به نام خداوند بخشنده مهربان

با حمایت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ از این پس می‌توانید با پرداخت نصف قیمت و بدون هزینه ارسال؛ مشترک نشریه مورد نظر خود شوید.

ESHTERAK.IR

(تسهیلات برای اشتراک روزنامه ها و مجلات به ترتیب تا سقف ۵۰۰ و ۲۵۰۰ تومان به ازای هر شماره)

- **برای ثبت اشتراک کافی است به سایت ESHTERAK.IR مراجعه کنید.**
- تا کنون بالغ بر یکصد نشریه به این طرح پیوسته اند.

- برای مشترکان خارج از شهر تهران؛ مجله بصورت پست عادی ارسال می‌گردد.
- در هر زمان که اراده کنید با کسر ۲۵ درصد؛ مانده حساب شما عودت داده می شود یا می توانید با باقیمانده سپرده خود؛ مشترک روزنامه یا مجله دیگری شوید.
- افزایش قیمت نشریه در طول دوره اشتراک مشمول مشترکان قبلی نمی‌شود.
- متقاضیان از سراسر کشور می‌توانند از تسهیلات این طرح بهره مند شوند (اشتراک روزنامه فقط در تهران پذیرفته می شود.)

فصلنامه تخصصی تئاتر

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

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

مدیر داخلی: مهدی نصیری
دبیران اجرایی: مروارید رمضانی، سعید محبی
مسؤول هماهنگی : مرجان سمندری
ویراستار فارسی: مونا محمدزاده
ویراستار انگلیسی: مهرنوش نصوری
مدیر هنری: آرزو رحمتی
حروفنگار: بهشته هادیان

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

راهنمای تهیه و شـــرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فهرست

مطالعه‌ی چگونگی تأثیر یوگا بر مکاتب بازیگری (با تأکید بر نظرات استانیسلاوسکی، استراسبرگ، کوپو و گروتفسکی)

مهدی حامد سقایان، مهرداد مصطفوی ۹

گزاره‌های تمجیدی: بررسی موضوعات، کارکردها و عوامل مؤثر بر آن، در نمایشنامهٔ شب روی سنگفرش خیس

بهروز محمودی بختیاری، هما محمودزاده.....۲۹

بررسی تئاتر محیطی و تمایزات فرهنگی ایران با این شیوه اجرایی

سید سعیدهاشم زاده، امیردژاکام ۴۷

تعزیه و سووشون بررسی و نقد الهام‌گیری تعزیه از آیین اسطوره‌ای سوگ سیاوش

سید ابوالحسن عمرانی، اصغر فهیمی‌فر.....۵۹

تاثیر فرانسه، روسیه و عثمانی بر تئاتر مشروطه

داوود بنی اردلان، محمود عزیزی ۸۳

چگونگی کارکرد انواع گفت‌وگو در قرآن‌مجید با تاکید برآیه‌ی۹تا۳۷ سوره‌ی طه

مهدی فنائیان، تاجبخش فنائیان.....۱۲۱

بررسی نخستین نمایش‌نامه‌های ایرانی(فارسی و آذری) بر بستر تحولات سیاسی‌اجتماعی تبریز در دوره‌ی قاجار

طلایه رویایی.....۱۴۵

سخن سردبیر

تئاتر هنری یگانه و متفاوت است. هنری مجلسی که تمامیت و کلیت دنیا را در حضور مردم و یا شاهدان نقش می‌زند. شکسپیر معنای آن را به زیباترین سرودی در کلماتش می‌سراید "دنیا همانند یک صحنه تئاتر است که هر کس نقش خود را اجرا می‌کند و ازآن خارج می‌شـود." تئاتر علاوه‌بر منزلت، مرتبت، مرغوبیت ، برخوردار از اعتبار، آرمان، ارزش، تعهد و مهم‌تر از همه ساحت متعالی زیباشناسانه است. در کنار این ویژگی‌ها، مایه‌پذیری آن از عناصر نمایشی ازقبیل بازیگری، کارگردانی، طراحی صحنه، حرکات موزون، نورپردازی، رمزگان، رنگ، چهره‌پردازی، طراحی لباس و صد مهم‌تر نمایشنامه است. با چنین ترکیبی درساخت و بافت این پدیده، ضرورت حیات‌یابی و پایداری و توسعه‌اش منوط به وجود عوامل و عناصری چند در عرصه عمومی و جامعه است، تا این مهر گیاه، در زمینی کاشته، رویده، جوانه زده و رشد یابد.

اول و نخسـتین گام، خود اتکایی و اسـتقلال اسـت. یعنی عدم وابسـتگی تئاتر به جریان سیاسی، اقتصادی و یا قدرت. به‌عبارتی هنر تئاتر نباید وسیله و ابزاری در دستان گروه، اشخاص و یا سیاست‌ها و شعارهایی که غالبا از بالا و از سمت‌وسوی اصحاب قدرت و ثروت تعین می‌شـود بدل گردد، زیرا رمزحیات و سـالم ماندن تئاتر چنان ناظر بی‌طرف، مستقل، حقیقت‌گو، وجدان بیدار، منتقد امین، قاضی شـجاع و شـریف، نسبتی است که با امر و مسئولیت خلق واقعیت‌های زیست و زندگی انسان از طبیعت تا مابعدالطبیعت، تولد تا مرگ، ذهن تا عین، معیشت تا مصائب، سیاست تا اقتصاد، رنج تا پیروزی، عدالت و حق، با انسـان بر روی صحنه دارد. ولی خلق این مدار سـخت وابسته به استقلال آن است. موجودیتی که به تئاتر آن ارزش و اعتبار خاص و معنوی، مردمی، روشنفکرانه و مبارک متعهدانه را اعطا می‌کند تا تئاتر باورپذیر باشد و پایدار بماند.

دومین گام در معنای مطلوب و متعالی، تجربه‌گرایی و رشـد و پیشـرفت اسـت. هنر و عموما هنر تئاتر مبرا از تجربه و کشف حقایق ملموس و نا ملموس و حتی شهودی نیست. تئاتر به‌دلیل زنده بودن ناگزیر از تجربه و انعکاس آن در صحنه و به شراکت نهادنش با صاحبان اصلی تجربه یعنی مردم در بیان هنری خود است. تجربه به معنای جستن مفهومی هرآنچه نو و زیباشناسانه در بیان صحنه‌ای مستمر و حرفه‌ای برای تاثیرگذاری بر حس، ذوق و ذهن مخاطب است. مخاطب امروز خود را منتقد و داوری سـخت‌گیر می‌داند که جذب او و همرازی با او کاری پیچیده و پارادوکسـیکال اسـت. اگر تئاتر در جامعه‌ای از روندی اسـتمراری در امر تولید و خلاقیت هنری برخودار باشـد، دو امر تجربه و مخاطب‌گرایی، یعنی برخورداری از سرمایه لازم در همه زمینه‌ها برای خلق نوآوری و درنهایت حرکت به سرمنزلی تازه و نو و یا به‌عبارتی دست یافتن به رشد و پیشرفت واقعی دور از ذهن نیست.

اصل سوم ترویج فرهنگ اخلاق مداری و کرامت انسانی در دل جامعه است. در جوامع صاحب فرهنگ و معنویت، مکان تئاتر چنان معبدی برای دریافت پیام اخلاقی و تقویت روح انسـانی اسـت. در این جوامع مردم خواهان این هنر هسـتند تا به پرسش و پاسخ درونی خود صیقل دهند. برای این مردم تئاتر بخشی از آموزه‌های معنوی است که بدون آن احساس زیانکاری می‌کنند. تئاتر برای آن‌ها مناسبتی و موسمی نیست، در جنگ‌وصلح، در روزهای خوشی و ناخوشی حیات دارد. چنانکه در زمان جنگ جهانی دوم و اشغال فرانسه توسط آلمان نازی، چراغ سالن‌های تئاتر فرانسه با آثار ضد فاشیسم سارتری روشن ماندند تا فرانسـویان و حتی افسـران نازی اثری چون" دست‌های آلوده "را با هم ببینند. پس تئاتر نهاد و نمادی فرهنگی، همیشگی و تعطیل‌ناپذیر است چون در آن به کلام، زبان، آیین، شجاعت، مروت، انصاف، معنویت، اخلاق و مهم‌تر پالایش روح و روان در میان همگنان دست می‌یابیم.

هنر نمایش به تعبیر هگل یک تمامیت است که در جامعه‌ای با تمامیتی فرهنگی‌وهنری بالنده می‌گردد. در کشور ما برای رشد و توسعه تئاتر چند و چندین پیش شرط وجود دارد از قبیل: سنت و جریان نظری و عملی تئاتر، تئاتر آگاهی یعنی وجود ذوق و تخیـل و فهم این هنر در جامعـه، آزادی بیان و نقد و نقدپذیری جامعه و هنرمندان، حضور و وجود ارتباطات فرهنگی بین هنرمندان تئاتر در سـطح داخلی و بین‌المللی، حرکت بینارشـته‌ای تئاتر، یعنی جامعه باید برخوردار از هنرهای زیبا باشـد، ادبیات و شعر و موسیقی زنده داشته باشد تا تئاتر در ارتباط با آن‌ها زنده بماند، حمایت جامعه از این هنر و وجود هنرمندان و نوابغ و سـر آخر حضور زیر سـاخت‌ها و رونق اقتصادی و فرهنگی جامعه و شعله‌ور شدن ذوق فرهنگی هنری در جامعه برای حمایت از هنر نمایش است که جامعه و مردم ما را به‌شکل پایدار از این هنر برخوردار می‌کند.

مطالعه‌ی چگونگی تأثیر یوگا بر مکاتب بازیگری*
(با تأکید بر نظرات استانیسلاوسکی، استراسبرگ، کوپو و گروتفسکی)

مهدی حامد سقایان، مهرداد مصطفوی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲ / ۱۰ / ۲۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/ ۱ / ۱۸

**نویسندهٔ مسوول

*مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نویسنده‌ی دوم با عنوان:«فرایند رهایی‌سازی در کار بازیگر(با توجه به تمرینات تنفسی و یوگا)» به راهنمایی دکتر مهدی حامدسقایان است.

مطالعه‌ی چگونگی تأثیر یوگا بر مکاتب بازیگری

(با تأکید بر نظرات استانیسلاوسکی، استراسبرگ، کوپو و گروتفسکی)

مهدی حامد سقایان استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس

مهرداد مصطفوی کارشناس ارشد بازیگری – دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

بازیگـران در فراینـد تمرین و اجرا به‌طورپیوسـته و منظم می بایسـت بدن و ذهـن خود را از انقباض‌هـا و تنش‌ها رها سـازند. در ایـن مقاله با تکیه بر آموزه‌ها و تمرینـات یوگا به‌ویژه تمرینات رهاسـازی، تمرکزی و تنفسـی آن تلاش می‌شـود نحوه‌ی بازتاب یوگا در نظرات و تجربیات چهار اسـتاد بازیگری استانیسلاوسکی، کوپو، استراسـبرگ و گروتفسکی بررسی شود. این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی تدوین شـده اسـت، به این سوالات اساسی می‌پردازد که: آموزه‌ها و تمرینات یوگا به‌ویژه تمرینات رهاسازی و تنفسی آن چگونه در نظرات و تجربیات اسـتادان بازیگری بازتاب یافته اسـت؟ نظریات مثبـت و منفی پیرامون حدودِ به‌کارگیری یوگا در نزد این چهار استاد چگونه بوده است؟ و این استادان چگونه توانسته‌اند از مفاهیم برگرفته از یوگا هم‌چون رهاسازی، تنفس و رابطه‌ی ذهن و جسم در توسعه‌ی دانش نظری و عملی در شیوه‌های بازیگری خودشان بهره گیرند؟

در نتیجه‌ی مقاله چنین مطرح شـده اسـت که این اسـتادان با وجود دیدگاه‌های مثبت و منفی نسـبت به یوگا، هریک به فراخور خود تحت‌تأثیر آن قرار داشـته‌اند و در ابعاد مختلف از تمرینات آن به‌ویژه تمرینات رهاسـازی و تنفسیِ یوگا سود جسته‌اند، این تمرینات نوعی هماهنگی و تعادل میان ذهن و جسم را پدید می‌آورد که در فرایند رهاسازی ذهنی و بدنی بازیگران مؤثر واقع می‌شود.

واژگان کلیدی: یوگا، رهاسازی، تنفس، تمرکز، کنستانتین استانیسلاوسکی، ژاک کوپو، لی استراسبرگ، یرژی گروتفسکی.

مقدمه

بازیگــر هنگامــی می‌تواند تمام توانایی خود را برای ایفای نقش بــروز دهد، که از عنصر رهایی و راحتی ذهن و جســم بهره‌مند باشد. بســیاری از مکاتب بازیگری ازجمله سیستم استانیسلاوسکی، روش لی استراسبرگ و شیوه‌ی گروتفسکی اولین اصل اساسی در بازیگری را همین راحتی ذهنی و جسمی عنوان کرده‌اند و همواره به دنبال راهکاری برای رها ساختن بازیگران از تنش‌ها بوده‌اند. این فرایند در صورتی می‌تواند برای بازیگر میســر شــود که در ابتدا پس از شــناخت کامل نسبت به بدن خود، به شناسایی تنش‌های موجود پرداخته تا با انجام تمرینات مختلف به رها ساختن آن‌ها بپردازد.

اســتفاده از تمرینات تنفســی، بدنی و ذهنی یوگا می‌توانند بازیگر را به شــناخت کاملی نســبت به خویشــتن نایل ســازند. یوگا تلاش می‌کند تا قادر باشــیم خودمان را مشاهده کرده و کیفیت‌ها و توانایی‌های خود را نظاره کنیم. این همان نقطه‌ایســت که می‌توان گفت روانشناســیِ یوگا در پی آن اســت. نقطه‌ای که ما را وامی‌دارد که با ذهن خود روبه‌رو شــده و با آن کنار بیاییم. یوگا تنها انجام آساناها(تمرینات بدنی) و حرکات فیزیکی نیست بلکه پلی است میان دنیای درونی و ذهنی با دنیای عینی و ملموس.

بازیگــر بــرای بروز خلاقیت بدن، صدا و تخیل خود را در اختیار دارد. اگر او هنگام بروز خلاقیت ذهن، بدن و بیانش دچار تنش باشند، نمی‌تواند به آفرینش نقش دست زده و خود را در صحنه راحت بیابد. اســتادان بازیگری هم‌چون استانیسلاوسکی، کوپو، استراسبرگ و گروتفسکی با برداشت‌های مختلــف و رویکردهای مثبت و منفی به یوگا توجه کرده‌اند که در این پژوهش ضمن بازتاب نظرات این استادان، نحوه و دامنه‌ی بهره‌گیری آنان از یوگا بررسی خواهد شد.

زمینه تحقیق

یوگا شــیوه‌ای از اندیشیدن مستقیم، بی‌واسطه، دقیق و روشن است. یوگا به‌شکلی هدفمند برای ایجاد ارتباط میان طبیعت ما، اندیشــه‌ی ما و زندگی ما به‌کار می‌آید. یوگا علم زندگی است. "واژه‌ی یوگا از یوگ که کلمه‌ای سانســکریت است گرفته شده و به معنی یکی شدن یا ملحق شدن است. معادل فارســی آن یوغ و انگلیســی آن yoke to به معنی جفت شدن یا جفت کردن یا یکی کردن اســت و یوگا یعنی الحاق یا وحدت با جهان هســتی. یوگا چهار شــاخه دارد که این چهار شاخه خود به زیر شاخه‌های دیگر تقسیم می‌شوند. این چهار شاخه اصلی عبارتند از: ۱ـ کارما یوگا[۱]: رسیدن به وحدت از طریق کار و خدمت. ۲ـ بهاتکی یوگا[۲]: رسیدن به وحدت از طریق محبت به همنوع و عشق

به خدا. ۳ـ جینانیا یوگا[۳]: رسیدن به وحدت از طریق یادگیری علم و دانش. ۴ـ آشتانگا یوگا[۴]: رسیدن به وحدت از طریق کنترل و انضباط و پرورش تن و روان."(ویستا،۱۳۸۹: ۲۳) خودداری و پرهیز از عوامل تباه‌کننده‌ی تن و روان[۵]، داشتن نظم و انضباط در زندگی روزمره[۶]، استقرار بدن در حالتی خاص با انجام حرکات بدنی[۷]، نیروی حیات و تسلط بر آن با انجام تمرینات تنفسی[۸]، تربیت حواس[۹]، کنترل و انضباط فکر و به‌دست آوردن تمرکز ذهنی[۱۰]، به جریان انداختن فکر متمرکزشده یا تفکر عمیق یا مراقبه[۱۱]، رسیدن به وحدت یا یکی شدن با جهان هستی از مراحل هشت‌گانه‌ی آشتانگا یوگا هستند. "در سال ۱۸۹۳ با سخنرانی سوامی ویوکاناندا[۱۲] و متعاقب آن ورود سوامی به آمریکا در سال ۱۹۲۰، یوگا وارد مرحله امروزین خود شد. یعنی گسترش بیش از حد به کمک وسایل ارتباط جمعی، یافتن مبانی علمی برای تمرینات یوگا، استفاده‌ی قاعده‌مند از فنون یوگا براساس نگرش‌های علمی و سرانجام عوام‌زدگی و فراموش کردن پیام و اهداف اصلی دانش یوگا."(فیورستین، ۲۰۱۰ : ۱۲۹)

بهره‌گیری از رهاسازی و تمرکزیوگایی در بازیگری

رهاسازی، به معنای رها ساختن از چیزی زاید و مضر است که وجودش آزاردهنده است و رها شدن از آن باعث احساس آرامش و راحتی می‌شود. در ترجمه فارسی به انگلیسی این واژه در فرهنگ معاصر لانگ‌من[۱۳]، به دو کلمه release و relaxation برمی‌خوریم. واژه‌ی release به‌معنای بیان کردن یا رها شدن از احساساتی مانند عصبانیت یا نگرانی است. هم‌چنین واژه‌ی relax، به‌معنای آرام شدن یا آرام کردن است. ساکت و آرام شدن پس از آن که شما ناراحت یا عصبی بوده‌اید، یا کسی را آرام و ساکت کردن پس از ناراحتی یا عصبی بودن وی. نیز در کتاب ***فرهنگ و اصطلاحات تئاتر*** نوشته‌ی همایون نور احمر کلمه release این‌گونه معنا شده است: " استراحت یا تنفس در تنش نمایشی."(نوراحمر، ۱۷۷:۱۳۸۱)

در روانشناسی بر این نکته تأکید می‌شود که هر احساسی ناشی از یک فکرِ شکل‌گرفته در ذهن است. مثلاً هنگامی‌که افکاری منفی و ناراحت‌کننده در ذهن نقش می‌بندد، احساس غم و اندوه به سراغ فرد می‌آید و درنهایت آن را به صورت یک امر جسمانی بروز می‌دهد. یوگا همواره بر این اصل تأکید می‌کند که هیچ احساسی ماندگار نیست. در صورتی که انسان با انجام تمرینات مداوم به این قدرت از آگاهی برسد، می‌تواند از لحظات پر از تنش و فشار عصبی به‌راحتی بگذرد و کمتر ذهن و جسمش را تحت‌فشار ببیند. "بازیگر نیازی به حجم‌سازی عضلات ندارد. او نه می‌خواهد وزنه بردارد و نه دیسک پرتاب کند. باید دنبال چاره‌ای گشت که بدنش را بشناسد و به خوبی از آن استفاده کند

و یــوگا ایــن نیرو را در خود دارد که بی آنکه عضلات را از شــکل بیندازد، انعطاف و چابکی و قدرت فراوانی به آن‌ها ببخشــد. اســتفاده‌ی درســت از هر چیزی نیازمند شناخت و درک صحیح از آن چیز اســت. آگاهی و دانش بر کارکردهای بدنی در هنگام انجام حرکات یوگا مطرح اســت و وقتی انسان بــا آرامش و تأنی و طبق اصول حرکات را انجــام می‌دهد، این فرصتِ درک را می‌یابد."(راماچاراکا، ۲۰۰۳ : ۳۴) در جدول زیر به‌دســته‌ای از تمرینات یوگایی اشــاره شــده است که می‌توانند در فرآیند رهاسازی ذهنی و بدنی به بازیگران یاری رساند.

تمرین	نحوه‌ی تأثیر در کاربازیگر
سلام بر خورشید (سوریا ناماسکار[۱۴])	هماهنگی عمل فیزیکی و فرایند تنفس- تقویت تمرکز - رسیدن به هماهنگی بین جسم و ذهن- رها کردن انرژی اضافی در نقاط تحت‌تنش- افزایش انرژی
مار کبری (بهو جانگ آسانا[۱۵])	تقویت مهره‌های کمر و ستون فقرات- تقویت دیافراگم- رها کردن تنش‌های مربوط به ستون فقرات
شیر (سیمی‌آسانا[۱۶])	رها کردن تنش‌های مربوط به ناحیه‌ی صورت، لب و دهان
شتر (آسترآسانا[۱۷])	عکس حرکت مار کبری - تقویت ستون فقرات و ناحیه‌ی گردن- رها کردن تنش‌های این نقاط و انرژی اضافی در آن‌ها
حالت رعد (پورنا آسانا[۱۸])	تقویت مچ‌ها و زانوها و عضلات کمر- مرتفع شدن انقباض‌ها
بدن بی‌جان (شاو آسانا[۱۹])	کامل شدن حالت وانهادگی و انبساط عضلانی و سیستم اعصاب- آرامش ذهن به همراه آرامش جسمانی

جدول شماره۱: تمرین‌های بدنی یوگا در فرایند رهایی‌سازی بازیگر (مهدوی پور، ۱۳۸۵)

هــر دو واژه release و relax در تمرینــات رهاســازی و آرام کــردن بازیگــر در مکاتــب مختلــف بازیگری مانند سیســتم استانیسلاوســکی و روش اکتینگ کاربرد دارنــد. "در متد اکتینگ واژه relaxation کاربرد زیادی دارد. relaxation، منزلگاهی اســت که این متد بر آن تکیه دارد. بــدون relaxation، این منزلگاه غرق در ریگ‌های روان بی نظمی می‌شــود. هم‌چنان که استانیسلاوســکی نیز به تنش به‌عنوان "بیماری شــغلی بازیگر" اشــاره می‌کند، استراسبرگ نیز باور

داشــت که تنش بزرگترین دشــمن بازیگر اســت. تنش برای یک بازیگر استفاده از آن ماهیچه‌هایی اســت که بر روی آن‌ها بازیگر قصد تمرکز نموده اســت. تمرینات رهاسازی توسط استراسبرگ بسط یافــت تا بازیگر فراگیرد که تنش‌های ناخواســته را در ماهیچه‌های بدن شــامل گردن(محل اصلی تنش‌های پنهان) و صورت(جایی‌که تنش روحی خود را نشــان می‌دهد) شناســایی کرده تا از طریق فرایندی ارادی آن‌ها را رها سازد."

(www.Grouptheatre.com:2014)

رهایی‌ســازی یعنی رها شــدن از تنش‌های زاید موجود در ذهن و جسم که باید آن‌ها را در ابتدا شناســایی، و ســپس به رها کردن آن‌ها پرداخت. چندین عامل باعث می‌شود که بازیگر نتواند حس رهایی را تجربه کند و همواره ذهن و جســمش متشنج باشــد. استانیسلاوسکی پیشنهاد می‌کند که بازیگران تمرین‌های تنفس و رهاسازی یوگایی را انجام دهند تا راحتی بدن ملکه ذهنشان شود. «او هم‌چنین راحتی پیش رونده[۲۰] یا رهاکردن یک به یک عضلات بدن و انقباض وانبســاط نوبتی را به منظور فراگیری تجربه تفاوت میان این دو آموزش می‌دهد.» (هاج، ۱۳۸۹: ۴۷)

در سال ۱۹۱۸ آنچه در یادداشت‌های استانیسلاوسکی دیده می‌شود توضیحاتی راجع به تمرینات یوگا و ژیمناســتیک اســت که آن‌ها را به موازات هم آورده و هم‌ارز دانســته است. او اذعان می‌کند که این تمرینات فیزیکی باید همراه با انگیزه‌های روانی انجام شــوند. هم‌چنین استانیسلاوســکی در دفترچه یادداشــت خود نحوه انجام تمرینات رهاســازی عضلانی را به بازیگران توضیح داده و تأکید می‌کند: "نه تنها پنج حس شما باید فعال و پرورانده شوند بلکه روح شما نیز باید پرورش داده شده و هنگام تمرینات و بازی به‌کار آیند"(چرکاسکی، ۲۰۱۲: ۱۶) در این‌جا ذکر این نکته حایزاهمیت است که به دلیل سانسور شدید در اتحادجماهیرشورویِ کمونیستی که هیچ‌گونه اشارات دینی و متافیزیکی را تحمل نمی‌کرد، استانیسلاوســکی مجبور شــد اصطلاحات یوگا را کنار گذاشــته و به‌جای آن‌ها از واژگانی خودســاخته بهره گیرد؛ اما از تمرینات و مفاهیم یوگا دســت نکشــیده و از آن‌ها اســتفاده‌ی زیادی کرد.

ازجمله عواملی که اســباب رهایی نداشــتن در بازیگر را فراهم می‌سازند، وجود تنش و شناسایی نکــردن آن و هم‌چنیــن فقدان تمرکــز کافی جهت ایفای نقش از پروســه‌ی تمرین تا اجرا اســت. رهاســازی بازیگر باید با رها کردن ذهن و درنهایت رها شــدن جســم همراه باشــد. درواقع، ذهن و جسم در هماهنگی با یکدیگر به‌سر می‌برند و آرام شدن و رها شدنِ یکی منجر به رها شدن دیگری می‌شــود. ازســوی‌دیگر از عوامل مؤثر و اساسی در برطرف کردن تنش‌های عضلانی، تقویت نیروی

تمرکز است. وقتی ذهن متمرکز بر هدفی که بازیگر در روی صحنه دنبال می‌کند، باشد؛ فشار اضافه را از نقطه‌ی تنش رها ساخته و آن‌گاه جسم نیز به رهایی می‌رسد.

وقتی شـیوه‌ی آموزش گروتفسـکی را بررسـی می‌کنیم، درمی‌یابیم که وی بازیگری را جریانی جسمانی– روانی برشـمرده، ه‌مچنان‌که سیستم بازیگری استانیسلاوسکی نیز برهمین‌اساس استوار اسـت. زاوادسـکی[۲۱] اسـتاد گروتفسـکی در کارگردانی می‌گوید:" شـباهت مرموزی بین طرز کار گروتفسـکی جوان با بازیگران و ویژگی شـاخص کار استانیسلاوسـکی وجود داشت."(هاج،۱۳۸۹: ۳۱۳) گروتفسـکی در آزمایشـگاه تئاتر خود، به‌جـای این‌که به بازیگـر مهارت‌های‌ی چون رقص، ژیمناستیک و شمشیربازی را بیاموزد یعنی متعلقات جدیدی به بازیگر الصاق کند، در عمل با استفاده از تمرینات هاتایوگا سـعی دارد خشـکی و ضعف عضلات را ازبین برده و موانع جسـمانی را ازمیان بردارد تا کانال‌های عصبی، ستون‌فقرات، مفاصل و عضلات در طبیعی‌ترین شکل خود عمل کرده و درخدمت بازیگر باشند به‌طوری‌که بازیگر بتواند بر ترس‌ها و هیجانات کاذب(مثل میل به دیده شدن و جلب‌توجه تماشـاگر، ترس از تماشـاگر، حس خودشـیفتگی، درون‌گرایی افراطی و ارتباطِ ناقص و کم‌تأثیر بر تماشاگر و هم‌بازی) غلبه کند. "درآن زمان می‌خواستم در مورد هندوئیسم و تکنیک‌های دیگر یوگا کار کنم. پزشکی یا روان پزشکی و هنرهای نمایشی. دوره استالینیزم بود و سانسور در همه جا اعمال می‌شـد. البته اجراها سانسور می‌شدند و نه تمرینات و همیشه برای من تمرینات مهم‌ترین بخش کار بود. در تمرین، اتفاقاتی میان انسـان‌ها رخ می‌داد، بین من و بازیگران، رابطه‌ای که خارج از هـر نظارتی صورت می‌گرفت. این بدان معنی اسـت که برای من اجرا درجه کمتری از اهمیت را نسـبت به تمرینات داشت، کنکاش در خودم و وجود انسانی دیگران مرا به سوی تئاتر هدایت کرد و شاید هم ممکن بود مرا به سوی روان شناسی یا مطالعه یوگا بکشاند." (ریچاردز،۱۳۸۷: ۱۶)

رابطه ذهن و بدن از آموزه‌های یوگا تا فرایند بازیگری

یوگا روشـی اسـت که در وهله‌ی نخسـت نیروهای مثبت و منفی و جنبه‌های جسمی و روانی انسـان را پرورش داده و سـپس بین این دو اتحاد و توازن برقرار می‌سازد. در سایه‌ی این توازن فرد بر خویشـتن حاکم شـده و خود را بازمی‌یابد. اگر از یوگا نوعی هماهنگی و تعادل بین ذهن و جسـم را طلب کنیم که در فرایند رهاسازی ذهنی و بدنی بازیگران مؤثر واقع شود، به همان نکته‌ای اشاره کرده‌ایم که در بیشتر مکاتب بازیگری نیز بر آن تأکید شده است.

کنسـتانتین استانیسلاوسـکی اعتقاد داشـت که هماهنگی میان ذهن و جسم در شناسایی انواع

تنش‌ها بسیار مؤثر است و بازیگر باید این مهارت را به‌دست آورد تا بتواند تنش‌های موجود در عضلات را شناسایی کرده، آن‌ها را حذف کرده و سپس بدن خود را رها سازد. او به‌ویژه در دوره‌ی متقدمِ سیستم خود تحت‌تأثیر روانشناسی، انگیزش احساسی را (به‌عنوان فرایندی ذهنی) در ایجاد زمینه برای عمل جسمانی(به‌عنوان فرایندی بدنی) مناسب می‌دید. استانیسلاوسکی می‌پنداشت: "باید گذرگاه‌های گوناگونی در اختیار بازیگران گذاشت. یکی از این گذرگاه‌ها عمل جسمانی است. لیکن گذرگاه دیگری نیز وجود دارد. می‌توانید با برانگیختن احساس در وهله‌ی نخست، از احساس به عمل تغییر وضعیت بدهید."(هاج، ۴۷:۱۳۸۹) استفاده از عواطف و مخزن خاطرات احساسی که استانیسلاوسکی در سیستم خود به‌عنوان حافظه عاطفی یاد می‌کند در سایه تجسم و پروراندن تخیل امکان‌پذیر است و تمرینات یوگا این امر را هرچه‌بیشتر امکان‌پذیر می‌سازد. در این مرحله، ازکار انداختن عامدانه و آگاهانه حواس پنج‌گانه منجر به فعال شدن و به‌کار افتادن حس ششم می‌شود که از دید استانیسلاوسکی همان حافظه عاطفی است. حال آنکه حس ششم یا حس برتر یا ادراک فراحسی فراتر از عواطف صرف است."این حس، درسایه‌ی فعال شدن چاکراها از جمله چاکرای ششم به جریان می‌افتد. جایگاه چاکرای ششم در بدن، بین دو ابرو است و به چشم سوم شهرت دارد. کشف و شهود، دستیابی به حقایق درون، افزایش قدرت تجسم و خلاقیت از نشانه‌های فعال شدن حس ششم است. در حوزه بازیگری، تجسم دقیق باعث برانگیختگی احساسی در فرد شده به‌گونه‌ایی که فرد مراقبه‌کننده(بازیگر) غرق درموضوع مراقبه(موقعیت تخیلی و فرضی نقش) می‌شود و قادر است به عمل درونی دست یافته، سپس کنش‌های جسمانی خود را به نمایش بگذارد."(چرکاسکی، ۱۲۰۲: ۱۶)

یک بازیگر همواره با این دغدغه مواجه است که جهت آمادگی جسمی و ذهنی برای ایفای بهتر نقش چه دسته‌ای از تمرینات فیزیکی و تمرکزی می‌تواند مفید باشد. هنگامی‌که بازیگر به شناخت درست و کاملی از جسم خویش رسید و بر بدن خود از طریق ذهنش واقف باشد، آن‌گاه از طریق همین شناخت می‌تواند کنترل جسم را در اختیار گیرد و اگر تنشی بروز کند، با توجه به نقطه‌ی متشنج، فشار را از روی آن برداشته و آن را به رهایی رساند. این شناخت از جسم در صورتی میسر می‌شود که بتوان از طریق ذهن بر جسم مسلط شد، و تک تک عضلات را با ذهن زیرنظر گرفت و در پزهای مختلف، ذهن، جسم را تصور کند و ازاین‌طریق است که می‌توان ذهن و جسم را به هماهنگی با یکدیگر رساند. لی استراسبرگ که همه‌ی تمرینات یوگا را برای آماده‌سازی بازیگر مناسب نمی‌دید، خود به لزوم این هماهنگی میان ذهن و جسم اشاره می‌کند: "به اعتقاد بعضی از

روانپزشـــکان، بدن فشارهایی عصبی و روانی را در خود نگه می‌دارد و ورزش‌های جسمی نمی‌توانند آن‌ها را از بین ببرند. برای رسیدن به آرامش و رهاسازی عضلانی در این ناحیه از بدن باید ارتباطی بین ذهن و جسم برقرار شود و از طریق این ارتباط است که تنش زایل می‌شود."(استراسبرگ، ۱۳۸۰: ۱۳۵) با توجه به این گفته‌ی استراسبرگ، این امر صورت نمی‌گیرد مگر اینکه تمرکز، تقویت شود تا ذهن و جسم با هماهنگ شدن با یکدیگر هر یک را به رهایی برساند.

اگر رســیدن به رهاســازی از طریق این هماهنگی بین ذهن و جســم و نیز تمرکز بر عضلاتی که دچار تنش هســتند حاصل می‌شــود، آیا یوگا که همین اهداف را دنبال می‌کند می‌تواند به بازیگر جهت رســیدن به این امر حیاتی کمک کند؟ لی استراســبرگ با وجود استفاده از تمرینات رهاسازی یوگا، معتقد بود که "تمرینات یوگا درعین‌حال که باعث بالا رفتن تمرکز می‌شــوند، اما برای بازیگر مفید نیســتند، چرا که این تمرینات بازیگر را معطوف به درون می‌کنند و مانع برون‌ریزی در پاســخ به محرک‌های بیرونی می‌شــوند. یعنی توانایی به ظهور رســاندن عواطف گوناگونی که نقش طلب می‌کند، به فعالانه‌ترین و رساترین شکل ندارند و تنها به طور جانبی می‌توانند در پاره‌ای موارد مفید واقع شوند."(استراسبرگ، ۱۳۸۰: ۴۳)

تمرین‌های یوگا، بدن را در وضعیت پرفشــاری قرار می‌دهند و جسم متحمل فشاری آگاهانه در طول مدت‌زمانی مشخص می‌شود. هم‌چنین ذهن، آگاه به قسمت موردفشار است و آن‌گاه پس از آزاد کردن بدن توجه به‌طورمستقیم به تأثیر حرکت معطوف می‌شود و پس از چند ثانیه بدون هیچ حرکتِ به‌خصوصی، جســم آزاد و رها شــده و تنش در بدن وجود نخواهد داشــت. انجام مداوم این تمرینات باعث می‌شود هماهنگی ذهن و جسم در ابتدا امری خودآگاه و به‌مرورزمان و با انجام مداوم، به امری ناخودآگاه تبدیل شــود و بازیگر بدون آن‌که خود متوجه شود کم‌کم فارغ از تنش‌های عضلانی و نیز ذهنی به ایفای نقش می‌پردازد.

یرژی گروتفســکی، کارگردان و پژوهشــگر عرصه‌ی تئاتر، در رابطه با اســتفاده از تمرینات یوگا در تئاتر، تاحدودی هم‌نظر با لی‌استراسبرگ بود. او معتقد بود که یوگا بازیگر را متوجه درون خویش می‌کند که برای کار او مناســب نیســت. ازاین‌رو وی پیشنهاد اســتفاده از نوعی یوگای خودساخته بر اســاس تمرین‌هایی را می‌دهد که از تمرینات هاتایوگا اســتخراج شده بود و درمقابل، جسم را متوجه محرک‌هــای بیرونی می‌کرد. "بازیگران تئاتر آزمایشــگاهی به تجربه‌ورزی بــا "هاتا یوگا" به‌عنوان عاملی در ساختار پژوهشی خود نیز می‌پرداختند، اما درمی‌یافتند که کار با حالت‌های بدنی[۲۲] به وضعی درون‌گرایانه[۲۳] منجر می‌شــود که برای بازیگر مناسب اســت. گروتفسکی به بازیگرانش یاد داده بود

در حین کارورزی بر عناصری که از هاتایوگا سرچشمه گرفته بود به حفظ توجه خود بر محرک‌های بیرونـــی بپردازند و پذیرای تعامل یا همکاری باشـــند. توجه متخصصان را از کانون تمرکز درونی که ویژگی شـــاخص کارورزی ســـنتی یوگا بود به تمرکزی برون‌گرا[۲۴] جلب کرد که کانون آن بر گونه‌ای پدید آفرین[۲۵] برای حرفه‌ی بازیگر مناســـب‌تر بود."(هاج، ۱۳۸۹: ۳۲۵) این هاتایوگای خودساخته‌ی تئاتر آزمایشـــگاهی، برون‌گرایی را جایگزین درون‌گرایی می‌کند. "یوگا به دنبالِ بینشی درونی بود و تمرینات گروتفسکی به دنبالِ توانمند ساختن بدن بازیگر برای اجرا."(دیلی،۲۰۰۴: ۱۲)

نکته قابل‌تأمل در بهره‌گیریِ گروتفســـکی از یوگا، رسیدن به تمرکزی خاص است. تمرکزی که مبنای تمرینات و آساناهای یوگا است. همان تمرکزی که می‌تواند باعث شود بازیگر با ذهنش، جسم را در اختیار گیرد و آن‌گاه با این تمرکزِ ویژه، تنش را شناسایی و رهایی‌سازی را جایگزین آن کند. در مقاله‌ای به نام "گروتفســـکی و یوگا" که توســـط اوون دیلی[۲۶] از بازیگران تئاتر پیلوری[۲۷] نوشته شده، از زبان گروتفسکی چنین نقل می‌شود: "ما با اجرای یوگای هدایت شده برای ایجاد تمرکزی مطلق شـــروع کردیم. این درســـت است. ما پرسیدیم، آیا یوگا می‌تواند به بازیگران قدرت تمرکز ببخشد؟ ما مشاهده نمودیم که بر خلاف همه‌ی امیدهایمان، بر عکسِ این امر رخ داد. یک تمرکز خاص وجود داشت اما این تمرکز بیش از حد درون‌گرا شده بود." (دیلی،۲۰۰۴: ۱۲) دیلی اذعان می‌دارد که آن‌ها از آســـاناهای یوگا استفاده کرده و تلاش می‌کردند تا به تمرکزی ویژه دست پیدا کنند. این تجربیات با اجراهای موفق گروتفسکی در اواخر سال‌های ۱۹۶۰ و اوایل سال‌های ۱۹۷۰ مقارن بوده است.

اگر بازیگر بتواند به تقویت تمرکز پرداخته و کاربرد صحیح آن را کشف کند، قادر به کنترل جسم خود خواهد بود و زمینه را برای رها ساختن جسم از تنش‌های موجود به کمک تمرینات یوگا و تنفس فراهم می‌سازد. ژاک کوپو، این تمرکز را در هماهنگی بین ذهن و جسم و از طریق تمرینات جسمانی یـــوگا و تمرینات ویژه‌ی تنفســـی در آن می‌داند. کوپو درواقع بـــه دنبال همان تمرکزی بود که باعث شود بازیگر ذهنش معطوف به کاری شود که روی صحنه در حال انجام آن است، عملی که درنهایت اســـباب آرامـــش و رهایی ذهن و بدن را فراهم می‌آورد. "او معتقـــد بود بازیگر هر چه می‌کند، باید با حســـی از آرامش و قدرت و از روی شـــناخت باشد که به وی اجازه دهد ذهنش مشغول چیزی بشود کـــه دارد می‌گوید و انجام می‌دهد."(زاریلی، ۳۰۷:۱۳۸۹) کوپـــو به دنبال برقراری رابطه عمیق میان ذهن و جسم است که نام آن را فنون روان- جسمانی می‌گذارد و برای رسیدن به آن از تمرین‌های برگزیده‌ی یوگا، تمرین‌های مهار تنفس و تای‌چی‌چوآن اســـتفاده می‌کند. هماهنگی بین نرمش‌های یوگا و تنفس راهی است که کوپو معتقد است می‌توان از طریق آن به هماهنگی موزون میان این دو

رسید. هنگامی‌که این هماهنگی حاصل شود و بازیگر بتواند هرلحظه ذهنش را متوجه اتفاقات روی صحنه کند، هیچ‌گاه دچار تنش عضلانی نمی‌شود و آرام و رها به ایفای نقش خویش می‌پردازد. کوپو برخلاف گروتفسکی و استراسبرگ –که معتقد بودند تمرینات یوگا باعث درون‌گرایی بازیگر شده و مانع بروز خلاقیت در پاسخ به محرک‌های بیرونی می‌شود– از این درون‌نگرایی در جهت رسیدن به همان هماهنگی و وضعیت روان– جسمانی بهره می‌جوید. درواقع تمرینات یوگا در ابتدا عملی بیرونی هستند و سپس از برون به درون و به سمت همان شناخت درونی دقیق‌تر معطوف می‌شوند. همان شناختی که مدنظر ماست. شناختی که از طریق آن می‌توان تنش را شناسایی کرد و در پی رفع آن برآمد. کوپو نه‌تنها جهت رساندن جسم به آرامش، بلکه برای تربیتِ بازیگرانی متمرکز بر روی صحنه از این تمرینات استفاده می‌کرد چراکه بازیگرانِ دارای تمرکز با بروز خلاقیت از تنش‌های روی صحنه رهایی می‌یافتند. "به عمل درآوردن حالتی که در آن فرد «با بدنش فکر می‌کند» و «با ذهنش عمل می‌کند» دقیقاً مسیری است که کوپو امیدوار بود تربیت جسمانی بتواند آن را برآورده سازد، و این مهم می‌توانست از طریق آموزش هنرهای رزمی تکمیل شود. در حوزه‌های گوناگون هنر آسیایی، مثل آن چه که در بینش کوپو بود، عملاً فرض بر این است که شخص این مسیر را به‌تدریج در طی زمان تکمیل می‌کند. چنین عملی با جنبه‌ی بیرونیِ تن آغاز می‌شود و از برون به درون و به سمت شناخت درونی دقیق و رابطه‌ای صحیح‌تر بین تن و ذهن کشیده می‌شود."(زاریلی، ۱۳۸۹: ۳۱۷)

با مطالعه‌ی نظرات مدرسان بازیگری، به این نقطه‌ی اشتراک یعنی اهمیت هماهنگی میان جسم و ذهن دست می‌یابیم. چیزی‌که همگی به دنبال آن بوده‌اند. امری که باعث می‌شود بازیگر بتواند ناخودآگاه به کنترل ذهنی نایل شود، بدون آنکه بخواهد به آن فکر کند، جسمش را کنترل کند، آن را زیرنظر بگیرد و تنش عضلانی خود را شناسایی و سپس آن را به رهایی برساند. هنگامی‌که بازیگر ذهن خود را متوجه هدفی که شخصیت در صحنه دارد بکند، این امر حاصل می‌شود.

به‌کارگیری تنفس یوگایی در مکاتب بازیگری

وقتی سخن از تنفس در یوگا به‌میان می‌آید، نام پرانایاما به‌چشم می‌خورد که انرژی حیات‌بخش یوگی برای بقاست. یوگی‌های هندی از گذشته اعتقاد داشتند که در هوای پیرامون ما، ماده‌ای حیاتی و انرژی‌بخش وجود دارد که پرانا[۲۸] نامیده می‌شود. "ما پرانا را به درون ریه خود فرو می‌بریم، در ریه‌ها حبس می‌کنیم. پرانا مواد زائد را نابود می‌کند و ما با بازدم عمیق خود این مواد را خارج می‌کنیم."(

راماچـاراکا، ۲۰۰۳: ۵۶) تنفس صحیح در ایجاد آرامش و تمرکز بسـیارمؤثر بـوده و یکی از مراحل اصلی در یوگا محسـوب می‌شـود و می‌تواند باعث تقویت دسـتگاه تنفس، آرامش ذهنی و سلامتی در زندگی شـود. در جدول زیر شماری از تمرینات تنفسـی یوگا که در کار بازیگران قابل‌استفاده‌اند، معرفی می‌شوند.

تمرین	نحوه‌ی تأثیر در کار بازیگر
تنفس سه مرحله‌ای(تنفس کامل)	افزایش مقاومت بدن- افزایش در جذب اکسیژن- افزایش تمرکز
تنفس کاپالابهاتی[۲۹]	برطرف شدن ناآرامی ذهنی- افزایش قدرت حافظه- جابه‌جایی نفس‌های جامانده در شش‌ها
سیتکاری[۳۰]	رفع اضطراب و مفید برای التهاب‌های تنفسی
ویلوما پرانایام[۳۱]	تقویت تمرکز- مفید برای افراد دارای اضطراب شدید- رفع خستگی جسمی و ذهنی- بالا بردن قدرت ادراک

جدول شماره۲ تمرین‌های تنفسی در فرایند رهاسازی بازیگر(نیاکان، ۱۳۹۱)

یکی‌دیگـر از اهداف مهم و اساسـی یوگا و به‌خصوص تمرینات تنفسـی آن، آگاه کردن فرد از لحظـه‌ی حال و اکنون اسـت. درواقع با توجه به فرایند تنفس، تلاش می‌شـود تا ذهن را هرلحظه متوجه لحظه‌ی حال کنیم و نگذاریم این ذهن درگیر افکار مربوط به گذشته و یا درگیری‌های آینده شود تا اسباب اغتشاش ذهنی را فراهم سازد. نام این تمرین در یوگا این‌جا و اکنون است. بدین‌سان در تمرینات تنفسی با تقویت تمرکز و معطوف کردن آن بر فرایند تنفس، ذهن را آگاه بر لحظه حال و اکنون کرده، و آن را از ناآرامی و تنش دور می‌سازیم، و متعاقب آن جسم نیز به آرامش می‌رسد.

بیشـتر مردم تنها از بخشی از ظرفیت دستگاه تنفسـی یا ریه خود برای تنفس استفاده می‌کنند. این دسـته از مردم که تنفس‌شان سـطحی بوده و کمی از قفسه سینه را منبسط می‌کنند. شانه‌های خم‌شده‌ای دارند و در قسمت بالای گردن و قفسه سینه‌شان فشار دردآوری را متحمل می‌شوند و از کمبود اکسیژن رنج می‌برند. این عده بدون آنکه خود بدانند به‌سرعت خسته می‌شوند. "بدون اکسیژن هیچ‌کدام از سـلول‌های بدن نمی‌توانند بیش از چند دقیقه زنده بمانند. بیشـتر مردم تنها از بخشـی از ظرفیت کامل تنفسشـان اسـتفاده می‌کنند و در حدود یک‌سوم اکسیژنی که شش‌هایشان قادر به اسـتفاده اسـت را به درون شـش‌ها می‌برند که این امر منجر به خستگی و استرس می‌شود. کسانی

که تنفس عمیق دارند از طول عمر بیشـــتری برخوردارند. تنفس عمیق باعث می‌شـــود که تعداد دم و بازدم در یک دقیقه کمتر شـــود. معمولا افراد در یک دقیقه ۱۶ بار نفس می‌کشـــند و عمر متوســـطی دارند. اما هر کس بیش از این در هر دقیقه نفس بکشـــد، مســـلماً نفس‌هایی ســـطحی خواهد داشت که دم و بازدم عمیق به‌همراه نخواهد داشـــت. طول‌عمر چنین افرادی از حد متوســـط معمول کمتر است."(رضایی، ۱۳۹۰ : ۴۵)

کســـانی‌که از آرامش برخوردارند و خود را به هنگام خشـــم و اســـترس کنترل می‌کنند، چنان از تنفســـی عمیق و ژرف برخوردار می‌شـــوند که ســـلامتی آن‌ها را مداوم‌تر و طول عمرشـــان را بیشتر می‌کند. "تنفس آرام و عمیق شـــاید بهترین و یگانه درمان ضد تنشـــی انســـان‌ها باشد و هنگامی که هوا به بخش تحتانی ریه‌ها برده شود، همه چیز اصلاح می‌گردد، ضربان قلب کند شده، میزان فشار خون کاهش پیدا می‌کند، عضلات شـــل گشته و ذهن آرامش می‌یابد."(نیاکان، ۱۲:۱۳۹۱) مهم‌ترین تأثیر تنفس عمیق که خیلی سریع هم به‌چشم می‌آید، آرامش است. با هر نفس عمیق که می‌کشیم هم ذهن آســـوده‌تر می‌شود و هم جسم، به‌ویژه در بازدم‌های عمیق بدن شل، رها و منبسط می‌شود. آنچه درباره رهایی گفتیم، می‌تواند با تنفس عمیق به‌دست آید. با رهایی، از هرگونه وابستگی ذهنی فاصله گرفته و با تنفس عمیق، این احســـاس رهایی در جســـم نیز نمایان می‌شـــود. بخش عظیمی از یـــوگا بـــه معنی هماهنگی و تعادل روح، بر عهده تنفس اســـت. رابرت بندتی در کتاب ***کار عملی بازیگر*** به هماهنگی بین تنفس و رهایی عضلات این چنین اشـــاره می‌کند: "هر نفس شما به یکی از قسمت‌های بدنتان فرستاده می‌شود و آن را بیدار می‌کند. با جاری شدن نفس در بخش‌های جدیدِ بدن بگذارید عضلات آن قسمت تا حد ممکن منقبض شود، سپس همراه با خارج شدن هوا، عضلات آزاد شده و بازدم شما همه‌ی تنش‌ها را با خود بیرون می‌آورد و آن قسمت را آرام و سرزنده می‌سازد. بیرون دادن نفس، رها شـــدن است."(بندتی، ۱۳۹۰:۲۵) رسیدن به این درجه از کنترل افکار، نیازمند تمرین بسیار است. یکی از ثمرات یوگا و به‌ویژه تمرینات تنفسی آن، رسیدن به این مرحله است که فـــرد بتواند با قدرت تمرکز، افکارش را تحت‌کنترل خود بگیرد و به ســـمتی هدایتش کند که دلخواه خود شـــخص است. انسان این قدرت را داراست که در لحظاتی که ذهن به‌شدت دچار آشفتگی شده اســـت، آن را زیرنظر گرفته و پس از تغییر فکر آزاردهنده، آن را به ســـمت افکار آرامش‌بخش هدایت کند، که درنهایت منجر به احساس آرامش شود.

ازنظر استانیسلاوســـکی اولین پنداشت مهم در سیســـتم، رهایی بازیگر از تنش است. ازاین‌رو او اعتقاد داشـــت تنش بزرگ‌ترین دشـــمن بازیگر اســـت که مانع بروز خلاقیت او در جهت ایفای نقش

می‌شـود. استانیسلاوسـکی تلاش زیادی در جهت طراحی تمریناتی برای رسـیدن به این امر برای بازیگران کرد. اما نکته جالب این اسـت که وی برای رهاسـازی بازیگران از تنش، تمرینات تنفسی یوگا را پیشـنهاد می‌کند. هم‌چنان که تمرینات طراحی‌شـده توسـط خود او نیز بی‌شباهت به بخشی از تمرینات یوگا نیسـت. وی می‌پنداشـت: "دانستن علم تنفس، داشـتن حس شادی و خوشبختی، داشـتن افکاری روشـن، از ضروریات بازیگری اسـت که مانند نخی این عوامـل باید به هم وصل باشـند."(چرکاسکی، ۲۱۰۲: ۹) در حاشـیه کتاب راماچراکا (از کتاب‌های معتبر یوگا) یادداشت‌های استانیسلاسـکی پیرامون تمرین حبس نفس با ریتم (۳- ۶ -۱۵) به‌چشـم می‌خورد. در آشتانگایوگا، چهارده نوع تکنیک تنفسـی (پرانایاما) وجود دارد که برای به‌جریان انداختن پرانا تمرین می‌شـوند. هم‌چنین آگاهی از تنفس و انجام تنفس صحیح در تمام مراحل آشتانگا یوگا ضروری است.

گروتفسکی برای آماده‌سازی جسمی بازیگرانش، از تمرینات تنفسی- به‌ویژه بخشی از تمرینات تنفسـی یوگا- به‌منظور رهایی ذهنی بازیگران و هم‌چنین تقویت صدای آن‌ها بهره برده اسـت. او معتقد بود تنفس امری بسـیار مهم و حیاتی برای بازیگر اسـت که با کنترل آن و تبدیل کردن آن به امری ناخودآگاه، می‌توان به تولید صدایی زیباتر و با بردی مناسـب‌تر پرداخت. گروتفسـکی درواقع معتقـد به نوعی هماهنگی جسـمی و ذهنـی از طریق تمرکز بر فرآیند تنفس بـود. "یکی از اهداف اساسـی انجام این تمرین‌هـا، مطالعه‌ی تغییراتی کـه در عملکرد اندام‌هـا روی می‌دهند بود. برای مثال مطالعه‌ی تنفس، تند و کند شـدن ضربان قلب، قوانین تعادل و مطالعه‌ی رابطه بین وضعیت و حرکت."(گروتفسـکی، ۱۳۸۹: ۱۲۹) او در کتاب ***به سـوی تئاتر بی‌چیز***، در بخش تنفس، از سه نوع تنفس نام می‌برد و درنهایت به بهترین نوع آن که همان تنفس سـینه‌ای- شـکمی که تنفس کامل سه مرحله‌ای یوگا نیز هست، اشاره می‌کند. او معتقد است این نوع تنفس لازمه‌ی یک بازیگر تئاتر اسـت. "کارآمدترین شـکل تنفس برای بازیگر، تنفس سینه‌ای- شـکمی است. بازیگر باید به تنفس سـینه‌ای- شـکمی عادت کند، یعنی بتواند عملکرد اندام‌های تنفسـی را کنترل کند، مکاتب مختلف یوگا از جمله هاتایوگا در تمرین همه روزه‌ی تکنیک‌های تنفسی برای کنترل بهره‌برداری از کارکرد زیست‌شـناختی تنفس که بدل به امری خود به خودی شـده است، شهرت عام دارند. بازیگر باید به بیشترین رهایی مطلق از تنفس ارگانیک برسد و از تنفسی که نیازمند مکث است پرهیز کند." (گروتفسکی، ۱۳۸۹: ۱۲۹)

نقطه‌اشـتراک در بین نظرات گروتفسکی و استانیسلاوسکی در استفاده از تمرینات یوگا و تنفس در تربیـت بازیگرانشـان، هم تمرکز منحصربه‌فرد موجود در تمرینات یوگا و تنفس اسـت، و هم در

تکرار این حرکات در تمرینات و حتی در حین اجراست تا جایی‌که به امری ناخودآگاه و نوعی عادت در زندگی بازیگران مبدل شوند.

کوپو به کمک تمرینات تنفسی یوگا به دنبال برقراری رابطه عمیق بین ذهن و جسم است که برای رسیدن به آن از تمرین‌های گزیده‌ی یوگا و تمرین‌های مهار تنفس استفاده می‌کند. هماهنگی بین نرمش‌های یوگا و تنفس راهی است که کوپو معتقد است می‌توان از طریق آن به هماهنگیِ موزون بین این دو رسید. هنگامی‌که این هماهنگی حاصل شود، ارتباط میان تنفس و عمل جسمانی، عاملی است که سبب رهایی از تنش می‌شود. او می‌پنداشت حرکت و تنفس، هماهنگ با یکدیگر ذهن را در مسیر آرامش هدایت می‌کنند و این امر حاصل نمی‌شود مگر با یک تمرکز عمیق.

نتیجه‌گیری

در این مقاله با بررسی اهمیت یوگا در پرورش ذهنی و جسمی بازیگران به جایگاه تمرینات یوگایی در نظریات و کارهای اجرایی چهار استاد بازیگری: استانیسلاوسکی، کوپو، استراسبرگ و گروتفسکی پرداخته شده است. اینان به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم تحت‌تأثیر یوگا قرار داشته‌اند و در ابعاد مختلف از این تمرینات به‌ویژه تمرینات رهاسازی و تنفسیِ آن سود جسته‌اند. از این‌میان استراسبرگ و گروتفسکی با استفاده‌ی صرف از یوگا مخالف بودند. ازاین‌رو گروتفسکی به طراحی یوگایی خودساخته با تمرکزی برون‌گرا پرداخت که از تمرینات هاتایوگا استخراج شده بود. در شیوه‌ی او برعکسِ یوگای سنتی که تمرکزی درون‌گرا ایجاد می‌کرد، جسم متوجه محرک‌های بیرونی می‌شد. وی ایجاد تمرکزی مطلق از طریق یوگا را نمی‌پسندید، تمرکزی که بازیگر را به دنیای درونی کشانده و از تماشاگر دور می‌ساخت. گروتفسکی در کار خود با رد هرگونه میل به دیده شدن توسط بازیگر او را وامی‌دارد تا حضور تماشاگر را نیز نادیده نگیرد. استراسبرگ نیز برای استفاده از یوگا محدودیت‌هایی قایل بود و در آموزش‌های خود تمرینات رهاسازی و تنفسی یوگا را بیشتر موردتأکید قرار می‌داد زیرا او استفاده‌ی بیش‌ازاندازه از یوگا را مخل برون‌فکنی مناسب در فرایند بازیگری می‌پنداشت. استانیسلاوسکی و کوپو به استفاده از یوگا همت گماردند و از درون‌گرایی یوگا برای رسیدن به رهاسازی ذهنی و جسمی و ایجاد تمرکزی ویژه در کار بازیگر سود جستند. استانیسلاوسکی به دلیل سانسور شدید در اتحادجماهیرشورویِ کمونیستی که هیچ‌گونه اشارات دینی و متافیزیکی را تحمل نمی‌کرد، مجبور شد اصطلاحات یوگا را کنار گذاشته و به‌جای آن‌ها از واژگانی خودساخته بهره گیرد؛ اما از تمرینات و مفاهیم یوگا دست نکشیده و از آن‌ها استفاده‌ی

زیادی کرد. ژاک کوپو به دنبال برقراری رابطه عمیق میان ذهن و جسم است که نام آن را فنون روان- جسمانی می‌گذارد و برای رسیدن به آن از تمرین‌های برگزیده‌ی یوگا و تمرین‌های تنفسی آن استفاده می‌کند. هماهنگی بین نرمش‌های یوگا و تنفس راهی است که کوپو معتقد است می‌توان از طریق آن به هماهنگی موزون میان این دو رسید.

تمام این استادان به دنبال راهی بودند تا مشکلاتی را که سبب بروز نیافتن خلاقیت در فرایند بازیگری می‌شوند ازمیان بردارند. یکی از نخستین مشکلاتی که بازیگران با آن درگیرند نداشتن رهایی عضلانی و ذهنی است که نحوه‌ی بهره‌گیری از تمرینات رهاسازی و تنفسی یوگا در تجربیات استانیسلاوسکی، کوپو، استراسبرگ و گروتفسکی زمینه‌های مناسبی را برای مقابله با این چالش‌ها فراهم می‌سازد. در نتیجه‌ی این تمرینات یوگا نوعی هماهنگی و تعادل میان ذهن و جسم را پدید می‌آورد که در فرایند رهاسازی ذهنی و بدنی بازیگران مؤثر واقع می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1-Karma yoga
2-Bhatkti yoga
3-Jnanaia yoga
4-Ashthanga yoga
5-Yama
6-Niyama
7-Asana
8-Pranayama
9-Pratayahara
10-Dharana
11-Dhyana
12-Sw.Viyekananda
13- Longman
14-Suria namaskar
15-Bihojang Asana
16-Simi Asana

17-Aster Asana
18-Purna Asana
19-Shaw Asana
20-progressive relaxation
21-U. zavadski
22- Position
23- Introspective
24- Out ward-directed
25- Shifting
26- O. Daly
27- Pillory Theatre
28-Prana
29-Kapalabehati
30-Sitkari
31-Vilomapranayam

فهرست منابع

منابع فارسی

۱- آدلر، استلا(۱۳۷۵). ***تکنیک بازیگری***. احمد دامود. تهران: نشر مرکز.
۲- استانیسلاوسکی، کنستانتین سرگیویچ(۱۳۸۳).***آماده‌سازی هنر بیشه: کار هنر بیشه روی خود در جریان تأثر***. مهین اسکوئی. تهران: سروش.
۳- اویدا، یوشی(۱۳۸۸). ***بازیگر نامرئی***. مژگان غفاری. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۴- بندتی، رابرت(۱۳۹۰).***کار عملی بازیگر***. احمد دامود. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۵- چخوف، میخاییل(۱۳۸۵). ***بازیگری*** ج ۱. کیاسا ناظران. تهران: قطره.
۶- دامود، احمد(۱۳۸۰). ***بازیگری متد: شیوه‌ی اکتورز استودیو در پرورش بازیگر***. تهران: مرکز.
۷- روته، جوآنا(۱۳۸۱). ***کلاس‌های بازیگری استلا آدلر***. مهدی ارجمند. تهران: نقش و نگار.
۸- رضایی، احمد(۱۳۹۱). جزوه دست نویس.
۹- ریچاردز، توماس(۱۳۸۸). ***در کار با گروتفسکی***. ترجمه افشین غفاریان. تهران: نشر قطره.
۱۰- زاریلی، فلیپ(۱۳۸۳). ***بازنگری در بازیگری***. یدالله آقاعباسی. تهران: قطره.
۱۱- گروتفسکی، یرژی(۱۳۸۲). ***به سوی تئاتر بی چیز***. کیاسا ناظران. تهران: قطره.

۱۲- مهدوی‌پور، مسعود(۱۳۸۵). ***تمرینات عملی یوگا***. تهران: بهجت.
۱۳- نوراحمر، همایون(۱۳۸۱). ***فرهنگ اصطلاحات تئاتر***. تهران: نقطه.
۱۴- نیاکان، حوری(۱۳۹۱). ***تنفس در یوگا (پرانایام)***. تهران: بهجت.
۱۵- هاج، آلیسون(۱۳۸۹). ***آموزش و پرورش بازیگری در قرن بیستم***. داوود دانشور، منصور براهیمی. مجید اخگر. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۱۶- هاول، لوری(۱۳۸۶). ***بازیگری به روش لی استراسبرگ***. فرداد صفاخو، آرزو طویر سیاری. تهران: پارت.

منابع لاتین

(مراجعه به منابع اینترنتی در ماه‌های ژانویه تا مارس ۲۰۱۴ صورت گرفته است)

1- Tcherkasski, Sergei(2012) " Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice," Stanislavski Studies .
2- Feuerstein, G., (2010). A short History of yoga: Traditional yoga and meditation of the Himalayan masters. Available from: http:// www. SwamiJ.com [Accessed 4 Feburaey 2014].
3- Daly, O., (2004). Grotowski and Yoga: Additional Information on Grotowski. Available from: http:// www.owendaly.com [Accessed 4 Feburaey 2014].
4- Ramacharaka, y.,(2003). Science of Breath: the hindu- yogi. Available from: http:// www.arfalfa.com [Accessed 25 August 2014].
5- Chamberlin, F.,(2004). Michael Chekhov: Theatre Research International. Available
6- from:http://prezi.com/5ilztpca6hab/michael-chekhov[Accessed4Feburaey2014].
7- http://www.theatregroup.com/Method [Accessed 2014].
8- http://owendaly.com/jeff/Grotowb.htm[Accessed 2014]

گزاره‌های تمجیدی: بررسی موضوعات، کارکردها و عوامل مؤثر بر آن، در نمایشنامهٔ شب روی سنگفرش خیس

بهروز محمودی بختیاری، هما محمودزاده**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۱/۱۹ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱/۳۰

**نویسندهٔ مسوول

گزاره‌های تمجیدی: بررسی موضوعات، کارکردها و عوامل مؤثر بر آن، در نمایشنامهٔ شب روی سنگفرش خیس

بهروز محمودی بختیاری دانشیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران

هما محمودزاده دانشجوی کارشناسی ارشد زبانشناسی، دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

ادب، پدیداری مهم در تعاملات اجتماعی است و اگرچه تعریف، شاخص‌ها و حدود آن تاحدی‌نسبی و متکی به بافت فرهنگی جوامع است، اما درکل، می‌توان آن را کنشی به‌جا، مناسب و خوشایند دانست که دیگری را نمی‌آزارد و بر مبنای توجه به حالات و موقعیت دیگری شکل می‌گیرد. تمجید (compliment) نیز یکی از شیوه‌های ادب ایجابی و یکی از انواع کنش کلامی عاطفی/ بیانی است که موضوع آن تأیید و تحسین ارزشی مثبت میان طرفین گفت‌وگو، مانند ویژگی، دارایی و مهارت است.

هدف این نوشتار، گردآوری و تحلیل داده‌های قابل‌استناد و درنتیجه، دستیابی به درکی دقیق‌تر از تمجید و کاربردشناسی آن در روابط افراد، به‌عنوان یکی از انواع مهم کنش کلامی، بررسی موضوعات و کارکردهای گزاره‌های تمجیدی، تأثیر جنسیت و عوامل اجتماعی بر آن و نیز، کارکرد آن در متون نمایشی است. دلیل انتخاب نمایشنامهٔ ***شب روی سنگفرش خیس*** اکبر رادی، برای مطالعهٔ موردی، سبک واقع‌گرایانهٔ آثار او، به‌طورکلی، و نیز تعلق اغلب شخصیت‌های این نمایشنامه به طبقهٔ فرهنگی ممتاز جامعه است که در مکالمات روزمرهٔ خود از تمجید بسیار استفاده می‌کنند. در این پژوهش با بهره‌گیری از نظریات مطرح دربارهٔ موضوع و کارکرد تمجید و نقش جنسیت در آن‌ها، همهٔ گفت‌وگوهای حاوی تمجید ۹ شخصیت نمایشنامه بررسی و مشخص شد که آقایان به‌مراتب بیش از خانم‌ها از تمجید استفاده می‌کنند، تمجیدهای خانم‌ها اغلب دارای کارکرد عاطفی و ناظر بر ویژگی‌های شخصیتی و تمجیدهای آقایان دارای کارکرد ارجاعی و با موضوع مهارت و توانایی است. هم‌چنین، کاسته شدن از میزان تمجید، به‌ویژه تمجیدهای عاطفی و به‌کارگیری تمجیدهای ارجاعیِ کنایی، می‌تواند به‌مثابه ابزاری برای نشان‌دادن بروز تنش میان شخصیت‌ها و گره‌افکنی در درام به‌کار رود.

واژگان کلیدی: کاربردشناسی، ادب، تمجید، اکبر رادی، شب روی سنگفرش خیس

مقدمه

جامعه‌شناسی زبان مطالعهٔ شیوه‌های به‌کارگیری زبان در همهٔ انواع تعامل اجتماعی است (چایکا، ۲۰۰۷: ۳). ادب نیز پدیداری مهم و چندوجهی در جامعه است که می‌تواند بهبودبخش روابط افراد باشد و در زبان نیز متجلی می‌شود. ازاین‌رو، مفهومی مثبت انگاشته می‌شود که شامل جنبه‌هایی مانند گذشت، فروتنی و همدلی است. به‌دیگرسخن، ادب رفتاری نیکو، به‌جا و مناسب است که دیگران را نمی‌آزارد و بیان‌گر توجه گوینده/ کنش‌گر به حالات و موقعیت دیگران است.

تمجید[1] نیز یکی از معمول‌ترین شیوه‌های ادب ایجابی است و برای آن که کلامی تمجید به‌شمار آید، باید ناظر بر ارزشی مثبت برای طرفین و جذاب برای شنونده/ مخاطب باشد. در بسیاری از واژه‌نامه‌ها، برای واژهٔ (Copmliment) که تلفظ فرانسوی آن یعنی کُمپلیمان نیز با همان مفهوم غربی‌اش، تاحدی در زبان‌فارسی، به‌عنوان واژه‌ای قرضی، رواج دارد، برابرنهاد «تعارف» پیشنهاد شده‌است. اما به دلیل، مفهوم خاص و منحصربه‌فرد تعارف در فرهنگ ایرانی، به‌نظر می‌رسد که استفاده از عبارت «تمجید» برای این واژه گویاتر و مناسب‌تر باشد و به‌همین‌دلیل، تفکیک میان دو مفهوم تعارف[2] و تمجید، پیش از ورود به موضوع، ضروری به‌نظر می‌رسد.

تعارف یکی از جنبه‌های معمول رفتار فرهنگی ایرانیان است که در تعاملات روزمره به‌کار می‌رود (بهنام، ۲۰۰۷: ۶۶). به‌اختصار، می‌توان تعارف را این‌گونه تعریف کرد: "بخشی گریزناپذیر از الگوهای نزاکت، تمکین و ملاحظه‌کاری است که از فرهنگ اجتماعی ایرانیان جدانشدنی‌اند" (فتحی، ۲۰۰۴: ۲). فتحی تعارف را نظامی پوچ، برساخته از تملق و تواضع دروغین، برای خوشحال‌کردن دیگران می‌داند که در آن، مردم جملاتی خوشایند به دیگری می‌گویند، بی‌آنکه بیانگر قصد و احساسات واقعی‌شان باشد (فتحی، ۲۰۰۴: ۲). برای نمونه، این گفت‌وگو را بسیاری از ایرانیان در زندگی روزمره، هنگام خرید کالا یا خدمات، بارها شنیده‌اند: «قابل شما را ندارد» و البته، هیچ‌کس با استناد به این جملهٔ گوینده، نمی‌تواند بدون پرداخت مبلغ، محل را ترک کند. در پدیدار تعارف، گاهی پذیرفتن آن‌چه به شما تعارف می‌شود، حتی اگر واقعاً آن را بخواهید، دور از ادب است و گاه رد کردن چیزی، حتی اگر میلی به قبول آن نداشته باشید.

تعاریف پیش‌گفته، تاحدی مرز میان تعارف و تمجید –بیانی ستایش‌آمیز دربارهٔ ویژگی یا داشته‌ای در مخاطب– را روشن می‌سازد. هم‌چنین، همانند دیگر شیوه‌های ادب، روش‌های به‌کارگیری تمجید نیز متفاوتند؛ برخی عاطفی‌اند و برخی ارجاعی. این گوناگونی روش‌ها، به عوامل و ابعاد اجتماعی مرتبط است. افزون بر این متغیرها، جنسیت و موقعیت افراد نیز در شیوه‌های به‌کارگیری تمجید

اثرگذار است.

هدف این نوشتار بررسی کارکرد تمجید در بافت و مناسبات شخصیت‌های نمایشنامهٔ ***تُسب روی سنگفرش خیس***، نوشتهٔ اکبر رادی است. سبک نمایشنامه‌نویسی اکبر رادی واقع‌گرایانه و فضا و زبان آثار او ناتورالیستی و به زندگی واقعی و گفتار معمول جامعهٔ ایرانی نزدیک است. به‌همین‌دلیل، آثار وی می‌توانند پیکره‌ای مناسب برای بررسی از منظر جامعه‌شناسی زبان و کاربردشناسی به‌شمار آیند. انتخاب نمایشنامهٔ ***تُسب روی سنگفرش خیس*** ازآن‌رو است که اغلب شخصیت‌های این نمایشنامه (سه زن و شش مرد) به طبقهٔ فرهنگی ممتاز و تحصیلکردهٔ جامعه تعلق دارند و در گفت‌وگوهای ساده و روزمرهٔ خود، حتی با خویشان نزدیک، به شیوه‌های ادب ایجابی، ازجمله تمجید، پایبندند. هم‌چنین، موضوع نمایشنامه به‌گونه‌ای است که مجال استفاده از تمجیدهای عاطفی و ارجاعی را فراهم می‌کند و زمینه‌ای مناسب برای بررسی نقش بافت، مؤلفه‌ها و ابعاد اجتماعی و نیز جنسیت در موضوع و کارکردهای تمجید به‌دست می‌دهد.

برای درک دقیق‌تر کارکرد تمجید، تفاوت‌های به‌کارگیری این شیوه در شخصیت‌های زن و مرد این نمایشنامه و نیز تأثیر عوامل و ابعاد اجتماعی بر محتوا، شیوه و هدف استفاده از این شیوهٔ ادب ایجابی، به‌تفکیک بررسی خواهند شد.

مفهوم تمجید و مفاهیم مرتبط به آن

تمجید در ***فرهنگ معین*** به‌معنی ستودن، تعریف کردن و در فرهنگ دهخدا به‌معنی بزرگ‌کردن و ستودن آمده‌است که همانند تعریف واژهٔ Compliment در ***فرهنگ آکسفورد*** است: بیان مؤدبانهٔ تمجید و ستایش.

تمجید را می‌توان یک کنش کلامی ساختارمند دانست که بازتابندهٔ ارزش‌های اجتماعی در یک بافت فرهنگی است (مینز، ۱۹۸۳). به‌دیگرسخن، تمجید گونه‌ای از کنش کلامی است که علایق، خواست‌ها، نیازها و خوبی‌های شنونده را درنظر می‌گیرد و بیان می‌کند (براون و لوینسون، ۱۹۸۷: ۴۲). پومرانتز (۱۹۷۸: ۱۰۷) از واژه‌هایی چون «تحسین» و «اعتبار» نیز برای این مفهوم استفاده می‌کند. لواندوسکا- توماسزژیک (۱۹۸۹: ۷۹) نیز به این نکته اشاره کرده‌اند که افراد معمولاً به‌دشواری می‌توانند تحسین و ستایش و گزاره‌های تمجیدی را از هم تفکیک کنند و پیشنهاد می‌کنند که گزاره‌های ستایش‌آمیز را گروهی بزرگ‌تر درنظر بگیریم که گزاره‌های تمجیدی را نیز دربر می‌گیرند. هم‌چنین، کنش کلامی تمجید می‌تواند با تبریک اشتباه گرفته شود، اما باید توجه

داشت که تمجید بر داوری‌ای شخصی و ذهنی استوار است، اما تبریک نشان‌دهندهٔ قضاوت و نظری عینی‌تر است که می‌تواند بین اشخاص متعدد مشترک باشد (نوریک، ۱۹۸۰: ۲۹۷).

با دقت در تعریف‌های ارایه‌شـده دربارهٔ تمجید، می‌توان دریافت که همهٔ پژوهشـگران تمجید را کنشـی کلامی می‌انگارند. نظریهٔ کنش‌های کلامی برای نخستین‌بار ازسوی جان آستین مطرح شد و به‌نظریه‌ای مهم در حوزهٔ کاربردشناسـی و تحلیل گفتمان بدل شـد. این نظریه بر این مبنا استوار اسـت که ما فقط گزاره‌هایی صادق یا کاذب بیان نمی‌کنیم، بلکه با واژگان بسـیاری از کنش‌ها را، مانند درخواست، امر و نهی و تعهد، انجام می‌دهیم (آستین، ۱۹۶۲ : ۶). جان سرل نیز با پروراندن و تکمیل نظریهٔ آسـتین، بر مبنای کارکرد گزاره‌ها، کنش‌های کلامی را در ۵ گروه اظهاری‌ها، امری/ ترغیبی‌ها، تعهدی‌ها، اعلامی‌ها و عاطفی/ بیانی‌ها طبقه‌بندی کرد (لوینسون، ۲۰۰۳: ۲۴۰).

بر مبنای این دسته‌بندی، گزاره‌های تمجیدی در دستهٔ عاطفی/ بیانی‌ها جای می‌گیرند، زیرا این دسـته از کنش‌های کلامی برای بیان عواطف و احساسات به‌کار می‌روند و عبارت‌های تمجیدی نیز معمـولاً ناظـر بر وضعیت روانـی و عاطفی و نیز وجههٔ[۳] گوینده و شـنونده‌اند. از آن‌جا که همهٔ انواع کنش‌هـای کلامی بـا مفاهیم ادب و وجهه مرتبطند، برای فهم دقیـق مفهوم تمجید، به‌عنوان یک کنش کلامی عاطفی، تبیین مختصر این دو مفهوم ضروری است.

ادب بیان دغدغه نسـبت به احساسـات دیگری به شیوه‌های زبانی و غیرزبانی است و برای ابراز احترام به طرف مقابل به‌کار می‌رود. ادب آن چیزی اسـت که به‌لحاظ عاطفی ابراز می‌شود و ممکن اسـت ازبین برود، باقی بماند یا تقویت شـود و باید به‌طورمسـتمر معطوف به تعامل باشـد (براون و لوینسـون، ۱۹۷۸: ۶۶). هم‌چنین، مردم خواست‌هایی معین دارند که به ادب مرتبط است. این نوع از خواست‌ها اقتضائات وجهه[۴] نامیده می‌شوند (براون و لوینسون، ۱۹۷۸: ۶۶). به‌طورکلی، وجهه تصویر فرد از خود است. حال اگر کلامی برای تصویر مخاطب از خود تهدیدآمیز به‌نظر برسد، کنش تهدیدگر وجهه[۵] و اگر جنبهٔ مخرب و تهدیدآمیز نداشـته باشـد، کنش حفظ‌کنندهٔ وجهه[۶] نامیده می‌شود (یول، ۲۰۰۶: ۱۲۰). عبارات تمجیدی ازجمله کنش‌های حفظ‌کنندهٔ وجهه به‌شمار می‌روند.

بـا توجه به مفاهیم پیش‌گفته، اکنون می‌توان به سـراغ تعاریفی جامع‌تر از تمجید رفت. ازمنظر اولشـتین و کوهن (۱۹۹۱: ۱۴۵)، تمجید "یکی از کنش‌های کلامی اسـت که بیان‌گر همبسـتگی میان گوینده و شـنونده و موجب حفظ هارمونی اجتماعی اسـت". (وولفسـون، ۱۹۸۳: ۸۹) تمجید را روان‌کنندهٔ چرخ‌های جامعه می‌داند که موجب ایجاد یا حفظ مناسبات اجتماعی می‌شود.

تمجید بیان خودجوش تحسـین و تأیید است (یا دسـتِ‌کم این‌گونه به‌نظر می‌رسد) (ولفسون و

جاد، ۱۹۸۳: ۸۶). تمجید مقتضی بیان صفاتی است که از دیدگاه گوینده دارای ارزش مثبت است. عموماً صفت‌هایی مانند زیبا، جذاب و عالی در گزاره‌های تمجیدی به‌کار می‌روند. هم‌چنین، در گزاره‌های تمجیدی از افعالی مانند «خوشم می‌آید» و «دوست دارم» استفاده می‌شود. البته در برخی عبارات تمجیدی از این گونه صفت‌ها یا فعل‌ها استفاده نمی‌شود و به‌جای آن از اسم‌های دارای وجه تمجیدی (برای نمونه، «مثل فرشته‌ها شده‌ای») یا قیدهای تحسین‌آمیز (مانند «خیلی خوب کارت را انجام دادی») استفاده می‌شود (وولفسون و جاد، ۱۹۸۳: ۹۰).

اما مشهورترین و پذیرفته‌ترین تعریف این مفهوم از سوی جانت هولمز[۷] ارایه شده‌است که مطالعاتش به‌صورت‌خاص بر جامعه‌شناسی و کاربردشناسی زبان، به‌ویژه رابطهٔ زبان و جنسیت، متمرکز است. به باور او، "تمجید کنشی کلامی است که به‌صورت صریح یا ضمنی، به دلیل داشتن یک چیز خوب (دارایی، ویژگی، مهارت و غیره)، اعتباری را به شخص دیگر – معمولاً مخاطب– نسبت می‌دهد. موضوع تمجید باید برای گوینده و مخاطب، دارای ارزش مثبت باشد" (هولمز، ۱۹۸۶: ۴۸۵).

از تعریف هولمز می‌توان ۴ قاعده را دربارهٔ تمجید استنتاج کرد: نخست، تمجید یک کنش کلامی مؤدبانه است. دوم، می‌تواند مستقیم یا غیرمستقیم باشد، یعنی به‌صراحت بیان شود و مردم به‌سرعت معنای آن را تشخیص دهند یا ضمنی باشد و ساختار روشنی نداشته باشد، اما مردم آن را به‌عنوان تمجید تلقی کنند. سوم، معطوف به دیگران باشد، نه خودِ گوینده. چهارم، دربارهٔ موضوعی باشد که برای هر دو طرف ارزشمند است (اکستروم، ۲۰۰۸: ۸).

موضوعات و کارکردهای گزاره‌های تمجیدی

پژوهش‌های انجام‌شده نشان‌دهندهٔ این است که موضوعات رایج تمجید را می‌توان در سه گروه عمده دسته‌بندی کرد: ظاهر/ دارایی، مهارت/ توانایی و ویژگی‌های شخصیتی (مینز و وولفسون، ۱۹۸۱؛ وولفسون، ۱۹۸۹؛ هربرت، ۱۹۹۸).

ازمنظر وولفسون، موضوعات تمجید را می‌توان به دو گروه عمده تقسیم کرد: ظاهر و مهارت. ظاهر به دو زیرگروه ظاهر شخصی و دارایی تقسیم می‌شود. ظاهر شخصی مربوط به آراستگی ظاهری است. برای نمونه، این گزاره یک تمجید ناظر بر ظاهر شخصی است: «چه لباس زیبایی پوشیده‌اید». هم‌چنین، موضوع گزارهٔ تمجیدی می‌تواند مربوط به دارایی فرد باشد. برای نمونه، «چه خانهٔ زیبایی دارید»، ازجملهٔ این دسته از موضوعات تمجیدی است. برای توانایی نیز می‌توان

دو زیرگروه درنظر گرفت: توانایی عام و توانایی خاص. توانایی عام شـامل موضوعاتی چون هوش، مهارت و سـلیقه است: «چقدر خوش سـلیقه‌اید»، نمونه‌ای از گزاره‌های تمجیدی با موضوع توانایی عام اسـت. هم‌چنین، «این خانه را چه زیبا آراسـته‌اید»، نمونه‌ای از تمجید دربارهٔ توانایی‌ای خاص است (وولفسون، ۱۹۸۳: ۹۰).

بویـل (۲۰۰۰: ۳۵) تمجید صریح یا ضمنـی را در دو گونهٔ اصلی طبقه‌بندی می‌کند: گزاره‌هایی تمجیدی که در آن گوینده به‌دسـتاوردی خاص در مخاطب اشـاره می‌کنـد و گزاره‌هایی که در آن گوینده مخاطب را در مقایسه با فردی دیگر، در جایگاهی بالاتر قرار می‌دهد.

کارکـرد اصلی تمجیـد ایجاد و تقویت همبسـتگی میان گوینده و مخاطب اسـت. تمجیدهای فـردی باید بیانگر نگاه تأییدآمیز گوینده به موضوعی باشـد که برای هر دوطرف ارزشـمند اسـت. «چه لباس قشـنگی»، «چه عالـی کارت را انجام دادی»، «مدل موهایت را دوسـت دارم» و مانند این‌ها، نمونه‌هایی از گزاره‌های تمجیدی‌اند که آشـکارا دربردارندهٔ نظر مثبت گوینده دربارهٔ موضوع گزاره‌هایند (وولفسون و مینز، ۱۹۸۳: ۹۸–۹۶).

برای گزاره‌های تمجیدی دو نقش عمده می‌توان درنظر گرفت: عاطفی و ارجاعی. در تمجیدهای عاطفی موضوع اصلی گزاره‌ها، بیان احساسات است و این دسته از گزاره‌های تمجیدی موجب ایجاد و بهبود روابط افراد و تقویت همبسـتگی میان گوینده و مخاطب می‌شـود. نقش ارجاعی نیز ناظر بر ارایهٔ اطلاعات عینی در گزاره‌های تمجیدی اسـت. تمجید می‌تواند هم‌زمان وجه عاطفی و ارجاعی داشته باشد؛ هرچه تمجید بیشتر ارجاعی و اطلاعی باشد، کمتر عاطفی است و برعکس، تمجیدهایی که بر بیان احساسات استوارند، کمتر دربردارندهٔ اطلاعات جدیدند (هولمز، ۲۰۰۸: ۱۱).

هنگامی‌که دو همسایه یکدیگر را می‌بینند و یکی به دیگری می‌گوید «شما همسایهٔ بسیار خوبی هسـتید»، از تمجید عاطفی اسـتفاده کرده‌اسـت، اما اگر مدیری به کارمندش بگوید «روند کارهای بخش شما خیلی سریع‌تر شده‌است»، درواقع، قصد دارد به او بگوید که من متوجه کارآیی بالای شما هستم و از آن راضی‌ام. مدیر با این گزاره، از تمجید ارجاعی استفاده کرده‌است.

گاهی تمجیدها در ظاهر عاطفی به‌نظر می‌رسـند، امـا ورای لایهٔ ظاهری، گوینده به اطلاعاتی ارجاع می‌دهد و تمجید، وجه کنایی می‌یابد (هولمز، ۲۰۰۸: ۱۲). برای نمونه، شـخصی به همکارش که به‌تازگی، با اسـتفاده از روابط، ارتقا یافته‌اسـت، می‌گوید: «واقعاً لیاقتش را داشـتی». این تمجید به‌نظـر عاطفی می‌رسـد و درظاهر اطلاعات خاصی دربر ندارد، اما با توجـه به بافت، درواقع، منظور گوینده این اسـت که «من که می‌دانم ارتقایت بر اسـاس شایستگی نبوده‌است و با کمک آشنایانت

به این مقام رسیده‌ای.»

افزون بر دو کارکرد پیش‌گفتهٔ تمجید، کاربردهای جزیی‌تر و خاص‌تر گزاره‌های تمجیدی نیز، بر اساس هدف گوینده، دسته‌بندی شده‌اند:

۱) بیان تأیید یا تحسین نسبت به‌ظاهر، توانایی، سلیقه و دیگر ویژگی‌های مخاطب (هربرت، ۱۹۹۸: ۵۸)

نمونه: چه لباس قشنگی پوشیده‌ای!

۲) ایجاد، تثبیت و یا حفظ همبستگی با مخاطب (وولفسون، ۱۹۸۳: ۸۶)

نمونه: خوشحالم که فرد باتجربه‌ای مانند شما به سازمان ما پیوسته‌است (هنگام ورود فردی جدید به یک سازمان)

۳) به‌جای خوش‌آمد گویی، احوالپرسی، تبریک و غیره (وولفسون، ۱۹۸۳: ۸۶)

نمونه: شاهکار کردی پسر! (به‌جای تبریک به دوستی که در کنکور پذیرفته شده‌است.)

۴) تلطیف کنش‌های تهدیدگر وجهه، مانند درخواست و انتقاد، با عوض‌کردن موضوع بحث و تغییر فضای سنگین (وولفسون، ۱۹۸۳: ۸۷)

نمونه: رنگ لباست خیلی قشنگ است! (پس از گفتن این که "به‌نظرم چاق شده‌ای")

۵) گشودن باب گفت‌وگو و تداوم بخشیدن به آن، به‌ویژه در مواجهه‌های نخست با افراد بیگانه (وولفسون، ۱۹۸۳: ۸۸)

نمونه: چقدر ریاضی‌ات خوب است. به کلاس تقویتی می‌روی؟ (دو همکلاسی، در شروع ترم)

۶) تقویت و پیروی از رفتارهای مطلوب (مینز، ۱۹۸۳: ۸۴)

نمونه: امروز چه دختر منظمی بودی! کاش برادرت هم از تو یاد بگیرد.

عوامل اجتماعی مؤثر در به‌کارگیری گزاره‌های تمجیدی

مطالعات کنش‌های کلامی متأثر از عوامل اجتماعی و موقعیتی است. این‌قبیل عوامل، مانند جنسیت، سن، سطح تحصیلات، طبقهٔ اجتماعی، روابط اجتماعی و سبک، بر چگونگی استفاده از کنش‌های کلامی مؤثرند (ژیهویی، ۲۰۰۲: ۸). درواقع، تمجید آینه‌ای است که بازتابندهٔ و بیان‌کنندهٔ ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی است (مینز، ۱۹۸۳: ۹۶).

سه عامل اجتماعی در به‌کارگیری گزاره‌های تمجیدی نقش دارند: طرفین گفت‌وگو، بافت اجتماعی گفت‌وگو و موضوع تمجید. درواقع، استفاده از تمجید در هر موقعیت، متأثر از مؤلفه‌های

زیر است:

ا) طرفین گفت‌وگو:

الف) گویندهٔ تمجید چه کسی است؟

ب) مخاطب تمجید کیست؟

۲) ساختار یا بافت اجتماعی تعامل: گفت‌وگو در چه بافتی (خانه، محل کار و غیره) شکل می‌گیرد؟

۳) موضوع: تمجید دربارهٔ چه موضوع یا موضوعاتی است؟ (هولمز، ۲۰۰۸: ۹)

برخی از پژوهش‌ها نشانگر این است که گویندگان گزاره‌های تمجیدی، اغلب از مخاطبان هم سن و هم موقعیت خود تمجید می‌کنند (وولفسون، ۱۹۸۳: ۹۱). تمجید، بسته به بافت گفت‌وگو، می‌تواند کارکردهای گوناگون داشته باشد، برای نمونه، تمجید یک کارمند از رییس خود در اداره، کارکردی متفاوت با تمجید مردی از همسرش در خانه دارد (مینز، ۲۰۰۳: ۲۱۹). تفاوت‌های فرهنگی نیز در تعیین موضوع تمجید مناسب و قابل‌پذیرش جامعه نقش دارند (هولمز و براون، ۱۹۸۷: ۴۸۸). برای نمونه، در برخی بافت‌های فرهنگی، تمجید آقایان از ظاهر خانم‌ها، به‌لحاظ اجتماعی پذیرفته نیست.

افزون بر موارد پیش‌گفته، ابعاد اجتماعی نیز در توصیف و تحلیل کارکرد تمجید، در همهٔ انواع بافت‌های اجتماعی، نقشی بنیادین دارند. درواقع، می‌توان گفت که ابعاد اجتماعی تعامل، با سه عامل پیش‌گفته نیز مرتبط است و می‌توان آن را در سه سطح تحلیل کرد:

۱) فاصلهٔ اجتماعی طرفین تعامل

۲) موقعیت اجتماعی طرفین تعامل

۳) میزان رسمیت تعامل

در سطح نخست، هرچه میزان صمیمیت دو طرف گفت‌وگو بیشتر باشد، کارکرد همبستگی تمجید نیز برجسته‌تر خواهد بود و برعکس، اگر میزان فاصلهٔ اجتماعی طرفین زیاد باشد، تمجید کارکرد همبستگی کمتری خواهد داشت (هولمز، ۲۰۰۸: ۱۰). برای نمونه، اگر آقایی به خانمی که با او صمیمی است، بگوید «امروز چقدر زیبا شده‌ای!»، خانم ممکن است خوشحال شود و در پاسخ این تمجید، بگوید «ممنونم». اما اگر آقا به خانمی غریبه این گزارهٔ تمجیدی را بگوید، خانم ممکن است شرمگین و آزرده شود و سعی کند موضوع گفت‌وگو را عوض کند که این نمونه، سطح همبستگی پایین را نشان می‌دهد. البته، نمونه‌های بیان‌شده کاملاً وابسته به فرهنگ گویندگان است. اما

به‌طورکلی، صمیمانه یا بافاصله (دور) بودن رابطه، در تحلیل کارکرد تمجید تعیین‌کننده است.

سطح دوم، ناظر بر تأثیر جایگاه گوینده و مخاطب بر کارکرد تمجید است؛ موقعیت برتر نشان‌گر جایگاه فرادست و موقعیت پایین نشان‌گر جایگاه فرودست است (هولمز، ۲۰۰۸: ۱۰). برای نمونه، اگر رییسی به کارمندش بگوید «در کارت پیشرفت کرده‌ای»، این تمجید، با توجه به موقعیت طرفین، کارکردی تشویقی می‌یابد. اما اگر کارمند همین جمله را به رییسش بگوید، ممکن است او را آزرده کند، زیرا با بیان این تمجید، گویی کارمند خود را در جایگاه بالاتر دیده است.

سطح سوم نیز، به تأثیر ساختار تعامل بر کارکرد تمجید اشاره دارد؛ هرچه میزان رسمیت رابطه بیشتر باشد، تمجید کارکردی رسمی‌تر می‌یابد و برعکس (هولمز، ۲۰۰۸: ۱۱). برای نمونه، اگر آقایی پس از مدت‌ها خانمی از همکلاس‌های قدیم را در محیط کار ببیند و به او بگوید «خیلی از دیدنتان خوشحالم. اصلاً عوض نشده‌اید»، می‌تواند تحلیلی متفاوت با بیان این تمجید در یک مهمانی خصوصی داشته باشد.

نقش جنسیت در کاربرد تمجید

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، تمجید یکی از گونه‌های رایج ادب ایجابی است. ازجمله ویژگی‌های این شیوه می‌توان به تبلور آشکار تمایز جنسیتی در آن، نسبت به دیگر شیوه‌های ادب، اشاره کرد (هولمز، ۱۹۹۵: ۱۱۶). پژوهش‌های آماری هولمز (۲۰۰۳) در نیوزلند نشان می‌دهند که جنسیت عاملی تعیین‌کننده در به‌کارگیری راهبردهای ادب، ازجمله تمجید است. زنان به نسبت مردان، بیشتر از تمجید استفاده می‌کنند و مخاطب تمجید قرار می‌گیرند (۶۸ درصد، در برابر ۹ درصد) و آشکارا تمایل دارند از موضوع «ظاهر» در تعریف و تمجید کنند و این‌گونه تمجیدها را بشنوند (۶۱ درصد، در برابر ۳۶ درصد). تمجیدهای آقایان نیز بیشتر معطوف به «توانایی و مهارت» است، البته هنگامی‌که مخاطب تمجید نیز آقا باشد. تمجیدهای ناظر بر ظاهر، بیان‌گر همبستگی و یک کنش کلامی عاطفی و تمجیدهای ناظر بر مهارت، کنش کلامی ارجاعی و متأثر از موقعیت اجتماعی است (هولمز، ۲۰۰۳: ۱۸۶).

هم‌چنین مطابق یافته‌های این پژوهش، اگرچه عموماً گزاره‌های تمجیدی میان افراد دارای موقعیت اجتماعی مشابه ردوبدل می‌شود، اما خانم‌های دارای موقعیت اجتماعی بالاتر، دو برابر آقایان هم‌طراز خود، مخاطب گزاره‌های تمجیدی (به‌ویژه ازسوی آقایان) قرار می‌گیرند. این تفاوت را می‌توان این‌گونه تبیین کرد که در کل، زنان به‌لحاظ اجتماعی فرودست، ضعیف‌تر و کم‌نفوذتر از

مردان انگاشته می‌شوند و اگر بتوانند به جایگاهی بالا دست یابند، بیشتر مورد تحسین و تمجید قرار می‌گیرند (هولمز، ۱۹۹۵: ۱۳۶).

از دیگر نمونه‌های پژوهش انجام‌شـده در این زمینه، می‌توان به پژوهشی آماری در میان مردان آمریکایی اشاره کرد. این پژوهش نیز نشان می‌دهد که استفادهٔ زنان از گزاره‌های تمجیدی، به‌مراتب بیشتر از مردان است و بیان تمجید دربارهٔ ظاهر در میان مردان آمریکایی به‌شکلی قابل‌ملاحظه اندک اسـت و مردان آمریکایی این نوع تمجید را کنش تهدیدگر وجهه تلقی می‌کنند (وولفسـون، ۱۹۸۳: ۹۳). پژوهش انجام‌شـده در لهستان نیز با نتایج پژوهش‌های پیش‌گفته هم‌خوانی دارد (لواندوسکا و توماسژیک، ۱۹۹۸).

با درنظر داشتن این نکته که تمجید در وهلهٔ نخست، یک راهبرد ادب ایجابی است که معطوف بـه وجههٔ مثبت مخاطب اسـت، از نتایج این پژوهش‌ها می‌توان این‌گونه اسـتنباط کرد که خانم‌ها عموماً بیشـتر نسـبت به وجههٔ خود توجه و حساسـیت دارند و آقایان تمجید را بیشتر به‌مثابه کنش تهدیدگر وجهه می‌انگارند تا حفظ‌کنندهٔ وجهه. بنابراین، موضوع گزاره‌های تمجیدی خانم‌ها بیشـتر حول «ظاهر و آراسـتگی» و دارای کاربرد عاطفی اسـت و در آقایان، تمجیدها بیشـتر حول موضوع «توانایی» است و کاربرد ارجاعی و اطلاعی دارد.

بررسی گزاره‌های تمجیدی در نمایشنامهٔ *شب روی سنگفرش خیس*، بر مبنای نظریه‌های پیش‌گفته

نمایشنامهٔ ***شب روی سنگفرش خیس*** در سال ۱۳۶۳ توسط اکبر رادی در شش دفتر نوشته شـد و ۹ شـخصیت اصلی (۳ زن و ۶ مرد) دارد. از مجموع گفت‌وگوهای نمایشـنامه، طبق تعاریف ارایه‌شـده در بخش‌های پیشین نوشتار، ۶۳ مورد اسـتفاده از گزاره‌های تمجیدی استخراج و تحلیل شد. یافته‌های این بررسی در جدول‌های زیر آورده شده‌اند:

گویندگان و مخاطبان تمجید:

تمجید آقایان از خانم‌ها	۳۶ مورد
تمجید آقایان از آقایان	۲۱ مورد
تمجید خانم‌ها از آقایان	۴ مورد
تمجید خانم‌ها از خانم‌ها	۲ مورد

کارکردهای تمجید در نمایشنامه:

کارکرد عاطفی	۴۳ مورد
کارکردهای ارجاعی	۲۲ مورد

موضوعات گزاره‌های تمجیدی در نمایشنامه:

مهارت و توانایی	۲۴ مورد
ویژگی‌های شخصیتی	۲۴ مورد
ظاهر	۹ مورد
دارایی	۸ مورد

نقش جنسیت در به‌کارگیری گزاره‌های تمجیدی:

	تعداد موارد تمجید	کارکرد عمده	موضوع اصلی
آقایان	۵۷ مورد	ارجاعی	مهارت و ویژگی‌های شخصیتی
خانم‌ها	۶ مورد	عاطفی	ویژگی‌های شخصیتی

تحلیل یافته‌ها:

بررسی گزاره‌های تمجیدی در نمایشنامهٔ ***شب روی سنگفرش خیس*** نشان می‌دهد که آقایان، در قیاس با خانم‌ها، به‌مراتب بیشتر از گزاره‌های تمجیدی استفاده می‌کنند (۵۷ به ۶) که آشکارا با نتایج پژوهش‌های اشاره‌شده مغایر است. در این نمایشنامه، موضوع عمدهٔ تمجید خانم‌ها ویژگی‌های شخصیتی است که این یافته نیز، برخلاف نظریه‌های پیش‌گفته است که موضوع تمجیدهای خانم‌ها از آقایان را مهارت و توانایی می‌داند. البته، تمجیدهای خانم‌ها در متن منتخب اغلب کارکرد عاطفی دارد که این یافته هم‌خوان با پژوهش‌های پیش‌گفته است. ازجمله یافته‌های جالب‌توجه دیگر این است که هر ۹ مورد گزاره‌های تمجیدی با موضوع ظاهر، ازسوی آقایان، خطاب به خانم‌ها بیان شده‌است و خانم‌ها اصلاً به تمجید از ظاهر یکدیگر یا آقایان نپرداخته‌اند، درحالی‌که پژوهش‌های هولمز، مینز و وولفسون نشانگر این بود که موضوع گزاره‌های تمجیدی خانم‌ها، اغلب، ظاهر مخاطب است.

هم‌چنین، کارکرد ارجاعی تمجید در گزاره‌های بیان‌شده ازسوی آقایان، به‌شکلی معنی‌دار، بیشتر از خانم‌هاست که با یافته‌های پژوهش‌های اشاره‌شده در بخش نظری هم‌خوان است. اما، موضوع

عمدهٔ تمجیدهای آقایان از خانم‌ها ظاهر نیست، بلکه بیشتر ناظر بر مهارت و ویژگی‌های شخصیتی مخاطب است که با یافته‌های پژوهش‌های یادشده در بخش نظری سازگار نیست.

در متن نمایشنامه، ۶ مورد استفاده از شعر به‌عنوان تمجید ازسوی آقایان در متن یافت شد. برای نمونه، "بالابلند عشوه‌گر نقش‌باز من" (رادی، ۱۳۸۸: ۴۶۴)، ازجمله اشعاری است که با هدف تمجید ازسوی دکتر مژدهی خطاب به نوشین بیان شده‌است. این یافته نشانگر آن است که با توجه به بافت فرهنگی ویژهٔ ایران و کاربرد فراوان اشعار کلاسیک در گفت‌وگوهای روزمره، باید کاربردهای گوناگون این اشعار، به‌ویژه کاربردهای تمجیدی و کنایی آن‌ها را درنظر داشت.

هم‌چنین، ۸ مورد کاربرد کنایی تمجید (ارجاع به نکته‌ای منفی در قالب گزاره‌های تمجیدی) در متن یافت شد که ۷ مورد آن بین آقایان ردوبدل شده و فقط در یک مورد، گوینده خانم و مخاطب آقا بوده‌است. برای نمونه، "حضرت علامه هم که تشریف دارند" (رادی، ۱۳۸۸: ۵۱۴)، ازسوی دکتر مژدهی خطاب به آرمین بیان می‌شود که با توجه به مناسبات غیردوستانهٔ آن‌ها، وجه ارجاعیِ کنایی آن گزارهٔ به‌ظاهر تمجیدی، آشکار می‌شود.

بیشتر گزاره‌های تمجیدی عاطفی صریح نیز، میان افرادی ردوبدل شده‌است که فاصلهٔ اجتماعی کمتر و صمیمیت بیشتری دارند و این تمجیدها موجب خوشنودی مخاطب شده‌است، مانند تمجید دکتر مجلسی از دخترش، نوشین، و در مواردی که فاصلهٔ اجتماعی بیشتر است، مانند تمجید حامد از ظاهر نوشین، بیان تمجید موجب آزار و تعذب مخاطب شده‌است.

تمجیدهای دکتر مجلسی از آرمین نیز نشانگر وجه تشویقی و تحسینی این گزاره‌ها ازمنظر موقعیت اجتماعی است. دکتر مجلسی، در جایگاه استاد، اغلب از توانایی و ویژگی‌های شخصیتی وی تمجید می‌کند و درمقابل، تمجیدهای آرمین از او، ناظر بر فروتنی و ارادت است. تأثیر میزان رسمیت روابط بر نوع و ساختار گزاره‌های تمجیدی را نیز می‌توان در گفت‌وگوهای گلشن و رخساره مشاهده کرد. افزون بر کاربرد زیاد تعارف در مکالمات این دو شخصیت، تمجیدها نیز لحن و ادبیاتی رسمی‌تر دارند. برای نمونه، گلشن خطاب به رخساره می‌گوید: "ما همیشه آرزوی دیدار شما را داشته‌ایم و به همسایگی شما مباهات کرده‌ایم" (رادی، ۱۳۸۸:۵۴۱).

از ۹ شخصیت نمایشنامه، شخصیت ناهید که تنها در مرور خاطرات دکتر مجلسی ظاهر می‌شود، تنها شخصیتی است که هیچ گزارهٔ تمجیدی در گفت‌وگوهایش وجود ندارد. افزون‌برآن، برخی گزاره‌های تمجیدی تنها یک موضوع یا یک مخاطب ندارند. برای نمونه، وقتی رخساره خطاب به گلشن می‌گوید "خانم شما خیلی باسلیقه‌اند" (رادی، ۱۳۸۸: ۵۴۰)، موضوع گزاره هم ناظر بر دارایی

مخاطب مستقیم (داشتن همسر با سلیقه) است و هم ناظر بر ویژگی مثبت شخص ثالث (همسر گلشن). بنابراین تقسیم‌بندی دقیق موضوعات و مخاطب‌های گزاره‌های تمجیدی میسر نیست و هم‌پوشانی‌هایی در دسته‌بندی و تحلیل یافته‌ها وجود دارد.

ازمنظر کارکرد دراماتیک تمجید نیز، تحلیل بسامد و کارکردهای گزاره‌های تمجیدی در نمایشنامهٔ ***شب روی سنگفرش خیس*** نشان‌دهندهٔ آن است که می‌توان نسبتی معکوس میان استفاده از تمجید، به‌ویژه تمجیدهای عاطفی، و گره‌افکنی در پیرنگ نمایشنامه و بروز تنش میان شخصیت‌ها یافت. در دفترهای اول و دوم، که هنوز تنش و گره‌افکنی اصلی شکل نگرفته بسامد استفاده از تمجیدهای عاطفی بالا است و با بروز گره اصلی در نمایشنامه و تنش میان شخصیت‌ها، از اواخر دفتر سوم به بعد، به‌کارگیری گزاره‌های تمجیدی بسیار کاهش می‌یابد. هم‌چنین، عمدهٔ گزاره‌های تمجیدی ارجاعی، با مفهوم کنایی، میان شخصیت‌های مژدهی، فلکشاهی و آرمین ردوبدل می‌شود و مربوط به دفتر سوم و اوج‌گیری تنش میان این شخصیت‌های نمایشنامه است. بنابراین، می‌توان گفت که میزان و کارکرد استفاده از تمجید را می‌توان به‌عنوان ابزاری زبان‌شناختی برای تحلیل متون دراماتیک به‌کار بست.

در ادامه، نمونه‌هایی از انواع موضوعات و کارکردهای گزاره‌های تمجیدی نمایشنامه، آورده می‌شود:

تمجید از ویژگی‌های شخصیتی:

گلشن: ... من هروقت نوشین خانمِ شما را می‌بینم، با این چهرهٔ نورانی، باور بفرمایید حظ می‌کنم. ماشاءالله "دختر متین، معقول، خانم" (رادی، ۱۳۸۸: ۴۲۹).

تمجید از توانایی:

مجلسی: جناب آرمین دانشجوی دورهٔ دکترای ادبیات، و از "شاگردان ممتاز" استاد مژدهی هستند (رادی، ۱۳۸۸: ۴۷۸).

تمجید از دارایی:

رخساره: ناشکری نکنید جناب گلشن؛ شما "بچه‌های خیلی خوبی دارید" (رادی، ۱۳۸۸: ۵۴۳).

تمجید از ظاهر:

مژدهی: دختر گل من! ماشاءالله "قبراق شده‌ای!" (رادی، ۱۳۸۸: ۴۰۰)

تمجید دارای کارکرد عاطفی:

رخساره: ... مردی که اینقدر فهیم، اینقدر مهربان و لطیف است، نمی تواند ما را از دوستی و

انسانیت خودش محروم کند (رادی، ۱۳۸۸: ۵۳۰).

تمجید دارای کارکرد ارجاعی:

آرمین: محضر اســاتید به هر شــکل و صورتی برای ما طلّاب خرده‌پا کلاس است قربان (رادی، ۱۳۸۸: ۴۰۶).

نتیجه‌گیری

تمجید یکی از انواع ادب ایجابی و ازجمله کنش‌های کلامی حفظ‌کنندهٔ وجهه است و برای بیان تأیید و تحســین نسبت به ارزشی مشــترک میان طرفین گفت‌وگو، به‌صورت صریح یا ضمنی، به‌کار می‌رود. دو کارکرد عمدهٔ تمجید، کارکردهای عاطفی و ارجاعی‌اند که کارکرد نخســت، ناظر بر بیان احساســات و عواطف و دومی، ناظر بر بیان اطلاعات اســت. عوامل گوناگونی مانند بافت و ســاختار اجتماعی گفت‌وگو، فاصله اجتماعی طرفین، میزان رسمیت روابط و جنسیت گوینده و مخاطب تمجید بر موضوع و کارکرد آن مؤثرند. موضوعات عمدهٔ تمجیدها ظاهر، ویژگی‌های شــخصیتی، توانایی یا مهارت و دارایی افراد اســت. در بررسی نمایشنامهٔ ***شــب روی سنگفرش خیس***، به‌عنوان متن منتخب برای ســنجش ســازگاری نظریه‌های مربوط به تمجید، مشاهده شد که برخلاف نظریه‌های مطرح، میزان استفادهٔ آقایان از گزاره‌های تمجیدی به‌مراتب بیشتر است و تمجیدهای خانم‌ها بیشتر ناظر بر ویژگی‌های شــخصیتی مخاطب اســت، نه ظاهر. این اختلاف‌ها، نشــان‌دهندهٔ آن است که کاربردشناســی مقولات زبانی، تا چه‌حد متکی به بافت فرهنگی و اجتماعی جوامع است و به‌دشواری بتوان نظریه‌هایی جهان‌شــمول برای آن مطرح کرد. افزون بر آن، بیشــتر موارد استفاده از تمجید در این نمایشــنامه، نشانگر آن است که افزون بر تعارف، تمجید نیز ازجمله شیوه‌های ادب ایجابی رایج در فرهنگ ایرانی است.

هم‌چنین، ازمنظر کارکرد دراماتیک تمجید نیز، تحلیل بســامد و کارکردهای گزاره‌های تمجیدی در نمایشنامهٔ ***شب روی سنگفرش خیس*** نشان‌دهندهٔ آن است که نسبتی معکوس میان استفاده از تمجید، به‌ویژه تمجیدهای عاطفی، و گره‌افکنی در پیرنگ نمایشنامه و بروز تنش میان شخصیت‌ها وجود دارد و هرچه تنش و درگیری میان شخصیت‌ها بیشتر می‌شود، استفاده از تمجید کاهش می‌یابد و وجه کنایی گزاره‌های تمجیدی تقویت می‌شود. ازاین‌رو، می‌توان میزان و کارکرد استفاده از تمجید را به‌عنوان ابزاری زبان‌شناختی برای تحلیل متون دراماتیک به‌کار بست.

پی‌نوشت‌ها

1. Compliment
2.Ta`arof
3. Face
4. Face Needs
5. Face Threating Act
6. Face Saving Act
7. Janet Holmes (1947)

فهرست منابع

فارسی

۱. رادی، اکبر. (۱۳۸۸). ***روی صحنهٔ آبی*** (جلد سوم، دورهٔ آثار). چاپ دوم. تهران: نشر قطره.

غیرفارسی

1- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

2- Behnam, Biook and Niloofar Amizadeh. (2011). "A Comparative Study of the Compliments and Compliment Responses between English and Persian TV Interviews". *The Southeast Asian Journal of English Language Studies* 17(1):65 – 78.

3- Boyle, R. (2000). 'You've worked with Elizabeth Taylor!': Phatic functions and implicit compliments'. *Applied Linguistics* 21: 26-46.

4- Brown, P. and S. Levinson.(1987). *Politeness: Some Universals in Language Use*. Cambridge: Cambridge University Press.

5- Chaika, Elaine. (2007). *Language the Social Mirror, 4th ed* . Boston: Heinle & Heinle.

Coates, J. 1991. *Women, Men, and Language (Studies in Language and Linguistics)*. New York: Longman Publishing.

6- Fathi, N. (2004). *Taarof*. Retrieved May 12, 2013, from http: www.Open democracy.net

7- Herbert, R. K. (1989). "The ethnography of English compliment and compliment responses: A contrastive sketch". In W. Oleksy (ed.), *Contrastive Pragmatics.* Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 3-36.

8- Herbert, R. K. (1990). "Sex-based differences in compliment behavior". *Language in Society* 19:201-224.

9- Herbert, R. K. & H. Straight. (1989). "Compliment-rejection versus compliment-avoidance: Listener-based versus speaker-based pragmatic strategies". *Language and Communication* 9 (1): 35-47.

10- Holmes, J. (1986). Compliments and compliment responses in New Zealand English.

Anthropological Linguistics 28:485-508.
11- Holmes, J. (1988). “Paying compliments: A sex-preferential positive politeness strategy”. *Journal of Pragmatics* 12:445-465.
12- Holmes, J. (1995). *Women, Men and Politeness*. Edinburg: Longman.
Holmes, J. and D. F. Brown. (1987). “Teachers and students learning about compliments”. *TESOL Quarterly* 21:523-545.
13- Oxford English Dictionary (2010)
14- http://www.oed.com.ezproxy.bibl.hkr.se/search?searchType=dictionary&q=complime
15- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (1989). “Praising and Complimenting”, in W. Oleksy (ed.), *Contrastive Pragmatics*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 73-101.
16- Manes, J. (1983). "Compliments: A Mirror of Cultural Values". In N. Wolfson and E. Judd (Eds), *Sociolinguistics and Language Acquisition*. Rowely, MA: Newbury House, 96-102.
17- Manes, J. and N. Wolfson. (1981). “The Compliment Formula”. In F. Coulmas (ed.), *Conversational Routine.* The Hague: Mouton Publishers, 115-132.
18- Norrick, N.R. 1980. ‘The speech act of complimenting’ in E. Hovdhaugen (ed.) *The Nordic Languages and Modern Linguistics*. Oslo: Universitetsforlaget, 296-304.
19- Wolfson, N. (1981). “Invitations, compliments and the competence of the native speaker”. *International Journal of Psycholinguistics,* 24(4), 7-22.
20- Wolfson, N. (1981). “Compliments in cross-cultural perspective”. *TESOL Quarterly* 15/2: 117-124.
21- Wolfson, N. (1983). “An empirically based analysis of complimenting behavior in American English”. In N. Wolfson & E. Judd (eds.) *Sociolinguistics and Language Acquisition.* Rowley, MA: Newbury House, 82-95.
22- Wolfson, N. (1983). “Rules of speaking”. in J. Richards and R. Schmidt (eds.) *Language and Communication*. London: Longman,62-87.
23- Wolfson, N. and J. Manes. (1980). ‘The compliment as a social strategy’. *Papers in Linguistics* 13: 391-410.
24- Yousefvand, Z. (2010). “Study of compliment speech act realization patterns across gender in Persian”. *Arizona Working Papers in SLAT,* 17, 91-112.
25- Zhihui, S.2002. *A study of Gender Differences in Compliment and Compliment Responses in Chinese Context.* Unpublished Thesis. Anhui: Anhui University.

بررسی تئاتر محیطی و تمایزات فرهنگی ایران با این شیوه اجرایی

سید سعیدهاشم زاده، امیردژاکام**

تاریخ دریافت مقاله: ۲ / ۱۱ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۳۱ / ۱ / ۹۳

**نویسندهٔ مسؤول

بررسی تئاتر محیطی و تمایزات فرهنگی ایران با این شیوه اجرایی

سید سعیدهاشم زاده کارشناس ارشد کارگردانی – دانشکده هنر تهران

امیر دژاکام کارشناس ارشد تئاتر

چکیده

این مقاله سـعی بر آن دارد تا به‌وسیله رسیدن تعریفی درست از تئاتر محیطی و ویژگی‌های آن، تمایزات فرهنگی این نوع از تئاتر را با فرهنگ کشورمان مورد قیاس و واکاوی قرار دهد. پژوهشگر در این ارتباط از نظریات و اجراهای ریچارد شکنر استفاده کرده و برآمدن تکنیک‌های تئاتر محیطی را از شـیوه اجرایی هپنینگ موردبررسـی قرار داده است تا در انتها بتواند به نقش فرهنگ و تمایزات آن بپردازد.

واژگان کلیدی: اجرا، تئاتر، تکثرگرایی، تئاتر محیطی، شکنر

مقدمه

گاهی اســتفاده از اصطلاحات و واژه‌های تخصصی در وادی هنر، موجب چالشــی می‌شــود که میــان اهالی هنر، چه مخاطب آگاه و چه هنرمند و نظریه‌پرداز، واکنش‌های متفاوتی را برمی‌انگیزد. اکنون اصطلاح «تئاتر محیطی» نیز چنین واکنش‌هایی را برتابیده و محلی برای مباحثه و چالش‌های متفاوتی شــده است. تقریبا بیش از سه ســال است که اجراهایی خاص تحت‌عنوان «تئاتر محیطی» در تئاتر شــهر بر ســر زبان‌ها افتاده و به اجرا درمی‌آید. تئاتر محیطی با دو ویژگی همراه بود. نخست آنکه اجراها باید خارج از ســالن‌های متداول اجرا انجام شــود و دوم این‌که بازیگر با مخاطب ارتباطی مستقیم و تاثیرگذار برقرار کند. و پس از تصمیم‌گیری‌ها و ارایه شیوه‌نامه‌ای، اجراهایی در کافی‌شاپ مجموعه تئاترشــهر و نیز لابی تئاتر اصلی انجام گرفت کــه هیچ‌کدام منطبق بر تعریف علمی تئاتر محیطی نبود. بســیاری این اجراها را تئاتر مســتند نامیدند و بسیاری باز بر همان نام "تئاتر محیطی" اصرار ورزیدند اما آن‌چه مشخص می‌نماید این است که اجراها تحت‌عنوان تئاتر محیطی شناخته شد و تا همین‌لحظه نیز ادامه دارد. نخستین پرسشی که جرقه این نوشتار را ایجاد کرد این بود که آیا این اجراها را می‌توان تئاتر محیطی نامید؟ و امید است پاسخ به این پرسش در طول مقاله به‌دست آید اما مهم‌تر از این ســوال شــاید پرسشی بنیادین باشد که آیا تئاتر محیطی می‌تواند در ایران محقق شود؟ این مقاله ســعی دارد که نخست با تعریفی دقیق از تئاتر محیطی و تفاوت آن با تئاتر در سایر فضاها یا تئاتر در محیط‌های گوناگون، به این پرسش پاسخ گوید که وابسته به فرهنگ کشورمان باشد.

محیط و اجرا

آلن کاپرو (allan kaprow) درباره نخســتین هپنینگ‌هایش توضیح می‌دهد که حالا "زمانی برای مســوولیت مخاطبان فرا رســیده است! " و ســپس اجراگر (performer) را از آثارش حذف می‌کند و با مشــارکت‌کنندگان (participants) دســت به تولید اثر هنری می‌زند. دغدغه اجرا در محیط‌های گوناگون چه در حوزه هنرهای تجســمی به‌خصوص هنر اجرا (performance art)، و چه در تئاتر از همین مســئله سرچشــمه می‌گیرد؛ ارتباط و دخالت مخاطــب در اجرا! آندره برتون، ســالوادور دالــی، پیرو مانزونی و جوزف بویز در حوزه هنرمندان اجرا دســت بــه خلق رویدادهایی در محیط‌های گوناگون همانند خیابان، آپارتمان، جنگل و... و در برابر مخاطب می‌زنند و مخاطب را به دو شکل به انجام رویداد یا عکس‌العمل وادار می‌کنند :

۱.مخاطبــان را به شــرکت‌کنندگانی تبدیل می‌کنند که بخشــی از واقعه یا اثر هنری هســتند.

بدین‌منظور که آنان را از انفعال خارج کرده و به فعالیت وادار می‌کنند تا اثر برنامه‌ریزی‌شده به‌دست آنان خلق شود.

۲. مخاطبان را در همان جایگاه، وادار به عکس‌العمل می‌کنند تا به‌وسیله آن اجرا را به سرانجام برسانند. درواقع مخاطبان را دقایقی در اجرا دخالت می‌دهند و سپس به جایگاه اصلی‌شان یعنی ناظر بر می‌گردانند.

در تئاتـر نیز از برشـت تا گروه «لیوینـگ تئاتر» به رهبری جولین بـک (julian beck) نیز این دغدغه به صورت موازی در حال سـنجش و اجرا بود. برشـت در تئاتر مخاطب را ازمنظر فکری مسوول می‌دانست تا قضاوت کند و بیندیشد و این را از اروین پیسکاتور به ارث برده بود. جولین بک در محیط‌های گوناگون چه سـالن تئاتر و چه در جنگل این دغدغه را با مخاطب به معرض سـنجش می‌گذاشـت. جولین بـک مخاطب را به تحریک وامی‌داشـت و آن‌قدر این عمـل را با فعالیت‌های جسـمانی همراه می‌سـاخت که محیط اجرای خـود را به‌کلی تحت‌تاثیر قرار مـی‌داد. جولین بک با لیوینگ تئاتر چنان اجراهای گوناگونی در محیط‌های متعارف و نامتعارف داشت که شهرتی جهانی در دهه ۶۰ میلادی کسب کرد. کاپرو نیز به صورت هم‌زمان با بک، هپنینگ‌هایش را برنامه‌ریزی کرد چنان‌چه هپنینگ‌های او یک اثر محیطی ناب برشـمرده می‌شـدند، در هپنینگ‌های کاپرو مخاطبی وجود نداشـت و تمام شـرکت‌کنندگان اجراگر بودند، در فعالیت حضور داشـتند و در محیطی با ابعاد وسـیع و گاه چندگانه دسـت به انجام اعمال برنامه‌ریزی‌شده می‌زدند. در رویدادی به نام «شاره‌ها»، fluids، در چند منطقه گوناگون در نیویورک خانه‌هایی هم‌اندازه، با استفاده از آجرهای یخی ساخته شـد. شـرکت‌کنندگان این خانه‌ها را در چند جای نیویورک به‌وسیله بلوک‌های یخی بنا کردند و آن را به معرض نمایش گذاشـتند. خانه‌های یخی که شکل ساده‌شده هندسی نیز داشت در برابر محیط اطرافش بسـیار پیش‌پاافتاده به‌نظر می‌رسید اما ازسـوی‌دیگر و به نقل از ریچارد شکنر (richard schechner) دارای رازورمـز بـود. این اثر محیطی آرام‌آرام و بر اثر گرمای هوا به آب تبدیل و در خیابان‌های نیویورک روان و ناپدید شد.

هرکدام از هنرمندان دهه ۶۰ نظیر بک و کاپرو با استفاده از محیط و اجراگر، آثاری را خلق کردند که یکی با استفاده از متون کلاسیک توانست مخاطب را درگیر کند (بک) و دیگری بدون متن و تنها با دعوت به انجام فعالیت توانسـت مخاطب را تبدیل به شـرکت‌کننده کند (کاپرو). اما تفاوت اساسی بین این آثار وجود داشـت و آن نیز تفاوت دیدگاه نسـبت به هنر است؛ به‌طوری‌که بک هنر به‌مثابه هنر را دنبال می‌کند و کاپرو هنر به‌مثابه زندگی را. شـکنر برای خلق تئاتر محیطی با مطالعه و البته

گفت‌وگو با این دو هنرمند، از هر دو این نظریات بهره برد. شـکنر می‌خواسـت تا محیط را تحت‌تاثیر اجرای خود قرار بدهد همانند یک مراسم آیینی و اجراهای بک و کاپرو این خصوصیت را دارا بودند.

تئاتر محیطی

تـا قبل از بنیان‌هایی که شـکنر برای تئاتر محیطی به ثبت رسـاند، آثـار محیطی تنها به‌عنوان فعالیت‌هایی محیطی نام برده می‌شـدند و با این‌که وجوه اشتراکی با قوانین تئاتر محیطی شکنر دارا بودنـد اما در جزییات وجوه افتراق زیادی داشـتند. هپنینگ‌های بـک و کاپرو با این‌که اجراهایی در محیط‌هایی غیر سـالن‌های تئاتر و گالری‌ها بودند اما تئاتر محیطی محسوب نمی‌شدند ولی بی‌شک بزرگ‌ترین تاثیرات را بر تئاتر محیطی داشتند. شکنر در سال ۶۷ شش خصوصیت (اصل) بنیادین را به نقل از براگت بر می‌شمرد :

۱) واقعه‌ها ازیک‌سو تئاتر سنتی و ازسوی‌دیگر به وقایع روزمره و هپنینگ‌ها وابسته است و میان ایـن دو قـرار دارد. (براکت،۱۳۷۵: ۵۰۶) تئاتر به‌عنوان یک هنر مطرح اسـت. هنر به‌مثابه هنر و در مقابلش هپنینگ که شـکنر تمایز آن را با زندگی روزمره مشـکل می‌داند هنر به‌مثابه زندگی اسـت. ادغام این دو در تئاتر محیطی مدنظر شکنر است.

۲) همه‌ی فضا مورداسـتفاده مجریان قرار می‌گیرد؛ تماشاگر هم صحنه‌ساز است و هم تماشاگر صحنه.(براکت،۱۳۷۵: ۵۰۶) درواقع تماشـاگر گاهی به مشـارکت‌کننده در اجرا تبدیل می‌شود و گاه به جایگاه خود بازمی‌گردد. درصورتی‌که در هپنینگ مطلقا شـرکت‌کننده تبدیل به ناظر یا تماشـاگر نمی‌شود.

۳) واقعه می‌تواند در فضایی کاملا دگرگون شده یا فضایی آشنا اتفاق بیفتد.(براکت،۱۳۷۵: ۵۰۷) تفکیک و ادغام دو فضای بیگانه و آشنا به‌عنوان محیطی که اجرا در آن صورت می‌گیرد هدف شکنر اسـت، به‌صورتی‌که برای اجرای «مکبث» یک گاراژ را برمی‌گزیند و شـکل آن را با طراحی صحنه تغییر می‌دهد، آن را دگرگون می‌کند و گاه اجراهایی را در همان حالت اولیه گاراژش یعنی یک گاراژ معمولی به نمایش می‌گذارد.

۴) نقطه تمرکز قابل‌انعطاف و قابل‌تغییر است.(براکت،۱۳۷۵: ۵۰۷) هپنینگ‌های کاپرو به شکل فعالیت‌هایی جزیره‌ای انجام می‌گرفت به‌شـکلی‌که یک فعالیت در نقطه جنوبی شهر و فعالیت دیگر در شـمالی‌ترین نقطه همان شهر درحال‌وقوع بود. شـرکت‌کنندگان نیز می‌توانستند بین هر نقطه از

فعالیت‌ها در حال رفت‌وآمد، دادوستد و جابه‌جایی باشند. اجراگران نمایش‌های محیطی شکنر نیز در یک محیط بزرگ پراکنده، و هم‌زمان مشغول اجرا می‌شدند و صحنه‌های متعددی از یک نمایشنامه اجرا می‌شد.

۵) همه‌ی عناصر نمایش به زبان خود سخن می‌گویند.(براکت،۱۳۷۵: ۵۰۷) عناصر تشکیل‌دهنده یک نمایش محیطی ممکن است مجزا از یکدیگر و به‌شکلی متکثر زبان خاص خود را دنبال کنند و این از مهم‌ترین ویژگی‌های یک تئاتر محیطی است که آن را با هپنینگ و تئاتر سنتی متمایز می‌کند.

۶) یک متن نه قرار است نقطه شروع و نه هدف نمایش باشد. (براکت،۱۳۷۵: ۵۰۷) اصلا لزومی برای داشتن یک متن نیست. هدف شکنر نزدیک شدن به یک عمل آیینی است همان‌طور که خود او می‌نویسد : « رویدادها آیین اند وقتی به پایان می‌رسند تشرف یابندگان تشرف یافته‌اند و همه یکپارچه و منسجم شده‌اند... هر آیینی می‌تواند از محل استقرار اصلی خود جدا گردد و به‌عنوان تئاتر اجرا شود- همانگونه که هر رویداد زندگی روزمره می‌تواند چنین شود.» و آیین بدون متن به‌معنای درام است.

آیین، کثرت‌گرایی و رابطه مخاطره‌آمیز

با برشمردن این ۶ اصل، تئاتر محیطی با تکیه بر سه ویژگی/ رویکرد آیین‌مانندی، کثرت‌گرایی و مخاطره‌آمیز بودن اجرا، شناخته می‌شود.

الف- آیین : شکنر به‌واسطه تحقیق در شکل ساختاری آیین است که به صورت عمده درباره یرژی گروتوفسکی(jerzy grotowski)، آلن کاپرو و جولین بک دست به تحقیق می‌زند. گروتوفسکی را به‌واسطه شیوه برخوردش با بازیگر و تاثیر ناخودآگاه در شیوه اجرایش ؛ آلن کاپرو را به‌واسطه رابطه‌ی جمعی که مشغول شکل‌دهی یک آیین است و جولین بک را برای تحریک جسمانی گروه شرکت‌کننده موردکاوش قرار می‌دهد! تمام این ویژگی‌ها از آیین‌ها برگرفته شده‌اند به‌صورتی‌که شکنر درباره تفاوت نداشتن آیین و تئاتر تاکید می‌کند : " تمنای تبدیل تئاتر به آیین چیزی نیست مگر خواستی برای سودمند کردن اجرا، برای استفاده از رویدادها، برای تغییر افراد." (شکنر،۲۰۰۳: ۱۲۱)

در تئاتر محیطی نوعی آیین دسته‌جمعی در حال رخ دادن است. هم‌چون آیین، رخدادها و وقایع غیرقابل‌پیش‌بینی اند، به‌خصوص در ارتباط متقابل بین مخاطب و اجراگر. ممکن است هدف و نتیجه تعیین‌شده تغییر کند و ناگهان رویداد جمعی متفاوت و غیرقابل‌پیش‌بینی شکل بگیرد.

ب- کثرت‌گرایی : شـکنر درباره شـکل اجرای نمایش مکبث (۱۹۶۹) می‌گوید : "اجرا در تمام طول و عرض صحنه اتفاق می‌افتاد؛ غالبا هم بدین شکل که سه یا چهار صحنه به‌طور هم‌زمان اجرا می‌شـد. هیچ نقطه‌ای نبود که تماشـاگر بتواند از آن‌جا همه چیز را ببیند. در بسیاری از مواقع پیش از شروع نمایش تماشاگرانی را که هر بار حدود هفتاد و پنج نفر بودند می‌دیدم و به آنان اطلاع می‌دادم که می‌توانند در حین اجرا حرکت کنند."(شکنر،۲۰۰۳: ۱۲۶)

درواقع این ویژگی همان نقطه‌ی تمرکز قابل‌انعطاف و قابل‌تغییر است که شکنر توضیح می‌دهد. خصوصیتی که با کثرت‌گرایی رابطه‌ای مسـتقیم دارد. کثرت‌گرایی (پلورالیسم) خصیصه‌ای مربوط به دوره پسامدرن است که افرادی چون رابرت ویلسون نیز با این ویژگی شناخته می‌شوند. چندگانگی و نقطه توجه‌های متعدد در طول اجرا در تئاتر محیطی درواقع وام‌گرفته از تکثرگرایی وضعیت پسامدرن است.

ج- مخاطره‌آمیز بودن : شـکنر در کتاب ***نظریه اجرا*** می‌نویسد :" هر واقعه پنج ویژگی اساسی دارد کـه هر یک از آن‌ها را درواقعه‌هـای جامعه خودمان و نیز درواقعه‌های جوامع قبیله‌ای می‌توان یافت."(شکنر،۲۰۰۳ : ۱۰۴)

شکنر دو ویژگی را مطرح می‌کند که بسیار قابل‌تامل است:

۱) اعمال مبادله‌ها یا موقعیت‌هایی که اثرگذار، غیرقابل‌جبران و برگشت‌ناپذیرند. ۲) رقابتی بودن چیزی هست که مایه نگرانی اجراگران و تماشاگران هر دو است.(شکنر،۲۰۰۳ : ۱۰۴)

وی درباره این دو خصیصه واقعه‌ها، مثال‌هایی می‌آورد که بارزترین آن درباره نمایش دیونیزوس در وضع و سنه ۶۹ است:

" در اواسـط نمایش دیونیزوس به پنتئوس « هر زنی که در این اتاق هسـت» را تقدیم می‌کند. پنتئـوس در جواب می‌گوید که نمی‌تواند بدون کمـک دیونیزوس زن مورد نظر خود را انتخاب کند. دیونیزوس می‌گوید :«بسیار خب. این گوی و این میدان.» پنتئوس وسط صحنه تنها می‌ماند. تقریبا تمام شـب‌ها زنی به نزد او می‌آید و به وی پیشنهاد کمک می‌دهد. این صحنه به گونه‌ای خصوصی بین آن‌ها اجرا می‌شـود و با طرد پنتئوس از جانب زن و برگشـتن او به سـر جای خود تمام می‌شود. اجرا از سـر گرفته می‌شود و پنتئوس – شکست خورده- قربانی می‌شود. یک بار ماجرا به این شکل پیش نرفت. آن طور که خود ویلیام شـپارد – بازیگر پنتئوس- می‌گوید: «یکبار آن قطعه تمام شـده بـود که کاترین ترنر وارد صحنه شـد... مواجه ما دو نفـر از لحاظ عقلانی غیر قابل فهم بود. توجه و علاقه او نسـبت به من براسـاس نمایشنامه – نقشی که بازی می‌کردم- نبود، چه من در نمایشنامه

می‌مــردم و چــه نمی‌مردم و مواردی نظیر این... اتفاق خاصی بین ما افتاد: در یک آن فهمیدم انرژی عاطفی که کاترین روی من گذاشــته چنان اســت که مرا به معنای حقیقی کلمه از صحنه بلند کرده است! به نحوی که انگار کسی موهای سرم را گرفته و بالا کشیده باشد. اطرافم را نگاه کردم و گاراژ و بازیگران دیگر را دیدم؛ بعد گفتم بالاخره اتفاق افتاد. نمایش از هم پاشید هم‌چون غل و زنجیری که از دســت‌هایم بیفتد. براســاس شاکله نمایش، پنتئوس درون ساختار آن اسیر است اما در آن شب بخصوص بنظر می‌رســید که همه آن شاکله و ساختار درهم شکسته است و من از در بیرون رفتم.» آن شــب نقــش دیونیزوس را جان مکینتاش بازی می‌کرد واکنــش او به این ماجرا متفاوت بود: بیل بلند شد و همراه با آن زن تئاتر را ترک کرد من پایان نمایش را اعلام کردم:«خانم‌ها و آقایان امشب برای اولین بار در طی اجرای نمایش، پنتئوس – یک انسان– بر دیونیزوس – یک رب النوع– غلبه یافته است. نمایش تمام شد.» در پی این اعلام، تشویق‌ها و فریادها و هلهله‌های شادی بلند شد....» (شکنر،۲۰۰۳: ۱۱۵–۱۱۶)

در این مثال به‌روشــنی می‌توان غیرقابل‌جبران‌بودن وقایع و مخاطره‌آمیز بودن آن را درک کرد. اجرا براســاس یک اتفاق و ردوبدل شــدن یک انرژی میان اجراگر و تماشــاگر تغییر کرده و به پایان می‌رســد. در مواردی این‌چنینی شــکنر گزارش می‌دهد که بازیگر پنتئــوس را حتی می‌دزدیدند و او نمی‌توانست به اجرا برسد! قبیل چنین اتفاقاتی مواجهه با تئاتر محیطی را برای بازیگر و گروه اجرایی مخاطره‌آمیز و خطرناک می‌کند زیرا هیچ لحظه‌ای قابل‌پیش‌بینی نیست.

آییــن، تکثرگرایی و مخاطره‌آمیز بودن به‌عنوان ســه رویکرد/ویژگی تئاتــر محیطی بدین‌خاطر نام برده و توضیح داده شــد که اســاس فلسفی و اعتقادی این سه رویکرد در فرهنگ غرب که تئاتر محیطی در آن‌جا اتفاق می‌افتد با فرهنگ شرق مقایسه شود.

آیین در غرب و شــرق دارای یک شکل ســاختاری است. یک هسته مرکزی و شرکت‌کنندگان، به همراه تماشــاگرانی که گاه تشرف می‌یابند و گاه نه. اما یک تفاوت بنیادن دراین‌بین دیده می‌شود و این تفاوت ویژگی چندخدایی در غرب و نیز فرهنگ هندو، در برابر فرهنگ اسلامی–ایرانی است. هســته مرکزی آیین‌های غربی را خدایانی متفاوت تشــکیل می‌دهند که در فرهنگ یونانی مشهود می‌نماید و در آیین‌های هندو نیز این امر به‌راحتی قابل‌مشاهده است اما در آیین‌های اسلامی خداوند واحد و یکی اســت. این تفاوت بنیادی/ فلســفی که ریشــه در اعتقادات آیین زرتشــت و اسلام دارد ازاین‌منظر قابل‌بررسی نیز هست که با تکثرگرایی که تئاتر محیطی بر اساس آن پایه‌گذاری می‌شود در تناقض قرار گرفته و ضدیت پیدا می‌کند.

وحدت در آیین‌ها، عنصر مدنظر مسلمانان است درصورتی‌که تئاتر محیطی از وحدت به سمت کثرت حرکت می‌کند. تکثر رویدادها، وقایع و صحنه‌ها به صورتی آنی در یک زمان خاص و با چند زاویه دید. در تعزیه اما این کثرت وجود ندارد. موضوع، زمان، مکان رویداد و نشانه‌ها به‌تمامی مفهوم وحدت را می‌رسانند همان‌طورکه شکل هندسی در تعزیه هم‌چون حرکات دایره وار نیز نشان از قدسی بودن و وحدانیت است. به‌علاوه آن آیین‌های اسلامی – ایرانی آیین‌هایی مخاطره‌آمیز نبودند، البته این ویژگی نمی‌تواند تمام آیین‌های این مرز گسترده را دربر نگرفته باشد، همان‌طور که حتی در آیین سووشون وقایعی خطرناک نیز ممکن است اتفاق بیفتد! اما هرچه هست آیین‌های ایرانی اغلب یا مردانه و یا زنانه بودند.

تفاوت در اعتقادات فرهنگ‌ها بحثی است که می‌توان درباره امکان اجرای تئاتر محیطی در مناطق جغرافیایی مختلف جهان، به‌خصوص ایران، مطرح کرد و آن را مورد کندوکاو قرار داد اما تاریخ اثبات کرده است که اجرای آثار تکثرگرا در میان تماشاگرانی با فرهنگ وحدانی به بن‌بست خورده است. اثر ویلسون در جشن هنر شیراز شاید معروف‌ترین چنین آثاری باشد که به مدت ۷ روز در شیراز و حومه آن اجرا شد اما فقط مورداستقبال هواداران این هنرمند قرار گرفت و نه مردم! اثر آیینی «کوهستان کا» با این‌که از بازیگران ایرانی استفاده می‌کرد و در میان مردم شیراز به اجرا در می‌آمد دقیقا به علت همین کثرت و نقطه‌توجه‌های گوناگون (قابل‌انعطاف) بود که نتوانست مخاطب عام ایرانی و مسلمان را جذب کند. درواقع باورهای یک مرزوبوم منجر می‌شود تا نوع ارتباط با آن مشخص شود و اجرای تئاتر محیطی نه مطلق، بلکه حداقل در برخی خصوصیات خود با فرهنگ اسلامی – ایرانی در تناقض است.

البته این بدین‌معنا نیست که در جوامع مسلمان چنین ساختارهایی وجود نداشته یا نمی‌تواند وجود داشته باشد. بسیاری از ویژگی‌های تئاتر محیطی خلاقیت و تکنیک فردی مولف آن است به‌واسطه پیشینه‌ای که از هنر معاصر به اقتباس گرفته است؛ درصورتی‌که در فرهنگی شرقی پیشینه‌ای دیگر وجود دارد که بروز خلاقیت و تکنیک فرد مولف در این جغرافیا به‌واسطه همان پیشینه‌ها ظهور و تبلور خواهد داشت. تناقض در مفهوم تکثرگرایی همانند مفهوم وحدانیت همواره میان فرهنگ‌های غربی و شرقی مطرح بوده، مفهومی که در ذهن مردمان این دو فرهنگ شکل گرفته و رایج است؛ و این اشکال و مفاهیم آیین‌ها هستند که با تفکر و ذهنیت جامعه پیوند خورده‌اند.

نتیجه‌گیری

" آیین‌های موســوم به آیین‌های تشرف مدرن اغلب نشانه نوعی فقر معنوی تاسف‌آور هستند... اما موفقیت این کوشش‌ها نیاز عمیق آدمی به تشرف و راز آموزی، به باز آفرینی و مشارکت در حیات روح را نیز اثبات می‌کند." (الیاده،۱۹۶۵: ۱۳۴-۱۳۵)

تئاتر محیطی به‌حتم نوعی حرکت به سمت آیینی مدرن است. آیینی که پیشینه‌ای غربی دارد اما بســیار شبیه به آیین‌های اقوام و فرهنگ‌های دیگر است. تئاتر محیطی قصد تشرف دارد، قصد دارد که دنیای پیرامون و هم‌زمانی در آن را به رخ بکشد و اطراف خود را اعم از محیط و انسان تحت‌تاثیر قرار دهد، شــاید این رویدادهای آیینی‌شکل به‌گفته الیاده بیانگر نوعی فقر معنوی تاسف‌آور است اما بازهم به گفته وی «نیاز عمیق آدمی به تشرف و راز آموزی، به باز آفرینی و مشارکت در حیات روح را نیز اثبات می‌کند.» نیاز انسان معاصر که همواره در فقدان معنوی به‌سر می‌برد.

حال با مرور و مقایسه ویژگی‌های تکنیکی و ایدئولوژیک تئاتر محیطی، آیا با این تفاسیر می‌توان اجراهای به‌اصطلاح محیطی در تئاتر کشور را همان تئاتر محیطی مدنظر شکنر دانست؟ آیا می‌توان تئاتر محیطی شکنر را با فرهنگ ایرانی منطبق ساخت؟ آیا می‌توان برداشتی منطبق با فرهنگ ایرانی از تئاتر محیطی داشت و این شیوه را به اجرا در آورد؟... سوال‌هایی نظیر این شاید مدت‌ها به پاسخی دقیق و مبرهن نینجامد اما هرچه هست می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که اجراهای تحت‌عنوان تئاتر محیطی در کشــورمان تقریبا شــبحی از اجراهای مدنظر شکنر است و به‌هیچ‌وجه با ویژگی‌هایی که شــکنر نام می‌برد مترادف نیست و شاید بنا به ویژگی‌های فرهنگی هرگز مترادف نشود. درواقع این فرهنگ و اعتقادات ماست که با تئاتر محیطی هم‌سو و هم‌ایمان نیست. بااین‌حال غیرممکنی وجود ندارد! حتی پرفرمنس‌آرت نیز در سالیان اخیر مورداقتباس هنرمندان ایرانی قرار گرفته و با مقتضیات همیــن فرهنگ چندین اجرای درخور به نمایش درآمده اســت؛ و بعید نیســت که هم‌چون اجراهای دانشــجویی تئاتر محیطی در سالیان اخیر که بسیارنزدیک به ویژگی‌های مدنظر شکنر است، از تئاتر محیطی اقتباسی صورت گرفته و اجراهایی درخور به‌وقوع بپیوندد.

فهرست منابع

۱.شکنر، ریچارد (۱۳۸۸) ***نظریه اجرا***، ترجمه مهدی نصرالله زاده، تهران، انتشارات سمت
۲.براکت، اسکار (۱۳۷۵) ***تاریخ تئاتر جهان***، ترجمه هوشنگ آزادی ور، تهران، انتشارات مروارید
۳. لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۸) ***جهانی شدن و هنر جدید***، ترجمه علیرضا سمیع آذر، تهران، نشر نظر
۴.گلدنبرگ، رزلی (۱۳۸۸) ***هنر اجرا***، مریم نعمت طاووسی، تهران، انتشارات نمایش
۵.ویتمور، جان (۱۳۸۶) ***تئاتر پست مدرن***، صمد چینی فروشان، تهران، انتشارات نمایش
۶.دامود، احمد (۱۳۸۸) ***بازیگری پرفرمنس آرت***، تهران، نشر مرکز
۷.هیوم، رابرت (۱۳۷۷) ***ادیان زنده جهان***، عبدالکریم گواهی، تهران، انتشارات فرهنگ اسلامی

منبع انگلیسی :

J.M. Cohen, Chicago, IL, (1965) :***The Two and the One***, translated: University of Chicago Press

تعزیه و سووشون

بررسی و نقد الهام‌گیری تعزیه از آیین اسطوره‌ای سوگ سیاوش

سید ابوالحسن عمرانی، اصغر فهیمی فر**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۱/۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۳/۲۶

**نویسندهٔ مسوول

تعزیه و سووشون

بررسی و نقد الهام‌گیری تعزیه از آیین اسطوره‌ای سوگ سیاوش

سید ابوالحسن عمرانی فوق لیسانس ارتباطات، خارج فقه و اصول دانشکده صدا و سیما واحد قم

اصغر فهیمی فر عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری دا نشگاه تربیت مدرس

چکیده

ویژگی نمایشی تعزیه، مهم‌ترین جنبه هنری این مناسک آیینی است که نگاه پژوهشگران حوزه نمایش، بیشتر برآن معطوف بوده و برهمین‌مبنا آنان در پی یافتن منابعی جهت تأثیرپذیری و الهام‌گیری تعزیه از آن‌ها بر آمده‌اند. برخی از پژوهشگران رد پایی از آیین‌های اسطوره ای ایران باستان همانند سوگ سیاوش به‌دست داده و قایل به الهام‌گیری تعزیه از این آیین هستند.

مشابهت‌های بسیارجزیی و اتفاقی این آیین‌ها و نمونه‌هایی دیگر ازاین‌دست، همانند نمایش‌های دینی قرون‌وسطای مسیحی در اروپا، اساطیر بین‌النهرینی، آیین‌های نمایشی شرقی در هند و چین و... نیز از نظرگاه برخی، به‌عنوان خاستگاه یا عوامل تأثیرپذیری تعزیه انگاشته شده است. این دیدگاه‌ها مبتنی بر پشتوانه قطعی و مستندی که بتواند ادعاهای مزبور را اثبات کند، نیست.

تعزیه به‌عنوان مهم‌ترین هنرنمایشی دینی ایران، با پشتوانه مذهب و با اتکاء به سنت‌های عزاداری شیعی – از عصر علنی شدن آیین‌های سوگواری حضرت سیدالشهداء (سده چهارم هجری) تا اجرای شیوه نمایشی منظوم (سده دوازده و سیزدهم) و در گذر از چندین قرن تحول – به تکامل رسید.

فرازونشیب در مراحل مختلف شکل‌گیری تعزیه را باید در تاریخ سیاسی شیعه، ملاحظه و بررسی کرد. محدودیت‌های سیاسی شیعه و تقابل و عناد خلفا و حاکمان جور با ایشان، وممنوعیت اجرای شیوه‌های ابلاغ پیام ائمه‌اطهار و خاندان پیامبر، موجب شد شکل‌گیری تعزیه با ساختار نمایشی و گونه رایجی که در قرون اخیر اجرا می شود، قرن‌ها به تأخیر بیفتد.

با این رویکرد، اهداف سیاسی و فرهنگی شیعه در طول تاریخ و تلاش در طریق دستیابی به ابزار و شیوه‌های پیام‌رسانی قوی‌تر درراستای ترویج اهداف قیام عاشورا به همراه توانمندی‌های ادبی و هنری شیعه و دراختیار داشتن منابع تاریخی، مقتل‌های منظوم، منظومه‌های نیمه‌نمایشی، سوگ‌نامه‌های داستانی و... به زبان پارسی و ازسویی ظرفیت و قابلیت داستان و واقعه کربلا برای تبدیل شدن به یک آیین نمایشی، مهم‌ترین زمینه‌های پیدایی تعزیه به‌وسیله شیعیان به‌شمار می‌آید. درنتیجه نیازی به طرح بحث الهام گیری تعزیه از آیین‌های اسطوره‌ای عهد باستان احساس نمی‌شود...

واژگان کلیدی : تعزیه، آیین دینی، سوگ سیاوش، آیین اسطوره‌ای

در متون مذهبی آیین زرتشت، مشتمل برکتاب ***اوستا*** و نیز منابع پس از آن همانند ***بُندهش*** (آفرینش نخستین) و ***دینکرت*** (اعمال دین) مطالب افسانه ای گسترده ای پیرامون خدایان، امشاسپندان، قهرمانان و موجودات موهوم آمده که خود منبع ومأخذی برای شاهنامه نویسی– که از روزگار کهن ایران شیوه‌ای معمول و متعارف در شرح زندگانی شاهان و پهلوانان بوده – به‌شمار می‌آمده است.

شاهنامه‌های مسعودی مروزی – به نظم – و ابوالمؤید بلخی –به نثر– در عصر سامانیان و پیش از ***شاهنامه*** فردوسی سروده شد، اما مهم‌ترین منبع ***شاهنامه*** فردوسی [۱]، ***شاهنامه ابومنصوری*** عنوان شده است؛ که به فرمان ابومنصور محمدبن عبدالرزاق طوسی تألیف شد.

رضا زاده (شفق) تأکید می کند :

مأخذ این ***شاهنامه*** (ابومنصوری) همان داستان‌های اوستایی و کتاب‌هایی همانند « خوتای نامک» بوده است.[۲]

فردوسی تا پایان ***شاهنامه*** از پنجاه پادشاه اسطوره ای و تاریخی سخن می گوید...یکی از مهم‌ترین دوره‌های داستان‌های ***شاهنامه***، دوران کیکاووس پادشاه ایران است.

رفتن سیاوش پسر کیکاووس به سرزمین توران و کشته شدن او در آن سرزمین مربوط به همین دوره است.

باعنایت به این‌که بحث این نوشتار با داستان سیاوش مرتبط است، بنابراین به اجمالی از داستان وی در ***شاهنامه*** فردوسی می‌پردازیم:

سیاوش از چهره‌های اسطوره‌ای ***شاهنامه***، پدرش کیکاووس و مادرش دختر مردی از سرزمین توران است. سیاوش در کودکی به‌دست رستم تربیت شد و فنون جنگ‌آوری و سوارکاری را ازتجربیات این پهلوان نامی ایران آموخت.

کیکاووس – به غیر از مادر سیاوش، – همسری به نام سودابه دارد. اودختر شاه هاماوران است...

سودابه در اولین دیدار، شیفته سیاوش شده و دل به عشق او می بندد. اما سیاوش جوان پاکدامنی است و فریفته حیله اهریمنی سودابه نمی‌شود.

سودابه با متهم کردن سیاوش، در پی بدنامی او در نزد پدرش (کیکاووس) برمی‌آید.

درنتیجه قرار بر این می شود که سیاوش برای رفع اتهام و اثبات بی گناهی خود از میان خرمن آتش بگذرد.

آن‌گاه سوار بر اسب به میان آتش تفته شتافت و تن او بی هیچ زیانی از اندرون آتش به سلامت

بیرون شد.

وقتی کاووس بی‌گناهی سـیاوش را دریافت، قصد کشتن سودابه کرد ؛ اما سیاوش از او خواست سودابه را ببخشاید و از گناهش درگذرد.

سـیاوش پس‌ازچندی سپاهی را گرد آورد و به جنگ افراسیاب رفت و درنهایت با او صلح کرد و با دخترش فرنگیس ازدواج کرد.

ناموران توران ازجمله گرسـیوز برادر افراسیاب بر او رشـک برده و با دروغ‌هایی که بر سیاوش بست، افراسیاب را نسبت به او بدبین ساخته و او را به کشتن سیاوش تحریض کرد.

سرانجام افراسیاب فرمان قتل سیاوش را صادر کرد و خون شاهزاده تاجدار به زمین ریخته شد.

خبرکشـته شدن سـیاوش که به ایران رسید، مردمان سوگوار شدند و مویه و لابه کردند.کاووس تاج را از سر بر زمین کوفت و به‌شدت گریست. رستم که در این میان سودابه را مقصر می‌شمرد، او را به قتل رسانید و سوگند یاد کرد به‌سوی توران تازد و از آن دیار دیّاری باقی نگذارد.. [۳].

سـطور بالا، خلاصه‌ای از افسانه سیاوش در ***شاهنامه*** فردوسی را بازگو می کند. بر اساس نقل مورخان، این رویداد اسطوره‌ای بعدها به صورت یک آیین درآمده است.

به‌طورمثال بنابر گزارش محمدبن جعفر نرشخی در ***تاریخ بخارا*** مردم بخارا همه‌ساله در سال مرگ سیاوش عزاداری کرده و به انجام آیین ویژه‌ای می‌پرداختند.

نرشخی می‌گوید:

مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه‌هاست. چنان‌که در همه ولایت‌ها معروف است و مطربان آن را سرود ساخته و قوالان آن را گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است.[۴]

مغان گور سیاوش را ارج می‌نهند. هرسالی مردی آن‌جا یکی خروس برد و بکشد پیش از برآمدن آفتاب روز نوروز [۵]

کاشغری نیز با تأیید این موضوع یادآور می‌شود:

هر سال زرتشتیان به رویین‌دژ نزدیک بخارا که سیاوش در آن‌جا کشته شد، می‌روند. مویه و قربا نی می کنند و خون حیوان قربانی‌شده را برگور می‌ریزند و این رسم آن‌هاست. [۶]

با ذکر این مقدمات، سوال اصلی موضوع را بدین‌گونه مطرح می‌کنیم که:

آیا عناصر اسـطوره ای و سـنت نمایش‌های آیینی ایرانیان دوران باستان درصورت بخشی به تعزیه و آیین نمایش شهادت حضرت امام‌حسین (ع) تأثیرگذار بوده است؟

با یادآوری این نکته که پیشینه پرداختن به این موضوع (رابطه تعزیه و سوگ سیاوش) در طرح

دیدگاهی به‌وسیله مرحوم شاهرخ مسکوب بوده است.[۷]

در این دیدگاه، مسکوب بر این باور است که سیاوش الهی جای خود را به آدم دیگر (حسین بن علی شـــهید کربلا) واگذاشت و تعزیه جای سوگ سیاوش را گرفت.[۸]سنت سوگواری در عزاداری شهید تازه به‌کار گرفته شد.[۹]

مفصل‌تریـــن بحثی که به این موضوع پرداخته، دیدگاه احســـان یار شـــاطر در مقاله‌ای با عنوان "تعزیه و آیین‌های ســـوگواری در ایران قبل از اســـلام" اســـت. این مقاله به همراه تعداد دیگری از مقالات به زبان‌های فارسی، انگلیسی و فرانسه در مجموعه ***تعزیه هنر پیشرو بومی در ایران*** چاپ شـــده است. پیتر چلکووسکی پژوهشگر معروف غربی تعزیه ایرانی، این مجموعه را که مشتمل بر دیدگاه‌های تعزیه‌شناسان در مجمع بین‌المللی تعزیه در سال ۱۳۵۵خورشیدی در شهر شیراز است، گردآوری کرد.[۱۰]

آقای یار شاطر می‌گوید:

"دوماجرای غم انگیز در ســـنت ایرانی از جهاتی چند با شـــبیه خوانی‌ها قابل مقایســـه‌اند [۱۱]. یکی یادگار زریر (ایادگار زریران) اثری متعلق به ایران سده‌های میانه است که از روزگار ساسانیان باقی مانده اســـت... این اثر حماســـی، هم‌چون مصیبت امام‌حســـین، بر شخصیت زریر، مدافع از جان گذشته و دلیر راه دین متمرکز است.«ویشتاسپ» شاه پاک نهاد زرتشتیان از جانب « ارجاسب » شاه تورانیان – که با گرویدن که با گرویدن ویشتاســـپ به آیین زرتشـــت مخالف بود، – تهدید می‌شود. رزمنـــدگان داوطلب زریر در برابر دژخیمان به جنگ در می‌آیند. زریر به‌دســـت « بیدرفش » برادر بد نهاد ارجاسب به قتل می‌رسد".[۱۲]

وی یادآور می‌شود:

"دو جنبه این تراژدی قابل تامل است. یکی آنکه نتیجه قطعی حادثه بر زریر و نزدیکانش معلوم اســـت. پیش از آنکه جنگ آغاز گردد، « جاماســـب » در یک پیشـــگویی اســـف انگیز، بار مصائب در انتظار شـــاه را بر وی آشـــکار می‌ســـازد و به طرزی خاص می‌گوید که زریر دلاور، چگونه خائنانه بر دســـت بیدرفش شقی کشته می‌شود... در شبیه خوانی‌ها نیز مشاهده می‌کنیم که سرنوشت کسان بر امام معلوم است و اغلب از طریق اخبار، احساسات ماقبل وقوع، اظهار تأسف‌ها با توصیفات آشکار از رخدادهای آینده آشکار می‌گردد".[۱۳]

جنبه دوم آن است که مرگ زریر با عزیمت اسفبار پسر جوانش بستور (به قول فردوسی نستور) دنبال می‌شـــود، که به‌رغم کم‌ســـالی، به جنگ با بیدرفش می‌شتابد و انتقام پدرش را می‌گیرد.کنار

پیکر به خون تپیده و بی‌جان پدر می‌ایســتد و بــه روش خاص تعزیه‌خوانی‌ها با کلمات حزن‌انگیز بر حال زار پدر نوحه می‌زند. [۱۴]

ماجرای دیگری که به عقیده یار شــاطر با شــبیه‌خوانی دوره پس از اسلام در ایران قابل‌مقایسه است، سوگ سیاوش است. وی یادآور می‌شود:

نزدیک‌ترین همانندی با تعزیه را در سنن ما قبل اسلامی – نه در یادگار زریر بلکه – در تراژدی ســیاوش باید یافت. شــاهزاده جوان و بی‌گناه برای گریز از کینه پدر راه آوارگی توران زمین در پیش می‌گیرد و در آن‌جا به فرمان افراسیاب بدگوهر به قتل می‌رسد.[۱۵]

وی با اشاره به برخی از مطالب ***تاریخ بخارا*** ی نرشخی، نتیجه‌گیری می‌کند که:

سنت یک آیین سوگواری به‌ویژه برای سیاوش از قدیم تا دوره مؤلف تاریخ بخارا (نرشخی) در ماوراءالنهر وجود داشته است.

وی با اشاره به گزارش نرشخی یاد آور می‌شود :

«اهل بخارا را بر کشــتن ســیاوش سرودهای عجیب اســت »[۱۶] و« چنانکه در همه ولایتها معروف اســت و مطربان آن را ســرود ســاخته‌اند و می‌گویند و قوالان آن را گریستن مغان گویند » [۱۷]. ثعالبی از ســنتی یاد می‌کند که بر طبق آن وقتی ســیاوش کشته شد اختلالات کهکشانی رخ داد: « بادی ســخت وزیدن گرفت. غباری غلیظ برخاســت و همه جا در تاریکی سنگین فرو رفت.» [۱۸]چنین پدیده‌ای بی‌شک گواه قداست قهرمان مقتول است.

آقای یار شاطر در جای دیگری از این مقاله می‌گوید:

"ســوگ ســیاوش چنانکه در ادبیات انعکاس یافته، جلوه‌ای از خصایص بارز شــبیه خوانی‌های اسلامی ماست. سیاوش نیز هم‌چون امام‌حسین از سرنوشت خود آگاهی قبلی دارد. یعنی همه رنج‌ها و مصائبی را که در انتظار او و همســر باردار اوست به تفصیل می‌داند...درشاهنامه فردوسی، قطعه‌ای که در آن سیاوش خواب نما شده و بد بختی‌هایی را که بر او خواهد گذشت برای همسر جوان خود، فرنگیس تعریف می‌کند، به آمیزه پیشگویی، نوحه زدن و وداع تعزیه همانندتر است.

از شــرح شــماری از کتاب‌های مرجع در مورد طرز به قتل آمدن سیاوش بر می‌آید که او در خور اولیاء شهید بس بی‌رحمانه و به طرزی دردناک کشته شد و اندوهی ژرف و احساس ترحمی سخت را برانگیخت. پس از آنکه زخمی و خسته شد، دستانش را بستند و پالهنگ برگردنش نهادند و پای پیاده او را به جایی بردند که روزی در مســابقه‌ای پیروز شــده بود. آنگاه چون گوسفند به خاکش افکندند و با خنجر گلویش را بریدند... کیخسرو با قاتلش که شخصیتش به شمر تعزیه بسیار شبیه است، همین

کار را می‌کند".[۱۹]

آن‌چه در این بخش از دیدگاه آقای یار شـاطر اسـتنباط می‌شـود، این اسـت که شـباهت و همانندی‌هایی در ماجرای زریر و سیاوش با امام‌حسین وجود دارد. اما در بیشتر گزاره‌های بالا بیشتر و پیشتر از اینکه سخنی از الهام‌گیری دو آیین نمایشی از یکدیگر باشد، بحث مشابهت شخصیت‌های اصلی داستان‌ها با یکدیگر است. موضوعی که خود به صورت جداگانه جای بحث، تامل و امعان‌نظر خاص دارد. اما این همانندی‌ها – برفرض صحت و پذیرش – هیچ‌گونه تاثیرپذیری تعزیه از سوگ سیاوش را اثبات نمی‌کند.

برخی از این مشابهت‌ها که در محتویات کلام آقای یار شاطر از آن سخن رفته از این قرار است:

آگاهی امام‌حسین از مرگ خود و یارانش، همانند آگاهی سیاوش از مرگ خود و آگاهی جاماسپ از مرگ زریر است.

خبر شـهادت امام‌حسـین در خواب به او الهام می‌شود. سـیاوش نیز خبر کشته شدن خود را در خواب می‌یابد.

هنگام کشـته شدن امام‌حسین نشانه‌های ناگهانی و حتی غیرطبیعی در کاینات رخ داد. در مرگ سیاوش نیز اختلالات کهکشانی روی داد.

امام‌حسین را سر از بدن جداکردند. سیاوش را نیز سر بریدند.

انتقام سـتاندن مختار از قاتل امام‌حسـین و دیگر قتله کربلا همانند انتقام‌گیری کیخسرو گروی قاتل سیاوش است که شخصیتش به شمر شبیه است.

و...

هم‌چنان‌که ملاحظه می‌شـود این مقایسـه‌ها و مشـابهت‌ها، مقایسه و مشـابهت تعزیه (آیین نمایشـی سـوگواری بر امام‌حسـین) با آیین سوگ سـیاوش نیست. بلکه مقایسـه و بیان مشابهت شـخصیت امام‌حسـین با شخصیت سـیاوش اسـت. یعنی به‌جای‌اینکه به روند تاثیرپذیری دو آیین نمایشی از یکدیگر پرداخته شود، به شباهت‌های اتفاقی شخصیت‌های واقعه و داستان‌ها پرداخته شده است. درحالی‌که تفکیک این دو موضوع از یکدیگر، از بدیهیات به‌شمار می‌آید.

یعنی نباید بحث الهام‌گیری تعزیه از سـوگ سیاوش را با موضوع مشابهت‌های اتفاقی قهرمانان داستان‌ها (سیاوش و امام‌حسین) خلط کرد. زیرا بحث الهام‌گیری و تأثیرپذیری، با بحث همانندی‌های اتفاقی شخصیت‌های دو داستان، کاملا از یکدیگر جدا و مستقل است.

بی تردید این شـباهت‌های اتفاقی و به تعبیر سـتاری : قرابت‌هـای صوری – هیچ ارتباطی با

الهام‌گیری تعزیه از آیین سوگ سیاوش ندارد.

بسیار ساده‌انگارانه است اگر بر این پندار باشیم که به‌عنوان‌مثال، آگاهی امام‌حسین از سرنوشت محتوم خود و یاران، الهام پذیرفته از مرگ آگاهی زریر و سیاوش است!

آن‌چه در متون تاریخی و اعتقادی شیعی و جود دارد، بیانگر این است که خبر شهادت امام‌حسین یـک منبـع وحیانی دارد و آگاهی او از مرگ خویش نه فقط در خواب به او الهام شـده، که سـال‌ها پیشتر از زبان پیامبر خاتم بیان شده و حتی قرن‌ها پیشتر به وسیله پیامبران بزرگ الهی از آن سخن رفته است.

این متون تاریخی و روایات، مبتنی بر این است که امام‌حسین نه‌تنها در آغاز حرکت از مدینه به مکه یا از مکه به‌سوی عراق از شهادت خود آگاه شده بود ؛ که خبر شهادتش از سال‌ها پیشتر بر وی مکشوف و عیان بوده است.

از همان آغاز ولادتش جبرییل به پیامبر خاتم (ص) خبر شهادت حسین را ابلاغ کرده بود:

ان امتک تقتل الحسین من بعدک...[۲۰]

حضرت امیرالمؤمنین (ع) نیز هنگام عبور از سـرزمین کربلا، اندوهگین شـده و با چشـمانی اشک‌آلود فرمود:

هذا مناخ رکابهم و هذا ملقی رحالهم و ههنا تهراق دمائهم...[۲۱]

به‌هرروی، شـبیه دانسـتن تعزیه به سوگ سیاوش به خاطر مشابهت اتفاقی شخصیت‌های آن با یکدیگر است نه مشابهت دو آیین. زیرا همانندی و شباهتی که گویای الهام‌پذیری یکی (تعزیه) از دیگری (آیین سوگ سیاوش) باشد، وجود ندارد. جز این‌که هر دو یک نحوه آیین سوگواری هستند.

آقای یار شـاطر، در پرداختن به آیین یادکرد سـیاوش به وسـیله اهالی بخارا یعنی همان «آیین سوگ سیاوش» می‌گوید:

این واقعیت که سـیاوش کانون یک آیین سـوگواری در ماوراءالنهر بـود را می‌توان به‌وضوح از گزارش نرشـخی بازیافت. او گوید که سـیاوش را در بخارا نزدیک دروازه غوریان به خاک سپردند و زرتشـتیان (مغان) گورش را ارج می‌نهادند. « هر سـالی مردی آن‌جا یکی خروس برد و بکشد پیش از برآمدن آفتاب روز نوروز». پیشکش قربانی را کمی بعد، « کاشغری » تایید می‌کند و می‌گوید که « هر سـال زرتشـتیان (مجوس) به رویین دژ نزدیک بخارا که سیاوش در آن‌جا کشته شد می‌روند. مویه و قربان می‌کنند و خون حیوان قربانی شده را برگور می‌ریزند و این رسم آن‌هاست ». بیرونی، جزییات بیشـتری درخصوص آیین به‌خاک‌سـپاری رایج در سغد، ذکر می‌کند: « در آخر این ماه اهل

سغد برمردگان پیشین خود گریه می‌کنند و برآنان نوحه می‌زنند و رویهای خود را می‌خراشند و برای مردگان طعام و شــراب می‌برند...» اشــارات در ارتباط با آیین ســوگواری ســیاوش را در منابع دیگر می‌توان یافت. به‌عنوان‌مثال، ثعالبی نقل می‌کند «وقتی خبر مرگ سیاوش به دربار شاه ایران رسید، غم سنگین و عزای عمومی کشور را فرا گرفت و رستم و سرکردگان سپاه، برهنه سر و پا هفت روز به سوگواری نشستند.»....

به گواهی بیرونی، در خوارزم، سیاوش را حرمت می‌نهادند.[۲۲]

در این قطعات تاریخی از وجود و انجام یک آیین برای یادکرد سیاوش سخن رفته. اما هم‌چنان که ملاحظه می‌شود هیچ‌گونه شاخصه‌ای برای تأثیرپذیری تعزیه از این آیین ارایه نشده است.

بی تردید این بحث، (تاثیرگذاری آیین ســوگ سیاوش برآیین شبیه‌خوانی) رویکرد الهام‌گیری از اصل ســوگواری و مویه کردن بر مرگ ســیاوش و ســریان آن به عزاداری حضرت سیدالشهدا را نمی‌تواند مدنظر داشته باشد.

دیدگاهی مبتنی بر این‌که اســاس ســوگواری بر ســیاوش، مقدمه یا منبعی است برای عزاداری شــیعیان برحسین‌بن‌علی، ســخنی به دور از رژف‌نگری‌های محققانه خواهد بود؛ زیرا به گواهی ادله قطعیه و اخبار و روایات متواتر و متون تاریخی معتبر و مستند، برای پاس‌داشت نام و یاد امام‌حسین، ازسوی آخرین پیامبر خدا و نیز ائمه هدی حساب ویژه‌ای گشوده شده و حتی سال‌ها پیش از شهادت او بر برپایی و اقامه عزا و سوگواری در رثای او به‌عنوان پیامی با مضامین حماسی، عاطفی، اجتماعی و... برای همه ادیان، مذاهب و جوامع بشری در سراسر روزگار، توصیه و سفارش اکید شده است.

از آن‌جا که برپایی مراســم عزای حضرت سیدالشــهدا، زنده نگهداشتن حریت و آزادگی واحیاء ارزش‌های والای الهی انسان است، ازهمان آغاز مورد توصیه ائمه معصومین و پیشوایان دین بوده و همه آن‌ها نسبت به بزرگداشت یاد و نام سرور آزادگان با شیوه‌های مختلف توصیه کرده‌اند.

در روایات معتبر، پیامبر خدا، ســبط اصغر خود را محبوب‌ترین چهره آســمان و زمین برشمرده و یادآور شده:

من احب ان ینظر الی احب اهل الارض و اهل السما ء فلینظر الی الحسین...[۲۳]

حضرت امام‌صادق (ع) می‌فرماید :

ان لقتل الحسین علیه السلام حراره فی قلوب المؤمنین لایبرد ابدا...[۲۴]

به خاطر شهادت حسین، حرارتی در دل‌های مؤمنان است که هرگز سرد و خاموش نمی‌شود.

ائمه‌اطهار، هم‌چنین برای ماندگارتر شدن نام و یاد امام‌حسین به استفاده از ابزار هنر به‌ویژه هنر

شعر توصیه می‌کنند.

امام‌صادق در همین زمینه می‌فرماید :

ما من احد قال فی الحسین شعراً فبکی و ابکی الا اوجب الله له الجنه غفر له [۲۵]...

کســی نیســت که درباره حسین شــعری بگوید و بر اثر آن خود بگرید یا دیگری را بگریاند، جز این‌که خداوند او را آمرزیده و بهشت را بر او واجب می‌گرداند.

علاوه‌براین، بر اســاس آن‌چه از روایات برمی‌آید، ائمه‌اطهار، افزون بر توصیه به اســتفاده از هنر اثرگذار و ماندگار شــعر در اقامه و احیای یاد و نام حســین، به اســتفاده از شیوه نمایشی نیز سفارش کرده‌اند.

ابوهارون مکفوف (از اصحاب حضرت امام‌صادق) می‌گوید:

"روزی خدمت امام‌صادق رسیدم. آن حضرت فرمود : برایم (در رثای سیدالشهدا) شعری بخوان. من شــروع کردم به شــعر خواندن. امام فرمود: نه! اینگونه نه. همانگونه که برای خودتان شعرخوانی می‌کنید و همانگونه که نزد قبر حضرت سیدالشــهدا مرثیه می‌خوانی.(لا، کما تنشــدون و کما ترثیه عنــد قبــره...) پس به همان صورت که امام فرموده بود، اشــعاری را قرائت کردم. امام با صدای بلند شروع به گریستن نمود "... [۲۶]

این روایت بیانگر آن اســت که ائمه‌اطهار، به انجام شــیوه‌های تأثیرگذار در بیان حماسه عاشورا و زنده نگهداشــتن نام حضرت سیدالشهدا اهتمام ویژه‌ای داشته‌اند. تبیین صحیح و کامل روایت بالا حتی می‌تواند الهام‌بخش ساختار هنری و نمایشی تعزیه نیز باشد.

زیرا امام به راوی یادآور می‌شــود که زیارت حضرت سیدالشهدا و مرثیه‌سرایی را با آداب و افعال و حــرکات، به‌گونه‌ای که در هنگام زیارت حضوری در کربلا انجام می‌دهد، نمایش دهد ؛ بازآفرینی افعال، گفتار و حرکاتی که موجب تأثیرگذارتر شدن یاد حضرت سیدالشهدا می‌شود.

بنابراین، شــیعیان پای‌بندی خاصی به اجرای شــیوه‌های ماندگار و تأثیرگذار در احیای نام و پیام حضرت سیدالشهدا و استمرار و انتقال آن به نسل‌های بعدی داشته‌اند.

بنابراین اصل مراسم سوگواری بر سیاوش هیچ‌گونه سرمشقی برای ایجاد سوگواری بر امام‌حسین نیســت. درباره الگوپذیری « آیین تعزیه» از « آیین ســوگ سیاوش » هم – چنان‌که یادآور شدیم – دلیلی اقامه نشده.

ازســویی کاوش‌های باستان‌شناســی در ماوراء النهر و کشف دیوارنگاره شهر سغدی پنجی کنت (پنجکند) که نقوش آن تابوت در حال تشییع جوانی را باز گو می‌کند که آدمیان و خدایان در مرگش

سوگوارند، نیز بیشتر از یک مراسم سوگواری نشان نمی‌دهد.

آقای یارشـــاطر یادآور می‌شـــود که برخی از مورخان ازجمله «یاکوبوســـکی» و « تره فوژکین »، مراسم سوگواری و تشییع را مربوط به سیاوش دانسته‌اند.[۲۷]

اما بر اســـاس پژوهش‌های جدید و تحقیقات اخیر ازجمله پژوهش‌های باستان‌شناسی « بوریس مارشـــاک »[۲۸]، معلوم شـــدهه که دیوارنگاره معبد شماره ۲ پنجکند (پنجی کنت)، مراسم تشییع مربوط به سیاوش نیست ؛ بلکه تشییع خواهر تموز است.[۲۹]

پژوهشگران دیگر نیز که در باب ارتباط تعزیه با آیین سوگ سیاوش سخن گفته‌اند، به بیان یک یـــا چند جمله بســـنده کرده و دلیلی برای این ادعا، وجوه ارتبـــاط، نوع الهام‌گیری، چرایی و چگونگی تأثیرپذیری و شیوه تأثیرگذاری و... را اقامه نکرده‌اند.

جز این‌که درام در هر دو آیین ریشـــه در تقابل خیروشـــر دارد، مشابهتی وجود ندارد ؛ این هم از روی تقلید و بازسازی در تعزیه نیست.

برخی از پژوهشـــگران خارجی تعزیه نیز – بدون توجه در محتوای متون دینی و تاریخی شـــیعه درباره سیر تاریخی و کیفیت شکل‌گیری سوگواری بر امام‌حسین – چنین مطالبی را بازگو کرده‌اند...

در نقد دیدگاه الهام‌گیری و تأثیرپذیری تعزیه از سوگ سیاوش، ابتدا این سوال مطرح است که ایرانیان باســـتان که ســـال مرگ ســـیاوش را به نمایش مرگ او می‌پرداختند از کدام پیش‌زمینه الهام گرفته بودند؟

آیا چیزی جز اصل واقعه (هرچند ذهنی و تخیلی) مستند آن‌ها بوده است؟

در این‌جا ما ابتدا به حادثه کربلا ازمنظر یک واقعه تاریخی نگاه می‌کنیم.

می‌بینیم این واقعه به‌عنوان قطب و اساســـی‌ترین عامل پیدایی تعزیه، اســـتعداد و قابلیت تبدیل شدن به یک آیین و اثر نمایشی داشته است.

ایران شـــیعی این قابلیت بالقوه را به فعلیت رســـانید و از آن در پیام رسانی عاشورا که مهم‌ترین هدف، انگیزه و دغدغه‌خاطر پیروان راســـتین خاندان پیامبر (از نیمه دوم ســـده اول اســـلامی) بوده، استفاده کرد.

بستر رشد، استمرار و تکامل تعزیه در درون جامعه مذهبی ایران شیعی بوده وارادت قلبی ایرانیان به خاندان و اهل‌بیت پیامبر موجب بروز و ظهور این هنر قدسی شده است.

یک محقق خارجی می‌گوید:

"شـــیعیان به علت طرد شدن (خروج) از مذهب رســـمی که جزای مقابله و برخورد و درگیری

سیاســی بود به کشــف تئاتر[۳۰] نایل آمدند. آنان احساس تشویش‌ها و جدایی دردمند با اضطراب ناشــی وقوف به درد را کشــف کردند. و خاصه ایرانیان که در زندگانی و شهادت امام حسین تنها به چشــم سرنوشت فاجعه انگیز ننگریستند بلکه سرّی‌ترین خواســت‌های سیاسی و ملی خود را نیز در آن گنجانده‌اند".[۳۱]

موضوع نیازمند به توجه در این مقال این است که وقتی اصل واقعه دارای ظرفیت نمایشی بوده، نباید ظهور آن را با داســتان‌های اســاطیری مرتبط بدانیم و با تحکم وگاهی تکلف درپی اثبات رابطه و تأثیرپذیری متقابل آن‌ها از یکدیگر برآییم.

درراســتای طرح امثال چنین دیدگاه‌هایی لازم به یادآوری است که «ویژگی هنری و نمایشی تعزیه» که در دیدگاه شرق‌شناسان غربی و کارشناسان و نظریه‌پردازان حوزه تئاتر و نمایش، از آن به «ســاختار دراماتیک » تعبیر می‌شــود، بدین‌دلیل است که ویژگی‌های کامل یک درام در تعزیه یافت می‌شــود و هنگامی‌که پژوهشــگران آن را موردارزیابی قرار می‌دهند به‌ناچار از آن به‌عنوان یک درام نام می‌برند و درپی این برمی‌آیند که بســترهای زمینه‌ســازی آن را بیابند که چه و از کجا بوده است. بنابراین به طرح تئوری‌های گوناگون پیرامون پیدایش " درام تعزیه" می‌پردازند.

حال اگر درام مشتمل بر فضاسازی، گفت‌وگو، شخصیت‌پردازی عناصر داستان، فرازوفرود واقعه یا روایت تاریخی اســت و ازطرفی تعزیه همه این‌ها را داراســت، ایرادی ندارد که تعزیه یک نوع " درام " نامیده شود.

امّا این بدان‌معنا نیست که پردازندگان تعزیه ابتدا منبعی برای " دراماتورژی " داشته و بر اساس آن تعزیه را شکل داده‌اند.

به‌بیان‌دیگر:

تعزیه به‌عنوان درام ساخته‌نشــده تا برای ساختار آن به سنت درام‌نویسی غرب، یا شیوه نمایشی آیین‌های اســطوره‌ای یونان و ایران باســتان نیاز باشد. بلکه در طی چندین مرحله و در قرون متعدد، تعزیه از مناســک و آیین‌های سوگواری شیعیان به شکل پدیده هنری با ساختار نمایشی تبدیل شده است.

علاوه‌بر اجرای آیین‌های گوناگون عزاداری شــیعیان درطول تاریخ، شــیوه انشا و سرودن اشعار توصیفی و نیمه‌نمایشی مذهبی در قالب‌های مختلف شعری در زبان شاعران شیعه پارسی‌سرا دارای سابقه بوده که در تعزیه نیز که تمام گفت‌وگوهای آن به نظم و شعر است، کاربرد یافته است.

درســطور زیر به برخی از محتویات سوگ‌نامه‌های داستانی – که تلفیقی از نثر و نظم بوده – و

نیز منظومه‌های نیمه‌نمایشی مربوط به اواخر هزاره اول (پیش از پیدایش تعزیه اصطلاحی) تاقرون سـیزده و چهارده هجری (دوره اوج و گسترش مجالس تعزیه) اشارتی کوتاه می‌کنیم. متون منظوم این منابع در برخی از تعزیه‌نامه‌ها آورده شـده و تعزیه‌نویسـان علاوه‌بر استفاده از وقایع‌نگاری این منابع، از اشعار و عبارات منظوم آن‌ها نیز استفاده کرده‌اند:

متن کوتاهی ازیک مقتل مربوط به اوایل قرن دهم هجری(سال ۹۰۸)

عمرسـعد زمانی سردرپیش انداخت، پس سـر برآورد و گفت ای بریر یقین می دانم که هرکه با ایشـان جدال و قتال کند و حقوق ایشـان را غصب نماید لامحاله جای او عذاب الیم خواهد بود. اما مـن ترک ملک ری نمی توانم کرد. بریر فرمود که یابن سـعد هرکه را هوس ملک ری کند هرآینه بساط خدمت حق را طی کند و مرکب سعادت را به تیغ شقاوت پی کند و مرد نیکبخت و عاقل این چنین کارها کی کند.

گیرم که روزگار تو را میر ری کند

آخرنه مرگ نامه عمر تو طی کند

گیرم که بگذری تو زقارون به گنج و مال

با وی وفا نکرد جهان با تو کی کند[۳۲]

در میان تعزیه‌نامه‌های جنوب فارس، مجلس تعزیه شهادت بریر وجود ندارد اما در نسخه حربن یزید ریاحی (مجلس تعزیه شهادت حر) دو بیت بالا عینا مورداستفاده قرار گرفته است.

و خطاب به عمر سعد آمده است.

عمر سعد در پاسخ می‌گوید :

ای حر امیر وعده به من ملک ری کند

آخر حسین وعده فردای دی کند

دنیاست نقد و آخرت است نسیه‌ای عزیز

کی نقد را به نسیه دهد مرد با تمیز

وموارد دیگری ازاین‌دست...

علاوه‌براین، سـاختار داستان‌پردازی و گفت‌وگوهای منظوم در برخی از این‌گونه منابع به شیوه و اسلوب تعزیه است و شاعر تعزیه با استفاده از همان کلمات و اوزان عروضی یا اندکی تغییر و تصرف، در تعزیه به‌کار برده است.

به اشعار زیرکه در داستان مسموم کردن حضرت امام‌رضا به‌وسیله مأمون به صورت پرسش‌وپاسخ

سروده شده، دقت شود:

بگفتا چند محزونی و غمناک　　بگفتا شکوه‌ها دارم ز افلاک
بگفتا روز تا شب کیست یارت　　بگفتا با غریبان چیست کارت
بگفتا زین نکوتر هست انگور　　بگفت انگور جنت از کف حور
بگفتا چند بختت را نشست است　　بگفتا تا فلک ناکس‌پرست است
بگفتا نوش جان فرمای انگور　　بگفتا طبع مایل نیست معذور
بگفت انکار زین گفتار نتوان　　بگفتا جز به جبر این کار نتوان
بگفت امروز نه منت به جانم　　بگفتا رحم کن بر کودکانم
بگفتا چون منت کس هم‌نفس نیست　　بگفتا سنگدل تر از تو کس نیست[۳۳]

شـــاعرتعزیه درمجلس تعزیه شـــهادت حضرت امام رضا از این اشعار به‌صورت زیر استفاده کرده است :

مأمون: دگر تا چند محزونی و غمناک
حضرت امام‌رضا: بسی من شکوه‌ها دارم ز افلاک
مأمون: بفرما روز تا شب کیست یارت
حضرت امام‌رضا: بگو تو با غریبان چیست کارت
مأمون: زین نکوترهست انگور
حضرت امام رضا: بود انگور جنت در کف حور
مأمون : بگو تا چند بختت را نشست است
حضرت امام‌رضا: فلک در عهد من ناکس‌پرست است
مأمون: فدایت نوش جان فرمای انگور
حضرت امام‌رضا: مرا درخوردنش می‌دار معذور
مأمون: دگر انکار زین گفتار نتوان
حضرت امام‌رضا: بدان که جز به جبر این کار نتوان
مأمون: بخور انگور و نه منت به جانم
حضرت امام‌رضا: بیا و رحم کن برکودکانم
مأمون: عموجان چون منت کس هم‌نفس نیست
حضرت امام‌رضا : زبهرم سنگدل تر از تو کس نیست[۳۴]

بدین‌ترتیب، شـــکل‌گیری ساختمان نمایشی و سیر داستانی تعزیه برگرفته از محتوای غنی منابع مذهبی و هنری شیعی در سده‌های مختلف بوده و این موضوع از بدیهیات به‌شمار می‌رود.

در این بحث یک نکته حایزاهمیت بوده و آن این‌که درباره شکل‌پذیری تعزیه باید سیر تاریخی آن را درکنار تاریخ سیاسی شیعه مطالعه کرد.

چالش‌های موجود معارض با شـــیعه، محدودیت قلمرو سیاســـی شیعیان، اختناق حاکم بر جوامع اسلامی در عصر خلفای اموی و عباسی، شیعه را در ترسیم واقعه عاشورا محدود ساخته بود.

وگرنه شـــیعه در پیام‌رسانی عاشورا، حضور سیاســـی در جامعه و اقامه عزاداری، معطل و منتظر بهره‌گیری و تأثیرپذیری از آیین‌های ســـوگواری سال مرگ ســـیاوش و الهام‌گیری از چنین مناسک اسطوره‌ای نمانده است.

امکان وجود شـــباهت‌های شـــکلی و صوری و حتّی ماهوی تعزیه با بسیاری از هنرهای نمایشی دنیا در دوره‌های مختلف، قابل‌انکار نیست. امّا این‌گونه شباهت‌ها از روی تمثیل و تقلید نیست بلکه مشابهت‌های اتفاقی است که در برخی از وقایع تاریخی و داستان‌های اساطیری به‌چشم می‌خورد. امّا هم‌چنان که یادآوری شد. این شباهت‌ها دلیل بر تأثیرپذیری متقابل نیست.

بی‌تردید پدیدآورندگان تعزیه نه اصول و قواعد نمایشنامه‌نویســـی ارســـطو را مدّنظر داشته و نه از کتاب ***بوطیقای*** این فیلســـوف یونانی (که در آن از درام و تراژدی ســـخن رفته) الهام گرفته و نه آیین‌های اسطوره‌ای را ملاک قالب‌سازی و شکل‌دهی به تعزیه دانسته‌اند.

بلکه اهداف بلندتری آن‌ها را به این مقصد رسانید.

زیرا ازسویی، شیعیان مترصد یافتن فرصتی برای تبیین و ترسیم بیشتر و بهتر پیام حماسه عاشورا به‌وســـیله ابزار و وســـایل گویاتر بودند و ازسوی‌دیگر، غنای فرهنگی شـــیعه به‌اندازه‌ای بود که بتواند با اســـتفاده از سنت‌های ســـوگواری خود و بدون نیاز به هیچ‌گونه پیش‌زمینه‌ای خارج از تاریخ شیعه، تعزیه را به‌وجود آورد.

به‌بیان‌دیگر، اگر آل بویه، ســـوگواری امام‌حســـین را در قرن چهارم هجری علنی می‌کند به دلیل این اســـت که دارای مذهب تشـــیع اســـت و می‌خواهد توصیه پیامبرخاتم و ائمه هـــدا را درباره زنده نگهداشتن نام و یاد حضرت سیدالشهدا – به‌رغم مخالفت خلفا – عملی کند و عینیت بخشد.

دلیلی بر الهام‌گیری ایشـــان از آیین‌های باســـتانی و سوگ سیاوش هم وجود ندارد. صرف ایرانی بودن و وجود ســـابقه ســـوگواری در شمال شرق ایران چند هزار ســـال پیش از آن، نمی‌تواند عاملی برای این رویداد باشد. چه که اگر چنین بود، باید اجرای آیین‌های سوگواری امام‌حسین در دوره‌های

بعدی (زمان حکومت غزنویان، سلجوقیان، خوارزمشاهیان و...) نیز با همان گستردگی در ایران ادامه می‌یافت.

اما این اتفاق، روی نداد. درحالی‌که در این فاصله زمانی، هنرهای مختلف ازجمله معماری، هنرهای مستظرفه، ادبیات، قالی‌بافی، ایجاد و تکمیل آلات و ابزار نجومی و... در ایران به اوج عظمت و شکوه خود رسیده بود ؛ لیکن شیوه عزاداری را آن‌سان که حکومت شیعی آل بویه بر انجام آن پای‌بند بود، استمرار پیدا نکرد.

به گواهی منابع تاریخی، پس از انقراض آل‌بویه و به دلیل بی‌رغبتی حاکمان و پادشاهان غیرشیعی در ایران نسبت به اجرا و برگزاری مراسم عزاداری امام‌حسین ، برپایی چنین مجالسی منحصر به اجرای مراسم به شکل ساده و بسیارمحدود بوده است.

این رویکرد در حدود پانصد سال به درازا کشید تا این‌که پس از ظهور سلسله صفویه در اوایل قرن دهم هجری، بار دیگر روند عزاداری امام‌حسین شکل گسترده و فراگیر یافت و در استمرار همین حرکت، در دوره‌های بعدی، تعزیه مصطلح امروزی به ظهور رسید.

به‌هرروی، پیشینه غنی شیعه درراستای پاسداشت یاد حضرت سیدالشهدا، منجر به ظهور و تکامل آیین عزاداری در قالب هنر نمایشی تعزیه شد.

گرچه به تعبیر استاد ستاری، آقای یار شاطر موضوع (رابطه تعزیه و سوگ سیاوش) را با حزم و احتیاط مطرح کرده [۳۵]، لیکن طرح این نگرش، موجب شده که برخی از محققان، هرگونه مشابهتی را در هرگونه داستان یا آیین اسطوره‌ای با تعزیه ببینند، ردِپایی از آن را در آیین تعزیه یا اصل داستان تعزیه متصور شوند.

به‌عنوان‌مثال برخی، گریستن اولیاخوان‌ها در تعزیه (که درواقع داستان کربلا را روایت کرده و خود بر آن می‌گریند) را از بن‌مایه‌های زاری تیشتر (فرشته باران) بر حال خویش، به‌شمار آورده‌اند.

در آیین زرتشتی، تیشتر (از امشاسپندان یا فرشتگان یشت‌های اوستا) در مبارزه اول خود با اپوش (دیو خشکسالی) شکست می‌خورد و پس از آنکه مبارزه را به حریف اهریمنی واگذار می‌کند، در درگاه اهورا مزدا به زاری می‌پردازد و از او کمک می‌خواهد. پس از این‌که آدمیان و فروهرهای نیکان به یاریش شتافتند، وی با برخورداری از نیروی معنوی، اپوش را در هم می‌شکند و باران بر مردمان فرو می‌بارد.[۳۶]

آن‌چه که در پندار برخی از محققان پیرامون مطلب بالا آمده گویای این است که اولیاخوان‌های تعزیه وقتی که در صحنه نمایش می‌گریند، یادآور گریه تیشتر (فرشته باران) بر حال خویشند.[۳۷]

یعنی هم‌چنان که فرشته باران از شکست اولیه خود ناراحت شده و زاری می‌کند، شخصیت‌های مثبت تاریخی تعزیه نیز از شکست ظاهری خود محزون شده، می‌گریند و تعزیه‌خوان‌ها کار (گریستن) آن‌ها را بازنمایی می‌کنند.

درحالی‌که گریستن اولیاخوان‌های تعزیه، بازسازی گریه اولیا (شخصیت‌های تاریخی واقعه) برشکست ظاهری‌شان نیست. یعنی اگر نسخه‌خوان امام‌حسین(ع) در حین ایفای نقش، گریه کند بدان‌معنی نیست که خود امام‌حسین (ع) هم در چنین صحنه‌ای گریه کرده و این نسخه‌خوان کار او را بازنمایی می‌کند.

بلکه اولیاخوان‌ها، (به‌عنوان شیعیان عزادار) حکایت دردناک و سرگذشت غم‌بار خاندان پیامبر خاتم را روایت کرده و از فرط اندوه از ستمی که بر آنان رفته، از دیدگان اشک می‌ریزند و می‌گریند.

به‌بیان‌دیگر گریستن اولیاخوان‌های تعزیه جزیی از روند تاریخی تعزیه محسوب نمی‌شود تا بتوان آن را برگرفته یا یادآور عملی اسطوره‌ای قلمداد کرد و بر آن اساس رابطه‌ای میان یک رویداد تاریخی و یک اندیشه اسطوره‌ای تبیین و اثبات کرد. بلکه این کار ظهور احساسات و عواطف افرادی است که بر پیامد رویدادی غم‌بار، اندوهگین شده و اشک می‌ریزند.

وانگهی این ویژگی (اظهار عواطف به‌وسیله گریستن) مختص اولیاخوان‌های تعزیه نیست تا امکان ارتباط میان ایفاگر نقش و شخصیت تاریخی واقعه میسر شود.

یعنی نسخه‌خوان‌های اشقیا هم به‌رغم پوشیدن لباس دشمنان اهل‌بیت پیامبر در صحنه‌های حزن‌برانگیز تعزیه اشک می ریزند و گریه سر می‌دهند.

بنابراین، اهداف سیاسی و فرهنگی شیعه در طول تاریخ و توجه ویژه شیعیان به تبلیغ و گسترش پیام حماسه عاشورا و تلاش در طریق دستیابی به ابزار و شیوه‌های پیام‌رسانی قوی‌تر درراستای ترویج اهداف قیام عاشورا به همراه توانمندی‌های ادبی و هنری شیعه و الهام‌گیری از اصل واقعه کربلا، مهم‌ترین زمینه‌های پیدایی تعزیه به‌وسیله شیعیان به‌شمار می‌آید.

درنتیجه هیچ نیازی به طرح بحث الهام‌گیری تعزیه از آیین اسطوره‌ای سوگ سیاوش وجود ندارد. به دلیل این‌که اگر درپی اثبات این مطلب برآییم که برای ایجاد یک شیوه و آیین نمایشی حتما باید شیوه دیگری برای الهام‌گیری از آن در طول تاریخ وجود داشته باشد، یک نحوه تسلسل باطل پیش می آید.

هرچند نیاز به ارجاع بحث، به « بطلان تسلسل ازناحیه علل » نیست ؛ زیرا موضوع از امور بدیهی به‌شمار می‌آید.

و اگر پاسخ این باشد که آیین نمایشی سال مرگ سیاوش از اصل رویداد و ماجرای کشته شدن سیاوش تأثیر پذیرفته و ایجاد شده، همین پاسخ درباره تعزیه نیز صدق می کند. یعنی درباره مناسک آیینی تعزیه نیز می توان گفت که این آیین نمایشی از اصل واقعه و رویداد شهادت حضرت سیدالشهدا (ع) الهام گرفته و با توجه به ظرفیت نمایشی واقعه کربلا، به ساختار هنری با زبان و کلام ماندگار شعر و نظم تبدیل شده است.

با این توصیف چرا باید بر الهام‌گیری تعزیه از آیین سوگ سیاوش- با تأکید بر وجود پیشینه درام در هزاره‌های پیشین- اصرار و تأکید ورزید ؟

جلال ستاری می‌گوید :

"برخی کوشیده‌اند تا به هزار و یک دلیل ثابت کنند که بعید است فرهنگ غنی ایران درام نیافریده باشد. چنانکه گویی فقد درام در فرهنگی، نمودار نقص و کمبودی وهن آور است. اما غالب این استدلالها، نظریه پردازی و دلیل تراشی است و در نهایت می‌توان از آن مباحث چنین نتیجه گرفت که اگر هم درامی بوده و بازی می‌شده است، نشانی از آن باقی نمانده است تا براساس آن بتوان کاخی برآورد"...[۳۸]

وی در جای دیگر یادآور می‌شود :

"...بیگمان تعزیه، با توجه به فاصله دراز زمانی میان سوگ سیاوش و مویه مغان از یکسو و شبیه سازی و نوحه خوانی اسلامی از سوی دیگر، بازمانده مستقیم آیین‌های باستانی نیست"...[۳۹]

شهیدی نیز یادآور می‌شود :

"... شک نیست که در میان سنتها و آیین‌های ملل و جوامع مختلف جهان پاره‌ای عناصر مشترک و همانند وجود دارد ؛ و باز هم تردید نیست که در جریان تاریخ و روابط ملتها ممکن است گاهی فرهنگی از فرهنگ دیگر در مواردی تأثیر پذیرفته باشد، اما هیچ یک از اینها دلیل آن نیست که یکی را معلول و برخاسته از دیگری بدانیم، مگر آن که اسناد و دلایل و شواهد مسلم تاریخی در دست داشته باشیم که در مورد تعزیه چنین نیست. به هر حال با استدلال و قیاس تمثیلی نمی‌توان درستی و نادرستی یک واقعه تاریخی را اثبات کرد".[۴۰]

بنابراین، اگر براین پندار باشیم که تعزیه در استفاده از رنگ لباس از اپرای پکن الهام گرفته، در ساختمان درام خود از سنت درام‌نویسی غرب تأثیر پذیرفته، در اصل موضوع یعنی پیام رهایی از اسطوره‌های ماقبل اسلام، در رهسپار شدن قهرمان داستان به‌سوی سرنوشت محتوم و مرگ آگاهی از تراژدی یونان، در تضاد خیروشر از کاتاکالی هند، در ساختار نمایشی از نمایش‌های رمزی دینی

قرون وسطای مسیحیت و... به‌صورت تلویحی، هنر ایران پس از اسلام و فرهنگ غنی تشیع با همه پشتوانه‌های اعتقادی، فرهنگی، مذهبی، تاریخی، ادبی، هنری و... آن را نادیده انگاشته‌ایم.

درحالی‌که ایران شـیعی با توانمندی در ابداع و خلق آثار بدیع و دراختیار داشـتن منابع تاریخی، مقتل‌های منظوم، اشعار واقعه‌گویی، منظومه‌های نیمه‌نمایشی، سوگ‌نامه‌های داستانی، اشعار حماسی مذهبی و... به زبان پارسـی و از سـویی ظرفیت و قابلیت داستان و واقعه کربلا برای تبدیل شدن به یک آیین نمایشی و ازطرف‌دیگر توصیه پیشوایان دین و ائمه معصومین بر استفاده از ابزار هنر برای ترسـیم و ابلاغ گویاتر و رساتر پیام‌های دینی به‌ویژه رسالت جهانی حماسه عاشورا، خود، خلاقیت و توانایی ظهور تعزیه را با ساختار فعلی آن داشته است.

نتیجه‌گیری

موضوع الهام‌گیری تعزیه از آیین سوگ سیاوش فقط به صورت یک فرضیه مطرح شده و باقی مانده و هیچ‌گونه دلیل قطعی بر اثبات آن ارایه نشده است.

در بحث الهام‌گیری تعزیه از آیین سوگ سیاوش، باید میان شباهت دو آیین ازسویی و شباهت قهرمانان دو داستان با یکدیگر از جانب دیگر، تفکیک قایل شد.

مواردی که به‌عنوان شـباهت تعزیه و آیین سـوگ سیاوش پنداشته شده، (همانند مرگ آگاهی سیاوش و امام‌حسین، سر بریده شدن هر دو و...) مشابهت دو آیین با یکدیگر نیست ؛ بلکه مشابهت اتفاقی قهرمانان داستان – اسطوره‌ای و تاریخی – با یکدیگر است.

به دلیل ارایه نگرش الهام‌گیری تعزیه از آیین‌های اسطوره‌ای، خلط‌بحث به فرایندی انجامیده که هرگونه مشابهتی از روند تاریخی داستان تعزیه – و نه آیین تعزیه – دیده شده، حمل برتأثیرپذیری و تأثیرگذاری شـده اسـت. درنتیجه دیدگاه‌های غیرمحققانه‌ای هم‌چون مشابهت سوگواری و گریه برحضرت سیدالشـهدا به مویه کردن بر قتل فجیع آدونیس و گریستن اولیاخوان‌ها در تعزیه به گریه تیشتر (فرشته باران) برشکست ظاهری خود، ارایه شده است.

حماسه عاشورا و رویداد تاریخی کربلا، خود بالقوه دارای ظرفیت نمایشی بوده و همین ویژگی، اساسـی‌ترین قطب ظهور تعزیه در سیر تاریخی عزاداری‌های شیعه و تبدیل شدن به هنر نمایشی با ویژگی‌های دراماتیک بوده است.

هم پیشـینه عزاداری و هم پیشـینه دراماتیک تعزیه در تاریخ شیعه وجود دارد. سفارش و تأکید پیامبر اسـلام و ائمه‌اطهار به برپایی و اقامه عزای حضرت سیدالشـهدا و تلاش شیعه در طول تاریخ

برای دستیابی به شیوه‌های گویاتر و تأثیرگذارتر، درآمدی بر ظهور تعزیه مصطلح است.

فهرست منابع

[۱] – هرچند او از شـاهنامه دقیقی طوسـی – که عمرش پیش از اتمام شاهنامه اش به پایان رسید – نیزاقتباس کرده است.

[۲] – ***تاریخ ادبیات ایران***:۱۸۲

[۳] – نک : گزیده‌هایی از ***شـاهنامه فردوسـی***، احمد نفیسـی، جلداول:۱۶۶– ۱۵۰، هم‌چنین : فرهنگ اسـاطیر در ادبیات فارسی، محمد جعفر یاحقی: ۲۶۴

[۴] – نرشخی ابوبکرمحمدبن جعفر، ***تاریخ بخارا***، تصحیح مدرس رضوی:۳۳–۳۲

[۵] و۶– نک: ***تعزیه هنر پیشـرو بومی در ایران***، پیتر چلکووسـکی، ترجمه داود حاتمی، مقاله «تعزیه وآیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام»، احسان یارشاطر: ۱۳۱

[۷] – جلال ستاری در این‌باره یادآور می‌شود : تا آن‌جا که می‌دانم نخست زنده یاد شاهرخ مسکوب در پژوهش زیبایش سوگ سیاوش....خاطرنشان ساخت و سپس احسان یار شاطر با حزم و احتیاط...، زمینه اجتماعی تعزیه و تئاتر درایران:۱۰۳

[۸] – مسـکوب، شاهرخ، ***سوگ سیاوش***: ۸۲. نک : سـتاری، جلال، ***زمینه اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران***: ۱۰۴

[۹] – ستاری، جلال، ***زمینه اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران***: ۸۸

[۱۰] – مقالات فرانسـه و انگلیسـی این مجموعه را آقای داود حاتمی ترجمه کرده و به همراه دیگر مقالات فارسی به چاپ رسـیده است. آقای چلکووسـکی در مقدمه این مجموعه می‌نویسـد :... به منظور نجات تعزیه از فراموشی، در تابستان ۱۳۵۵خورشیدی / اوت ۱۹۷۶میلادی مجمع بین المللی تعزیه به مدیریت فرخ غفاری تشکیل شد: ۴

[۱۱] – هم‌چنان‌که در صفحات بعدی به آن خواهیم پرداخت در این دیدگاه اسـتاد یارشـاطر، ماجرای زریر و سیاوش، با شـبیه‌خوانی‌ها مقایسه نشده است بلکه ویژگی‌های این دو شـخصیت اسطوره‌ای با شخصیت اصلی و تاریخی واقعه کربلا یعنی امام‌حسـین مقایسه شـده. – واقعه‌ای که درام تعزیه از آن گرفته شده وگرنه شخصیت‌پردازی کار تعزیه نیست. تعزیه و شبیه‌خوانی، واقعه تاریخی را در قالب یک آیین و به صورت نمادین به‌تصویر می‌کشد... –

[۱۲] – یارشـاطر، احسان، ***تعزیه و آیین‌های سـوگواری در ایران قبل از اسلام، تعزیه هنر پیشرو بومی در ایران***، پیتر چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی: ۱۲۸

[۱۳] – یارشـاطر، احسان، ***تعزیه و آیین‌های سـوگواری در ایران قبل از اسلام، تعزیه هنر پیشرو بومی در ایران***، پیتر چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی: ۱۲۹–۱۲۸

[۱۴] – یارشـاطر، احسان، ***تعزیه و آیین‌های سـوگواری در ایران قبل از اسلام، تعزیه هنر پیشرو بومی در ایران***، پیتر چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی: ۱۲۶

[۱۵]–یارشاطر، احسان، ***تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام، تعزیه هنر پیشرو بومی در ایران***، پیتر چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی:۱۲۷

[۱۶] – یارشـاطر، احسان، ***تعزیه و آیین‌های سـوگواری در ایران قبل از اسلام، تعزیه هنر پیشرو بومی در ایران***، پیتر چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی: ۱۳۰

[۱۷] – یارشـاطر، احسان، ***تعزیه و آیین‌های سـوگواری در ایران قبل از اسلام، تعزیه هنر پیشرو بومی در ایران***، پیتر چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی: ۱۳۰

[۱۸] – یارشـاطر، احسان، ***تعزیه و آیین‌های سـوگواری در ایران قبل از اسلام، تعزیه هنر پیشرو بومی در ایران***، پیتر چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی: ۱۳۱

[۱۹] – یارشـاطر، احسان، ***تعزیه و آیین‌های سـوگواری در ایران قبل از اسلام، تعزیه هنر پیشرو بومی در ایران***، پیتر چلکووسکی، ترجمه داود حاتمی: ۴– ۱۳۳

[۲۰] – ***بحارالانوار***، ج۴۴: ۲۳۶

[۲۱] – ***بحارالانوار***، ج۴۴:۲۵۸

[۲۲] – ***بحارالانوار***، ج۴۴: ۱۳۲

[۲۳] – مناقب، ***ابن شهر آشوب***،ج۴:۷۳

[۲۴] – مناقب، ***ابن شهر آشوب***،ج۴: ۳۸

[۲۵] – شیخ طوسی، ***رجال:*** ۲۸۹

[۲۶] – علامه مجلسی، ***بحارالانوار***، ج ۴۴: ۲۷۸

[۲۷] – علامه مجلسی، ***بحارالانوار***، ج ۴۴: ۱۳۲

[۲۸] – بوریس ایلیچ مارشـاک، باستان‌شـناس روسی. بیش از پنجاه سال عمر خود را به پژوهش و جست‌وجو در بقایا و ویرانه‌های سغد باستان در پنجکند تاجیکستان کنونی کرد. او از سال ۱۹۵۴ م به کاوش در ویرانه‌های سغد پرداخت.کتاب‌های هنر پنجکند (۱۹۶۸–۱۹۵۸)نگاره‌های سغد (۱۹۸۱) باستان‌شناسی سغد (۲۰۰۳) و...ازجمله آثار مارشاک است. وی در سال ۲۰۰۸ در پنجکند درگذشت و بنا به وصیتش در همان ویرانه‌ها مدفون شد.

[۲۹] – نک : مجله ***ماه هنر*** ویژه اسـطوره و آیین، شـماره(۴۸–۴۷)، مرداد و شهریور ۱۳۸۱، از مطالب زهره زرشناس در میزگرد « زن، اسطوره و آیین » ص ۵

[۳۰] – منظور وی همان تعزیه است. (تعبیری که مناسب تعزیه نیست)

ستاری می‌گوید : تعزیه با همه کرامندیش، آیینی نمایشی است و نه نوعی تئاتر به معنای امروزین کلام... (ص۹۹)

[۳۱] – Roselyn Bafeet, trakition theatre en Algerie, ۱۹۸۵.نـک: ***درباره تعزیه و تئاتر در ایران***. گردآورده: لاله تقیان، ص ۱۰۴(از یادداشت‌های جلال ستاری بر ترجمه مقاله‌ای از ژان‌کالمار)

[۳۲] – کاشفی، ملاحسین واعظ، ***روضه الشهدا***:۲۱۲–۲۱۱.

[۳۳] – جوهری، محمدمیرزاابراهیم، ***طوفان البکاء***:۴۰۶

[۳۴] – در محاورات میان حضرت امام‌رضا (ع) و مأمون در مجلس تعزیه شـهادت حضرت امام‌رضا (ع) درروسـتاهای جنوب استان فارس، اشعار به‌صورت بالا تدوین و نگارش شده است.

[۳۵] – موضوع مطرح‌شـده بالا چندان هم با حزم و احتیاط بیان نشـده ؛ در آن قطعیت و جزم بیشـتر دیده می‌شـود تا احتیاط و حزم. سـتاری در جای دیگر می‌گوید : بااین‌همه، احسـان یار شاطر خاطرنشـان می‌کرد که « مسلماً نباید گفت که مصیبت امام‌حسـین، چنانکه در تعزیه نشـان داده می‌شود، همان باز آفرینی بعدی افسانه سیاوش است » (ستاری: ۱۰۶) اما این کلام یار شاطر به معنای عدول وی از این نگرش نیست... بلکه می‌خواهد از این پا فراتر بگذارد و آیین‌های دیگری را نیز الهام‌بخش تعزیه بداند زیرا در ادامه همین جملات می‌گوید : خاستگاه و شکل‌گیری تعزیه را می‌توان از اساطیر بین‌النهرینی،

آناطولیایی و مصری نیز دریافت. (تعزیه هنر پیشرو بومی در ایران: ۱۳۵)

[۳۶]- نک : تمیم داری احمد، ***داستان‌های ایرانی***:۶۷

[۳۷] – کیا خجسته، ***قهرمانان بادپا***، نک: ***ریشه‌های نمایش درایران باستان***، آرمین رهبین: ۹

[۳۸] –ستاری، جلال، ***زمینه اجتماعی تعزیه و تئاتر درایران***: ۴۴

[۳۹] – ستاری، جلال، ***زمینه اجتماعی تعزیه و تئاتر درایران*** :۱۰۶

[۴۰] – شهیدی، عنایت الله، ***تعزیه و تعزیه خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجاردرتهران***: ۶۹

تاثیر فرانسه، روسیه و عثمانی بر تئاتر مشروطه

داوود بنی اردلان، محمود عزیزی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۶ / ۸ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۹ / ۵ / ۹۳

تاثیر فرانسه، روسیه و عثمانی بر تئاتر مشروطه

داوود بنی اردلان
کارشناس ارشد کارگردانی . دانشکده هنر و معماری

محمود عزیزی
استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

چکیده

تئاتر ایران در دوره مشـــروطه با اتفاقات گوناگونی مواجه بود از نخستین لشکرکشی محمدخان قاجار و گردن زدن بازیگران شهر تفلیس تا دایر کردن تالار نمایشی در دارالفنون و ترجمه‌های متعدد از متون فرنگی .

در ابتدا ســیاحان و روشــنفکران ایرانی در کشــورهای اطراف هم‌چون روسیه با تئاتر آشنا شدند و ازطریق ســفرنامه‌ها به شــرح فوایــد و چگونگی اجرای نمایش در کشــورهای دیگــر پرداختند و پس‌ازچندی ناصرالدین‌شــاه مجذوب تئاتر شــد و این سرآغاز رشــد تئاتر فرنگی در ایران بود. سهم فرانسه و به‌خصوص مولیر در رشد تئاتر فرنگی در ایران از نخستین اجرای مردم‌گریز در دارالفنون تا ترجمه‌های تمام کارهای مولیر در همان سال‌های نخستین غیرقابل‌انکار است.

ازســوی‌دیگر آمدوشــد گروه‌های تئاتر روســی، قفقازی و عثمانی به ایران و اجراهای آن‌ها در دربــار و دارالفنون و هم‌چنین ورود اپرت به ایران راه را برای اســتقرار تئاتر فرنگی در ایران باز کرد، روشــنفکران ایرانی در پناه این گروه‌ها به تاســیس گروه‌های تئاتری مشــتاق شدند و در شیوه‌های اجرایی از آنان تقلید کردند دراین‌بین به نقش ارامنه در اشاعه این گونه تئاتر نیز باید اشاره کنیم.

در انتهای این مقاله نیز به نقش میرزاحبیب در نهضت ترجمه اشاره کردیم.

واژگان کلیدی: مولیر، سیاحان و سفرنامه، دارالفنون، ترجمه، نخستین گروه‌های تئاتری، اپرت و ارمنیان، میرزاحبیب

مقدمه

درباره انگیزه‌ها و علل رخداد انقلاب مشروطه دلایل بسیاری گفته شده که در مقدمه فعلی قصد تکرار آن‌ها نیست. تنها سیمای کلی از بعضی عللی که سبب طغیان مردم بر علیه استبداد حاکم بود را ترسیم می‌کنیم ازجمله: روابط سیاسی با اروپا از چهارمین سال سلطنت فتحعلیشاه، اعزام محصل بـه اروپا، پل فرهنگی تهران– قفقاز، تهران– اسـتانبول، تهران– قاهره که محل اجتماع گروهی از مهاجرین سیاسی متفکر ایرانی بود، نشر روزنامه‌های فراوان به زبان‌های فارسی، ترکی، عربی، رواج صنعت چاپ، ایجاد دارالفنون و آشـنا شـدن ایرانیان با علوم جدید، ترجمه کتاب‌های متعدد متفکران اروپایی هم‌چون روسـو، هیوم، آگوست کنت و...، شکسـت‌های نظامی و سیاسی ایران در برخورد با روسـیه و عثمانی، شیوه اخذ مالیات، انقلاب روسـیه، جنگ روسیه و ژاپن، تماس با فرهنگ غرب و تربیت قشـری روشنفکر و تجددخواه، اندیشه‌های ناشـی از انقلاب فرانسه، اعطای امتیازات فراوان بیگانگان، ظلم شـاهزادگان و حکام فاسـد، شکل‌گیری طبقه تاجرپیشـه در مقابل فئودال و رضایت نداشتن این طبقه از نفوذ اقتصادی بیگانگان و...

با توجه به عوامل گوناگونی که در شکل‌گیری فکر ترقی آزادی‌خواهی در ایرانیان برشمردیم در این‌جا یکی از عوامل را که نه‌تنها در به‌ثمر رسیدن حرکت به‌سمت آزادی سیاسی، اجتماعی بلکه در اسـتقرار و رشـد فعالیت‌های فرهنگی به‌خصوص تئاتر، بسیار راه‌گشا بود را شرح می‌دهیم و آن تاثیر مهاجرین ایرانی چه در کسوت بازرگان یا کارگر و چه در نقش محصل یا مبارز سیاسی به کشورهای همسـایه و اروپایی اسـت. این مهاجرین از نزدیک با پیشـرفت‌های فرهنگی و صنعتی غرب مواجه شـده و به فکر جبران عقب‌افتادگی ایرانی‌ها افتادند. البته ناگفته نماند بسـیاری از آن‌ها با رفتارهای خشـن ناصرالدین‌شـاه مواجه شدند و مجبور به ترک دوباره وطن و پناه بردن به عثمانی، هند، مصر، فرانسه، قفقاز و ... شدند.

برای هرچه‌بیشـتر روشن شدن وخامت اوضاع درون ایران و تعداد مهاجرین ایرانی کافیست به چند نقل قول از فریدون آدمیت اشـاره کنیم: " در بادکوبه فرقه فداییان از مجاهدین وجود دارند که به اسم اجتماعیون " قریب به شش هزار عضو دارند و غالبا از ایرانیانی هستند که از ایران مهاجرت اختیار کرده، در آن‌جا به کسب و کار و تجارت مشغولند " این فرقه با سایر احزاب آزادی طلبان گرجی و ارمنی و روس اشتراک مساعی دارند، همه نوع اسباب ناریه در لابراتورهای مخفی می‌سازند"

او اشـاره می‌کند مهاجرین بادکوبه تنها بخشـی از ایرانیانی هستند که در خارج از ایران فعالیت سیاسی و فرهنگی می‌کنند و سپس به تعداد کارگران ایرانی که در ارمنستان و قفقاز فعالیت می‌کنند

و در اعتصاب روسیه شرکت کردنده‌اند، اشاره می‌کند: " باید دانسته شود که انبوه کارگران ایرانی که در تاسیسات صنعتی قفقاز مزدور بودند، در ان اعتصاب سراسری روسیه شرکت کردند، هم‌چنین بنابر تحقیقات اخیر جماعت دو هزار و پانصد نفری کارگران ایرانی که در معادن مس الله وردی ارمنستان کار می‌کردند و آن‌ها نیز هم‌چون ایرانیان بادکوبه نقش بسزایی در شکل‌گیری حرکت‌های اعتراضی درون ایران داشتند "

با توجه به اسـنادی که آدمیت ارایه می‌کند متوجه می‌شـویم که در سـال ۱۲۸۴ ه.ش تنها در بادکوبه ۶ هزار نفر ایرانی هستند که به کسب‌وکار مشغولند، این جمعیت دو مدرسه نیز در بادکوبه به نام‌های اتحاد و تمدن تاسـیس کرده‌اند و دو نشـریه فارسی با نام‌های نوروز و حقایق را نیز در آن‌جا به‌چاپ می‌رسانند و در ارمنستان و قفقاز نیز تنها ۲۵۰۰ ایرانی مشغول کار در یک معدن مس هستند.

امـا اهمیت این مهاجرین در چیسـت، اهمیت این مهاجرین تمـاس دوطرفه‌ای بود که هم با جامعه عقب‌نگاه‌داشـته ایرانی و هم با جامعه مترقی غیرایرانی داشـتند، ازاین‌رو از کاستی‌های درون ایران رنج می‌بردند و درپی اصلاح جامعه ایرانی بودند، بسیاری از آن‌ها به‌همین‌دلیل تئاتر را راهگشا می‌دیدند. زیرا در کشورهای دیگر به تاثیر تئاتر روی صحنه پی برده بودند و چون ملاک را شخص خودشـان قـرار می‌دادند و این تاثیر را روی خود می‌دیدند، پـی می‌بردند که بر جامعه ایرانی نیز این هنر بسـیار تاثیرگذار خواهد بود. ازاین‌رو پس از بازگشت به ایران به فکر راه‌اندازی گروه‌های تئاتری شدند .

نخستین برخوردها با تئاتر فرنگ

جمشـید ملک پـور و مایل بکتاش نخسـتین برخورد ایرانیـان با نمایش غربی را لشکرکشـی آقامحمدخان قاجار به گرجستان و گشودن شهر تفلیس می‌دانند .

" آقا محمد خان در ربیع الاول سـال هزار و دویسـت و ده در نخسـتین لشکرکشـی خود به گرجسـتان دروازه‌ی شـهر تفلیس را می‌گشاید و پس از قتل و غارت و ویرانی بسیار، بزرگان شهر را هم گردن می‌زند که از جمله بسـیاری از بازیگران تئاتر تفلیس نیز به‌دسـتور آقا محمد خان به قتل می‌رسند. "

آشـنایی بعدی ایرانیان با تئاتر در زمان فتحعلی‌شـاه قاجار رخ می‌دهد. او پنج محصل را در سال هزار و دویسـت و سـی به انگلستان می‌فرستد و پنج سال بعد یعنی در سال هزار و دویست و سی و پنج، میرزاصالح شیرازی؛ یکی از این محصلین با سفرنامه‌ای به ایران بازمی‌گردد.

میرزاصالـح ازطریــق پطرزبورگ به اروپــا رفته، در پطرزبــورگ فهمیده که تئاتــر فقط پنجاه، شصت‌سالی است که از اروپای غربی به روسیه آمده، سپس به انگلستان می‌رود و در آن‌جا به دیدن تئاتر مشــتاق می‌شود و در سفرنامه اش اشاراتی به چگونگی بازی تئاتر و تماشخانه‌ها در شهر لندن می‌کند.

چهارده سال بعدتر حادثه‌ی دیگری رقم می‌خورد، گریبایدوف وزیر مختار روسیه در ایران به قتل می‌رســد و هیئتی هفده‌نفره به سرپرستی خسرومیرزا برای عذرخواهی به روسیه فرستاده می‌شود، در این هیئت: میرزامصطفی افشار، میرزاصالح شیرازی و میرزاآقا که می‌گویند همان میرزاآقای تبریزی اســت، به‌چشم می‌آیند. این سه نفر بعدها هرکدام در تئاتر ایران تاثیراتی می‌گذارند، اما نکته‌ی مهم این حادثه ناشناخته بودن گریبایدوف روس به‌عنوان نمایشنامه‌نویس در ایران بوده است.

الکســاندر ســرگیه‌ویچ گریبایدیف، بین سال‌های هزار و هشــتصد و هجده تا هزار و هشتصد و بیســت و پنج بین تفلیس و ایران در آمدوشــد بود... گریبایدوف جزو کمدی‌نویسان روس بود و خود را تحت‌تاثیر نمایشنامه‌نویســانی هم‌چون مولیر می‌دانست. با این تفاسیر حضور گریبایدوف در ایران می‌توانست به آشنایی و رواج نمایشنامه‌نویسی و هنر نمایش کمک کند اما این اتفاق با مرگ وی و اعزام هیئت عذرخواهی افتاد.

مواجه بعدی ایرانی‌ها با تئاتر غربی در زمان سلطنت محمدشاه است. او در سال هزار و دویست و شصت، پنج محصل ایرانی را عازم فرانسه می‌کند. این سفر از دو حیث اهمیت دارد. نخست اینکه در این دوره روابط ایران و فرانســه در یک سطح فرهنگی روبه‌توسعه است و به‌همین‌دلیل، نخستین محصلین ایرانی به فرانسه اعزام می‌شوند و این فتح‌بابی است برای توسعه‌ی هرچه‌بیشتر این روابط.

و دوم فرمان محمدشــاه درخصوص این محصلین اســت. او شرایطی را برای اعزام محصلین به پاریــس اعــلام می‌کند: " پی کار رفتن، درس خواندن در پاریس، به کار بیهوده و تماشــاها نرفتن و لامذهب نشــدن" درواقع منظور محمدشــاه از تماشــاها همان نمایش‌هایی است که بر صحنه‌های پاریس درحال‌اجرا هســتند. به لطف این فرمان محمدشاه محصلینی که از سال‌های هزار و هشتصد و چهل و پنج تا هزار و هشــتصد و چهل و هشــت یعنی در اوج جنبش نئوکلاســیک و شکوه تئاتر معروف به کمدی فرانسه در پاریس هستند از دیدن تماشاخانه‌های آن شهر، خود را محروم می‌کنند.

اما رواج تئاتر در ایران با حکومت ناصرالدین‌شــاه هفده‌ســاله آغاز می‌شود، در این دوره است که مدرســه‌ی دارالفنون و نخستین نطفه‌های اجرای نمایش در تالار این مدرسه به‌همت معلمان فرنگی و ایرانیان فرنگ‌دیده، آغاز می‌شود.

هم‌چنین اعزام محصلین بسیار به فرنگ برای آشنایی با دانش و هنرهای جدید، انتشار روزنامه‌های متعدد و سفرهای فراوان شاه و اطرافیانش به کشورهای دیگر و آشنایی شاه با مقوله‌ی تئاتر، همه‌وهمه باعث رشد و شکوفایی تئاتر در ایران می‌شود که در بخش بعد به برخی از سفرنامه‌های شاه و دیگر فرنگ دیده‌ها برای روشن‌تر شدن موضوع اشاره می‌کنم.

نگاهی به سفرنامه‌های سیاحان ایرانی

خطایی‌نامه متعلق به سیدعلی‌اکبر خطایی؛ سیاح ایرانی دوره صفویه نخستین سفرنامه‌ای است که در آن به واژه‌هایی هم‌چون : مجلس (نمایش)، سازنده‌های (عوامل اجرایی) نمایش ، رقاص، بازیگران، نظاره‌گیان، لعبت‌های عجیب‌وغریب، رسن‌بازی، شعبده و ... برمی‌خوریم. سیدعلی‌اکبر خطایی به همراه دو تن از ماوراءالنهر به چین می‌رود و در مسیر شاهد نمایش‌های مختلف است.

پس از خطایی‌نامه نوبت به مسیر طالبی یا سفرنامه‌ی میرزاابوطالب‌خان می‌رسد. میرزاابوطالب‌خان از ایرانیان مقیم هند است. میرزاابوطالب‌خان واژه‌های متعدد نمایشی همانند تقلید، پلی هوس، پیت و استیج را شرح می‌دهد و سپس پلان (طرح) و نقلی (نمایشنامه) که در تماشاخانه‌ها می‌بیند را شرح می‌دهد.

حیرت‌نامه

گزارش سفر میرزاابوالحسن‌خان شیرازی در سال هزار و دویست و بیست و سه به‌عنوان نماینده‌ی ایران در لندن است. میرزا در این سفر میزبانی دارد به نام سرگوراوزلی، سرگوراوزلی برای میرزاابوالحسن‌خان برنامه‌های متنوع ترتیب می‌دهد. ازجمله، او را دو بار به دیدن نمایش « ستاجرو» می‌برد، اما ابوالحسن‌خان از این نمایش خوشش نیامده و زمانی‌که برای بار سوم قرار است به آن‌جا بروند، ابوالحسن‌خان اعتراض می‌کند و می‌گوید نمی‌خواهم صدای ناهنجار هنرپیشه‌ی آن را بشنوم.

در سفرنامه میرزاابوالحسن‌خان به واژه‌های نمایشی هم‌چون عیش‌خانه، آپره، پرده، بازی‌های عجیب‌وغریب، تماشاخانه‌ی فرانسیس، ستاجرو، بازی، تقلید، مجلس اپرا، تماشاگاه، طربخانه، بازیگر خیمه‌شب‌بازی و ... برمی‌خوریم.

دلیل اسفراء

بازهم سفرنامه‌ای از میرزاابوالحسن‌خان شیرازی است، این بار به روسیه، او از راه تبریز، تفلیس،

قفقاز، تول و مسکو به سن‌پطرزبورگ می‌رود و درباره‌ی نمایش در این کشور یادداشت‌های کوتاهی می‌نویسد.

گزارش سفر میرزاصالح شیرازی

میرزاصالح شـیرازی از تبریز به پطرزبورگ و سـپس انگلیس می‌رود. در تفلیس توقف کوتاهی می‌کند و سپس به مسکو می‌رود و در آن‌جا به" تماشاخانه‌ها سرمی‌زند و نخستین شرحش را از تئاتر روسـی این‌گونه بیان می‌کند: " در یک گاری ما چهار نفر سـوار و در گاری دیگر قلنل خان و ولک صاحب و یک نفر افسر دیگر سوار شده و به تماشاخانه رفتیم... قصه و حکایت شخصی اعم از اینکه فی الواقع چیزی روی داده و از آن بازی سـاخته‌اند و یا اینکه قصه از پیش خود سـاخته، هر کس به صورت اشـخاصی که در قصه نوشته‌اند و در مقابل تماشـاخانه آمده و آنچه مکالمه دارند با یکدیگر نموده و بعد از آن پرده را انداخته و دیگر دفعه مجلس دیگر آورده مکالمه می‌نمایند. "

میرزا صالح گزارش خود را این‌گونه تکمیل می‌کند که تماشـاخانه‌های روسی توسط فرانسویان سـاخته شده‌اند : " الی شصت سـال قبل از این مطلقا در ولایت روسیه تماشاخانه نبود. امپراطورس الیزابس سـلطانه‌ی روسیه در پنجاه و پنج سال قبل چند نفر از تماشاخانه‌ی فرانس و سوید آورده در مسکو و سن پطرزبورگ تماشاخانه ساخته‌اند. "

سفرنامه‌ی خسرومیرزا به پطرزبورگ

در بخش قبل نیز اشـاراتی به حادثه‌ی مرگ گریبایدوف و اعزام هیئت ایرانی برای عذرخواهی به روسـیه کردیم. این هیئت که به سرپرسـتی خسـرومیرزا به روسـیه رفته بود تقریبا هر شـب به تماشـاخانه‌های مسکو و پطرزبورگ نیز سـری می‌زده اما نکته‌ی جالبی که در خواندن این سفرنامه بدان برمی‌خوریم، اختصاص تماشـاخانه‌ای در روسـیه به تئاتر فرانسـوی است. میرزامصطفی چنین گزارش می‌دهد. " در پطرزبورق چهار تماشـاخانه اسـت که در هر یکی عمله آن به لغتی جداگانه مکالمه می‌کند. یکی روس و یکی فرانسـه و یکی ایطالیا و یکی دیگر نمسـه. تماشاخانه‌ی روس را تماشاخانه‌ی بزرگ می‌نامند چراکه در بنا بزرگ تر و عالی تر ازسایر تماشاخانه‌هاست." (محمد گلبن، سفرنامه خسرومیرزا: ۲۵۷)

بدین‌سـان درمی‌یابیم که هیئت ایرانی نه‌تنها با نمایش روسـیه که درآن‌زمان بیشتر کمدی‌های گوگول یا باله‌ها و اپراهای فرمایشـی بوده اسـت، آشنا می‌شـود بلکه به دیدن نمایش‌هایی با زبان

فرانسه نیز رفته است.

شرح ماموریت آجودانباشی

حسین‌خان آجودانباشی یکی از سرداران جنگ ایران و روسیه بود. محمدشاه پس از جنگ هرات او را به انگلستان می‌فرستد. در این سفر او و هیئت همراه به اتریش و فرانسه نیز سری می‌زنند و در آن جا به تماشای نمایش می‌نشینند.

سفرنامه‌ی حاج سیاح به فرنگ

درمیان سفرنامه‌های دوره‌ی قاجار، سفرنامه‌ی حاج‌سیاح استثناء عجیبی است. او نه مقام دولتی دارد و نه برای ماموریتی به اروپا می‌رود. خودش اذعان می‌کند که با جیب خالی عازم سفر شده و برای ادامه‌ی سفر نیاز به کار در هر کشوری داشته است و لازمه‌ی کار کردن نیز دانستن زبان بوده ازاین‌رو به تماشاخانه‌ها می‌رفته و با شنیدن گفت‌وگوها، روی صحنه آموزش زبان می‌دیده است. او در سفرنامه اش به واژه‌های متعدد تئاتر ی اشاره می‌کند که شرحش از حوصله‌ی این مقال خارج است.

سفرنامه‌های ناصرالدین‌شاه

ناصرالدین‌شاه در سال‌های هزار و دویست و نود، هزار و دویست و نود و پنج و هزار و سیصد و شش ه.ق سه بار به ممالک دیگر سفر می‌کند.

نخستین دیدار شاه از تئاتری در شهر مسکو بود :" به تماشاخانه رفتیم. مردم زیادی در کوچه‌ها بودند تا رسیدیم در تماشاخانه از پله‌ها بالا رفته از اتاق راحتگاه گذشته در لژ جلوی سن یعنی جلوی جایی که بازی در می‌آورند نشستیم. تماشاخانه‌ی بزرگی است. از بناهای امپرارطور نیکا است. شش مرتبه دارد. در همه‌ی مراتب زن و مرد زیاد بودند. چلچراغ بزرگی از وسط تالار آویخته است. پرنس دالقورکی حکمران مسکو در اتاق نشسته است. پرده بالا رفت و عالم غریبی پیدا شد. زن‌های رقاص زیاد به رقص افتادند و این رقص و بازی را باله گویند یعنی بازی رقص بی تکلم. در این بین هم می‌رقصند و هم بازی در می‌آورند... دوباره پرده بالا رفته و مجلس دیگر منعقد می‌شود ما بعد از یک بازی که هر بازی را یک آکت می‌گفتند رفتیم به لژ دیگر " (ناصرالدین‌شاه، سفرنامه ناصرالدین‌شاه : ۲۵)

نکته‌ی مهمی که در سفرنامه‌ی گفته شده به‌چشم می‌آید، استفاده از سن، لژ، آکت و باله است، این واژه‌های فرانسوی برای اولین‌بار هم درخصوص توضیح یک تماشاخانه استفاده می‌شوند و هم خودشان توضیح داده می‌شوند.

ناصرالدین‌شاه بعد از دیدن نمایش در مسکو، به پطرزبورگ می‌رود و سپس از اپرایی در شهر بروکسل بلژیک دیدن می‌کند و برای نخستین‌بار واژه‌ی اپرا را توضیح می‌دهد : " به قدر سه هزار نفر مرد و زن بود. تماشاخانه‌ی شش مرتبه‌ی بزرگی است و همه با گاز روشن بود. از تماشاخانه‌ی بزرگ پطر کمتر نبود خلاصه تماشاخانه‌ی اپرا بود یعنی آواز می‌خواندند، موزیک خوب هم می‌زدند. خیلی خوشایند می‌خواندند. بعد از خواندن و رقصیدن زیاد باله دادند. "(ناصرالدین‌شاه، سفرنامه ناصرالدین‌شاه : ۷۸)

آخرین نمایش‌هایی که شاه به دیدن آن‌ها می‌رود در پاریس، لندن و رم است که تنها شرح مختصری از آن‌ها می‌دهد: " ناپلئون سوم یک تماشاخانه ساخته است که از همه‌ی تماشاخانه‌های فرنگ بهتر و با زینت تر است. پنج کرور خرج کرده هنوز هم ناتمام است. دو کرور دیگر خرج دارد اما حالا همینطور مانده است. " (ناصرالدین‌شاه، سفرنامه ناصرالدین‌شاه : ۱۴۳)

سفر دوم در سال ۱۲۹۵ ه.ق صورت می‌گیرد. ناصرالدین‌شاه در تفلیس، مسکو، پطرزبورگ، ورشو، پاریس و وین به تماشاخانه می‌رود اما تنها اطلاعات اندکی درخصوص تماشاخانه‌های آن‌جا ارایه می‌کند.

اما در سفر سوم در سال ۱۳۰۶ ه.ق ما با شاهی مواجهیم که نه‌تنها نیم‌قرن حکومت کرده، بلکه درگیر جنگ‌های فراوانی نیز بوده است. او در دربارش دارالترجمه‌ای بنا کرده که بسیاری از آثار فرنگی به‌وسیله‌ی آن ترجمه شده است، این‌بار سفر شاه هم‌چون دیگر سفرها باز از روسیه آغاز می‌شود و نخستین تماشاخانه هم‌چون بار گذشته تفلیس است.

اما این‌بار شاه جهان‌دیده اطلاعات کامل‌تری ارایه می‌کند: " یک دسته آکتور، آکتوریس، مخصوص همین تماشاخانه از پاریس آورده که بازی در بیاورند، وضع این تماشاخانه را آن دفعه که آمده بودم در نظرم بود تماشاخانه‌ی کوچکی است و گرم است، دو مرتبه دارد، حالا خیال دارند یعنی مشغولند تماشاخانه جدید بزرگی بسازند. " (ناصرالدین‌شاه، سفرنامه ناصرالدین‌شاه : ۱۲۱)

از نکات جالبی که در این سفرنامه بدان برمی‌خوریم، وابستگی تئاتر تفلیس به فرانسه است. شاه به‌روشنی اشاره می‌کند که آکتور، آکتوریس مخصوص همین تماشاخانه را از پاریس آورده‌اند.

شاه و ملازمان سپس در جاهای مختلف دیگر به تماشای نمایش می‌نشینند تا به پاریس

می‌رسند. این‌بار برخلاف دو سفرنامه‌ی قبل او اطلاعات جامع‌تر و کامل‌تری از تئاتر فرانسه ارایه می‌کنند، ازجمله اینکه به گران‌اپرا، یعنی اپرای بزرگ رفته‌اند و سپس به تماشاخانه‌ی ادن می‌روند در آن‌جا پانتومیم می‌بینند.

با مرور سفرنامه‌های بالا اندکی با چگونگی آشنایی ایرانیان با تئاتر فرنگی آشنا شدیم و دریافتیم که بیشترین ایرانیان فرنگ‌رفته به تماشای حداقل یک نمایش نشسته‌اند، هم‌چنین ورود تئاتر از فرانسه به روسیه و تماشای بیشترین نمایش‌های ایرانیان فرنگ‌رفته در این کشور خود گویای میزان تاثیرای است که بعدها نمایش روسی و فرانسوی بر این سیاحان و تئاتر ایران می‌گذارد.

جایگاه دارالفنون و نخستین نمایش‌ها

مدرسه‌ی دارلفنون در سال ۱۲۶۸ ه.ق افتتاح شد. این مدرسه نخستین مدرسه‌ای بود که به سبک اروپای در ایران ساخته می‌شد. مترجمان دارالترجمه‌ی دارالفنون در همان سال‌های ابتدایی کتاب‌های ***شرح حال ولتر، تاریخ فردریک کبیر، تاریخ مفصل لویی چهاردهم*** و کتاب‌های فراوان دیگری را از فرانسه به فارسی ترجمه کردند. برنامه‌ی مدرسه‌ی دارالفون هم‌چون برنامه‌ی مدارس فرانسه تنظیم شده بود و زبان فرانسه بیش از دیگر زبان‌ها موردتوجه معلمان و مسوولین دارالفنون قرار می‌گرفت.

تالار دارالفنون در سال ۱۳۰۳ ه.ق در کنار مدرسه ساخته شد، حسن شیروانی به نقل از رفیع حالتی درباره‌ی این تالار می‌گوید: " ناصرالدین‌شاه پس از سفر به فرنگ و دیدن برنامه‌هایی از کمدی فرانسه دستور ساختن تئاتر کوچکی را در مجاورت اندرونی شاه داد، در این تئاتر معلم نقاشی و فرانسه دان شاه علی اکبر خان مزین الدوله با کمک مقلدین نمایشنامه‌های ترشعلی بیک، هانس پینه دوز و عروسی اجباری مولیر را به معرض نمایش گذاشتند. (شیروانی، هنر نمایش : ۲۱ – ۲۷)

با مطالعه‌ی چند سطر بالا به‌سادگی متوجه می‌شویم که ناصرالدین‌شاه برای اجرای کمدی فرانسه این سالن را افتتاح می‌کند که خود اتفاق عجیبی است. شاه فرنگ‌رفته خود گونه‌های دیگر نمایش را نیز دیده اما سالن دارالفنون را برای اجرای کمدی فرانسه افتتاح می‌کند. هم‌چنین نخستین کارهایی که در این سالن اجرا می‌شود، همگی از مولیر هستند.

شاید ابتدایی‌ترین دلیل انتخاب متون فرانسوی فرین‌الدوله است. کسی‌که برای تحصیلات به فرانسه رفته، در دارالفنون به‌عنوان معلم زبان فرانسه مشغول است با همکاری یک فرانسوی دیگر به نام موسیو لومر کتابی برای تدریس موزیک در دارالفنون ترجمه کرده است، اما با خواندن چند

سـطر دیگر از نقل‌قول رفیع حالتی به نکات جالب‌تـری درخصوص اجراهای دارالفنون پی می‌بریم، که آن‌گاه می‌توان گفت که این تنها دلیل نمی‌تواند باشـد: " این نمایش‌ها از روی نمایشـنامه بازی نمی‌شـدند، بلکه بازیگران فی البداهه ایفای نقش می‌کردند. " درواقع می‌توان گفت که تنها موضوع اصلی نمایش در اختیار بازیگرانی چون کریم شـیره‌ای، اسـماعیل بزاز و ... قرار می‌گرفته تا آن‌ها به تناسب مجلس و همراه با بداهه‌پردازی این موضوعات را آداپته کنند و مولیر را به سبکی ایرانی برای شاه اجرا کنند.

صحنه‌ها در احاطه مولیر

نخستین نمایشی که در تالار دارالفنون اجرا شد مردم‌گریز مولیر بود. مردم‌گریز درواقع آغازی بود بر اجراهای مولیر روی صحنه‌های نمایش و ترجمه‌ها و اقتباس‌های فراوان از او در حیطه نمایشنامه و اجرای نمایش.

اگـر بخواهیم کمـی جامع‌تر به چرایی اقبال مولیـر در ایران نگاه کنیم در ابتـدا باید نظری به کشورهای اطراف که مسیر طلایی ورود تئاتر به ایران هستند، نیز بیندازیم.

درواقع انتقال نمایش فرنگستان از دو طریق صورت می‌گرفت. ازطریق عثمانی و به‌واسطه زبان ترکی و هم‌چنین ازطریق فرانسه و به‌واسطه زبان فرانسوی.

اولین نمایشنامه‌ای که از مولیر ترجمه شد، ***مردم‌گریز*** یا ***میزانتروپ*** بود که توسط میرزاحبیب – کـه در فصـل بعد به‌طورکامـل به آن می‌پردازیم– صورت گرفت. این تجربه نخسـتین، توسـط میرزاحبیب از روی نسخه ترکی ***مردم‌گریز*** بود نه از روی نسخه اصلی و به زبان فرانسه، اما کمی بعدتر ***طبیب اجباری*** توسط اعتمادالسلطنه از روی نسخه فرانسه به فارسی برگردانده شد.

اگر بخواهیم دقیق‌تر به این مسئله بپردازیم که چرا نخستین ترجمه از مولیر از زبان ترکی است، بایـد نگاهی به یکـی از دروازهای طلایی ورود تئاتر به ایران بیندازیـم؛ یعنی نگاهی به امپراطوری عثمانی.

جمشـید ملک‌پور درخصوص تئاتر عثمانی و نخستین نمایش فرنگستانی که در آن‌جا اجرا شده، چنین روایت می‌کند " در عثمانی، نمایش فرنگسـتان از طریق کمدی عروسـی شاعر «شاعر اولنمه سـی» نوشـته ابراهیم شینازی در سال ۱۸۵۹ میلادی وارد می‌شود. شـینازی در فرانسه با آثار درام نویسان آشنا شده و خصوصاً تحت تاثیر مولیر قرار گرفته و دربرگشت به وطن کمدی خود را با الهام از سبک و سیاق کمدیهای مولیر می‌نویسد" (ملک‌پور : ۳۰۴)

اما مایل بکتاش هیچ‌گونه اشــاره‌ای به نمایش عروسی شاعر نمی‌کند، او نخستین حرکت جدی تئاتــر فرنگی در عثمانی را مریض‌خیالی می‌داند : "در ســال ۱۲۶۳ ه ق مصادف با ۱۸۴۷ مســیحی مقارن با یک ســال قبل از پایان ســلطنت محمدشــاه که محصلین ایرانی هنوز در پاریس بودند، در اســتانبول کمدی‌های مریض خیالی ژرژ داندین، موسیو دوپور شتاک از آثار مولیر به زبان فرانسه در حضور سلطان عبدالمجید توسط بازیگران فرانسوی به نمایش گذاشته شد که موضوع این نمایش‌ها برای سلطان عثمانی به ترکی ترجمه شده است" (مایل بکتاش، صورت خندان : ۲۸)

جمشــید ملک‌پور نیز کمی بعدتر به اجرای نمایش در حضور عبدالمجید ســلطان عثمانی اشــاره می‌کند.

درواقع با دقت در دو ســندی که ملک‌پور و بکتــاش ارایه می‌دهند، می‌توان دریافت که تئاتر به شــیوه فرنگی یعنی جدا از نمایش‌های ســنتی هم‌چون قره‌گوز و اورتااویونی در عثمانی نیز هم‌چون ایــران با تأثیر از تئاتر فرانســه و آن‌هم متأثر از کمدی‌نویس فرانســوی، مولیر آغاز می‌شــود. یعنی همان راهی را که عثمانی برای آشــنایی با تئاتر غربی می‌پیماید، در ایران نیز توســط روشنفکران و تجددطلبان پیموده می‌شود. در عثمانی نیز کار با مریض‌خیالی آغاز می‌شود تا این شروعی باشد برای احاطه مولیر بر صحنه‌های تئاتر عثمانی. بکتاش به استناد کتاب ***عثمانلی تیاتروسی*** نوشته متین آند اضافه می‌کند " این کمدی‌ها (مریض خیالی، ژرژ داندین، موسیو دوپور شتاک) و آثار دیگر مولیر شــامل ازدواج اجباری اندکی بعد بزبان ترکی ترجمه شــد و در سال ۱۲۷۱ هجری(۱۸۵۵ مسیحی) توسط بازیگران ترک به اجرا درآمد".

اطلاعات بالا را جمشــید ملک‌پور آن‌هم به اســتناد متین آند مورخ نمایش ترکیه تکمیل می‌کند "ارمنی‌های اســتانبول اولین ترجمه تئاتر غرب را به زبان ترکی به ترکیه دادند و عموماً آنرا با سلیقه خاصی تئاتر عامیانه ملی اقتباس کردند... تئاتری در «بورصه» توســط «احمد وفیق پاشــا» فرماندار آن شهر بوجود آمد که شخصاً خود آن را اداره می‌کرد و تقریباً همه نمایشنامه‌های مولیر را به ترکی اقتباس کرد" (جمشید ملک‌پور: ۳۰۴)

احمدوفیق‌پاشا که متین آند مورخ ترک بدان اشاره می‌کند، درواقع مترجم ۱۹ نمایشنامه چاپ‌شده از مولیر اســت ازجمله ***زوراکی طبیــب (طبیب اجباری)، زورنکاحی (عروســی اجباری)، یورغاکــی داندیــن (ژرژ داندن)، دون ژوان، میزانتروپ، آکباق (حیله‌های اســکاپن، ریانــن انجــای (تارتوف)*** و ... اما وفیق‌پاشــا تنها بــه ترجمه این کمدی‌ها بســنده نمی‌کند. او کمدی‌های مولیر را با فرهنگ اســلامی و ترکی درهم می‌آمیزد. او شــخصیت‌ها و چگونگی رویداد

وقایع را برای تفهیم به تماشـاگر و برقراری ارتباط ازسـوی آن‌ها آمیخته با فرهنگ شـرق می‌کند، کاری‌که دیگر مترجمان عثمانی هم‌چون علی‌بیگ و ضیاءپاشـا نیـز درخصوص ترجمه مولیر انجام می‌دهند این تغییر و تطبیق نمایش‌ها تا آن‌جا پیش می‌رود که شـخصیت نمایشـی از مولیر تبدیل به ضرب‌المثلی در ترکی می‌شـود. علیقلی‌خان بختیاری در کتاب ***زندگانی سـلطان عبدالمجید*** پادشـاه عثمانی این حکایـت را این‌گونه نقل می‌کند " در زمان سـلطان عبدالعزیز، مراد(که ولیعهد عثمانی بود) عمداً یا سهواً یکی از دانشمندان یونانی را که موسوم بود به کاساپی و مدیر روزنامه خیال بود مجبور نمود به آنکه کتاب «آوار» را که از تألیفات مولیر است، ترجمه به ترکی نماید و آوار به زبان فرانسه لئیم را گویند و این کتاب از کتب مشهور مولیر فرانسوی است و بعد از ترجمه مراد گفت باید اسم این کتاب را «پنتی حمید» گذاشت. پنتی هم بزبان عثمانی لئیم را می‌گویند یعنی حمید لئیم و چندین سال اسم پنتی حمید در مملکت عثمانی ضرب‌المثل خست شده بود. چنانچه اسم‌هارپاگن در فرانسه ضرب‌المثل خست است" (بختیاری، ۱۳۲۷، زندگانی سلطان، تهران)

اما این موج ترجمه و اجرای مولیر تنها در عثمانی نیست بلکه راه ورود تئاتر فرنگی به کشورهای عربی نیز از فرانسه و کمدی‌نویس نابغه‌شان مولیر می‌گذرد ملک‌پور دراین‌خصوص می‌گوید:" همین موضوع نیز در کشـورهای عرب زبان اتفاق افتاده اسـت. چنانکه نمایش فرنگسـتان نخستین بار در سـوریه و با ترجمه خسیس مولیر توسط مارون النکاش معرفی شده است" (ملک‌پور ادبیات نمایشی در ایران: ۳۰۵)

با کنارهم قرار دادن این اطلاعات متوجه می‌شویم که موج ورود تئاتر فرنگستانی به کشورهای عرب، عثمانی و ... ازطریق ترجمه و اقتباس نمایش‌های مولیر بوده است. حال عجیب نیست که در ایران نیز نخسـتین مترجمین به سـراغ او بروند و ترجمه و اقتباس آثار مولیر تا سال‌های سال ادامه پیـدا کند، اما به‌جز تأثیری که ایرانیان به‌خصوص مهاجرین و متجددین ایران از امپراطوری عثمانی می‌پذیرفته‌انـد دلایـل دیگری نیز برای این‌همه اقبال به مولیر می‌تـوان یافت. ازجمله نقل‌قولی که کامران سپهران در ***تئاتر کراسی در عصر مشروطه*** از ویلهم فلور می‌کند "ویلهم فلور با توجه به گزارش ۱۸۸۷ اعتماد السـلطنه که می‌گوید در تهران بین ۴۰۰۰ تا ۵۰۰۰ نفر فرانسه بلدند، اقبال مولیر در ایران را چنین توجیه می‌کند... بنابراین ترجیح نمایشنامه‌های فرانسوی بیش از آنکه انتخابی آگاهانه بر مبنای شـناختی جدی یا ابراز سـلیقه نسبت به نوع خاصی از نمایشنامه‌های اروپایی باشد ناشی از توانایی‌های زبانی بود" (کامران سپهران:۴۴)

این نقل‌قول در نوع خود بسـیارجالب اسـت. به‌سـادگی می‌توان تجسـم کرد که در سال‌های

موردنظر چند نفر در ایران با سواد بوده‌اند که ۵۰۰۰ نفر آن‌ها قادر به تکلم به زبان فرانسه هستند و این اهمیت این زبان را برای ما دوچندان می‌کند.

وقتی به اسناد دیگری که ملک‌پور و دیگران نیز بدان اشاره می‌کنند، استناد کنیم؛ درمی‌یابیم که زبان فرانسه مدت‌هاست جای خود را درمیان درباریان نیز باز کرده زیرا مکاتبات و مراودات فرهنگی، سیاسی فراوانی بین ایران و فرانسه وجود دارد و مترجمان فرانسه‌دان فراوانی نیز در دارالترجمه شاه وجود دارند. هم‌چنین در فصل گذشته و در بخش درالفنون نیز اشاره شد که زبان رسمی که در دارالفنون تدریس می‌شد زبان فرانسه بود. این زبان نه‌تنها در ایران بلکه در امپراطوری عثمانی و روسیه نیز که به‌لحاظ جغرافیایی و سیاست با ایران پیوند نزدیکی داشتند، نیز رواج ویژه‌ای داشت. زیرا دو امپراطوری روسیه و عثمانی تحت‌تأثیر نظام و تشریفات سلطنت فرانسه و افکار مترقی در آن کشور بودند. اما تنها ویژگی که باعث می‌شود همه به‌سراغ مولیر بروند، نمی‌تواند فراگیر بدون زبان فرانسه باشد. چراکه در همان‌سال‌ها ولتر، الکساندر دوما، ارنست رنان، اوژن سو، لوساژ، دوس پیر، ویکتور هوگو و بسیاری‌دیگر از نویسندگان فرانسوی درحال‌ترجمه هستند، هم‌چنین نباید فراموش کنیم که نخستین برخورد ایرانیان با تماشاخانه‌های غربی در روسیه و انگلیس اتفاق می‌افتد، در بسیاری از سفرنامه‌هایی که در فصل قبل بدان‌ها اشاره کردیم به توضیحات جامع و کاملی از تئاتر فرانسه برنخوردیم. حال‌آنکه هم هیأت اعزام ایران به روسیه برای عذرخواهی از قتل گریبایدوف، هم محصلینی که در دوره فتحعلی‌شاه به انگلیس اعزام شدند و هم ناصرالدین‌شاه در سه سفرش توضیحات جامع و کاملی از تئاتر تفلیس، مسکو، پطرزبورگ، لندن و ... ارایه می‌کنند اما هر بار که به تئاتر فرانسه می‌رسند، تنها به چند خطی اکتفا می‌کنند. هم‌چنین نباید فراموش کنیم که محصلین اعزامی محمدشاه در فرانسه نیز توضیحی درخصوص چگونگی تئاتر فرانسه نمی‌دهند و طبق فرمان اکید شاه دیدن نمایش را بر خود ممنوع می‌کنند. حال با این تفاسیر ورود تئاتر فرنگی به ایران و اشاعه تئاتر غربی با متون و اقتباس‌هایی از تئاتر فرانسه و مولیر صورت می‌گیرد و این خوش‌انگاری محض است. اگر دلیل اصلی اقبال به نمایشنامه‌های مولیر را رواج زبان فرانسوی بدانیم، دلیل اصلی این اقبال را باید در خود مولیر و کمدی‌هایش بررسی کرد.

برای شرح بیشتر ویژگی‌های کمدی‌های مولیر، ابتدا به بازگویی نظرات گوران، ملک‌پور، بکتاش و دیگران می‌پردازیم ملک‌پور در ادبیات نمایش ایران ویژگی‌ها و خصلت‌های جهانی کمدی‌هایی مولیر و تطبیق‌پذیری آن‌ها را دلیل اصلی شناسایی و پذیرش او دربین ایرانیان می‌داند "مولیر به سبب ظرفیت انتقال پذیری در رابطه با تطبیق شرایط اجتماعی و فرهنگی آثار نمایش خود با

فرهنگ ایرانی وارد ادبیات نمایش ایران می‌شـود. چرا که کمدیهای مولیر علاوه بر انتقادات اخلاقی – اجتماعی، جنبه تفنن و سـرگرمی هم داشـته و مشابه با نوع ایرانی آن یعنی تقلید بوده و به همین سـبب بیشـتر از هر نویسـنده اروپایی می‌توانسـته موافق میل و طبع خواننده و تماشاگر ایرانی قرار بگیرد". (ملک‌پور، ادبیات نمایشی در ایران :۳۰۶)

هم‌چنیـن او اخلاق را در جامع سـنتی ایـران وضع‌کننده قوانین اجتماعی و سیاسـی می‌داند و نمایشـنامه‌های اخلاقی و انتقادی مولیر را حربه‌ای در دسـت روشـنفکران می‌بینـد برای حمله به بنیادهای اجتماعی، مایل بکتاش ترجمه مولیر را ناشـی از یک نیاز می‌داند " این جریان (ترجمه آثار مولیر) که سـرانجام برخی محصلین اعزامی به فرانسـه نیز در آن سهمی پیدا کردند، گرایش عمیق جامعه تجدد خواه ایرانی را بسوی شکلهای شاد نمایش که فرهنگ فرانسه نمونه اعلای آن را پرورده بود، نشان می‌داد. اصولاً تئاتر فرانسه در حد اعلای خود با شناختهای جهان نگرانه، عمیقش توانسته بـود وضع بشـر را از صحنه جهـان به روی صحنه نمایش بیاورد و به طـرز حقیقت جویانه به بازگو نمودن افکار و اعمال انسان بپردازد. توجه به تئاتر در ایران از نظر اجتماعی عبارت از اختیار ضروری و ارزشهایی بود که بخاطر انسان نگری، فراتر از یک تفنن یا اسطوره قدرت افشای طبایع واقعی انسان را داشت، این شکل از هنر در شرایط تاریخی موجود حقایق پنهان شده در پشت کلام راست نما ولی دروغ پردازانه را که ادب و آداب و منافع رسـمی و عرفی جامعه حافظ آن بوده در بعد دراماتیک زیر روشنایی تازه‌ای قرار می‌داد. ابزار نمایش وضع بشری برای جامعه سنتی ایران و هر جامعه قالبی شده دیگر مخصوصاً یک ضرورت و یک راه نفس کشیدن بود اقدام و ابتکار میرزا علی‌اکبر نقاشباشی هم که درس خوانده فرانسـه بود و در تماشاخانه دارالفنون به ترجمه و اجرای کمدی‌های مولیر پرداخت مفهومی بالاتر از یک تفنن داشت و نشانه درک یک نیاز بود" (بکتاش : ۲۸)

هیواگوران در کوشـش‌های نافرجام انتقاد از اشـخاصی که در عمل انتقادی از آن‌ها امکان‌پذیر نبود و انطباق آثار مولیر با شیوه تقلید ایرانی را از دلایل اصلی توجه به مولیر می‌داند: "نمایشنامه‌های مولیر ضمن داشـتن ظرفیت کمدی، سرگرم کننده‌اند. با این وسیله یعنی خنده و ایجاد فضاهای شاد امکان انتقاد از پولدارها، و حاجی‌ها را فراهم می‌کنند. این گونه انتقادها را جز در لباس خنده و شادی نمی‌توان مطرح کرد. خود مولیر هم در زمان خودش خصلت‌ها و عادت‌های ناشایسـت و ریشـه‌دار انسـان و صفت‌هـای او را با همیـن روش مورد انتقاد قرار داده بود. به همیـن دلیل‌ها بود که مولیر در دارالفنـون تنهـا امکانی بود که در آن روزگار امکان نمایش داشـت. او با خنده و سـرگرمی برای تماشـاگران هم پر کشـش بود و هم با روحیه مردم این سـرزمین ظرفیت سازگاری داشت. و همین

خصلت‌های نمایشـــنامه‌های مولیر بود که در شرایطی آنچنان توانست پایدار و پذیرفتنی‌اش کند که پذیرفته شـــد و پایدار هم ماند. جز این گروه‌های شـــناخته شده آن زمان تنها گروه‌های تقلید بودند و نمایش‌های مولیر امکان بازی توسط این گروه‌ها را در خود داشت نمایشنامه‌های مولیر یکی پس از دیگری ترجمه و اقتباس شدند و به نمایش در آمدند. اقتباس به این معنی که می‌باید در شیوه و شکل اجرایی تقلید هضم می‌شدند، ضمن این‌که شکل فرنگی آن تا حدی حفظ می‌شد" (گوران : ۸۵ و ۸۴)

ســـپس گوران به‌عنوان شاهدمثال به پیسی اشاره می‌کند که تنها طرح اصلی از نمایشنامه مولیر در آن دیده می‌شود.

"یکی از پیس‌های خوشـــمزه، تقلید حسن کماجی و اسماعیل بزاز بود و مصنف پیس، برای این که قدی و غرایی شـــیرازی‌ها را مجســـم کند یک نفر عمله شیرازی و یک نفر صاحب کار را پهلوان پیس قرار داده و عمله از صبح اول افتاب تا غروب و مغرب شـــرعی به کار گل و ســـنگ کشـــی و ناوه‌بری مشغول می‌شود وقتی از کار خلاص شد صاحب کار به همه عمله و بنا مزد می‌دهد. همین که مزد عمله‌ی شـــیرازی را می‌خواهد بدهد عمله شانه‌ها را بالا انداخته می‌گوید: ها، پدر سگ خیال می‌کند برای مزد کار کردم، من برای کمک آمده بودم" (گوران : ۸۸ و ۸۷)

بـــا توجـــه به این پیس می‌توانیم دریابیم که از دیگر نمایشـــنامه‌های مولیر در هنگام اقتباس چه می‌توانسته باقی مانده باشد.

اما کامران سپهران درخصوص کمدی‌های مولیر در کتاب ***تئاتر کراسی در عصر مشروطه*** می‌گوید، کمدی‌های مولیر کمدی نو هستند کمدی‌هایی که سادگی طرح نمایشنامه از ویژگی‌های آن‌هاســـت و یکی از دلایل موفقیت مولیر همین ســـادگی در طرح است، سپهران به کمک کریستفر بوکر به تقســـیم‌بندی قالبی در شخصیت‌های مولیر می‌پردازد و اذعان می‌کند شخصیت‌های تیره‌ی مولیر به طبقات بالای اجتماعی و آســـیب‌دیدگان یا رهایی‌بخشان به طبقات فروتر تعلق دارند و این نکته‌ایســـت که می‌تواند نمایشـــنامه‌های مولیر را از کمدی‌های بی خطر و به‌ظاهر اخلاقی تبدیل به کمدی‌های آشوبگرانه و برهم‌زننده نظم اجتماعی کند.

شیرین بزرگمهر نیز در کتاب ***تأثیر ترجمه متون نمایش بر تئاتر ایران*** نوعی هم‌صدایی میان روشنفکران ایرانی و مولیر می‌یابد. او اشاره می‌کند که مولیر با طنزی تلخ و گزنده اما در قالب کمدی‌های شاد که آینه زندگی دوران او بودند، تحولات و کاستی‌های جامعه و عصر خود را ترسیم می‌کرده و به ســـنت‌های پوســـیده جامعه حمله‌ور شده اســـت اما چون قادر به تاختن به سازمان‌های سیاســـی نبوده به مســـایل خانوادگی و اخلاق روی می‌آورد و معضلات اجتماعی را مطرح می‌کرده

اســت. بزرگمهر سپس شرح می‌دهد که عقب‌ماندگی جامعه ایران به‌شدت روشنفکران ایرانی را رنج می‌داد. ازاین‌رو برای نشر اندیشه‌های نوین سیاسی و اجتماعی آن‌ها به‌سراغ مولیر رفتند زیرا با اندکی دست‌کاری در شخصیت‌های مولیر می‌شد آن‌ها را تبدیل به شخصیت‌های ایرانی کرد و به‌این‌ترتیب روشنفکران قادر بودند، آینه تمام‌نمایی برابر زندگی مردم ایران بگیرند.

بــا توجــه به تمام نظراتی کــه درخصوص رواج و اشــاعه مولیر در یک دهه مشــاهده کردیم، می‌توانیم به نکات زیر درخصوص چرایی این رواج اشاره کنیم.

شاید ابتدایی‌ترین و سطحی‌ترین دلیلی که می‌توان برای اشاعه مولیر نام برد، رشد زبان فرانسه در میان تحصیلکردگان، درباریان و متجددین ایرانی بود.

ازطرف‌دیگر شــخصیت‌ها، وقایع و موضوعات نمایشــنامه‌های مولیر به‌سادگی قابلیت تطبیق با جامعه ایرانی را داشــتند. هم‌چنین بازیگران یا درواقع مقلدان آن دوره می‌توانســتند با گرفتن موضوع اصلی نمایشــنامه‌های او تقلیدی به شــیوه خود به‌راه بیندازند، نکته دیگر پی بردن روشــنفکران به کارکرد انتقادی متن‌های نمایش مولیر بود این نمایشــنامه‌ها به‌راحتی می‌توانســت توده را نسبت به جهلی که در آن به‌سر می‌بردند، بیدار کند. درعین‌حال بسیار پایبند اخلاق و نزدیک به جامعه ایرانی بود. ازاین‌رو روشنفکران می‌توانستند با تغییر اشخاص نمایشنامه و اضافه کردن رنگ‌وبوی ایرانی به آن‌ها خواسته‌های موردنظر خود را به نمایشنامه اضافه و درمعرض‌دید مردم قرار دهند و نمایش را به ابزاری برای روشنگری توده مردم و انتقاد از شرایط موجود تبدیل کنند. درحالی‌که نمایش هم‌چنان برای مردم جنبه ســرگرمی و تفنن را نیز دارا باشــد و به‌نوعی از نمایش‌های موردعلاقه مردم یعنی تقلید تبدیل شود.

ترجمه‌های نخستین

نهضت ترجمه با شــکل‌گیری دارالفنون و راه‌اندازی دارالترجمه آن مدرســه شــکل جدی به‌خود گرفت آثار متعددی هم‌چون ***سرگذشت تلماک*** اثر فنلون نویسنده فرانسوی به همت میرزاعلی‌خان ناظم‌الســلام، ***منطق وحوش*** یا ***خاطرات خر*** نوشته دوسگور و ترجمه میرزاعلی‌خان امین‌الدوله، ***بوســه عذرا*** با ترجمه سیدحسین‌خان شیرازی و ... در گام‌های ابتدایی و در کنار آثار تاریخی چون ***شــرح‌حال ولتر***، ***تاریخ فردریک کبیر***، ***تاریخ لویی چهاردهم*** و ... ترجمه شد. اما در زمینه نمایشنامه پس از ***مردم گریز*** باید به ***طبیب اجباری*** ترجمه‌ای که برخی آن را به اعتمادالسلطنه برخی به مزین‌الدوله نســبت می‌دهند، اشــاره کنیم این اثر در ســال ۱۳۰۶ ترجمه و چاپ شد. حسن

شـیروانی درخصوص این ترجمه می‌گوید: "مزین الدوله روزی به عرض شاه می‌رساند که نمایشنامه طبیب اجباری مولیر را ترجمه کرده و آنرا برای نمایش آماده نموده است و تقاضا می‌کند شاه نمایش را ببیند درواقع این اولین اثر نمایشی است که به صورت صحیح در حضور ناصرالدین شاه به معرض نمایش گذاشته شده اسـت." پس از ***طبیب اجباری*** نمایشنامه‌های فراوان دیگری از مولیر ترجمه می‌شـوند ازجمله نمایشـنامه ***عروسی اجباری*** توسـط محمدطاهرمیرزا، محمد طاهرمیرزا پس از تحصیل در فرانسـه کتاب‌های فراوانی را هم‌چون ***سه تفنگدار، کنت دومونت کریستو، لوئی چهاردهم*** و هم‌عصرش، ***ژیلباری*** و ... از فرانسـه به فارسـی ترجمه می‌کند، اما ترجمه ***عروسی اجباری*** ازاین‌حیث اهمیت دارد که این ترجمه از نخسـتین اقتباس‌های فارسـی محسوب می‌شود، او تغییرات فراوانی در متن اصلی ایجاد می‌کند؛ نخستین تغییر در نام اثر است او نام نمایشنامه را به ***عروسی جناب میرزا*** تغییر می‌دهد. تغییر دیگر در شخصیت‌های نمایش است مثلاً او دو مصری را بـه رمال و فال‌گیر تغییر می‌دهـد، هم‌چنین ده پرده نمایش مولیر را به ۵ مجلس تقلیل می‌دهد و چهـار پرده ابتدایی را ترجمه می‌کند، سـپس به حذف و اضافه در ۶ پـرده باقی مانده می‌پردازد این تغییرات با تغییر در زبان نمایشنامه وگفت‌وگونویسی‌های میرزا بجای مولیر پایان می‌یابد.

نمایشـنامه بعدی ***شوهر درمانده*** یا تمثیل ***عروس و داماد*** یا ***ژرژ داندن*** است، میرزاجعفر قراچه‌داغی مترجم معروف تمثیلات آخوندزاده، به‌سـراغ نمایشـنامه ***ژرژ داندن*** می‌رود او برخلاف دو مترجم قبلی این اثر به زبان ترکی تسـلط دارد و نمایشـنامه را از ترکی به فارسی ترجمه می‌کند وفیق‌پاشـا عنوان نمایشـنامه مولیر را در ترکی به یورغاکی داندینی ترجمـه می‌کند اما قراچه‌داغی بدون‌توجـه به عناوین فرانسـه و ترکی نام ***عـروس و داماد*** را برای این نمایشـنامه برمی‌گزیند. این شـاید تنها تخطی قرچه‌داغی از ترجمه ترکی اثر باشـد زیرا او نیز به پیروی از وفیق‌پاشا تغییرات فراوانی را برای شرقی کردن اثر مولیر انجام می‌دهد.

در سـال ۱۳۲۲ ***برج نسل*** نوشـته الکساندر دوما توسط میرزاموید‌الدوله به فارسی ترجمه شد و پس از یک‌سال نیز چاپ شد. اثر دیگری که از دوما ترجمه شد، در سال ۱۳۳۳ توسط حشمت‌السلطان بود به نام ***تاجگذاری و مرگ ناپلئون بناپارت***، ریشـارو دارلینتن – یک وکیل خائن نیز توسط یوسف اعتصام‌الملک به فارسی برگردانده شد. اما پس‌ازچندی نوبت به شیللر رسید. میرزایوسف‌خان اعتصام‌الملک ***خدعه عشـق*** را در سال ۱۳۲۵ به فارسـی ترجمه کرد و سپس به‌سراغ کارهایی از دوما رفت.

در آغاز مشـروطیت چند نمایشنامه ترکی نیز به فارسی برگردانده شدند ازجمله ***تئاتر ضحاک***

نوشـته سـامی‌بیک عثمانی، ***تیاتر ضحاک*** در سـال ۱۳۲۳ ه.ق توسـط میرزاابراهیم‌خان پس از میرزاعلی‌اکبرخان آجودانباشـی ملقب به امیر تومان ترجمه و در مطبعه خورشید چاپ شد. نمایشنامه بعدی ***نامه نادری*** نریمانوف است که توسط تاجماه آفاق‌الدوله ترجمه می‌شود و ***طن یا سیلستر*** یا ***نامق کمال*** نیز توسط ملکزاده تبریزی در سال ۱۳۲۸ ه.ق به فارسی برگردانده می‌شود.

اما دراین‌میان مترجمین ایرانی با تاخیر فراوان سـراغ شکسـپیر نیز می‌روند. نخستین نمایشنامه ***اتللو مغربی*** اسـت که در سال ۱۳۳۶ توسـط ابوالقاسم‌خان قره‌گوزلو همدانی ملقب به ناصرالملک ترجمه می‌شـود، ناصرالملک از نخسـتین ایرانیانی اسـت که در آکسـفورد تحصیل کرده و در دوره محمدعلی‌شـاه در دسـتگاه حکومتی وی خدمت می‌کرده اسـت. دومین ترجمـه‌ای ناصرالملک از شکسپیر بازرگان وندیک است. در اواخر دوره مشروطه آثار بسیاری‌دیگر توسط حسن ناصر، فروغی، تقی بینش آق اولی و دیگران ترجمه می‌شود حسن ناصر تارتوف، ***داماد پشیمان، عیاری نسیم، عاشـق گیج*** را از مولیر و ***آشـپز باغ عشرت، یک بوسـه، دو محبوب لابیش*** را به فارسی برمی‌گرداند.

هم‌چنین محمدعلی فروغی نیز ***خسیس، میرزا کمال‌الدین و عروس بی جهاز*** را از مولیر به فارسی ترجمه می‌کند و تقی آق اولی نیز ***عشق و شرافت کرنی*** را ترجمه می‌کند.

برای پایان دادن به بخش ترجمه‌های نخستین کافی است، نگاهی بیندازیم به حجم ترجمه‌های که از کشـورهای مختلف به زبان فارسـی صورت گرفته. بی‌شـک در ترجمه متون نمایشی، فرانسه جایگاهی ویژه‌ای در نزد اهل ادب و هنر ایرانی داشته است.

نخستین اجراها و شکل‌گیری گروه‌ها

اعتمادالسلطنه در روزنامه ایران خبر از نخستین اجرا در سال ۱۲۸۸ ه.ق به شیوه فرنگی می‌دهد : "شب پنج‌شنبه بیست‌ونهم شوال ۱۲۸۸ مجلسی انعقاد یافت که به جهت شهر طهران تازگی داشت و تا این زمان در پایتخت مملکت ایران دیده و شـنیده نشـده بود و آن مبنی بر جشنی بود که اجزای انجمن موزیکال فراهم آورده مشغول بنواختن انواع سازها و بازیگری برسم تماشاخانه‌های فرنگستان شدند" (روزنامه ایران، شماره ۶۸ ، سال ۱۲۸۸)

همان‌طورکه از سـند یادشده پیداست، معلوم نیست کدام نمایشنامه و چه اجرایی صورت گرفته است.اعتمادالسـطنه تنها ذکر می‌کند که بازیگری به‌رسـم تماشاخانه‌های فرنگستان در جریان بوده اما از نقل‌قول اعتمادالسـلطنه که بگذریم نخستین اتفاق جدی در حیطه اجرای صحنه‌ای با تأسیس

تالار مدرسه درالفنون می‌افتد، کمی عجیب است که تا پایان دوره ناصرالدین‌شاه و ابتدای حکومت مظفرالدین تنها چند نمایشنامه مولیر در آن‌جا به اجرا درمی‌آیند.

گروه‌های نمایشی

در این بخش با اشـاره به گروه‌های نمایشـی که از روسیه، عثمانی و به‌خصوص قفقاز به ایران می‌آیند سعی در بررسی چگونگی شکل‌گیری نخستین گروه‌های نمایشی ایران تحت‌تأثیر گروه‌های نمایشـی کشـورهای همسـایه داریم. مهاجرین و روشنفکران ایرانی ضمن شـرکت در فعالیت‌های تئاتری آغازگران دعوت از گروه‌های نمایشـی عثمانی و قفقازی بودند و دعوت از این گروه‌ها باعث آشنایی توده مردم و نگاه علمی دست‌اندرکاران تئاتری به تئاتر شد.

جمشـید ملک‌پور درخصوص گروه‌هـای عثمانی این‌گونه نقل می‌کند " در دروان مشـروطیت چندیـن گـروه ترکی از عثمانی به ایـران آمده و حتی بعضی از آن‌ها برای همیشـه در ایران اقامت گزیدنـد و بعدهـا نیز با فراگیری زبان فارسـی به اجرای نمایش‌هایی به زبان فارسـی می‌پرداختند، همگامی این گروها با اوضاع مشـروطه‌خواهی در ایران بسیار جالب توجه است"(ادبیات نمایشی در ایران۱۳۶۳، جلد ۲ : ۴۸)

هیوا گوران نیز در کوشـش‌های نافرجام اشـاره می‌کند که "پس از جنگ جهانی اول گروهی از بازیگران روسـی و قفقازی برای اجرای نمایش به ایران آمدند، این بازیگران هیچکدام زبان فارسـی نمی‌دانسـتند. اما کارشـان مورد توجه بسیار واقع شـد زیرا که آن‌ها بیش از آنچه نیاز به زبان داشته باشند بازی می‌کردند و بازی به‌عنوان اساس کار، کارشان را ارزش می‌داد" سپس دلیل این استقبال از بازیگران روسـی و قفقازی را جدا از بازی‌شـان، ممنوعیت‌های مذهبی در ایران می‌داند و اشـاره می‌کند که مذهب بازدارنده بازیگران ایرانی بود و هم‌چنین از دیدگاه مردم بازیگری تنها دلقک‌بازی و رقاصی بود. ازاین‌رو گروه‌ها و بازیگرانشـان چون متعلق به کشـورهای دیگر بودند، موردتوجه قرار می‌گرفتند.

درخصـوص گروه‌های ترکی که بـه ایران آمدند نیز با توجه به سـندهای موجود باید از عثمان بکتـاش‌زاده و گروهـش به‌عنوان یکی از نخسـتین گروه‌ها یاد کنیـم. او و گروهش نمایش زواللی چوجوق(جوان بخت) و آلدانمش آواخلی (داماد فریب‌خورده) نامق کمال را در تئاتر ملی نمایش دادند. هم‌چنین در سال ۱۲۸۸ ه.ق نمایش وطن نامق کمال را در طبعه فاروسی در لاله‌زار به اجرا درآوردند.

برای روشن‌تر شدن کارکرد گروه‌های ترکی که به ایران می‌آمدند، گزارشی از روزنامه ایران نو

در سـال ۱۳۲۷ را نقل می‌کنیم که در آن اشـاره می‌کند که تعریف مضحکه و تیاتر چیسـت "«شب بیست و یکم شهر جاری در عمارت فوقانی طبعه فاروسی دو کمدی به زبان ترکی اثر سلطان مجید غنی‌زاده قفقازی یکی «آخشـام صبری خبر اولار» و دیگری «دو رسـونعلی و باللی بادی» بتماشـا گذاشته شده آکتورهای صحنه از قفقازیها که لهجه ترکی آذربایجان را بخوبی ادا نمودند بودند قریب صد نفر تماشاچی حضور داشتند "

از گروه‌های بالا که بگذریم، باید بگوییم که چند سال قبل‌تر تحصیلکردهای ایرانی نیز دست‌به‌کار شـده بودند و گروه‌های نمایشی متعددی را تشـکیل داده بودند. ازجمله گروه نمایش انجمن اخوت که اولین نمایشـش را در سـال ۱۳۲۶ اجرا کرد. سپس شرکت علیمه فرهنگ راه‌اندازی شد و بعد از آن تئاتر ملی توسط محقق الدوله ایجاد شد که اولین گروه نمایشی مستقل ایرانی بود و در مرامنامه خود اعلام کرد: " این اساس (نمایش) در تمدن هیئت جامعه مداخله تام دارد" ازاین‌رو بود که سالن کوچکی در بالای چاپخانه فاروس ایجاد کردند و نخستین نمایشی را که اجرا کردند، بازرس گوگول بود. اما تئاتر ملی از دو حیث در تحقیق بالا اهمیت دارد. مسـئله اول نمایشـنامه‌های انتخابی تئاتر ملی برای اجراسـت که بیشتر فرانسـوی هستند و مسئله دوم دعوت از گروه‌های ترک برای اجرا در تماشـاخانه فاروس است، لیسـت نمایش‌های تئاتر ملی بدین‌گونه است " بازرس گوگول ترجمه نادر میـرزا، ارباب عیان مولیر ترجمه عبدالکریم خان، طبیب عشـق مولیر ترجمه عبدالکریم خان، تربیت ناقص عبدالکریم خان، سـر خر یا مزاحـم مولیر ترجمه میرزاعلی خان، دلاک مازندرانی، بومارشـه ترجمه عبدالکریم خان، گیج مولیر ترجمه عبدالکریم خان، عروسی وکیل باشی بومارشه ترجمه میرزا سیدعلی خان، ناخوش خیالی مولیر فارسی، بوالهوسی امیر مکرمولیر ترجمه سید عبدالکریم خان "

با نگاهی به لیست یادشـده به تأثیر نمایشنامه‌های فرانسوی و به‌خصوص نمایشنامه‌های مولیر در اجراهای تئاتر ملی پی می‌بریم گویی تأثیر مدرسه درالفنون و ترجمه‌های ابتدایی مولیر تا تشکیل سومین گروه رسمی تئاتر و اولین گروه مستقل سالن دار ایران، همچنان پایدار است اما همان‌طورکه اشـاره شـد در کنار برنامه‌های رسـمی که تئاتر ملی داشـت دعوت از گروه‌های ترکی نیز از دیگر فعالیت‌های این گروه محسوب می‌شد. به نقل از روزنامه رعد دراین‌خصوص نگاهی می‌اندازیم:

"شب پنج‌شنبه ۱۳ رمضان المبارک ۱۳۳۲ در صحنه تئاتر ملی در خیابان ملی در خیابان لاله زار در قسـمت اداره آکتور مشهور تیاتر استانبول عثمانی بیک بکتاش زاده بیرقیزک انتقامی (انتقام یک دختر) نمایش داده می‌شود برای آنکه آقایان حضار از موضوع نمایش کاملاً مستحضر شوند خلاصه نمایش بطور مفید در کتابچه مخصوص به‌چاپ رسیده است" (روزنامه رعد سال ۱۳۳۲)

هم‌چنین در همان‌سال روزنامه رعد اعلانی دیگر چاپ می‌کند. این‌بار با این مضمون "شب پنج شـنبه ۱۲ شهریور ۱۳۳۲ در صحنه تئاتر ملی واقع ... به‌واسطه عزیمت هیئت آکتور و آکتوریس‌های معروف تئاتر عثمانی و قفقاز و قریم و ترکسـتان هجرت عالم اثر ادیب فاضل تولسـتوی نویسـنده معروف تمام دنیا اجرا می‌گردد" (رعد سال ۱۳۳۲)

درواقع با بررسـی دو سـندی که روزنامه رعد به ما می‌دهد، درمی‌یابیم که تئاتر ملی در دعوت گروه‌های ترکی به ایران و شناسـاندن آن‌ها نقش ویژه‌ای ایفا کرده اسـت. برای پایان دادن به این بخش و بررسـی تئاتر شهرسـتان‌ها به نقل‌قـول از پاولویچ در کتاب ***انقلاب مشـروطه ایرانی*** می‌پردازیم :"روسـیه تنها به ایران لیاخوف‌ها و ابتولسـکی‌ها و عرق و شلاق به ارمغان نیاورد، بلکه هدایای گران قیمتی نیز به همسـایه خود تقدیم داشـت. با بیدار شدن غرور ملی در ایران فکر ایجاد تاتـر ملی نیز به میـان آمد و این فکر طرفداران زیادی بین روشـنفکران و نمایندگان مجلس ایران داشـت. اولین پیس که تئاتر ملی ایران به نمایش آن پرداخت، نمایشـنامه کمدی گوگول موسوم به بازرس بود" (انقلاب مشروطه ایران، ترجمه م. هوشیار ۱۳۵۷ : ۵۸)

گروه‌های شهرستانی و تأثیرپذیری از کشورهای همسایه

هم‌زمان با پیدایش نخسـتین گروه‌های نمایشی مسـتقل در تهران در بعضی از شهرهای ایران هم‌چون تبریز، رشـت، مشـهد و اصفهان نیز گروه‌هایـی پدید آمدند. البته شـکل گیری گروه‌های نمایشـی در شهرهای هم‌چون رشت و تبریز هم‌زمان با پایتخت بسیارطبیعی به‌نظر می‌رسید. زیراکه گروه‌های نمایش روسـی، ارمنی قفقاز و یا گروه‌های ترک عثمانی برای ورود به پایتخت باید از این شهرها عبور می‌کردند، برای‌نمونه در این بخش به تئاتر تبریز و رشت اشاره می‌کنیم.

تبریز

آرین‌پور در ***از صبا تا نیما*** در توضیح تئاتر آذربایجان می‌نویسـد "در آذربایجان از مدتها پیش ارامنه تبریزی تئاتری به نام آرامیان داشتند و آن یگانه تالار نمایش بود که خود ارامنه و به طور اتفاق مسـلمانان تبریز و بعد، دسـته آرتیست‌های قفقازی، که گاهی به تبریز می‌آمدند، نمایش‌های خود را در آن‌جا به معرض تماشـا می‌گذاشتند از سال ۱۳۳۵ هـ.ق گروه‌های متعددی به نام جمعیت خیریه آذربایجان، جمعیت نشر معارف، هیئت امید ترقی و دسته آرتیست‌های دراماتیک آذربایجان به وجود آمد و این گروه‌های نمایشـی خود صحنه‌هایی ترتیب دادند و نمایشـنامه‌هایی از قبیل نادرشاه افشار

تألیف نریمان نریمانف و در راه شـرف تألیف شیروان‌زاده، نویسنده ارمنی، وطن از قلم نامق کمال و اپراهای اصلی و کرم و عاشق غریب و اپرت‌های آرشین‌مال‌الان و مشهدی عباد و العلی یاشند جوان نوشـته برادران حاجی بیگوف به زبان آذربایجانی و بعدها گاهی به زبان فارسی در صحنه آرمیان به معرض نمایش گذاشتند"

بررسـی سـندی که آرین‌پور در اختیار ما قرار می‌دهد از چند حیث اهمیت دارد: نکته اول اشاره او به آمدن گروه‌های قفقازی گاهی به تبریز آن‌هم به‌صورت‌نامرتب اسـت. او می‌گوید که گروه‌های قفقـازی گاهـی به تبریـز می‌آمدند. پس تئاتر قفقاز در تبریز مدت‌ها بوده که اجرا می‌شـده اسـت. هم‌چنین او به نمایشنامه‌هایی اشاره می‌کند که بیشتر متعلق به نویسنده‌های آذربایجان هستند مثل نادرشـاه نریمانوف، وطن نامق کمال، آرشین‌مال‌آلان و مشهدی‌عباد حاجی‌بیگوف و ... از دیگرنکات مهم مورداشـاره آرین‌پور زبان اجراهای بالاسـت. او می‌گوید نمایش‌ها به زبان آذربایجانی و بعدها گاهی به زبان فارسی اجرا می‌شدند. به‌سادگی با کنارهم قرار دادن مطالب تأثیر نمایش‌های قفقازی بر تئاتر تبریز قابل‌مشاهده است. ازطرف‌دیگر بیشتر گروه‌هایی که در تبریز فعالیت می‌کردند، توسط هنرمندان روسـی که سـاکن ایران می‌شدند، تشکیل می‌شـد. ازجمله آکتورال آذربایجان که توسط بیوک‌خان نخجوانی تأسـیس شـد. بیک‌خان از روسیه به آذربایجان رفت و سپس به تربیت بازیگر و اجرای نمایش پرداخت یا گروه آکتورال طاشـچیان که توسط مگرویچ طاشچیان تأسیس شد. او نیز هم‌چـون بیوک‌خان نخجوانی از روسـیه به آذربایجان می‌رود و بـه راه‌اندازی گروه و اجرای نمایش می‌پردازد.

رشت

طبق گزارشـی کـه آرین‌پور در ***از صبا تا نیما*** می‌دهد در رشـت در سـال‌های قبل از ۱۳۲۹ نمایش‌های وجود داشـته اسـت او از قول اعظم الوزراء می‌نویسد "پیس یا نمایشنامه را میرزا حسن خان، معلم فرانسه مدرسه دولتی که مرد دانشمندی بود ..... در پیس برای مرد خسیس چند معلم ذکر شده بود، منجمله معلم آواز که رل آن به عهده من بود" (از صبا تا نیما، جلد دوم: ۲۸۹)

طبـق گزارش اعظم‌الـوزراء می‌توان احتمال داد که نمایش مدنظر ***خسـیس*** مولیر بوده که در مدرسـه اجرا شـده است. اما سـند بعدی را ملک‌پور به‌دسـت ما می‌دهد او نیز یادداشتی را از بازیل نیکتین که در سـال ۱۳۳۰ ه.ق در رشـت کنسـول روس بوده، نقل می‌کند " در رشت نمایش‌های دائمـی وجود نداشـت اما گاهی که نمایش می‌دادند من در آن حضـور می‌یافتم ... در خاطر دارم که

این پیس‌ها از فرانسه ترجمه شده و نشان می‌داد که ایرانیها نمایشنامه‌های فرانسه را می‌پسندند" (ادبیات نمایشی، جلد ۲ : ۶۳)

با استناد به گفته‌های نیکتین می‌توانیم یکپارچگی اجراهای نمایشنامه‌ای فرانسوی را از تهران تا رشت مشاهده کنیم.

هم‌چنین شیرین بزرگمهر نیز بیشترین ترجمه‌های آثار نمایش غربی در دوران مشروطیت را متعلق به رشت می‌داند. نمایشنامه‌های ***طبیب اجباری، گیج، سالوس، مریض خیالی، داماد پشیمان، احمق ریاست طلب، زنان فضل فروش*** همگی متعلق به مولیر و هم‌چنین ***آشپز باغ عشرت، یک بوسه، دو محبوب*** اثر لابیش توسط میرزاحسن‌خان ناصر که عضو گروه آکتورال امید ترقی رشت، بود، به فارسی برگردانده شد و نمایشنامه‌های ***هوراس، سینا و پیرکورنی و هوگو*** نیز توسط کریم کشاورز که عضو جمعیت ادبی فرهنگ رشت بود، به فارسی ترجمه شده. انجمن فرهنگ یا جمعیت ادبی فرهنگ رشت جزو فعال‌ترین گروه‌های نمایشی رشت بود که توسط داعی‌نمایش اداره می‌شد. آن‌ها بیشترین نمایش‌ها را از مولیر، لابیش و راسین اجرا کردند.

جایگاه ارمنیان و توسعه تئاتر فرنگی در ایران

آغاز تئاتر ارمنیان در سال ۱۲۵۷ ش. در محله ارمنیان میدان وحدت اسلامی با اجرای نمایش اوستا بدروس بود، در این سال گروهی از ارمنیان به‌فرنگ‌رفته به ایران بازگشتند و در خانه مسکونی ماناس البر سالنی برای اجرای نمایش احداث کردند، بعد از اوستابدروس نمایش دو گرسنه اجرا شد. ولی پس‌ازچندی مخالفت‌ها با اجرای نمایش در خانه مسکونی ماناس آغاز شد. ازاین‌رو هووسپ تا قوسیان که در محله ارمنی‌ها خیاطی مشهور بود خانه‌ای در اختیار گروه‌های نمایش قرار داد تا نمایش شوشانیاگ یا دختر آسیابان در آن‌جا اجرا شود.

دو سال بعد یعنی در سال ۱۲۵۹ در مدرسه هایگازیان سالن تئاتر با سن مخصوص ساختند که درواقع این نخستین سالن خصوصی تئاتر در تهران بود. اعضای گروه تئاتر زیرنظر هئیت مدیره مدرسه "انجمن دوستداران تئاتر " را تشکیل دادند و هم‌زمان گروهی از مترجمان ارمنی برای کمک به انجمن نمایشنامه‌های مختلفی را ترجمه کردند. از نخستین مترجمان ارمنی هوهانس خان ماسحیان (مساعد السلطنه) بود که ***نیرنگ‌های اسکاپن، طبیب اجباری، خسیس، ازدواج اجباری*** از مولیر را ترجمه کرد، اهمیت این ترجمه‌ها در وفاداری به اصل اثر بود یعنی برخلاف روال

معمول در ترجمه‌های این دوره نه در اسامی شخصیت‌ها و نه در محل وقوع رخدادها دخل‌وتصرفی صورت نمی‌گرفت، از دیگر مترجمان ارمنی که به یاری انجمن دوستداران تئاتر برخواستند، باید به آودیس خان قرابگیان و اوانس توماسیان اشاره کنیم.

اما انجمن دوستداران تنها به سالن مدرسه هایگازیان و تماشاگران ایرانی و ارمنی خود را محدود نکرد بلکه در سالن مدرسه دارالفنون نیز به اجرای نمایش به زبان‌های فارسی و فرانسه برای خارجیان مقیم تهران نیز پرداخت و اگر نمایش را به زبان ارمنی اجرا می‌کردند، در بروشور نمایش خلاصه‌ای از نمایشنامه را به زبان‌فارسی ترجمه می‌کردند. از مهم‌ترین اجراهای این گروه اجرای نمایش ***خسیس*** مولیر بود که در سال ۱۳۰۵ در مدرسه هایگازیان اجرا شد و میرزا عین‌السلطنه سالور شرحی بر این اجرا نوشت: " دیشب که یکشنبه ۲۹ شهریور جمادی الاول بود در معلم خانه ارمنی‌ها بازی در می‌آوردند، غروب علیمردان به من گفت، من محض تماشا با آقا میرزا و علیمردان و محمد باقر رفتیم، صندلی دو تومان بود الی سه هزار... ساعت دو بازی به میان آمد، پنج پرده بود، هر پرده سه ربع الی نیم ساعت و یک ساعت طول داشت، بسیار خوب بازی در می‌آوردند، پارسال هم در معلم خانه دولتی بازی در می‌اوردند سه شب زیادتر نبود چندی قبل هم در همین مدرسه به زبان ارمنی دو شب بیرون آوردند، امشب به زبان‌فارسی بود، تقلید یک خسیس را در آوردند، خیلی تماشا داشت، چون که دیدن اول من بود خیلی خوب به‌نظر من آمد... امشب و فردا شب هم هست، امشب زبان فرنگی است یعنی فرانسه، فردا شب ارمنی است، امشب اشخاص معتبر و وزیر مختار هستند " (فصلنامه تئاتر، دوره ۴-۵ زمستان ۷۸، تئاتر ارمنیان : ۱۹۱)

اما فعالیت انجمن دوستداران تئاتر تنها به ترجمه و اجرای نمایش محدود نمی‌شد بلکه آن‌ها از نخستین گروه‌هایی بودند که از هنرمندان کشورهای دیگر نیز برای اجرای نمایش در ایران دعوت کردند. در سال ۱۲۶۸ ش . خانم پاراندزم و آقای گریکور آبراهامیانس که از هنرمندان معروف تفلیس بودند، به ایران آمدند در گزارش روزنامه مشاک چاپ تفلیس با عنوان نامه‌ای از ایران درخصوص دعوت از این دو هنرمند چنین عنوان می‌شود: " سال‌ها است که طرفداران تئاتر در تهران نمایشنامه‌هایی به نفع مدرسه ارمنیان اجرا می‌کنند. هنرپیشگان مهمان خانم پاراندزم و آقای ابراهامیانس با همکاری هنرمندان ارمنی تهران ده نمایشنامه به طور مرتب اجرا کردند، که از دو نمایشنامه شاه ایران دیدن کردند." (فصلنامه تئاتر، دوره ۴-۵، زمستان ۷۸ ، تئاتر ارمنیان : ۱۹۲)

در سال ۱۲۸۴ ش نخستین سالنی که از ابتدا برای اجرای نمایش در محله حسن‌آباد ارمنیان واقع شده، تاسیس می‌شود. این سالن به نام تالار مدرسه ارمنیان نام‌گذاری می‌شود و تا قبل از

شـــروع فعالیت‌های ســـالن گراند هتل لاله زار درواقع معتبرترین ســـالنی است که دو دهه به فعالیت مستمر خود ادامه می‌دهد.

در آبان ۱۲۸۴ دو تئاتر در این تالار روی صحنه می‌رود. نخستین اثر، بازهم متعلق به مولیر است ***طبیب اجباری*** و دیگری نمایش ***سه شجاع*** است.

چند ســـال بعدتر یعنی در آذرماه ۱۲۹۲ هیاتی از ارامنه قفقاز مهمان تالار مدرســـه ارامنه شدند و نخســـت اجرایی را برای احمدشاه تدارک دیدند که کمی بعدتر آن نمایش را با اجازه شاه برای عموم مردم به اجرا گذاشتند. و سپس به اجراهای متعدد دیگر در تالار مدرسه پرداختند.

همان‌طورکه اشـــاره کردیم تالار مدرسه ارامنه تا دو دهه به فعالیت مستمر و حرفه‌ای خود ادامه داد و نمایش‌هـــای متعدد هم‌چون تریلبی، اموات زنـــده، راه زنان و... را به همت ارمنیان ایران، قفقاز و تفلیس روی صحنه برد. هم‌چنین به‌همت انجمن دوســـتداران تئاتر که شـــرح تاسیس‌اش در سال ۱۲۵۹ ش رفـــت، هنرمندان فراوانی در این تالار تربیت شـــدند. ازجمله آرتـــور و وارتو طریان، مانول ماروتیا، آراماعیش آقا مالیان، ناپلئون سروریان، شاهین سرکسیان، سورن باقداساریان، آربی آوانسیان و...

در این بخش برای پرهیز از زیاده‌گویی تنها به تاثیر شـــکل‌گیری و رشـــد تئاتر ارمنیان در بطن تئاتر ایران اشاره کردیم و برای پایان دادن به این بخش ضروری است، اشاره کنیم ارمنیان هم‌زمان در تبریز نیز به اشاعه تئاتر فرنگی پرداختند.

با مروری به فعالیت‌های تئاتری ارمنیان تهران و تبریز درمی‌یابیم که برخی از آمدوشد گروه‌های مختلف تئاتری قفقازی و روسی به ایران مدیون شکل‌گیری تئاتر ارمنیان در ایران است. ارمنیان در سال‌هایی که تئاتر تنها در تالار دارالفنون آن‌هم با روند کند درحال‌اجرا بود، دو سالن تئاتر در تهران ســـاختند و به رشدواشـــاعه تئاتر فرنگی کمک شایانی کردند. هم‌چنین مترجمان ارمنی پابه‌پای دیگر مترجمان دســـت به ترجمه متون غربی به‌خصوص فرانســـوی زدند با ایـــن تفاوت که هم‌چون دیگر مترجمان در اصل اثر دخل‌وتصرفی انجام نمی‌دادند و مردم را با نســـخه اصلی اثر مواجه می‌ساختند، ازسوی‌دیگر در تبریز نخستین بازیگران زن از تئاتر ارامنه روی صحنه رفتند و این حرکت سبب شد که چندی‌بعد در تبریز و تهران جمعیت تئاتری بانوان ارامنه شـــکل گیرد و حتی زنان به دیدن تئاتر بروند. همه این فعالیت‌ها ســـبب شـــد که ارامنه به‌واسطه اقلیت مذهبی‌بودنشان از بسیاری از خطوط ممنوع و تابوهای مطرح در جامعه ایرانی بگذرند و سبب آشناسازی ایرانیان با تئاتر فرنگی و هم‌چنین رشد هنرمندان فراوان تئاتری در ایران شوند.

حاجی‌بگوف، نریمانف، قلی‌زاد

همان‌طورکه اشاره کردیم ورود گروه‌های نمایش قفقاز و عثمانی به ایران سهم فراوانی در آشنایی و ترغیب ایرانیان به تئاتر داشت. این گروه‌ها علاوه‌بر متون نمایشی که اجرا می‌کردند ایرانیان را با اپرت و کمدی‌های موزیکال نیز آشنا کردند. در این بخش به معرفی نویسنده‌های تأثیرگذار آذری، حاجی‌بگوف، نریمانف وقلی‌زاده و سپس به چگونگی شکل‌گیری اپرت ایرانی می‌پردازیم.

نام عزیزعبدالحسین اغلوحاجی‌بیف (حاجی‌بگف) همیشه به‌عنوان بنیان‌گذار اپرای ملی آذربایجان مطرح بوده اما حاجی‌بگف برای ایرانیان از دو منظر اهمیت دارد: نقش او در جریان انقلاب مشروطه ایران و آشنا ساختن ایرانیان با اپرت.

حاجی‌بگف از سال ۱۸۹۹ تا ۱۹۰۴ به تحصیل در دانش‌سرای تربیت‌معلم گرجستان مشغول بود و پس‌ازچندی به اپرا علاقمند شد و اولین اپرای خود را به نام لیلی‌ومجنون نوشت. اما او جدا از اپرانویسی هم‌چون نریمان نریمانف، محمد قلی‌زاده و رسول‌زاده با نوشته‌های خود در جریان انقلاب مشروطیت ایران نقش به‌سزایی داشت او با قلم‌زنی در روزنامه‌های متعدد به تشریح موقعیت مشروطیت و چگونگی جهت‌گیری آن می‌پرداخت و در کنار خطدهی به مشروطه‌طلبان، حاجی‌بگف اپرانوس درحال تحقیق روی موسیقی علمی اروپایی و تلفیق آن با فرم‌های محلی و آلات موسیقی آذربایجانی بود. او سرانجام در اپرای لیلی‌ومجنون توانست به خواسته‌اش برسد و در سال ۱۹۰۸ لیلی‌ومجنون را به اجرا در آورد. پس از لیلی‌ومجنون، اصلی و کرم، شاه‌عباس، مشهدی‌عباد، رستم‌وسهراب و آرشین‌مالالان را نوشت در ایران مشروطه‌طلب نیز اپرت‌های حاجی‌بگف به‌سرعت مورداستقبال قرار گرفت و گروه‌های قفقازی در رشت، تبریز و تهران آن‌ها را به نمایش گذاشتند.

حاجی‌بگف خیلی‌سریع با کمدی موزیکال‌هایش موردتوجه ایرانیان قرار گرفت، نریمان نریمانف دیگر نویسنده آذری است که نقشی هم‌چون حاجی‌بگف دارد، او یکی از بنیان‌گذاران فرقه سوسیال‌دمکرات ایران در شهر تفلیس بود. هم‌چنین اولین گروه نمایش مسلمان معروف به گروه آرتیست‌های مسلمان را تشکیل داد و در سال ۱۸۹۴ میلادی اولین اثر نمایش‌اش را با نام نادانی نوشت نریمانف در این اثر خود را تحت‌تأثیر دو نویسنده بزرگ یعنی آخوندزاده و گوگول می‌داند. یک‌سال بعد نریمانف ***نامدان بیگ*** را می‌نویسد و پس از آن ***نادرشاه*** را می‌نویسد. نمایشنامه‌ای که توسط تاج‌ماه آفاق‌الدوله خواهر آجودان‌باشی به فارسی ترجمه می‌شود.

نریمانف زمانی نادرشاه را می‌نویسد که ایران بیش از هرچیز از شاهان بی‌کفایت رنج می‌برد این نمایشنامه ۷ سال قبل از انقلاب مشروطه نوشته می‌شود و گویی نریمانف درحال‌پیشگویی این

انقلاب اســت. علاوه‌بر این نادرشاه نخستین اثر نمایشی است که مأخذش سلطنت سه پادشاه ایران اســت. نریمانف علاوه‌بر نمایشنامه‌نویســی هم‌چون حاجی‌بگف نقش مهمی در مشروطیت و فضای سیاسی ایران بازی می‌کند. این دخالت در سیاست ازسوی نریمانف نه‌تنها در مشروطه ایرانی بلکه در آذربایجان تا جایی پیش می‌رود که این نمایشنامه‌نویس، به رهبر جمهوری آذربایجان بدل می‌شود.

نفــر آخــر مثلث تئاتر آذربایجان و ایــران جلیل‌محمد قلی‌زاده بود. او در نخجوان متولد شــد اما همیشــه ایران را میهن خود می‌دانســت تا این‌که پس‌ازچندی تبریز را بــرای زندگی برگزید او خود دراین‌باره می‌گوید: " من در شــهر نخجوان که در شــش فرســخی رود ارس و چهل فرسخی قصبه جلفــا جلف واقع اســت به دنیا آمده‌ام. در اینجا کلمــات ارس و جلفا را عمداً ذکر می‌کنم زیرا چنانکه معلوم اســت رود ارس در مرز ایران قرار گرفته و جلفا پاســگاه گمرک بین ما و ایران اســت. من با انتســاب خود به این رود و این آبادی به دو ســبب افتخار می‌کنم نخســت این‌که کشور ایران زادگاه جد من بوده، دوم آنکه ســرزمین ایران که به دین داری در جهان نامدار اســت همیشه برای من مایه ســرافرازی بوده و از این‌که در همســایگی چنین مکان مقدســی از مادر زاده‌ام پیوسته شکر گذارم " (عزیزحاجی‌بگف، دو انقلاب : ۱۰۹)

قلی‌زاده به‌واســطه نشــریه‌ای که چاپ می‌کنــد یعنی ملانصرالدین همراه با مبــارزان ایرانی در مشــروطیت نقش به‌سزایی ایفا می‌کند. این روزنامه آن‌قدر در تبریز کارگر می‌افتد که حکم قتل قلی زاده صادر می‌شــود و حکومت ســعی در جلوگیری از ورود ملانصرالدین به ایران می‌کند. اما قلی‌زاده علاوه‌بر روزنامه‌نگاری به نمایشنامه‌نویســی نیز مشــغول اســت او چای دستگاهی را در سال ۱۸۹۰ می‌نویسد و سپس بازی کشمش را دو سال بعد یعنی در ۱۸۹۲ به تحریر درمی‌آورد اما مهم‌ترین اثر قلی‌زاده نمایش مرده‌هاســت. او مرده‌ها را در ســال ۱۹۱۶ می‌نویسد و به‌گفته ملک‌پور خیلی‌ها این اثر را ازحیث قالب درماتیک و محتوای کمدی با آثار نمایشــی گوگول و مولیر مقایســه می‌کنند. این نمایش در سال ۱۹۱۶ در باکو اجرا می‌شود و ۴ سال بعد در تبریز و توسط خود جلیل قلی‌زاده که به تبریز آمده، در این شهر اجرا می‌شود.

اپرت در ایران

در ابتــدای بایــد اشــاره کنیم که یکــی از منابع موثق برای بررســی اپرت‌های ایــران را مقاله سرگذشــت اپرت در مشــروطیت به‌قلم مسعود کرمانشاهی نژاد یافتم. ازاین‌رو بخش پیش رو نگاهی به مقاله بالا نوشته شده است.

همان‌طورکــه در بخش قبل اشــاره کردیــم، حاجی‌بگف بنیان‌گذار اپــرت در آذربایجان و ایران محسوب می‌شود. نخستین اپرت او در آذربایجان لیلی‌ومجنون بود اما این لیلی‌ومجنون نبود که برای نخستین‌بار در ایران به‌صحنه رفت، بلکه کمدی موزیکال آرشین‌مال‌آلان (بزاز دوره گرد) حاجی‌بگف بود که در ســال ۱۲۹۵ آن‌هم توسط یک گروه هنری روســی به سرپرستی موهانس توماسیان اجرا شــد. درواقع اولین اپرتی که در ایران اجرا شــد، یک متن ترکی بود که توســط یک روسی آن‌هم به زبان ترکی و برای فارسی‌زبانان در محل مدرسه حسن‌آباد اجرا می‌شد.

اما تا شــکل‌گیری اپرت‌های ایرانی تنها ۴ ســال طول کشــید در طول این چهار سال اپرت نیز هم‌چون دیگر هنرهای مدرن در اختیار ارامنه، گروه‌های قفقازی و روسی بود. دومین اپرتی نیز که در ایران اجرا شد، توسط گروه هنری آبوویان بود. آبوویان در سال ۱۲۹۶ از روسیه به تهران آمد و اپرت آرشــین‌مال‌الان را برای بار دوم و این‌بار در گراند هتل اجرا کرد، اجرای این اپرت آن‌قدر موردتوجه قرار گرفت که در طول یک‌ماه ســه بار دیگر این اپرت توســط گروه آبوویان اجرا شــد، اســتقبال از آبوویان او را بر این داشت تا در سال ۱۳۳۰ اپرت آدم‌وحوا و پورتیسمان را به‌صحنه ببرد و شش ماه بعد او و گروهش بار دیگر از تفلیس به ایران آمدند و اپرت‌های کج الســون، شــیرین السون، عاشق غریب، اصلی و کرم، آرشین‌مال‌الان، الوماسون بو السون را یک بار به زبان ارمنی و یک بار به زبان ترکــی اجرا کردند. پــس از موفقیت دو گروه قبلی در اجرای اپرت گروه‌هــای مختلفی ازجمله گروه مســیو ارمنیان و گروه هنری گستانیان نیز از روسیه به ایران آمدند، گروه ارمنیان پس از اجرای چند برنامه در تهران به مســکو برگشت. اما یک سال و نیم بعد برای اجرای مشرق‌زمین دوباره به تهران بازگشــتند. در اعلانی که برای این برنامه تهیه دیدند، این‌چنین نوشتند : " اپرای مشرق زمین، دفعه دوم در تهران توسط آرتیست معروف آرمن آرمانیان و آشتراک مادام درویان ارمنیان و مسیو اوانسیان و آماتورهای تهران با کر از دو نوع موزیک اروپایی و ساندرهای قفقازی که مدتها در انتظار آن بودیم " (فصلنامه تئاتر، شماره مسلسل ۲۶ ، بهار ۸۰ : ۷۱)

بــا توجه به اعلان مزبور متوجه می‌شــویم کــه ایرانی‌ها نیز کم‌کم گام‌هایی درراســتای تربیت هنرورانی برای اجرای اپرا و اپرت برمی‌دارند. گروه آرمانیان چند اپرت دیگر نیز در تهران اجرا کردند. هم‌زمان با آن‌ها گروه مســیو گســتانیان نیز به اجرای اپرت‌های مختلف ازجمله مشــهدی عباد، سه نامزد و یک عروس، جوان پنجاه‌ساله و اصلی و کرم پرداخت و جالب‌تر این‌که با مطالعه اعلان گروه گستانیان متوجه می‌شویم که اپرت اصلی و کرم توسط او در فاصله چهار روز پس از اجرای آرمینان از اجرای اصلی و کرم روی صحنه می‌رود که این خود نشان از استقبال مردم از این گونه‌ی نمایش

است.

اما نخستین تجربه اپرت ایران در نیمه دوم سال ۱۲۹۹ اتفاق می‌افتد " اپرت قوزی در آبان ۱۲۹۹ اولین اپرتی است که به زبان فارسی داده می‌شود این اپرت در سه پرده و دارای ۲۵ آهنگ موسیقی با ریاست ارکستر آقای هنری است که شخصاً آهنگهای موسیقی را به نظم در آورده است" (فصلنامه تئاتر، شماره مسلسل ۲۶ ، بهار ۸۰ : ۸۰) این نخستین تجربه ایرانی‌ها است و پس از این تجربه اپرت دکتر ریاضی‌دان و اپرت‌های بعدی توسط عشقی ساخته می‌شود. درواقع از سال ۱۲۹۹ به‌واسطه حضور عشقی رضا کمال (شهرزاد) و پری‌آقا بایوف اندک‌اندک صحنه‌های اپرای ایرانی از هنرمندان قفقاز و روسی خالی می‌شود و جای خود را به هنرمندان پرورش‌یافته ایرانی می‌دهد با توجه به این تاریخچه مختصری که از چگونگی شکل‌گیری و رشد هنر اپرت و کمدی‌های موزیکال در ایران دادیم، می‌توانیم ردِپای گروه‌های روسی و قفقازی را در ترویج و شکل‌گیری این هنر نیز در ایران مشاهده کنیم. در طول چهار سال فعالیت مستمر گروه‌های روسی در ایران ما شاهد شکل‌گیری اپرت به زبان فارسی و با نویسندگان و کارگردانان ایرانی هستیم. هدف از پرداختن به اپرت در بخش بالا تنها بررسی میزان تأثیر گروه‌های روسی و قفقازی در اجراهای نمایشی بر صحنه‌های تهران بود.

نخستین کوشش‌ها به شیوه فرنگی

میرزافتحعلی آخوندزاده

میرزافتحعلی در سال ۱۲۸۸ ه.ق در شکی آذربایجان به‌دنیا آمد، در کودکی تحت‌نظر عمو و مادرش قرار گرفت و در نوجوانی به گنجه و تفلیس رفت و با پدر خوانده‌اش شروع به کار مترجمی رسمی زبان‌های اسلامی و شرقی در السنه شرقیه کرد، در این دوره افراد فراوانی هم‌چون فیلد مارشال قنیار، و ارانصوف و بکی‌خان در رشد و پرورش او کوشیدند.

در کنار این افراد آخوندزاده با نویسندگان روسی که به تفلیس تبعید شده بودند نیز مراوداتی داشت. ازجمله با خاچاطوریان بنیان‌گذار رئالیست جدید ارمنستان لرماتتوف، بارا تاشیویلی، ادیوسکی و ... آدمیت درخصوص این مراودات این‌گونه نقل می‌کند « از شاعران و نویسندگان روسی دو نفر را باید نام برد یکی شاهزاد ادیوسکی شاعر دکابریست که با فتحعلی دوست بوده و دیگری نویسنده عالیقدر بستوژف مشهور به مارلینسکی که نزد میرزا فتحعلی زبان ترکی می‌آموخت» (آدمیت، اندیشه‌های میرزا فتحعلی: ۱۷)

اما علاوه‌بر این مراودات آخوندزاده با آثار نویسندگان روسی هم‌چون گریبایدوف، بلینسکی،

استرافســکی، لرماتتوف، گوگول، پوشکین،ترستن، دابرالیوبوف و اندیشمندان فرانسوی ازجمله: ولتر، مولیر، اوژن سو، دوما، میرایو، رنان و مونتسکیو نیز آشنا بود. حتی او برخی از آثار استراوسکی، مولیر و گوگــول را به ترکــی ترجمه کرده بود. هم‌چنین میرزافتحعلی به تماشــای آثار مولیرو گریبایدوف، گوگول و آستروفسکی نشسته است یعنی نخستین آشنایی او با تئاتر از طریق متون روسیه و فرانسه بوده اســت و قاعدتا از آن‌ها تاثیرات فراوانی می‌گیرد تا جایی‌که جمشید ملک‌پور می‌گوید: " از میان نویســندگان روسی، گوگول در زمینه شیوه داســتان پردازی و نمایشنامه‌نویسی و بلینسکی در زمینه نقــادی بر روی میرزا فتحعلی تأثیر زیادی داشــتند و هم‌چنین به او لقــب مولیر تاتار و گوگول قفقاز را داده‌اند. "، هم‌چنین آخوندزاده تحت‌تأثیر کرتیک فرانسوی و بلینسکی روس نقادی را می‌آموزد .

به‌هرحال نخســتین درام‌نویس ممالک مسلمان تحت‌تأثیر نویسندگانی چون گریبایدوف، گوگول و مولیر می‌نویســد او در فضای فرهنگی و هنری قفقاز نفس می‌کشــد. به دیدار اجراهای گروه‌های روسی و گرجی می‌رود و نقادی را از روس‌ها می‌آموزد، او هم‌چنین تأثیرات فراوانی بر میرزاآقاتبریزی نخستین نمایشنامه‌نویس به زبان فارسی می‌گذارد.

درخصوص آخوندزاده مقالات فراوانی وجود دارد و با توجه به تکراری شــدن مباحث طرح‌شــده درخصوص او تنها به میزان تأثیرپذیری او از فرهنگ قفقاز و روســیه که به تحقیق بالا مرتبط بود، اشاره کردیم.

میرزاحبیب اصفهانی

در این بخش ســعی می‌کنیم تا اندکی به میرزاحبیب اصفهانی بپردازیم، پرداختن به میرزاحبیب در این تحقیق به چند دلیل صورت می‌گیرد. نخست آنکه ترجمه نخستین متن نمایش ایران توسط میرزاحبیب است. او راهگشای دیگر ترجمه‌های متون نمایشی به‌خصوص از مولیر نیز می‌شود. مسئله دیگر مطرح نشــدن افکار میرزاحبیب به‌عنوان یکی از نخستین روشنفکران ایرانی است. درخصوص میرزاحبیــب تنها چنــد منبع محدود وجــود دارد. حال‌آنکه درخصوص میرزآقــا و فتحعلی آخوندزاده به‌عنــوان پایه‌گذاری درام فارســی تحقیقــات مختلفی وجود دارد. ازایــن‌رو در تحقیق بالا ما تنها به چند ســطری از مجموعه‌ای که درخصوص فتحعلی آخوندزاده و میرزآقا مطرح بود، اشاره کردیم. اما درخصوص میرزاحبیب به‌عنوان نخســتین روشــنفکری که ضرورت ترجمه متون غربی و نیاز جامعه ایرانی به ترجمه این متون را احساس می‌کند، شرحی کامل‌تر ارایه می‌دهیم.

میرزاحبیب اصفهانی معروف به‌دســتان در سال ۱۲۵۲ در قریه بن چهارمحال از اعمال اصفهان

به‌دنیا آمد، در اصفهان و تهران به تحصیل علم پرداخت و در بغداد نیز به‌قدر چهار سال به تحصیل ادبیات و فقه و اصول مشغول شد. پس از آن دوباره به تهران آمد و در آن‌جا به افترای این‌که در حق محمدخان صدراعظم هجو ساخته، قصد گرفتن و آزارش داشتند. او در سال ۱۲۸۳ ه.ق مجبور به ترک ایران و فرار به سمت عثمانی شد، میرزاحبیب چون مردی ادیب و فاضل بود به معلمی فارسی در مدارس استانبول مشغول شد. در آغاز فرانسه آموخت و از اعضای تفتیش معارف عثمانی شد. اما پس‌ازچندی به‌واسطه افترای دشمنان از آن خدمت نیز معزول شد و دوباره پس از یک سال و نیم موردالتفات سلطان قرار گرفت و به کار خود برگشت. او گاه‌گاهی شعر می‌سرود و در ابتدا تخلص خود را دستان قرار داد اما در اواخر دوره زندگی بدون هیچ تخلصی شعر می‌سرود. این مرد فاضل چهره‌های گوناگونی دارد. او به کار روزنامه‌نگاری مشغول است و درعین‌حال مترجم نیز هست. برای نخستین‌بار درخصوص تئاتر بین‌المللی نقد می‌نویسد و سعی وافری در بیداری جامعه به خواب رفته ایران دارد. ترجمه میرزاحبیب از ***مردم گریز*** مولیر نخستین تجربه در زمینه انتقال یک نمایشنامه اروپایی به جامعه فارسی‌زبان است.

میرزاحبیب متن مولیر را از ترجمه ترکی وفیق‌پاشا به فارسی برمی‌گرداند، ازاین‌روست که او نیز هم‌چون پاشا تغییراتی عمده در نمایشنامه ایجاد می‌کند، این تغییرات از نام شخصیت‌ها آغاز می‌شود. او اسامی شخصیت‌ها را به‌صورت شرقی درآورده که به‌نظر برای مخاطب فارسی‌زبان قرن ۱۳ این تغییر لازم می‌آید او آلسست را مونس، فیلنت را ناصح، ارونت را امیدی، سلیمی را فتینه، الیانت را لیلا، آرسینوئه را زلیخا، آکاست را یفم‌بیک، لکیتاندر را نمابیک و ... ترجمه کرده است. نکته بعدی نام نمایشنامه است در چاپ استانبول. نمایشنامه گزارش ***مردم گریز*** در صحنه عنوان به‌چشم می‌خورد. اما در پایان نمایشنامه عنوان سرگذشت ***مردم گریز*** درج شده است. شاید میرزاحبیب با توجه به ترجمه‌ای که از سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی داشته این عنوان را بعدتر انتخاب کرده است، مسئله دیگر کلماتی است که در متن و درگفت‌وگونویسی مولیر اضافه و یا ایرانی شده است، مثل واژه سجود و رکوع که در مجلس یکم از پرده اول و به‌عنوان معادل خم شدن به‌کار رفته است.

اما با درنظر گرفتن تمام نکات بالا هیچ‌کس انتظار نداشته که ترجمه میرزاحبیب ترجمه نعل‌به‌نعل از زبان فرانسه و یا حتی ترکی اثر باشد با توجه به شرایط حاکم به ایران و درنظر گرفتن این نکته که این ترجمه نخستین ترجمه از نمایشنامه‌ای غربی است، کاملاً به‌جا به‌نظر می‌رسد که موضوع‌ها و مضمون‌های غربی که با فرهنگ شرقی بیگانه و در تضاد بودند، هم تعدیل و هم به خواننده تفهیم شوند.

اما شـاید مهم‌تریـن نکته‌ای که در ترجمه نخسـتین به‌چشـم می‌خورد، انتخـاب دقیق کلام شخصیت‌ها و زبان ترجمه است. زبان منظومی که میرزاحبیب انتخاب می‌کند، دو ویژگی دارد نخست درک صحیح او از کلام آهنگین مولیر و کوشش او برای حفظ این کلام موزون و دوم شناخت او از زبان رایج نمایش در ایران یعنی زبان تعزیه و شبیه‌خوانی. درواقع میرزاحبیب با انتخاب زبانی موزون و آهنگین برای ترجمه هم گفت‌وگوهای موزون و قافیه‌پردازی مولیر را حفظ کرده است و هم زبان آشنایی برای تعزیه‌بینان ایرانی فراهم آورده است.

اما باید گفت ***مردم‌گریز*** تنها ترجمه میرزاحبیب نیسـت. او سرگذشت حاجی‌بابای‌اصفهانی را از جمیز موریه به فارسـی برمی‌گرداند که بی‌شـک یکی از بهترین ترجمه‌ها تابه‌امروز از زبانی دیگر است.ذکر نکات یادشده تنها به یک دلیل است توانایی میرزاحبیب و شناختش از کیفیت زبان فارسی او با این ترجمه‌ها یعنی بارفتن به‌سراغ نمایشنامه و رمان می‌خواهد توانایی‌های زبان فارسی را برای پرداختن به یک روایت بلند (چه در قالب نمایشـنامه چه در قالب رمان) گسـترش دهد. او تنها کسی اسـت که مشکل زبان فارسـی یعنی زبانی که حال تنها حالت منشـیانه پیدا کرده و مصنوع شده را می‌شناسد. مصنوع شدن زبان به‌دست تاریخ‌نویسان و تذکره‌نویسان دربار زبان را از حالت روایی خارج کرده بود و این دقیقا همان نقطه‌آغاز میرزاحبیب با زبان اسـت. درواقع میرزاحبیب درک می‌کند که زبان فارسـی طی قرن‌ها به نثری فنی دسـت یافته اما این نثر به‌مرور و با قلم‌پردازی‌های آدم‌های متفن ازدست رفته است و تبدیل به زبانی شده که تنها قابلیت ارایه حکایت و قصه‌های کوتاه را دارد. از این‌روست که تنها زیباترین حکایت‌های کوتاه با این زبان گفته می‌شود، هم‌چون ***گلستان*** سعدی و این زبان توانایی بیان یک روایت بلند را ندارد. وقتی میرزاحبیب با رمان و نمایشنامه‌ها جهان غرب مواجه می‌شود، زبان فارسی را ناتوان از پرداختن به متون بلند می‌بیند و دست‌به‌کار می‌شود.

او بـرای ترجمـه رمان و نمایشـنامه و برای تعریف یک حکایت بلند تنهـا راه را در یافتن زبانی تلفیقی می‌داند و با این زبان به ترجمه آثار غربی می‌پردازد. بهار در ***سبک‌شناسی*** به‌خوبی به زبان موردنظر میرزاحبیب اشاره می‌کند و او را قادرترین و محکم‌ترین ساده‌نویس عصر خود می‌نامد "هم سـاده اسـت و هم فنی، هم با اصول کهنه کاری استادان نثر موافق است و هم با اسلوب تازه و طرز نو همداستان و در جمله یکی از شاهکارهای قرن سیزدهم است" (سبک شناسی، جلد ۲ : ۳۶۲)

و این‌گونه اسـت که نخسـتین مترجم نمایشنامه ایران با تشـخیص معایب و کاستی‌های زبان فارسی با ساده‌نویسی به ترجمه نمایشنامه و رمان دست می‌زند و ترجمه‌هایی بی‌نظیر به‌جا می‌گذارد. امـا میرزاحبیب به‌جز ترجمه این دو اثر، روزنامه‌نگار نیز بوده اسـت. او با روزنامه اختر که جزو اولین

روزنامه‌های فارسی‌زبان چاپ‌شده در استانبول بوده، همکاری داشته است. او در شماره‌های ۴۴ و ۴۵ روزنامه اختر مقاله جالبی چاپ می‌کند. در این دو شـماره که در سـال ۱۳۰۵ هجری‌قمری یعنی در سـال‌های آغازین ورود تئاتر قفقاز به ایران اسـت، میرزاحبیب فصل پنجم از سلسله مقالات "غرائب عوائد ملل" را ترجمه می‌کند و به‌چاپ می‌رساند. این مقالات به هنر نمایش اختصاص دارد و درواقع نخستین مطلبی است که در مورد تاریخ نمایش جهان برای ایرانیان به‌چاپ می‌رسد.

این مقاله اهمیتش در توضیحاتی ا ست که به‌وفور از تئاتر فرانسه و دیگر کشورها داده می‌شود و برای جامعه ایرانی که با این مقوله تازه آشـنایی پیدا کرده، بسـیار راهگشا می‌نماید. با خواندن این مقالـه به‌راحتـی می‌توان به ارزش کاری که میرزاحبیب برای توسـعه تئاتـر در جامعه ایران انجام می‌دهد، پی برد. اگر به فصول ابتدایی این تحقیق نیز بازگردیم، متوجه می‌شـویم که در سال ۱۳۰۳ تالار دارالفنون باز و به‌تبع آن نخستین اجراهای تئاتری آغاز می‌شود. میرزاحبیب درست دو سال بعد مقاله را چاپ می‌کند که به نقد تئاتر کمک کند. او برای ترویج هنر نمایش سراغ روزنامه می‌رود و می‌داند که اختر به‌طورگسترده‌ای در اختیار اهل‌سواد قرار می‌گیرد. پس مقاله می‌تواند بازتاب وسیعی داشته باشد. ازاین‌روست که به ترجمه و چاپ کتاب ***غرائب عوائد ملل*** در همان ابتدا نمی‌پردازد و فصل ۵ آن‌را ترجمه و در اختر چاپ می‌کند. با کنارهم قرار دادن مطالبی که درخصوص میرزاحبیب بدان‌ها اشاره کردیم می‌توان به اهمیت نقش میرزاحبیب در کمک به ترویج و یادگیری تئاتر فرنگی در ایران پی برد. میرزاحبیب در ارایه روایت‌های بلند و پیدا کردن زبان مناسـب برای روایت‌ها و با چاپ نخستین مقاله درخصوص تاریخ نمایش در جهان برای فارسی‌زبانان، سهمی قابل‌انکار در اشاعه هنر نمایش در ایران را دارد.

نتیجه‌گیری

دوره قاجار درواقع دوره برخورد جدی ایرانیان با تئاتر فرنگی است. دوره‌ای که ابتدایش با گردن زدن بازیگران گرجی توسط محمدشاه آغاز می‌شود و انتهایش در ایران گروه‌های مختلف نمایش در سالن‌های مختلف به اجرا می‌پردازند. در این دوره ناصرالدین‌شاه تالاری در دارالفنون می‌سازد که در آن کمدی فرانسه اجرا شود و این تالار تبدیل می‌شود به مرکزی برای اجرای نمایش‌های فرانسوی به‌خصوص نمایش‌های مولیر. نخسـتین اجرای دارالفنون مردم‌گریز است و سپس کارهای فراوانی از مولیر توسـط دارالترجمه شـاه ترجمه و اجرا می‌شود. در این دوره روابط فرهنگی ایران و فرانسه اوج می‌گیرد و بدیهی اسـت که تئاتر نیز تحت‌تاثیر تئاترهای فرانسـوی قرار می‌گیرد. اما این تاثیر تنها

در ایران نیســت بلکه کشــورهای همسایه یعنی عثمانی و دیگر کشورهای عرب نیز تحت تاثیر تئاتر فرانسه و به‌خصوص مولیر قرار می‌گیرند.

دلایــل مختلفی برای اقبال از مولیر در ایران ذکر شــده اســت، ازجملــه: تطبیق‌پذیری آثار او با فرهنگ و جامعه ایرانی، جنس کمدی‌های او که به کمدی نو معروف و دارای طرح ســاده‌ای هستند و هم‌چنین ساخت طبقاتی شخصیت‌های مولیر، انتقاد از اشراف و...

درواقع با نگاهی گذرا به ســطور پیشــین درمی‌یابیم سهم مولیر در آشناســازی ایرانیان با متون غربی غیرقابل‌کتمان اســت و هم‌چنین نخستین نویسندگان شرقی هم‌چون آخوندزاده، نریمانف و... نیز خود را تحت‌تاثیر او می‌دانند. ازاین‌روســت که در طول چندین ســال تمام نمایشــنامه‌های مولیر توسط مترجمان مختلف ترجمه می‌شود و حتی از برخی نمایشنامه‌های او در همان سال‌های ابتدایی چندین نسخه از چند مترجم به‌چشم می‌آید .

ازســوی‌دیگر آمدوشــد گروه‌های تئاتر روســی، قفقازی و عثمانی به ایران و اجراهای آن‌ها در دربار و دارالفنون راه را برای استقرار تئاتر فرنگی در ایران باز می‌کند، روشنفکران ایرانی در پناه این گروه‌ها به تاســیس گروه‌های تئاتری مشــتاق می‌شوند و در شیوه‌های اجرایی از آنان تقلید می‌کنند. ازاین‌روســت که نخستین نطفه‌های نمایش در شهرهای مرزی ایران هم‌چون رشت و تبریز هم‌پای تهران بســته می‌شــود و برخی از این گروه‌ها خارجــی ایران را به‌عنوان مرکــز فعالیت دایمی خود برمی‌گزینند. این آمدوشــد در رشــد بازیگران و کارگردانان ایرانی و استقرار هنری به نام تئاتر بسیار حایزاهمیت اســت. هم‌چنین باید گفت که این گروه‌های عثمانی و روســی خود نیز تحت‌تاثیر تئاتر فرانسه بودند و بسیاری از متون فرانسوی را در ایران اجرا می‌کردند.

هم‌چنین نباید فعالیت مســتمر ارمنیان ایران، قفقاز و روســیه را برای اعتلای تئاتر ایران از یاد ببریم. ارمنیان به‌واســطه آزادی از قیدوبندهای دینی نخســتین تالارهای خصوصی نمایش را به‌راه انداختند و کامل‌ترین ترجمه‌های مولیر را در این تالارها به اجرا گذاشــتند. هم‌چنین پایه‌گذار دعوت از مطرح‌ترین گروه‌های نمایشــی روســی، قفقازی و عثمانی به ایران شدند تا ایرانیان را با هنری به نام تئاتر آشنا سازند.

در انتها باید اشــاره کنیم که نخســتین نطفه‌های تئاتر فرنگی به‌همت روشــنفکران، مهاجرین و محصلین ایرانی به‌فرنگ‌رفته و با تاثیرپذیری آن‌ها از متون فرانســوی و اجراهایی که در کشورهایی هم‌چون روســیه، عثمانی و... دیدند، بســته شد و به اوج خود رســید، بی‌تردید روشنفکران ایرانی نیز هم‌چون همتایان خارجی خود در ابتدا تئاتر را یکی از ابزار تحول و به‌عنوان وسیله‌ای برای آگاه کردن

مردم در کنار روزنامه و... می‌دیدند و ازاین‌وسیله برای نیل به مقصود خود سود می‌جستند.

فهرست منابع

۱- آدمیت، فریدون. (۱۳۵۴) . ***فکر دموکراسی اجتماعی در نهضت مشروطیت ایرانی*** . پیام
۲- آدمیت، فریدون. (۱۳۴۹) . ***اندیشه‌های میرزا فتحعلی اخوندزاده*** . خوارزمی
۳- آدمیت، فریدون . هما ناطق .(۱۳۵۶)***افکار سیاسی، اجتماعی و سیاسی و اقتصادی در آثار منتشر نشده دوران قاجار***. آگاه
۴- آرین پور .(۱۳۷۲). ***از صبا تا نیما*** . زوار
۵- افشار ایرج .(۱۳۸۸) ***گزارش مردم گریز تهران*** . پارت
۶- امجد . حمید . (۱۳۸۴) . ***تیاتر قرن ۱۳*** . تهران . نیلا
۷- بهار . محمد تقی. (۱۳۴۹). ***سبک شناسی سه جلدی*** . پرستو
۸- بکتاش مایل . (۲۵۳۷) . ***صورت خندان تئاتر فرنگستان، فصلنامه تئاتر*** . انتشارات نمایش
۹- بختیاری، (۱۳۲۷)، ***زندگانی سلطان***، چاپ تهران
۱۰- بزرگمهر شیرین .(۱۳۷۹) . ***تاثیر ترجمه متون نمایشی بر تئاتر ایران*** . تبیان
۱۱- پاولویچ، ترجمه هوشیاری، (۱۳۲۹)، ***انقلاب مشروطه ایرانی***، امیرکبیر
۱۲- گلبن، محمد، (۱۳۴۹)، ***سفرنامه خسرو میرزا به قلم مصطفی افشار***
۱۳- گوران هیوا . (۱۳۶۰). ***کوششهای نافرجام*** . آگاه
۱۴- سپهران کامران .(۱۳۸۸) . ***تئاتر کراسی در عصر مشروطه*** . نیلوفر
۱۵- شیروانی حسن . (۱۳۵۵). ***هنر نمایش*** . وزارت فرهنگ و هنر
۱۶- ملک پور جمشید (۱۳۶۳) . ***ادبیات نمایشی در ایران*** . جلد ۱. توس
۱۷- ملک پور جمشید (۱۳۶۳) . ***ادبیات نمایشی در ایران*** . جلد ۲. توس
۱۸- ناصرالدین شاه، (۱۳۸۹)، ***سفرنامه‌های ناصرالدین‌شاه به فرنگ*** ، نشر خانه تاریخ
۱۹- ***فصلنامه تئاتر*** (۱۳۷۸). شماره (۱۸و ۱۹) . نمایش
۲۰- ***فصلنامه تئاتر*** (۱۳۷۸). شماره (۲۰و ۲۱) . نمایش
۲۱- ***فصلنامه تئاتر*** (۱۳۷۹). شماره (۲۴و۲۵) . نمایش
۲۲- ***فصلنامه تئاتر*** (۱۳۸۰). شماره (۲۶) . نمایش
۲۳- ***روزنامه ایران***، (۱۲۸۸)، شماره (۶۸)
۲۴- ***روزنامه ایران نو*** ، (۱۳۲۷)
۲۵- ***روزنامه رعد***، (۱۳۳۲)

چگونگی کارکرد انواع گفت‌وگو در قرآن‌مجید با تاکید بر آیه‌ی۹تا۳۷ سوره‌ی طه

مهدی فنائیان، تاجبخش فنائیان**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳ / ۳ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۹ / ۵ / ۹۳

**نویسندهٔ مسوول

چگونگی کارکرد انواع گفت‌وگو در قرآن‌مجید با تاکید بر آیه‌ی۹تا۳۷ سوره‌ی طه

مهدی فنائیان کارشناسی ارشد کارگردانی از دانشکده‌ی هنر و معماری

تاجبخش فنائیان عضو هیئت علمی پردیس هنرهای نمایشی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران با رتبه ی دانشیاری

چکیده

عنصر گفت‌وگو به اشکال گوناگون و در قالب‌های مختلف، در قرآن‌کریم به‌کار بُرده شده است. ازهمین‌رو، بررسی کارکرد این عنصر در قرآن‌کریم می‌تواند روشن‌گر بسیاری از وجوهِ فرهنگی در گفت‌وگوهای معرفتی در اسلام باشد. از آن‌جا که گفت‌وگوهای قرآنی، وحی الهی محسوب می‌شوند و وحی الهی، بی‌غرض است، گفت‌وگوی خدا با پیامبران و پیامبران با خدا، مخلوقات با پیامبران و پیامبران با مخلوقات، مخلوقات با مخلوقات، حجت، دلیل و برهانی قاطع برای همه‌ی انسان‌ها در همه‌ی اعصار به‌حساب می‌آید. در این مقاله که به‌صورت توصیفی–تحلیلی به نگارش در آمده، سعی شده است انواع گفت‌وگو در قرآن را معرفی کرده و چگونگی کارکرد آن را مورد بررسی قرار دهیم.

واژگان کلیدی :قرآن، انواع گفت‌وگو، کاربرد گفت‌وگو.

مقدمه

در عصر حاضر گفت‌وگو از واژه‌های بسیار رایج در عرصه‌ی فرهنگ و سیاست است. امروزه ترکیب‌واژه‌هایی چون گفت‌وگوی ادیان، گفت‌وگوی فلسفی – مذهبی و ... مورد بحث قرار گرفته و جایگاه آن ازجمله مقوله‌های مهم به‌شمار می‌رود. سخن از گفت‌وگو و منطق و قواعد آن برخلاف بعضی از مباحث دیگر مبحثی انتزاعی یا گفتاری علمی و محدود به قلمرو مسایل دانشمندان نیست، بلکه به زندگی روزمره‌ی انسان‌ها در جامعه مرتبط است. برخی از فلاسفه تمایز انسان با سایر موجودات را ناطق بودن (توانایی گفت‌وگو)معرفی می‌کنند و در تعریف انسان می‌گویند: «انسان حیوانی ناطق است» (ارسطو، متافیزیک، به نقل از فضل الله، ۱۳۸۰) این دیدگاه درواقع درراستای بیان قرآنی «الرحمن علم القرآن خلق الانسان علمه البیان»(سوره الرحمن: آیات ۱-۴) است که بیانگرِ وجوه ناطقه‌ی انسانی و غلبه‌ی آن در خلقت اوست. خداوند به انسان توانایی «بیان» عرضه داشته است. قوه‌ی بیان، برجسته‌ترین ویژگی انسان است که خداوند پس از خلقت انسان، به‌عنوان یک موهبت ازسوی خود به انسان ارزانی داشته است. «علم الانسان ما لم یعلم»(علق: ۵)

مقام بیان و سخن‌وری نزد اندیشمندان به‌اندازه‌ای است که، تنها وجه تمایز انسان، به‌عنوان موجودی که می‌اندیشد، از سایر موجودات، قلمداد می‌شود. این خصلت و ویژگی، درواقع یک موهبت الهی است که پروردگار، درکلام مقدس خود، بیش‌ازهمه، از آن بهره برده است. به‌عبارت‌دیگر، گفت‌وگو، از مهم‌ترین خصلت‌های کلام خداست و قرآن، یکی از بهترین اصول و شاخص‌های گفت‌وگو را عرضه داشته است.(میرعابدینی، ۱۳۸۴: ۷۳) نحوه‌ی کارکردهای گفت‌وگو در قرآن و نیز نوع بهره‌گیری از تمهید گفت‌وگو برای بیان پیام‌ها، روایت‌ها و درنهایت بیان دیدگاه قرآن‌کریم در پیروی از اصول و شاخص‌هایی واحد است.

ضرورت پژوهش

اسلام دین محبت و رحمت است. اما امروزه برخی تلاش می‌کنند، تصویری خشونت‌آمیز از آن را برای پیروان دیگر ادیان ارایه دهند. برای ایجاد این تصویر راهکارهای مختلفی به‌کار می‌رود که یکی از آن‌ها نسبت دادن تک‌صدایی در کتاب آسمانی مسلمان‌هاست.

این درحالی است که قرآن یکی از مهم‌ترین متون، ازمنظر ارزشمند بودن چندصدایی و طرح منطق مکالمه و گفت‌وگوست.(حسن خانی، ۱۳۸۴: ۱۵) گفت‌وگو در قرآن به اشکال مختلف و در قالب روایت‌های متکثر بازتولید شده است. بااین‌حال برخی با توجه نکردن به این ویژگی منحصربه‌فرد،

تــلاش می‌کنند تصویری غیرواقعی از آن ارایه دهند و قرآن را تک‌گوییِ(مونولوگ) موجودی برتر بر فرودستانش بدانند.

واضح اســت که این‌گونه تبلیغات،که علیه مســلمانان صورت گرفته و می‌گیرد، روحِ هم‌زیستیِ مســالمت‌آمیز ملل جهان و اســاس گفت‌وگو میان ادیان، تمدن‌ها و عقاید گوناگون را مورد آســیب جدی قرار خواهد داد. بر اساس شواهد و ادله‌ی روشن، «گفت‌وگوی مسالمت‌آمیز در اسلام» قابلیت اثبات دارد. چنان‌که گوستاو لوبون می‌گوید: "تساهل مذهبی اسلام نسبت به مذهب یهود و نصاری و... را خیلــی به ندرت می‌توان در مذاهب دیگر مشــاهده نمود." (لوبــون، ۱۳۵۵: ۸۴) طرح موضوع ایــن پژوهش و بررســی کاربردهای متنوع و متعدد گفت‌وگو در قرآن، درواقع پاســخی به این پیش فرض‌های خصمانه‌ی جهانی است که در آن زیست می‌کنیم.

روش‌شناسی

پژوهش حاضر به‌لحاظ تعیین هدف، «بنیادی» و به‌لحاظ سطح تحقیق، «میانی» است. هم‌چنین این تحقیق به‌لحاظ روش، «کیفی» و به‌لحاظ نوع تحقیق «توصیفی» است. از جهت روش گردآوری اطلاعات در پژوهش حاضر از روش «کتابخانه‌ای»اســتفاده شــده اســت و طبیعی اســت که روش نمونه‌گیــری و جامعه‌ی آماری ندارد. روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات نیز «تحلیلی – توصیفی» بوده و با بهره‌گیری از کتب ***تفسیر المیزان*** علامه طبابایی، ***تفسیر تسنیم*** جوادی آملی و ***سیر تحول در قرآن*** مهندس بازرگان تلاش شده شرح دقیق و کاملی از کاربرد گفت‌وگو در قرآن ارایه شود.

مفهوم گفت‌وگو

انسان وقتی گفت‌وگو می‌کند، یک فرایند ارزشمند پیش می‌گیرد و حاصل آن ازنظر فرهنگی در یک ســناریوی خاص اجتماعی نمایان می‌شود. این خاصیت فرهنگی به تک‌گویی هریک از طرفین سخن تسری می‌یابد. حَکَمیت انتزاعی تک‌گویی را تعدیل می‌کند و انتزاعی بودن آن را می‌زداید. در جماعت انسانی تک‌گویی مقدمه‌ای بر پدید آوردن یک وضعیت گفت‌وگویی است. تک‌گویی پیوسته نشانِ تک‌مداری است.

قانونی که بر تحول پدیده‌های طبیعت ناظر اســت، دیالکتیــک چرخه و توازن عناصر طبیعت و اســتمرار بقای موجودات آن اســت که از ارتباط انواع موجودات و پدیده‌های طبیعت، مایه می‌گیرد. جماعت‌های بشری این ارتباطات عالم طبیعت را وراثت کرده‌اند و به مقتضای واقعیت خود به آن بُعد

فرهنگی داده‌اند. در فلسفه‌ی اروپای باستان، طبیعت، جای عقلانی خود را در زندگی بشر داشته است. آدمی سعادت خویش را در هم‌خوانی رفتاری و اندیشه‌ای با قانونمندی عوامل و پدیده‌های طبیعی می‌دیده است. پدیده‌ی تک‌گویی معرف دوران جوامعِ ازلحاظ اجتماعی و تولیدی پیشرفت نکرده است. دوران صورت‌بندی‌های برده‌داری و ارباب‌رعیتی که در آن‌ها قشرهای ممتاز جماعت، رابطه‌ی انسان را با طبیعت و حکومت وساطت می‌کردند. اکثریت جامعه، حقایق طبیعی و اجتماعی را از صافی ذهن و منافع آن‌ها تجربه می‌کند. مردم نتایج عمل خود را آن‌چنان می‌یابد که قشر ممتاز جامعه می‌خواهد. نخستین اعتراض‌ها و انتقادها وقتی بروز کرد که دیگران اراده به سخن گفتن کردند.

گفت‌وگو بازتاب دیالکتیک و ارتباطات طبیعت در جامعه‌ی انسانی ماست. این قرابت را توجه به معنای ریشه‌شناختی این دو واژه مبرهن می‌سازد. گفت‌وشنود تنها پرسش‌وپاسخ یا گفته و نقد گفته نیست که بین دو نفر جریان می‌یابد. برخورد عقاید و آراء است که در یک فرایند سیال بینافردی صورت می‌گیرد و منتج به حقیقتی جامع در موضوع مورد گفت‌وگو می‌شود.

با آن‌که گفت‌وشنود عنصرِ وجودی ارتباطات اجتماعی انسان را تشکیل می‌داده و می‌دهد، آن‌چه در نوشته‌ها طرف‌توجه بوده است، بعد هنری(تئاتری) و فلسفی آن است. در فرهنگ اروپایی ایده‌ی گفت‌وشنود فلسفی از گفت‌وشنودهای عملی سقراط برداشت شده که در گفت‌وگوها ازلحاظ شکل ادبی افلاطون مایه‌ی نظری به خود گرفته است. هدف از گفت‌وشنود فلسفی، سمت‌یابی فلسفی بوده است تا مکشوف شدن نامکشوفی، یا روشن شدن حقیقتی بدون این که توقع داشته باشیم یکی از دو طرف مطلب را قبول کند. در گفت‌وشنود فلسفی از مسایلی سخن رانده می‌شود که برخورد عقاید و آراء در بابشان موجب تحول بینش فلسفی شده و منجر به رهیافت فلسفی در روش و گفتار طرفین گفتار شود. گفت‌وشنود فلسفی در اساس، مشاوره در مسایلی است که عطف به تحقق‌پذیری ایده‌های موردنظر معنا می‌یابد. هدف عملی گفت‌وشنود تنها آن‌چیزی نیست که بنای استدلالی دارد، بیشتر آن‌چیزی است که از گفت‌وشنود حاصل می‌شود، درستی‌ونادرستی‌اش در برخورد عقاید و آراء بروز می‌کند. گفت‌وشنود فلسفی نشان بازبودگی بررسی است، زیرا جهت‌یابی فلسفی را نمی‌توان بست.

در روزگار باستان شکل گفت‌وگو بیشتر در گفت‌وشنودهای افلاطون به‌کار رفته که هگل به آن عنوان «سخن نفس با خود خویشتن» داده است. صرف‌نظر از پدیداری اولیه‌ی آن، در فرهنگ عهد باستان، مفهوم گفت‌وگو به‌طورعمده، در تمدن فردیت گرای مسیحی برجستگی یافته است. هم‌چنین اهمیت بعدی خود را مدیون توجه به مساله‌ی غیر(دیگری) می‌داند که تحت‌تاثیر فرهنگ «من می‌اندیشم» دکارتی دامنه‌پذیر شده است. این دو سرمنشاء زمینه‌ای برای رونق تفکر گفت‌وشنودی

قرن هجدهم و نوزدهم شد و نیز توجه بی سابقه‌ای را در قرن بیستم نصیب آن کرد.

یاکوبی در کتاب ***برگ‌های پراکنده*** رویکرد متفاوتی به این مساله دارد. او طرح سوال را این‌گونه مجسم می‌کند که تفکر گفت‌وشنودی سر چشمه‌ی هر گونه یقین است:« تو هستی و من هستم.»یعنی خاستگاه یکسان هستی من و تو متناسب با خاستگاه یکسان هر دو شناخت است.

گفت‌وشنود فلسفی باز است، چه‌بسا که در آن برخی مسایل طرح‌شده به نتیجه‌ی مشخص نمی‌رسد یا به توافق همه‌جانبه راه نمی‌برد. گفت‌وشنود، طرح نظرات را از قید موضع‌گیری‌های محتوم و مختوم رها می‌سازد. در آن موضع گیری‌های فردی تعدیل و مواضع در فرایند گفتمان اصلاح و تصحیح می‌شوند. گفت‌وشنود به دور از خصلت کتابی، مرجعی و تجویزیِ مسایل است. گفت‌وگو، اثبات و نفی نمی‌کند، بلکه رهنمون می‌شود.

گفت‌وگو، حامل مبحث نظریِ صرف نیست، موارد زنده و مطرح را به‌میان می‌آورد. گفت‌وشنود فلسفی امر کلی را در هیأت سمت‌گیری فلسفی پیش می‌آورد و در آن انضمامی بودن عقل جمعی آشکار می‌شود. (عبادیان،۱۳۷۹)

جای یادآوری است که مفهوم گفت‌وگو در سال‌های اخیر توجه نمایندگان منطق صوری را به‌خود جلب کرده و تفسیر منطق ارزشی سودمند واقع شده است. به‌همین‌دلیل هم در این مقاله لازم دانسته شد تا سطرهای بالا آورده شود.

پیش‌شرط‌های گفت‌وگو ازمنظر قرآن

منظور از پیش‌شرط‌های گفت‌وگو، اموری است که فراهم آوردن و مراعات آن‌ها در تمام مراحل گفت‌وگو، لازم و ضروری است که در این‌جا به برخی از این موارد اشاره می‌کنیم:

۱) پذیرش دو یا چند طرف: یکی از پیش‌فرض‌های آغازین گفت‌وگو، پذیرش دو یا چند طرف است که با استفاده از علایم، ازجمله کلام به شکل‌های مختلف با یکدیگر تبادل‌معنا می‌کنند. این امر مورد پذیرش قرآن‌کریم است. البته پذیرش طرف مقابل به معنای حقانیت او نیست، بلکه منظور این است که گفت‌وگو وقتی تحقق پیدا می‌کند که هریک از طرفین، سخن طرف دیگر را بشنود و با یکدیگر به تبادل آراء و عقاید بپردازند.حضرت موسی(ع)مامور می‌شود با فرعون(دشمن‌ترین دشمن خدا) به گفت‌وگو بپردازد و آیات الهی را به او ابلاغ کند:

"آن گاه بعد از آنان، موسی را با آیات خود به سوی فرعون و سران قومش فرستادیم "(اعراف: ۱۰۳)

"شما دو نفر(موسی و هارون) به سوی فرعون بروید; همانا او سرکشی کرده است."(طه: ۴۳)

اهمیت پذیرش طرف مقابل، به‌گونه‌ای است که این حق حتی برای مشرکان به رسمیت شناخته شده است:

"و ان احد من المشـرکین اسـتجارک فاجره حتی یسمع کلام الله ثم ابلغه مامنه ذلک بانهم قوم لا یعلمون": و اگر یکی از مشرکان از تو پناه خواست پناهش دِه تا کلام خدا را بشنود، سپس او را به مکان امنش برسان؛چرا که آنان قومی نادانند.(توبه:۶)

۲) اصـل آگاهی و علم: طرفین گفت‌وگو باید با آگاهی و علم به مذاکره بپردازند.کرامت و ارزش آدمی به علم و دانش اسـت و به‌واسطه‌ی تعلیم اَسمای الهی و دریافت تعالیم حق حاصل می‌شود.« مسجود ملائکه شد و فرشتگان را به کرنش و تعظیم واداشت.»(بقره: ۳۰)

خداونـد از انسـان می‌خواهد از آن چه علم ندارد، پیروی نکنـد:«و چیزی را که بدان علم نداری دنبال مکن; زیرا گوش و چشـم و قلب، همه، مورد پرسش واقع خواهند شد. خداوند انسان را شنوا و بینا قرار داد تا راه را دریابد."(دهر: ۳)

"خداوند شما را از شکم مادرانتان خارج نمود، در حالی که هیچ چیز نمی‌دانستید."(نحل: ۷۸)

"ای کسانی که ایمان آورده‌اید، اگر فاسقی برایتان خبری آورد، نیک وارسی کنید، مبادا به نادانی، گروهی را آسیب برسانید و (بعد) از آن چه کرده‌اید، پشیمان شوید." (حجرات: ۶)

۳) پذیـرش اختلاف اقوام، ملل و زبان‌ها: اختلاف انسـان‌ها ازنظر زبان، ملیت و غیره نباید مانع گفت‌وگو شود. قرآن‌کریم به‌صراحت قبایل و گروه‌ها را پذیرفته است و اختلاف بین رنگ‌ها و زبان‌ها را از آیات الهی می‌شمارد:

"یا ایهاالناس انا خلقناکم من ذکر و انثی و جعلناکم شـعوبا و قبائل لتعارفوا": ای مردم! ما شـما را از مرد و زنی آفریدیم، و شـما را ملت ملت و قبیله قبیله گردانیدیم تا با یکدیگر شناسـایی متقابل حاصل کنید."(حجرات:۱۳)

"ومن آیاته خلق السماوات والارض واختلاف السـنتکم والوانکم ان فی ذلک لآیات للعالمین": "واز نشـانه‌های او آفرینش آسمان‌ها و زمین و اختلاف زبان‌های شما و رنگ‌های شماست. قطعا در این (امر) برای دانشوران نشانه‌هایی است."(روم:۲۲)

گوناگونی انسـان‌ها ازنظر رنگ، نژاد، ملیت و زبان، تفاوتی در انسـانیت انسـان پدید نمی‌آورد. بسـیاری از اختلاف‌ها و جنگ‌ها ناشـی از این امر است که گروهی خود را ازنظر نژاد و ملیت، برتر از دیگران می‌دانند. طبیعی اسـت در چنین حالتی،جایی برای گفت‌وگو و شناخت حقایق باقی نمی‌ماند؛

درحالی‌که قرآن‌کریم گوناگونی انسان‌ها ازنظر نژاد، ملیت و ... را وسیله‌ای برای شناخت‌یکدیگر می‌داند.

بنابراین، شناخت ملت‌ها جز از راه گفت‌وگو و تبادل‌نظر امکان ندارد. آیات دیگر قرآن که بر سیر و حضور، دربین سایر اقوام و ملل تاکید دارد نیز ناظر بر همین تعریف و شناخت است. دستورات اسلامی مبتنی بر اخذ حکمت و دانش، حتی از زبان بیگانگان جز از طریق ایجاد رابطه و برقراری ارتباط و مفاهمه، امکان‌پذیر نیست.

۴) امکان حصول تفاهم و وحدت: هرچند انسان‌ها، گوناگون آفریده شده‌اند، بااین‌حال، زمینه‌های فراوانی برای ایجاد تفاهم و همکاری بر اساس اصول مشترک وجود دارد. یکی از پیش‌فرض‌های گفت‌وگو این است که بتوان به‌وسیله گفت‌وگو به اصول مشترک دست یافت و بر اساس آن با یکدیگر تعاون و همکاری داشت. همکاری بین مسلمانان و اهل‌کتاب بر اساس اصول مشترک، مورد تاکیدِ قرآن‌کریم است:

"قل یا اهل الکتاب تعالوا الی کلمهٔ سواء بیننا و بینکم الا نعبد الا الله و لا نشرک به شیئا و لا یتخذ بعضنا بعضا اربابا من دون الله فان تولوا فقولوا اشهدوا بانا مسلمون":"بگو: ای اهل کتاب! بیایید بر سر سخنی که میان ما و شما یکسان است، بایستیم که جز خدا را نپرستیم و چیزی را شریک او نگردانیم و بعضی از ما، بعضی دیگر را به جای خدا، به خدایی نگیرد. پس اگر(از این پیشنهاد) اعراض کردند، بگویید: شاهد باشید که ما مسلمانیم(نه شما)."(آل عمران: ۶۴)

در آیات قبلیِ همین‌سوره، به‌طورمستقیم دعوت به‌سوی اسلام آمده، ولی در این‌آیه، به نقطه‌های مشترک بین اسلام و اهل‌کتاب توجه شده است. قرآن‌کریم به مسلمانان می‌آموزد که اگر کسانی حاضر نبودند در تمام اهداف مقدستان با شما همکاری کنند، از پا ننشینید و بکوشید دست‌کم در قسمتی که با شما اشتراک هدف دارند، همکاری آن‌ها را جلب‌کنید و آن را پایه‌ای برای پیشبرد اهداف مقدستان قرار دهید.

۵) آزادی فکر و اندیشه و انتخاب راه: یکی از پیش‌فرض‌های گفت‌وگو، قبول آزادی فکر و اندیشه است. هیچ‌یک از طرفین گفت‌وگو نمی‌تواند عقاید و افکار خویش را به دیگری تحمیل کند. در قسمتی از آیات قرآن‌کریم، این اصل تعقیب شده است که طبیعت اعتقادات قلبی و مسایل وجدانی به گونه‌ای است که اکراه و اجبار برنمی‌دارد. اگر فردی به حکم اجبار و فشار، معتقدات و دستورات یک مذهب را در ظاهر بپذیرد، هرگز دلیل آن نیست که او در قلب و وجدان خویش آن را پذیرا شده است:" لا اکراه فی الدین قد تبین الرشد من الغی":"در دین اکراه راه ندارد؛ چرا که راه از بیراه به

روشنی آشکار شده است."(بقره: ۲۵۶)

"و لو شاء ربک لآمن من فی الارض کلهم جمیعا ا فانت تکره الناس حتی یکونوا مؤمنین":"اگر پروردگارت می‌خواست تمامی اهل زمین(بدون این‌که اختیاری داشته باشند) ایمان می‌آوردند، پس آیا تو مردم را به اکراه وا می‌داری تا این که مؤمن شوند؟"(یونس: ۹۹)

منطق آزادی فکر و اندیشه در عملکرد و روش پیامبر اکرم(ص) و ائمه‌اطهار(ع) وجود داشت. به‌طورمثال سیره‌ی امام‌صادق (ع) مبتنی بر بحث و گفت‌وگو با گروه‌های غیرمذهبی، مثل ملحدان، مشرکان و دهریون و نیز گروه‌هایی از اهل‌کتاب بود. امام با این افراد، برخوردی حکیمانه همراه با حلم و صبر داشت. ادعاها و اَدله‌ی آن‌ها را با متانت و صبوری می‌شنید و از اَدله‌ی خودشان، برای رد مدعای آنان و اثبات اعتقادات اسلامی استفاده می‌کرد.(در اصطلاح منطق به آن،«جدل» گفته می‌شود)

مهم‌ترین ابزار امام‌صادق(ع)در برخورد با این گروه‌ها، همان اخلاق معنوی و روحیه‌ی بردباری و گفت‌وگوی مسالمت‌آمیز بود که سرانجام مخاطب را به تسلیم وادار می‌کرد و کار به جایی می‌رسید که زبان به ستایش و مدح امام می‌گشودند.(کریمی نیا، ۱۳۸۱: ۱۰۳)

۶) خوش‌بینی نسبت به دیگران: یکی‌دیگر از پیش‌فرض‌های گفت‌وگو، خوش‌بین بودن و احترام به طرف گفت‌وگوست. همه انسان‌ها از فطرت الهی بهره‌مند هستند. اگر فشارها و هوس‌ها برداشته شود، پاکی و اصالت آن‌ها ظاهر می‌شود. ازاین‌رو، قرآن‌کریم، تمسخر دیگران را ممنوع کرده و از مسلمانان می‌خواهد که اقوام دیگر را مسخره نکنند:"یا ایها الذین آمنوا لا یسخر قوم من قوم عسی ان یکونوا خیرا منهم و لا نساء من نساء عسی ان یکن خیرا منهن و لا تلمزوا انفسکم و لا تنابزوا بالالقاب.":"ای کسانی که ایمان آورده‌اید، نباید قومی، قوم دیگر را ریشخند کند، شاید آن‌ها از این‌ها بهتر باشند و نباید زنانی، زنان دیگر را ریشخند کنند، شاید آن‌ها از این‌ها بهتر باشند و از یکدیگر عیب مگیرید و به همدیگر لقب‌های زشت مدهید."(حجرات:۱۱)

۷) جدی گرفتن پیام گفت‌وگو: قرآن‌کریم از رفتار و عملکرد عده‌ای از مخالفان و معاندان حکایت می‌کند که هر گاه پیام جدی وحی را از زبان پیامبر خدا می‌شنیدند، او را تکذیب کرده و به او نسبت سحر و جادو می‌دادند: (مائده:۱۱۰، انعام:۷، یونس:۷۶، هود:۷، انبیا:۳، نمل:۱۳)، شاعر(انبیا:۵، صافات:۳۶، طور:۳۰، حاقه:۴۱) و دیوانه (حجر:۶، شعراء:۲۷، صافات:۳۶، دخان:۱۴، ذاریات:۳۹ و ۵۹، طور:۲۹) در مواردی نیز سخنان وحی را اسطوره‌ی پیشینیان معرفی می‌کردند: (انعام:۲۹، انفال:۳۱، نحل:۲۴، مؤمنون:۸۳، نمل:۶۸، احقاف:۱۷، قلم:۱۵، مطففین:۱۳) این امر، نشان‌دهنده‌ی رفتار ناپسند

آنان در گفت‌وگو با پیامبران خداست که به دلیل ضعف و پیش‌داوری خویش و بدون‌توجه به پیام گفت‌وگو، از شنیدن پیام وحی خودداری می‌کردند.

پیامبران خدا در گفت‌وگو با مردم بسیار جدی بودند و در رساندن پیام خداوند متعال به مردم از کوتاهی و سهل‌انگاری خودداری می‌کردند.

در قضیه‌ی گاو بنی‌اسراییل، حضرت‌موسی(ع) به‌مردم‌گفت: خدا به شما فرمان می‌دهد که:"ماده گاوی را سر ببرید، گفتند: آیا ما را به ریشخند می‌گیری؟ گفت: پناه می‌برم به خدا که از جاهلان باشم."(بقره: ۶۷)

۸) احترام به افکار، فرهنگ و مقدسات یکدیگر: قرآن‌کریم ضمن تکریم و احترام به پیامبران و کتب آسمانی سابق، آن‌ها را تصدیق می‌کند. حدود بیست آیه‌ی قرآن‌کریم در تصدیق و تایید تورات و انجیل است. اساسا این سنت الهی است که هر پیامبری، پیامبر پیشین را تایید و هر کتاب آسمانی، کتاب آسمانی سابق را تصدیق می‌کند.

قرآن‌کریم از مسلمانان می‌خواهد که کافران را دشنام و ناسزا ندهند; چه این‌که آنان نیز در مقابل و از روی دشمنی به خدا ناسزا می‌گویند.(انعام: ۱۰۸) و نیز از مؤمنین می‌خواهد با کسانی که دین شما را به ریشخند و بازی گرفته‌اند، دوست نشوند.(مائده: ۵۷) (حسن خانی، ۱۳۸۹: ۶۷ – ۶۵)

چگونگی کاربرد گفت‌وگو در ساختار داستانی قرآن:

یکی از اهداف خداوند از به‌کارگیری گفت‌وگو در قرآن، انتقال پیام‌های ویژه به انسان است؛ هر گفت‌وشنود از سه بخشِ ۱.قائل ـ کسی که سخن می‌گوید ـ ۲.مقول ـ کسی که مخاطب است ـ و ۳.قول – کلام – تشکیل شده است؛ با توجه به این‌که قول‌ومقول با قائل در گفت‌وگوهای قرآنی از یک جنس نیستند، خداوند نیز با زبان بشری و قابل‌فهم، انسان را مخاطب قرار می‌دهد و به‌گونه‌ای با او سخن می‌گوید که انسان متوجه امر حضرت‌باری‌تعالی باشد، چراکه درغیراین‌صورت نقض‌غرض تکلم خواهد بود. خداوند با زبان بشری و متناسب با سطح درک همه‌ی انسان‌ها سخن می‌گوید، و برای بیان مفاهیم، از قالب داستان استفاده می‌کند. بهترین شیوه برای بیان مفاهیم، به ویژه در گفت‌وگوها، قالبِ قصه و داستان است؛ چراکه انسان نیازمند الگو است و ازآن‌جاکه تجسم عینی الگوهای ارزشمند و شایسته در داستان‌ها رخ می‌دهد، خداوند سوره‌ی یوسف را احسن‌القصص می‌خواند. شاید به‌همین‌خاطر بیشترین سطح گفت‌وگو را در این سوره مطرح می‌کند. به‌عنوان‌مثال در این سوره می‌توان به گفت‌وگوی انسان با خدا، خدا با انسان‌های شایسته، انسان‌های ناشایست با

یکدیگر، گفت‌وگوهای حکیمانه، گفت‌وگوهای پیامبران با مردم و ... اشاره کرد.

قرآن که آخرین کتاب در زنجیره‌ی پیوسته‌ی کتب آسمانی پیامبران است، به مدد داستان و مَثَل(دو عنصر بنیادین در انتقال مفاهیم) به تفهیم و طرح مفاهیم و مضامین بلند خویش می‌پردازد و گاه غامض‌ترین و عمیق‌ترین مسایل را با طرح یک مثال یا اشاره به داستانکی، تبیین می‌کند. به‌همین‌دلیل هم خود را، «تبیانا لکل شیء»می‌داند؛ یعنی قرآن، کتابی پیچیده نیست، روشن و صریح است و روشنی و صراحت قرآن بیشتر با همین دو عامل ایجاد شده است: داستان و مَثَل(تهرانی، ۱۳۸۰: ۵۲).

تردیدی نیست که همین ویژگی، جان‌مایه‌ی عظیم‌ترین و جاودانه‌ترین آثار ادبی جهان شده است. به‌طورمثال در آثار داستانی عارفانه‌ی فارسی هم‌چون ***مثنوی*** مولانا، ***گلستان*** و ***بوستان*** سعدی، ***منطق الطیر*** عطار و... در جای‌جای خود، با طرح حکایت، و یا اشارت و کنایتی به داستانی آشنا، دلپذیرترین و جذاب‌ترین مطالب و مضامین را عرضه داشته‌اند. رمز جاودانگی و گره خوردن این کتاب‌ها با زندگی و فرهنگ جامعه، بی‌ارتباط با این ویژگی هم‌ذات‌پنداری نیست. امتیاز بارز این خصوصیت، قابل‌فهم کردن مطالب و امکان دریافتِ سریع و صحیح، و ارتباط صمیمی میان نویسنده و خواننده است.

اگر این داستان‌ها و مَثَل‌ها از آرایه‌های هنری و بیان هنری برخوردار باشند، بهتر و زودتر با ذائقه و روح زیباگرای خواننده پیوند می‌یابند و مطالعه‌ی حافظه اجتماعی گواه این حقیقت است. این‌که از هزاران اثر در تاریخ غنی ادبی ما، تنها آثارمعدودی پابه‌پای نسل‌ها و عصرها پیش آمده و دوام یافته‌اند، ناشی از بیان هنرمندانه، هم‌خوانی با نیاز عمیق انسان‌ها و بهره‌وری از همان عناصر نیرومند، مثل داستان و گفت‌وگوهایش است.(چگینی، ۱۳۸۰: ۴۲)

بر اساس همین رهنمون و رحمت الهی بود که خداوند، قرآن را نازل کرد و پیامبران را به‌منظور هدایت انسان فرستاد. (شَهْرُ رَمَضانَ الَّذِی أُنْزِلَ فِیهِ الْقُرْآنُ هُدیً لِلنَّاسِ.) به‌خاطرهمین ویژگی، اساس خطاب‌ها، مستقیما از خداوند به انسان است تا بیانگر ایجاد گفت‌وشنود و تکریم شخصیت انسان و جایگاه والای او در هستی باشد و فرهنگ توحیدی و نگاه آخرتی را بر اندیشه و رفتار او حاکم کند. ازاین‌روی خداوند در گفت‌وگوهای قرآن به جنبه‌های وجودی بشر می‌پردازد، برای نمونه خطاب «یا ایها الذین آمنوا»۸۹ بار در قرآن‌کریم ذکر شده است؛ و این مهم را نیز باید دانست که هیچ خطابی در قرآن نمی‌تواند محدود به زمان و مکانی خاص باشد، بلکه انسان در همه‌ی اعصار و مکان‌ها است و آیاتی که در آن با پیامبران به‌طورمستقیم سخن می‌گوید، درواقع گفت‌وگوی خداوند با انسان

محسوب می‌شود.

کاربرد اخلاقِ گفت‌وگو، در قرآن

اخلاق گفت‌وگو که در ذیل آن‌ها را برمی‌شماریم شامل دایره‌ی وسیعی از امور اخلاقی است که در هنگام گفت‌وگو باید رعایت شود تا سبب ناراحتی و نزاع نشود. رعایت اخلاق موجب حفظ گفت‌وگو در دایره‌ی منطقی، دوستانه و ملایم می‌شود.

۱) اخلاص و رعایت تقوای الهی: تقوا هم‌چون روحی در کالبد سخن است. در هنگام بحث باید خداوند را حاضر و ناظر بر جمع خود دید و دانست که ناظر به همه‌ی رفتار و کلام ماست: «أَلَمْ يَعْلَمْ بِأَنّ اللَّه يَرَى» (علق: ۱۴)؛ «آیا او ندانسته است که خداوند (همه‌ی احوال او را می‌یابد، و همه‌ی اعمال وی را) می‌بیند؟» درنتیجه، گفت‌وگوی آن‌ها خالصانه خواهد شد.(طباطبایی، ۱۳۸۵ش، ج۱۶:۲۲۸)

۲)رعایت کرامت و ادب: خداوند در قرآن نوع انسان را، سوای از نوع عقیده، رنگ پوست و جنسیت تکریم فرموده است و با همگی یکسان سخن گفته است: «وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا» (اسراء: ۷۰)؛ « ما آدمیزادگان را (با اعطای عقل، اراده، اختیار، نیروی پندار و گفتار و نوشتار، قامت راست، و غیره) گرامی داشته‌ایم، و آنان را در خشکی و دریا (بر مرکب‌های گوناگون) حمل کرده‌ایم، و از چیزهای پاکیزه و خوشمزه روزیشان نموده‌ایم، و بر بسیاری از آفریدگان خود کاملاً برتریشان داده‌ایم». پس شایسته است انسان ها نیز همین رویه را در هنگام گفت‌وگو با یکدیگر پیش گیرند. (طباطبایی، ۱۳۸۵ش، ج۱۳:۲۱۹) خداوند با استعدادهایی که در فطرت انسان به ودیعت نهاده است او را بزرگوار فرموده است، و با این استعدادها او را سزاوار خلافت در زمین کرده است (قطب، ۱۳۸۷ش، ج۴: ۳۸۵). هنگام خلقت بشر از روح خود در او دمید، این روح بزرگ و نفخه و نور الهی شایسته احترام است: «فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ» (حجر: ۲۹)؛ «پس چون او را درست کردم و از روح خویش در او دمیدم، سجده کنان برای او به خاک بیفتند»؛ این کرامت در هنگام بحث و گفت‌وگو باید رعایت شود و هیچ‌کدام از طرفین حق پایمال کردن آن را ندارند. ادب حکم می‌کند از کارهایی نسبت به دیگران مانند تمسخر و دادن لقب زشت به همدیگر پرهیز کرد: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَومٌ مِنْ قَوْمٍ عَسَى أَنْ يَكُونُوا خَيْرًا مِنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِنْ نِسَاءٍ عَسَى أَنْ يَكُنَّ خَيْرًا مِنْهُنَّ وَلَا تَلْمِزُوا أَنْفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالأَلْقَابِ بِئْسَ الِاسْمُ الْفُسُوقُ بَعْدَ الْإِيمَانِ وَمَنْ لَمْ يَتُبْ فَأُولَئِكَ

هُـمُ الظّالِمُونَ» (حجرات: ۱۱)؛ «ای کسـانی که ایمان آورده‌اید! نباید گروهی از مردان شـما گروه دیگری را استهزا کنند، شاید آنان بهتر از اینان باشند، و نباید زنانی زنان دیگری را استهزا کنند؛ زیرا چه‌بسا آنان از اینان خوبتر باشند، و همدیگر را طعنه نزنید و مورد عیبجویی قرار ندهید، و یکدیگر را با القاب زشـت و ناپسـند مخوانید و منامید. (برای مسلمان) چه بد است، بعد از ایمان آوردن، سخنان ناگوار و گناه‌آلود (دالّ بر تمسـخر، و طعنه زدن و عیبجویی کردن، و به القاب بد خواندن) گفتن و بر زبان راندن! کسانی که (از چنین اعمالی و اقوالی) دست برندارند و توبه نکنند، ایشان ستمگرند (و با سـخنان نیشـدار، و با خرده‌گیری‌ها، و ملقب گرداندن مردم به القاب زشت و توهین‌آمیز، به دیگران ظلم می‌کنند)»؛ حتی تمسـخر و دشـنام به اعتقادات مشرکان و بت‌های آن‌ها که آشکارا در ضدّیت با حقیقت توحید اسـت، منع شده است: «وَلَا تَسُـبُّوا الَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ فَيَسُبُّوا اللَّهَ عَدْوًا بِغَيْرِ عِلْمٍ» (انعام:۱۰۸)؛ «(ای مؤمنان!) به معبودها و بت‌هایی که مشـرکان به جز خدا می‌پرستند، دشنام ندهید تا آنان (مبادا خشـمگین شـوند و) تجاوزکارانه و جاهلانه خدای را دشـنام دهند»؛ «عدو» به معنای تجاوز و ضدالتیام اسـت که این یکی از ادب‌های دینی را خاطرنشان می‌کند که با رعایت آن احترام مقدسـات جامعه‌ی دینی محفوظ مانده و دسـتخوش امانت و ناسزا و سخریه نمی‌شود، چون این معنا غریزه‌ی انسـانی است که از حریم مقدسات خود دفاع کرده با کسانی که به حریم مقدسات او تجاوز کنند، مقابله می‌کند (طباطبایی، ۱۳۸۵ش، ج۷: ۴۳۴) در داستان حضرت‌ابراهیم(ع) در قرآن، که ایشان دست به انهدام بت‌ها می‌زند؛ هدف ایشان با توجه به آیات بالا، نه توهین و تمسخر بلکه پنددهی به مشـرکان بود، تا به این نکته فکر کنند، اجسـامی را که می‌پرستند هیچ حرکت و قدرتی ندارند. در هیچ‌کجای آیات بالا نکته‌ای مبنی بر تمسخر دیده نمی‌شود. و هدف آن آگاه کردن است نه اهانت کردن: «وَتَاللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُمْ بَعْدَ أَنْ تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ» (انبیاء: ۵۷)؛ «(آنگاه ابراهیم آهسته) گفت: به خدا سـوگند! من نسـبت به بتانتان قطعاً چاره‌اندیشـی می‌کنم (و نقشه‌ای برای نابودیشان خواهم کشـید) وقتی که پشـت بکنید و بروید (و برای مراسـم عید بیرون شـهر روید و از آن‌ها دور شـوید)»؛ در چند آیه قرآن در نقل داسـتان انبیا به این نکته ظریـف برمی‌خوریم که از خطاب‌های بسـیار صمیمانه هم‌چون سلام استفاده می‌کنند، سـلام یکی از نام‌های خداوند است: «هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّـلَامُ» (حشـر: ۲۳)؛ «اوست خدایی که جز او معبودی نیست. همان فرمانروای پاک سلامت»؛ درود و سلام فرستادن بر مخاطب: «وَإِذَا جَاءَكَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِآيَاتِنَا فَقُلْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ» (انعام: ۵۴)؛ «و چون کسانی که به آیات ما ایمان دارند، نزد تو آیند، بگو: درود بر شما»؛ «السَّلَامُ عَلَى مَنِ اتَّبَعَ الْهُدَى» (طه: ۴۷)؛ «و بر هرکس که از هدایت پیروی کند درود باد»؛ حتی در

مقابل بی‌ایمانان: «قَالَ سَلَامٌ عَلَيْکَ سَأَسْتَغْفِرُ لَکَ رَبِّی إِنَّهُ کَانَ بِی حَفِيًّا» (مریم:۴۷)؛ «گفت: درود بر تو باد، به زودی از پروردگارم برای تو آمرزش می‌خواهم، زیرا او همواره نسبت به من پرمهر بوده است»؛ یا در مقابل جاهلان: «وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا» (فرقان: ۶۳)؛ «و چون نادانان آن‌ها را خطاب قرار دهند به ملایمت پاسخ دهند»؛ و در آیه‌ای دیگر سفارش به پاسخ شایسته‌تر به درود دیگران شده است: «وَإِذَا حُيِّيتُمْ بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَنَ مِنْهَا أَوْ رُدُّوهَا» (نساء: ۸۶)؛ «هرگاه شما را درودی دادند (اعم از سلام کردن و دعا نمودن و احترام گزاردن) به‌گونه زیباتر و بهتر از آن یا (دست‌کم) همانند آن، آن را پاسخ گویید»؛ یا در چند آیه خطاب شیرین میان پدر و فرزند روایت شده است: «يَا أَبَتِ» (یوسف: ۴؛ مریم: ۴۲و۴۳؛ صافات: ۱۰۲)؛ «يَا بُنَيَّ» (لقمان: ۱۳، ۱۶و۱۷؛ صافات، ۱۰۲)؛ «قَالَ يَا بُنَيَّ» (یوسف: ۵و۶۷). پس خوش‌زبانی در گفت‌وگو مهم است.

۳) تواضع و پرهیز از تکبر: در نقل داستان ابلیس به منیّت و تکبر او اشاره شده و علت سقوط او تکبر بوده است: «فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ» (بقره: ۳۴)؛ «پس سجده کردند به جز ابلیس که سر باز زد و کبر ورزید»بارها خداوند فرموده است که متکبران را دوست ندارد و تکبر را مذمت فرموده است: «إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْتَكْبِرِينَ» (نحل: ۲۳)؛ «فَلَبِئْسَ مَثْوَى الْمُتَكَبِّرِينَ» (نحل: ۲۹)؛ «و حقاً که چه بد است جایگاه متکبران»؛ «إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ» (لقمان: ۱۸)؛ «که خدا خودپسند لافزن را دوست نمی‌دارد» تکبر در هنگام گفت‌وگو سبب ایجاد کدورت و دشمنی و احساس ناخوشایند در طرف دیگر می‌شود. در هنگام گفت‌وگو تکبر سبب تغییر چهره‌ی بحث علمی به بحث غیرعلمی می‌شود؛ زیرا شخص متکبر زمینه‌ی پذیرش سخنان مخالف را ندارد و از موضع برتر به دیگران می‌نگرد، اما تواضع و فروتنی در هنگام بحث سبب نزدیکی قلب‌ها می‌شود. لازم‌به‌ذکر است عزت‌نفس و اعتمادبه‌نفس تضادی با تکبر ندارند و، مفید و لازم هستند.

۴) صبر و گذشت: ازنظر معنایی صبر در برابر جَزَع قرار دارد و آن صفت کسانی است که در برابر آن‌چه برایشان رخ می‌دهد بردباری ندارند و فوری دستخوش اضطراب و هیجان‌زدگی می‌شوند (ایزوتسو، ۱۳۸۸ش: ۲۰۸) راغب اصفهانی در تعریف صبر می‌گوید: «خودداری در تنگنا و گرفتاری. صبر یعنی نگهداری نفس بنابر آن چه مقتضای شرع و عقل است یا نگهداری نفس از آنچه عقل و شرع مقتضی حفظ از آن است. اگر نگاهداری نفس برای مصیبتی باشد آن را تنها صبر می‌نامند» (راغب اصفهانی، ۱۴۱۶ق: ۴۷۴) و متضاد آن بی‌تابی است (ابن منظور، ۱۴۰۸ق، ج۴: ۴۳۸). طریحی نیز می‌گوید: «نگاه داشتن نفس از آشکار نمودن بیتابی ... و صبر یک مرتبه با عن استعمال می‌شود همانگونه که در معاصی به کار میرود و یک مرتبه با علی استعمال می‌شود همانگونه که در طاعات

بــه کار میرود» (طریحــی، ۱۴۱۴ق، ج۱:۴۴۸). مصطفوی نیز در این‌باره می‌گوید: «همانا اصل واحد در این ماده حفظ نفس از اضطراب و بیتابی با سکون و طمأنینه است ...» (مصطفوی، ۱۴۱۶ق، ج۶: ۱۸۲-۱۸۴). ازجمله مشــتقات کلمه صبر «اصطبار» اســت که قرشی درباره آن می‌گوید: «خویشتن را وادار کردن به صبر اســت» (قرشــی، ۱۳۸۴ش، ج۳:۱۰۶.) صبر به‌صــورت یک جنبه‌ی واقعی از ایمان واقعی به خدا اســت. صبر آن جنبه‌ی خاص از ایمان اســت که هنگام قرار گرفتن در شرایط و اوضاع‌واحوال نامســاعد، بروز و ظهور می‌کند (ایزوتسو، ۱۳۸۸ش:۲۱۲) واژه‌ی صبر بیش از ۱۰۰ بار در قرآن آمده است. سختی‌هایی که در طول عمر انسان با آن‌ها مواجه می‌شود و قرآن به آن‌ها اشاره می‌کند، به‌معنی نزدیک شدن به خدا تلقی می‌شوند (احمد و ...، ۱۳۸۴ش:۳۶-۴۱)

۵) آرامش و نرم‌خویی: آرامش و ســخن پســندیده در قرآن بسیار ســفارش شده است؛ زیرا ابتدا نشــانه‌ی ادب اســت و دوم سبب دوستی و محبت طرف مقابل می‌شــود. آرامش و نرمی در کلام و رفتار، مهم است و از صفات پیامبر اسلام(ص) بوده است: «فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ» (آل عمران: ۱۵۹) «از پرتو رحمت الهی است که تو با آنان نرمش نمودی. و اگر درشتخوی و سنگدل بودی از پیرامون تو پراکنده می‌شدند» خداوند متعال هنگامی که موســی(ع) و هارون(ع) را نزد فرعون طغیانگر می‌فرستد سفارش به نرم‌گویی می‌فرماید، شاید کارگر افتد، ســخن نرم و شیرین و خوش‌کلام‌بودن بخشــی از ادب است: «فَقُولَا لَهُ قَوْلًا لَيِّنًا لَعَلَّهُ يَتَذَكَّرُ أَوْ يَخْشَــى» (طه: ۴۴)؛ «ســپس به نرمی با او (درباره ایمان) سخن بگویید، شاید (غفلت خود و عظمت خدا را) یاد کند و (از عاقبت کفر و طغیان خویش و عذاب دوزخ) بهراسد»

اهداف گفت‌وگو در قرآن

اساسا گفت‌وگو به‌معنای مذاکره‌ی میان دو نفر یا بیشتر است.گفت‌وگوی مستقیم، اسلوبِ غالبِ بیانی، در بســیاری از ســوره‌های قرآن است. درحالی‌که اسلوبِ روایت و نقل، فضای نسبتاً کمتری از قرآن را به خود اختصاص داده اســت(چگینی، ۱۳۸۰: ۳۴). اگر فرض کنیم که ســوره‌های قرآن به چهار دوره تقســیم می‌شوند(ســه دوره مکی و یک دوره مدنی)، دوره‌های دوم و سومِ مکی از لحاظ اســلوب گفت‌وگو بسیار غنی‌تر هستند. به دلیل تجاهل و کم‌توجهی قریش نسبت به رسالت حضرت محمد(ص) در دوره‌ی اولِ مکی، اسلوب گفت‌وگو در سوره‌های مربوط به این دوره کمتر مورداستفاده قرار گرفته اســت. گرچه، زمانی‌که رســول خدا (ص) شروع به گردآوری طرفداران خود کرد و برتری کفار را موردمناقشــه قرار داد، آن‌ها نیز به‌تدریج وارد گفت‌وگو با پیامبر شدند و در این دوره است که

سوالات و ایراد و اشکال‌های آن‌ها به‌طورفزاینده‌ای در قرآن عنوان شده است. انتقادات وارده ازسوی قریش که از دوره‌ی دومِ مکی شروع شده بود تا دوره‌ی سوم، ادامه یافت و همین دو دوره، زمینه‌ساز استفاده از اسلوب گفت‌وگو در قرآن شد. اما به‌طوکلی اهداف گفت‌وگو در قرآن را می‌توان در دسته بندی زیر ارایه داد.

۱) پایان دادن به دشمنی‌ها: اختلاف انسان‌ها به علل و عوامل گوناگونی بستگی دارد. گاه منشا آن سلطه‌گری، استثمار و غارت گروهی نسبت به گروهی دیگر است که در این حالت، راهی جز مقابله و دفعِ ستم و ظلم آنان وجود ندارد. در چنین حالتی، زمینه‌ای برای گفت‌وگوی مسالمت‌آمیز وجود ندارد. اما در اختلاف‌نظرها و دیدگاه‌های گوناگون در مسایل اعتقادی، اجتماعی و دینی بهترین راه برای حل اختلاف‌ها و یا دست‌کم توافق بر سر اصول و اهداف مشترک، پذیرش گفت‌وگوست. قرآن‌کریم به مسلمانان دستور می‌دهد که با جدال احسن و گفت‌وگوی مسالمت‌آمیز با اهل‌کتاب سخن بگویند و روابط خود را بر اساس اصول مشترک قرار دهند:" و لا تجادلوا اهل الکتاب الا بالتی هی احسن الا الذین ظلموا منهم و قولوا آمنا بالذی انزل الینا و انزل الیکم و الهنا و الهکم واحد و نحن له مسلمون":"و با اهل‌کتاب، جز به شیوه‌ای که نیکوتر است، مجادله نکنید، مگر کسانی از آن‌ها که مرتکب ظلم و ستم شده‌اند و بگویید: به آن چه بر ما و بر شما نازل شده ایمان آورده‌ایم و خدای ما و خدای شما یکی است و ما همه فرمان بُردار اوییم." (عنکبوت: ۴۶)

ازنظر قرآن‌کریم، اگر بدی را به‌وسیله‌ی خوبی پاسخ دهیم، دشمنی‌ها پایان یافته و به دوستی صمیمی تبدیل می‌شود: "و لا تستوی الحسنه و لا السیئه ادفع بالتی هی احسن فاذا الذی بینک و بینه عداوهٔ کانه ولی حمیم":"و نیکی با بدی یکسان نیست،(بدی را) به آن‌چه خود بهتر است دفع کن، آن گاه کسی که میان تو و میان او دشمنی است، گویی دوستی یک دل می‌گردد."(فصلت: ۳۴)

۲) فراهم ساختن زمینه‌ی هدایت: اساسا هدف پیامبران، بزرگان و مصلحان، از گفت‌وگو با مخاطبان خود، زمینه‌سازی هدایت انسان‌هاست. این مهم، زمانی فراهم می‌شود که مخاطبین نیز پیام گفت‌وگو را بشنوند. ازنظر قرآن‌کریم، خردمند و صاحب اندیشه کسی است که از میان سخنان گوناگون، بهترین را انتخاب کند: "فبشر عباد الذین یستمعون القول فیتبعون احسنه اولئک الذین هداهم الله و اولئک هم اولوا الالباب": پس بشارت دِه به آن بندگان من که به سخن گوش فرا می‌دهند و بهترین آن را پیروی می‌کنند، اینانند که خدا ایشان را هدایت و راهنمایی کرد، و اینان همان خردمندانند."(زمر: ۱۸)

۳) ایجاد تفاهم و وحدت و همکاری بین اقوام و ملت‌ها: از طریق گفت‌وگو، نه‌تنها می‌توان

دشمنی‌ها و جنگ‌ها را پایان داد، بلکه می‌توان همکاری و وحدت اقوام، ملت‌ها و ادیان را بر اساس اصول مشترک پدید آورد. آیات قرآن‌کریم، در برخورد با مشرکان و اهل‌کتاب، مختلف است. از مشرکان و کافران می‌خواهد که به خدا و روز جزا ایمان آورند، ولی آن‌گاه که اهل‌کتاب از پذیرش سخن حق خودداری می‌کنند، از آنان می‌خواهد بر سر اصول مشترک توافق و همکاری داشته باشند. یکی از آیات مهم در این‌باره، آیه‌ی ۶۴ سوره‌ی آل‌عمران است که پیشتر بیان شد. لازم‌به‌ذکر است که پیامبر اسلام(ص) اغلب در نامه به سران کشورهای مسیحی به این آیه استناد می‌فرمودند.

محور یگانه‌پرستی، یکی از اصول مشترک است که قرآن‌کریم بدان توجه و تاکید دارد: "قل انما اعظکم بواحدة ان تقوموا لله مثنی و فرادی ثم تتفکروا ما بصاحبکم من جنه ان هو الا نذیر لکم بین یدی عذاب شدید": "بگو: من فقط به شما یک اندرز می‌دهم که دو به دو و به‌تنهایی برای خدا به پاخیزید، سپس بیندیشید که رفیق شما هیچ گونه دیوانگی ندارد. او شما را از عذاب سختی که در پیش است جز هشدار دهنده‌ای (بیش) نیست."(سبا: ۴۶)

کاربرد شیوه‌های گفت‌وگو در قرآن

۱) برهان: می‌توان به جرأت گفت که همه‌ی گفت‌وگوهای پیامبر آمیخته با برهان و استدلال بود. این شیوه را خداوند حکیم فرا رویِ ایشان نهاده بودند. در سراسر آیات قرآن نیز شیوه‌ی خردگرایانه، ملاحظه می‌شود:«قل هاتوا برهانکم ان کنتم صادقین.»(مائده: ۶۷)

۲) جدال به شیوه‌ی برتر: مرحوم طبرسی در ذیل آیه‌ی ۱۲۵ سوره‌ی نحل «وجادلهم بالتی هی احسن» در رابطه با معنی لغوی جدال می‌گوید: جدال و مجادله به معنی مقابله با خصم است که او را از رأی خود منصرف کند. از جَدَلَ به معنی تابیدن شدید است و مطلوب از جدال، آن است که طرف از رأی خود برگردد. جهت تأثیرپذیری امر مجادله و مناظره، قید «بالتی هی احسن» آمده است. زیرا با رعایت این امر، از هرگونه تحقیر و توهین دوری و تمام جنبه‌های انسانی حفظ می‌شود.

۳) موعظه‌ی حسنه: استفاده از عواطف انسان‌ها از دیگر شیوه‌هاست. زیرا با تحریک عواطف می‌توان توده‌ی مردم را به حق متوجه کرد. می‌توان گفت که در حقیقت حکمت از بُعد عقلی وجود انسان استفاده می‌کند و موعظه‌ی حسنه از بُعد عاطفی. موعظه، حالت فردی دارد و با توجه به حساسیت‌ها و نکات روانیِ فرد، انجام می‌گیرد. همان‌طورکه آمده است:" کارهای نیک طوری یادآوری شود که قلب شنونده از شنیدن آن بیان رقت پیدا کند و درنتیجه تسلیم گردد."(بقره: ۷۳)

کارکرد انواع گفت‌وگو در قرآن

گفت‌وگوهای قرآنی با اســتفاده از معیارهای گوینده و متن، می‌تواند به‌طورمشــخص به پنج نوع تقسیم شود.

۱): معمول‌ترین گفت‌وگو،که بین دو نیروی هم‌سنگ (بشر با بشر) اتفاق افتاده است، گفت‌وگوی پیامبران(ص) و مردمی اســت که به‌سوی آن‌ها فرستاد می‌شدند تا رسالت را به انجام رسانند. پیامبر، پیــام خــود را به مردم ارایه می‌کند که معمولاً مورد انکار و تردید قرار می‌گیرد. ازآن‌جمله می‌توان به سوره‌ی شــعرا و گفت‌وگوهای پیامبرانی چون ابراهیم(ع)(شــعرا: ۸۲-۶۹)، نوح(ع)(شعرا: ۱۸-۱۰۵)، عاد(ع)(شعرا: ۳۸-۱۲۳)، صالح(ع) (شعرا: ۵۶-۱۴۱) و لوط(ع) (شعرا: ۸۸-۱۷۶) اشاره کرد. این نکته حایزاهمیت اســت که این شــیوه از گفت‌وگونویسی امروزه در آثار رئالیســتی بسیار مورداستفاده قرار می‌گیرد.

۲): از دیگــر نمونه‌های گفت‌وگــوی قرآنی،گفت‌وگوی میان پیامبران و خداســت. در این مورد پیامبری عهده‌دار مســوولیتی می‌شود؛ درخواست مخصوصی از جانب پیامبر می‌شود و خداوند جواب می‌دهد یا پیامبر بصیرتی به ســوی اراده‌ی الهی می‌یابد. مثال‌هایی که برای این موارد می‌توان ذکر کرد عبارت‌اند از: آیه‌ی ۲۶۰ ســوره‌ی بقره، آن‌گاه که ابراهیم(ع) تقاضا کرد که نحوه‌ی زنده شــدن دوباره‌ی مردگان را ببیند. هم‌چنین آیه‌ی ۴۳ از سوره‌ی اعراف، هنگامی‌که موسی(ع) درخواست کرد خدا را ببیند. نیز آیه‌ی ۳۵-۲۹ سوره‌ی قصص، زمانی‌که از جانب خدا به موسی(ع) دستور داده شد که به‌سوی فرعون برود و موسی(ع) نیز ترس خود را از کُشته شدن توسط فرعون با خدا درمیان گذاشت.

۳): تعــداد دیگــری از انواع گفت‌وگوها را در این آیات می‌توان مشــاهده کــرد: آیات ۴۰ تا ۴۷ ســوره‌ی مدثر، که در آن اصحاب بهشــت و اصحاب جهنم با یکدیگر مذاکره می‌کنند. در آیات ۳۸ و ۳۹ ســوره‌ی اعراف، اصحاب جهنم به یکدیگر ناســزا می‌گویند. امروزه در آثار سوررئالیستی چنین گفت‌وگونویسی‌ای کاربرد زیادی دارد.

۴): در برخی گفت‌وگوها، ســخن‌گویان با فرد دیگری درباره‌ی موضوعی مهم مشورت می‌کنند، ازجمله در آیات ۸ تا ۱۰ ســوره‌ی یوســف، برادرانِ یوسف درباره‌ی راه‌های خلاصی از یوسف و جلب محبت و توجه پدر، باهم گفت‌وگو می‌کنند. هم‌چنین در آیات ۲۹ تا ۳۵ ســوره‌ی نمل، ملکه‌ی ســبا دیدگاه درباریان خود را درباره پاسخ صحیح به نامه‌ی سلیمان جویا می‌شود.

۵): دربرخی فرازها فقط یکی از طرفین گفت‌وگو مدنظر است. ازجمله در آیات ۳۴ تا ۳۹ سوره‌ی بقره، خداوند، شیطان و سپس آدم‌وحوا را موردخطاب قرار می‌دهد و در آیات ۱۲ تا ۱۹ سوره‌ی لقمان،

لقمان – مرد عاقل عهد باستان عرب – فرزندش را نصیحت می‌کند. این شیوه را امروزه در دنیای درام با عنوان مونولوگ(تک‌گویی)می‌شناسیم.(میرعابدینی، ۱۳۸۱: ۴۹)

انواع گفت‌وگو به‌لحاظ مخاطب

در قرآن‌کریم، گفت‌وگوهای متعددی بین دو یا چند مخاطب نقل شده است. این گفت‌وگوها، گاه بین خداوند و پیامبران و اولیای الهی با فرشتگان است و گاه میان پروردگار و آدمیان؛ زمانی نیز برعکس بین پیامبران، فرشتگان و بنی‌آدم با خداوند. هم‌چنین در قرآن، گفت‌وگوهای متعدد پیامبران با اقوام و گروه‌های گوناگون نیز آمده است.

آیاتی که با «اذکروا» آغاز می‌شود و یا انسان را به تعقل و تفکر ترغیب می‌کند و نفس آدمی مخاطب قرار می گیرد، به‌نوعی گفت‌وگوی درونی است. این شیوه را در نمایشنامه‌نویسی کناره‌گویی می‌نامند.علاوه‌براین‌ها، در قرآن‌کریم، گفت‌وگوهای متعددی بین اهل بهشت و دوزخ، اشرار در روز قیامت، عاقلان و سفهاء و عاقلان و عاقلان، آمده است.

انواع گفت‌وگو به‌لحاظ روش

با دقت در آیاتی که در آن‌ها الفاظ قال، قیل، قُل، قالوا، یقولون و... به‌کار رفته است، می‌توان انواع متعددی از گفت‌وگوها را مشاهده کرد. هرچند اغلب آیات قرآن از نوعی سوال‌وجواب و یا سوالات در تقدیر حکایت دارد. اما در یک‌نگاه‌کلی می‌توان به نمونه‌هایی از این گفت‌وگوها اشاره کرد:

۱) گفت‌وگوهای تبلیغی: پاره‌ای از آیات، دلالت بر ابلاغ دارد. یعنی پیام‌های هدایتی و برنامه‌های خداوند از طریق پیامبران به مردم ابلاغ شده است.

۲) گفت‌وگوهای ارشادی: در آیاتی سخن از ارشاد است. در این آیات، بیشتر لحن کلام، با هدف پیام گذار، هماهنگی دارد و با نرمی همراه است.

۳)گفت‌وگوهای استفهامی: آیاتی از قرآن در پاسخ به سوالات مطرح‌شده با پیامبر(ص) و توضیحاتی است که بیان می‌شود. آیاتی که الفاظ «یستفتئونک» یا «یسئلونک» در آن‌ها به‌کار رفته، ازاین‌قبیل‌اند.هم‌چنین آیاتی از قرآن که در ضمن آن‌ها، مطالبی پس از فعل امر «قُل» بیان شده ازاین‌گونه‌اند. بدین‌معنا که سوالات مقدّر یا مذکوری درمیان بوده است و آن‌گاه جواب آن‌ها پس از «قُل» ارایه شده است.

۴)گفت‌وگوهای استدلالی: این بخش از گفت‌وگوها، مهم‌ترین بخش گفت‌وگوهاست. در بسیاری

از آیات قرآن و مناظرات معصومان(ع) اســتفاده از اســتدلال و برهان موردتأکید قرار گرفته و با ذکر دلایل عقلانی و منطقی، طرف مقابل دعوت به تفکر شده، و سرانجام قانع شده است.

انواع گفت‌وگو به‌لحاظ موضوع

ازآن‌جاکه مخاطبان اســلام کســانی هســتند که قابلیت هدایت و پذیــرش دارند، هر موضوعی که مرتبط با انســان و در مســیر هدایت و تکامل او باشــد، می‌تواند موضوع گفت‌وگو قرار گیرد. در گفت‌وگوهــای دینی، موضوعاتِ محدود و خاصی مطرح نشــده اســت. ایــن گفت‌وگوها را می‌توان به‌لحاظ موضوع، این‌گونه دسته‌بندی کرد:

۱) گفت‌وگو درباره‌ی توحید، خداپرستی، نفی شرک و تعدّد الهه، طرح عقاید و باورهای مشرکان درباره‌ی اثبات وجود خدا، تعقل و تفکر در وحدانیت خدا، اوصاف خدا و ...

۲)گفت‌وگو درباره‌ی معاد و روز جزا، ثواب و عقاب، بهشت و دوزخ و توصیف این دو، اثبات معاد و زنده شدن مردگان و...

۳)گفت‌وگو در زمینه‌ی قرآن و حقانیت آن، تحریف نشدن و ویژگی‌های این کتاب الهی و...

۴)گفت‌وگو درباره‌ی حرام‌ها و حلال‌های الهی، آداب‌ورســوم حاکم بر زمان، احکام و حدود الهی و تکالیف و وظایف ایمان آورندگان و...

با مطالعه‌ی آیات قرآن، هم‌چنین می‌توان به دو اسلوب متفاوت در گفت‌وگوها پی‌برد:

یکی اسلوب خشن و تند که در برخی گفت‌وگوهای قرآن با کافران و مشرکان به‌چشم می‌خورد. در این گفت‌وگوها معمولاً ســخنانی تند در نکوهش و نفی آرا و اندیشــه‌های باطل ایراد شده است. به‌کارگیری این تعبیرات در قرآن، به‌منظور انذار و هشدار به مخالفان فکری و بیم دادن آنان از عذاب اُخروی است.

درمقابــل، اســلوب توأم با نرمی اســت که در اغلــب گفت‌وگوهای دینی به‌ویــژه گفت‌وگوها و مناظره‌های معصومان(ع) مشاهده می‌شود.(حسن خانی، ۱۳۸۹: ۷۴)

گفت‌وگوی برخی پیامبران با مخالفان در قرآن:

قرآن‌کریم با طرح شــبهات ملحدان و مخالفان و بحث و مناظره، پیامبران با آنان، همگان را به آزادی اندیشــه، تشــویق می‌کند. بحث و جدل شــیطان با خدا، گفت‌وگوی هابیل و قابیل، مناظره‌ی ابراهیم(ع) با نمرود، مناظره‌ی موســی(ع) با فرعون،... و نیز شــبهات فراوان مخالفان پیامبر گرامی

اســلام(ص) همگی، فضایی مناسب و آزاد برای اندیشــمندانِ قرآن، مهیا می‌کند تا به اندیشیدن در جهان خلقت و آفریدگار آن بپردازند.

با پی‌جویی بیانات قرآن در مورد پیامبران و رسولان سلف، درمی‌یابیم که آنان در کمال ملایمت، با حکمت و اندرز نیکو و جدال احســن با مخالفینشــان روبه‌رو می‌شدند. هرچندکه با دگرگونی زمان، چگونگی و شــکل این مباحثات، دگرگون می‌شــود. در این مختصر به یک نمونه از نمونه‌های این رویارویی می‌پردازیم:

موسی (ع)

بیشتر گفت‌وگوهای موسی(ع) با فرعون در آیات اعراف ۱۲۲ـ۱۰۴ و یونس ۸۱ـ۷۵ و طه ۴۷ـ۷۰ و شعرا ۱۶ـ۴۸ به‌چشم می‌خورد. اما در این مجال به آیه‌ی۹تا۴۸ سوره‌ی طه می‌پردازیم که کمتر به آن پرداخته شده اما ازنظر گفت‌وگو بسیار حایزاهمیت است:

و آیا خبر موسی به تو رسید (۹)هنگامی‌که آتشی دید پس به خانواده خود گفت: درنگ کنید زیرا من آتشــی دیدم امید که پاره‌ای از آن برای شــما بیاورم یا در پرتو آتش راه [خود را باز] یابم (۱۰)از آیه‌ی۹ تا اواسط آیه‌ی۱۰همان اشتباه همیشگی تکراری صورت می‌پذیرد که قرآن تک‌گویی ازسوی پروردگار به بشریت است، زیرا خطاب آیه۹ به پیامبر اسلام است. اما اگر دقت شود از اواسط آیه‌ی۱۰ تا پایان آن شاهد گفت‌وگوی انسان (حضرت موسی(ع)) با انسان (اهل‌بیت خود) هستیم.

پس چون بدان رســید، ندا داده شــد که ای موسی (۱۱) در دلِ این موضوع که حضرت‌موسی با اهل‌بیتش درحال‌ســخن بود، آیه‌ی۱۱ می‌آید که دوباره پرودگار با پیامبر اسلام گفت‌وگو می‌کند. در این رفت‌وبرگشــت به آیه‌ی۱۲تا۱۶می‌رســیم که روی سخن پروردگار با موسی است و درخلال این گفت‌وگوها داســتان روایت می‌شود و پیش می‌رود. این منم پروردگار تو پای‌پوش خویش بیرون آور که تو در وادی مقدس طوی هســتی (۱۲) و من تو را برگزیده‌ام پس بدان‌چه وحی می‌شــود گوش فرا ده (۱۳) منم من خدایی که جز من خدایی نیســت پس مرا پرســتش کن و به یاد من نماز برپا دار (۱۴) در حقیقت قیامت فرارســنده اســت می‌خواهم آن را پوشیده دارم تا هر کسی به [موجب] آنچه می‌کوشد جزا یابد (۱۵) پس هرگز نباید کسی که به آن ایمان ندارد و از هوس خویش پیروی کرده اســت تو را از [ایمان به] آن باز دارد که هلاک خواهی شــد (۱۶) در آیه‌ی۱۷ پروردگار هم‌چون یک دوســت از موسی که به‌راستی کلیم‌الله لقبی برازنده برای اوست پرسشی دارد: و ای موسی در دست راست تو چیست؟(۱۷) موسی نیز بدون ترس و لکنت به پروردگارش پاسخ می‌دهد و پاسخ می‌شنود.

گفت این عصای من اســت بر آن تکیه می‌دهم و با آن برای گوســفندانم برگ می‌تکانم و کارهای دیگری هم برای من از آن برمی‌آید (۱۸)فرمود ای موسی آن را بینداز (۱۹)

در آیه۲۰ پروردگار ادامه‌ی داستان را به‌صورت گفت‌وگویی با پیامبر اسلام (ص) مطرح می‌کند. ایــن تکنیک برگشــتی امروزه نیــز کاربرد دارد. از آیه‌ی۲۱ تا ۲۴ پروردگار ســخنانی به موســی(ع) می‌گوید تا به موجزات خود را پی ببرد. اما از آیه‌ی۲۵ تا ۳۵ این موسی (ع) است که در خواست‌هایی از پروردگارش دارد. و در آیه‌ی۳۶ تمام خواســته‌های موســی توســط پروردگارش برآورده می‌شــود و آیه‌ی۳۷ صحه گذاشــتن روی آن اســت. اما آیه‌ی ۳۸ مدخل داســتان دیگری اســت که با آن بــا آیه‌ی۳۹ که داستان‌درداســتان اســت، ورود می‌کنیم و به توانایی‌های گفت‌وگــو پی می‌بریم که تاچه‌اندازه می‌تواند روایتگر، پیش‌برنده‌ی داســتان و تصویرساز باشد و شخصیت را بروز دهد. درواقع خداوند در آیه‌های ۳۹ و۴۰ به‌صورت‌کنایی برای حضرت موســی (ع) داســتان چگونگی نجاتش در نوزادی را مطرح می‌کند تا پیامبر اســلام آن را دریابد. به‌این‌ترتیب مشاهده می‌کنیم که تکنیک‌های گفت‌وگونویســی امروزه کاربردهای فراوانی دارد و توسط نویسندگن بنامی مورداستفاده قرار می‌گیرد در قرآن‌مجید نیز به‌وفور به‌چشم می‌خورد.

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین وجه رسالت پیامبران، ترغیب مردم به بحث، استدلال، اقامه‌ی برهان، ارایه‌ی گفت‌وگو بیِّن و برتر و بالاخره دعوت به گفت‌وگو به‌جای شــیوه‌های ناشــی از زور بوده است. بدین‌سیاق است که پرســتش خدای یکتا و ابلاغ پیام حق از خلال روش گفت‌وگو و اســتدلال حاصل می‌شود. بنا به اظهار قرآن، وظیفه‌ی پیامبر، حتی در برابر مردمی که اطاعت او را نمی‌پذیرند، جز تذکر دادن و ابلاغ حق نبوده و نیســت. (انما انت المذکر) به‌عبارتی ابلاغ فرمان‌های خدا و بیم دادن مردمان از عاقبت اعمالشــان، روش اصلی پیامبر بوده اســت. بیــان این حقیقت مهم جای تأمل بســیار دارد که وقتی گفت‌وگو اساســی‌ترین ابزار برای دســتیابی به حقیقت اســت، ابزارها و روش‌های دیگر، نظیر توسل جُســتن به معجزات وتوانایی‌هایی فوق‌بشــری که از جانب خدا نازل می‌شده، به میزانی که جوامع به درجه‌ی بالاتری از بلوغ فکری ارتقاء می‌یافتند، کم‌رنگ‌تر می‌شــد. در زمان رســالت حضرت‌محمد (ص)، قــرآن به‌صراحت به هیچ معجــزه‌ای مانند«کتاب»که بیان‌گر ورود انســان به عصر کتابت و فرهنگ گفتاری و نوشــتاری اســت، تأکید نمی‌کند. این خود یکی از مهم‌ترین و کلیدی‌ترین دلایلی است که نشان می‌دهد گفت‌وگو در قرآن از اهمیت ویژه و خاصی برخودار است.

فهرست منابع

کتاب‌ها:

۱- الهی قمشه‌ای،مهدی(۱۳۸۰)،***قرآن کریم***،انتشارات زمان،تهران

۲- تهرانی، علی (۱۳۸۰)، ***بازشناسی عناصر داستانی در قرآن***، نشر ثالث، تهران

۳- چگینی، علی (۱۳۸۰)، ***گفت‌وگوی ادیان در جهان امروز***، نشر گفت‌وگوی تمدن‌ها، تهران

۴- حسن خانی، محمدرضا (۱۳۸۹)، ***گفت‌وگو در کلام مقدس***، نشر ققنوس، تهران

۵- رونالدسون، کریک (۱۳۸۵)، ***دین، معنا، کلام***، ترجمه علیرضا مهرعابدینی، نشر چشمه، تهران

۶- فضل الله، محمدحسین (۱۳۸۰)، ***گفت‌وگو و تفاهم در قرآن‌کریم***، ترجمه حسین میرعمادی، هرمس، تهران

۷- طباطبایی،محمد حسین(۱۳۸۵)،***تفسیر المیزان***،نشر ثالث،تهران

۸- میرعابدینی، محمد (۱۳۸۴)، ***قرآن و جهان امروز***، نشر امیرکبیر، تهران

۹-لوبون، گوستاو (۱۳۵۵)، ***تمدن اسلام و عرب***، ج ۴، امیر کبیر، تهران

پایان نامه:

۱۰- کریمی‌نیا، محمدمهدی (۱۳۸۱)، ***همزیستی مسالمت‌آمیز در اسلام و حقوق بین الملل***، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید بهشتی

۱۱- شمعونی، مهراوه (۱۳۸۴)، ***بررسی عناصر روایی در سوره‌های مکی قرآن‌کریم***، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد، واحد رشت

مقالات:

۱۲- طاهری، شمس الدین (۱۳۸۳)، ***بازیابی عناصر مکالمه در سوره بقره***، ***فصلنامه مطالعات قرآنی***، دوره چهارم، شماره (۳)، بهار، صص ۶۸ – ۵۷،تهران

۱۳- منصورنژاد، محمد (۱۳۸۱)، ***گفت‌وگو و برخورد اندیشه‌ها***، ***ماهنامه گزارش و گفت‌وگو***، سال دوم، شماره (۲۷)، تهران

۱۴- شاورانی،ماموستا محمد(۱۳۹۱)،***همزیستی مدارا و گفت‌وگو در قرآن***، ***ماه نامه‌ی مجلس شورای اسلامی***، شماره‌ی(۵)، دوره ۱ ؛ پاییز،صص ۷۱-۹۳،تهران

۱۵- عبادیان، محمود(۱۳۷۹) ***نامه‌ی مفید***، شماره‌ی (۲۴)، صفحه‌ی ۷، تهران

بررسی نخستین نمایش‌نامه‌های ایرانی(فارسی و آذری)

بر بستر تحولات سیاسی‌اجتماعی تبریز در دوره‌ی قاجار

طلایه رویایی

تاریخ دریافت مقاله: ۵ / ۶ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۹ / ۵ / ۹۳

**نویسندهٔ مسوول

بررسی نخستین نمایش‌نامه‌های ایرانی(فارسی و آذری)

بر بستر تحولات سیاسی‌اجتماعی تبریز در دوره‌ی قاجار

طلایه رویایی
عضو هیأت علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی

چکیده

تبریــز در اواخر دوران قاجار به‌ویژه دوران مشــروطه و پس از آن کانون نواندیشــی و تحول در عرصه‌های گوناگون سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است. از قیام بزرگانی چون ستارخان و باقرخان تا مبارزات استقلال‌طلبانه و آزادی‌خواهانه‌ی شیخ‌محمدخیابانی در کنار تمام کسانی که به‌نوعی پیشرو و مبدع اندیشــه‌های نوین ترقی‌خواهانه در زمینه اخلاقی و اجتماعی هســتند، کسانی چون طالبوف تبریزی و...

دراین‌میان افرادی چون آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی اندیشــه‌های اصلاح‌جویانه خود را در قالب نخســتین نمایشنامه‌های ایرانی به رشته‌ی‌تحریر درمی‌آورند. نخستین نمایشنامه‌های مکتوب ایرانی در قالب یک نوع ادبی نوین در ایران توسط آخوندزاده و به زبان آذری نگاشته می‌شود. آخوندزاده چه درمقام نخســتین نمایشنامه‌نویس و چه در مقام یک مصلح اجتماعی هواداران و تأثیرپذیران بسیاری داشت. ازجمله میرزاآقا تبریزی که علاوه‌برآنکه رسالاتی در باب اخلاق و تربیت می‌نویسد، دست به نگارش نمایشــنامه نیز می‌زند. البته او نیز در زمینه نمایشنامه‌نویســی جزو نخستین‌های تبریز است. زیرا نخستین نمایشنامه‌ها را به زبان‌فارسی می‌نویسد. باید اضافه کرد که باوجودآن‌که بسیار متأثر از آخوندزاده است اما نمایشنامه‌هایش در سبک‌وسیاق و شخصیت‌پردازی با نمایشنامه‌های آخوندزاده تفاوت‌هایی دارد. این مقاله ضمن بررســی اجمالی اندیشــه‌ها و آثار این دو آغازگر نمایشنامه‌نویسی ایرانــی در تبریز، یکی از مهم‌ترین کانون‌های شــکل‌گیری و رشــد تئاتر به شــکل امروزین آن، به بررســی ویژگی‌ها و نوآوری‌های آثار این دو نخستین نمایشنامه‌نویسان ایرانی دوره قاجار و تفاوت‌ها و شــباهت‌های آنان می‌پردازد و در پایان به این نتیجه دســت می‌یابد که نمایشــنامه و شکل خاص ارایــه آن ســاختار غالــب و آرمانی برای شــرایط سیاســی و اجتماعی آن دوران به‌شــمار می‌رفته و ازاین‌رو این نویســندگان در شمار زمینه‌سازان اصلی انقلاب مشروطه شناخته شده‌اند. درنهایت مقاله مشــخصه‌هایی را جست‌وجو می‌کند که فرم و شکل خاص نمایشنامه در ایران موجد آن مشخصه‌ها در ادبیات می‌شــود: ازجمله ساده‌نویسی، واقع‌گرایی (رئالیسم)؛ شخصیت‌پردازی و متعاقب آن منطق مکالمه و چندصدایی ادبی.

واژگان کلیدی: آخوندزاده، میرزاآقا تبریزی، نمایشنامه، تبریز، ادبیات مشروطه

مقدمه

(مختصری درباره‌ی آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی)

ادبیات نمایشـــی تا پیش از سلطه حکومت رضاشاهی، مهم‌ترین قالب بیانی مشروطیت و جریان پیشتاز ادبیات و هنر تجدّد در ایران بود، و پس از آن افول می‌کند و جای خود را به قالب‌های دیگری چون شعر و داستان‌نویسیِ جدید می‌سپرد

اولین نمایشنامهٔ ایرانی (به‌زبان ترکی) ***حکایت ملاابراهیم خلیل کیمیاگر*** اثر آخوندزاده بود به‌سال ۱۲۲۹، و اولین نمایشنامهٔ فارسی‌زبان را میرزاآقا تبریزی نوشت، به‌نام ***حکایت اشرف‌خان حاکم عربستان*** در سال ۱۲۵۰.

مهم‌ترین زمینهٔ کار فتحعلی، نمایشنامه‌نویسی است و او شهرت خود را بیشتر مدیون همین فن اســت. وی پس از آنکه با زبان روسی به‌خوبی آشنا شد. به مطالعهٔ داستان‌ها و نمایشنامه‌های روسی و نیز ترجمهٔ آثار نویسندگان غربِ اروپا، ازجمله شکسپیر و مولیر پرداخت. برخی از آن‌ها را به ترکی درآورد و روی صحنه کشـــاند و چون به‌قدرکافی با این فن آشـــنا شـــد، خود به خلق آثاری پرداخت. فتحعلی نخســـتین نویسندهٔ شرقی است، که به تقلید از اروپاییان، به نمایشنامه‌نویسی پرداخته است. وی از ۱۲۶۶ تا ۱۲۷۳ق/۱۸۵۰ تا ۱۸۵۷م ۶ نمایشنامهٔ کمدی ـ انتقادی و یک داستان(رمان) نوشت، ازاین‌قرار:

۱. ***ملاّابراهیم خلیل کیمیاگر***؛ ۲. ***مسیو ژوردان حکیم نباتات و درویش مَسْتعلی‌شاه جادوگر***؛ ۳. ***وزیرِ خانِ ســراب*** (این عنوان در ترجمهٔ فارســی، به وزیرِ خانِ لنکران تغییر یافت)؛ ۴. ***حکایت خرس قولدور باســان (خرس دزدافکن)***؛ ۵. ***سرگذشــت مرد خسیس***؛ ۶. ***وکلای مرافعه***؛

۷. داستان یوسف‌شاه (ستارگان فریب‌خورده)

فتحعلـــی ایـــن آثار را به زبان آذربایجانی نوشـــت. نمایشـــنامه‌ها ابتدا در روزنامهٔ قفقاز و ســـپس به‌صورت یک مجموعهٔ جداگانه منتشـــر شـــد (۱۲۷۵ق/۱۸۵۹م). همهٔ آن‌ها در زمان حیات نویسنده در تئاتـــر تفلیس به نمایش درآمد. چندی‌بعد فتحعلی نمایشـــنامه‌های خود را به زبان روســـی درآورد و برخی از آن‌ها در تئاتر مســـکو و پترزبورگ به نمایش گذارده شـــد. بدین‌ســـان او در محافل هنری روس شـــهرت یافت. بعدها(۱۲۹۰ق/۱۸۷۰ـ۱۸۷۳م) میرزامحمدجعفر قراچه‌داغی، این هفت اثر را با نظارت فتحعلی، به فارســـی ترجمه کرد. برخی از آن‌ها نیز به زبان‌های فرانســـه، انگلیسی، آلمانی و نروژی ترجمه شـــد. فتحعلی در این نمایشـــنامه به افشـــای فریبکارانی که از سادگی و نادانی و طمع

مردم سوءاستفاده می‌کنند، می‌پردازد و می‌کوشد مردم را به‌اندیشه و تلاش و کسب دانش‌های نوین وادارد و از تن‌پروری و آسان‌جویی بازدارد. با خرافات و مدعیان جادوگری و کیمیاگری می‌جنگد؛ شیوهٔ حکمرانی مستبدّانهٔ شرقی را نکوهش می‌کند و حکمرانان بی‌اطلاع و بی‌کفایت و وزیران و مشاوران نادان و طمّاع و چاپلوس را که در برابر شاهان و امیران ضعف نشان می‌دهند و به هر پستی تن می‌سپارند، اما نسبت به زیردستان تکبر می‌ورزند، به استهزا می‌گیرد و به آنان می‌تازد. چهرهٔ ناخوشایند زندگی روستاییان را، در برابر زورگویی دولتیان و بیدادگری متصدیان دادگستری و بی‌اعتنایی قاضیان به حق و عدالت به‌تصویر می‌کشد. در جای‌جای این نمایشنامه‌ها اشاراتی هم به حقوق زنان و مقام اجتماعی و استقلال آنان دارد.

فریدون آدمیت معتقد است که آخوندزاده نه‌تنها نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی که نخستین در آسیاست:

«فتحعلی آخوندزاده پیشرو فن نمایشنامه نویسی و داستان نویسی اروپایی است در خطه آسیا از عثمانی گرفته تا ژاپن، هر کس در رشته ادبیات جدید غربی گام نهاده دقیقاً بعد از او بوده است. (آدمیت، ۱۳۴۹: ۳۲)

فتحعلی آخوندزاده که تجربه‌های فراوان کرده و دیده‌ها و شنیده‌های بسیار در ذهن داشت، متاثر از محیط تئاتر تفلیس به مرحله‌ی خلاقیت رسید و به نمایشنامه روی آورد تا صحنه‌های واقعی زندگی مردم آذربایجان را بازسازی کند. نخست ***ملاابراهیم خلیل کیمیاگر*** را نوشت که پس‌ازمدتی ترجمه‌ی روسی آن در روزنامه‌ی قفقاز چاپ شد ...(گوران، ۱۳۶۵: ۴۶)

درباره‌ی این‌که آخوندزاده نخستین کسی بود که در ایران نمایشنامه ی مکتوب را به شکل امروزین نگاشت، بسیار گفته شده و درباره‌ی نمایشنامه‌های او و ساختار اجتماعی انتقادی آن‌هم صحبت شده است. اما نکته‌ی مهمی که دراین‌میان به اشاره‌ای گذرا از آن عبور می شود این است که این نخستین نمایشنامه‌های ایرانی به زبان آذری نگاشته شده‌اند. و این جایگاه مهم زبان را در پیشرفت و تحول ادبی این نشان می دهد. او با وجود تسلط بی نظیرش بر زبان‌فارسی ترجیح می‌دهد که نمایشنامه‌ها یا به قول خود او تمثیلات به زبان ترکی نگاشته شوند و البته بر ترجمه‌ی آن‌ها که کار محمدجعفر قراچه داغی، است نظارت مستقیم داشت. آخوندزاده به دلیل نقدهای تخصصی که بر نمایشنامه‌های میرزاآقا می‌نویسد، درعین‌حال به‌عنوان اولین منتقد ایرانی نیز شناخته شده است.

بعد از نمایشنامه‌های آخوندزاده، که اصل آن‌ها به زبان ترکی آذربایجانی است، نخستین نمایشنامه‌ها به زبان فارسی نوشته شد. سه نمایشنامه کوتاه منسوب به میرزاملکم‌خان است و

قسمتی از آن‌ها ابتدا در پاورقی روزنامه اتحاد به تفاریق چاپ شد. ولی پیش از آنکه نشر آن به اتمام برسد واقعه ۲۳ جمادی الاولی ۱۳۲۶ ه.ق (کودتای محمدعلی‌شاه و بمباران مجلس) پیش آمد و درنتیجه تعطیل همه جراید مشروطه‌خواه این کار ناقص ماند. بعدها نسخه کامل هر سه در کتابخانه گراف‌فن‌روزن، دیپلمات و مستشرق معروف آلمانی، به‌دست آمد و در سال ۱۳۴۰ ه.ق به نام مجموعه مشتمل بر سه قطعه تئاتر منسوب به میرزاملکم‌خان ناظم‌الدوله در برلن چاپ شد.

طبق اسنادی که بعدها به‌دست آمد، معلوم می‌شود، میرزاملکم‌خان هرگز نمایشنامه‌ای ننوشته و سه نمایشنامه‌ای که به او منسوب بوده، متعلق به میرزاآقا تبریزی، منشی اول سفارت فرانسه مقیم تهران است.۵۰ سال پیش نام اولین نمایشنامه‌نویس فارسی‌زبان در هاله‌ای از ابهام قرار داشت، اما در سال ۱۳۳۴ با انتشار پژوهشی از یک پژوهشگر آذربایجان شوروی مشخص شد، شخصی به نام میرزاآقا تبریزی نویسنده اولین نمایشنامه‌های فارسی‌زبان بوده است .تا پیش از این تاریخ، از ادوارد براون تا دیگر مورخانی که درباره نمایش در ایران مطلب نوشته‌اند به اشتباه و بر اساس مدارک موجود، میرزاملکم‌خان ناظم‌الدوله را به‌عنوان اولین نویسنده فارسی‌زبان معرفی کرده بودند. اما انتشار پژوهشی که از آن یاد شد، نام میرزاآقا تبریزی را بر سر زبان‌ها انداخت. طبق اطلاعات مندرج در کتاب ***ادبیات نمایشی در ایران*** نوشته جمشید ملک‌پور، با انتشار آرشیو اسناد و نامه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده توسط آ.ع. ابراهیموف پژوهشگر آذربایجان شوروی، مشخص شد؛ نمایشنامه‌هایی که تحت‌عنوان سه تیاتر در سال ۱۳۴۰ در برلن منتشر شد و آن‌ها را منسوب به میرزاملکم‌خان ناظم‌الدوله می دانستند، متعلق به میرزاآقا بوده است. در آرشیو آخوندزاده نامه‌هایی از میرزاآقا موجود است که درباره نمایشنامه‌های خود به آخوندزاده نوشته و دربین آن‌ها مکتوبی انتقادی هم که آخوندزاده بر نمایشنامه‌های میرزاآقا نوشته، دیده می‌شود. چهار نمایشنامه‌ای که به خط میرزاآقا تبریزی در این آرشیو موجود است، سرگذشت اشرف‌خان حاکم عربستان، سرگذشت شاهقلی‌میرزا در کرمانشاه، طریقه حکومت زمان خان در بروجرد و قصه عشق آقاهاشم خلخالی و سرگذشت آن ایام نام دارد، بعدها به این نمایشنامه‌ها، اثر دیگری نیز باعنوان حاجی مرشد کیمیاگر اضافه شد. با توجه به تاریخ مکاتبات بین میرزاآقا و میرزافتحعلی، نمایشنامه‌های بالا باید بین سال‌های ۱۲۸۷ و ۱۲۸۸ نوشته شده باشد. در کتاب ***نمایش در ایران*** به این نکته اشاره شده که اطلاعات اندکی که پیرامون زندگی میرزاآقا می دانیم برگرفته از دو نامه کوتاهی است که خود او برای میرزافتحعلی آخوندزاده نوشته است. از این دو نامه چنین برمی‌آید که میرزاآقا به زبان‌های روسی و فرانسه آشنا بوده و بعد از افتتاح دارالفنون به‌عنوان مترجم معلمین اتریشی در آن‌جا کار می‌کرده است.

از زندگانی میرزاآقا تبریزی اطلاع زیادی در دســت نیست. شاید عجیب است و شاید هم نه، که صاحب این مهم‌ترین تجربه‌های درام‌نویســی در سدهٔ گذشته، هنوز و هم‌چنان ناشناخته مانده است، و نه‌فقط ارزش‌ها و ابعاد کارش، دست‌بالا، درمیان مقداری انشانویسی و تاریخ‌نگاریِ اسطوره‌پرداز و ایدئولوژیک گم شده و مکتوم مانده، بلکه حتی دربارهٔ خودش و زندگی‌اش هم تقریباً هیچ نمی‌دانیم. بســیار تلخ است که ما فرزندان این نخستین درام‌نویس فارسی‌زبان، حتّی به‌درستی نمی‌دانیم او کی بوده یا گورِ او کجاست. از این غربتِ همیشگی‌اش قیاس بگیرید که تجربهٔ همیشه انکارشدهٔ او، که از دلِ ســنّت به‌جانب دگرگونی و تجدّد جاری اســت درحالی‌که نه با سنّتِ کهن سرِ سازش دارد و نه حاضر است تجدّد وارداتی را بی‌نقد و چالش، دربست بپذیرد، چقدر توانسته است به الگویی برای یک جریان فراگیر هنری و فرهنگی بدل شود.

وی در نامه‌ای که به میرزا فتحعلی آخوندزاده نوشته خود را چنین معرفی می‌کند:

" این بنده نامم میرزاآقاســت و از اهل تبریز هستم. از طفولیت به آموختن زبان فرانسه و روسیه شــوق کردم و زبان فرانســه را به قدری که در نوشــتن و ترجمه و تکلم رفع احتیاج شــود، تحصیل کرده ام و از زبان روســیه نیز قدری بهره دارم. بعد از خدمات چندین ســاله در معلمخانه پادشاهی و مأموریت در بغداد و اســلامبول و تصاحب چهار قطعه نشــان از درجه اول و دویم و سیم معلمخانه و نشــان مجیدیه، قریب به هفت سال اســت که به اذن اولیای دولت، در سفارت دولت فخیمه فرانسه مقیم طهران منشی اول هستم."(میرزاآقا تبریزی،۱۳۸۲: ۲۲)

میرزاآقا ابتدا قصد داشت تمثیلات آخوندزاده را بنا به خواهش او به زبان فارسی ترجمه کند، ولی بعدها از این خیال منصرف شد و این کار را چنان‌که پیشتر دیدیم، میرزاجعفر قراجه‌داغی انجام داد.

میرزاآقا سه نمایشنامه‌ای را که نوشته بود برای اظهارنظر پیش آخوندزاده فرستاد و علت انصراف از ترجمه تمثیلات و اقدام به نگارش آثار مستقل را چنین توضیح داد:

"از وقتی که از ملاحظه کتاب ترکی، تصنیف آن سرور، محفوظ و از نوشتجات نزهت آیات سایره نیز مندرجا مشعوف بوده از نکات شیرین و عبارات دلنشین آن‌ها که موجب انواع عبرت و تربیت است بصیرت حاصل کرده ام، برخود لازم شــمردم که در این شــیوه خجسته و سبک و سیاق پسندیده به آن سرور معظم تقلید و پیروی نمایم و مریدانه بساط ارادت بیارایم.

اول خواســتم کتاب طیاطر را، چنانکه خواسته بودید، به زبان‌فارسی ترجمه کنم. دیدم که ترجمه لفظ به لفظ حســن اســتعمال الفاظ را می‌برد و ملاحت کلام را می‌پوشــاند. در حقیقت حیفم آمد و ترجمه را موقوف داشــتم و چون مرام و مرادم پیروی و ارادت بود، لهذا مختصری به همان ســبک و

سـیاق در زبان‌فارسی جداگانه نوشتم و این رسـم تازه را در میان قوم سرمشق گذاشتم که انشاءالله صاحبان عقل و تمیز در تکمیل و تزیین آن بکوشند. (میرزاآقا تبریزی،۱۳۸۲: ۲۳و۲۴)

این نمایشـنامه‌ها به تحقیق درحدود سـال ۱۲۸۷ه.ق، نه پیش از آن و نه‌زیاد پس از آن، نوشته شده و نویسنده به آن‌ها عناوین مفصل و بالابلندی بدین‌قرار داده است:

۱ – سرگذشـت اشـرف خان حاکم عربسـتان در ایام توقف او در طهران که در سـنه ۱۳۲۲ به پایتخت احضار می‌شود و حساب سه‌ساله ولایت را پرداخته مفاصا می‌گیرد و بعد از زحمات زیاد دوباره خلعت حکومت پوشیده می‌رود، در چهار مجلس .

۲ – طریقه حکومت زمان‌خان بروجردی و سرگذشت آن ایام، در چهار مجلس.

۳ – حکایت کربلا رفتن شاهقلی میرزا و سرگذشت آن ایام و توقف چندروزه در کرمانشاهان نزد شاه‌مراد میرزا حاکم آن‌جا، در چهار مجلس

انواع نمایشنامه ازنظر آخوندزاده

آخوندزاده برای میرزاآقا از انواع نمایش ازنظر شـکل و ساختار صحبت می‌کند. نوع ادبی نمایش را بـه دو گونـه‌ی نقل بهجت (کمدی) و نقل مصیبت (درام) تقسـیم می‌کند. البته نوع درام جدی و کمدی جدی را نیز می‌پذیرد.(میرزاآقا تبریزی،۱۳۸۲: ۲۶)

"شـش قامیدیا یعنـی تمثیل در زبان ترکی آذربایجانی تصنیف کردم و معروضش داشـتم مورد تحسـین و مشـمول انعامات وافره آمـدم. تمثیلاتم را که در تئاتر تفلیس احـداث کرده‌ی این امیر فیاض(جوانمرد) است در آوردند. از حضارمجلس تیاتر آفرین‌ها و تحسین‌ها شنیدم. "(آخوندزاده،۱۳۵۱ :۱۲۶)

"در طبیعـت انسـانی دو خاصیت عمده نهاده شـده: یکی غم و دیگری فـرح، ... گاهی تقریر و تحریر مصائب و مفرحات این دو حالت را در انسان ظاهر می‌کند... اکثر اوقات از مصائبی که به وضع نامرغوب مذکور شده است، آدم متأثر نمی‌شود، لیکن همان مصیبت را به وضع پسندیده علیحده که نقل می‌نمایند، تأثیر می‌بخشد."(آخوندزاده،۱۳۴۹: ۲۷)

"فایده نقل بهجت و مصیبت بیان کردن اخلاق و خواص نوع بشر است، که مستمع به خوبی‌های آن خوشـحال و عامل، و از بدهای آن متأذی و غافل گردد. و هم نفس اماره از اشـتغال این قسـم حکایات متلذذ شده به جلب سرور معاصی و مناهی میل نکند."(آخوندزاده ۱۳۴۹: ۲۷و۲۸)

اصلاحات اجتماعی و اخلاقی

آخوندزاده در مقام "قدیمی‌ترین و پیشروترین متفکرمشروطه"(مؤمنی،۱۳۵۷: ۱۲۱) می‌نویسد:

"به هر چه دست می‌زنی ایجاب می‌کند که از آن انتقاد شود "(آرین پور، ۱۳۷۲ : ۲۸۳)

آخونـدزاده در نامـه‌ای که به مترجم آثـارش میرزاجعفر قراچه‌داغی، قالـب درام را برای اصلاح اخلاقی مردم و درنتیجه اصلاح اجتماعی بسـیار مفیدتر از موعظه و نصایح در متون اخلاقی و ادبی می‌داند و می‌نویسد:

"به تجارب حکمای یوروپا و براهین قطعیه به ثبوت رسیده است که قبایح و ذمایم را از طبیعت بشریه هیچ چیز قلع نمی کند، مگر کریتیکا و استهزا و تمسخر. اگر نصایح ومواعظ مؤثر واقع می‌شد گلستان و بوستان سعدی رحمتهٔ الله،من اوله الی آخره وعظ و نصیحت است، پس چرا اهل ایران در مدت ششصد سال هرگز ملتفت نصایح و مواعظ آن‌ها نمی باشند ؟...

سبب فضیلت کریتکا بر وعظ و نصیحت این است که کریتکا به رسمت استهزاء و تمسخر نوشته شده و حرص به خواندن کریتکا از این رهگذر است. و این سریست خفی که که حکمای یوروپا این را دریافت کرده‌اند . "(آخوندزاده،۱۳۴۹: ۹)

او دراین‌بـاره از حکایت یا تمثیل ***ملاابراهیم خلیل کیمیاگـر*** مثال می‌زند که چنین حکایتی بسـیار بیشـتر از وعظ و نصیحت درباره‌ی وجود نداشتن کیمیا تأثیر گذار است. چراکه وعظ نصیحت در ماده‌ی اصلاح و تربیت و تهذیب اخلاق تأثیر ندارد. اما کریتکا تأثیرگذار اسـت. ازاین‌رو "حکمای یوروپا تفضیلات نوشته‌اند و تصنیفات منتشر کرده‌اند و دول یوروپا کرورها خرج کرده و در هر شهر بزرگ عمارت‌های رفیع البنا به اسـم تیاتر احداث کرده‌اندکه در آن مردان و زنان حکایات کریتکا و اسـتهزاء را در حق موطنان خودشان استماع کنند و مجالس تشـبیهات استهزاء شدگان را مشاهده نمایند و از آن‌ها عبرت اندوز شوند."(آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۵)

آخونـدزاده دلیـل برتری این‌گونه حکایات را بر نصیحت را ناشـی از این می‌داند که اسـتهزاء و تمسـخر که متضمن رسـوایی در برابر امثال و اقرانسـت مردم را از اعمال ناشایسـت بازمی‌دارد و درنهایت مهم‌ترین هدف درام :

"غـرض از فن دراما تهذیب اخلاق مردم اسـت و عبـرت خوانندگان و مسـتمعان ." (میرزاآقا تبریزی،۱۳۴۹: ۲۸۰)

"دور گلستان و زینت المجالس گذشته است امروز این قبیل تصنیفات به کار ملت نمی‌آید. امروز تصنیفی که متضمن فواید ملت و مرغوب طبایع خوانندگان اسـت فن دراما و رومان اسـت. رومان

نیز قسمتی از فن دراما است که تعریفش محتاج به شرح مطول است.(میرزاآقا تبریزی،۱۳۴۹: ۲۸۸)

آخوندزاده درمی‌یابد تماشاخانه با مردم از تمام گروه‌های اجتماعی رودرروست. می‌داند باید زبان ساده‌ی مردم را به‌کار گرفت و با طرح مسایلی که مردم درگیر و گرفتارش هستند. آن‌چه درباره آخوندزاده پذیرفتنی و انکارنکردنی است، دید دقیق و شناخت او از مردم و ظرافت‌های زبانشان است. او مردم را می‌شناسد. گرفتاری‌هایشان را می‌داند و بر بدبختی‌هایشان دل می‌سوزاند.(گوران، ۱۳۴۹ :۴۹و ۵۲)

میرزاآقا تبریزی که خود از ستایشگران آخوندزاده است و او را در مقام استاد خویش می‌داند؛ نیز بر این امر تکیه دارد که آثار و نوشته‌های او مفیدحال مردم بوده و درجهت تربیت و اصلاح اجتماع است. او در مقدمه ی چهار نمایشنامه‌اش می‌نویسد که کتاب ***مسرت نصاب طیاطر*** تألیف سرکار ادیب میرزا فتحعلی آخوندزاده که در زبان ترکی و با اسلوب تازه نوشته شده، الفاظ تازه و شیرین و عبارات بامعنی و دلنشینی دارد که تکرار این‌گونه حکایات و تذکار این قسم تصنیفات مایه ترقی و تربیت ملت است وتکمیل مراتب عبرت و تجربت."لهذا این بنده بی مقدار نیز پیروی و تقلید به این شیوه‌ی خجسته نموده با عدم استطاعت و استعداد، کتابی مشتمل بر چهار حکایت در زبان فارسی تصنیف نمود..."(میرزاآقا تبریزی،۱۳۸۲: ۲۸۹)

با توجه به این موضوع که دوران آخوندزاده و میزا آقا تبریزی که به‌نظر بسیاری از زمینه‌سازان مشروطیت هستند. دوران بسیار حساسی در تحولات فکری و اجتماعی در ایران است، نمایشنامه‌نویسی برای آن‌ها نه یک امر هنری یا سرگرمی و یا حتی باوجود ادعای خود آن دو اصلاح اخلاقی است، بلکه امری سیاسی و اجتماعی است. هرچندکه باید پذیرفت ادعای آن‌ها در باب اخلاق نیز برخوردی شالوده‌شکنانه با اخلاق رایج آن روزگار است و بنیان نهادن اخلاقی نوین که متناسب با پیشرفت‌های اجتماعی و افکار ترقی‌خواهانه آن‌ها باشد.

تأثیرپذیری از مولیر

مولیر از نویسندگانی است که بسیار بر تحول تئاتر ایرانی نقش داشته است. آثار او در دوره‌ی قاجار با اقتباس‌های بسیار هوشمندانه و سنجیده‌ای که توسط برخی مترجمان و اقتباس‌کنندگان آن‌زمان انجام می‌شد او را به محبوب‌ترین نمایشنامه‌نویس خارجی در ایران تبدیل کرد. یکی از اولین اقتباس‌های ایرانی‌شده از این نمایشنامه‌ها ***گزارش مردم‌گریز*** میرزاحبیب اصفهانی است که برگردان ***میزانتروپ*** مولیر است.

آخوندزاده، مولیر و شکسپیر را منصفان عالی فن دراما و مستحق تعظیم می‌داند (گوران ۱۳۶۰:۴۷)

نمایشنامه‌های مولیر ضمن داشتن ظرفیت‌های کمدی، سرگرم‌کننده‌اند. به‌این‌وسیله یعنی خنده و ایجاد فضاهای شـاد امکان انتقاد از پولدارها و حاجی‌ها و یا اشـخاصی که در عمل انتقاد از آن‌ها امکان‌پذیر نیسـت، فراهم اسـت. که این‌گونه انتقادها را جز در لباس خنده و شادی نمی‌توان مطرح کـرد ... از دیگـر ترجمه‌های که از مولیر شـد ***طبیـب اجباری*** بود که محمدحسـن‌خان"(اعتماد السـلطنه)آن را را به فارسـی برگرداند و چون برگردان‌های دیگر، اقتباسی بود که بنا به ذوق مترجم تغییرهای بسیاری کرده بود. دستکاری در این ترجمه‌ها به‌اندازه‌ای بود که آن را به یک کمدی ایرانی با تمام ظرافت‌های زبانی فارسـی بدل می‌کرد و جالب این‌جا بود که کمدی‌های مولیر هم به‌راحتی با تقلید ایرانی اخت می‌شوند و سازگار. (گوران،۱۳۶۰ : ۸۴و۸۵)

بعدها می‌بینیم که بسـیاری از کمدی‌های مولیر چنان تغییر شـکل می دهند و با کار گروه‌های تقلید و دوره‌گرد می آمیزند که شناخته‌شدنی نیستند.

جالب این‌جاسـت که آخرین ترجمه‌ی مولیر در دوره‌ی ناصری کمدی ***عروس و داماد*** اسـت (۱۳۰۸ه.ق) محمدجعفر قراچه‌داغی پس از سال‌ها که از ترجمه‌ی تمثیلات گذشته، باردیگر دست به ترجمه می‌زند و این در سال‌های کهنسالی اوست و ترجمه‌ی او نقطه‌ی پایانی است بر جریان ترجمه در عصر ناصری. زبان ترجمه ازنظر سـادگی شاید از بهترین ترجمه‌های این دوره است، ترجمه‌ای با حفظ اصل.(گوران،۱۳۶۰ : ۸۸)

رادی دربـاره‌ی تاثیرپذیـری آخوندزاه از مولیر می‌نویسـد : "آخوندزاده عمیقاً مسـحور سـنت کمدی‌های نئو کلاسـیک بوده‌است. سنتی که شخصیت نمونه را پشت بلوره‌ی آداب تجزیه می‌کند، و هـر بـار با قوی کـردن یکی از رنگ‌هـای آن تأکیدی بر مـاده‌ی اخلاقی تئاتـر دارد،که پالودن کردار آدمی اسـت. و بی‌تردید زمانی که آخوندزاده به همتای نورسـیده‌اش میرزاآقاتبریزی می‌نویسد کـه "غـرض از فن دراما، تهذیب اخلاق مردم اسـت وعبـرت خوانندگان و مسـتمعان "داد می‌زند که نکته اسـتاد را گرفته و الگوی او در تمامی "تمثیلات"کمدی‌های مولیر بوده اسـت."(رادی:۶۶)

تفاوت آثار آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی

ازنظـر سـاختاری، نمایشـنامه‌های میرزاآقـا تبریـزی بـا سـنت نمایشنامه‌نویسـی ایرانـی کـه درآن‌زمـان منحصـر بـه شـیوهٔ آخونـدزاده بـود، تفـاوت کیفـی داشـت بدین‌معنـا کـه او به سـبب آشـنایی نداشـتن با اصول نمایشنامه‌نویسـی و هم‌چنین به‌واسـطهٔ آنکه آثـار خود را

نـه بـرای اجرا در تماشـاخانه، بلکـه با هـدف کاربردی سـاختن آن‌هـا در زمینه‌هـای اجتماعی ـ ادبـی و عبـرت گرفتـن هم‌وطنانـش تصنیـف کـرده بـود، قلـم را از قیدوبندهـای نمایشنامه‌نویسـی رهـا کـرد و آن‌هـا را بـه داسـتان‌نگاری نزدیک سـاخت. ازهمین‌روسـت که او، این‌گونـه آثـار را مانند آخوندزاده، تمثیـلات نام ننهاد، بلکه «حکایت» و یا «سرگذشـت» نامید (ملک‌پور،۱۳۶۳: ۱۹۶/۱) به‌نظر می‌رسـد که تأثیر نمایش سنتی ایرانی، تأثیر و جلوهٔ بیشتری در آثار او بـر جـای نهـاده بـود، چنان‌کـه در عمـل، ایـن آثـار را از دوعنصـر اساسـی در یـک اثـر نمایشی، یعنی «وحدت زمان و مکان» عاری ساخت (ملک‌پور،۱۳۶۳: ۱۹۸/۱)؛ آخوندزاده بسیاری از آثار نمایشی غرب و نویسندگانی چون: چرنیشفسکی، استروسکی، مارلینسکی، لرمانتوف، گریبایدوف، گوگول، پوشکین، گرتسن، بلینسکی و دابر الیوبوف را خوانده بود و با آثار مولیر، اوژن سو، دوما، ولتر، مونتسکیو، روسو، میرابو، رنان، باکل، هیوم و میل از راه ترجمهٔ روسی آن‌ها آشنا شد.

امـا میرزاآقـا، ازنظـر عینی، منحصر بـه مشـاهدهٔ «تعزیه» یـا «تقلیـد» در مکان‌هایی مانند تکیهٔ دولت می‌شـد و به‌لحاظ نظری، محدود به خواندن تمثیـلات آخوندزاده بود (ملک‌پور، ۱۳۶۳ : ۱۹۷) البتـه در ایـن مورد نیز نمی‌توان به دقت اظهارنظر کرد چون زندگی میرزاآقا تبریزی هم‌چنان در هاله‌ای از ابهام است.

دیـدگاه نمایشـی میرزاآقا، دسـت‌کم بـا دیـدگاه آخوندزاده، کـه تجربهٔ نمایشنامه‌نـویسی در آن زمـان منحصر بـه او بـود، تفاوت کلـی داشـت. برخلاف آخـونـدزاده که بر عملکرد اخلاقی نمایش اصرار می‌ورزید؛ میرزاآقا به عملکرداجتماعی آثار خود اعتقاد داشت (ملک‌پور،۱۳۶۳: ۱۹۳/۱) و تصنیف آن‌هـا را برای ازدیاد تربیت و عبرت ملت می‌دانسـت، زیرا بر ایـن باور بود که عبرت و تربیت ملت، سبب ترقی و آبادی مملکت و این هر دو، باعث انتظام و قدرت دولت می‌شود.(تبریزی،۱۳۸۲: ۲۱۸) آخونـدزاده بـر ناآگاهـی مـردم انگشـت می‌گـذارد و همیـن را بنیـاد فقـر سـیه‌روزی مـردم می‌بینـد و میرزاآقـا فسـاد نظـام حکومتـی و تباهـی دستنشـاندگان را (گـوران، ۶۱:۱۳۶۰) بـا همیـن دیدگاه بود کـه میرزاآقـا درون‌مایهٔ آثـار خود را بـه جامعـهٔ اسـتبدادزدهٔ دورهٔ ناصری اختصـاص داد و ایـن جامعـه را بـا واقع‌گرایـی هرچه‌تمام‌تـر به‌تصویـر کشـید و سـپس به نقد فسـاد مالـی، اخلاقـی، اجتماعـی و اداری دسـتگاه قاجـار پرداخـت (آرین‌پـور،۱۳۷۲: ۳۶۰) برخلاف آخوندزاده که از شهرت جهانی برخوردار بود و بیشتر آثارش به چندین زبان ترجمه شده بود میرزاآقـا تبریزی و آثارش گمنام بودند به‌طوری‌که تا پنجاه سـال پیش میرزاملکم‌خان ناظم‌الدوله را مصنف حکایت‌های میرزاآقا تبریزی می‌دانستند.

میرزاآقا تبریزی را می توان با اســتناد به نمایشــنامه‌هایش از پیشــگامان واقع‌گرایی در شکل و درونمایه ادبیات معاصر ایران نیز دانســت و آن‌چه او را ازاین‌حیث از دیگرانی چون آخوندزاده متمایز می‌کنــد، نگاه تلخ و تصویر خشــنی اســت که از جامعــه و روابط پیرامونی‌اش ارایــه می‌کند، جالب این‌جاســت که او برخلاف آخوندزاده در مقالات خود بســیار خوش‌بین است، اما در نمایشنامه‌هایش تلــخ و گزنــده، به‌طوری‌که او را نویســنده‌ی کمدی‌های ســیاه خوانده‌اند "میرزاآقا معتقد اســت که آنچه اتفاق می‌افتد اگر چه پوســیده و فاســد و ویران گر اســت، همیشــه تکرار می‌شود و هیچ تغییر موافقی هم نخواهد یافت. برای او هر چه هســت حیله‌گری و نیرنگ‌بازی و ریا اســت و تنگ‌نظری و جهالــت. او تئاتــر را وســیله‌ای بــرای افشــاءگری می‌یابد و ثبــت کننده‌ی لحظه‌هــا نجاتی نیز در آن ســوی این گذران نمی‌بیند تا بشناســاندش. او خود درون این نابســامانی و ســتم اســت. او هم‌چــون /آخوندزاده خوش‌بین نیســت و به تقدیــر و اقبال و اخلاق اعتقادی نــدارد (گوران،۱۳۶۰: ۵۶) میرزاآقا تبریزی درعمل ازطریق نمایشــنامه‌هایش درونمایه تازه‌ای وارد ادبیات فارســی می‌کند کــه چون میراثــی در ادبیات جدید ایــران باقی ماند و آن «یاس» اوســت. ســایه میرزاآقا تبریزی، به‌مثابــه روشــنفکری نومیــد، با زهرخندی تلخ بر گوشــه لب، و زخمی از تنهایــی و هویت پنهان و درک‌ناشــدگی از ســوی دولت و ملت نه‌تنها بــر ادبیات جدید پیش از ۱۳۰۰، کــه تا دهه‌هایی پس از آن، و در ســیمای کســانی چون هدایت و نیما و دیگران قابل‌تشخیص است. (امجد،۱۳۸۷: ۱۰۴) شــاید همین یأس و نومیدی میرزاآقا تبریزی و امیــدواری تغییرباورانه آخوندزاده که در نقدهایش بر نمایشنامه‌های میرزاآقا نیز هویداست و در توصیه‌هایی که به او برای پایان خوش دادن به ماجراهای نمایش‌های میرزاآقا و متنبه شــدن شــخصیت‌های نمایش؛ از تفاوت بین سرنوشت‌های متفاوتشان سرچشــمه گرفته باشد یا شــاید نگاه متفاوت آن دو به هستی سرنوشت متفاوتی برای آن‌ها رقم زده است.

نوآوری‌های زبانی و در آثار آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی

ســادگی و بی‌پیرایه کردن زبان هم به‌ســبب گفتاری شــدن در نمایشنامه صورت می‌گیرد و هم به‌سبب ضرورت زمانه که به‌دنبال نوعی پالایش زبانی درجهت سادگی است که این ازطرفی ناشی از تأثیر ســبک و زبان آثار نمایشنامه‌نویســان خارجی و وفاداری به اصول رئالیســم به‌وجود می‌آید و ازطرف‌دیگــر در جهت اهداف اصلاحی و تربیتی این ادبیات سیاســی، اجتماعی و ضرورت آن برای ارتباط با اقشار مختلف مردم است.

درواقـع تازگی تمثیلات در ارایه‌ی نوع و شـکل نمایشـنامه و به‌کار گرفتـن زبانی مردمی و عامیانه و سـاده و آشـنا بود که تا آن‌روز بی‌سـابقه بود... و همین بود که این مجموعه آغاز نخستین گام برای بهره‌گیری از زبان مردم شـد... اسـتفاده از کلام ساده‌ی مردم جزاینکه امکانی برای رخنه در کلام رسمی فراهم می‌کرد، خود گامی بود تا کلام نمایشی را با بهره‌گیری از گفت‌وگو بشناساند... ضمن‌آن‌که ارایه‌ی موضوع و طرح مسـایل آشـنا و ملموس در این نمایشنامه‌ها تا آن‌زمان بی‌سابقه بود. چگونگی و امکان بررسـی شـرایطی آن‌چنان‌که آخوندزاده نمایانده بـود چنان نو و تازه بود که راهگشای بسیاری از نمایشنامه‌نویسانی شد که پس از او آغاز کردند .(گوران: ۳۸ و ۳۹)

آخونـدزاده در ***مقالات*** می‌نویسـد: یک مطلـب را به الفاظ مترادفه و به عبـارات مختلفه تکرار ننمایند، در نثر به قافیه مقید نشـوند. این را از شـروط فصاحت نباید شـمرد. کلم فصیح آن است که مختصر و واضح باشـد. انشـاء را از تکلم زیاده مغایر نسازند بلکه هر مطلب را چنان ادا نمایند که به وضع تکلم نزدیک باشـد."(مقالات، ۱۳۵۷: ۳۳) البته این اعتقاد تمام سـردمداران ادبیات پیشـرو و متفکران دوران مشروطه است.

آخوندزاده در نامه‌اش به میرزاآقا پیرامون پرداخت زبان نمایشنامه توصیه‌هایی می‌کند. او معتقد اسـت که زبان نمایشـنامه باید زنده و مؤثر باشد و نمایشنامه‌نویس بتواند هنر خود را در طرز و شیوه بیان نیز بنمایاند و می‌نویسد :"این ماجرا همه باید با عباراتی شیرین و نمکین ادا شود. زور قلم شما را در این عبارات خواهیم دید." (میرزاآقا تبریزی،۱۳۸۲: ۲۸۳)

توصیه‌های آخوندزاده به میرزاآقا بیشـتر آموزش روش‌های نمایشنامه‌نویسـی است و بحث‌های محتوایی که با او می‌کند بیشتر درباره‌ی اصلاحات اخلاقی است تا آن حالت بدبینی از نمایش گرفته شود و نوعی امید به اصلاح جامعه جایگزین آن شود.

میرزاجعفر قراچه‌داغی در مقدمه‌ی خود بر ترجمه‌ی تمثیلات آخوندزاده نیز به نوآوری‌های زبانی آن اشاره می‌کند:

"این بنده کتابی به زبان ترکی دیده فوائد و منافع آن را مشـاهده کرده و افسـوس خورده‌ام که چـرا تا به امروز ما اهل ایران ازین اسـتفاضه محروم مانده‌ایـم... صرف‌نظر از فوائد عامه، که از قول مصنـف در ترجمه عرض خواهد شـد، فایده خاص را نیز در ایـن ضمن مراعات کرده، برخلاف چیز نویسـان قدیم از قید عبارات مغلقه و الفاظ مشـکله رهانیده، به زبان عوام وسـخنان روان و کلمات مأنوس و عبارات معروف، این کتاب مسـتطاب را نوشـته باتمام رسانید، که بی‌سواد و با سواد هر دو به خواندن و شـنیدن از فوائد آن بهره‌مند شـوند و اطفال مظلوم که همیشه برای یاد گرفتن ترکیب

کلمه و آموختن هجی در ورطه‌ی عبارات مغلق مستغرق و گرفتارند، به خواندن این کتاب که به زبان خود آن‌ها مسطور است خلاصی یافته و سهولت عبارات وسیله تشویق و ترغیب آن‌ها می‌گردد... " (آخوند زاده، ۲۴:۱۳۴۹)

بدین‌ترتیب به‌نظر می‌رسد که در ساده‌نویسی نیز اهداف تربیتی و اصلاحی موردنظر است و هم‌چنین نگارش اصواتی که تاکنون در نگارش نیامده بودند:

"مقصود از تحریر فن تیاتر، بیان هیئت متکلمین است بطور مکالمه، و اظهار بعضی صداهاست که حین تکلم به خلاف املاء تحریری آن لفظ از دهن بیرون می‌آید از قبیل بردار، وردار وباز واز"(آخوند زاده، ۲۵:۱۳۴۹)

که این امر موجب می‌شود که زبان گفتاری و شکسته وارد زبان نوشتاری و ادبیات رسمی شود.

نمایشنامه‌های میرزاآقا نیز زبانی بسیار ساده و حتی عامیانه داشت این سادگی به‌میزانی است که او را پیشگام استفاده از زبان عامیانه در ادب فارسی می‌شمارند و زبان وی را در آثارش، به زبان گفتاری و البته طنزآمیز مردم نزدیک دانسته‌اند.

" این آثار درواقع نمونه‌هایی از گویش مردم و طیف رنگینی از اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها، تصنیف‌ها، اشعار عاشقانه و دشنام‌ها است. زبانی که به قول ایرج زهری «کلید کشف زبان صد سال پیش ایران» می‌داند" (امجد،۱۳۸۷: ۱۴۲، ۱۴۵)

نوآوری‌های تکنیکی و ساختاری در آثار میرزاآقا تبریزی

در نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی نوآوری‌ها در وجود دارند که می‌توان با دقت‌نظر بیشتر و با نگاهی امروزی‌تر به بررسی آن‌ها پرداخت:

۱- نخست آنکه در صحنه‌هاپردازی‌ها و تغییرات آن تعددها و پرش‌های زمانی و مکانی و تداخل‌های موضوعی صورت می‌پذیرند که خارج از قواعد وحدت‌های سه‌گانه زمان، مکان، موضوع که موردنظر تئاتر کلاسیک غربی است؛ و این امر به‌نظر بیشتر منتقدین که آن را نشانه‌ی ضعف کارهای میرزاآقا می‌دانند.

یحیی آرین پور در کتاب ***از صبا تا نیما*** درباره این سه نمایشنامه نوشته است: "هر سه نمایشنامه درواقع قطعاتی است که به طریق مکالمه نوشته شده و اصول و قواعد فنی تئاتر غرب ازقبیل وحدت زمان‌ومکان و غیره در آن‌ها رعایت نشده است و بنابراین نمایش دادن آن‌ها تقریبا غیرممکن است. چنین احساس می‌شود که نویسنده با صحنه‌های اروپا آشنایی نداشته یا نمایشنامه‌های خود را تنها

بـــرای خوانـــدن و عبرت گرفتن هم‌وطنان خویش و نه برای نمایش دادن، به رشـــته‌تحریر کشـــیده اســـت، چنان‌که خود حتی عنوان نمایشـــنامه یا تمثیل به آن‌ها نداده و حکایت یا سرگذشـــت نامیده است."(آرین پور،۱۳۷۲: ۳۴۲)

اما به گمان نگارنده این مســـاله را باید توجه به نو بودن این گونه ادبی در ایران درنظر گرفت و توقع رعایت وحدت‌های ســـه‌گانه غربی از یک گونه نو ظهور ادبی در ایران کمی بی‌انصافی است. باید که اثر را با توجه به زمان پدید آمدنش و سابقه‌ای که برای این گونه آثار در این سرزمین وجود داشته درنظر گرفت. آن‌گاه می‌توان دریافت که با توجه به ناآشنایی مؤلفین این نمایشنامه‌ها به ویژه میرزاآقـــا تبریزی که ضعف‌هـــای دراماتیک آثار او حتی موردانتقاد خود آخونـــدزاده نیز قرار می‌گیرد، (چون آخوندزاده نمایشـــنامه‌ی غربی مطالعه کرده بود و بر صحنه‌ها هم دیده بود) با آثار نمایشـــی و نمایشنامه در مقایسه با نمایشنامه‌نویسان غرب که آشنایی‌شان با مقوله تئاتر و نمایش بسیار باسابقه بودند و درحقیقت تئاتر برایشـــان نوعی سنت ادبی به‌شمار می‌آمده؛ حرکت آن‌ها تاچه‌حد نو آورانه و خلاقانه بوده است.

جدا از این مســـأله در این تعویض‌های صحنه‌ای و پرش‌های زمانی، مکانی بدعت‌هایی به‌چشم می‌خـــورد که وام‌دار نمایش‌های ســـنتی و تعزیه و اعتنا نکردن آن‌ها به وحدت‌های ســـه‌گانه غربی اســـت و نوعـــی آزادی عمل در نمایش زمان‌هـــای مکرر و طولانی و مکان‌های متعدد. این مســـأله شاید در آن‌زمان ضعف دراماتیک این آثار محسوب می‌شده اما اکنون با نگاه مدرن به تئاتر می‌تواند نوآوری‌هایی در عرصه صحنه‌پردازی نمایش‌ها باشد.

۲- نـــوآوری دیگـــر میرزاآقا در تقلید نداشـــتن او به تغییر در شخصیت‌هاســـت که تغییروتحول شـــخصیت‌ها نیز از قوانین خدشـــه‌ناپذیر در تئاتر دراماتیک و کلاسیک غرب است و پایان‌های آثار او با وجود فضای کمیکش برخلاف سایر آثار کلاسیک کمدی پایان خوشی نیست.

یحیی آرین پور معتقد اســـت "در نمایشـــنامه‌های میرزاآقا ؛ صحنه های تاریک و وحشـــتناکی که از اســـتبداد و بی‌قانونی عهد ناصری تصویر شـــده و اوضاع ناگوار آن روزگار که با وقایع مضحک فـــراوان همراه بوده، با انشـــایی آمیخته به طنز بیان شـــده که بی‌اختیار خواننـــده امروزی را به خنده وامی‌دارد، اما مســـلما مردم آن‌زمان که از ظلم و اســـتبداد بیزار و تشنه آزادی و فرهنگ غرب بوده‌اند از خواندن این هزلیات تلخ و نیش‌دار که دور از مبالغه و عین حقیقت است، ملول و متاثر گردیده‌اند". (آرین‌پور،۱۳۷۲:۳۵۸)

۳- همان‌طور که پیشـــتر اشـــاره کردیم باید به نوآوری‌های او در زبان ادبی اشاره کرد. زبانی که

هم‌اکنون دیگر با توجه به رسالت خود در زمینه اصلاح اجتماعی و اخلاقی، زبان مردم کوچه‌وبازار است. زبانی که برای تمام اقشار اجتماع قابل‌فهم بوده و به‌طورعمدی از مغلق‌گوی فاصله گرفته است.

۴- عنوان‌بندی‌های برخی نمایش‌های میرزاآقا بسیار طولانی‌اند مثل:" سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان در ایام توقف او در طهران که در سنه ۱۳۲۲ به پایتخت احضار می‌شود و حساب سه ساله ولایت را پرداخته مفاصا می‌گیرد و بعد از زحمات زیاد دوباره خلعت حکومت پوشیده می‌رود، در چهار مجلس" چنین عنوان‌بندی نیز برخوردی شالوده‌شکنانه با سنت تئاتر دراماتیک دارد. به‌این‌معنی که از پیش و درعنوان نمایش عمل و کنش نمایش را تعریف می‌کند و بدین‌گونه مخاطب را نه به دیدن ماجرا که به دیدن چگونگی ماجرا دعوت می‌کند.

پس به‌این‌ترتیب می‌بینیم که میرزاآقا تبریزی:

الف- چه در صحنه‌پردازی و رعایت وحدت زمان‌ومکان

ب-چه در شخصیت‌پردازی، کنش و عمل شخصیت‌ها، تغییروتحول شخصیت و پایان‌های دوراز انتظار

ج-چه در زبان ساده و بی‌پیرایه اقشار مختلف جامعه

د- در عنوان‌های طولانی که در آن عمل نمایش از پیش اعلام می‌شود، نوعی ساختارشکنی غیرعمدی انجام می‌دهد که امروزه حتی می‌تواند دستاوردی برای یک تئاتر مدرن باشد.

تأثیراتی که ساختار نمایشنامه در زبان و محتوای ادبی درادبیات مشروطه ایجاد می‌کند(نتیجه)

با توجه به آن‌چه‌که روح آن زمانه محسوب می‌شد، یعنی ضرورت تغییر در ساختارهای فکری و اجتماعی آن دوران، نمایشنامه‌نویسی می‌توانست یکی از بهترین زمینه‌سازان تحولات اجتماعی بعد از خود باشد. چراکه قالب نمایشنامه‌داری ویژگی‌های خاصی است که بهتر می‌تواند امکان چنین زمینه‌سازی را فراهم کند:

۱. شکل و ساختار واقع‌نمایانه نمایشنامه آن به دلیل آن که نمایشنامه به‌صورت‌زنده و ملموس می‌تواند بازتاب‌دهنده‌ی شرایط اجتماعی و سیاسی دوره خود باشد، حتی اگر هم‌چون نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی و برخی نمایشنامه‌های آخوندزاده اقبال چندانی برای به‌نمایش‌درآمدن نداشته باشند، اما ناگزیر باید که ساختار رئالیستی و باورپذیر داشته باشند، که رئالیسم و واقع‌گرایی بهترین گونه

زبان پذیرفته‌شـده برای هنر در آن دوران نه در ایران که در دنیاسـت، و ساختار غالب و رایج ادبیات انقلابی اسـت. و در این نمایشـنامه‌ها برای نخسـتین‌بار زندگی واقعی مردم عادی جامعه به‌تصویر کشیده می‌شود."درحقیقت ادبیات رئالیستی در دست آن‌ها و سایر نویسندگان ادبیات مشروطه ابزاری بود تا به وسـیله‌ی آن پرده از زندگی اجتماعی بردارند و مردم را تحریک کنند تا زندگی موجود را به هم بریزند و زندگی تازه‌ای برای خودشان بسازند "(مؤمنی،۱۳۵۷: ۱۴۸)

آخوندزاده در دفاع از واقع‌گرایی می‌نویسـد: "شـاعر نه آن است که حالت اشیاء و حقایق را "بر خلاف واقع" ترسـیم نماید و مبالغه گویی را چنان از حد بگذراند که معنی زایل گردد... شـاعر باید تمام گل و بته و انسـان و حیوان و دریا و آسـمان و جنگل و کوه و صحرا را به عینا ترسیم و تصویر کند، به‌طوری که از نظر خواننده اخلاق و آداب ملتی مجسم شود و مقصود آن باید تنویر افکار و رفع خرافات و بصیر سـاختن خاطر و تنبیه غافلین و عبرت و غیرت و حب وطن و ملت باشـد (آخوندزاده مقالات،۱۳۵۱: ۳۱)

۲. شـخصیت‌پردازی: ازاین‌زمان شـخصیت‌های گوناگونی که تاکنون اقبال و فرصت حضور در ادبیات رسـمی ایران را نداشـتند، در نمایشـنامه‌های آخوندزاده و میرزاآقا ظاهر می‌شوند و قادرند با حضـور زنده و ملموس خود با سـایر شـخصیت‌ها و با مخاطب به گفت‌وگو بنشـینند و درعین‌حال عرصه‌ای باز برای نمایش اعمال پوشیده و مکتوم خود بیابند.

البته از این رهگذر زبان ساده و مردمی ادبیات نیز به‌سبب آنکه باید زبان متناسب با شخصیت‌های مختلف نمایش از اقشارگوناگون جامعه باشد، تنوع و گستردگی بیشتری می‌یابد.

ازطرفی در این آثار برای نخسـتین‌بار شـخصیت‌هایی شـکل می‌گیرند که سـیمایی متفاوت از آن‌چـه که پیش‌ازآن بوده‌اند از خود ارایه می‌دهند، به‌ویژه در آثار میرزاآقا تبریزی. بسـیاری از اولین شـخصیت‌ها را می‌توان در نمایشـنامه‌های او جست‌وجو کرد. چنان که اولین ناراضیان سیاسی را در آثار میرزاآقا می بینیم مثلاً سـارا خانم در نمایشـنامه ***حکایت عاشـق شدن***، اولین دختری است که در ادبیات فارسـی تهدید و اقدام به خودکشـی می‌کند. با توجه به وضعیت سیاسی- اجتماعی آن سال‌ها شاید یکی از دلایلی که میرزاآقا به خود جرات داده و به این موارد ممنوعه در نمایشنامه‌هایش اشـاره کرده اسـت، به این نکته برمی‌گردد که او امیدی به اجرای عمومی نمایشنامه‌هایش نداشته و بیشـتر آن‌ها را برای خواندن در محافل خصوصی و حتی به‌صورت شـب‌نامه نوشـته است. ملک‌پور دراین‌باره می‌نویسـد:" آثار میرزاآقا درطول حکومت‌های ناصرالدین‌شـاه و مظفرالدین‌شـاه، هیچ‌گاه امکان چاپ نیافت و تنها با وزیدن نسـیم آزادی، برخاسـته از حرکت مشـروطه خواهی، نمایشنامهٔ

طریقهٔ حکومت زمان خان در فاصلهٔ سـال‌های ۱۳۲۴-۱۳۲۶ق و بی‌آنکه اشاره‌ای به نام مؤلف شده باشد، توسط عبدالله قاجار، رییس مطبعهٔ دولتی به‌چاپ رسید" (ملک‌پور،۱۳۶۳ : ۱۹۵)

بحث دیگری که در مورد شخصیت‌پردازی آثار میرزاآقا به آن اشاره می‌شود، نام‌گذاری شخصیت‌ها به‌صورت القاب خاص است که احتمالا ریشه در همین ضرورت پنهان‌کاری و مخفی‌کاری دارد.

۳. امکان درعمل نشـان دادن آن‌چه‌که تاکنون در قالب نصیحـت و پند و به‌طورتجریدی گفته می‌شـد و نمی‌توانست تإثیر موردانتظار نویسنده را داشته باشد. این نکته‌ایست که بارها آخوندزاده به آن اشاره می‌کند.

۴. زبان مردمی و ساده (که درباره‌ی آن در بخش قبل توضیح داده شد)

۵. شکل و قالب گفت‌وگوگونه نمایشنامه که امکان قضاوت و تفسیر و تأویل نویسنده و دانای‌کل را از او می‌گیـرد و بـه مخاطـب این امکان را می‌دهد کـه خود ناظر و داوری‌کننـده اعمال و رفتار شـخصیت‌هایی باشد که با حضور و زبانشان عینیتی فراتر از ذهنیت نویسنده یافته‌اند. مخاطب قادر است سخن و صدای تمام شخصیت‌ها را بشنود و داوری کند. هرچندکه به‌نظر می‌رسد این بی‌طرفی در آثار میرزاآقا بیشتر به‌چشم می‌خورد و شخصیت‌ها از آزادی بیشتری برخوردارند، البته همین آزادی عمل شخصیت‌ها مورد انتقاد آخوندزاده در نقدهایی که بر آثار میرزاآقا می‌نویسد، قرار می‌گیرد که به گمان نگارنده از نقاطقوت کار میزا آقاست.

فهرست منابع

۱-آخوندزاده میرزا فتحعلی (۱۳۵۱)،***مکتوبات***، گردآورنده باقر مؤمنی، تهران، انتشارات آوا

۲-آخوندزاده میرزا فتحعلی(۱۳۴۹)***تمثیلات***،ترجمه محمد جعفر قراچه داغی،تهران،خوارزمی

۳-آخوندزاده، میرزا فتحعلی(۱۳۵۷) ***مقالات فلسفی***، ویراسته ح. صدیق، تبریز، کتاب ساوالان

۴-آدمیت،فریدون(۱۳۴۹)***اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده***،تهران، خوارزمی

۵-آرین پور، یحیی(۱۳۷۲) ***از صبا تا نیما***، تهران، انتشارات زوار

۶-امجد،حمید(۱۳۸۷)***تیاتر قرن سیزدهم***،تهران،انتشارات نیلا

۷-رادی،اکبر،(۱۳۶۶(مقاله)، ***سایه روشن یک چهره -نقش قلم***،ویژه فرهنگ،***هنروادبیات***، شماره‌های(۲ و۳)، اردیبهشت وخرداد۱۳۶۶

۸-گوران،هیوا(۱۳۶۵)***کوشش‌های نافرجام(سیری در صد سال تئاتر ایران)***،تهران،انتشارات آگاه

۹-ملک پور،جمشید(۱۳۶۳)***ادبیات نمایشی در ایران***،تهران،انتشارات توس

۱۰-مؤمنی،باقر،۱۳۵۷،***ایران در آستانه انقلاب مشروطیت و ادبیات مشروطه***،تهران، انتشارات شباهنگ

۱۱-میرزاآقاتبریزی(۱۳۸۲)***چهار تیاتر و رساله اخلاقیه***،به اهتمام دکتر حسین محمدزاده صدیق،تهران، انتشارات نمایش

A Survey on Iranian first plays(Azari and Farsi) impressed by Social innovations During the late Qajar

Talayeh Royayi **Assistant professor at research center of cultural heritage Organization**

Abstract

During the late Qajar, especially the constitutional period, Tabriz as a center of innovation focus on various areas of modernity and the transformation and change of political, social and cultural , from the great uprising of sattar Khan and Bagher Khan to campaign for independence and liberation of Sheikh Mohammed Khiabani along with all those as a pioneer and innovator of new ideas and progressive social ethics like Talibov and Akhund zade...

In the meantime Akhund zadeh and Mirza agha Tabrizi seeking for a literal form to transfer their reformist and radical thoughts. So the first Iranian plays were created. Iranian drama in its new genre written first by Akhund zadeh in Azari language. since the first plays written in the Persian language written by Mirza agha Tabrizi in Tabriz. It should be added that although it is highly influenced by the Akhund zada but his plays show the style and characterization is different from Akhund zade.

This essay discusses the ideas and works of these two primers Iranian playwright in Tabriz, where is one of the most important centers of development of new theater as it is today, To evaluate the features and innovations of these first Persian playwrights and discuss their differences and similarities. In the end it is concluded that the dominant form which display a specific shape and ideal for social and political conditions of that time were play and drama Therefore these playwrights known as some of the main builders of the Constitutional Revolution.

Finally, the paper finds that the characteristics of first plays in Iran causing a special form which is characterized in the literature.

Including: Simplicity in writing, realism, characterization, and the subsequent of the logic of conversation and literary voice polyphony.

Key words: Akhund zadeh, Mirza agha Tabrizi.Tabriz, Constitutional literature, Iranian plays

Art of dialogue in Islam, considering all kinds of dialogue in holy Quran

Mehdi Fanaeian M.A in Theater Directing Faculty of art and architecture, Islamic azad university of Tehran

Tajbakhsh Fanaeian Associate and Faculty of Fine Art

Abstract

Effective communicating with others, particularly by dialogue, requires training, utilizing skills, ethics and etiquettes which include variant groups from family to society. The lack of this significant issue in relationship (whether by ignorance or weakness) , causes cold and break out ,ineffective and some time brings about tension and conflict. In this term, religious lessons, take heed to reasons, origins, impacts and specially dialogue etiquettes. Holy Quran is of books which consider dialogue issue via tale. Survey on verses; show us, dialogue factor was delivered to Muslims in various styles and frames inspiring variant messages to audiences (Muslims). Therefore, follow up and review this issue in Holy book can highlight many aspects of cultural discourse and specific knowledge of Islam and particular Quran.

Dialogue classifications can help guidance for human beings and whereas these dialogues are quoted in terms of exemplary stories, can take a pattern from in all fields of thought, scientist, individual, social, politic and economic.

Given that Quran is expression of all human being needs, searching and classify dialogues of this holy book would be worthy in order to applying its high contest to life.

It should be understood that Quran discourses are divine revelation

Key Words: Quran, Variety of dialogue, the use of dialogue

Effect of France, Russia and Turkey On Iran's Theatre during Constitutional Period

Davood baniardalan M.A in theatre directing of art and architecture university

Mahmoud Azizi Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran

Abstract

A lot has happened to the Iran's theatre during the constitutional period; from the first invasion of Agha Mohammad khan Ghajar and decapitating Tiblisi's actors, to forming theatre salons in Dar ol-fonoon and several translations of European texts.

In the beginning, Iranian travelers and intellectuals became acquainted with the theater in the surrounding countries, such as Russia, and described its benefits and how-abouts through travel diaries. After a while, Nasser al din Shah was fascinated by theater, which marks the start of the European theater growth in Iran. The role of France, specially Moliere's in the development of the European theatre in Iran is undeniable; from the first performance of Misanthrope at Dar ol-fonoon to the translation of all of his plays in those very early years.

On the other hand, commute of the Russian, Caucasians and Turkish theater groups to Iran and their performances in the court and Dar ol-fonoon as well as introduction of opera to Iran paved the way for [further] establishing the European theater in Iran. Following these groups, Iranian intellectuals became eager to establish theatre troupes, imitating their practice. Meanwhile, we should refer to the role of Armenians in promoting this kind of theater.

At the end of this article, we also mention the role of Habib Mirza in the translation movement.

Key Words: Moliere, Travelers and travel diaries, Darolfonoon, Translation, First Theatre troups, Opera and Armenians, Mirza Habib

Tazieh and Mourning for Siavash

Abolhasan Emrani Education: M.A of Media Studies from Broadcasting college

Asghar Fahimifar Graduated from Advanced- independent studies in Juri sprudence from Hawza

Abstract

The dramatic quality of Tazieh is the most important artistic aspect of this ritual which has attracted the attention of the dramatic artresearchers. Therefore the researchers have been seeking sources from which Tazieh could be inspired. Some researchers have detected traces of the ancient mythical rituals of Iran such as Mourning for Siavashand demonstrate that Tazieh is inspired by it.There are very detailed and completely incidental similarities between these rituals and other analogous types such as the Christian religious medieval dramas in Europe, the Mesopotamian myths, the oriental theaters in India, China, etc. are considered by many to be the origin or contributing elements of the inspirations on Tazieh.These viewpoints are not substantiated by documents for verifying these claims.Tazieh, as the most important religious dramatic art of Iran and espoused by the religion and drawing on the Shiite mourning customs,has developed passing through some centuries of change since the emergence of Imam Hussein's mourning rituals in 4th century up to the inception of verse performances in 12th and 13th centuries.The ups and downs indifferent stages of the formation of Taziehought to be studied and analyzed in the context of Shiitepolitical history.The political limitations ofShiite people and the enmity of the hostile rulers and caliphs with them as well as banning ofpromoting the message of the imams and prophet's family caused the hindrance of the formation of Tazieh in the current form for centuries. Adopting this approach,the political and cultural objectives of Shia in the course of the history, the efforts for gaining more effective ways of conveyance of promoting the ideals of Ashura uprising, along with the literal and artistic capabilities of Shias, possessing historical sources, verse hymns, semi-dramatic verse cycles, narrative hymns, and the like in Persian as well as, the possibilities and capacities of the Karbala narrative for being turned into a dramatic performance are considered the most significant emerging grounds of Tazieh by Shias. Therefore, this removes the necessity of bringing up the subject of the inspiration of ancient mythical rituals on Tazieh.

Keywords: Tazieh , , ancient religious , Mourning for Siavash, ancient mythical,

Compatibilities of Iranian culture with enviromental Theater

Saeed Hashem zadeh M.A in Theater Directing Faculty of Art and Architecture, Islamic university

Amir Dezhakam M.A of Theater

Abstract

This article has attempted to achieve a correct definition of enviromental theatre and its characteristics to analyse and compare the cultural differences of this type of theatre with our culture. Researcher in this connection used Richard Schechner's theories and techniques and examined the creation of enviromental theatre techniques from happening's executive methods to finally be able to realize the role of culture and its differentation.

Key words: Performance, Theater, pluralism, enviromental Theater, Schechner

Compliment Clauses: A Study of their Themes, Functions and Effective Elements on it in the Play Shab Ruye Sangfarshe Khis (A Night on the Wet Cobblestone)

Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari accociate and factory of fine arts,university of tehran

Homa Mahmoudzadeh M.A student of Linguistics, Shahid Beheshti Universit

Abstract

Politeness is an important phenomenon in the social interactions, and although its definition, factors and limits are bound to the cultural contexts of the societies', it can be regarded as a proper and appealing act which does not hurt others, and is shaped according the situations and feelings of the audience. Compliment is also a type of politeness strategies and a type of speech act, whose subject is approving or applauding the positive qualities of the participants in the dialogue.

The ultimate goal of this article is collecting and analyzing the relevant data on compliment in Persian, and checking the effect of gender and social factors on them, as well as their function in the Persian dramatic texts. The reason why the play A Night on the Wet Cobblestone was chosen is the realist style of its writer (Akbar Radi), and the characters of this paly who are mostly the members of the elite level of the society, who naturally make lots of uses of compliments in their daily talks. The results of the data analysis of this play reveal that men have made use of compliments much more than women. Women's compliments mostly have affective functions, and concern the characters of the audience, while men's compliments have referential or informative functions, concerning with the skills and abilities of the hearer. Also, the decrease of the amount of compliments (especially the affective ones), and the use of sarcastic referential compliments can be regarded as a means for showing the clashes between the characters and approaching the point of crisis in drama.

Key words: Pragmatics, Politeness, Compliment, Akbar Radi, Shab Ruye Sangfarshe Khis (A Night on the Wet Cobblestone)

Studying of the Manner of the Influence of Yoga on the Acting Methods
(With the emphasis on the ideas of Stanislavski, Strasberg, Copeau, and Grotowski)

Mehdi Hamed Saghaian — The assistant of the Art department of Tarbiat Modares University

Mehrdad Mostafavi — Master of Art of Tarbiat Modares University

Abstract

The actors should regularly and continuously release their mind and body from tensions and contractions in the rehearsal process. In this article has been tried to investigate the reflection of Yoga in the opinions and experiences of four acting masters called Stanislavski, Grotowski, Jacques Copeau, and Strasberg. The investigation is based on the Yoga teachings and trainings, especially release, concentration, and breathe practices. This research that is descriptive-analytical by using the sources from library and internet for editing it will discussing these questions:

1. How the Yoga teachings and trainings, especially release, concentration, and breathe practices have reflected in the methods and experiences of the acting masters?
2. How had been the positive and the negative opinions of these four masters around the realm of using Yoga (In theatre)?
3. How these masters could take advantage of the concepts that are retrieved from Yoga -such as: release, breathe, and the relation of mind and body- in developing of their theoretical and practical knowledge?

Finally the article has been proposed like this: The mentioned masters despite of their positive and negative view points to Yoga, had been all affected by it. They had all taken advantage of Yoga trainings, especially release and breathe practices of Yoga. These trainings would create a kind of harmony and balance between body and mind that would be effective in the process of body and mind release of actors and actresses.

Keywords: Yoga, Release, Breath, concentration, Constantin Stanislavski, Jacques Copeau, Lee Strasberg, Jerzy Grotowski.

Contents

Studying of the Manner of the Influence of Yoga on the Acting Methods
(With the emphasis on the ideas of Stanislavski, Strasberg, Copeau, and Grotowski)
/ Mehdi Hamed Saghaian, Mehrdad Mostafavi.....9

Compliment Clauses: A Study of their Themes, Functions and Effective Elements on it in the Play Shab Ruye Sangfarshe Khis
(A Night on the Wet Cobblestone)
/ Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari, Homa Mahmoudzadeh.....29

Compatibilities of Iranian culture with enviromental Theater
/ Saeed Hashemzadeh, Amir Dezhakam.....47

Tazieh and Mourning for Siavash
/ Abolhasan Emrani, Asghar Fahimifar.....59

Effect of France, Russia and Turkey
On Iran's Theatre during Constitutional Period
/ Davood baniardalan, Mahmoud Azizi.....83

Art of dialogue in Islam, considering all kinds of dialogue in holy Quran
/ Mehdi Fanaeian, Tajbakhsh Fanaeian.....121

A Survey on Iranian first plays(Azari and Farsi) impressed by Social innovations During the late Qajar
/ Talayeh Royayi.....145

Theatre Specialized Seasonal Magazine

Proprietor: Dramatic Arts Association
Managing Director: Hossein Mosafer Astaneh
Editor: Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad

Members of the Editorial Board:
1.Dr. Farhad Nazerzadeh Kermani
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
2.**Dr. Mahmoud Azizi**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
3.**Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad**
(Associate Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
4.**Dr. Muhammad Bagher Ghahremani**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
5.**Dr. Farzan Sojoudi**
(Associate Professor, Cinema and Theatre Faculty, Art University)
6.**Dr. Hamed Saghaiyan**
(Assistant Professor, Art Faculty, Tarbiat Modarres University)
7.**Dr. Behrouz Mahmoud Bakhtiari**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)

Excutive Manager: Mehdi Nasiri
Executive Administrators: Morvarid Ramezani, Saeed Mohebbi
Persian Sub-editor: Mona Mohammad Zadeh
English Sub-editor: Mehrnoosh Nasouri
Coordinator: Marjan Samandari
Artistic Director: Arezou Rahmati
Typist: Beheshteh Hadian
Printing: Jamali

Address: Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.
Tel: 88946669
Postal Code: 15987745517
Subscription: Alireza Lotfali
E-mail: ft.drama@gmail.com
Use of Content is Permitted Only With Reference.

IN THE NAME OF GOD