خواهر تصمیم می‌گیرد برای خاکسپاری جنازه بر زمین‌مانده‌ی برادر مقتولش، برخلاف قانون دولتی و ارائه‌شده از جانب کرئون، اقدام کند. درواقع تلاش آنتیگونه برای خاکسپاری برادر مرده‌اش، هم عملی خلاف دستور کرئون به‌عنوان نماینده دولت است و هم عملی در جهت حفظ سنت‌ها و هنجارهای خانوادگی است. در این میان، تز هگلی، در چارچوب اندیشه‌های کرئون مطرح می‌شود. ممنوعیت به خاک سپردن جنازه گناهکاری که به قتل رسیده است. کرئون در یک سوی این نزاع مدافع حقانیت حقوق شهروندی است که دفاع از آزادی آنان در برابر هرج و مرج، به لحاظ اخلاقی، برحق و مقبول است (پپین، ۲۰۱۲: ۱۵۱). این جامعه برای رسیدن به وضعیت دلخواه، بنا بر ضرورت و طبیعتی که دارد به ناچار درصدد شناخت عناصر متعارض برمی‌آید، ایجاد چالش درون خود، یعنی ضرورت حرکت تاریخی. تضاد بخشی از خودش است که گویی بیگانه می‌نماید.

آنتی‌تز، توسط آنتیگونه وارد می‌شود، دفاع از اصالت و حقانیت نظام خانوادگی که در آن حضور متافیزیک خدایان قابل لمس است. او جنازه برادر را به دلیل دفاع از این موارد به خاک می‌سپارد. در حقیقت عمل آنتیگونه حرکت اولیه و اصلی درام قرار می‌گیرد. او نیز انسان

لژوم آزادی در  
شخصیت‌های  
پروتاگونست  
(قهرمان)  
تراژدی‌های  
یونان با نظر  
به نمایش‌نامه  
آنتیگونه از  
دیدگاه هگل

آگاه و شعورمندی است که آگاهانه و براساس خودآگاهی متمرکزش دست به عمل می‌زند. این جنبه به او یادآوری می‌کند که نمی‌تواند از وظیفه جمعی خود عدول کند. او می‌داند که سرنوشتش چیست. راه پرخطر در برابرش آشکار است. او آگاهانه انتخاب می‌کند زیرا انتخاب نکردنش نیز گونه‌ای انتخاب به حساب می‌آید. دو انسان در دفاع از حقوق جمعی در برابر یک امر مشخص رودرروی همدیگر قرار می‌گیرند. بلافاصله هر دو در مرکز کانون توجهات سلسله مراتبی نظام ساختار کیهانی قرار می‌گیرند. هر دو جهان خارج را با جهان و دنیای خود در تضاد می‌بینند. آگاهی هر دو بر این وضعیت یعنی راهیابی آن‌ها به کنه و ذات هستی. این ذات رنج است. این خودآگاهی گناه خویش را در قبال تمامی جوانب عمل می‌پذیرد. او شجاعانه این گناه نابخشودنی را می‌پذیرد (کامینسکی، ۲۰۱۲: ۸۲).

هگل از این به عنوان «رنج تراژیک حقیقی» نام می‌برد. درواقع رنج تراژیک زمینه‌ساز شناخت هر دو طرف را فراهم می‌سازد. شناخت هر دو از جهان خارج. این رنج قبول مسئولیت جمعی است. مثله کردن من فردی، در جهت حصول آزادی و رنج از قبول و ناگزیر بودن این مسئولیت سر برمی‌آورد. خودآگاهی یعنی مسئولیت رنج خود را پذیرفتن، مرارت گناه خویش را پذیرفتن. وی معتقد است: نزاع و شر پایه‌ها و پله‌های خیر و تکامل هستند. تنازع، قانون پیشرفت است. شخص، فقط از راه رنج و مسئولیت و اضطراب به اوج برتری خود می‌رسد. رنج، امری معقول و علامت حیات و محرک اصلاح است. دوره‌های خوشبختی تاریخ جهان، صفحات بی‌روح آن را تشکیل می‌دهد. تاریخ در ادواری درست شده است که تناقضات عالم واقع به وسیله پیشرفت و تکامل حل شده است، حتی جاه‌طلبی‌های ناپلئون بی‌آنکه بخواهد به پیشرفت اقوام کمک کرده است (اینوود، ۱۳۸۹: ۶۱).

بنابراین در تراژدی آنتیگونه دو نیروی متضاد روبه‌رو هم قرار دارند. یکی مدافع نظم مستقر و قانون عام و مطلق است و دیگری نماینده مهر خانوادگی و حامی احیای اصول کهن جامعه یونانی. هر دو حامل انگیزه‌های با ارزش و مقدسی هستند. درواقع هر دو چهره‌ی این تراژدی، یعنی آنتیگونه و کرئون این دو نیرو را می‌شناسند. اما در این‌جا مبانی عدالت مطلق نادیده انگاشته می‌شود. از سوی دیگر، تفسیر دیگری که از تراژدی آنتیگونه سوفوکل به عمل آمده این است که به قول ژان هیپولیت: «میان دو قانون الهی و انسانی نوعی تقابل وجود دارد. در درون جامعه‌ی باستان دو قانون با هم در چالش قرار می‌گیرند: یکی قانون قبیله‌ای و دیگری قانون عام. اولی با اراده‌ی انسان‌ها سازش دارد و دومی قانون مطلق و عام است» (هیپولیت، ۱۳۸۷: ۶۴).

هگل برخورد آنتیگونه و کرئون را نماینده تقابل و تضادهای آشتی‌ناپذیر زن و مرد به‌شمار می‌آورد. برای نمونه کرئون در مقام حافظ قانون مستقر در کشور می‌گوید: تا من زنده‌ام هیچ زنی در شهرم قانون نخواهد گذاشت» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۶۴). علاوه بر این، هگل ما را از قید این نظر سرنوشت‌ساز ارسطو که فضیلت قهرمان نمایش نباید چشمگیر باشد، رها می‌کند و زنچیر این پیشداوری قدیمی و دیرپا را که هر تراژدی فقط یک قهرمان دارد، پاره می‌کند. علاوه بر این، هگل معتقد است که هنر تراژیک از یک زیست تراژیک سرچشمه می‌گیرد. هگل تاکید می‌کند که «قهرمان تراژیک در نمایش و زندگی در سایه‌ی نیروی منتهای خویش با نیروهای نامتناهی مواجه می‌شود و در پی چیرگی و غلبه بر نیروهای نامتناهی است» (ضیمران، ۱۳۷۷: ۵۲).

هگل معتقد است: «می‌توان از شجاعت آنتیگونه خشنود بود، اما این مستلزم قبول دیدگاه‌های او نیست و این نگرش به معنی رد دیدگاه خیر و نیکی دیگر شخصیت‌ها نیز نیست. از این

جهت تراژدی را بری از ارائه‌ی تصویر سیاه و سفید می‌داند. جوهر تراژدی سرسختی یکسویه هر دو منازع است» (محرمان معلم، ۱۳۹۳: ۱۳۴). درواقع هگل تاکید می‌کند که تضادی که در تراژدی بازنمایی و منعکس می‌شود، تضادی میان امر خیر و شر نیست، بلکه هر دو طرف دعوا، نسبتی با حق دارند. شخصیتی مانند آنتیگونه نماد قهرمان کهنی است که با آرمان‌ها و اصول اخلاقی ویژه جدید نه تنها سازگار نیست بلکه به مقابله آن برمی‌خیزد. از نظر هگل این درافتادن با نظام کل مستقر توسط قهرمان کهن را نیاستی ضعف و خطای تراژیک او دانست، بلکه نشان‌دهنده دلالت‌های ویژه اخلاقی اوست. به باور وی، میان گناه تراژیک و قصور و خطای اخلاقی تفاوت وجود دارد. در تفاسیری که در زمینه تراژدی‌های یونان باستان نوشته شده است، اغلب این پرسش مطرح می‌شود که آیا ادیب تنها به‌خاطر گناه کشتن پدرش به این سرنوشت هولناک دچار شد؟ مسئله این‌جاست که قهرمان تراژدی هم حامل گناه خود است و هم حامل گناه نسب خود. درواقع مفسران معتقدند که گناه تراژیک دو وجه دارد نخست وجه شخصی که قهرمان مرتکب آن می‌شود و دوم وجه نسبی که به او به ارث می‌رسد. به همین دلیل قهرمانان تراژیکی مانند ادیپ و آنتیگونه گرفتار سرنوشت تراژیکی می‌شوند. زیرا کسی مانند آنتیگونه علیه نظم مستقر شورش کرده است و از سوی دیگر، حامل گناه نابخشودنی پدرش ادیپ شهریار است (هولگیت، ۲۰۰۷: ۲۲۵).

از سوی دیگر، هگل در کتاب **عناصر فلسفه‌ی حق** خود معتقد است که خودآگاهی قهرمانی (یعنی آنچه در تراژدی‌های باستانی نظیر **اودیپوس شهریار** و غیره دیده می‌شود) هنوز مرحله‌ی صلابت<sup>۱۱</sup> خود را پشت سر نگذاشته و به مرحله بازاندیشی و تأمل در باب تفاوت میان عمل<sup>۱۲</sup> و فعل<sup>۱۳</sup> تفاوت میان حوادث خارجی و برنامه‌ریزی و شناخت اوضاع و احوال، یا به مرحله‌ی (تشخیص) چندپارگی عواقب و نتایج نرسیده است. این خودآگاهی گناه خویش را در قبال تمامی جوانب عمل می‌پذیرد (هگل، ۱۳۷۸: ۱۹۲-۱۹۱). درواقع بسط همین مفهوم توسط هگل در دروس مربوط به زیباشناسی نیز ارزش نقل کردن دارد. هگل می‌گوید: «صلابت و تمامیت شخصیت متکی به خود قهرمان، به او اجازه نمی‌دهد گناه خود را با دیگران قسمت کند، او چیزی در مورد تقابل نیت ذهنی و اعمال و عواقب عینی نمی‌داند، درحالی‌که نتایج ضمنی و عواقب چندگانه‌ی افعال در عصر جدید چنان است که هر کس می‌کوشد گناه را تا حد ممکن از خود دور کند. دیدگاه ما از این لحاظ اخلاقی تراست، زیرا در قلمرو اخلاق، جنبه‌ی ذهنی شناخت اوضاع و احوال و نیت خیر، عنصر مرکزی فعل را تشکیل می‌دهند. اما در عصر قهرمانی، فرد اساساً و ذاتاً یکی بود و همه‌ی امور عینی اگر از او صادر شده بود، جزئی از او بود و به همین شکل نیز باقی می‌ماند؛ به همین دلیل بود که فرد فاعل می‌خواست آنچه را که انجام داده است، تماماً و به‌تنهایی انجام داده باشد» (هگل، ۱۹۷۵: ۲۵۷).

لزوم آزادی در  
شخصیت‌های  
پروتاگونست  
(قهرمان)  
تراژدی‌های  
یونان با نظر  
به نمایش‌نامه  
آنتیگونه از  
دیدگاه هگل

## ۲-۳- آنتیگونه و ضرورت آزادی

### ۲-۳-۱- ضرورت آزادی کاراکتر آنتیگونه در پدیدارشناسی روح

در میان آثار اولیه هگل، تراژدی یونانی اهمیتی بنیادی دارد. تراژدی الگوی توافق کاری میان فرد و اجتماعی را فراهم می‌کند که با توافق و سازگاری مسیحی پیوند می‌خورد. هگل در کتاب **استقرار مسیحیت** (۱۸۰۰-۱۷۹۸)، تراژدی را الگوی سازگاری به معنای اجتماعی، سیاسی و دینی معرفی می‌کند که با الگوی مسیحیت، موافق و حتی مکمل آن است؛ هر دو توافق تراژیک و مسیحی در کنار خشونت ادعاشده قانون یهودی قرار می‌گیرند. در کتاب **قانون طبیعی** (۱۸۰۳-۱۸۰۲)، تراژدی حتی نقشی مهم‌تر ایفا می‌کند.

در زمان انتشار **پدیدارشناسی روح**، مسئله تراژدی برای هگل کم اهمیت شد و صرفاً دارای اهمیت تاریخی بود. به همین دلیل است که هگل در پایان **پدیدارشناسی روح** تلاش کرده است تا روح یا همان Spirit را جایگزین توافق و سازش تراژیک کند. بر همین اساس، در نوشته‌های اولیه هگل، «سرمشق تراژیکش از **اورستیای اشیل** که در آن توافق و آشتی به وضوح تأیید می‌شود، به **آنتیگونه** سوفوکلس که در آن توافق و آشتی با مرگ قهرمان در هم می‌آمیزد و باید با آن سنجیده شود، تغییر می‌کند» (پلانت، ۱۹۸۳: ۹۰).

شکی نیست که در زمان انتشار **پدیدارشناسی روح**، هگل از ادای احترام دوره جوانی‌اش به پولیس یونانی به منزله الگو برای جامعه مدرن فاصله گرفته است. افزون بر آن، واقعیت آن است که ناخشنودی هگل از استمداد از تقدیر در تراژدی، همچنان‌که وی به قدرت تبیینی فلسفه ملتزم می‌شود، ارتقا می‌یابد. با این حال، هدف این نیست که تراژدی اهمیتی صرفاً تاریخی به خود می‌گیرد بلکه جدال و ستیز میان حق<sup>۱۴</sup> و فرد مسئله‌ای را پیش می‌کشد که هگل ظهور آن را در فرهنگ مدرن می‌یابد. با این وصف، تبیین موضع هگل درباره تراژدی، صرفاً مبنای محدودی برای سنجیدن تأثیر تراژدی در پدیدارشناسی روح فراهم می‌آورد. آشکار است که زیست اخلاقی جهان یونانی در جهان مدرن امری منسوخ شده و کهنه تلقی می‌شود. این نیز روشن است که هنر دینی امری فرومایه در دین آسمانی (مسیحیت) قلمداد می‌شود. با این حال، «تراژدی در **پدیدارشناسی روح** معنایی دارد که هم ظریف و دقیق و هم فراگیر است» (زیمرن، ۱۹۸۲: ۷۲).

بنابراین می‌توان ادعا کرد که پدیدارشناسی تراژدی را در کانون فلسفه هگلی جای می‌دهد. البته در این میان باید بر مسائل اخلاقی و اجتماعی بیان شده در تراژدی تأکید کرد. همچنین نباید از تأثیرگذاری همسان شلینگ و هولدرلین بر هگل نیز به آسانی گذشت. درواقع، در خلال دوره آغازین ایده‌آلیسم آلمانی تراژدی صرفاً در ساحت زیباشناختی درک نشد. تراژدی، از افق متافیزیکی به معنای روشی برای تمثیل نیست، از افق اجتماعی به معنای منظر یک جامعه خوب، از افق دینی به معنای حضور خدا در جهان، و از افق اخلاقی به معنای اعطای رهایی و رستگاری فردی و اجتماعی، نگریسته می‌شد. در زمان نگارش **پدیدارشناسی روح**، هگل به دلیل شرح و بسط نظام‌مندانه فلسفه به منزله علم از شلینگ و هولدرلین فاصله گرفت. حال، هگل هدف **پدیدارشناسی روح** را در مقدمه آن «شناخت بالفعل<sup>۱۵</sup> در برابر «عشق به شناخت» وصف می‌کند» (هگل، ۱۳۹۵: ۱۰۶). شاید این نوع شناخت گزاف به نظر آید که هدف طرح هگل مشابه هدفی است که هررد و شیلر برای اولین بار شکل قابل مقایسه‌ای با درام و نمایش را ابداع کردند که ممکن است همان تأثیری را بر فرهنگ زمانه خودشان داشته باشد که تراژدی یونانی یونان باستان داشت.

از میان آثار تراژدی‌نویسان سه‌گانه یونان، هگل به تراژدی **آنتیگونه** تمایل بیشتری نشان می‌دهد. زیرا در این تراژدی برخورد تراژیک به صورت مشخصی پدیدار می‌گردد. اساساً در جهان‌شناسی یونان باستان، خدایان قانون هستی‌اند و بر انسان و هستی مسلط‌اند. اما تراژدی عرصه تقابل خواست قهرمان تراژیک با خواست خدایان نیز هست که به دو صورت کنشی و واکنشی رقم می‌خورد. یونانیان به تقدیر چون نیروی اسرارآمیز و مقتدر اعتقاد داشتند که حتی خدایان مطیع آن بودند. از این رو اساس امر تراژیک مبارزه قهرمانانه در برابر تقدیر است. می‌توان گفت که: «این ویژگی‌ها است که باعث شده هگل به نمایش‌نامه‌های تراژیک یونان، به‌ویژه آثار سوفوکل توجه کند» (بونگای، ۱۹۸۴: ۱۳۵).

در این میان، هگل در **پدیدارشناسی روح**، تلاش کرد ضمن بازشناسی مراتب و مراحل



تاریخی خودآگاهی، فرایند تحقق‌پذیری تراژدی را شرح دهد. با این حال خطاست اگر گمان کنیم که از نظر هگل تراژدی صرفاً به داشتن اهمیت تاریخی تقلیل می‌یابد. برای هگل، تراژدی صرفاً شکلی برای بازآفرینی تاریخی محسوب نمی‌شد، بلکه تراژدی به‌عنوان یک ساحت، فرایند تحقق‌پذیری روح در سرمنزل‌های تاریخی‌اش را نیز نشان می‌داد. از این رو، طرح این پرسش قابل توجه است که آیا شباهت پدیدارشناسی روح و تراژدی ممکن است تا حدی ناشی از وضعیت مشابه در ادوار تاریخ آن‌ها بوده باشد. بسیاری استدلال کرده‌اند که تراژدی پاسخی به آشوب اجتماع در سده پنجم پیش از میلاد است. تراژدی به منزله محک بی‌نظمی فرد در نهایت صحت و اعتبارسنجی نظم اجتماعی را ارائه می‌دهد. با این حال این امر را به شیوه‌ای رادیکال صورت می‌دهد: آن هم به کمک مواجهه مستقیم با تحریف نظم و در نتیجه هدایت تماشاگر به ارج نهادن به ضرورت نظم و هنجار کهن. هگل تراژدی را در این چارچوب تصویر نمی‌کرد، بلکه وی تراژدی را صورتی از خودبازنمایی فرهنگی می‌داند که ضرورتاً زندگی اجتماعی را باز می‌تاباند.

خلاصه، این ادعا که پدیدارشناسی روح با تراژدی یونانی تشابه دارد، بر حرکت کلی از غفلت و ناآگاهی به علم، بر غایت خودشناسی آن‌ها و بر فرایندهای مشابه تعامل و مقاومت در برابر خودشناسی تکیه دارد. وانگهی، این ادعا بر تشابهاتی ساختاری که بر روایت و اجرا متکی هستند و بر پارادایم خودشناسی آن‌ها به منزله پایه و لازمه همبستگی اجتماعی مبتنی است که شاید تا حدی به منزله پاسخی برای پس‌زمینه‌های آشوب و بحران اجتماعی به دست داده شده است.

### ۳-۲-۲. ضرورت آزادی کاراکتر آنتیگونه در درس گفتارهای زیبایی‌شناسی

از منابع مهم دیگری که هگل در آن از تراژدی‌های یونان به‌ویژه آنتیگونه بحث کرده است کتاب **درس گفتارهای زیبایی‌شناسی** وی است که پس از مرگ وی توسط شاگردانش جمع‌آوری و منتشر شد. در این کتاب هگل برای تراژدی چهار مولفه جوهر اخلاقی، تعارض تراژیک، قهرمان تراژیک و آشتی تراژیک در نظر می‌گیرد.

۱- جوهر اخلاقی<sup>۱۶</sup> - اخلاق اجتماعی: جوهر اخلاقی - اخلاق اجتماعی، به مثابه روح قومی که یک دولت‌شهر را همچون یک دولت‌شهر تقویم می‌کند، موضوع تراژدی است. همان‌گونه که در بحث کتاب **پدیدارشناسی** اشاره شد، هگل جوهر اخلاقی را ترکیبی از قانون‌الهی و قانون‌زمینی می‌داند که در نمایش‌نامه **آنتیگونه**، شخصیت کرئون نماینده قانون زمینی است و شخصیت آنتیگونه نماینده قانون نانوشته الهی است که سوفوکل به آن اشاره می‌کند: «آنتیگونه: آن قوانینی که اگر چه نامدون است، ولی هیچ نیرویی نمی‌تواند پایمالشان کند. زیرا این قوانین از آن امروز و دیروز نیستند» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۶۰).

جوهر اخلاقی تفاوتی عقلانی میان عادات و رسوم یک جامعه به‌عنوان اموری آنچنان‌که هست و قانون رسمی جامعه به مثابه امور آنچنان‌که باید باشد، نمی‌شناسد و این دوبارگی در بطن جوهر اخلاقی نهفته است که هگل آن را به قانون انسانی / الهی، شب / روز، عمومی / خصوص و ملت / خانواده تشبیه می‌کند. جوهر اخلاقی به دلیل هویت بخشی به وجود تک‌تک آدم‌های دولت‌شهر اصولاً غیرقابل نقد بود و کسی نمی‌توانست خود را از آن رها سازد و آزادی فردی در چارچوب روح قومی ارزیابی می‌گردید (یانگ، ۱۳۹۵: ۱۸۸-۱۸۷). از این حیث عمل آنتیگونه به‌عنوان قهرمان تراژدی عملی آزادانه محسوب می‌گردد چرا که مردم عادی شهر تب نیز از نحوه اداره امور توسط کرئون ناراضی‌اند: «آنتیگونه: اگر می‌توانستی صداهایی را که

لزوم آزادی در  
شخصیت‌های  
پروتاگونیست  
(قهرمان)  
تراژدی‌های  
یونان با نظر  
به نمایش‌نامه  
آنتیگونه از  
دیدگاه هگل



ترس خفه کرده است بشنوی، می شنیدی که مردم مرا می خواهند... همه چون من می اندیشند ولی تو [کرتون] دهان‌ها را بسته‌ای» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۶۳-۲۶۲). روح قومی عامه مردم شهر تبس در تعارض با قوانین کرتون قرار دارد ولی مردم شهر به علت ترس و نیز عادت‌پذیری به ظلم و مقدر دانستن ظلم ظالم آن را تحمل می‌کنند درحالی‌که آنتیگونه بر علیه برهم زننده این روح قومی آزادانه می‌آشوبد و مسئولیت انتخاب خود را به دوش می‌کشد. «کرتون: تو با این چشم‌های فروافتاده اقرار می‌کنی یا انکار؟ آنتیگونه: انکار نمی‌کنم، من این کار را کردم» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۵۹). این عمل آنتیگونه برای جلوگیری از انحرافی است که در روح قومی جامعه تب توسط فرامین کرتون در حال رخ دادن بود.

۲- تعارض تراژیک: بر پایه درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی تعارض تراژیک وقتی به اوج می‌رسد که این تعارض میان دو کاراکتر تراژیک روی دهد که هر کدام از آن‌ها فعلیت قوای اثباتی متعلق به اخلاقیات باشد و میان یونانیان عمده‌ترین تعارضات، تعارض میان خانواده و دولت بود. یعنی تعارض بین این دیدگاه که «بالاترین تکالیف فرد معطوف به جامعه به مثابه یک کل است و این دیدگاه که بالاترین تکالیف فرد معطوف به موجودیتی محدودتر به نام خانواده‌ی شخص است. به این دلیل که هگل دولت را شکل پیشرفته‌تری از اخلاق می‌داند، یعنی شکلی که بر مبنای فرهنگ است و نه طبیعت، بر مبنای عقل آزاد است و نه بیولوژی، می‌گوید که تعارض میان خانواده و دولت تعارضی است میان حیات اخلاقیات طبیعی و حیات اخلاقیات روحانی» (یانگ، ۱۳۹۵: ۱۹۰-۱۸۹). درواقع این تعارض مشخص، مختص یونانیان نبوده و یکی از دلایلی که هنوز آنتیگونه برای انسان‌های امروزی نیز تاثیرگذار است به علت تعارض مطرح شده‌ای است که در هر دوران به شکلی بازتولید می‌شود. بنابراین آنچه باید در تراژدی آنتیگونه مورد توجه قرار گیرد موجه بودن دوطرف دعوا است. آنتیگونه در پابندی به اصول الهی خود آنقدر آزاد و به حق است که کرتون به مثابه فرمانروا در وضع قانون زمینی محق است. «کرتون: این است اراده من. هرگز جنایت را از افتخاری که شایسته فضیلت است نصیبی نیست» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۴۹).

در تعارض تراژیک است که تراژدی جهان را به مخاطب می‌شناساند و «به این ترتیب به کار بردن توانایی آدمی را در رهایی از تقدیر بی‌گذشت روزگار ممکن می‌گرداند. تراژدی هنر زیستن می‌آموزد. انگار این مبارزه به ظاهر بی‌تناسب [تعارض تراژیک] با تقدیری که وی [قهرمان تراژدی] را نابود می‌سازد فقط برای نابودی اوست و حال آنکه عملاً برای آن است که وی بتواند نیروی خود را بیازماید و به کار برد و در برابر تقدیر وحشی و بی‌احساس شاد باشد که انسان است» (بونار، ۱۳۷۸: ۳۴۸).

۳- قهرمان تراژیک: در بخش جوهر اخلاقی نمایش‌نامه آنتیگونه متوجه شدیم بنیان کاراکتر آنتیگونه بنا بر دیدگاه هگل، همان عصاره جوهر اخلاقی است. قوای اخلاقی‌ای که قهرمان تراژیک را به واکنش مجبور می‌کند انفعالات صرف نیستند چرا که «انفعالات هم موقتی‌اند و هم در زمره اموری هستند که فرد از آن رنج می‌برد... رانه قهرمان تراژیک به واقع یک شورمندی یگانه است. تعهدی است که هم دائمی و هم عقلانی است. از این حیث عقلانی است که سبک و سنگین شده است و از نظر اهمیت بی‌چون و چرای آن، آزادانه اختیار شده است. این شورمندی چنان تعهد نیرومند شدیدی است که از بین رفتن آن تنها به موجب از بین رفتن خود قهرمان ممکن است. چرا که قهرمان یکسره همان شورمندی است» (یانگ، ۱۳۹۵: ۱۹۴). این شورمندی یگانه که هگل از آن یاد می‌کند همان عیاری است که می‌توان قهرمان تراژیک را از ضد قهرمان آن بازشناخت. - پروتاگونیست و آنتاگونیست تراژیک براساس آن

مشخص می‌گردد - و از این حیث در نمایش‌نامه **آنتیگونه**، کاراکتر آنتیگونه قهرمان تراژیک و کرئون ضد قهرمان محسوب می‌شوند؛ چرا که در سراسر نمایش‌نامه کاراکتر آنتیگونه بر سر حرف و تصمیمی که آزادانه اختیار کرده مصمم می‌ماند و با شورمندی از آن دفاع می‌کند تا جایی که حتی جانش را فدای آن می‌کند. «آنتیگونه: به زاری‌های دیرین باز مگردیم. دور باد مویه.... سرآهنگ: قانون دیگری در تو سخن می‌گفت. فرمانبرداری دیگری و فرمانروای دیگری. تو کشته قلب خود هستی آنتیگونه» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۸۰-۲۷۹).

این درحالی است که کاراکتر کرئون در انتهای نمایش‌نامه دچار تردید و تحول می‌شود و از تصمیم خود برمی‌گردد. با وجود آنکه به تیرزیاس غیگو می‌گوید «کرئون: اراده من فروختنی نیست.» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۸۹)، وقتی متوجه مرگ پسرش هایمون می‌شود دچار تحول و تعرف شده، از تصمیم خود باز می‌گردد. «کرئون: خطای جنون من حاصل خرد دروغین من. فرمان شوم!» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۹۷). سر آخر با مرگ همسرش خواهان مرگ خود است که سرآهنگ به او هشدار می‌دهد «سرآهنگ: در آینده شتاب نکن. مرگ را نمی‌توان تمنا کرد. او نمی‌آید تا آدمی از سرنوشتی که خود ساخته [با آزادی اراده] برهد» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۳۰۱). در مبحث مربوط به آزادی قهرمان تراژیک و تاثیر آن بر مخاطبان تراژدی، بونار یکی از مفسران نظریه تراژدی هگل معتقد است که: «قهرمان تراژیک همیشه ما را [مخاطبان] به گشودن پهنه زندگی‌مان فرا می‌خواند. اگر اختیاردار آزموده این پهنه فراخ باشیم، دیگر چه اهمیتی دارد که زندگی انسانی ما با موانعی که خوب می‌شناسیمشان بربخورد؟ مهم آن است که بدانیم که هستیم و چه می‌توانیم. و بر ماست که آشکار گردد این توانایی [براساس آزادی] بی‌کرانه است» (بونار، ۱۳۷۸: ۳۴۸).

حال با توجه به فهم درک هگل از قهرمان تراژیک و تعارض تراژیک آنچه باید دنبال شود، علت خطای تراژیک، کاراکتر تراژیک است که هگل آن را در درس‌های زیبایی‌شناسی با مفهوم جانب‌گیری مشخص می‌کند. از نظر وی هیچ دو طرف دعوا در نمایش‌نامه **آنتیگونه** به خواست‌های دیگری توجهی نشان نمی‌دهند و این امر، خطای تراژیکشان را رقم می‌زند. هگل تاکید می‌کند هیچ کدام آن دو، قسمتی از وجود خودشان را که در دیگری تبلور یافته، نمی‌تواند ببیند. کرئون از درک خواست‌های خانوادگی تهی است: «کرئون: اراده پدری برتر از هر چیز دیگری است. فرزندان ما اگر دوستانمان را دوست ندارند و به دشمنان بدکارمان بدی نکنند، به چه کاری می‌آیند؟» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۶۹). و آنتیگونه به‌عنوان یک شهروند دولتشهر بر علیه خواست‌های دولت می‌آشوبد. «ایسمنه: من بر قانون نخواهم شورید. حدود آن را شکستن، چه جنونی! آنتیگونه:.. همان که هستی باش!» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۴۲).

۴- آشتی تراژیک: هگل در درس‌های زیبایی‌شناسی تعارض تراژیک را به یک آشتی ضروری که طی آن هارمونی جوهر اخلاقی تجلی یابد، وابسته می‌داند. یعنی به آشتی به‌عنوان سن‌تر تعارض‌تر (دولت) و آنتی‌تر (خانواده) توجه می‌کند. البته هگل خاطر نشان می‌کند که لازم نیست این آشتی لزوماً در اجرا رخ دهد بلکه «این آشتی بناست عدم هماهنگی میان آنچه فاعل، مطابق با اصول سنجیده‌ای از یک اصل اخلاقی، عملاً باید انجام دهد و آنچه او، مطابق صورت سنجیده دیگری از همان اصل اخلاقی باید انجام دهد را نمایش دهد و بدین وسیله آرامش و خشنودی اخلاقی را در اذهان مخاطبان ایجاد کند.... هگل امکان آشتی‌های روی صحنه را رد نمی‌کند، اما جایگاه تعارف و البته ضروری آشتی، به تعبیر او در نفس تماشاگران خواهد بود» (یانگ، ۱۳۹۵: ۲۰۱-۲۰۰).

اما بحث آشتی تراژیک نزد مخاطب تراژدی هگل را متوجه مفهوم کاتارسیس می‌کند

لزوم آزادی در  
شخصیت‌های  
پروتاگونیست  
(قهرمان)  
تراژدی‌های  
یونان با نظر  
به نمایش‌نامه  
آنتیگونه از  
دیدگاه هگل

که از نظر وی ترسی عادی از یک شیء یا رویداد بیرونی صرف نیست بلکه «ترس تراژیک یعنی ترسی که به موجب همذات‌پنداری با قهرمان تراژیک به وجود می‌آید. ترس از نیروی فرمان اخلاقی‌ای است که قهرمان تراژیک با آن مخالفت می‌ورزد. یعنی ترس از یکی از عوامل موجب‌کننده عقل آزاد خود... ما خودمان در واکنش به اثر، غرق در تعارض و متوجه خویشاوندی خودمان با هر کدام از طرفین دعوا می‌شویم» (یانگ، ۱۳۹۵: ۲۰۵). هگل به سقوط قهرمان تراژیک به‌خاطر کاتارسیس توجه دارد چرا که بدون سقوط کاراکتر قهرمان تراژدی، ترس و شفقت تراژیک حاصل نمی‌شود و نمایش‌نامه صرفاً دلخراش خواهد بود. رنج تراژدی که مخاطب را به کاتارسیس می‌رساند، صرفاً دنباله رفتار عامدانه قهرمان تراژدی است. آنچه در مورد اراده آزاد در کاراکتر تراژیک آنتیگونه می‌توان اضافه کرد آن است که یکی از نشانه‌های تقدیر بی‌ارادگی و انفعال است که این نشانه را در کاراکتر آنتیگونه نمی‌توان مشاهده کرد. یعنی آنچه در روند کاراکتر آنتیگونه در نمایش‌نامه بر او عارض می‌شود تعیین‌کننده شخصیت او است و او خود مسئول آن‌ها است: «آنتیگونه: تنها عمل شرط است. هادس و مردگان عامل را می‌شناسند» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۶۴). می‌تواند امور تقدیری را امور ناگوار نیز در نظر گرفت که برخلاف خواست فرد وقوع یابند که می‌توان به وضوح دید مرگ آنتیگونه به‌هیچ‌وجه برخلاف خواست او نیست بلکه از ابتدای نمایش‌نامه وی کیفر سرپیچی از قانون کرئون را می‌داند و پذیرفته است. «آنتیگونه: من و جنونم را به خود واگذار تا دل به دریا بزنیم. بیش از مرگ با افتخار چیزی نخواهد بود» (سوفوکل، ۱۳۷۸: ۲۴۴-۲۴۲).

#### ۴- نتیجه گیری

به باور هگل، تراژدی، صرفاً بازنمایی روح فردی نیست، بلکه مستقیماً با شعور و آگاهی جمعی سر و کار دارد. هگل در بررسی تراژدی **آنتیگونه** معتقد بود که کاراکتری مانند آنتیگونه نماد و سمبل قهرمان کهنی است که با آرمان‌ها و اصول اخلاقی ویژه جدید نه تنها سازگار نیست، بلکه به مقابله آن برمی‌خیزد. دلالت‌هایی که از نظر هگل، می‌توان ضرورت‌های آزادی را از دل آن بیرون کشید. هگل در تراژدی نوعی تقابل میان دو نیروی پویا و کنش‌گر را مشاهده کرد. درواقع تراژدی مانند **آنتیگونه** از نظر هگل، تقابل خانواده از یک سو و پولیس از سوی دیگر است. وضعیتی که در آن یک قهرمان تراژیک باید آزادی‌اش را محقق کند. نزد هگل، اراده آزاد قهرمانی چون آنتیگونه با خودآگاهی درون‌ماندگارش و پذیرش مسئولیت عملش، به یک آزادی مطلق تبدیل می‌شود.

براساس فلسفه هگل، آنتیگونه را بایستی نماینده تعارض جاودان میان فرد و دولت بدانیم. اساساً آنتیگونه به مثابه یک شخص تراژیک، باعث برهم خوردن نظم مستقر جامعه یونانی و نابود شدن هماهنگی زندگی اخلاقی یونانی است. به همین دلیل آنتیگونه نزد هگل نماینده فردی است که کل زندگی اخلاقی یونانی را که دولت آن را بازنمایی می‌کند، به چالش می‌کشد. بر پایه نظریه تراژدی هگل، آزادی فردی یک قهرمان تراژدی بدون خودآگاهی درون‌ماندگار امکان‌پذیر شدن نخواهد داشت و آزادی کاراکتر تراژیک صرفاً زمانی محقق می‌شود که بین گزینه‌های دشوار و دوراهی‌هایی که هر کدام از وجهی به حق و درست هستند، دست به انتخاب بزند و مسئولیت انتخابش را - هر چه باشد - بپذیرد. درواقع آزادی زمانی امکان تحقق پیدا خواهد کرد که فرد ضمن پذیرش مسئولیت‌های عمل خود، از موقعیتی که در آن است، دفاع کند. دفاع او درواقع برحق بودگی‌اش را نشان می‌دهد. در این‌جاست که ضرورت آزادی به مثابه قلمرو حقیقی روح پدیدار می‌گردد. آنتیگونه به مثابه یک قهرمان و مدافع سنت‌های خانوادگی، آزادی خود را در پرتو دفاع از نظام اخلاق یونانی پدیدار می‌سازد. اینکه تراژدی را صرفاً تقابل نیروهای مخالف هم بدانیم که هر کدام نیز به حق هستند، نوعی فروکاستن و بدفهمی فلسفه هگل است. برای هگل، جوهر حقیقی کاراکترهای تراژیک نه کنش تراژیک که آزادی تراژیک است. زمانی که کرئون و آنتیگونه روبه‌روی هم می‌ایستند، در نظام فلسفی هگل، هر دو برحق هستند و نمی‌توان کسی را در این واقعه مقصر دانست. اما تنها یک نفر پیش‌برنده آزادی و در نتیجه ظهور خودآگاهی فردی است و آن آنتیگونه است. این‌جاست که آن رویکرد بی‌طرفانه موجود در فلسفه هگل نسبت به تراژدی‌های یونانی، جایش را به حرکتی دیالکتیکی می‌دهد. مسئله اصلی در تحقیق حاضر نیز نه صرفاً واکاوی جدال برحق آنتیگونه و کرئون که درواقع روشن کردن حرکت دیالکتیکی آزادی در سیمای تراژیکی چون آنتیگونه بود.

لزم آزادی در  
شخصیت‌های  
پروتاگونست  
(قهرمان)  
تراژدی‌های  
یونان با نظر  
به نمایش‌نامه  
آنتیگونه از  
دیدگاه هگل

## منابع

- استیس، ولتر ترسن. (۱۳۸۱) **فلسفه هگل**، ترجمه حمید عنایت، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران
- اینوود، مایکل. (۱۳۸۹) **فرهنگ فلسفی هگل**، ترجمه حسن مرتضوی، کتاب نشر نیکا، تهران
- بروفسکی، جیکوب و مازلیش، بروس. (۱۳۷۸) **سیر اندیشه در غرب از لئوناردو تا هگل**، ترجمه کاظم فیروزمند، انتشارات اختر، چاپ اول، تبریز
- بونار، آندره. (۱۳۷۸) **آنتیگن و لذت تراژیک**، ترجمه شاهرخ مسکوب، انتشارات خوارزمی، تهران
- تیلور، چالرز. (۱۳۹۲) **هگل و جامعه مدرن**، ترجمه منوچهر حقیقی‌راد، نشر مرکز، تهران
- جونز، و. ت. (۱۳۹۴) **خداوندان اندیشه سیاسی**، ترجمه علی رامین، ج ۲، انتشارات امیرکبیر، تهران
- راوچ، لئو. (۱۳۸۲) **فلسفه هگل**، ترجمه عبدالعلی دستغیب، نشر پرستو، تهران
- رومی‌بی، ژاکلین دو. (۱۳۸۶) **تراژدی یونان**، ترجمه خسرو سمیعی، نشر قطره، تهران
- سوفوکل. (۱۳۷۸) **افسانه‌های تباہی**، ترجمه شاهرخ مسکوب، انتشارات خوارزمی، تهران
- سینگر، پیتر. (۱۳۷۹) **فلسفه هگل**، ترجمه عزت‌الله فولادوند، طرح نو، تهران
- صادقی، علی. (۱۳۸۸) **آزادی و تاریخ: تأملاتی در دیالکتیک هگل**، نشر پرسش، آبادان
- صانعی دره‌بیدی، منوچهر. (۱۳۸۰) **فلسفه اخلاق در تفکر غرب**، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران
- ضیمران، محمد. (۱۳۷۷) **جستارهایی پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی**، نشر کانون، تهران
- غنی‌نژاد، موسی. (۱۳۸۱) **آزادی و بردگی**، ماهنامه بازتاب اندیشه در مطبوعات روز ایران، شماره ۳۴.
- فرامرزian علیرضا. (۱۳۷۸) **آزادی در اندیشه سیاسی با توجه به آراء اندیشمندان معاصر شیعه (امام خمینی، علامه طباطبایی و استاد مطهری)**، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تهران.
- کاپلستون، فردریک. (۱۳۶۹) **تاریخ فلسفه: یونان و روم**، ج ۱، ترجمه جلال الدین مجتبوی، انتشارات سروش و علمی و فرهنگی، تهران
- کافمن، والتر. (۱۳۹۰) **هگل و تراژدی یونان باستان**، ترجمه مراد فرهادپور، انتشارات سروش، تهران
- کانت، ایمانوئل. (۱۳۸۰) **درس‌های فلسفه اخلاق**، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، انتشارات نقش و نگار، تهران
- کانت، ایمانوئل. (۱۳۸۶) **مبانی مابعدالطبیعی تعلیم فضیلت (فلسفه فضیلت)**، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، انتشارات نقش و نگار، تهران
- مجتهدی، کریم. (۱۳۷۰) **درباره هگل و فلسفه او**، انتشارات امیرکبیر، تهران
- مجتهدی، کریم. (۱۳۸۰) **فلسفه نقادی کانت**، انتشارات امیرکبیر، تهران
- محرمیان معلم، حمید. (۱۳۹۳) **مجموعه مقالات: تراژدی**، انتشارات سروش، تهران
- محمودی، سید علی. (۱۳۸۴) **فلسفه سیاسی کانت: اندیشه سیاسی در گستره فلسفه نظری و فلسفه اخلاق**، چاپ اول، انتشارات نگاه معاصر، تهران

- مصلح، علی اصغر. (۱۳۹۲) گئورگ ویلهلم فردریش هگل، انتشارات علمی، تهران
- منتسکیو، شارل دو. (۱۳۶۲) روح القوانين، ترجمه علی اکبر مهتدی، انتشارات امیرکبیر، تهران
- واربرتون، نایجل. (۱۳۹۴) آثار کلاسیک فلسفه، ترجمه مسعود علیا، انتشارات ققنوس، تهران
- هگل، گئورگ ویلهلم فردریش (۱۳۷۸) عناصر فلسفه حق، ترجمه مهبد ایرانی طلب، پروین، تهران
- هگل، گئورگ ویلهلم فردریش. (۱۳۸۷) عقل در تاریخ، ترجمه حمید عنایت، انتشارات شفیعی، تهران
- هگل، گئورگ ویلهلم فردریش. (۱۳۹۴) مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی، ترجمه ستاره معصومی، نشر آرشام، تهران
- هگل، گئورگ ویلهلم فردریش. (۱۳۹۵) دانش پدیدارشناسی روح، ترجمه ابراهیم ملک اسماعیلی، چاپ اول، موسسه انتشارات نگاه، تهران
- هگل، گئورگ ویلهلم فردریش. (۱۳۹۶) درس‌هایی درباره فلسفه تاریخ، ترجمه ابراهیم ملک اسماعیلی، چاپ اول، موسسه انتشارات نگاه، تهران
- هیپولیت، ژان. (۱۳۸۷) مقدمه بر فلسفه تاریخ هگل، ترجمه باقر پرهام، انتشارات آگاه، تهران
- هیوم، دیوید. (۱۳۹۶) تاریخ طبیعی دین، ترجمه حمید عنایت، انتشارات خوارزمی، تهران
- یاسپرس، کارل. (۱۳۹۰) کانت، ترجمه میرعبدالحسین نقیب‌زاده، انتشارات طهوری، تهران
- یانگ، جولیان. (۱۳۹۵) فلسفه تراژدی، ترجمه حسن امیری آراء، انتشارات ققنوس، تهران
- Beiser, Frederick, (1993), The Cambridge companion to Hegel, first published, Cambridge University.
- Bungay, Stephen (1984), Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics, Oxford University Press.
- Campbell, Stephen (2001), Constructivism and the Limits of Reason, London Press.
- Desmond, William (1986), Art and the Absolute: A Study of Hegel's Aesthetics (SUNY Series in Hegelian Studies).
- Hegel, Friedrich (1975), Aesthetics: Lectures on fine Art, translated by T. M. Knox, two Vols, and Oxford: Oxford University press.
- Hegel, Friedrich (1975), Natural Law, University of Pennsylvania Press.
- Houlgate, Stephen (2007), Hegel and the Arts (Evanston: Northwestern University Press.
- Kaminsky, Jack (2011), Hegel on Art: An Interpretation on Hegel's aesthetics, Publishing by State University of New York Press.
- Lock, J, (1824), The Works of John Lock, in Nine Volumes, 12 ed. Vol. 4, London: Rivington Retrieved.
- Moran, Michael (1981), 'On the Continuing Significance of Hegel's Aesthetics', British

لزوم آزادی در  
شخصیت‌های  
پروتاگوراست  
(قهرمان)  
تراژدی‌های  
یونان با نظر  
به نمایش‌نامه  
آنتیگونه از  
دیدگاه هگل

Journal of Aesthetics 21: 214-239.

- Onora. O'Neill, (2005). "Kantian Ethics", in Companion to Ethics edited by Peter Singer.
- Patten, Allen, (2002), Hegel's Idea of freedom, Montreal, McGill University.
- Pillow, Kirk (2008), Sublime Understanding Aesthetic Reflection in Kant and Hegel, Cambridge, Mass: MIT Press.
- Pipin. Robrt. B. (2012), Hegel's Idealism: The Satisfactions of Self-Consciousness, Cambridge University Press,
- Plant, R. (1983), Hegel: An Introduction, Oxford: Oxford University Press.
- Stern, Robert (2002), Hegel and the Phenomenology of Spirit, London & New York: Routledge.
- Stirling, Hames Hutchison (1935), The secret of Hegel: being the Hegelian system in origin, principle, form, and matter, London, Longman.
- Zimmerman, R. (1982), Hegel's Inverted World, Revisited, Philosophical Forum.

- 1- Aeschylus
- 2- Sophocles
- 3- Wilhelm Friedrich Hegel
- 4- The Phenomenology of spirit
- 5- Aesthetics, Lectures on Fine Art
- 6- Antigone
- 7- Critique of Practical Reason
- 8- Sprit (Geist)
- 9- Self- Consciousness
- 10- Pathos
- 11- Gediegenheit
- 12- Deed
- 13- Action
- 14- Right (Recht)
- 15- Actual knowing
- 16- Sittlichkeit

لزوم آزادی در  
شخصیت‌های  
پروتاگوراست  
(قهرمان)  
تراژدی‌های  
یونان با نظر  
به نمایش‌نامه  
آنتیگونه از  
دیدگاه هگل



# بررسی اهداف انجمن ایران جوان در راستای اصلاحات فرهنگی و اجتماعی اواخر قاجاریه و نقش آن در شکل گیری نمایشنامه جعفر خان از فرنگ آمده نوشته حسن مقدم

داود زاهدی

نوع مقاله: علمی - پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۲۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۰۸

بررسی اهداف انجمن ایران جوان در راستای  
اصلاحات فرهنگی و اجتماعی اواخر قاجاریه و  
نقش آن در شکل‌گیری نمایشنامه جعفر خان از  
فرنگ آمده نوشته حسن مقدم

داود زاهدی

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، پردیس فارابی، دانشگاه هنر، کرج، ایران

## چکیده

این مقاله می‌کوشد به تبیین نقش «انجمن ایران جوان» در اصلاحات فرهنگی و اجتماعی اواخر دوران قاجار و همچنین فعالیت حسن مقدم در این انجمن که به خلق و اجرای نمایش‌نامه **جعفرخان از فرنگ آمده** منتهی شد، بپردازد. پس از انقلاب مشروطه و در راستای تجددگرایی، انجمن‌ها و تشکلهای متعددی شکل گرفتند که هدف اصلی آنها اصلاحات و تغییرات نوگرایانه در ایران بود. در سال ۱۳۰۰ شمسی، انجمنی به نام «سروش دانش» که چندی بعد به «ایران جوان» تغییر نام یافت، تشکیل شد. انجمن متشکل از افراد تحصیل کرده و دارای اندیشه‌ای بود که دستیابی به اهداف خود را عمدتاً در راستای فعالیت‌های فرهنگی و هنری و مطبوعاتی پایه‌ریزی می‌کردند و خط‌مشی خود را در مرامنامه‌ای انتشار می‌دادند. توجه به حقوق زنان و امکان تحصیل آنها از دیگر دیدگاه‌هایی بود که اعضاء انجمن آنها را به عنوان یکی از اهداف مهم خود برمی‌شمردند. خرابی‌های تهران و دیگر شهرهای ایران، اختلاف شدید طبقاتی، فقر و فلاکت مردم رعیت و کارگر و نبود امکانات کافی تحصیل برای کودکان و نوجوانان، به شکل یک دغدغه جدی برای انجمن ایران جوان مطرح بود. فرهنگ سنتی مردم از یک سو و انتقاد از تقلید کورکورانه فرهنگ غربی از سوی دیگر، دستمایه‌ای برای خلق نمایش‌نامه **جعفرخان از فرنگ آمده** توسط حسن مقدم شد و انجمن ایران جوان آن را در تالار گراند هتل تهران به اجرا رساند. نتیجه اینکه انجمن در راستای اهداف برگزیده خود، با برگزاری سمینار با موضوعات روز، چاپ روزنامه و مقاله، اجرای نمایش‌های موفقی از جمله **جعفرخان از فرنگ آمده** که نام آن به عنوان ضرب‌المثل در بین مردم رواج یافت و نقدهای بسیار درخشانی از نشریات معتبر آن دوران دریافت کردند، در جهت تجددگرایی در جامعه نفوذ کرد و نه تنها مورد توجه روشنفکران و سیاست‌یون قرار گرفت، بلکه جایگاه خود را در میان توده مردم نیز تثبیت کرد و آنها را با خود همسو کرد.

واژگان کلیدی: انجمن ایران جوان - حسن مقدم - نمایش‌نامه ایرانی - **جعفرخان از فرنگ آمده** - تأثیر ایران

«گردهمایی افرادی با انگیزه یکسان برای هم‌اندیشی و رایزنی بر سر مسئله‌ای مشترک»، تعریفی است که در منابع گوناگون از واژه «انجمن» شده است. پیش از انقلاب مشروطه، انجمن‌های متعددی با هدف اصلاحات در ایران به وجود آمدند که نقش بسزایی در پیروزی این انقلاب ایفا کردند. برخی از این تشکلهای دوران مشروطیت نیز به حیات خود ادامه دادند، همچنین انجمن‌های جدیدی شکل گرفتند. در سال ۱۳۰۰ ه.ش گروهی از جوانان همدل که بیشترشان تحصیل کرده کشورهای اروپایی بودند با هدف اصلاحات فرهنگی در ایران گرد هم آمدند و انجمنی به نام «سروش دانش» را تشکیل دادند. به تدریج و با روشن شدن اهداف اصلی، نام انجمن به «ایران جوان» تغییر پیدا کرد. انجمنی که اعضاء آن ترقی‌خواه و متجدد بودند و پیشرفت ایران را در تغییر طرز فکر مردم می‌دانستند. تغییری که به گمان آن‌ها ابزار اصلی آن، گردهم آمدن جوانان و مشارکت در برگزاری برنامه‌های فرهنگی از جمله انتشار روزنامه، برپایی سمینار و اجرای تئاتر بود. تشکیل‌دهندگان انجمن، جوانان تحصیل کرده و روشنفکری بودند که به تازگی از کشورهایی که به قصد تحصیل به آنجا سفر کرده بودند بازگشته بودند و در مقایسه با کشورهای پیشرفته، ایران را فرسوده و خسته و سالخورده می‌دیدند. مردمی بی‌سواد، عقب مانده و اسیر در سیستمی فئودالی و درگیر در سنت‌های منحط و خرافات که آنان را روزبه‌روز، بیشتر در منجلاب جهل فرومی‌برد. بزرگ‌ترین دغدغه اعضاء انجمن تغییر نگاه و اندیشه مردم و جوانان با ابزار سواد و آگاهی بود تا چشم آن‌ها را به روی خود باز کنند و تغییر از درون آن‌ها صورت پذیرد. با این رویکرد انجمن ایران جوان به فعالیت خود ادامه داد. نشریه‌ای به همین نام به چاپ رساند. سمینار و کنفرانس تشکیل داد و چندین نمایش با عناوین گوناگون به روی صحنه برد که در رأس آن‌ها نمایش **جعفرخان از فرنگ آمده** نوشته حسن مقدم قرار داشت که با استقبال بسیار گسترده‌ای روبه‌رو شد و به انجمن ایران جوان، به‌عنوان انجمنی با اهداف نو و ترقی‌خواه اعتبار زیادی بخشید. اما زبان نمایشی که می‌توانستند با مردم ایران ارتباط برقرار کنند، باید چیزی می‌بود که به زندگی مردم نزدیک باشد تا آن‌ها بتوانند خود را در آن آینه‌ای که در مقابلشان گرفته شده بود ببینند. نمایشی که در آن هم سنت و هم تجدد تقلیدی از غرب هر دو به یک اندازه مورد حمله قرار می‌گرفت. نقدهای متعددی در نشریات آن روزگار درباره این اجرا نوشته شد و نام این نمایش در میان مردم به‌عنوان یک ضرب‌المثل ماندگار شد. این پژوهش می‌کوشد با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و با روش تحلیل تاریخی، فعالیت‌های انجمن ایران جوان و دستاوردهای آن را مورد بررسی قرار دهد. همچنین زمینه‌های شکل‌گیری و اجرای یکی از نمایش‌نامه‌های مهم تاریخ نمایش ایران **جعفرخان از فرنگ آمده** و تأثیرات اجتماعی آن مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

بررسی  
اهداف انجمن  
ایران جوان  
در راستای  
اصلاحات  
فرهنگی و  
اجتماعی اواخر  
قاجاریه و  
نقش آن در  
شکل‌گیری  
نمایشنامه  
جعفرخان از  
فرنگ آمده...

## اعضاء تشکیل‌دهنده انجمن ایران جوان:

جوانان تشکیل‌دهنده انجمن ایران جوان گروهی هم سن و سال بودند و غالباً تحصیلات تکمیلی خود را در کشورهای اروپایی که در دوران قاجار به‌عنوان مقصد اصلی جوانان برای ادامه تحصیل محسوب می‌شد گذرانده بودند. با توجه به شواهد موجود بیشتر این افراد در رشته‌های علوم سیاسی و اجتماعی و حقوق تحصیل کرده بودند و این خود زمینه‌ای برای اشتراک آراء و نگرش آن‌ها به مسائل اجتماعی و جریان‌ات روز به‌وجود آورده بود. به جز

حسن مقدم که عمر او کوتاه بود و فقط ۲۸ سال زندگی کرد، بقیه افراد بعدها به درجات عالی رسیدند و در پست‌های بسیار مهم کشور به خدمت گماشته شدند. برای آشنایی بیشتر با افراد تشکیل‌دهنده انجمن ایران جوان و برای جلوگیری از اطاله کلام، به‌طور مختصر به معرفی آن‌ها می‌پردازیم:

علی اکبر سیاسی (۱۳۶۹-۱۲۷۴): متولد تهران. تحصیلات ابتدایی را در مکتب خانه و بعد در مدرسه خُرد و مدرسه سلطانی گذراند و سپس وارد مدرسه سیاسی شد. با موفقیت در امتحان، برای ادامه تحصیل به پاریس رفت و در دانشگاه روان مشغول به تحصیل شد. پس از بازگشت به ایران در دارالفنون و مدرسه سیاسی به تدریس پرداخت. ریاست انجمن ایران جوان بر عهده او بود و بعدها مؤسس و رئیس دانشگاه تهران و وزیر فرهنگ شد.

اسماعیل مرآت (۱۳۲۸-۱۲۷۱): متولد تهران. تحصیلات خود را تا دوره متوسطه در تهران گذراند و در سال ۱۲۹۰ برای ادامه تحصیل به سوئیس رفت. بعد از آن در فرانسه در رشته طبیعی و تعلیم و تربیت و روان‌شناسی تحصیلات خود را ادامه داد و پس از بازگشت به ایران در دارالفنون به تدریس مشغول شد و به عضویت انجمن ایران جوان درآمد. بعدها وزیر فرهنگ و وزیر بهداشتی شد و از پایه‌گذاران آموزش عالی نوین در ایران محسوب می‌شود.

علی سهیلی (۱۳۳۷-۱۲۷۴): متولد تبریز. او در سال‌های جوانی به همراه خانواده‌اش به تهران رفت و در مدرسه روسی قزاق خانه و مدرسه سن لویی به تحصیل پرداخت و پس از آن در مدرسه سیاسی دارالفنون دوره عالی این مدرسه را به پایان رساند و به عضویت انجمن ایران جوان درآمد. بعدها نخست وزیر ایران، وزیر امور خارجه، وزیر کشور و سفیر ایران در بریتانیا شد.

سعید نفیسی (۱۳۴۵-۱۲۷۴): متولد تهران. تحصیلات ابتدایی را در مدرسه شرف که پدر او علی اکبر نفیسی ملقب به ناظم الاطباء مؤسس آن بود، به پایان رساند سپس تحصیلات مقدماتی را در مدرسه علمیه گذراند. بعد به اروپا رفت و تحصیلات خود را در شهر نوشاتل سوئیس و دانشگاه پاریس به انجام رساند و در بازگشت به ایران در دارالفنون و دبیرستان‌های تهران به تدریس زبان فرانسه پرداخت. به عضویت انجمن ایران جوان درآمد و بعدها پژوهشگر ادبیات و نویسنده و مترجم و جزو نسل اول اساتید دانشکده حقوق و دانشکده ادبیات دانشگاه تهران شد.

محمود افشار (۱۳۶۲-۱۲۷۲): متولد یزد. تحصیلات ابتدایی را در یزد گذراند و برای ادامه تحصیل به شهر بمبئی هند که عمویش در آنجا اقامت داشت فرستاده شد. در هند مقدمات علوم جدید و زبان انگلیسی را فرا گرفت و پس از سه سال به تهران برگشت و در مدرسه علوم سیاسی به تحصیل پرداخت. در نوزده سالگی به قصد ادامه تحصیل راهی سوئیس شد و طی هفت سال در لوزان دوره لیسانس و دکتری حقوق را به پایان برد و از دانشکده سیاسی دانشگاه لوزان درجه دکتری دریافت کرد. او عضو «انجمن سیاسی لوزان» بود. پس از بازگشت به ایران در مدرسه علوم سیاسی به تدریس پرداخت و بعد در دستگاه‌های دولتی مشغول به کار شد و سپس به عضویت انجمن ایران درآمد. بعدها در پست‌های مهم دولتی به کار گماشته شد و مؤسس مجله آینده بود.

محسن رئیس (۱۳۵۴-۱۲۷۵): متولد تهران. او فرزند حسن رئیس ملقب به ظهیرالملک بود که از رؤسای درجه اول وزارت امور خارجه به‌شمار می‌رفت. محسن پس از طی تحصیلات ابتدایی وارد مدرسه آلمانی شد. سپس در سوئیس و شهر برن لیسانس حقوق گرفت و بعد از

بازگشت به ایران در وزارت امور خارجه مشغول به کار شد و سپس به عضویت انجمن ایران جوان درآمد. بعدها وزیر امور خارجه و وزیر پست و تلگراف شد.

مشفق کاظمی (۱۳۵۶-۱۲۸۱): متولد تهران. پس از گذراندن تحصیلات مقدماتی برای ادامه تحصیل به آلمان و سپس به فرانسه رفت و در رشته علوم سیاسی و حقوق فارغ‌التحصیل شد. او در ابتدا به استخدام وزارت فواید عامه درآمد. رمان مشهور **تهران مخوف** اثر این نویسنده بزرگ است که نخستین رمان اجتماعی فارسی به‌شمار می‌رود. او که در آلمان عضو «حلقه برلن» بود پس از مدتی به‌عنوان مدیر انجمن ایران جوان منصوب شد.

جواد عامری (۱۳۵۹-۱۲۷۰): متولد سمنان. پس از اتمام تحصیلات ابتدایی در سمنان به همراه مادرش رهسپار تهران شد و پس از گذراندن دوره متوسطه وارد مدرسه سیاسی شد. او با علی‌اکبر سیاسی و ابراهیم دهخدا هم دوره بود. برای ادامه تحصیل به فرانسه رفت و از دانشکده حقوق دانشگاه پاریس فارغ‌التحصیل شد. پس از بازگشت به ایران در وزارت عدلیه به خدمت گماشته شد و به عضویت انجمن ایران جوان درآمد. بعدها وزیر کشور و وزیر دادگستری و سفیر ایران در اتریش شد.

حسن مقدم (۱۳۰۴-۱۲۷۷): متولد تهران. او فرزند احتساب‌الملک اولین شهردار تهران در حکومت قاجار بود. تحصیلات ابتدایی را در مدرسه تربیت تهران و مدرسه آلمانی گذراند و پس از آن برای ادامه تحصیل به سوئیس رفت. در رشته علوم اجتماعی و سیاسی به تحصیل پرداخت و موفق به کسب درجه لیسانس شد. مقدم با روزنامه و مجلات معتبر فرانسوی زبان در ارتباط مستمر بود و در آن‌ها مقالات مختلفی به چاپ رساند. در بازگشت در کنسولگری ایران در ترکیه مشغول به کار شد. در آنجا با کمک خان ملک ساسانی (منتقد تئاتر)، مدرسه احمدیه را راه‌اندازی کرد و ابوالقاسم لاهوتی شاعر و نویسنده که در انقلاب مشروطه در صف فدائیان آزادی قرار داشت، در آن مدرسه معلم بود. دوستی مقدم و لاهوتی به تأسیس مجله ادبی پارس که به دو زبان فارسی و فرانسه منتشر می‌شد، انجامید. لاهوتی سردبیر بخش فارسی و مقدم که با نام مستعار «علی نوروژ» در آن مجله قلم می‌زد، سردبیر بخش فرانسه بود. در ترکیه کودتایی توسط لاهوتی و حسن مقدم طرح‌ریزی شد؛ از این قرار که به تبریز برگردند و از آنجا کودتایی را بر علیه حکومت راه‌اندازی کنند که این کودتا پس از مراجعت به ایران شکست خورد. اما قبل از این شکست و پس از ورود به تبریز، حسن مقدم دریافت که لاهوتی با تکیه بر کمک سیاسی و نظامی بلشویک‌های روسیه قصد کودتا دارد به همین خاطر از ادامه همکاری با او صرف‌نظر کرد و به تهران بازگشت. حسن مقدم پس از این واقعه در تهران ماندگار شد و به عضویت انجمن ایران جوان درآمد.

### مرامنامه انجمن ایران جوان

پس از جلسات اولیه و به اجماع افراد حاضر، مرامنامه‌ای که گویای منش و خط مشی فعالیت انجمن ایران جوان بود به تصویب رسید. مرامنامه جمعیت ایران جوان در فروردین ۱۳۰۰ ه.ش با جلدی به رنگ سبز که «نشانه امید به آینده ایران» بود چاپ شد. طبق نتایج تحقیقات مختلف، دو مرامنامه منتسب به انجمن ایران جوان به دست آمد که در این‌جا به بررسی آن‌ها می‌پردازیم. در کتاب **از صبا تا نیما** اثر یحیی آرین‌پور این مرامنامه در ۱۱ بند و به شرح زیر آمده است:

۱- الغاء کاپیتولاسیون و کلیه امتیازات حقوقی و قضایی که برای اتباع خارجی در ایران موجود است.

۲- الغاء محاکم خصوصی و ارجاع کلیه امور به محاکم عرفی و عمومی

۳- احداث راه آهن در قسمت‌های مختلف ایران

۴- تجدید نظر در قراردادهای تجاری و مخصوصاً قراردادهای گمرکی

۵- تجدید نظر در مالیات‌ها و وضع مالیات‌های جدید، مخصوصاً مالیات‌های مستقیم  
تصادفی برعایدات و سرمایه و ارث

۶- تجدید کشت ترباک و جلوگیری از استعمال افیون

۷- توجه مخصوص به معارف، ترویج تعلیمات ابتدایی مجانی و اجباری، تأسیس مدارس  
متوسطه، توجه به تحصیلات فنی و صنعتی، اعزام محصلین و محصلات به خارجه

۸- تأسیس کلاس‌های اکابر، تغییر خط فارسی

۹- تأسیس موزه‌ها و کتابخانه و قرائت خانه‌ها و تئاترها

۱۰- رفع موانع ترقی و آزادی نسوان

۱۱- اقتباس و ترویج قسمت خوب تمدن غرب و استقرار حکومت عرفی در ایران و

تجزیه امور مدنی از مسائل روحانی

با توجه به شرایط متزلزل سیاسی حکومت احمد شاه، کودتای رضا خان و تشکیل کابینه سیدضیاءالدین طباطبائی که به «کابینه سیاه» مشهور شد، احتمال اینکه فعالیت این انجمن مغایر با منافع حکومت تعبیر شود و فعالیت‌های گروه را با اشکال مواجه کند دور از انتظار نبود. در شروع به کار کابینه سید ضیاء و ابتدای کودتا اعلامیه‌ای از طرف دولت وقت در سطح شهر پخش شد که با جمله «حکم می‌کنم!» شروع می‌شد و به مردم پایتخت امر می‌کرد که مطیع احکام نظامی باشند و خبر از تعطیلی روزنامه‌ها و ادارات به غیر از اداره ارزاق می‌داد. در بند ششم این اعلامیه تناثر و نمایش خانه‌ها و سینما به کل تعطیل اعلام شد و تا مدت‌ها (اطلاع بعدی) هیچ‌گونه فعالیتی صورت نگرفت. با توجه به این اعلامیه فعالیت‌های «انجمن ایران جوان» در هاله‌ای از ابهام قرار می‌گیرد که پس از چندی دوباره این فعالیت‌ها از سر گرفته شد. در مندرجات نقدی که شخص حسن مقدم بر نمایش **جعفرخان از فرنگ آمده** نوشت و از سوی کانون در تیرماه سال ۱۳۰۱ در **جریده اتحاد** منتشر شد، به صراحت بر دوری گزیدن از سیاست تصریح شده است و به شرح زیر است:

## افتتاح کانون ایران جوان

نظر به اینکه جمعیت ایران جوان که مرام آن از قرار ذیل است:

۱- ازدیاد و استحکام روابط دوستی و مودت بین جوانان و معاونت و معاضدت آنان با یکدیگر

۲- توسعه و نشر معارف

۳- ترویج صنایع مستطرفه و تشویق هنرمندان

۴- ترغیب جوانان به اسپرت و ورزش‌های بدنی

۵- تهیه وسایل سیاحت در داخله مملکت

۶- سعی در تجدید حیات اقتصادی به وسایل ممکنه

همواره مترصد بود که مرکزی برای پیشرفت مقاصد و اجرای مرام خود تأسیس نموده

و محلی به جهت ملاقات و اجتماع اعضاء خود و جوانان تحصیل کرده که هواخواه مرام این جمعیت هستند، فراهم آورده لهذا اخیراً که به مقصود خود نائل شده و مرکزی موسوم به کانون ایران جوان در خیابان علاءالدوله شماره ۱۵ مفتوح نموده است. نشر این مختصر را برای احتضار خاطر عامه لازم می‌شمارد. اهم مقاصد این مرکز فراهم آوردن موجبات تولید احساس یک جهتی و مودت و عملی شدن مفاد انس و به‌دست آوردن نتایج حاصله از وفاق و شرکت است که برحسب تجارب ملل متمدنه بهترین وسیله نیل به این مقصود نشر و توسعه لوازم تفریح و استراحت دماغ و اشاعه و انتشار فنون ذوقی از قبیل ادبیات و موسیقی و اسپرت و سیاحت و امثالها بین افراد است. بدیهی است هرگونه مشغولیات بری از فساد مانند کنفرانس و تئاتر و اشتغالاتی که موجد و مولد حسن ذوقی و مذهب اخلاق عمومی است تهیه خواهد شد و بالعکس از افعال و اعمال محرک فساد و باعث کدورت و عدم جمعیت بین اعضاء از قبیل قمار و غیره جداً دوری خواهد نمود. ازین جهت قاطبه جوانان منورالفکر و ترقی‌خواه و متجدد را به معاضدت و کمک دعوت نموده، مساعدت صاحبان عقیده معروفه را منتظریم و برای مزید اطلاع متذکر می‌شویم که این جمعیت از هرگونه اموری که مربوط و مرتبط با سیاست باشد برکنار خواهد بود.

### جمعیت ایران جوان

در این مرامنامه به تاکید، دخالت در سیاست رد شده است و تشکیل کانون ایران جوان را محلی برای ایجاد مودت و دوستی بین جوانان و تشویق آن‌ها به فعالیت‌های هنری، تفریحی، ورزشی و سیر و سیاحت می‌داند. انجمن ایران جوان ساختن و تغییر از پایه را سرلوحه کار خود قرار داده بود تا این نهال در آینده به درختی تنومند تبدیل شود. همچنین در این اعلان از جوانان برای عضویت در انجمن دعوت به‌عمل آمده است.

پس از اجرای نمایش «عشق و وطن» به نویسندگی و کارگردانی علی‌اکبر سیاسی که در تاریخ ۱۳ آذرماه ۱۳۰۰ در گراند هتل تهران اجرا شد، سیاسی سخنرانی مبسوطی درباره اهداف و مرام انجمن ایران جوان ایراد کرد که گزیده آن بدین شرح است: «عده‌ای از جوانان ایرانی که تحصیلات خود را در بلاد اروپا تکمیل کرده‌اند به خیال افتاده‌اند کلیه جوانان همفکر و هم‌افق ایران را گرد هم جمع کنند و در تحت لوای «ایران جوان» علناً منادی روح تجدد شده و با وسایل علمی و عملی به ترویج تمدن جدید قیام کنند... همه کس می‌داند که ما در عصری زندگی می‌کنیم که انسان با قوه فکر خود درجه‌ای از عظمت را حائز شده و به نقطه‌ای از اقتدار و توفیق نائل گردیده که قوه و هم در اعصار سلف استعداد، تصویر آن را در پرده خیال نداشته است... متأسفانه جمعی از ایرانیان هنوز مخالف این عقیده هستند که ایرانی وقت خود را به فراگرفتن معلومات جدید صرف نماید و در تدبیر امور زندگانی دنیای روشن امروزه استفاده نماید. این موقع مقتضی آن است که تمدن مغرب زمین را مورد مطالعه و تجزیه دقیق قرار دهیم و ببینیم تا چه اندازه با اخلاق مخالفت یا موافقت دارد... اگر مجاز باشم بی‌پرده صحبت کنم می‌گویم که در ایران امروزی ما دزدی و خیانت، رشوه و ارتشاء بیش از بیشتر ممالک فرنگستان رواج دارد... پس فراگرفتن کمالات اروپایی و اخذ تمدن مغرب نه تنها نمی‌تواند بیشتر از این مفاسد عمومی برای ما هدیه آورده و اغلب زشتی‌هایی را که دارا هستیم و تولید شده ضعف و ناتوانی و تقلید ناقص و ترقیات و آداب اروپایی است از بین می‌برد... ایران جوان برای شناساندن این اصول و قبولاندن آن‌ها تاسیس می‌گردد. کلیه ایرانیانی که آرزوی

بررسی  
اهداف انجمن  
ایران جوان  
در راستای  
اصلاحات  
فرهنگی و  
اجتماعی اواخر  
قاجاریه و  
نقش آن در  
شکل‌گیری  
نمایشنامه  
جعفرخان از  
فرنگ آمده...



نجات مملکت را دارند و آن را فرع کسب تمدن مغرب می‌دانند باید از تشویق و تقویت این جمعیت ذره‌ای فروگذار نکنند و یقین دارم که غنچه آمال و ترقی این مملکت به واسطه این روح جوان که چون نسیم بهاری طرب آور و پراهنزاز است به زودی شکفته گردیده و از روایح عطرآگین خود شامه تکامل‌طلبان ایران را معطر گرداند... با این مقدمه گمان نمی‌کنم دیگر ابهامی در مرام «ایران جوان» باقی بماند. این مرام‌نامه به موارد خلاصه عبارتست از:

«- تزریق حسن تجدد در هموطنان - مجادلت با حس نومیدی و یأس که موید تنبلی و مهملی ما گشته - مخاصمت با مفسد متعدد دیگر که گریبان ایرانی را سخت گرفته است - ترویج معارف و تشویق هنرمندان و انتشارات خیالات اقتصادی و غیره

ایران جوان بزرگ‌ترین دشمن وطن و حریف خود را آن دسته‌ای خواهد دانست که عوام فریب و دورویی را پیشه خود ساخته و در عین اینکه باطناً به پست‌ترین عادات اروپایی منصفند، در ظاهر با بهترین اصول تمدن مغرب مخالفت می‌کنند و از ترویج و انتشار آن اظهار تنفر می‌نمایند» (کوهستانی‌نژاد، الف ۱۳۸۱: ۱۰۶-۱۰۱).

### برگزاری کنفرانس توسط انجمن ایران جوان

کانون ایران جوان محلی برای طرح مباحث و کنفرانس‌های مختلف بود که از این طریق به روشن‌گری پیردازند. تعداد زیادی کنفرانس در طول فعالیت کانون برگزار شد که از جمله این کنفرانس‌ها می‌توان به کنفرانس تأثیر زبان فرانسه بر ادبیات ایران که توسط حسن مقدم تهیه و اجرا شد اشاره کرد:

#### کنفرانس در کانون ایران جوان

یوم سه شنبه سیزدهم سرطان مطابق هشتم ذی قعدة هفت ساعت بعد از ظهر  
 آقای میرزا حسن خان مقدم کنفرانسی راجع به  
 دخالت زبان فرانسه در فارسی در کانون ایران جوان  
 (خیابان علاءالدوله نمره ۲۵) خواهند داد. جمعیت ایران جوان عموم را  
 استماع کنفرانس مذکور دعوت می‌نماید (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۴۸)..

#### برگزاری سمینار در دارالفنون

دارالفنون، دانشگاهی که از زمان ناصرالدین شاه و به ابتکار میرزا تقی خان امیرکبیر برای آموزش علوم و فنون جدید تأسیس شد، میزبان چند سمینار از طرف انجمن ایران جوان بود که در یکی از آن‌ها که با موضوع «تأثیر و تاریخ تئاتر» برگزار شد، حسن مقدم به ایراد سخنرانی پرداخت. در این سمینار به اهمیت تئاتر در فرهنگ کشورها و مقایسه تئاتر ایران با اروپا پرداخته شد که بخشی از آن به شرح زیر است:

«اولین بنای تئاتری که در ایران ساخته شد در عصر ناصرالدین شاه بوده و آن بنا همین تالاریست که اکنون مرا در آنجا به تشریف قدم خود مفتخر فرموده‌اید. ولی شکل حالیه آن را در نظر نیاورید چه صورت اولی از آن تغییر یافته، این بنا با وجود کمی وسعت تئاتر صحیح و قشنگی بوده و به طرز تئاترهای اروپا، گنجایش قریب به سیصد تماشاچی را داشته است. تأسیس آن تئاتر به آقای مزین‌الدوله نقاشباشی است. به علاوه اولین پیس‌هایی هم که در آنجا بازی شده پیس‌هایی بوده که خود ایشان به ذوق و سلیقه شخصی از مولیر ترجمه کرده بودند.

نقاشباشی که از شاگردان اعزامی به اروپا بود بعد از بازگشت به ایران به امر ناصرالدین شاه تالار نمایشی در دارالفنون آماده کرد و یکی از نمایش‌های مولیر را به نام **گزارش مردم گریز** به معرض نمایش گذاشت و بدین ترتیب دیباچه تئاتر جدید در کتاب ادبیات و هنرنمایش ایران به وجود آمد... تئاتر در ممالکی که این اثر تمدن هم مثل آثار دیگر از زیر دست مردم عاقل و صالح بیرون می‌آید و نماینده یک رشته افکار و حسیات عالیه است، به همان اندازه که یک مقاله یا کنفرانس در اذهان تأثیر دارد، یک تئاتر چندین برابر بیشتر می‌تواند موثر شده و آن‌ها را که چندین ساعت وقت خویش را به تماشای نمایش صرف کرده‌اند به راهی که منظور است بهتر هدایت نماید. باید متذکر بود که این عادت را تماشاچیان اروپا هنوز به کلی ترک نکرده‌اند، درست است که امروز شب‌نشینی‌های تئاترهای بزرگ از نفیس‌ترین و ظریف‌ترین مجالس شمرده می‌شود و شرایط متانت و ادب در آن‌ها کاملاً به عمل می‌آید ولی بعضی اوقات اگر نمایش بی‌نظم باشد و یا آکترها بد بازی کنند یا سپس مزخرف باشد تماشاچی از اظهار نارضایتی خودداری نکرده و به وسائل مختلفه از قبیل سوت و پراندن گوجه‌فرنگی و سیب پخته بر سر آکترها اعتراض خود را اظهار می‌نماید. این حرکات قدری خارج از ادب می‌آید ولی باید اعتراف کرد که این اعتراضات جدی اغلب مؤثر واقع شده و از نمایش‌های بی‌معنی و بی‌مزه جلوگیری کرده و دیگر اینکه اگر تماشاچی این حق را به خود می‌دهد و به این عملیات اقدام می‌کند غالباً از روی غرض و نفهمی نیست بلکه از روی علاقه‌ای است که به تئاتر دارد ولی ضمناً چون سلیقه تماشاچیان ما، آن‌ها را به شرارت نمی‌کشاند جساراً عرض می‌شود که نباید ترقی تئاتر را در ایران منوط به پرت کردن سیب پخته و گوجه‌فرنگی کرد» (کوهستانی‌نژاد، ب ۱۳۸۱: ۵۸-۵۷).

در این سخنرانی نکته‌ای نهفته است و اینکه در کشورهای اروپایی، تماشاگر تئاتر به واسطه آشنایی دیرینه با این هنر و دیدن اجراهای مختلف به راحتی خوب و بد را از هم تمیز می‌دهد اما تماشاگر ایرانی همان قدم‌های ابتدایی را نیز برنداشته است، چون هنوز با تئاتر به مفهوم واقعی آن آشنا نیست، باید این مسئله را مدنظر قرار داد و با آوردن تئاترهای مختلف و جدید به روی صحنه او را به درک عمیق تری از این هنر رساند.

انجمن ایران جوان را اولین جنبش تئاتری ایران می‌دانند. «فعالیت گروهی برای اجرای تئاتر تحت نظر یک تشکیلات» برای اولین بار در ایران انجام می‌شد و اگر چنانچه این فعالیت و روند ادامه پیدا می‌کرد شکل‌های جدیدتری از تئاتر توسط آن‌ها به اجرا می‌رسید... چنانچه در **نمایشنامه ایرانی بازی** حسن مقدم نقشه روی دیوار می‌خندد یا پرگار و لوازم تحریر حرکت می‌کنند و این حرکت نوید بخش حرکتی پیشرو در متن و اجرای نمایش در ایران بود. شرکت در فعالیت‌های انجمن ایران جوان، اعضاء آن را سر شوق آورده بود و میان جمعی که گرد هم آمده بودند دلبستگی ایجاد کرده بود و آن‌ها به اهدافی که انجمن دنبال می‌کرد امیدواری زیادی داشتند. در یکی از یادداشت‌های روزانه، حسن مقدم درباره انجمن چنین نوشته است:

«امروز چهارماه از تأسیس انجمن ایران جوان می‌گذرد و تعداد اعضاء آن به ۵۰ نفر رسیده است که همه‌شان تحصیل کرده اروپا هستند و می‌خواهند که روحیات آزادمنشی و افکار مترقی غربی‌ها را با توجه به سنت‌ها و فرهنگ ملی در این کشور رواج دهند. فعالیت انجمن عبارت است از نوشتن مقاله، سخنرانی‌ها، اجرای تئاتر و انجام کارهای ورزشی. هدف کلی انجمن این است که عده‌ای از دوستان و همفکران دور هم جمع شوند و از محیط خراب

بررسی  
اهداف انجمن  
ایران جوان  
در راستای  
اصلاحات  
فرهنگی و  
اجتماعی اواخر  
قاجاریه و  
نقش آن در  
شکل‌گیری  
نمایشنامه  
جعفرخان از  
فرنگ آمده...

اطراف خودشان دور باشند تا بتوانند دست به کار مشترک فرهنگی بزنند. ما در اطراف خود خرابی بسیار می‌بینیم. مملکت در دست گروهی از افراد نالایق و بی‌سواد و وطن‌فروش و سودجو و شهوتران قرار گرفته و می‌سوزد. اکثریت ملت در فقر و بدبختی و بی‌سوادی به سر می‌برند. اعضاء انجمن در تهران مشاغلی تقریباً دولتی دارند و صاحب امکاناتی هستند. بعضی از آن‌ها در وزارتخانه‌هایی مثل وزارت خارجه و دارایی یا در شهرداری و یا به کار تدریس در مدارس مشغولند. شخص علی‌اکبر سیاسی رئیس انجمن و عضو سفارت فرانسه است. یعنی منشی ایرانی سفارت می‌باشد. همه سعی می‌کنیم که امکانات خود را روی هم بگذاریم و کاری کنیم» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۱۴۲ و ۱۴۳).

### انجمن ایران جوان و اجرای نمایش

نمایش و نمایشگری به عنوان یک رویداد سرگرم‌کننده همیشه و در طول تاریخ بشریت مورد توجه بوده است و با هر هدفی چه آیینی مذهبی چه شکرگذاری و چه در اعیاد و جشنواره‌ها از ابزاری بوده که مردم را گرد هم جمع می‌کرده و علاوه بر سرگرم کردن آن‌ها به ایجاد اندیشه و بیان مسائل و مشکلات می‌پرداخته است. در ایران نیز سرگرمی و نمایش همیشه مورد توجه مردم بوده است. سیاه‌بازی، خیمه‌شب‌بازی، نقالی، نمایش تخت‌حوضی و تعزیه و دیگر گونه‌های نمایش ایرانی همیشه توجه مردم را به خود جلب می‌کرده است. اعضاء انجمن ایران جوان هم به این نتیجه رسیده بودند که با زبان نمایش بهتر می‌توان با مردم ارتباط برقرار کرد. آن‌ها به این نکته توجه کرده بودند که مردم هر جا که معرکه و بساطی پهن باشد دوران جمع می‌شوند، یا اگر در قهوه‌خانه‌ای نقالی به نقل می‌پردازد مردم خیلی خوب پای نقل او می‌نشینند. پس باید این را به کشاندن مردم به سالن تئاتر و نشستن آن‌ها برای دیدن نمایش‌های سرگرم‌کننده تغییر داد. حسن مقدم درباره تکیه دولت و تعزیه‌خوانی بسیار پرونق دوران ناصرالدین شاه مطالعه و تحقیق گسترده‌ای کرده بود. او در یکی از یادداشت‌های روزانه‌اش اشاره می‌کند:

«کار نمایش در ایران مطمئناً از دوران ساسانی وجود داشته اما در حال حاضر از تئاتر به معنی و مفهومی که در کشورهای اروپایی رواج دارد هیچ خبری نیست. درحالی‌که در ایران استعداد هنرپیشگی بسیار زیاد است اما به دلیل ملامتی که ازین کار می‌شود کمتر کسی به‌طور جدی به آن می‌پردازد، زندگی مردم کشور ما سوژه تئاتری دیدنی زیاد دارد» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۱۴۴).

حسن مقدم با تئاتر از دوران تحصیل در اروپا آشنا شد و در دوران دبیرستان در دو نمایش **تاریخ سربازی** و **حضرت ابراهیم** بازی کرد. او که در دوران دانشجویی در برن سوئیس اقامت داشت، به لندن و پاریس و برلین می‌رفت و تئاترهای روز آن دوران را تماشا می‌کرد. آشنایی با ژرژ پیتویف روسی که از شاگردان استانیسلاوسکی بود و همسرش لودمیلایا بازیگر مطرح تئاتر که برای اجرای **هملت**، **محروم شدگان** و **قدرت تاریکی** به سوئیس آمده بودند باعث شد که پیتویف‌ها هر شب پس از اجرا به آپارتمان کوچک حسن آمده و ساعت‌ها درباره تئاتر و هنر روز به بحث و تبادل نظر بپردازند. ژرژ پیتویف عضو اصلی گروه کارتل بود. گروهی که با اندیشه‌های ژاک کوپو شکل گرفت. پس حسن مقدم پیش‌تر با تئاتر روز دنیا در قرن بیستم آشنا شده بود و به مطالعه آن‌ها پرداخته بود. اما زبان نمایشی که می‌توانست با مردم ایران ارتباط برقرار کند، باید چیزی می‌بود که به زندگی مردم نزدیک باشد تا آن‌ها بتوانند خود را در

آن آینه‌ای که در مقابلشان گرفته شده بود ببینند. اعضاء انجمن ایران جوان با این ایده شروع به اجرای نمایش کرد. گراند هتل تهران که از هتل‌های مطرح ایران محسوب می‌شد و بیشتر محل اقامت اتباع خارجی بود دارای سالن نمایشی بود که در اختیار گروه ایران جوان قرار گرفت. علی‌اکبر سیاسی خاطرات خود از اجرای نمایش را چنین بیان می‌کند:

«نخستین نمایش در سالن گراند هتل برگزار شد و برنامه آن عبارت بود از یک نمایشنامه‌ی فارسی به نام **عشق و وطن** که من تحت تأثیر عشق سرشار به وطن در مدتی کوتاه نوشته بودم؛ نمایشنامه‌ای به زبان فرانسوی موسوم به **سی و هشت شاهی مسیو متو دوون** نوشته‌ی لاییش. بعد از آن نمایشنامه‌های دیگری تهیه و به نمایش گذاشته شدند. از آن جمله بودند **جعفرخان از فرنگ آمده** نوشته حسن مقدم و **ماهپار یا یک قربانی دیگر** در سه پرده نوشته من و **دختر قرن بیستم** ترجمه و اقتباس حسن نفیسی (مشرف‌الدوله) و **تمدن جدید** نوشته من و **جوان عجول** نوشته لاییش و چند نمایشنامه‌ی دیگر... درآمد این نمایش‌ها به ما اجازه داد محل مناسبی برای انجمن اجاره کنیم و چندی بعد روزنامه **ایران جوان** را منتشر سازیم» (سیاسی، ۱۳۹۹: ۸۵).

همچنین حسن مقدم در یادداشتی می‌نویسد:

«درحال حاضر ما برای اینکه پولی جمع کنیم فقط یک سالن داریم. سالن گراند هتل. در این سالن نمایش‌هایی ترتیب می‌دهیم که پر از تماشاچی می‌شود. در میان تماشاچیان گاهی اروپایی‌ها هم می‌آیند. به نظر ما با زبان نمایش بهتر می‌شود با مردم ارتباط برقرار کرد، توده مردم ایران نمایش را دوست دارند، موفقیت نقال‌ها در قهوه‌خانه‌ها به این خاطر است که همیشه عده‌ای پای نقلشان نشسته‌اند. ما باید کاری کنیم که این میل و علاقه عامه به شنیدن نقل را در سالن‌های نمایش و به تماشای بازی هنرپیشه‌ها تغییر بدهیم. نمایش‌ها نباید خیلی قلمبه، سلمبه و پرگویی داشته باشند. فکر می‌کنم باید آثاری را به نمایش بگذاریم که هم به زندگی مردم نزدیک باشد و هم تماشاچی بی‌آنکه پای صحبت نصیحت‌گویی بنشیند، به زشتی اعمال نادرست خود پی ببرد و هم اینکه مردم را بخنداند. به نظر من مردم ایران زیادی غمگین‌اند» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۴۳).

### زمینه‌های شکل‌گیری نمایش جعفرخان از فرنگ آمده

از جمله سرگرمی‌های حسن مقدم پس از بازگشت به ایران دیدن مردم کوچه و بازار و دقت در رفتار آن‌ها بود. مردمی فقیر و بی‌سواد که دچار روزمره‌گی‌ها و عادات موروثی و جهل و خرافه بودند. اغلب مردم برای رفع گرفتاری‌های خود به صبر و جُود و سرکتاب و دعا و رَمَل و اسطرلاب متوسل می‌شدند و این به‌عنوان یک دغدغه ذهن حسن را به خود مشغول کرده بود. او در یکی از یادداشت‌هایش می‌نویسد: «... فکر ایران خراب و مردم بی‌سواد و دربه‌در و بدبخت و گرفتار لحظه‌ای آرام نمی‌گذارد. نمی‌دانم چه باید کرد. ولی می‌دانم که همه بدبختی‌های مردم ما از بی‌سوادی و آلوده شدن به خرافات است» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۲۰۶).

حسن مقدم از نزدیک و در منزل خودشان هم با این تفکر خرافاتی دست به گریبان بود. مادرش (که البته او را بسیار هم دوست می‌داشت. این را از نامه‌های خصوصی او درمی‌یابیم) جزء همین زنان بود. او هم جلسات متعددی در منزل برپا می‌کرد که بیشتر وقت آن به حرف‌های عامیانه و خاله‌زنکی می‌گذشت. حسن این صحبت‌ها و جریانات را از نزدیک

بررسی  
اهداف انجمن  
ایران جوان  
در راستای  
اصلاحات  
فرهنگی و  
اجتماعی اواخر  
قاجاریه و  
نقش آن در  
شکل‌گیری  
نمایشنامه  
جعفرخان از  
فرنگ آمده...

می‌دید و بعد در نگارش نمایشنامه‌اش از آن‌ها استفاده کرد. از طرف دیگر فرنگ‌رفته‌ها و مدگرایانی که عصرها در خیابان لاله‌زار به گشت‌وگذار می‌پرداختند مورد توجه او قرار گرفتند. افرادی که به طرز مضحکی از ظواهر اروپایی‌ها تقلید می‌کردند و گذشته خود را فراموش کرده بودند. تقابل این دو طیف در فرهنگ مردم، شالوده تشکیل نمایشنامه **جعفرخان از فرنگ آمده** شد. او در یادداشتی می‌نویسد:

«مدتی است که تماشای بعضی صحنه‌های مضحک و رویدادهای خنده‌آور فرنگ‌رفته‌ها مرا مشغول کرده که نمایش‌نامه‌ای بنویسم. اسم آن را هم معین کرده‌ام. جعفرخان از فرنگ آمده. هدفم این است که نمایش سرگرم‌کننده باشد و نه تنها عده‌ای خاص بلکه توده مردم هم بتوانند با موضوع آن ارتباط برقرار کنند. موضوع نمایش‌نامه برخورد عینی یک تأثیرپذیرفته از فرهنگ غرب در جامعه سنتی ایران است. اگر ایرانی‌ها که به سفر می‌روند نتیجه کارشان فقط ظواهر زندگی غرب باشد وضع ما ازین هم که هست بدتر می‌شود» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۱۴۶). در آخرین روزهای سال ۱۳۰۰ ه.ش درحالی‌که همگان خود را برای استقبال از سال نو آماده می‌کردند اعلان‌های نمایش **جعفرخان از فرنگ برگشته** نوشته حسن مقدم در جراید چاپ شد:

«نظر به لزوم ترویج و تکمیل تئاتر و نمایشات که مؤثرترین مدرسه تهذیب اخلاق عمومی می‌باشد.

## ایران جوان

شب‌نشینی جالب توجه با پروگرام بدیعی که ذیلاً داده می‌شود تهیه دیده و در سالن گراند هتل در لیل ۲۹ حوت به معرض نمایش خواهد گذاشت. آرتیست‌های معروف مادام و مسیو طریان و یک عده آماتور ماهر دیگر در این نمایش شرکت خواهند داشت.

### پروگرام زن گنگ

کمدی در دو پرده ترجمه آناتول فرانس

### عشق و وطن

درام در یک پرده تصنیف آقای میرزا علی اکبرخان سیاسی  
**جعفرخان از فرنگ آمده** کمدی در یک پرده تصنیف علی نوروز

پرده‌های مجسم یا تابلو ویوان

قیمت بلیط از ۳ الی ۴۰ قران

محل فروش بلیط قبل از نمایش. مطبوعه مدرن و دفتر گراند هتل

هیئت مدیره ایران جوان (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۴۲).

سرانجام نمایش **جعفرخان از فرنگ آمده** در سالن گراند هتل به روی صحنه رفت. مادام و اطو طریان در نقش مادر جعفرخان، غلامعلی خان نامدار در نقش جعفرخان ابجد، مهدی خان نامدار در نقش مشداکبر، سعید نفیسی در نقش دائی جعفرخان و مادمازل مانیا در نقش زینت. جعفرخان ابجد فرزند بیست و دوساله یکی از اعیان متوسط تهران است که هشت نه سال

پیش برای تحصیل به اروپا رفته و اکنون خانواده‌اش منتظر و چشم به راهند که برگردد. مادر جعفرخان مصمم است که به محض ورود پسرش، دخترعموی او زینت را که عقدشان در عرش بسته شده و در همین خانه زندگی می‌کند، به زنی به او بدهد. پیرزن میل دارد ببیند دور و ورش هفت هشت بچه جبرو ویر کنند و شلوغ کنند آن وقت بمیرد و زینت به درد این کار می‌خورد زیرا هرچیزی که یک زن برای راحتی شوهرش باید بداند می‌داند. جعفرخان با نیم‌تنه و شلوار آخرین مد پاریس و با فرستادن کارت ویزیت برای مادرش که وقت آزاد داشته باشد به خانه پدری قدم می‌گذارد. قلاده توله سگ خود را در دست دارد. فارسی را با اشکال حرف می‌زند و نیمی از گفتارش آمیخته با کلمات فرانسوی است و خود را «ما پاریسی‌ها» خطاب می‌کند. آقا دایی «دست چلانیدن» سرش نمی‌شود. ازینکه جعفرخان با کفش آمده تو و همه جا را نجس کرده ناراضی است، می‌ترسد اگر اخلاقش را عوض نکند فردا که زینت را به او دادند آن دو نتوانند با هم زندگی کنند، پس حالا که به سلامتی آمده به مملکت خودشان باید تا دیر نشده درست و حسابی آدمش کنند. جعفرخان به دنبال کار می‌گردد و قصد دارد در اینجا وکیل و وزیر شود اما در برابر خرافات و آداب و رسوم خانواده نمی‌تواند دوام بیاورد و سرانجام تصمیم به بازگشت به فرنگ می‌گیرد...

اجرای نمایش **جعفرخان از فرنگ آمده** بسیار مورد توجه قرار گرفت و نام انجمن ایران جوان را به عنوان انجمن روشنفکران جوان بر سر زبان‌ها انداخت. روزنامه‌های اتحاد، ستاره ایران و اقدام درباره نمایش نقد نوشتند که از اولین بارقه‌های نقدنویسی در ادبیات نمایشی ایران محسوب می‌شود. یک روز پس از اجرای تئاتر **جعفرخان** نخستین نقد بر آن در **جریده اقدام** به چاپ رسید. در این نوشته که با عنوان **در معرض افکار** است چنین آمده است:

#### «در معرض افکار

آفرین، آفرین

نمایش جوانان! این‌ها دیگر کیانند؟ چه ارمانی برای ما آورده، چه اصلاحاتی را به عهده گرفته و چه تجدیدی را نمایش می‌دهند؟ عفو بفرمایید جسارت می‌کنم: همه جعفرخان هستید، همه از فرنگ آمده‌اید. نه نه. ما که امروز نرگس خمارآلوده خود را به مشاهده لاله نوشکفته شما نگشوده، می‌خواهیم به جای این خار و خاشاک، عوض این درخت‌های پوسیده بی‌پر، گل‌های عاطفه شما روئیده و چمن ایران سربه‌سر سبز و خرم، نغز و روح بخش گردد، جوانان! صبح امید ما به طلعت شما روشن و میمون باد. این بنیاد کهنسال خرافات به همت اقدام شما منهدم باد... بدون مبالغه و اغراق می‌گویم نمایش ایران جوان رفته رفته روح جوانی را در پیکر سالخورده ایران گنجانده و اندک اندک حیات ما را تجدید خواهد کرد. نمایش مزبور به اندازه‌ای نافع و سودمند است که می‌توان گفت بهترین شاهکارها و قابل‌ترین ارمان‌های محصلین ماست. این نمایش و امثال این را که معایب دیرینه و مفاصد نوین را ظاهر و قبح و زشتی آن را عیان می‌کند، در مقدمه اصلاحات محسوب می‌داریم... (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۴۹).

بررسی  
اهداف انجمن  
ایران جوان  
در راستای  
اصلاحات  
فرهنگی و  
اجتماعی اواخر  
قاجاریه و  
نقش آن در  
شکل‌گیری  
نمایشنامه  
جعفرخان از  
فرنگ آمده...

نقدی دیگر بر این نمایش در **جریده اتحاد** به چاپ رسید:

«این قطعه طائری کاملاً اخلاق و احوال و روحیه و احساسات طبقه متوسط طهران و در اصطلاح نوکر مآب را تشریح می‌نماید. مخصوصاً زن‌های این طبقه که برای صنف خود

- مثل هر طبقه - دارای عقاید و سلیقه‌های معین می‌باشند... اما نویسندگان طناظر آقای علی نوروز از ملاحظه‌اش می‌توان قطع کرد که صاحب طبع نقادی است و با اقامت کم خود در ایران، نظرهای دقیق در احوال و روحیه مادرهای ایرانی مطالعه کرده و به نکات دقیق آن پی برده است و بالاخره با ذهن روشن و سادگی و با قوت قلب آن را تحت انتقاد آورده... تاثیر مزبور گذشته از سادگی و روشن بودن از نقطه نظر اخلاقی قابل تمجید می‌باشد و امیدواریم نویسنده محترم ما که در قدم اول یا لاقل در اولین اثری که به معرض افکار گذاشته قابل توجه شده است، در سایر قسمت‌های زندگی امروزه ایرانی نیز مطالعه کرده و با نوشتن قطعات طنططری دیگر عالم طنططری مملکت خود را غنی ساخته و بالتیجه به اخلاق هم کمکی کرده باشد. یکی از نکات شایان توجه آن است که نویسنده معایب طبقه خود را که جوانان فرنگ تحصیل کرده باشند تا درجه بدون ملاحظه بیان کرده و این قوت عزم لایق تحسین می‌باشد...» (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۵۰).

و همچنین این نقد که در روزنامه ستاره ایران به چاپ رسید:  
 «...جوان (جعفرخان) در نتیجه ندانستن زبان اُمی و عدم تجربه مانند پاره‌ای از ادباء حاضر در مقالات خود پیوسته لغات و عبارات اجنبی به کار بسته و مادر و دانی کهنسال، اقدام به کوچک‌ترین کار عادی از قبیل استحمام را منوط به اجازه تقویم و صبر می‌دانستند. در این صورت دنیای نو و کهنه نادان و بی‌علم با یکدیگر مقابل گشته بودند و از مشاهده آن جوان و پیران بالتساوی پی به معایب و نواقص خود می‌بردند» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۱۵۲).  
 در یکی از اعلانات مربوط به نمایش جعفر خان از فرنگ آمده، هدف از اجرای این تاثیر و منافع مالی حاصل از آن را برای تأسیس یک مرکز برای جوانان عنوان می‌کند:

«نمایش ایران جوان  
 شب چهارشنبه ۸ حمل ۱۳۰۱ مطابق ۲۹ رجب  
 در سالن گراند هتل تهران  
 پروگرام  
 جعفرخان از فرنگ آمده  
 کمدی در یک پرده - تصنیف علی نوروز  
 زن گنگ  
 کمدی در دو پرده از آثار آنتول فرانس (به فارسی)  
 جناب عشق  
 درام در یک پرده، تصنیف مانولیان (به فارسی)  
 پرده‌های مجسم (تابلو و یوان)  
 مادام و مسیو طریان و جمعی از آماطورهای ماهر در این نمایش شرکت خواهند داشت.  
 محل فروش بلیط: اداره جریده اقدام، دفتر گراند هتل، مطبوعه بوسفور، شب نمایش درب  
 گراند هتل.  
 منافع این نمایش به مصرف تأسیس یک مرکز (سرکل) می‌رسد که به جایگاه جوانان و  
 برای ترویج معارف بسی سودمند خواهد بود.  
 بلیط‌های نمایش مسیو طریان هم پذیرفته می‌شود» (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۴۴).

نام و آوازه نمایش به سرعت در محافل ادبی و روشنفکری پیچید و اسم انجمن را بیش از پیش برسر زبان‌ها انداخت. استقبال بی‌نظیر از این نمایش موجب شد حتی مردم کوچه و بازار که به گراندهتل راه نداشتند و نمایش را ندیده بودند، درباره آن صحبت کنند و به تدریج نام نمایش **جعفرخان از فرنگ آمده** به صورت یک ضرب‌المثل در میان مردم رایج شد و به افرادی که از اروپا برگشته و اصالت خود را فراموش کرده بودند با لحنی طعنه‌آمیز می‌گفتند: **جعفرخان از فرنگ برگشته**. این نمایش توپ پر سروصدایی بود که سنت و تجدد تقلیدی غرب را با هم مورد هجوم قرار می‌داد. از سویی تفکرات کهنه و پوسیده و تنیده در فرهنگ ایرانی که به شکل خرافات خود را به رخ می‌کشید، مورد انتقاد قرار گرفت و از سوی دیگر افراد تازه به دوران رسیده‌ای که غالباً با هزینه‌های دولتی به اروپا رفته بودند و در برگشت خود ظواهر غربی‌ها از جمله طرز پوشیدن لباس و مدل مو و حرف زدن‌های با اطوار و غیره را به شکل بسیار زننده‌ای تقلید می‌کردند، مورد هجمه قرار گرفتند. حسن مقدم نوک پیکان انتقادش را به سمت حکومتی‌ها نیز گرفته بود و فساد موجود در سیستم فئودالی قاجار که به واسطه آن افراد با نفوذ، فرزندان خود را به کار می‌گماشتند را در این نمایش مطرح کرد. افرادی که هیچ کاری به جز حفظ منافع خودشان از آن‌ها بر نمی‌آمد. در یکی از یادداشت‌هایش می‌نویسد:

«بدبختی اینست که این عده فردا یا پس فردا به خاطر امکانات خانوادگی که دارند زمام امور را در دست می‌گیرند، وزیر و وکیل و رئیس می‌شوند، اما چون شعور اجتماعی ندارند، هیچ فرقی با پدرانشان نخواهند داشت، یک مشت صاحب مقام و منصب اجتماعی بی‌بو و بی‌خاصیت. از این گروه برای مبارزه با فساد و فحشاء کاری ساخته نیست، این‌ها نمی‌توانند برای ریشه‌کن کردن فقر و بدبختی و خرابی کشور کار مفیدی انجام دهند» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۲۰۷).

اجرای موفقیت‌آمیز **جعفرخان از فرنگ آمده** درستی نظرات و دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی حسن مقدم و همکاران او در انجمن ایران جوان را به شکل روشنی اثبات کرد. آن‌ها معتقد بودند راه خوشبختی و رفاه ملت در فهم و شعور و درک درست مردم از زندگی نهفته است و برای رسیدن به این هدف باید مطالب و مفاهیم ملموس را در لفافه‌ای از معنا به شکل تازه‌ای به او داد تا بفهمد و درک کند. نمایشنامه **جعفرخان** را انجمن ایران جوان در گراندهتل تهران که در خیابان لاله‌زار واقع شده بود به روی صحنه می‌برد. این هتل در آن زمان محل رفت‌وآمدهای فرنگی‌ها و مستفرنگ‌های تهران بود. همچنین لاله‌زار از گردشگاه‌های مهم تهران به شمار می‌رفت و مرکز قدم زدن مدگرایان بود. نمایشنامه دقیقاً همین مردم را در بیخ‌گوش آن‌ها زیر ضربه انتقادی خود می‌برد. مخاطبین عمومی نویسنده همان کسانی‌اند که در این خیابان و در این هتل رفت‌وآمد دارند. درواقع در قلب ماجرا به هدف می‌زند. موضوع غرب زدگی و غرب‌گرایی را که بعدها روشنفکران و منتقدان درباره آن مقاله‌ها و رساله‌های گوناگون نوشتند مقدم در آن دوران آغاز کرد. مقدم در جواب افرادی که پیام نمایش به مذاقشان خوش نیامد، می‌گوید: «این زندگی خود من است و من از خودم انتقاد کرده‌ام، من هم از فرنگ آمده‌ام!» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۱۵۵).

انجمن ایران جوان مطالعه در فرهنگ مردم را یک کار مبارزاتی روشنفکران ایران می‌دانستند. آن‌ها معتقد بودند بدون آگاهی از خلق و خوی مردم و پیش زمینه شرایط اجتماعی ملت هیچ حرکت رهایی بخشی به نتیجه نمی‌رسد.

حسن مقدم نمایشنامه دیگری به نام **ایرانی‌بازی** نوشت که ظاهراً فقط یکبار توسط خود

بررسی  
اهداف انجمن  
ایران جوان  
در راستای  
اصلاحات  
فرهنگی و  
اجتماعی اواخر  
قاجاریه و  
نقش آن در  
شکل‌گیری  
نمایشنامه  
جعفرخان از  
فرنگ آمده...



او «نمایشنامه خوانی» شد. متن نمایشنامه **جعفرخان از فرنگ آمده** در سال ۱۳۰۱ از سوی انجمن ایران جوان در «چاپخانه فاروس» واقع در خیابان لاله زار به چاپ رسید و حسن مقدم به خاطر نقش آفرینی قابل تمجید مادام و اطو طریان نمایشنامه را به ایشان تقدیم کرد. به گفته دکتر محسن مقدم:

«برای حضور بازیگر زن این نمایش مشکلاتی به وجود آمد که مادام و اطو طریان که از بازیگران مشهور آن دوران بود این نقش را برعهده گرفت و همچنین به جهت تشویق زنان دیگر برای حضور بیشتر در اجتماع، برادر من این نمایشنامه را به مادام و اطو طریان تقدیم کرد» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۱۵۷). آوازه نمایش جعفرخان از فرنگ آمده در کشور پیچید و در شهرهای دیگر نیز این نمایشنامه به اجرا در آمد. «...جمعیت فرهنگ رشت با درکی بسیار گسترده از تئاتر و به همت دائی نمایشی در این دوره اجرای نمایشنامه انتقادی **جعفرخان از فرنگ آمده** اثر حسن مقدم را در رشت به روی صحنه برد» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۱۵۴).

### توجه به حقوق زنان

در ایران دوران قاجار امکان تحصیل برای زنان بسیار محدود بود. در باورهای عمومی باسوادی زنان را مخالفت با اسلام و برای جامعه خطرناک می دانستند. باور دیگر این بود که زنان نمی توانند باسواد شوند و مغز آنها قدرت پذیرش دانش را ندارد. باسوادی زنان ننگ محسوب می شد و بسیاری از زنان دانش خود را پنهان می کردند. همچنین آنها از حقوق اجتماعی کمی برخوردار بودند و حق رأی از آنها سلب شده بود. اشراف زاده ها و اربابان، دختران خانواده های مستمند و گرفتار را با زور یا با مبلغی پول در اختیار می گرفتند و ظالمانه حقوق انسانی آنها را پایمال می کردند. حسن مقدم در یادداشتی می نویسد:

«این آقای بی غیرت حتی به بچه ها هم رحم نکرده و مثل بیماران جنسی، بیمارانی که باید تحت نظر فروید درمان بشوند، دختر بچه ها را وادار به کارهای سخت و مشقت بار می کنند و از آنها مانند مردان بیگاری می کشند و اگر کار نکنند، سرگردان و آواره رهایشان می کند. من ازین وضع نفرت دارم. این آقایان بی فرهنگ و عقب مانده ذهنی، خودشان هم نمی دانند که بیمارند و این بیماری به آنها شکلی انسانی اما غریزه ای حیوانی داده است». (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۱۴۷)

یکی از عمده بحث های حسن مقدم در انجمن ایران جوان موقعیت اجتماعی زن ایرانی است. شاید اولین روشنفکری بود که برای پایان دادن به این همه ظلم و ستم، در انجمن ایران جوان برنامه هایی تدارک دید و با تأکید می خواست جامعه را متوجه وخامت اوضاع زندگی زنان سازد. او معتقد بود «زنی که امنیت نداشته باشد شرافت، نجابت و عفت ندارد». انتشار این افکار مقدم مورد توجه زنان قرار گرفت. در همین زمان و در گرماگرم کنفرانس ها و سخنرانی ها در انجمن ایران جوان، حسن مقدم درباره زنان ترکیه که اغلب وضع بهتری نسبت به زنان ایرانی داشتند مقاله ای تحقیقی انتشار داد که با انتقادهای شدیدی از طرف بهره کشان روبه رو شد. اما اعضاء انجمن ایران جوان به باورهای خود اعتقاد داشتند. سعی آنها براین بود که در نمایشگاه ها و کنفرانس های خود از زنان نیز دعوت به عمل آورند و به تدریج آنان را به حضور در اجتماع ترغیب کنند. از جمله اقدامات آنها برای رسیدن به این مقصود تلاش برای حضور زنان مسلمان در اجرای نمایش **جعفرخان از فرنگ آمده** بود که برای اولین بار در تاریخ ایران زن و مرد مسلمان می توانستند در کنار هم به تماشای تئاتر بنشینند.

## سرانجام فعالیت‌های انجمن ایران جوان

طبق تحقیقاتی که انجام شد نتایج روشنی از چگونگی ادامه فعالیت‌های هنری ایران جوان در سال‌های بعد به دست نیامد. دکتر علی‌اکبر سیاسی در کتاب **خاطرات یک زندگی سیاسی** درباره روند فعالیت‌های انجمن ایران جوان چنین می‌گوید:

«ایران جوان تنها مؤسسه‌ای است در ایران که نزدیک به شصت سال متوالی زندگی کرده و فعالیت داشته است. شرح این زندگی و فعالیت با جنبه‌های هنری، ادبی، فرهنگی و اجتماعی آن کتابی خواهد بود که تدوین و چاپ آن زمان و مجال لازم خواهد داشت ولی به گوشه‌هایی از آن در جلد دوم این گزارش اشاره خواهد شد» (سیاسی، ۱۳۹۹: ۸۷). متأسفانه جلد دوم این کتاب تاکنون به چاپ نرسیده و احتمالاً حاوی اطلاعات و داده‌هایی است که می‌تواند در این زمینه راهگشا باشد. دکتر سیاسی در سال ۱۳۰۶ برای ادامه تحصیل در رشته روان‌شناسی به فرانسه رفت و فقط یک سند از ادامه فعالیت تأثیری انجمن ایران جوان به دست آمد که طی آن اعلانی از سوی انجمن ایران جوان در صفحه ۳ شماره ۹۲۱ **روزنامه اطلاعات** به تاریخ ۱۷ آذر ۱۳۰۸ به چاپ رسید:

«در تئاتر سیروس

که اولین تئاتر دائمی ملی ایران است. روز ۲۱ آذرماه (شب جمعه آینده) ساعت شش و نیم بعداز ظهر به منفعیت جمعیت (ایران جوان)

ماهپار یا یک قربانی دیگر

درام اجتماعی در سه پرده به قلم آقای علی‌اکبر سیاسی تحت نظر آقای آ. آریزاد، توسط مادام لالاطریان و جمعی آکتیویست و آکتورهای با استعداد داده خواهد شد.

قیمت بلیط از سه قران تا سی قران

محل فروش بلیط: خیابان لاله‌زار کتابخانه تهران، خیابان لاله‌زار دواخانه اتحادیه، خیابان

ناصریه،

شرکت زردشتیان. بیرون دروازه یوسف‌آباد کالج آمریکایی.

خیابان علاءالدوله (کلپ ایران جوان) از پنج بعدازظهر همه روزه در دفتر تئاتر سیروس.

گزارشات «ماهپار» مربوط به پانزده سال قبل از این می‌باشد» (میرانصاری و ضیائی، ۱۳۸۱: ۴۶).

حسن مقدم نیز پس از اجرای نمایش **جعفرخان از فرنگ آمده** به واسطه نفوذ پدرش به شغل کاردار سوم سفارت ایران در قاهره گماشته شد و علیرغم میل باطنی از ایران به مصر رفت و در کنسولگری ایران مشغول به کار شد. محسن مقدم برادر کوچک‌تر حسن، در مصاحبه‌ای با آقای اسماعیل جمشیدی دلیل مسافرت حسن را این چنین عنوان می‌کند:

«پدرم از شهرت و سر و صدای اسم حسن در تهران ترسیده بود، او وارد گروهی شده بود که اگرچه ظاهراً کار فرهنگی می‌کردند، اما زیربنای اعمالشان سیاسی و انقلابی بود، بعضی از مردم به شدت علاقه‌مند به آن‌ها شده و به برنامه‌هایشان توجه داشتند. جمعیت کثیری در جلسات سخنرانی ایران جوان شرکت می‌کردند. افکار جدید به سرعت در سطح جامعه پخش می‌شد، پدرم معتقد بود که اشاعه این افکار برای مردم آن روزگار کمی تند بود. انتشار روزنامه‌ای حاوی نظرات جدید از اعضای انجمن، این افکار را به میان مردم برده و ایجاد بحث کرده بود و نام حسن سر زبان‌ها بود. پدر و مادرم دچار تشویش شده بودند. فکر می‌کنم پدرم مدتی با حسن صحبت کرد تا او را راضی به دل‌کنند از تهران کند. البته این را

بررسی  
اهداف انجمن  
ایران جوان  
در راستای  
اصلاحات  
فرهنگی و  
اجتماعی اواخر  
قاجاریه و  
نقش آن در  
شکل‌گیری  
نمایشنامه  
جعفرخان از  
فرنگ آمده...

هم اضافه کنم، آن روزها در محافلی که این افکار جدید بحث می‌شد، عده‌ای از محافظه‌کاران و بیشتر دوروبری‌های خانواده ما سر زبانشان افتاده بود که هی بگویند: زود است. یعنی اقدام برای معالجه بیماری بیمار زود است. حسن این حرف‌ها را می‌شنید و مایوس می‌شد» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۲۰۱).

## نتیجه‌گیری

انجمن ایران جوان و اعضا آن با توجه به دوره کوتاه فعالیت خود به اهداف و نتایج قابل قبولی دست پیدا کردند. این انجمن در جذب جوانان به خود در راستای اهداف روشنگرانه و اصلاح طلبانه موفق بود، چون در ابتدا با جمعی حدود ۶ یا ۷ نفر تشکیل شد اما به تدریج طبق اسناد موجود تعداد اعضا به ۵۰ و بعد به ۲۵۰ نفر رسید. انجمن، روزنامه‌ای به نام **ایران جوان** به چاپ رساند که در آن اندیشه‌ها و افکار جدید را به میان مردم فرستاد و روزبه‌روز بر تعداد خوانندگان و طرفداران آن‌ها افزوده شد. انجمن، سمینارها و نشست‌های مختلفی برگزار کرد که در آن‌ها موضوعات مختلف طرح و به مباحثه گذاشته می‌شد و در بعضی مواقع استقبال مستمعین از این برنامه‌ها به حدی بود که به ازدحام جمعیت منجر می‌شد. اجرای نمایش‌های ایران جوان بسیار مورد توجه قرار گرفت. آن‌ها معتقد بودند با زبان نمایش بهتر می‌شود با مردم سخن گفت و این علاقه مردم به شنیدن نقل‌نقال‌ها و دیدن معرکه‌ها را می‌توان به تماشای بازی هنرپیشه‌ها در سالن تئاتر تغییر داد. آن‌ها نمایش را ابزاری برای جلب توجه مردم به اندیشه‌های روشنگرانه و متجدد انجمن می‌دانستند و سعی بر این داشتند که تغییر را از طرز تفکر مردم شروع کنند. اما از سویی باید از «قلمبه، سلمبه‌گویی» پرهیز می‌کردند تا عوام به راحتی با این نمایش‌ها ارتباط برقرار کنند و این نمایش‌ها همچون آینه‌ای در برابر آن‌ها قرار گیرد تا به زشتی و نادرستی اعمال خود پی ببرند. در رأس همه نمایش‌های اجرا شده توسط اعضا انجمن ایران جوان، نمایش **جعفرخان از فرنگ آمده** قرار داشت که در آن سنت‌های خرافی و پوشالی مردم عامی جامعه از یکسو و سطحی‌نگری و تقلید کورکورانه طبقه اشراف و ثروتمندان از تجدد غربی از سوی دیگر، همچنین فساد و رشوه‌گیری در دربار قاجار و ادارات تحت سلطه آن‌ها به باد انتقاد گرفته شد. این نمایش به شدت مورد توجه قرار گرفت و نقدهای مهمی در نشریات روز به چاپ رسید که «برگ زرینی در تاریخ نقد نویسی نمایش ایران» محسوب می‌شود. پس از این اجرا بود که نام اعضا انجمن به‌عنوان جمعیتی روشنفکر و ترقی‌خواه برسر زبان‌ها افتاد. این نمایش در میان مردم کوچه و بازار به حدی مشهور شد که نام آن به‌صورت ضرب‌المثل درآمد. انجمن ایران جوان در جهت احقاق حقوق زنان تلاش‌های زیادی به خرج داد و کنفرانس‌های خود را با حضور زنان برگزار کرد که راه را برای حضور در جامعه و مشارکت بیش از پیش آن‌ها باز کند. در یکی از این کنفرانس‌ها حسن مقدم درباره روند تجدد و آزادی زنان در کشور همسایه یعنی ترکیه به سخنرانی پرداخت که بسیار مورد توجه زنان و روشنفکران قرار گرفت. در آن دوران حضور زنان در تئاتر، چه در مجموعه اجراگران و چه در سالن به‌عنوان تماشاگر نکوهش می‌شد و برای اولین بار در اجرای جعفرخان از فرنگ آمده بود که زن و مرد مسلمان توانستند در کنارهم به تماشای تئاتر بنشینند.

بررسی  
اهداف انجمن  
ایران جوان  
در راستای  
اصلاحات  
فرهنگی و  
اجتماعی اواخر  
قاجاریه و  
نقش آن در  
شکل‌گیری  
نمایشنامه  
جعفرخان از  
فرنگ آمده...

## منابع

- آراین پور، یحیی. (۱۳۷۲) *از صبا تا نیما*، جلد دوم، چاپ پنجم، انتشارات زوار، تهران
- جمشیدی، اسماعیل. (۱۳۷۳) *حسن مقدم (علی نوروژ) و جعفرخان از فرنگ آمده*، چاپ اول، نشر زرین، تهران
- جوانمرد، عباس. (۱۳۸۳) *تئاتر، هویت و نمایش ملی*، چاپ اول، نشر قطره، تهران
- خلج، منصور. (۱۳۷۸) *حسن مقدم - یک زندگی، فصلنامه صحنه*، بهار، شماره چهارم
- سیاسی، علی اکبر. (۱۳۹۹) *خاطرات یک زندگی سیاسی*، چاپ چهارم، نشر اختران، تهران
- کوهستانی نژاد، مسعود. (الف ۱۳۸۱) *گزیده اسناد نمایش در ایران دفتر اول از انقلاب مشروطیت تا ۱۳۰۴*، چاپ اول، انتشارات سازمان اسناد ملی ایران، تهران
- کوهستانی نژاد، مسعود. (۱۳۸۰) *برگ زرینی در نقدنویسی تئاتر: نظرات حسن مقدم پیرامون اولین اجرای تئاتر جعفر خان از فرنگ آمده، فصلنامه تئاتر*، شماره ۲۷ و ۲۸، تابستان و پاییز.
- کوهستانی نژاد، مسعود. (ب ۱۳۸۱) *با حسن مقدم در دارالفنون: متن کنفرانس حسن مقدم در دارالفنون پیرامون تئاتر، فصلنامه تئاتر*، تابستان و پاییز و زمستان، شماره ۳۱ و ۳۲ و ۳۳
- میرانصاری، علی و ضیائی، سید مهرداد. (۱۳۸۱) *گزیده اسناد نمایش در ایران دفتر دوم از ۱۳۰۵ تا ۱۳۲۰*، چاپ اول، انتشارات سازمان اسناد ملی ایران، تهران

# Reviewing the Goals of “Young Iran’s Association” According to Cultural and Social Reformation in the Late Ghajars and its Role in Formation of “Jafar Khan has come from Europe” a Play by Hasan Moghadam

**Davood Zahedi**

Master of Dramatic Literature, Farabi campuse, University of Arts, Karaj, Iran

## Abstract

This essay tries to explain the role of “Young Iran’s Association” in cultural and social reformation of late Ghajars era and also Hasan Moghadam activities in this association that leads to the create and performing the play of “Jafar Khan has come from Europe”. After Constitutional Revolution and in line with modernism, so many associations and constitutions had been formed which their main goal was modern changes and reformations in Iran. In 1981 (1300 solar year) an association which called “Sorushe Danesh” had formed in Iran which its name later had been changed to “Young Iran”. This association included educated people and those with thoughts who believed that could reach to their goals usually in line with cultural and art and newspaper activities, and published their policies in a creed. Performing theater plays, publishing newspapers and articles, and also holding different conferences were their main activities. Attention to women’s rights and possibility of their education was among their viewpoints in a way that the association members knew it as one of their most important goals. Tehran’s and other Iranian cities destructions, severe class differences, poverty and adversity of people and workers and the lack of sufficient facilities for children and young adolescents’ education, had been mentioned as an important and serious concerns for Young Iran’s Association. On one hand people’s traditional culture and on the other hand criticizing the imitation of West culture, had turned to an essence for creating “Jafar Khan has come from Europe” play by Hasan Moghadam and Young Iran’s Association had performed this play in the hall of Tehran’s Grand Hotel. This performance had been welcomed strongly by the people and made this association and Hasan Mohadam more known and famous than ever and credited it as Tehran’s important open minded people association. The effects of that association in line with its chosen goals with holding seminars with up-to-date subjects, publishing articles and newspapers, performing successful plays such as “Jafar Khan had came from Farang” that its name circulated among people and had received a very great criticism from valid press in those days; had influenced on the society toward modernism; and not only had been attracted the open-minded and political people but also had been settled its place among the populace and could win them over itself.

**Key words:** Young Iran’s Association; Hassan Moghadam; Iranian play; Jafar Khan has come from Europe; Iran’s Theater

Abstract

۱۳۴

# The Necessity of Freedom in Tragic Characters of Hegel Theory, by Emphasis on Antigone

---

**Hamed Shivaiei**

Ph.D. in Philosophy of Art, Department of Rights, Theology and Political science, Science and Research branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

**Shahla Eslami**

Assistant Professor, Department of Rights, Theology and Political science, Science and Research branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

**Shamsolmolouk Mostafavi**

Associate professor, Department of Anthropology, North Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

---

## Abstract

Hegel, contrary to Aristotle, doesn't know the destiny as the fate of the tragedy hero, but challenges and discusses about the necessity of the freedom of the tragedy hero, and from this point of view, for him, an excellent tragedy is the result of the tragic conflict and encounter between the free performance of the characters. Hegel, knows Antigone as the grand representative of civil awareness that cannot be appeared, except by individual freedom. For Hegel, freedom is will, on this condition that it wouldn't be limited to anything and could be achieved whenever it has objective and subjective aspect. For him, freedom is the genuine nature of the soul that takes steps toward freedom in its dialectic path, and it achieves self-awareness and consequently, achieves its freedom necessity. The main issue in Hegel's tragedy theory, is undoubtedly the self-awareness of Greek tragedy heroes. Hegel, knows tragedy as the reflection of self-awareness and a kind of freedom and historic act. In this paper, based on analytic-descriptive method, the Hegel's viewpoint about the necessity of freedom in a hero like Antigone, is stated, and this question will be investigated ((how the freedom of tragic character is appeared in the Hegel tragedy theory?)). Undoubtedly, the necessity of freedom is the result of resolving a conflict; A conflict between a subjective and objective issue.

**Key Words:** Tragedy, Necessity, Freedom, Consciousness, Antigone, Hegel

# Represent Mythological Woman in Prophet's Daughter Character Narrate by Shabihnameh Writers

**Mohammad Hossein Naserbakht**

Assistant Professor, Tehran University of Arts, Faculty of Cinema and Theater

## Abstract

Considering that Shabihkhani is only Iranian traditional play which it has been performed since the beginning of its implementation based on written text. Investigating the features of its text from the monotheistic can provide meaningful gains for understanding the ancestors' dramatic experiences. Meanwhile studying Shabihkhani in the meantime, study of Shabihkhani editions witnessing claims that the creators of this ritual play not only espouse Islamic thoughts and the influence of Iranian ethnic memory, but also the mythical thought and Iranian myths of other tribe myths that somehow inhabited the land, and also believed in Iranians and Muslims have been influenced by them. The Present article tries to answer the question with relying on mythological and documentation that: In the Shabihnameh narrative withers, how did Iranian myths and thoughts crystallized in description of prophet's Daughter character? And finally, it concludes that: characterization of the Prophet's Daughter in Tazieh brings the same position to the faithful audience that the water god, Anahita, has in ancient Iranian literature and beliefs and Hazrat Zahra (AS) in Tazieh has become manifestation of the ancient positive aspects of feminine models. By the way, as in Avesta, heroes and anti-heroes praise Anahita equally, this situation is repeated many times in Tazieh and even the opposition commanders respectfully refer to the Prophet's Daughter and the Holy Lady's.

This article is based on a descriptive-analytical research, in which the information is obtained through library studies and taking notes.

**Key words:** Myth, Shabihkhani, Hazrat Zahra(AS), Anahita, Iran.

Abstract



# The Myth of the Sacrifice in Iranian Performance with Emphasis on Bahram Beyzaie's Plays

**Mojgan Khaleghi**

Ph.D Student of Theatre Studies, Faculty and Performance Art and Music,  
College of Fine Arts, Tehran University, Tehran, Iran

## Abstract

The ritual of sacrifice is one of the oldest rituals that has been considered among different religions and nations. Humans throughout the ages have sought to please the gods by offering gifts and sacrifices, and to ward off their wrath. The victim, or "The trip of Lavian" according to the Bible, was the "goat of forgiveness" of the chosen animal which, by sacrificing herself, took away the burden of the sins of the children of Israel. Later, the title became a metaphor for each chosen individual, who bore the burden of society's sins lonely and, by sacrificing himself, saved society from earthly and heavenly calamities - divine torment, torment of conscience. The sacrifice, whether sinful or innocent, was offered on behalf of all the sinners in society, and like Jesus in Christianity, he atoned for the sins of all (in the case of Christ, the original sin of man). The victim's punishment, and its severity, was not commensurate with his possible guilt: he was punished to ensure that society remained healthy, vigilant, and henceforth free from corruption, disgrace, and destruction. The meaning of his punishment was: society was cleansed of "every" evil, "all" were forgiven. Such rituals have had the greatest impact on the origins of the play and over time have been crystallized in plays, both ancient and re-created. The East, which is a significant origin for the mirrors of movement, has had a tremendous impact, both in literature and in art, and specifically in theater. In the meantime, Bahram Beizai has benefited the most and in most of his works, the traces of the rebel (victim) can be seen and examined. With his extensive knowledge of myths, Beizai has used a variety of "victim myths" in writing his literary works. In this study, considering the inductive theory of James George Fraser and his approach to rotation, the theatrical mirrors that are based on the victim will be explored and examined. This research is fundamental from a functional point of view and descriptive-analytical from a methodological point of view.

**Keywords:** Victim, James Fraser, Religion, Myth, Bahram Beizai

# Identity Politics: A survey on the Absence of Tehran in the First Pahlavi Drama

---

**Behzad Aghajamali**

Ph.D. in Art Research, Institute of Culture, Art and Architecture, Institute of Humanities sciences and Social Studies, Tehran, Iran

**Kamran Sepehran**

Ph.D. Associate Professor, Faculty of Cinema and Theater - Tehran University of Art, Tehran, Iran

---

## Abstract

With the coming to power of Reza Khan and the establishment of the Pahlavi government with the model of the nation-state, major changes took place in the government's policies. Including the establishment of identity politics that sought to create a unified nationality for Iranian society. Until then, and especially during the Constitutional Revolution, identity was not a national and unified discourse; that was the product of irrelevant and fragmented discourses such as politics movements, immature individuals, tradition, religion, etc. The institution of literature also reacted to this identity politics. In identity reflecting, Persian drama in the Pahlavi period underwent a fundamental shift compared to Constitutional drama. One of the concepts used in identity politics and nationalism, which played an important role in Persian (Pahlavi) drama, is the place/space. One of the important examples of this place is Tehran. The important chronotope that -with the emergence and consistency of the first Pahlavi drama under the domination of the identity politics, genre, and the government's new approach to history- suddenly disappeared. We encounter the representation of the city of Tehran in the first Pahlavi drama is practically the representation of absence. The reasons for this concealment of Tehran / City are clarified in a comparative analogy with the Constitutional era. We observe how identity politics works and influences the concept of place. Thus, the favorite place/space of the Constitutional drama -which had phenomenological characteristics-, changed its nature to the constructive and symbolic place of the nation-state in the works of this period.

**Key Words:** First Pahlavi Drama, Identity Politics, Nation-state, City/Tehran, Genre

# Textual Unconscious and Ideology in Three Plays by Bahram Bayzai

---

**Maryam Dadkhah Tehrani**

Tehrani Assistant professor in department of dramatic arts and music, faculty of fine arts, University of Tehran. Tehran, Iran

**Behrooz Mahmoodi Bakhtiari**

Associate professor in department of dramatic arts and music, faculty of fine arts, University of Tehran. Tehran, Iran

---

## Abstract

Unconsciousness was first used in psychology by Freud who used it to analyze patient's mind. Freud applied this term to literature analysis for the first time and introduced it to literary studies. But in twentieth century and by emerging different critical approaches, the psychological terms were redefined and used for new purposes. For example political unconsciousness by Fredrick Jameson found new meaning and were distinguished from unconsciousness as it appears in Freud. This new concept was under the influence of Althusserian Marxism and Pierre Macherey's theory.

Althusser considers ideology as imaginary relation of subject with her real condition of existence. On the other hand he focuses on symptomatic reading which concerns the unsaid and silences. Macherey, Jameson and Eagleton use his theory and through changing them, provide a literary theory for analyzing unconscious and ideology in the text. This essay uses their theories for examining three plays by Bahram Beyzai: *Sunset in a Foreign Land*, *The Story of a Hidden Moon*, and *Pahlavan Akbar Dies*. This analysis considers the different ideologies in 1960's in Iran and how they reflect in these plays. On the other hand it will be examined that how Beyzai uses "national art" and folklore theatre and how changes them to shed a new light on theatre.

**Keywords:** Unconsciousness; Psychoanalysis; Ideology; Political Unconsciousness; Dramatic Text Analysis



## Abstract



## Contents

<b>Editor .....</b>	<b>9</b>
<b>Textual Unconscious and Ideology in Three Plays by Bahram Bayzai</b> Maryam Dadkhah Tehrani, Behrooz Mahmoodi Bakhtiari .....	<b>13</b>
<b>Identity Politics: A survey on the Absence of Tehran in the First Pahlavi Drama</b> Behzad Aghajamali, Kamran Sepehran .....	<b>35</b>
<b>The Myth of the Sacrifice in Iranian Performance with Emphasis on Bahram Beyzaie's Plays</b> Mojgan Khaleghi .....	<b>57</b>
<b>Represent Mythological Woman in Prophet's Daughter Character Narrate by Shabihnameh Writers</b> Mohammad Hossein Naserbakht .....	<b>71</b>
<b>The Necessity of Freedom in Tragic Characters of Hegel Theory, by Emphases on Antigone</b> Hamed Shivaee, Shahla Eslami, Shamsolmolouk Mostafavi .....	<b>89</b>
<b>Reviewing the Goals of "Young Iran's Association" According to Cultural and Social Reformation in the Late Ghajars and its Role in Formation of "Jafar Khan has come from Europe" a Play by Hasan Moghadam</b> Davood Zahedi .....	<b>113</b>

# **Theater Quarterly**

Issue 85 / Summer 2021

**Proprietor:** Dramatic Arts Association

**Managing Editor:** Dr. Qader Ashna

**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. Seyyed Mostafa Mokhtabad**

(Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)

### **3.Dr. Mahmoud Azizi**

(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)

### **4.Dr. Farzan Sojoudi**

(Professor, Cinema and Theater Faculty, Art University)

### **4.Dr. Muhammad Bagher Ghahremani**

(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)

### **6.Dr. Behrouz Mahmoud Bakhtiari**

(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)

### **7.Mohammad Jafar Yousefian Kenari**

(Associate Professor of Drama Studies, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University)

**Excutive Manager:** Dr. Mehdi Nasiri

**Executive Administrator:** Marjan Samandari

**Persian Sub-editor:** Shirin Rezaeeyan

**English Sub-editor:** Aisan Norouzi

**Artistic Director:** Shima Tajally

**Subscription:** Alireza Lotfali

**The manager of Namayesh research and publications office system:** Maryam Rodbarani

[www.namayesh.org](http://www.namayesh.org)

**printing:** Kowsar

**Address:** Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran. **Tel:** 88946669 **Postal Code:** 15987745517

[www.quarterly.theater.ir](http://www.quarterly.theater.ir)

**E-mail:** [ft.drama@gmail.com](mailto:ft.drama@gmail.com)

Use of Content is Permitted Only With Reference.

This quarterly magazine has been publishing based on the license number 124/3434 dated on 2009/9/30 from "General Administration of Press of the Ministry of Culture and Islamic Guidance" and it has the degree of scientific-research magazine from No.56 (spring 2014) based on the license number 3/18/137232 dated on 2014/10/10 from "Ministry of Science, Research and Technology".

**IN THE NAME OF GOD**