به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه تخصصی تئاتر

صاحب امتیاز : انجمن هنر های نمایشی ایران
مدیر مسؤول : حسین مسافرآستانه
سردبیر: دکتر مصطفی مختاباد

اعضای هیات تحریریه:
۱. دکتر فرهاد ناظر زاده کرمانی (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. دکتر 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 بختیاری(استادیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

مدیر داخلی: مهدی نصیری
دبیران اجرایی: مروارید رمضانی، سعید محبی
مسؤول هماهنگی : مرجان سمندری
ویراستار فارسی: مونا محمدزاده
ویراستار انگلیسی: دلارام احمدی
مدیر هنری: آرزو رحمتی
حروفنگار: سمانه معارف

اشتراک: علیرضا لطفعلی
لیتوگرافی: نوید
چاپ: جمالی(انقلاب، خیابان ابوریحان ، پلاک ۱۳۸ تلفن: ۶۶۴۱۴۷۷۳)
توزیع: شرکت فردآورد(۷۷۶۲۵۴۵۲)
قیمت: ۵۰۰۰۰ 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 به عنوان نویسنده دوم و نویسنده مسؤول مقاله ذکر شود و در مورد مقالاتی که به صورت 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 به صورت جدا از متن با تو رفتگی (نیم سانتی‌متر) از طرف راست (با قلم شماره ۱۲) درج شود.

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

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

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

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

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

فهرست

نقش هـــنر در بازسازی اجتماعی پس از بحـران
یدالله آقاعباسی ۷
«تحـلیل گفتمان دراماتیـک با نگاهی به گزیده‌ای از نمایشنامه‌های معاصر فارسی»
فرزان سجودی، رضا رمضان زاده ۱۷
نگاهی پسامدرن به نمایشنامه روزنکرا نتز و گـیلدنسـترن مـرده‌اند اثر تام اسـتاپارد
سعیدیزدانی، آزیتا عسگری، لیلا رفیعی..... ۴۳
رویکرد دیالکتیک هگل بردرام برشت
شهاب مجدی، صمد رستمی..... ۵۷
تئاتر مینیمالیسم
نرجس روشن، قطب الدین صادقی ۷۵
خوانش واسازانه دریدا در نمایشنامه «مردی که حرف می‌زند» از محمد چرمشیر
محمد هاشمی، رامتین شهبازی..... ۱۰۱
اشخاص و مخلوقات بازی در تعزیه
داوود فتحعلی‌بیگی..... ۱۱۵
مقایسه‌ی مشخصه‌های کمدی در آثار «چخوف» و «شاو» با نگاهی به نمایشنامه‌های ایوانف و مرید شیطان
حسین فدایی‌حسین، محمد علی خبری..... ۱۳۶
آرش کـمانگـیر، آرش بیضایی، آرش چرمـشیر
شیرین اخباری، محمود طاووسی..... ۱۵۸

سخن سردبیر

پژوهش در هنر و به‌خصوص نمایش در هزارهٔ نو به آستانه‌ها و افق‌های نوینی دست یازید. یکی از این چشم‌اندازها، آوردگاه گونه‌شناسی پژوهشی خرده‌فرهنگ نمایشی است که در ریختار و شمایل مطالعات فرهنگی و بینافرهنگی رسمیت یافته است که به بازشناسی و معرفی میراث‌های معنوی و خلاقهٔ فرهنگ نمایشی در گونه‌های خرد و بومی می‌پردازد. این مطالعات که بیشتر میدانی و در مدار انسان‌شناسی تئاتر دسته‌بندی می‌شود، به‌عبارتی پا در زیست‌گاه معنوی، خلاقه و اجتماعی یک پدیدهٔ زندهٔ خرده‌نمایشی می‌گذارد تا با شناخت، بازشناسی و استخراج جنبه‌های زیباشناسانهٔ اجرایی – خلاقه آن رمز پایداری، بقاء و تأثیرگذاری چنین اثری را کشف کند و ازهمه‌مهم‌تر ساختار و زبان آن را به جریان جهانی تئاتر پیوند زند. این رویکرد پژوهشی در تئاتر از تاریخی طولانی برخوردار است و در سدهٔ گذشته باعنوان مطالعات بینافرهنگی نمایشی از آرتو تا شکنر به جست‌وجو و کاوش در گونه‌شناسی نمایش‌های بومی و محلی ایران، چین، ژاپن و هند دست زده‌اند که به‌تعبیر پیتر چلکوفسکی این گونهٔ مطالعاتی تئاتر غرب را از بن بست حاکم و مخاطب‌گریزی نجات داده است و نتیجه آن ظهور جریان پرفورمنس در کهکشان تئاتر جهانی است.

خرده‌نمایش‌ها در اقلیم و سرزمین موروثی و بومی خود کارکردهای گوناگونی دارند و با عناوین دینی، درمانی، تفریحی، ورزشی و حتی نمایشی از زیست و زندگی و هنری خلاقه برخوردار بوده‌اند ولی با همهٔ ریشه‌دار بودن و پشتوانه‌های عاطفی‌وروحی به‌دلیلِ بی‌توجهی بومیان اصیل در تندباد فرهنگ همسان‌سازی جهانی و غربی‌سازی زیست‌گاه‌ها، به‌ناگاه از دل حیات عاطفی‌ومعنوی این اقلیم و مناطق کنده شده‌اند و امروز در جغرافیای زیست بوم فرهنگی خود، جز نامی از آن‌ها باقی نمانده است.

کشور ما ایران به‌عنوانِ سرزمینی فرهنگ‌مدار، هنر پرور و خلاقه در امر معنویت از گونه‌های متنوع خرده نمایشی در هر ناحیه و محل و اقلیمی برخوردار است که متأسفانه بخشی از آن‌ها درحالِ ناپدیدی و معدود گونه‌هایی هنوز حیات مدارند، چنین وضعیتی زنگ خطری است که باید تا فرصت باقی است، جریان پژوهشی گونه‌شناسی نمایش‌های بومی و خرده‌فرهنگ نمایش ایرانی به جد موجودیت یابد تا با رویکرد دقیق علمی – پژوهشی نه‌تنها به حفظوپایداری گونه‌های باقی مانده یاری رساند بلکه هم‌زمان با مطالعات دقیق و بازشناسی زبان خرده نمایش بومی و نمایش ملی در شکل گفتمان نمایش ایرانی به صحنه‌ها و عرصه جهانی هویت مستقل این‌سویی ارزانی کند.

نقش هنر در بازسازی اجتماعی پس از بحران

یدالله آقاعباسی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۵ / ۱۱ / ۹۰ | تاریخ پذیرش نهایی: ۶ / ۱۲ / ۹۰

نقش هنر در بازسازی اجتماعی پس از بحران

یدالله آقاعباسی
استادیار دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

آنچه همهٔ جامعه‌شناسان بر آن اتفاق‌نظر دارند این است که در مرحلهٔ رهاسازی از مصیبت، فاجعه‌زدگان بیش‌ازهمه گرفتار احساس ناتوانی، یاس مفرط و جمعی، اضطراب عمومی و نگرانی مفرط در مورد آینده هستند. تجربهٔ زلزله در همهٔ کشورها نشان می‌دهد که همواره گروهی از روان‌شناسان و هنرمندان در این مرحله به‌کمک زلزله‌زدگان می‌شتابند و با برنامه‌های توان‌بخشی یا هنری سعی در بازسازی روحیهٔ ازدست‌رفتهٔ آن‌ها دارند. گرچه همهٔ این برنامه‌ها به سهم خود مفیدوموثر هستند، به‌راستی کدام یک موثرترند؟ این سؤالی است که نگارنده در این مقاله، براساس یک تجربهٔ عملی در زلزلهٔ مرگبار و ویرانگر بم، درپیِ پاسخ‌گویی به آن است. برای رسیدن به این پاسخ، نخست به جنبه‌های نظریِ بازسازی اجتماعی اشاره شده، سپس با مقایسهٔ بعضی از تجربه‌ها و تطابق رویکردها با نیازها پیشنهاد می‌کند که مناسب‌ترین برنامه برای رهاسازی از مصیبت نمایش خلاق است.

واژگان کلیدی: بازسازی اجتماعی، نمایش خلاق، هنر پس از بحران، زلزله بم.

جایی کسی در مورد سینمای هیچکاک نوشته بود که او چند نفر را دور میز می‌نشاند، آن‌ها با هم حرف می‌زنند، می‌خورند و می‌آشامند. این کار ساده‌ای است، اما تنها کاری که می‌کند بمبی زیر میز می‌گذارد که ما از آن آگاهیم و شخصیت‌ها ناآگاه. تمام صحنه همین است که تعلیق می‌آفریند و استادی هیچکاک هم در همین است. انسان‌ها همه بر لبهٔ پرتگاه بحران هستند و از آن ناآگاهند. ناآگاهی ما از هیبت بحران نمی‌کاهد که بر ابهت آن می‌افزاید. همین است که وقتی شهری می‌لرزد و یا به‌هردلیل دیگری ویران می‌شود، جدا از خود ویرانی، مشکلات، مرگ، جدایی که یک روی فاجعه است، بازماندگان با لایهٔ دیگری از بحران رویارویند که آمیخته‌ای است از ناباوری، غافلگیری، ناتوانی، بی‌اختیاری و به‌عبارتی دریده شدن پرده‌های پندار و رودررویی با واقعیت عریان بی‌رحم. آیا می‌توان آگاهی از آن بمب هیچکاک را و توانایی مقابله با عواقب انفجار آن را به همگان منتقل کرد؟

آنچه افراد پس‌از مصیبت جمعی بدان نیاز دارند، فقط چادر و پتو و خوراک نیست. «اجتماعات مصیبت‌زده دچار انواع مشکلات روانی و اجتماعی هستند: احساس بی‌قدرتی، یاس مفرط و جمعی، ترس و اضطراب عمومی، نگرانی مفرط در باب آینده، احساس فلاکت و بدبختی فراگیر تنها بخشی از آثار مصیبت جمعی‌اند» (پیران، ۱۳۸۲: ۳۸). در مورد کودکان مشکل حادتر است. آن‌ها که در شرایط عادی هم نیازمند توجه بیشتری هستند، در شرایط بحران و پس‌ازآن ضربهٔ بیشتری می‌خورند. رابین گودمن مهم‌ترین مشکلات فوری پس‌از یک فاجعه را «اختلال روانی پس‌از آسیب، صورت‌های مختلف اضطراب، افسردگی، خشونت، رفتارهای ستیزه‌جویانه، اعتماد به نفس پایین، مشکلات اجتماعی، اختلالات فیزیکی و جسمی» می‌داند (گودمن، ۱۳۸۲: ۱۶۳).

زلزله بم در سال ۱۳۸۲ یکی از نمونه‌های مصائب جمعی است که هرازچندگاه در گوشه‌وکنار عالم روی می‌دهند. در این نمونه ابعاد فاجعه حیرت‌آور بود. از پنج مرحلهٔ چرخهٔ مصائب جمعی مورد نظر ام اف له چات، یعنی: «مرحلهٔ انتظار یا پیش‌بینی، مرحلهٔ اعلام خطر، مرحلهٔ نجات، مرحلهٔ رهاسازی از مصیبت و عادی‌سازی و امداد و مرحلهٔ بازسازی و توان‌بخشی» (پیران، ۱۳۸۲: ۲۶)، ما مستقیم وارد مرحلهٔ نجات شده بودیم. کار نجات به‌هرحال و هرصورت انجام شد. گروه‌های بسیاری فداکاری کردند، ضمن اینکه جان‌های بسیاری ازدست رفت. پس‌ازاین مرحله بود که همهٔ ما فکر کردیم چه کار باید کرد؟ کسانی دور هم جمع شدند، ازجمله ما در دانشگاه کرمان، و فکر کردند که چه کار می‌توانیم بکنیم؟

آن روز من دربرابر این سؤال، که مدت‌ها آزارم داده بود، از نمایش یاد کردم که تنها توانایی‌ام بود. دغدغه پس‌ازآن آمد: چه جور نمایشی؟ این نمایش به‌قطع تئاتر نیست که برای اجرا نیازمند مراسم و امکاناتی است و تازه در شرایط بحران چه‌کسی تماشاگر متمرکز تئاتر است. تئاتر درمانی هم – به‌معنای معمول اصطلاح – جایی ندارد. درست است که در مرحلهٔ رهاسازی از مصیبت و عادی‌سازی و امداد

«کمک‌های روانشناختی لازم نیز به برنامهٔ انطباق با مصیبت جمعی اضافه می‌شود» (پیران، ۱۳۸۲: ۳۰). اما این‌هم گرچه موهبتی است و همیشه گروه‌های فداکاری به آن می‌پردازند، نتیجهٔ ملموسی ندارد. از این برنامه‌ها هم در بم فراوان اجرا شد و من به‌رغم احترامی که به تلاش این دوستانم می‌گذاشتم، می‌دیدم آنچه در آن‌ها برای مردم عادی جذابیت داشت، نه دستاورد خود کارگاه‌ها، بلکه جالب بودن آیینی آن‌ها و تماشا و احترام به تلاش دست‌اندرکاران بود. خیلی نمی‌گذشت که مردم پس‌از سرگرمی و شگفتی اولیه، به زندگی و مصیبت خود برمی‌گشتند. دستاورد متناسب با انرژی و هزینه نبود. بسته‌به توانایی گردانندگان این‌گونه کارگاه‌ها درجهٔ همدلی کم‌وبیش مثبت است، اما به‌تنهایی کافی نیستند. آنچه به همهٔ این فعالیت باید افزود «نوشداروی هنر» است.

این موضوع کمابیش شناخته شده است. آنت آزاریان و وینالی اسکریپ جنگو گریگوریان در تجربهٔ زمین لرزه ۱۹۸۸ ارمنستان در درمان آسیب زلزله در مورد کودکان به «گروه درمانی» اشاره می‌کنند که در آن از شیوه‌های متعدد زیر استفاده شده بود: «بازی درمانی و نقاشی، تمرکز بدنی، حساسیت‌زدایی نظام‌دار، کشف آسیب و ارزیابی مجدد آن، هنر درمانی برای رفع احساس گناه و افسردگی، شناخت درمانی، پسخوراند زیستی، آموزش اشباع استرس» (آزاریان، ۱۳۸۲: ۱۸۸).

جز بازی‌درمانی و نقاشی و احتمالاً تمرین‌های تمرکزی باقی این مطالب، چندان گویا نیستند. ما در بم نیازمند چیزی بودیم که همهٔ این کارکردها را داشته باشد. تئاتر همهٔ این کارکردها را دارد، اما چنان‌که گفتیم مناسب فضای بحرانی نیست. کارهای سنگین نامتناسب با فضا جوابگو نیستند، حتی «طنز» هم به‌معنایی که رایج است، کارکرد ندارد. می‌گویم معنای رایج، چون معمولاً بدترین نوع کمدی یا لوده‌بازی را به اسم طنز نمایش می‌دهند. نمونه‌هایی که از شهرهای دورونزدیک آمده بودند، گاه با بی‌اعتنایی تماشاگران روبه‌رو می‌شدند. در وسط یکی از همین اجراها مردم با ناراحتی محل را ترک کرده بودند. جوانان به من می‌گفتند ما این‌چنین مصیبت‌زده‌ایم و آن‌ها می‌خواهند با اداواطوار ما را بخندانند. مردم در این نمایش‌ها هیچ ارتباطی با زندگی خود نمی‌دیدند.

من البته به تاثیر تئاتر معتقدم، اما در این شرایط فقط تئاتری مناسب است که براساس شرایط مردم و مسایل آن‌ها شکل گرفته باشد. چه طنز و چه جدی مردم باید خودشان را در آن ببینند و صدای خودشان را بشنوند تا همراهی کنند و به‌تعادل برسند و این کار ساده‌ای نیست. حداقل زمان می‌برد. تئاتری که ته‌نشین نشده باشد، در چنین شرایطی دستِ بالا شعاری است یا احساس‌برانگیز است و به درد تهییج فوری می‌خورد.

این‌چنین بود که من به پاسخ نمایش خلاق رسیدم. چند سالی این درس را در رشتهٔ علوم تربیتی داده بودم ولی هرگز فرصت کار عملی مناسبی به دست نیامده بود. اما حالا در یک‌لحظه فکر کردم تنها

کاری که می‌توانم بکنم، همین است.

نمایش خلاق جوابگوی همه‌چیز بود. این نمایش ربطی به تماشاگر نداشت. به‌عبارتی همهٔ شرکت‌کنندگان در آن بازی می‌کردند. پس توانایی‌های بازیگری به همه منتقل می‌شد و یا حداقل به شناختی از آن می‌رسیدند، بی‌آنکه اضطرابی از دیده شدن وجود داشته باشد. توانایی‌های بازیگری همان‌چیزی است که آسیب‌دیدگان از بحران به آن نیازمندند. بازیگران حواس خود را گسترش می‌دهند. تمرین‌های بازیگری که می‌توان آن‌ها را در درجه‌های مختلف از ساده تا دشوار تنظیم کرد، همه به‌همین‌قصد طراحی شده‌اند. تقویت حس‌های گوناگون، توانایی حفظ تعادل جسمی‌وروحی، تمرکز، اعتمادبه‌نفس، واکنش مناسب به موقعیت از جمله توانایی‌های بازیگری است. هریک‌ازاین‌ها به‌نوبهٔ‌خود در مدیریت بحران می‌تواند مفهومی اصلی باشد، همان‌طور که مثلاً «مفهوم استرس (چه فردی و چه جمعی) به مفهومی کلیدی در بحث‌های مدیریت بحران تبدیل شده است». (پیران، ۱۳۸۲: ۳۹). پیش‌ازاین از مشکلات فوری پس‌از بحران سخن گفتیم.

حتی مفهوم صورت‌های انضباط نمایشی یا فاصلهٔ نقش به روایت اروین گافمن را می‌توان در این‌جا به‌کار گرفت. در تعریف صورت‌های انضباطی نمایشی از «حضور ذهن، جلوگیری از لغزش در هنگام اجرای نقش، نظارت بر رفتار شخصی و رعایت حالت‌های چهره به چهره و لحن و بیان متناسب با اجرای نقش» (ریتزر، ۱۳۸۱: ۳۷۸) سخن گفته‌اند. گافمن نیز در کتاب ***نمود خود در زندگی روزمره*** به درجهٔ کناره‌گیری افراد از نقش‌های محوله‌شان (ریتزر، ۱۳۸۱: ۳۷۸) اشاره می‌کند. همهٔ این‌ها برای آماده کردن و بازی نقش فرد در جمع کاربرد دارند. نمایش خلاق بنابه ماهیت سیال و انعطاف‌پذیر و به‌لحاظِ رهایی از قیود آیین رسمی تئاتر و تمرکز بر تواناسازی دست‌اندرکاران به‌خوبی از عهدهٔ همهٔ این کارکردها و بسی بیش‌ازآن‌ها برمی‌آید.

برای نمایش خلاق ما فقط به شرکت‌کنندگان، مربی و فضا نیازمندیم. در بم چند چادر بزرگ بود که می‌شد از آن‌ها استفاده کرد. در فرصت محدودی که من داشتم، فقط توانستم با دو گروه کار کنم. گروه اول مربیان مهدکودک‌ها و تئاتری‌های جان‌به‌دربرده از زلزله بودند و گروه دوم نمونه‌ای از کودکان در سنین ج و د یعنی اواخر دبستان و اوایل دورهٔ راهنمایی. کودکان را یکی از معلمان از یکی دو محله می‌آورد. من البته دستیارانی هم داشتم که به‌نوبت مرا در سفر به بم همراهی می‌کردند. برنامهٔ نمایش خلاق از بازی‌های دستگرمی، پانتومیم، پانتومیم روایی، تصور هدایت‌شده، بداهه‌سازی و بازی نقش تشکیل می‌شد. برای هر جلسه تمرین‌هایی آماده و کار می کردم. مربیان بعضی از بازی‌ها را در مهدکودک‌های خود و یا جاهایی که بچه‌ها حضور داشتند، با آن‌ها کار می‌کردند.

ما این برنامه را درطولِ تابستان به‌صورتِ گسترده‌تری ادامه دادیم. برای این کار بیش‌از ده نفر از مربیانی را که در مرکز استان هماهنگ و در کارگاهی آماده کرده بودیم، به بم فرستادیم. آن‌ها در

سه نقطه – اردوگاه و محله – و هر جا با سه گروه سنی – دبستان، راهنمایی، دبیرستان – با بچه‌ها کار کردند. هر هفته یک جلسهٔ هماهنگی نیز با هم داشتیم. سال بعد برای برنامهٔ باز هم گسترده‌تری کارگاهی در شهر بم با حدود ۷۰ مربی شرکت کننده برگزار کردیم و بعد آن‌ها را برای کار به مدرسه‌های مختلفی فرستادیم. همهٔ این‌ها به هماهنگی‌هایی در شهر بم نیاز داشت که دوستان ما در انجمن دوستداران کودک زحمت آن را کشیدند. به‌این‌ترتیب در یک برنامهٔ یکی‌دوساله تعداد زیادی از کودکان بم در مهدکودک‌ها و مدرسه‌ها تحت پوشش برنامهٔ نمایش خلاق درآمدند.

ازمیان کارکردهای نمایش خلاق مبارزه با استرس فوری‌ترین کارکرد بود. این همان نکته‌ای است که در مدیریت بحران به مفهومی کلیدی تبدیل شده است. نمایش خلاق فشار اجرا ندارد، تماشاگر هم ندارد. همه درحال کار هستند و همه تماشاگرند. همه نقد می‌کند و همه نقد می‌شوند. مهارت‌های تطابقی تمرین می‌شود. چیزی که به‌قول رابین گودمن میزان آن از عوامل مؤثر در واکنش کودکان (گودمن، ۱۳۸۲، ۱۶۳) است. نمایش خلاق به تنظیم صورت‌های انضباطی و فاصلهٔ نقش به مفهومی که گافمن در مبحث کنش‌های متقابل به آن نظر دارد، کمک می‌کند. حضور ذهن یا تمرکز کلیدواژهٔ تئاترونمایش است. افراد در اجرا و بازی نقش مراقبند که لغزشی پیش نیاید. آن‌ها نه‌تنها بر کار خود که بر کار دیگران هم نظارت دارند و این تمرین نظارت بر رفتار شخصی است. درعین‌حال بر خلاف «استغراق در نقش» کسی در نقش‌های محوله فرو نمی‌رود و هرلحظه می‌تواند از نقش خود فاصله بگیرد. به‌کارگیری حواس از توانایی‌هایی بازیگری است.

نمایش خلاق بدون ادعای روانشناسی و روان‌درمانی به بازگشت مصیبت دیدگان به شرایط عادی کمک می‌کند. مقاومت در بازی نقش را به حداقل می‌رساند، و این کار براساس قراردادی ناگفته صورت می‌گیرد. در بازی نقش می‌توان تمرین‌هایی براساس زندگی دست‌اندرکاران طراحی و کار کرد. همهٔ این‌ها صورتهایی از بازی‌هایی مفرح و خلاق هستند و همه می‌دانند که داریم بازی می‌کنیم. به‌دلیل جمعی بودن کار و زنده بودن آن، انسجام اجتماعی را افزایش می‌دهد. در جامعه‌شناسی مصائب جمعی «تمایل پایدار به بقا و جمعی بودن حادثه» (پیران، ۱۳۸۲: ۱۴، ۱۵) از عوامل بازگشت اجتماع حادثه دیده به شرایط به‌نسبت طبیعی به‌شمار آمده‌اند. نمایش خلاق بشارت‌دهنده امید به زندگی است و البته جمعی است. این تمرینی برای زندگی است. دربین شرکت کنندگان در کارگاه زنانی بودند که فرزندان و افراد دیگری از خانوادهٔ خود را ازدست داده بودند. کودکانی که والدین یا یکی از آن‌ها را به‌خاک سپرده بودند. همهٔ آن‌ها به بعضی از تمرین‌ها واکنش نشان می‌دادند. مثلاً «شما هستهٔ سیب و زیر خاک هستید.» یا «شما به سیارهٔ دیگری می‌روید که مثل اینجا نیست».

ما در آنِ واحد در چند دنیا زندگی می‌کردیم. جهان ساختگی نمایش، دنیای تمرینی بازی، مرحلهٔ رهاسازی از مصیبت و عادی‌سازی، سرزمین سرگرمی، جهان خلاقیت، برنامهٔ انطباق با مصیبت جمعی و

همهٔ این‌ها با بازی‌های ساده آغاز می‌شد و هر جلسه پیگیری و پیچیده می‌شد.

از پژوهشی که هم‌زمان دربین زنان و مردان آسیب دیده صورت گرفته و در مورد انتظارات آن‌ها از خویشاوندان و دیگران پرسش شده، برمی‌آید که «همدلی» یا درک متقابل، «همدردی»، «درک یکدیگر»، «احترام به یکدیگر» در بین انتظارات اولیهٔ آن‌ها بوده است و در اولویت‌های اول تا سوم جدول دیده می‌شوند (زندرضوی، ۱۳۸۹: ۱۰۸، ۱۰۹).

همدلی و همدردی دو اصطلاح اساسی در درمان ازطریق نمایش هستند. همدلی ویژگی تئاتر و بازیگری و نمایش خلاق است و آن خود را به‌جای دیگری گذاشتن است. بازیگران همین کار را می‌کنند و بازیگری تمرین همدلی است. همدلی مایهٔ درک متقابل و احترام به یکدیگر است. «همدردی» نیز تمرین دردورنج دیگری است. مثلاً وقتی که خود را به‌جای معلولان قرار می‌دهند. تمرین حرکت ما با چشم بسته می‌تواند فرد را دقایقی در موقعیت نابینایی بگذارد و از این‌طریق او را به این تجربه برساند.

چنان‌که دیدیم برنامهٔ نمایش خلاق خاص کودکان نیست. گروه‌های مختلف سنی می‌توانند از آن بهره گیرند. برنامه یکی است و محتوا از ساده به پیچیده طراحی می‌شود. برای مقابله با بحران‌ها و کمک به آسیب دیدگان لازم است که برنامهٔ مدونی تهیه و تمرین‌ها متناسب با وضعیت فرهنگی و محلی طراحی و پیش‌بینی شود. مربیانی نیز همواره تحت تعلیم قرار می‌گیرند که بتوان آن‌ها را به‌سرعت به منطقهٔ آسیب دیده فرستاد. بستر فعالیت نیز ازطریق توجیه مسئولان مربوطه قابل تدارک است. در طراحی تمرین‌ها لازم است که مواردی از درمان معلولیت‌ها و نکات روانشناختی لحاظ شود. برای این کار می‌توان کتاب کاری نیز تهیه کرد و گروه‌هایی را همواره آماده نگه داشت.

بررسی تجربهٔ مصائب جمعی نشان می‌دهد که همه با استفاده از هنر در مرحلهٔ رهاسازی از مصیبت موافقند. نکته در استفاده از هنری است که ظرفیت به‌کارگیری بازی، نقاشی، نگارش و بازیگری را داشته باشد و آن به اعتقاد نگارنده نمایش خلاق است. نمایشی که در شرایط عادی و به‌دوراز بحران نیز آزمون خود را پس داده است. نمایشی که پرورش توانایی‌های فردی و جمعی دست‌اندرکاران را هدف گرفته است. نمایشی که همهٔ نیکویی‌های تئاتر و پرفورمانس را دارد، بی‌آنکه دارای محدودیت‌های احتمالی باشد. نمایشی که موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، کاردستی، نگارش خلاق (داستانی و غیرداستانی) و امثال آن‌ها را می‌توان به‌خوبی در آن به‌کار گرفت. تجربهٔ بم، هرچند محدود، چنین ظرفیتی را به‌خوبی نشان داد.[۱]

نتیجه گیری: در مرحلهٔ رهاسازی از مصیبت، فاجعه‌زدگان بیش‌ازهمه گرفتار احساس ناتوانی، یاس مفرط و جمعی، اضطراب عمومی و نگرانی زیاد در مورد آینده هستند. معمولاً پس‌از فاجعه روان‌شناسان و هنرمندان، همراه با سایر امدادگران به‌کمکِ مصیبت‌دیدگان می‌شتابند. نقاشی، موسیقی و نمایش ازجمله هنرهایی هستند که می‌توانند در این مرحله به بازسازی اجتماعی کمک کنند. تجربه نمایشگران خلاق در

زلزلهٔ بم نشان داد که نمایش خلاق به‌دلیل کارکردِ تواناسازی دست‌اندرکاران و سرشت فرآیندی آن می‌تواند به بهترین روش به بازگرداندن تعادل فردی و جمعی و رهاسازی از مصیبت و بازسازی اجتماعی پس‌از بحران کمک کند.

پی نوشت ها

۱- گزارش این تجربه به‌صورت داستانی و مستند در کتاب بم مهر بی ریایی رودابه (آقاعباسی، ۱۳۸۶، و نظریه و کارگاه نمایش خلاق در کتاب قصه‌گویی و نمایش خلاق (آقاعباسی، ۱۳۸۵) منعکس شد.

فهرست منابع

۱. آزاریان، انت (۱۳۸۲) و وینالی اسکریپ جنگو – گریگوریان، کودکان در بلایای طبیعی، تجربه‌های زمین‌لرزهٔ ۱۹۸۸ ارمنستان، ترجمه و تلخیص بتول جباریان (***فصلنامه رفاه اجتماعی***، شماره (۱۱)، تهران، دانشگاه علوم بهزیستی و توانبخشی، گروه پژوهشی رفاه اجتماعی).

۲. آقاعباسی، یدالله (۱۳۸۵) **قصه‌گویی و نمایش خلاق**، تهران، نشر قطره و دانشگاه شهید باهنر.

۳. آقاعباسی، یدالله (۱۳۸۶) **بم، مهر بی‌ریای رودابه**، تهران، نشر فرزان روز.

۴. پیران، پرویز (۱۳۸۲) **جامعه‌شناسی مصائب جمعی و نقش آن در مدیریت بحران ناشی از حادثه، فصلنامه رفاه اجتماعی**، شماره (۱۱)، تهران، دانشگاه علوم بهزیستی و توانبخشی، گروه پژوهشی رفاه اجتماعی.

۵. رتیزر، جورج (۱۳۸۱) **نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر**، ترجمه محسن ثلاثی، تهران، انتشارات علمی.

۶. زندرضوی، سیامک (۱۳۸۹) **جامعه‌شناسی و مدیریت بحران: تجربهٔ بم**، تهران، نشر قطره.

۷. گودمن، رابین (۱۳۸۲) یاری رساندن به کودکان پس از بلایای طبیعی، ترجمه و تلخیص دکتر نعمت‌الله بابایی ***فصلنامه رفاه اجتماعی***، شماره (۱۱)، تهران، دانشگاه علوم بهزیستی و توانبخشی، گروه پژوهشی رفاه اجتماعی.

«تحـــلیل گفتمان دراماتیـــک با نگاهی به گزیده‌ای از نمایشنامه‌های معاصر فارسی»*

فرزان سجودی، رضا رمضان زاده**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰ / ۱۱ / ۱۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱ / ۲ / ۱۷

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی دانشکدهٔ سینما و تئاتر دانشگاه هنر تهران، تحت عنوان "تحلیل گفتمان دراماتیک با نگاهی به گزیده‌ای از نمایشنامه‌های معاصر فارسی"، است که توسط آقای رضا رمضان زاده در شهریورماه ۱۳۹۰ دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسؤول

«تحـــلیل گفتمان دراماتیـــک با نگاهی به گزیده‌ای از نمایشنامه‌های معاصر فارسی»

فرزان سجودی دانشیار دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
رضا رمضان زاده کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنرهای نمایشی تهران

چکیده

زبان‌شناسی می‌تواند کاربردی مناسب در تحلیل متون نمایشی داشته باشد، به‌شرط‌آنکه بتواند تبیینِ جامعی از تمام ابعاد ساختار زبانی متن نمایشی و کارکردهای آن به‌دست دهد. این مقاله رویکردی زبان بنیاد به نمایشنامه دارد و فرض بر این دارد که می‌توان با کمک نظریه‌های زبان‌شناسی که با یکدیگر ارتباطی نظام‌مند دارند، به تحلیل گفتمان دراماتیک متون نمایشی همت گماشت.

براین‌اساس در چارچوب نظری مقاله‌ی حاضر ابتدا «نظریه ارتباط» از رومن یاکوبسن، نظریه «کنش کلامیِ» سرل و «اصل همیاریِ» گرایس تبیین می‌شود و سپس به ارتباط این نظریه‌ها با یکدیگر و دلیل کاربردشان در تحلیل متون نمایشی پرداخته می‌شود. همچنین در بدنه‌ی تحقیق با استفاده از نظریه‌های طرح شده، گزیده‌ای از نمایش‌های معاصر فارسی توصیف و تحلیل می‌شود. چگونگی تحلیل نمایش‌های معاصر فارسی بااستفاده از نظریه‌هایی که به ارتباط کلامی می‌پردازند، هدف این مقاله است.

واژگان کلیدی: نظریه ارتباط، نظریه کنش‌های کلامی، اصل همیاری، تحلیل نمایشنامه

مقدمه

از دستاوردهای مثبت زبان‌شناسی برای ادبیات، تحلیل ادبی و بررسی سبک بیان متون به روش علمی است. زبان‌شناسی می‌تواند کاربردی مناسب در تحلیل متون نمایشی داشته باشد تا وجوه مختلف درام را آشکار کند؛ به‌شرط‌آنکه بتواند تبیینِ جامعی از تمام ابعاد ساختار زبانی متن نمایشی و کارکردهای آن به‌دست دهد.

پرسش‌های این مقاله عبارت‌اند از چیستی نظریه ارتباط، نظریه کنش‌های کلامی، اصل همیاری و تبیین رابطه‌ی آن‌ها با یکدیگر و چگونگی تحلیل متون نمایشی معاصر فارسی با استفاده از نظریه‌های ذکرشده. براین‌اساس در چارچوب نظری، «نظریه ارتباط[۱]» از رومن یاکوبسن[۲]، نظریه «کنش کلامیِ[۳]» سرل[۴] و «اصل همیاریِ[۵]» گرایس[۶] بررسی‌وتبیین می‌شود. در آنجا شرح داده می‌شود که رومن یاکوبسن در نظریه ارتباط به چه می‌پردازد، نظریه‌کنش‌های گفتاری و اصل همیاری گرایس چیست و رابطه‌ی بین نظریه‌ها در کجاست.

یاکوبسن به هنگام طرح نظریه‌ی ارتباط به بررسی کارکرد ادبی زبان می‌پردازد. وی نظریه‌ی روشن و منظمی درباره‌ی رابطه میان کارکرد شعری و دیگر کارکردهای مختلف زبان به‌دست می‌دهد. ازسویی‌دیگر «نظریه کنش‌های کلامی» از سرل هم به کارکرد زبان می‌پردازد. سرل رده‌بندی کلان پنجگانه‌ای از کنش‌های گفتاری ارائه می‌دهد، که شروط جهانی تلقی می‌شوند و در همه‌ی زبان‌ها صدق می‌کند. در مورد اصل همیاری گرایس هم در اینجا به این نکته بسنده می‌شود که این اصل و راهکارهای آن بر این فرض استوار است که هدف اصلی گفت‌وگو ردوبدلِ مؤثر اطلاعات است. طرفین گفت‌وگو درپیِ آنند که گفت‌وگوی خویش را به‌روشی مطلوب سامان دهند تا تأثیر مورد نظر حاصل شود. بنابراین اصل همیاری گرایس از دو سو هم با نظریه ارتباطی زبان پیوند دارد و هم با نظریه کنش‌های کلامی.

بنابراین بررسی «نظریه ارتباط» رومن یاکوبسن، نظریه «کنش کلامی» سرل و «اصل همیاری» گرایس و به‌کارگیری این نظریه‌ها در تحلیل گزیده‌ای از متون نمایشی معاصر فارسی هدف اصلی این مقاله است. همچنین بررسی رابطه‌ی بین نظریه‌ی ارتباطی زبان با نظریه‌های کنش‌های کلامی سرل و اصل همیاری گرایس و تلفیق و کاربرد آن‌ها در توصیف و تحلیلِ گفتمان دراماتیک نمایشنامه‌های برگزیده‌ی معاصر فارسی از دیگر اهداف مقاله مورد نظر است.

مقاله‌ی حاضر از نوع توصیفی-تحلیلی است و متون مورد مطالعه ازمیان آثار نمایشنامه‌نویسان شناخته‌شده‌ی معاصر فارسی ازجمله بهرام بیضایی، محمد چرمشیر و محمد یعقوبی انتخاب شده است. وجه زبانی در نمایشنامه‌های هر سه نمایشنامه‌نویس نقش بارزی دارد و در انتخاب متن‌ها تنوع سبکی و موضوعی رعایت شده است.

۱- تبیین نظریه‌ی ارتباطی زبان، کنش‌های کلامی و اصل همیاری

با تبیین نظریه‌های بالا در این بخش از مقاله و تلفیق آن‌ها در تحلیل گزیده‌ای از نمایشنامه‌های معاصر فارسی در بدنه‌ی تحقیق، سعی می‌شود، اهداف مشخص‌شده محقق شود.

۱-۱. تبیین نظریه فرایند ارتباطی زبان از رومن یاکوبسن

یاکوبسن به‌هنگام طرح نظریه‌ی فرایند ارتباطی زبان، به بررسی کارکرد ادبی زبان می‌پردازد و جایگاه آن را درمیان دیگر کارکردهای زبانی مشخص می‌کند وی نظریه‌ی روشن و منظمی درباره‌ی رابطه‌ی میان کارکرد ادبی زبان و دیگر کارکردهای مختلف به‌دست می‌دهد.

فرستنده پیامی را برای گیرنده می‌فرستد. این پیام برای آنکه بتواند مؤثر باشد، باید موضوعی حتی کم‌وبیش مبهم، به «مصداقی» اشاره کند. موضوع باید برای گیرنده قابل درک باشد و به‌صورت کلامی یا در قالب کلام بیان شود. دراین‌میان، رمزگانی نیز مورد نیاز است که برای فرستنده‌وگیرنده- یا به‌عبارت‌دیگر، برای رمزگذار و رمزگردان پیام- به‌طورکامل یا دست کم تاحدّی، شناخته شده باشد؛ و سرانجام، به مجرای ارتباطی نیاز است؛ مجرایی فیزیکی و پیوندی روانی میان فرستنده‌وگیرنده‌ی پیام که به هردوی آنان امکان می‌دهد، میان خود ارتباط کلامی برقرار کنند و آن را ادامه دهند. مجموعه‌ی این عوامل را که حضورشان در ارتباط کلامی ضروری است، می‌توان در طرح زیر به‌دست داد:

موضوع

پیام

فرستنده ---------- گوینده

مجرای ارتباطی

رمزگان

(یاکوبسن،۱۳۸۰: ۹۱)

[یاکوبسن در تبیین نظریه ارتباط در مقاله‌اش بیان می‌کند که؛] هریک از این شش عامل، تعیین‌کننده‌ی نقش متفاوتی از زبان است. اگرچه ما میان شش جنبه‌ی بنیادین زبان تمایز قائل می‌شویم، مشکل بتوان پیامی کلامی را یافت که تنها در قالب یکی از این نقش‌ها قابل طرح باشد. تعیین انواع پیام‌های کلامی براین‌اساس صورت نمی‌پذیرد که هریک از آن‌ها فقط در قالب یکی از این چند نقش زبان قابل طبقه‌بندی است، بلکه بر پایه‌ی این امر تحقق می‌یابد که هر پیام از چه جایگاهی در سلسله مراتب این نقش‌ها برخوردار است. ساختِ کلامی پیام ازاساس به برتری یک نقش بر نقش‌های دیگر وابسته است. اگرچه هدف اصلی بسیاری از پیام‌ها، ارجاع به مصداق، یعنی جهت‌گیری به‌سمت موضوع است و خلاصه اینکه اگرچه بسیاری از پیام‌ها نقش به‌اصطلاح ارجاعی، «صریح» یا «شناختی» دارند، ولی زبان‌شناس

هشیار باید به عملکرد سایر نقش‌های زبان نیز دراین‌دسته از پیام‌ها توجه داشته باشد.

نقش به‌اصطلاح «عاطفی» یا «بیانیِ» زبان که با جهت‌گیری به‌سمت فرستنده پدید می‌آید، نمایانگر احساس مستقیم گوینده از موضوعی است که درباره‌اش صحبت می‌کند، این نقش زبان بیانگر احساس عاطفی خاصی است که می‌تواند واقعی باشد، یا این چنین وانمود شود. به‌همین‌سبب، در عمل معلوم می‌شود که اصطلاح پیشنهادی و مورد نظر مارتی[۷]، یعنی «عاطفی»[۸] بر «احساسی»[۹] ارجح است. لایه‌ی صرفاً عاطفیِ زبان، در عبارات تعجبی تجلی می‌یابد. این دسته از عبارات، براساس الگوی آوایی خاص خود (توالی‌های آوایی منحصربه‌فرد یا حتی آواهایی که در موارد دیگر نامتداول‌اند) و نیز به‌سبب نقش نحوی‌شان (که عناصر سازنده‌ی جمله نیستند، بلکه معادل جمله به‌شمار می‌روند)، عملکردی متفاوت با زبان ارجاعی دارند. «مک گنیتی گفت: نچ‌نچ!». تمام حرف شخصیت داستان کنن دیل[۱۰]، دو «نچِ» مکیده است. نقش عاطفی زبان که در عبارات تعجبی آشکار می‌شود، ویژگی خود را کم‌وبیش در سطوح آوایی، دستوری و واژگانی تمامی گفته‌های ما می‌نمایاند. اگر ما زبان را به‌لحاظ انتقال اطلاعات تحلیل کنیم، می‌توانیم مفهوم اطلاعات را به جنبه‌ی شناختی زبان محدود سازیم.

جهت‌گیری به‌سمت گیرنده و طرح نقش ترغیبی زبان، بارزترین نمود دستوری خود را در عبارات ندایی و امری می یابد که به‌لحاظ نحوی، سازه‌ای و اغلب حتی به‌لحاظ واجی از دیگر مقولات اسمی و فعلی متمایز است. جملات امری به‌کل با جملات خبری تفاوت دارند. صدق‌وکذب جملات خبری را می‌توان محک زد، ولی این امکان برای جملات امری وجود ندارد. وقتی نانو در نمایشنامه‌ی «بنیاد» اُنیل[۱۱] با لحنی آمرانه و خشمگین فریاد می‌زند «بنوش»، نمی‌توان به این پرسش پاسخ داد که این جمله امری درست است یا غلط. درحالی‌که همین پرسش را برابر جملاتی مانند «کسی نوشید»، «کسی‌خواهد نوشید» و کسی می‌نوشید» می‌توان به‌راحتی مطرح کرد و به‌دنبال پاسخی برایش بود. جملات خبری را می‌توان برخلاف جملات امری به جملات پرسشی تبدیل کرد: «کسی نوشید؟»، «کسی خواهد نوشید؟»، «کسی می‌نوشید؟».

طرح سنتی زبان، آن‌گونه که ویژه بولر[۱۲] به‌دست داده، به همین سه نقش، یعنی نقش‌های عاطفی، ترغیبی و ارجاعی زبان، محدود می‌شد و سه رأس ارتباط، یعنی اول‌شخص یا فرستنده؛ دوم‌شخص یا گیرنده؛ و سوم‌شخص، را شامل می‌شد، که در اصل کسی یا چیزی بود که درباره‌اش صحبت می‌شد.... حال‌آن‌که ما به وجود سه عامل دیگرِ تشکیل دهنده‌ی ارتباط کلامی و سه نقش زبانی مرتبط با آن‌ها قائلیم.

پیام‌هایی را می‌توان درنظر گرفت که بیشتر برای برقراری ارتباط و ادامه یا قطع آن؛ بازبینی کار مجرای ارتباطی («الو، صدایم را می‌شنوی؟»)؛ جلب توجه مخاطب یا اطمینان از ادامه‌ی توجه وی

(«گوش می‌کنی؟» یا به سخن شکسپیر، «به کلامم گوش بسپار!»، یا وقتی مخاطب تلفن می‌گوید «آهان!») به‌کار می‌روند. این مجموعه از پیام‌ها که با جهت‌گیری به‌سمت مجرای ارتباطی تولید می‌شوند و یا به‌گفته‌ی مالینوفسکی[۱۳] از نقش همدلی برخوردارند، بخشی از آداب معاشرت به‌شمار می‌روند و استفاده از آن‌ها تنها برای ادامه‌ی برقراری ارتباط است. دوروتی پارکر[۱۴] به این نکته توجه داشته و نمونه‌های جالبی از آن به‌دست می‌دهد: «مرد جوان گفت، خب!. دختر جواب داد، خب!. پسر گفت، خب ما این‌جاییم. دختر جواب داد، خب، ما اینجاییم مگه نه؟. پسر گفت، انگار این‌طوره. دختر گفت، خب. پسر گفت، خب حالا.» کوشش برای آغاز و ادامه‌ی ارتباط، ویژگی پرندگان سخن‌گوست و به‌این‌ترتیب، نقش همدلیِ زبان تنها نقشی است که میان زبان انسان و زبان آن‌ها مشترک است. نخستین نقشی که کودکان فرا می‌گیرند همین نقش زبان است. کودک پیش‌ازآنکه بتواند به ردوبدل اطلاعات بپردازد، آماده ایجاد ارتباط است.

در منطق جدید، میان دو سطح زبان تمایز قائل شده‌اند؛ «ارجاع زبان»، که استفاده از زبان برای صحبت درباره‌ی موضوعات خارج از زبان است؛ و «فرازبان» که کاربرد زبان برای صحبت درباره‌ی خود زبان است. فرازبان فقط ابزاری عملی و ضروری نیست که ساخته‌وپرداخته‌ی منطق‌دانان و زبان‌شناسان باشد، بلکه در زبان روزمره‌ی ما نیز از نقش مهمی برخوردار است... وقتی فرستنده و یا گوینده نیاز داشته باشند تا از مشترک بودنِ رمزگانشان اطمینان حاصل کنند، گفتار به‌سمت رمزگان جهت می‌گیرد و نقش فرازبانی (یعنی درون‌زبانی) خواهد داشت...

تا اینجا درباره‌ی هر شش عامل مؤثر در ارتباط کلامی صحبت کردیم، به‌جز خود پیام. جهت‌گیری به‌سمت پیام، یعنی وقتی خود پیام در کانون توجه قرار گیرد، نقش شعری زبان را مطرح خواهد کرد. بررسی این نقش بدون توجه به مسائل کلی زبان حاصلی نخواهد داشت و ازسوی‌دیگر، مطالعه‌ی دقیق زبان نیز بررسی جامع نقش شعری زبان را می‌طلبد. ساده‌اندیشی محض است اگر تصور شود که می‌توان حوزه‌ی نقشِ شعری زبان را فقط به شعر نسبت داد یا شعر را به نقشِ شعری زبان محدود کرد. نقش شعری، تنها نقش هنر کلامی نیست، بلکه نقش مسلط و تعیین‌کننده‌ی آن به‌شمار می‌رود، درحالی‌که همه‌ی کارکردهای کلامیِ دیگر نقش ثانوی و فرعی دارد. این نقش، با برجسته کردن نشانه‌ها، بر دوگانگی بنیادین میان نشانه‌ها و مصادیق می‌افزاید و به‌همین‌علت زبان‌شناسی در مطالعه‌ی نقش شعری زبان نمی‌تواند خود را به حوزه‌ی شعر محدود کند...

همان‌طورکه گفتیم، مطالعه‌ی زبانی نقش شعری باید از محدوده‌ی شعر فراتر رود و ازسوی‌دیگر، مطالعه‌ی زبانی و دقیق شعر نیز نمی‌تواند به نقش شعری زبان محدود شود. ویژگی‌های انواع متنوع شعر بیانگر این نکته است که درکنار نقش شعری مسلط، نقش‌های کلامی دیگر نیز در پدید آوردن

انواع شعر، مؤثرند. شعر حماسی که به‌سمت سوم‌شخص جهت می‌گیرد، نقشی ارجاعی دارد و شعر غنایی، با جهت‌گیری به‌سمت اول‌شخص، در پیوندی تنگاتنگ با نقش عاطفی زبان قرار دارد. شعری که بر دوم‌شخص تمرکز یافته باشد، به نقش ترغیبی زبان تنیده شده است و بسته‌به اینکه در آن شعر اول‌شخص تابع دوم‌شخص باشد و یا برعکس، تمنایی و یا آمرانه می‌شود.

حال‌که توصیف اجمالی شش نقش بنیادین ارتباط کلامی را، کم‌وبیش به‌پایان رساندیم، می‌توانیم طرحی را که پیش‌تر درباره‌ی عوامل بنیادین ارتباط کلامی به‌دست دادیم، با طرحی از نقش‌های زبان کامل کنیم:

نقش ارجاعی

نقش شعری

نقش عاطفی نقش ترغیبی

نقش همدلی

نقش فرازبانی

(یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۹۶-۹۲)

۲-۱. تبیین نظریه کنش‌های کلامی از سرل

نظریه کنش کلامی نیز جنبه‌ی دیگری از نظریه ارتباط است و پیش‌از هرچیز به بررسی تولید کلام می‌پردازد. این نظریه در حوزه نظریه ادبی به توضیحِ عواملِ حاضر در تولیدِ گفتمان، شیوه رمزپردازی آن‌ها در متن، نشانه‌هایی که گیرنده به‌کمکِ آن‌ها آن عوامل را می‌شناسد، می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه این عوامل فرایندِ دریافت را متأثر می‌کنند. جان آستین[۱۵]، امیل بنوه‌نیست[۱۶]، پیتر استراوسن[۱۷] از نخستین کسانی بودند که نشان دادند چگونه می‌توان نظریه کنش کلامی را در تحلیل متن ادبی به‌کار بست. جان سرل اندیشه‌های این سه تن را تکامل بخشید.

کنش‌های غیربیانی به شیوه‌های مختلف طبقه‌بندی شده‌اند، برخی طبقه‌بندی‌ها، ازجمله آستین، برمبنای افعال انگلیسی صورت گرفته است و برخی دیگر، ازجمله طبقه‌بندی سرل، مبنای تحلیلی‌تری دارد. برای تحلیل دراماتیک، به‌نظر می‌رسد طبقه‌بندی سرل مفیدتر باشد. او پنج گروه کلی را در کنش‌های غیربیانی از هم متمایز می‌کند، که برای نشان دادن آن‌ها می‌توانیم به مثال‌های کم‌وبیش آشنا از شکسپیر متوسل شویم:

۱- اظهاری[۱۸]، که گوینده را به صدق گزاره‌ای که بیان شده است، متعهد می‌کند. این گروه به گروه «غیر کنشی» آستین نزدیک هستند (اما درهرحال کنشی هستند): «من می‌گویم که وقتی به دنیا آمدم زمین لرزید» (هنری چهارم)؛ «به تو می‌گویم که فرمانده سپاه تو، عاشق من است» (کوریالانوس)؛

«برایت سوگند می‌خورم که به نظر من هلن او را بیشتر از پاریس دوست دارد» (تریلوس).

۲-دستورات[۱۹] **[امری-تقاضایی- ترغیبی]**، کوششی هستند برای واداشتن شنونده به انجام عملی، دادن چیزی به گوینده یا تنها دادن اطلاعات (بنابراین فرمان‌ها درخواست‌ها، چالش‌ها پندها، سئوال‌ها و غیره را دربر می‌گیرد): «ساکت باش، من به تو دستور می‌دهم» (هنری پنجم)؛ «برادر من، اجازه بده از تو بخواهم که راه بیفتی» (آنتونی و کلئوپاترا)؛ «من خواهان عدالتم، و شما، شاهزاده، باید مجری این عدالت باشید» (رومئو).

۳- تعهدات، که گوینده را نسبت‌به سیر اعمال آتی متعهد می‌کنند (بنابراین، قول‌ها، سوگندها، قراردادها، و غیره جزو این گروه به‌حساب می‌آیند): «حال که این‌جا زانو زده‌ام، در برابر خداوند سوگند می‌خورم که هرگز دیگر توقف نکنم» (هنری ششم)؛ «به عنوان یک سرباز ملزم می‌شوم و می‌پذیرم» (All's Well)؛ «ضمانت می‌دهم، و حتی اگر هزار سال زندگی کنم آن را فراموش نمی‌کنم» (رومئو و ژولیت).

۴-بیانات عاطفی[۲۰]، کنش‌های معمول ازقبیل تشکر کردن، سلام دادن، تبریک گفتن که شرط صداقت در آن‌ها شامل یک حالت به‌خصوص روانی می‌شود: «من از شما، ای آگاممنون بزرگ سپاسگزارم» (ترویلوس)؛«ای شاهزاده‌ی عادل، به دربار ناواره خوش آمدید» (تلاش بیهوده‌ی عشق).

۵- اعلام‌ها[۲۱]، آن کنش‌هایی که اگر «با موفقیت» اجرا شود، درواقع شرایط پیشنهادی را محقق می‌کند، مانند کسی را به‌عنوان نامزد اعلام کردن، اعلام جنگ، و جاری کردن صیغه‌ی عقد ازدواج بین دو نفر. این کنش‌ها در تقسیم‌بندی اولیه‌ی آستین جزو پاره گفتارهای «کنشی» (performative) منظور شده بودند. این‌گونه کنش‌ها در درام دارای اهمیت ویژه‌ای هستند، زیرا اجرای موفقیت آمیز آن‌ها معمولاً سیر حوادث را به‌طور ناگهانی («دراماتیک») تغییر می‌دهد: «ما تو را برای همیشه تبعید می‌کنیم» (تیمونِ آتنی)؛ «ما تو را نخستین دوک سافلوک اعلام می‌کنیم» (هنری ششم). (الام،۱۳۸۹: ۲۰۷-۲۰۶)

سِرل علاوه‌بر دسته‌بندی کنش‌های کلامی برای تحقق هریک از آن‌ها مجموعه شرایط را اعلام می‌کند که بعضی از آن‌ها شرایط لازم و برخی شرایط کافی هستند. به‌عنوان‌مثال وی در مورد کنش کلامی «دستور دادن» برخورداری از اقتدار لازم را برای گوینده ازجمله شرایط مقدماتی می‌داند. شرط صداقت این است که فرد دستوردهنده بخواهد که عمل مورد نظرش انجام شود و شرط اساسی این است که سخنگو بخواهد که کلام وی به‌عنوان تلاشی به واداشتن مخاطب به انجام کاری تلقی شود. در مورد کنش‌های اعلامی، سرل ادامه می‌دهد که ازجمله شرایط مقدماتی این است که گوینده باید درستی قضیه‌ای که بیان می‌کند مبنایی مستدل و قانع‌کننده داشته باشد و شرط صداقت این است که گوینده متعهد شود که قضیه بیان شده یک موقعیت واقعی است. البته همه قواعد یاد شده، در همه کنش‌های

کلامی صدق نمی‌کند. به‌عنوان‌مثال کنش «سلام کردن» ساختاری ساده‌تر دارد، بدین‌معنی که در این کنش قضیه‌ای بیان نمی‌شود و شرط صداقت در مورد آن صدق نمی‌کند. اما شرط مقدماتی در مورد این کنش آن است که گوینده باید به‌حتم دربرابر شنونده‌ای قرار بگیرد و شرط اساسی آن ست که گفته به‌عنوان رفتاری محترمانه، حاکی از شناخت شنونده ازسوی گوینده تلقی شود.

۳-۱. تبیین اصل همیاریِ گرایس

در این قسمت به تبیین قواعد مکالمه گرایس از دستاوردهای کاربردشناسی زبان پرداخته می‌شود. ازآنجاکه بخش عمده نمایشنامه مبتنی‌بر گفت‌وگو (دیالوگ) و کنش‌های کلامی است، قواعد مکالمه گرایس که مبتنی‌بر اصل ارتباط است، می‌تواند به‌عنوان ابزاری نظری در مطالعه‌وتحلیل نمایشنامه مؤثر باشد.

درواقع ماهیت مکالمه‌ای و منش گفتمانی درام به تحلیلگر این امکان را می‌دهد که بااستفاده از شیوه‌های نظری تحلیل مکالمه به بررسی موقعیت، شخصیت‌پردازی و کنش در درام بپردازد. البته بین مکالمه[۲۲] و گفت‌وگوی نمایشی[۲۳] تفاوت‌هایی وجود دارد. بدیهی است که گفت‌وگو نسبت‌به مکالمه انگیخته‌تر، برنامه‌ریزی‌شده‌تر و ویراسته‌تر است و توسط نمایشنامه‌نویس در خدمت پیشبرد کلیت کنش‌های دراماتیک و ارائه نقش شخصیت‌ها به‌کار گرفته می‌شود. بنابراین در این مورد با نوعی بیش‌رمزگذاری[۲۴] روبه‌رو هستیم. پس درعین‌آنکه می‌توانیم دستاوردهای کاربردشناسی را در مطالعه‌ی درام به‌کار ببریم، باید ویژگی‌های خاص گفت‌وگوی نمایشی و تمایز آن را با مکالمه در زبان روزمره لحاظ کنیم. (امرالهی۱۳۸۷: ۲) [در مکالمه]، همه‌ی آنچه «مورد نظر» گوینده است، به‌صراحت گفته نمی‌شود. اگر به‌درستی بتوان گفت که درام «بر زنجیره‌ای از کنش‌های غیر بیانی استوار است»، آن‌گاه باید افزود که این کنش‌ها اغلب مبهم هستند و «خواندن بین سطرها»، فعالیتی تفسیرگرانه را الزامی می‌کنند. اما این معناهای ناگفته برمبنای چه اصولی در درام انتقال می‌یابند؟ (الام،۱۹۸۰[۱۳۸۹]:۲۱۱)

ماجرای زیر را درنظر بگیرید: خانمی روی نیمکتی در پارک نشسته و سگ بزرگی درمقابل نیمکت، روی زمین دراز کشیده است. مردی از راه می‌رسد و روی نیمکت می‌نشیند.

مرد: سگتان گاز می‌گیرد؟

زن: نه.

(مرد خم می‌شود تا دستی روی سگ بکشد که سگ دستش را گاز می‌گیرد.)

مرد: آخ! هی! شما گفتید سگتان گاز نمی‌گیرد.

زن: سگ من گاز نمی‌گیرد؛ اما این سگ من نیست.

یکی از مسائلی که سبب بروز مشکل در ماجرای بالا شده، به مسئله ارتباط بر می‌گردد. به‌ویژه‌اینکه

به‌نظر می‌رسد علت مشکل یاد شده، این باشد که مرد فرض می‌کند میزان پیامی که به وی رسیده، بیش‌از کلام گوینده است. پس مشکل ازپیش‌انگاشت نیست زیرا فرض «زن سگ دارد» به‌منزله‌ی پیش‌انگاشت عبارت «سگ‌تان» برای هردو طرف گفت‌وگو صادق است. مسئله این است که مرد فرض می‌کند پرسش او [سگتان گاز می‌گیرد؟] و پاسخ «نه» زن، هردو به سگی که مقابل آن‌هاست اشاره دارد. از دیدگاه مرد، پاسخ زن اطلاعاتی کمتر از حد انتظار دربر دارد. به‌عبارت‌دیگر، انتظار می‌رفت که زن اطلاعات جمله‌ی آخر [یعنی «این سگ من نیست»] را همان ابتدا در اختیار قرار می‌داد. به‌یقین اگر زن این اطلاعات را زودتر به‌زبان می‌آورد، داستان چنین خنده‌دار نمی‌شد. برای اینکه رخداد خنده دار شود، لازم است که زن اطلاعاتی کمتر از حد انتظار در اختیار مرد قرار دهد.

این مفهوم که میزان اطلاعات ارائه شده در محاوره باید مبتنی‌بر انتظار شنونده باشد، تنها یکی از جنبه‌های مفهوم کلی‌تری است که براساس آن افراد درگیر در محاوره با یکدیگر همکاری خواهند کرد (البته، ممکن است که در مثال، زن به‌واقع خواهان تعاملی مبتنی بر همکاری با آن مرد غریبه نباشد). در بیشتر موقعیت‌ها فرض همکاری چنان رایج است که می‌توان آن را تحت عنوان اصل همکاری در مکالمه بیان کرد و مانند جدول زیر، در قالب چهار اصل فرعی تحت عنوان راهکارها (یا شعایر) بسط داد. (یول،۱۳۸۵: ۵۴)

جدولِ اصل همکاری (برگرفته از گرایس ۱۹۷۵)

اصل همکاری: سهم خود را در مکالمه و در مرحله‌ی وقوع آن به‌گونه‌ای تعیین کنید که هدف یا جهت پذیرفته‌شده‌ی تبادلی که در آن درگیر هستید، آن را ایجاب می‌کند.

راهکارها:

الف) راهکار کمیت

۱. سهم خود را ازنظر اطلاع‌دهی به میزانی برسانید که اهداف تبادلی موجود نیازمند آن است.

۲. سهم خود را ازنظر اطلاع‌دهی فراتر از میزان لازم نبرید.

ب) راهکار کیفیت *سعی کنید سهم خود را براساس راستی قرار دهید.*

۱. چیزی را که معتقدید نادرست است، بیان نکنید.

۲. چیزی را که در مورد آن شواهد کافی ندارید، بیان نکنید.

ج) راهکار ربط *بی‌ربط سخن نگویید.*

د) راهکار شیوه *واضح سخن بگویید.*

۱. از ابهام بپرهیزید.

۲. از ایهام بپرهیزید.

۳. موجز باشید و از اطناب بپرهیزید.

۴. پیوستگی/ نظم را در کلام رعایت کنید.

این راهکارها را باید به‌منزله‌ی فرض‌های بیان‌نشده‌ی مکالماتمان بشناسیم. فرض این است که افراد اطلاعات کافی در اختیار شنونده می‌گذارند (برخلاف آن زن در مثال)؛ همچنین، فرض این است که این افراد حقیقت را می‌گویند، بی‌ربط نمی‌گویند و سعی می‌کنند تا ممکن است روشن سخن بگویند. ازآنجاکه این اصول در تعامل‌های عادی مفروض‌اند، گویندگان به‌ندرت آن‌ها را به‌زبان می‌آورند. اما، گویندگان عبارات ویژه‌ای را به‌کار می‌برند تا نشان بدهند که ممکن است درمعرض خطر عدم پیروی کامل از اصول همکاری یاد شده باشند. (یول،۱۳۸۵: ۵۵)

این قواعد به‌خودی‌خود بسیار کلی هستند و به‌هیچ‌وجه همیشه در یک سطح نمی‌توان آن‌ها را اعمال کرد، اما در عمل، شکستن این قوانین است که توجه را به‌خود جلب می‌کند. گرایس در ادامه می‌کوشد نشان دهد که چطور گوینده ممکن است از این قواعد برای القای معنای بیش‌ازآنچه به‌واقع می‌گوید، استفاده کند- برمبنای این قواعد مکالمه‌ای است که می‌توانیم معناهای «ناگفته» را دریابیم. اگر، منتقدی در پاسخ به نویسنده‌ای که از او خواسته است درباره‌ی رمانش قضاوت کند، بگوید «خوب، با دقت خواندمش جلدی بسیار جالب و صفحه آرایی جذابی داشت»، رمان‌نویس این گفته‌ی او را در حکم اظهار نظری ضمنی درباره‌ی کتاب تلقی خواهد کرد. بدیهی است که قاعده‌ی نخست، یعنی قاعده‌ی کمیت در اینجا شکسته شده است، نه به‌دلیل‌آنکه منتقد نمی‌تواند اطلاعات درخواست شده را ارائه کند (او کتاب را خوانده است)، و نه به‌دلیل‌آنکه به‌احتمال، در مکالمه همیارانه شرکت نمی‌کند (او پاسخ می‌دهد)، بلکه تنها به‌این‌دلیل ساده که نظری دارد که نمی‌خواهد به‌صراحت و مستقیم بیان کند. این منتقد، معنای ناگفته را به‌طور ضمنی بیان می‌کند[۲۵] و حالت استلزام در مکالمه[۲۶] پیش می‌آید.

۲. تحلیل گفتمان دراماتیک گزیده‌ای از نمایشنامه‌های معاصر فارسی

در این بخش از مقاله، با استفاده از نظریه‌های مطرح شده به تحلیل گزیده‌ای از نمایش‌های معاصر فارسی پرداخته می‌شود. براین‌اساس متن‌هایی از بخش‌های مختلف نمایشنامه‌ها انتخاب می‌شود و مطابق با نظریه‌ها و نمودارهای توضیح‌داده‌شده، نمایشنامه تحلیل می‌شود. سپس مطابق با نتایج استنتاج شده از تحلیل داده‌ها، هر یک از نمایشنامه‌ها مورد نقدوبررسی قرار می‌گیرد. لازم‌به‌ذکر است که بیشتر متن‌های انتخاب شده مربوط به نقاط پرکنش داستان است که دارای بیشترین بار دراماتیک در بافت نمایشی درام است. تلفیق نظریه‌ها در تحلیل متون نمایشی و تفسیر نمایشنامه‌ها براساس داده‌های به‌دست‌آمده، هدف این بخش از مقاله است.

۲-۱. نمایشنامه‌ی اول: «آرش» نوشته‌ی بهرام بیضایی

خلاصه؛ آرش با نیرنگ و فریبِ پادشاه تورانیان به‌عنوان تیرانداز سپاه ایران انتخاب می‌شود. او چاره‌ای جز قبول این مسئولیت ندارد زیرا درغیراین‌صورت ازسوی ایرانیان خیانت‌کار به وطن شناخته

می‌شود. او به بالای بلندترین قله‌ی ایران، دماوند می‌رود و تیری می‌اندازد که تا به امروز بر فراز آسمان‌ها در حرکت و چرخش است.

متن اول؛ مربوطبه گفت‌وگوی میان سردار و آرش است. در آنجا سردار ایرانی، آرش را متهم به فریب‌کاری می‌کند. این متن باکمک نظریه‌ی ارتباط تحلیل می‌شود.

"۱) آنک او [سردار] شمشیر خود را به زمین می‌کوبد؛ دیوانه بر گِردِ خویش می‌گردد؛ با غرش‌هاش راست چون آوار: (۲)هان نادانی بزرگ را من کردم. شنیدم که تو پیش از ما در این بوم بوده‌یی و بویی نبردم. دیدم که زبان ایشان را نیک می‌دانی و گمانی نکردم.[پس با درد می‌ماند] من نگین خود را به تو بخشیدم! من تو را دوست داشتم ای آرش؛ چرا فریبمان دادی؟ وآرش فریاد می‌کند: من فریب ندادم!
۳) آنک سردار با نگاهِ سخت خود او را درهم می‌شکند:(۴)جای دروغ نیست. این پیام دشمن است آرش، و با سوگندانِ سخت به خدایانِ ریگزار. ایشان تنها به آن تیر گردن می‌نهند که تو بیندازی!
۵) آرش بر خاک فرو می‌افتد." (بیضایی،۱۳۷۶: ۴۴).

در گفته‌های بالا و براساس کارکردهای زبانی رومن یاکوبسن در نظریه ارتباط داریم؛

۱) پیام به‌سوی موضوع- کارکرد ارجاعی- سوم‌شخص- حماسی

۲)پیام به‌سوی گوینده- کارکرد عاطفی- اول‌شخص- غنایی. لازم‌به‌ذکر است در این قسمت و در جمله‌ی «چرا فریبمان دادی؟» و «من فریب ندادم» کارکرد کنشی است، چون هردو شخصیت همدیگر را مخاطب قرار می‌دهند. اما درکُل کارکرد ارجاعی مقدم است.

۳) پیام به‌سوی موضوع- کارکرد ارجاعی- سوم‌شخص- حماسی

۴)پیام به‌سوی مخاطب- کارکرد کنشی- دوم‌شخص- تعلیمی

۵) پیام به‌سوی موضوع- کارکرد ارجاعی- سوم‌شخص- حماسی

بنابر نتایج به‌دست‌آمده، بیشترین کارکرد زبانی منطبق با نمایشنامه ***آرش***، کارکرد ارجاعی است و بعدازآن با فاصله زیاد کارکرد عاطفی و سپس کارکرد شعری جای می‌گیرد. همان‌طور که در بخش بیان نظریه یاکوبسن گفته شد، در کارکرد ارجاعی، پیام به‌سوی موضوع (زمینه) جهت می‌گیرد. زمینه همان بافت اجتماعی است. ازمیان انواع ادبی، این ویژگی بیشتر در حماسه نمود پیدا می‌کند. کارکردهای عاطفی و شعری، به‌ترتیب‌دیگر کارکردهای نمایشنامه ***آرش*** هستند. تک‌گویی‌های متن، آنجاکه گوینده از «من» و ضمیر خود می‌گوید، بیشترین بار عاطفی و غنایی به‌خود می‌گیرد. بیضایی در این نمایشنامه از زبانی حماسی و تراژیک سود می‌جوید. زبان مخلوق و مصنوع بیضایی ترکیبی از زبان حماسی و زبان شعری است که بار عاطفی دارد.

متن دوم؛ مربوطبه گفت‌وگوی میان کشواد و آرش است. این متن باکمک نظریه کنش‌های کلامی

تحلیل می‌شود.

۱) کشواد: ای مرد، به بندگان بیندیش! یک کنش عاطفی

۲) آرش: من خود از ایشانم. یک کنش اظهاری

۳) کشواد: این تیر آیا پایان بندگی است؟ نه، این به سود ایشان نیست! هر دو کنش اظهاری

۴) آرش: تو از سود و زیان چه می‌دانی؟ یک کنش ترغیبی

۵) کشواد: با این تیر چیزی هست که دگرگون نمی شود؛ و آن روزِ بندگان، که به‌هرروی بنده‌اند. ای آرش به بندیان بیندیش! کنش اول و دوم اظهاری و کنش سوم عاطفی است.

۶) آرش: برای من جای اندیشیدن نمانده است. یک کنش اظهاری

۷) کشواد: به آنها بیندیش که در گروانند! یک کنش ترغیبی

۸) آرش: چه کسی به من می‌اندیشد؟ برای من راهِ بازگشتی نیست پهلوان! من مردِ راستی و پرهیزم، و شما سخنِ من به گوش شنیدن نشنیدید. شما همه مرا مردی خواندید ترفند زن و دروغ؛ و من همین می‌مانم! (بیضایی،۱۳۷۶: ۵۴) کنش اول ترغیبی و چهار کنش بعدی اظهاری است.

کنش‌های کلامی کشواد نسبت‌به آرش

جمع کنش‌های کلامی	اعلانی	تعهدی	ترغیبی	عاطفی	اظهاری	نوع کنش شماره عبارت
۱				۱		۱
۲					۲	۳
۳				۱	۲	۵
۱			۱			۷
۷جمع کنش‌های شخصیت			۱	۲	۴	جمع

کنش‌های کلامی آرش نسبت به کشواد

جمع کنش‌های کلامی	اعلانی	تعهدی	ترغیبی	عاطفی	اظهاری	نوع کنش شماره عبارت
۱					۱	۲
۱			۱			۴
۱					۱	۶
۵			۱		۴	۸
۸جمع کنش‌های شخصیت			۲		۶	جمع

در این مکالمه کشواد با خواهش و بیان عاطفی خود از آرش می‌خواهد که از تصمیمش منصرف شود. درعوض آرش با اظهارات بیشتر، زبان بیان‌گرانه‌تری درپیش می‌گیرد و به اظهار عقاید می‌پردازد. آرش در این مکالمه ابتکار عمل دارد و ازلحاظ شخصیتی فعال‌تر است و این با بالاتر بودن کنش‌های شخصیتی‌اش همخوانی دارد.

در تحلیل زبان نمایشنامه‌ی ***آرش***، با کمک از نظریه‌ی کنش‌های کلامی می‌توان استدلال کرد که هرچه متن به‌سمت انتها می‌رود، زبان آرش به‌سمت کنش‌های عاطفی نزدیک می‌شود و از کنش‌های کلامی ترغیبی و اظهاری ابتدای نمایشنامه فاصله می‌گیرد. بنابراین نویسنده در توزیع کنش‌های کلامی متناسب با شخصیت‌های نمایشنامه هوشمندانه عمل کرده است. براین‌اساس می‌توان استنباط کرد که یکی از سازوکارهای قابل انعطافی که نویسنده یک متن بااستفاده از آن می‌تواند شخصیت‌های مورد نظر خود را خلق کند، کنش‌های کلامی متناسب با شخصیت است.

متن سوم؛ این متن مربوط به صحنه‌ای است که آرش دربرابر خود می‌ایستد و با خود سخن می‌گوید. این متن براساس اصل همیاری تحلیل می‌شود.

"۱) با من میا آرش؛ از من دورتر بایست؛ تو مرا به خویش آلوده می‌کنی.

۲)کجا بمانم ای آرش؟ تو تنها مرا داری! از من کجا می‌توانی گریخت؟ این سپیده‌دم، بختِ سیاه را دیدم در آسمان می‌گشت تا بر سری فرود آید؛ دانستم پیِ تو می‌گردد.

۳)من سزاوار نبودم.

۴)تو سزاوار بدتری آرش! ترا به راستکاری‌ات سرزنش می‌کنند و تو سزاواری. چرا از دشتِ نبرد به سینه‌ی کوه نگریختی؟ چرا در هنگامه آشوب جان دشنه‌ای نسپردی؟ چرا به ریسمانِ دشمن پذیره نرفتی؟ چرا نزدیکِ تنگ‌چشمان پشت خم نکردی؟ تو سزاواری آرش.

۵)من نادانم ای آرش؛ مرا به رنج دانایی میَفکن. من از خانه بسیار دورم؛ و دریغا که خانه‌ای باشد." (بیضایی، ۱۳۷۶: ۵۶)

با توجه به مکالمه ی ۱ و ۲ ، ما مدام با نقض راهکار شیوه از اصول همکاری مواجه هستیم. گفت‌وگوی میان دو آرش همواره با ابهام و عدم پیوستگی و نظم همراه است. «تو مرا به خویش آلوده می‌کنی» عبارت مبهمی است که دربین رابطه فاصله می‌گذارد. آن دوگویی هریک برای خود صحبت می‌کند و رابطه هیچ‌گاه شکلی منطقی و واقعی به‌خود نمی‌گیرد. نقض قاعده شیوه بر استعاره و کنایه ناشی از نارضایتی، در توصیف‌های پیچیده دو شخصیت داستان دیده می‌شود. البته این نوع توصیف‌ها ازسوی شخصیت نویسنده در این متن دورازذهن نیست اما کلام پیچیده شخصیت آرش، نمونه آشکار نقض قاعده شیوه است.

درادامه مکالمه و در عبارت۴، راهکار شیوه نقض می‌شود و این بر کنایه‌ای که در کلام است، دلالت می‌کند. درانتهای عبارت۴ گفته می‌شد «تو سزاواری آرش» و در پاسخ، در عبارت ۵ گفته می‌شود «من نادانم آرش»، همان‌طور که دیده می‌شود، راهکار رابطه با بی‌ربط سخن گفتن نقض شده و این دال بر استیلایِ افکارِ آرش عبارت ۴ بر آرش عبارت ۵ است. آرش درمیان افکارش سرگردان است و در اینجا، آن خودی که مسیر فریب را درپیش گرفته، در موضع قدرت است.

۲-۲. نمایشنامه‌ی دوم: «روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردیبهشت» نوشته‌ی محمد چرمشیر

خلاصه؛ سمنگان دژ شهر زنان است و مردانی که پا به این شهر می‌گذارند، همه دچار سرنوشتی مرگ‌بار هستند. رستم پا به سمنگان دژ می‌گذارد و عاشق تهمینه می‌شود و درنهایت با او ازدواج می‌کند، درحالی‌که با نیرنگ شهربانو، مجبور به کشتن رخشش می‌شود.

متن اول؛ مربوط‌به لحظه‌ای است که رخش و رستم به سمنگان دژ رسیده‌اند. این متن باکمک نظریه‌ی ارتباط تحلیل می‌شود.

"۱) رخش: «سمنگان دژ»... دیوارها رفته تا آسمان...زوزه‌ی باد درشکاف دیوارها...دیوارها از ساروج و سنگ...سایه «سمنگان دژ» بر زمین... سایه‌ی باروها بلندتر...چهار بارو...چهار طرف...باروها زیر اَبرها... زنان در باروها...گیسوان سیاه در باد...چشم‌ها می‌نگرند...رستم، رستم کجاست؟

۲)رستم: اسب، اسب من کجاست؟ بخوانیدش بیاید اسب من. که مرا دژی است رودر رو، سخت بی‌روزن و سر برکشیده. و دروازه‌هایی همه فرو بسته و تنگ. مرا هوش می‌برند از سر، این دیوان و جادوان که می‌بینم و در باره‌های این دژ. دیوانی همه مانندهٔ زنان، فراخ سینه و دراز گیسو...بخوانیدش بیاید اسب من. با شمشیری. گرزی. که نه زنی می‌خواهم نه شرابی. تنها جنگ می‌خواهم. شیهه‌ی اسب و صدای شمشیر. و سرهایی که جدا می‌شوند از تن. و سینه‌هایی که شکافته می‌شوند در خون و زخم... اسب، اسب من کجاست؟... چرا از این راه می روی، اِی اسب؟» (چرمشیر،۱۳۸۸: ۲۴)

در گفته‌های بالا و براساس کارکردهای زبانی رومن یاکوبسن در نظریه ارتباط داریم؛

۱)پیام به‌سمت موضوع(موضوع:سمنگان دژ)- کارکرد ارجاعی- سوم‌شخص نقش بارزی دارد- لحن حماسی. لازم‌به‌ذکر است اگرچه در این پاراگراف می‌توان در جملاتی مثل؛ «گیسوان سیاه در باد... چشم‌ها می نگرند»، قائل به کارکرد ادبی (شعری) بود. (در این جملات پیام خود پیام را نشانه رفته است. «گیسوان سیاه» و «چشم‌ها» برروی محور جانشینی جای «زنان» نشسته‌اند و نقش استعاری دارند.) و یا در جمله‌ی «رستم، رستم کجاست؟» به‌دلیل واگویی رخش با خودش بر کارکرد عاطفی تأکید کرد، اما بازهم در کلِ پاراگراف کارکرد ارجاعی بر دیگر نقش‌های موجود تقدم دارد.

در تحلیل شخصیت رخش می توان گفت که، سخن گفتن رخش ازهمان‌ابتدا بیانگر ایجاد فضایی فانتزی است تا مخاطب بتواند دگردیسی‌های بعدی را آگاهانه و با چشم باز بپذیرد. گفت‌وگوهای رخش درطول متن کارکرد ارجاعی دارد. پیامی که همواره رخش بیان‌کننده‌ی آن است به‌سمت موضوع هدایت می‌شود. رخش در بیشتر جاها ناظر است و از دیدگاه دانای کل به ماجرا نگاه می‌کند. اوست که موضوع را تعریف می‌کند و پیش‌گویی‌هایش را از خیروشر حوادث می‌گوید. او روح مبارزه‌طلبی در رستم را می‌خواهد، بنابراین لحنش حماسی است.

۲) کارکرد عاطفی- اول‌شخص- پیام به‌سمت گوینده- لحن غنایی. در جملات «اسب، اسب من کجاست؟ بخوانیدش بیاید اسب من.» و «چرا از این راه می‌روی، اِی اسب؟» ، کارکرد کنشی(ترغیبی) است. اما در کلِ گفت‌وگو، کارکرد عاطفی بر دیگر کارکردها تقدم دارد.

در تحلیل شخصیت رستم می‌توان گفت که، رستم عمری جنگیده است و حالاکه به سمنگان دژ و شهر زنان رسیده، دچار تردید می‌شود. او با دیدن تهمینه عاشق می‌شود و زبانش بار عاطفی می‌گیرد. گفت‌وگوهای رستم، حدیث نفس است و لحن غنایی دارد.

متن دوم؛ گفت‌وگویی کوتاه میان رستم و تهمینه است. این متن با استفاده از نظریه کنش‌های کلامی تحلیل می‌شود.

۱) رستم: پس سر جنگ دارند مادیان‌ها. کنش اظهاری

۲) تهمینه:کاش کار دیگری با تو نداشتم تا مرگ را برایت آرزویی می‌کردم دور. دو کنش عاطفی

۳) رستم: بیا. پیش بیا تا »مادیان دژ»ت را برایت »مردار دژ» کنم.

گفته اول و دوم کنش ترغیبی و گفته سوم کنش اظهاری

۴)تهمینه: بترس از مادیان‌های سخت رکاب که همیشه می‌توانند چموش باشند. یک گفته اظهاری

۵) رستم: من اگر بخواهم بر گرده‌ی هر مادیانی خواهم نشست در این «مادیان دژ» و خواهم تاخت به هرکجا که باید. دو گفته اظهاری

۶) تهمینه: بتاز. اما بدان آن زمان که از مادیان فرو افتی، من آنجا خواهم بود؛ با همین زره و همین شمشیر. (چرمشیر۱۳۸۸: ۳۷) گفته اول ترغیبی و گفته دوم اظهاری

کنش‌های کلامی رستم نسبت‌به تهمینه

جمع کنش‌های کلامی	اعلانی	تعهدی	ترغیبی	عاطفی	اظهاری	نوع کنش شماره‌عبارت
۱					۱	۱
۳			۲		۱	۳
۲					۲	۵
۶جمع کنش‌های شخصیت			۲		۴	جمع

کنش‌های کلامی تهمینه نسبت‌به رستم

جمع کنش‌های کلامی	اعلانی	تعهدی	ترغیبی	عاطفی	اظهاری	نوع کنش شماره‌عبارت
۲				۲		۲
۱					۱	۴
۲			۱		۱	۶
۵جمع کنش‌های شخصیت			۱	۲	۲	جمع

از مقایسه داده‌های دو جدول می‌توان به این نتایج رسید؛ جمع کنش‌های ترغیبی و کنش‌های شخصیت رستم نسبت‌به تهمینه بیشتر است، پس رستم در موضع برتری و قدرت نسبت‌به تهمینه قرار گرفته است. درمقابل تهمینه با به‌کار بردن کنش‌های عاطفی، تمایلات و احساسات درونی خود را که همان عشق ورزیدن است، ابراز می‌کند. افزون بودن شمار کنش‌های اظهاری رستم نسبت‌به تهمینه در این گفت‌وگوی کوتاه، نشان از علاقه بیشتر رستم به بیان و خودنمایی خود دربرابر تهمینه، برای جلب موافقت او دارد.

متن سوم؛ گفت‌وگوی میان زن جادو و رخش، زن جادو برای رخش تاس می‌ریزد و از آینده‌ی رخش می‌گوید. این متن باکمک اصل همیاری تحلیل می‌شود.

"۱) زن جادو: بیا جلو و نگاه کن... بیا... جلوتر بیا... جفت شش. همه‌اش سیاه... می‌دانی این یعنی چه؟... نه که نمی‌دانی. از کجا باید بدانی؟... تو یک اسبی.

۲) رخش: تا همین امروز که بودم... اما حالا به این هم یقین ندارم.

۳) زن جادو: تو عاقل‌تر از همه‌ی این مردمی...هیچ‌چیزی در جهان به یقین نیست... سر و ساق محکمی داری.

۴) رخش: چه می‌کنند این جفت شش سیاه با او؟

۵) زن جادو: اگر تو را هفت بار بجوشانم، معجونی خواهی شد برای بی‌مرگی... می‌دانستی؟"(چرمشیر،۱۳۸۸: ۳۳)

در عبارت‌های ۱ و۳و ۵ و در گفته‌های زن جادو درطول مکالمه مدام قاعده شیوه به سه شکل صراحت در کلام، استعاره و توصیف پیچیده نقض می‌شود. به‌عبارتی‌دیگر زن جادو با صراحت، استعاره و توصیف در گفته‌های پیشگویانه‌اش شخصیت عمیق‌تری از خود نشان می‌دهد.

درعوض در عبارت‌های ۲و ۶ ، نقض قاعده کیفیت و به‌صورت کنایه و تمسخر در گفت‌وگوهای شخصیت سطحی‌تر مکالمه یعنی رخش نمود یافته است.

۳-۲. نمایشنامه‌ی سوم: «یک دقیقه سکوت» نوشته‌ی محمد یعقوبی

خلاصه؛ شیوا مبتلابه خواب‌های طولانی‌ست، به‌طوری‌که درطول نمایشنامه فقط در دوره‌های تاریخی خاصی از خواب بر می‌خیزد و هربار شاهدِ وقایعی می‌شود که در زندگی شخصی و اجتماعی و سیاسی کشورش افتاده است. نمایشنامه ***یک دقیقه سکوت*** سرگذشت شیوا، خواهرش شیدا و خانواده‌ای شیرین و جمشید درطول سال‌های ۵۹ تا ۷۷ است. البته در این نمایشنامه برش‌هایی از زندگی هستی و سهراب هم روایت می‌شود. سهراب جزء نویسندگان روشنفکری است که در جریان قتل‌های زنجیره‌ای، کشته می‌شود.

متن اول؛ مربوطبه گفت‌وگوی میان هستی و سهراب است. این متن براساس نظریه ارتباط تحلیل می‌شود.

۱) هستی: سهراب! کارکرد ترغیبی

۲) سهراب: [از بیرون] بله. کارکرد ترغیبی

۳) هستی: بیا دیگه. دوربین آماده ضبط ئه. گفته اول کارکرد ترغیبی و گفته دوم کارکرد فرازبانی

۴) سهراب: نمی شه من نباشم؟ کارکرد ترغیبی

۵) هستی: بیا دیگه سهراب! می خوام تو رو معرفی کنم. خواهش می‌کنم.

گفته اول کارکرد ترغیبی ، گفته دوم کارکرد فرازبانی و گفته سوم عاطفی

۶) سهراب: خیلی خب. اومدم. کارکرد همدلی

[هستی دکمه ضبط دوربین هندی‌کم را فشار می‌دهد و می‌رود روبه‌روی دوربین می نشیند.]

۷) هستی: سلام مامان. نامه ت رو خوندم. خیلی خوش حالم که می‌شنوم به اون جا عادت کرده‌ای. از این به بعد هر ازگاه فیلم می‌فرستم براتون از وضعیت خودم. خوش حالم که دیگه مجبور نیستم براتون نامه بنویسم. این کار خیلی بهتر از نامه نوشتن ئه. من این جوری راحت‌ترم. اول بذار شما رو از کنجکاوی دربیارم و این آقای با شخصیتی رو که کنارم نشسته معرفی کنم. سهراب یکتا، شوهرم. بله. بله. من باز هم ازدواج کردم. بیش تر از یک ماهئه که با هم ازدواج کرده ایم. حالا سهراب خودش با شما حرف می زنه.

در این گفت‌وگو جاهایی که هستی مادرش را مورد خطاب قرار می‌دهد، کارکرد ترغیبی است و در جاهایی که از خودش و حالاتش حرف می‌زند، کنش عاطفی است. درمجموع ۵ گفته کارکرد ترغیبی و ۵ گفته کارکرد عاطفی و بقیه گفته‌ها مانند «بله، بله» و یا «سهراب یکتا، شوهرم.» کارکرد فرازبانی دارند. مجموع گفته‌هایی که کارکرد فرازبانی دارند ۴ گفته است.

۸) سهراب: سلام. من...خب، من نمی دونم چی بگم. به هر حال...ما با هم ازدواج کردیم. خیلی دلم می‌خواد ببینم تون و ...

در این عبارت، گفته اول کارکرد همدلی، گفته دوم کارکرد ادبی است، چون خود پیام را هدف قرار داده است. گفته سوم کارکرد فرازبانی دارد، چون خبر اهمیت یافته است و گفته‌ی آخری کارکرد ترغیبی دارد.

۹) هستی: شغل ت رو بگو عزیزم. سهراب نویسنده ست مامان.
گفته اول کارکرد ترغیبی و گفته دوم کارکرد ارجاعی دارد.
۱۰) سهراب: من برخلاف هستی ترجیح می‌دم براتون نامه بنویسم. دیگه نمی‌دونم چی باید بگم. (یعقوبی،۱۳۸۹: ۲۳-۲۴)
گفته اول کارکرد فرازبانی و گفته دوم کارکرد عاطفی دارد. اگرچه می‌توان در بافت نمایشی برای عبارت «برخلاف هستی» کنش ترغیبی هم قائل شد.

از نتایج استنتاج‌شده برمی‌آید که بالاترین کارکرد زبان در نمایشنامه‌ی ***یک دقیقه سکوت*** مربوطبه کارکرد ترغیبی و کنشی است. یعنی گفته‌ها در متن به‌سمت ترغیب مشارکین به شرکت در مکالمه و تأثیر گذاشتن بر یکدیگر پیش می‌روند. ازسویی‌دیگر کنش‌های ترغیبی در گونه‌ی شعر مدحی و تعلیمی بیشترین نمود را دارد. همان‌گونه که در این نمایشنامه وجوه تعلیمی و اخلاقی وجه بارز دارد.

متن دوم؛ گفت‌وگوی میان شیرین و شیداست و براساس نظریه کنش‌های کلامی تحلیل می‌شود.
۱) شیرین: آها، تو خیلی پاکی. ببخشید. من دارم اشتباه می‌کنم. اصلا تو کار اشتباهی نکردی. من امل‌ام. اصلا غیرعادی نیست که یکی با شوهر خواهرش روی هم بریزه، بعد مغزش رو شست وشو بدهد که خواهرش رو طلاق بده، اونوقت خودش با شوهر خواهرش ازدواج کنه. اصلا غیرعادی نیست. اصلا غیراخلاقی نیست. به خدا مونده م به جیمی چی بگم؟
کنش اول اظهاری، کنش دوم عاطفی، ۶ کنش بعدی اظهاری و کنش آخر ترغیبی است.
۲) شیدا: چه ربطی به جیمی داره؟ کنش ترغیبی
۳) شیرین: یعنی چه؟ من پیش اون آبرو دارم . این حق من ئه که پیش شوهرم سربلند باشم، دل‌م می‌خواد جلوی شوهرم همیشه سربلند باشم و به خانواده‌م افتخار کنم. همین که جیمی بفهمه آبروی خانواده م پیش خودش و فامیل هاش رفته.
یک کنش ترغیبی و سه کنش باقی‌مانده اظهاری
۴) شیدا: خب، حالا چی؟ من چه کار باید بکنم؟ کنش اول عاطفی و دوکنش دیگر ترغیبی
۵) شیرین: از من می‌پرسی؟ کنش ترغیبی
۶) شیدا: اگه به کمک تو احتیاج نداشتم که دیگه این موضوع رو برات تعریف نمی‌کردم. به کمک‌ت احتیاج دارم دیگه. کنش اول اظهاری و کنش دوم عاطفی
۷) شیرین: من کمکی نمی‌تونم به‌ت بکنم. گندی رو که زدی خودت باید درست کنی.
دو کنش اظهاری
۸) شیدا: اصلا خودم به ش می‌گم. من هیچ اشتباهی نکردم. (یعقوبی،۱۳۸۹: ۴۰)

دو کنش اظهاری

کنش‌های کلامی شیرین نسبت‌به شیدا

جمع کنش‌های کلامی	اعلانی	تعهدی	ترغیبی	عاطفی	اظهاری	نوع کنش شماره عبارت
۹			۱	۱	۷	۱
۴			۱		۳	۳
۱			۱			۵
۲					۲	۷
۱۶			۳	۱	۱۲	جمع کنش‌ها

کنش‌های کلامی شیدا نسبت‌به شیرین

جمع کنش‌های گفتاری	اعلانی	تعهدی	ترغیبی	عاطفی	اظهاری	نوع کنش شماره عبارت
۱			۱			۲
۳			۲	۱		۴
۳				۲	۱	۶
۲					۲	۸
۹			۳	۳	۳	جمع کنش‌ها

براساس موقعیت کلامی و داده‌های به‌دست‌آمده از متن بالا، رابطه شیرین و شیدا در این مکالمه، رابطه‌ی دوستانه و صمیمی نیست. تعداد کنش‌های کلامیِ شیرین به تعداد قابل توجهی بیشتر از شیدا است و این برتری شیرین را ازحیث قدرت و اراده در گفت‌وگو توجیه می‌کند. شیرین با کنش‌های اظهاری مداومش، در مورد صدق‌وکذب اعمال شیوا قضاوت می‌کند و شیوا با کمتر اظهار کردن و کنش‌های عاطفی بیشتر سعی در تعامل و ادامه‌ی گفت‌وگو دارد. این تعامل درجهت حفظ و ادامه مکالمه با تعداد کنش‌های ترغیبیِ برابر هم همخوانی دارد.

متن سوم؛ مربوط‌به گفت‌وگوی میان شیوا و شیدا است، لحظه‌ای که شیدا واقعیت ازدواج با ایرج را به شیوا می‌گوید. این متن براساس اصل همیاری تحلیل می‌شود.

«۱) شیوا: من می‌دونستم. دلم می خواست از زبان خودت بشنوم. دلم می‌خواست ببینم چه طور می‌خوای بگی، چه طور روت می شه بگی؟

۲) شیدا :تو هر رفتاری بکنی، هر ناسزایی به م بگی حق داری.

۳)شیوا :چرا ایرج؟

۴) شیدا :چه طور بگم، پیش اومد. مدت ها گذشت و تو بیدار نمی شدی. راست‌ش ما دیگه امید نداشتیم تو به این زودی ها بیدار شی.

۵) شیوا :شاید هم آروزی مرگ من رو می کردید؟» (یعقوبی، ۱۳۸۹: ۴۷)

در عبارت ۱ و در گفته‌های شیوا ابهامی نهفته است. او می‌گوید «دلم می‌خواست از زبان خودت بشنوم» و بعد می‌گوید «چطور روت می‌شه بگی؟» . وجود این ابهام راهکار شیوه را نقض می‌کند. نقض قاعده شیوه دلالتی بر تناقض‌گویی گفته‌های شیوا دارد. شیوا ازسویی میل به شنیدن دارد و ازسویی اکراه از شنیدن واقعه‌ای که برای او اتفاق افتاده است.

در عبارت ۲ و درگفته‌های شیدا نقض قاعده کیفیت اتفاق می‌افتد. او می‌گوید که هر رفتاری که شیوا بکند و هر ناسزایی به او بگوید حق دارد، درصورتی‌که مخاطب با پیش‌ذهنیتی که از شیدا پیدا کرده می‌داند که او قبل‌تر برای ازدواجش با ایرج(شوهر شیوا) به‌خود حق داده است. بنابراین شیدا سهم خود را براساس راستی قرار نداده است و بدین‌طریق قاعده‌ی کیفیت را نقض کرده‌است. نقض قاعده کیفیت درجهت جلب رضایت شیوا اتفاق می‌افتد.

در عبارت ۳ شیوا با سئوالی که می‌پرسد، سهم خود را در مکالمه و در مرحله‌ی وقوع آن به‌گونه‌ای تعیین می‌کند که هدفش ادامه‌ی مکالمه و تبادلی‌است که در آن درگیر است و اساس گفت‌وگو را بر اصل همکاری بنا کرده است.

در عبارت ۴ بازهم شیدا واقعیت را نمی‌گوید. او قبل‌تر به شیرین گفته است که دلیل ازدواجش با ایرج بچه‌دار شدن بوده است. او در این گفته سهم خود را براساس راستی بیان نمی‌کند، پس راهکار کیفیت را نقض می‌کند تا درجهت جلب رضایت شیوا اقدام کرده باشد.

در عبارت ۵ شیوا با گفته‌اش، سهم خود را ازنظر اطلاع‌دهی فراتر از میزان لازم می‌برد و راهکار کمیت را نقض می‌کند. نقض راهکار کمیت دلیل بر برتری‌جویی شیوا بر شیدا است.

نتیجه‌گیری

مقاله حاضر براساس این فرض اساسی شکل گرفت که چگونه می‌توان متون نمایشی را باکمک نظریه‌های زبان‌شناسی تحلیل کرد. بنابراین نگارنده در این پژوهش با صورت‌بندی کردن نظریه‌های کاربردیِ زبان که با یکدیگر ارتباطی نظام‌مند داشتند، ازجمله نظریه‌ی ارتباطی زبان از رومن یاکوبسن، نظریه کنش‌های کلامی سرل و اصل همیاریِ گرایس به بررسی گزیده‌ای از متون نمایشی معاصر فارسی ازجمله نمایشنامه‌ی ***آرش***

از بهرام بیضایی، ***روایت عاشقانه‌ای از مرگ در ماه اردیبهشت*** از محمد چرمشیر و ***یک دقیقه سکوت*** از محمد یقوبی همت گماشت.

در بخش نظری مقاله، ابتدا نظریه ارتباطی زبان بررسی‌شد و سپس توضیح داده شد که اجزاء ارتباطی زبان به چه معنا است و چه کارکردهایی در نقدوتحلیل متون نمایشی دارد. در ادامه نظریه کنش‌های کلامی و طبقه‌بندی سرل از آن نظریه ارایه شد. این بخش با تبیین اصل همیاری گرایس، رابطه‌اش با دیگر نظریه‌ها و چگونگی کاربردش در تحلیل متون نمایشی به‌اتمام رسید.

در بدنه‌ی تحقیق به پرسش آخر مقاله، یعنی چگونگی تحلیل نمایشنامه‌ها براساس نظریه‌های مطرح‌شده پاسخ داده شد. این بخش به سه بخش مجزا تقسیم شد و در هر بخش یک نمایشنامه براساس سه نظریه‌ی مطرح‌شده، مورد بررسی قرار گرفت. بنابراین همان‌گونه که در سه نمایشنامه‌ی برگزیده بالا نشان داده شد، می‌توان این نتیجه‌ی کلی را گرفت که نمایشنامه‌های معاصر فارسی، با تلفیق نظریه‌های بررسی شده، قابل تفسیرند. و نظریه‌های ارتباطی زبان، کنش کلامی و اصل همیاری، می‌تواند ابزاری مناسب برای تحلیل ساختارگرایانه‌ی نمایشنامه‌های معاصر فارسی باشند.

پی نوشت ها

1- Communication Theory
2- Roman Jakobson
3- Speech Act Theory
4- John Searle
5- Cooperative Principles
6- Grice
7- Marty
8- Emotive
9- Emotional
10- Conan Doyle
11- Eugene O’neill
12- K.Buhler
13- B. malinowski
14- Dorothy Parker
15- J. L.Austin
16- Émile Benveniste
17- Peter Strawson
18- Assertives
19- Directives
20-Expresives
21- Declarations
22- Conversation
23- Dialogue
24- Over-Coding
25- Implicates
26- Conversational Implicature

فهرست منابع

۱. الام، کر، (۱۳۸۹)، ***نشانه شناسی تئاتر و درام***، ترجمه: فرزان سجودی، چاپ چهارم، تهران، نشر قطره.

۲. امرالهی، تینا، (۱۳۸۷)، **قواعدمکالمه‌گرایس، معنای ضمنی وشخصیت‌پردازی درمتون نمایشی (با نگاه به آثار اکبر رادی)**، تهران، مجله زبان‌شناسی دانشگاه علامه طباطبایی.

۳. بیضایی، بهرام، (۱۳۷۶)، **سه برخوانی**، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۴. چرمشیر، محمد، (۱۳۸۸)، **روایت عاشقانه ای از مرگ در ماه اردی‌بهشت**، تهران، نشر نی.

۵. چندلر، دانیل، (۱۳۸۷)، **مبانی نشانه شناسی**، ترجمه:مهدی پارسا، تهران، انتشارات سوره مهر.

۶. سجودی،فرزان، (۱۳۸۰)، **ساختگرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی**، تهران، انتشارات سوره مهر.

۷. سجودی، فرزان، (۱۳۸۷)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران، نشر علمی.

۸. علوی مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، **نظریه نقد ادبی معاصر**، تهران، انتشارات سمت.

۹. کاستانیو، پل، (۱۳۸۷)، **راهبردهای نمایشنامه نویسی جدید/ رویکردی زبان بنیاد به نمایشنامه‌نویسی**، ترجمه‌ی مهدی نصراله زاده، تهران، انتشارات سمت.

۱۰. فالر، راجر، (۱۳۸۱)، **یاکوبسن، رومن، لاج، دیوید، بری، پیتر، زبانشناسی و نقد ادبی**، ترجمه‌ی مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نشر نی.

۱۱. مکاریک،ایرناریما، (۱۳۸۴)، **دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشرآگه.

۱۲. میلر، جرالدار، (۱۳۶۸)، **ارتباط کلامی (تحلیل معانی بیان)**، علی ذکاوتی قراگوذلو، تهران، سروش.

۱۳. یارمحمدی، لطف الله، (۱۳۸۳)، **گفتمان شناسی رایج و انتقادی**، تهران، انتشارات هرمس.

۱۴. یاکوبسن، رومن، (۱۳۷۶)، **روندهای بنیادین در دانش زبان**، ترجمه: کوروش صفوی، تهران، نشر هرمس.

۱۵. یاکوبسن، رومن، (۱۳۸۰)، **زبان‌شناسی و شعرشناسی**، برگردان: کوروش صفوی، برگرفته از کتابِ ساختگرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی؛ تهران؛ انتشارات سوره مهر.

۲۰. یول،جورج، (۱۳۸۵)، **کاربرد شناسی زبان**، ترجمه: محمد عموزاده و منوچهر توانگر، تهران،سمت.

21- Jakobson, Roman,(1973***) The linguistics and literature Theory***, london.

22-Bradford, Richard, (1994), "***Roman Jakobson, life, language***, Art", london and New York, Routledge

نگاهی پسامدرن به نمایشنامه روزنکرا نتز و گـــیلدنســـترن مـــرده‌اند اثر تام اســـتاپارد

سعیدیزدانی، آزیتا عسگری، لیلا رفیعی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰ / ۱۱ / ۳ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱ / ۳ / ۵

**نویسندهٔ مسؤول

نگاهی پسامدرن به نمایشنامه روزنکرا نتز و گیلدنسترن مرده‌اند اثر تام استاپارد

سعید یزدانی دکترای تخصصی زبان و ادبیات انگلیسی و عضوهیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر

آزیتا عسگری کارشناس ارشد ادبیات دراماتیک، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر

لیلا رفیعی دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات دراماتیک، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر

چکیده

مقاله‌ی حاضر می‌کوشد نمایشنامه‌ی ***روزنکرانتز*** و ***گیلد نسترن مرده‌اند*** اثر تام استاپارد را که اقتباسی از نمایشنامه‌ی ***هملت*** اثر ویلیام شکسپیر می‌باشد مورد بررسی قرار دهد. باتوجه به یافته‌های این پژوهش این درام اثری پست‌مدرن به‌شمار می‌رود، که شاخصه‌هایی چون تئاتر معناباخته (ابزورد absurd)، کمدی سیاه، تضاد (پارادوکس paradox) و ... در آن به‌چشم می‌خورد. بدین‌ترتیب این پژوهش که باتکیه بر روش کتابخانه‌ای گردآوری شده، برآن است تا ابتدا پست‌مدرن و عناصر و شاخصه‌های درام پست‌مدرن را شرح داده و سپس این عناصر را در اثر اقتباسی تام استاپارد مورد بررسی قرار دهد. در این مقاله کوشش بر این است که نشان داده شود عناصری چون ساختار، شخصیت (شخصیت‌پردازی)، گفت‌وگو (dialogue)، بازی زبانی (language game)و... در این نوع آثار متفاوت خواهد بود.

واژگان کلیدی: پست مدرن، استاپارد، اقتباس، تئاتر معنا باخته، کمدی سیاه، تضاد

مقدمه

ازنظر منتقدین تئاتر، عوامل مهم در انتقال تئاتر مدرن به پسامدرن را می‌توان در نظریه‌های پسامدرنی نظریه‌پردازانی مانند فردریک جیمسو[Jameson] ، ژان بادریلارد[Jean Baudrillard] و ژان فرانسیس لیوتار[Lyotard] جست‌وجو کرد. این توسعه را می‌توان به‌عنوان انتقال از یک تئاتر متن محوری که با بحران‌هایی مثل ذهنیت و بازنمایی درگیر هستند (تئاتر مدرن) به یک تئاتر اجرامحور که با نمایش پراکنده دال‌ها، اقتدار و شالوده‌شکنی (تئاتر پسامدرن) در روش تولید تئاتر درگیر هستند، درنظر گرفت.

روش‌شناسی مارکسیستی جیمسون در مورد بررسی تاریخ، تغییرات نمونه‌ای از مدرنیسم به پسامدرنیسم را به‌عنوان زنجیره‌ای از واکنش‌ها نسبت‌به ظهور سرمایه‌داری توجیه می‌کند. ازطرفی منتقدین تئاتر اوج تئاتر مدرن را در آثار هنریک ایبسن ازجمله ***مرغابی وحشی*** (۱۹۲۸) به‌عنوان متنی مدرن با تاکید برروی زیبایی‌شناختی واقع‌گرایانه، اعتقاد به استعاره و داستان موضوع محوری می‌دانند. زیبایی‌شناختی پسامدرنیستی یک حرکت وارونه را دنبال می‌کند و به‌سوی فروپاشی بازنمایی مدرنیسم حرکت می‌کند. ***بازی آخر*** ساموئل بکت تداعی نمونه‌ای از پسامدرنیسم است که مباحثه‌ی ذهنیت و بازنمایی را نشان می‌دهد که در استعاره های اگزیستانسیالیستی بشری که شخصیتش بی‌اهمیت جلوه داده می‌شود، مجسم می‌شود. جیمسون ادعا می‌کند که سرمایه‌داری چندملیتی به ظهور پسامدرنیسم منجر شده است که به‌صورت پاستیش (Pastiche) (عدم وجود شوخ‌طبعی، تقلید ادبی، هجوونقد) و اسکیزوفرنیا (عدم وجود حافظه و فراموش کردن تاریخ) عمل می‌کند.

ژان بادریلار اعتقاد دارد که پسامدرنیسم را می‌توان به‌عنوان یک فرایند شبیه‌سازی درنظر گرفت که در آن دال از مدلولش جدا می‌شود.

یکی‌دیگر از تفاوت‌های موجود بین زیبایی‌شناختی مدرن و پسامدرن توسط لیوتارد نظریه‌پرداز فرانسوی ارائه داده شده است. ازنظر او زیبایی‌شناختی مدرنیستی نوعی حسرت از گذشته است که فقدان سطوح عالی را نشان می‌دهد و غیر قابل بازنمایی را به‌صورت چیزهایی که ازدست‌رفته‌اند، ارائه می‌دهد. از مدل‌های بالا می‌توانند برای درک بهتر آثار پسامدرن استفاده کرد.

نظریه‌پردازان تئاتر پسامدرن به‌عنوان نمونه‌ی اصلی خودشان به جزئیات اجرا در تئاتر اشاره کرده‌اند. این نظریه‌پردازان به تئاتر به‌عنوان یک زیبایی‌شناختی بورژوایی نظر می‌اندازند که به تقلید، روایت و روان‌شناسی محدود می‌شوند. در قرن بیستم، اجرا وزنه‌ای سنگین‌تر به‌حساب می‌آید که در نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی و سمبلیک، فوتوریست و دادائیستی، سورئالیستی و هنرهای اجرایی وجود دارند.

واژه پسامدرنیسم به‌طور روشنی در نمایشنامه و تئاتر شرح داده نشده است. و این موضوع به وجود

تمایز بین متن و اجرا ارتباط دارد. پست‌مدرنیسم هنوز به‌طورکامل تعریف نشده است بنابراین بهترین درک و تعبیر این واژه می‌تواند خود کامل‌کننده آن باشد. قابل توجه است که هیچ‌گونه بازنمایی منظمی از استراتژی‌های زیبایی‌شناختی تئاتر پست‌مدرن وجود ندارد. از موارد مهم مورد بحث در پست‌مدرن می‌توان به ایهام، عدم انسجام، بدعت، تکثر گرایی، بی‌هدفی، دگرگونی، و تحریف (خلقت‌زدایی، ازهم‌گسیختگی، جابه‌جایی، تفاوت، عدم تداوم، ناپدید شدن، تغییر شکل دادن، و تعریف‌گریزی) اشاره کرد. برای درک بهتر پست‌مدرنیسم می‌توان به مقوله‌هایی مانند تصمیم‌ناپذیری، ناهمگنی، گذرا بودن، تولید دوباره، و درنهایت به روش‌های قدرت و حاکمیت اشاره کرد. اثر تقلیدی (Pastiche)، شالوده‌شکنی، به‌کارگیری آثار هنری و وساطت فنی (از ویدئو گرفته تا محیط موثر) با مقوله‌ی پست‌مدرن در ارتباط هستند.

۱. پسامدرنیسم

واژه‌ی پسامدرنیسم به‌نظر می‌رسد یک پارادوکس باشد. ازطرفی می‌تواند به مدرنیته اشاره کند که خود، زمان حال را نشان نمی‌دهد بلکه مدرنیته دوران طولانی از تاریخ را دربر می‌گیرد که تحت تاثیر پیشرفت‌های صنعتی و اقتصادی قرار گرفته است و توسط اقتصاد سرمایه‌داری رشد کرده است. ازطرفی‌دیگر پسامدرنیسم را می‌توان به‌عنوان شکل تغییریافته‌ای از مدرنیسم دانست که امید آزاد کردن خود را از ویرانی‌های مدرنیته را ازدست داده است. در اینجا می‌توان به مواردی اشاره کرد که ارتباط تنگاتنگ با پسامدرنیسم دارند:

۱. شک‌گرایی در مورد روشنگری که اعتقاد دارد خرد ممکن است براساس انتخاب بین حقیقت‌ودروغ بنا نهاده شده باشد، که این مقوله با علم ارتباط نزدیکی دارد.

۲. این عقیده که پیشرفت و اومانیسم سنتی مورد یورش قرار گرفته‌اند.

۳. رشد بی‌رویه‌ی رسانه‌های گروهی، به‌خصوص تلویزیون و فیلم، از آغاز دهه‌ی ۱۹۵۰ .

۴. شکوفایی درحال رشد غرب که به‌نظر می‌رسد در جامعه نفوذ کرده باشد.

۵. تحت‌الشعاع قرار دادن هرگونه قدرت اجتماعی مرکزی.

اصطلاح «پست‌مدرنسیم» (post-Modernism) یا پسانوگرایی که به‌عنوان وجه ممیز عرصه‌ی معاصر از عرصه‌ی مدرن فهمیده می‌شود به یک جنبش فکری اشاره دارد که بیشتر از فرانسه سر برآورد و به‌ظاهر اولین‌بار در سال ۱۹۱۷ به‌وسیله‌ی فیلسوف آلمانی رودُلف پانوتیس (Rudolf Pannwitz) برای توصیف هیچ‌گرایی [نهیلیسم] فرهنگ غربی قرن بیستم که مضمونی وام‌گرفته از نیچه بود به‌کار رفت، (لارنس کهون، ۳:۱۳۸۱)

پسامدرنیسم یک مفهوم مورد جدل و درعین‌حال منزوی است. دیوید هاروی (David Harvey)

در کتاب خود، شرایط پست‌مدرنیته، می‌نویسد: «هیچ کس دقیقاً با دیگران در مورد این که این کلمه چه معنی می‌دهد توافق نظر ندارد. تنها شاید بتوان به این مورد اشاره کرد که پسا مدرنیسم نوعی عکس‌العمل نسبت به مدرنیسم یا جدایی از آن است.» گرچه همان‌طور که هاروی می‌نویسد: از آن جا که خود مدرنیسم نیز مبهم است، عکس‌العمل یا جدایی از آن که پسامدرنیسم نامیده می‌شود نیز در برابر آن غامض است. (مرتضی گودرزی، ۶۹۱:۱۳۸۵)

بدین‌ترتیب ماهیت پسامدرنیسم چنان است که دایم چهره عوض کرده و دگرگونی آن‌چنان به‌شتاب صورت می‌گیرد که به‌جرأت می‌توان گفت، پسامدرنیسم امروز با آنچه در آغاز به این نام خوانده می‌شد و حتی با پسامدرنیسم دهه‌ی اخیر تفاوت بسیار دارد. پسامدرنیسم که درآغاز، جنبشی برضد اندیشه‌های سلطه‌جویانه غرب بود، به‌تدریج در ماهیت و ذات خود دچار دگرگونی شد، از این رهگذر است که پسامدرنیست، دیگر فقط به واژگون کردن اندیشه‌های روشنگری و خردورزی و صدا بخشیدن به سکوت‌ها نیندیشیده و خود را به هنر و معماری هم محدود نمی‌کند، بلکه بیشتر رشته‌ها و حوزه‌های تفکر انسانی در رشته‌های علوم اجتماعی و انسانی اعم از فلسفه، سیاست، ادبیات، نقد ادبی، نظریه ادبی، رمان و داستان‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی و ... را نیز تحت‌الشعاع قرار داده است.

پسامدرنیسم یکی از پیچیده‌ترین واژه‌ها در مباحث فرهنگی و انتقادی می باشد و اهداف زیر را دنبال می کند : اول، منتقدین پسامدرنیستی با این نظریه‌ی پساساختارگرایی هم‌عقیده هستند که نویسنده دیگر هیچ‌گونه نفوذی برروی متن ندارد، و یک متن دیگر به‌عنوان نمایشی از نقطه‌نظرات نویسنده به‌حساب نمی‌آمد، و برعکس به‌عنوان یک واژگون‌سازی پیچیده‌ی هدف اولیه ی نویسنده درنظر گرفته می‌شد. دوم، متن پسامدرنی، برخلاف متون قبل‌از خود، نیازی به یک وجود خود بازدارنده ندارد و به‌طور طبیعی جزءجزء، ناپایدار و از عناصری تشکیل می‌شد که متون دیگر را تقلید می‌کرد. متن پسامدرنی، متنی بود که با زیر سؤال بردن زیربنای تشکیل دهنده‌ی متون کار خود را آغاز می کرد، متنی که اهمیت ویژه‌ای به این واقعیت می‌داد که فقط نوشته شده است. متنی که با یک نتیجه‌گیری روشن به‌پایان نمی‌رسید.

بحث در مورد پسامدرنیسم، حداقل در حوزه علوم اجتماعی و هنر، با نظریه‌ها و کار ژان فرانسوا لیوتار همراه است و نظریه‌های او می‌تواند به‌عنوان الگو مورد استفاده قرار گیرد. کارهای لیوتار نه‌تنها شاخص‌های زیادی از پسامدرن را دربر می‌گیرد بلکه تا حد زیادی در بنا نهادن مدلی پسامدرنی برای نویسندگان، (در اینجا نمایشنامه‌نویسان) به‌حساب می‌آیند.

اثر مهم لیوتار تحت عنوان ***وضعیت پسامدرن:*** گزارشی درباره‌ی معرفت روش مؤثری را معرفی می‌کند. ازنظر او جوامع براساس تکنولوژی بنا نهاده نشده‌اند بلکه آن‌ها براساس بازی‌های زبانی و مناظره‌ها به‌وجود آمده‌اند. برای مثال، در نمایشنامه‌ی ***در انتظار گودو،*** هردو شخصیت اصلی

درگیر بازی‌های زبانی شده‌اند، که به وجود آن‌ها شکل می‌دهند و میان آن‌ها پیوند اجتماعی برقرار می‌کنند. بنابراین بازی‌های زبانی از مهم‌ترین مفاهیم موجود در نظریه‌های معاصر است. ویتگنشتاین [Wittgenstein]، پدر نظریه‌ی بازی‌های زبانی، به این مقوله می‌پردازد که اصطلاح "بازی‌های زبانی" اهمیت صحبت کردن را به‌عنوان یک فعالیت و شکلی از زند گی برجسته نشان می‌دهد. به‌نظر او یک واژه مانند یک قطعه از مهره‌های شطرنج است و صحبت کردن مانند حرکت‌هایی درون بازی‌های زبانی می‌ماند که در ایجاد پیوند اجتماعی بشری مؤثر است.

یکی‌دیگر از ویژگی‌های متن پسامدرنیستی، معرفی فراروایت[Meta-Narrative]است. لیوتار تاکید زیادی برروی نقش روایت بر زندگی اجتماعی دارد. در جوامع غیر صنعتی، اسطوره‌ها و داستان‌ها از ماهیت مذهبی برخوردار بودند و نقش مهمی را در تولید دوباره‌ی نظم اجتماعی داشتند. با ظهور روشنگری، زنجیره‌ی جدیدی از روایت‌ها به‌وجود آمدند که با پیشرفت علم همگام شد. این روایت‌ها توجه همگی را به اهمیت پیشرفت، خرد، معرفت و تکنولوژی در رهایی انسان از جهل، کمبود و ظلم جلب کرد. قسمت اصلی این روایت‌ها به زندگی اجتماعی اختصاص داده شده است. آن‌ها به نظم اجتماعی مشروعیت دادند و ساختاری را در راستای فعالیت بشری شکل دادند.

لیوتار بر این عقیده است که ما به‌سمت یک دوره‌ی جدید پسامدرن حرکت کرده‌ایم. علم، تکنولوژی، سیستم‌های اجرایی پیچیده و رایانه‌ها تاحدی گسترش پیدا کرده‌اند که «طی چند دهه‌ی اخیر معرفت به نیروی اصلی تولید مبدل شده است» (لیوتار، ۱۹۸۴: ۵). این تغییرات هم جنبه‌ی کمی و هم جنبه‌ی کیفی دارد. مباحث انسانی که زمانی زندگی اجتماعی را ارتقاء می‌دادند، جایگاه خودش را ازدست داده است. لیوتار به این تغییر به‌عنوان «تنزل روایت‌های عمده» اشاره می‌کند. او اعتقاد دارد که «روایت عمده، بدون در نظر گرفتن اینکه از چه حالتی از انسجام استفاده می‌کند، و بدون در نظر گرفتن اینکه این روایت یک روایت نظری یا روایتی رهایی بخش است، اعتبار خودش را از دست داده است» (لیوتار، ۱۹۸۴: ۳۷).

در این پژوهش که به‌روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است، سعی بر این است که به بررسی پست‌مدرن، مفهوم و کارکرد آن در ادبیات نمایشی پرداخته شود که در این گفتار نمایشنامه‌ی ***روزنگرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند*** اثر تام استاپارد مورد بررسی قرار می‌گیرد.

پسامدرنیسم به عدم پیوستگی و نامشخص بودن در جهان معاصر متهم است و همواره به‌دنبال شناخت واقعیتی از خود است. پسامدرنیسم «نمادی است برآمده از دل بحرانهای متعددی که مدرنیته در فرایند تکامل و تحول خود با آنها روبرو بوده است. بحرانهایی چون بحران بازنمایی و از دست دادن مرکزیت. لذا پسامدرن تلاشی است ریشه‌دار برای یافتن راه خروجی از این بحرانها و یافتن یا ایجاد مرکزیتی جدید، گرچه پست‌مدرنیته نافی هرگونه مرکزیت است.» (رابرت آودی، ۱۴:۱۳۸۰ و ۱۳)

یکی از دغدغه‌های برخی آثار پسامدرن آن است که بنیان تفکرات و تجربه‌های شناخته شده ما را به‌طوری درهم بریزد که «بی‌معنایی» هستی یا «هیچ» پنهانی را که جهان امن ما تابه‌حال برآن استوار بوده است، متزلزل سازد.

پسامدرنیسم کنونی شخصیت چندگانه و چندریختی پیدا کرده، که هر جنبه‌ی آن مطالعه‌ی خاصی را می‌طلبد و ازاین‌رو به بیان اصول کلی و شاخصه‌های آن می‌پردازیم.

شاخصه‌ها

الف ـ نسبی‌گرایی

نسبی بودن حقیقت و عدم قطعیت در زمینه شناخت ازجمله اصول پسامدرنیسم به‌شمار می‌رود. پست‌مدرنیسم که ادعای برگشتن از مدرنیته را به‌همراه دارد، مفاهیمی چون خرد، حقیقت، سنت، اخلاقیات و تاریخ را که چارچوب مدرنیته محسوب شده و درواقع تعیین‌کننده مسیر زندگی و معنابخش آن بودند، را نادیده گرفته و بر آن است، این مفاهیم، چون مطابق با موشکافی‌های امروز نیستند، معانی خود را ازدست داده‌اند و تمامی نظریات استوار بر مفاهیم مطلق حقیقت، علوم و خرد، درواقع چیزی بیش‌از یک‌مشت ساختارهای تصنعی نیستند. این جنبش بر آن است که دانش ازطریق تحقیق و جست‌وجو کسب نشده؛ بلکه ازطریق تصورات آموخته می‌شوند و افسانه را برتر از فلسفه و روایت را بهتر از نظریه می‌دانند و معتقدند هردو تأثیر بیشتری بر رفتار انسان دارند. (علی‌اصغر قره‌باغی، ۲۲:۱۳۸۰ و ۲۱ و عبدالرسول بیات، ۱۰۴:۱۳۸۶ و ۱۰۳)

ب ـ انکار واقعیت

پسامدرنیست‌ها به انکار وجود هرگونه واقعیت نهایی می‌پردازند و برآنند انسان درپس چیزها، همان را می‌بینند، که می‌خواهد ببیند. این امر هم، بستگی به شرایط زمان‌ومکان و اینکه تاچه‌اندازه اجازه دیدن چه‌چیز به او داده شده است و ... .

پ ـ شک‌گرایی

براساس این اصل پسامدرنیسم، باید به همه‌چیز شک کرد و هیچ‌چیز را نباید به‌طور قالبی و درست پذیرفت. پسامدرنیسم به‌واسطه‌ی همین اصل خود، اصول ثابتی ندارد و ازهمین‌رو برخی آن را ضد دین معرفی می‌کنند.

ت ـ هیچ انگاری (نهیلیسم)

تلاش جامعه‌ی سنتی بیشتر برمبنای نظریه مشیّت الهی قرار گرفته؛ بنابراین کل جهان هستی با نظارت و هدایت خداوند درحال حرکت و پیشرفت به‌سوی هدف خاصی است، اما در این مکتب

به‌جای مشیت الهی، تفکر پیشرفت مادی و برنامه‌های عقلانی و علمی قرار گرفت. درواقع به‌جای اعتقاد به نیروی الهی، هیچ‌انگاری و پوچ‌اندیشی نهاده شد. بی‌هدفی، نداشتن غایت، ابتذال، بی‌مرکزی و پوچ‌اندیشی را تفریح خود قرار داده و بی‌قیدوبندی و لاابالی‌گری را مفرّی از دنیای وحشتناک مدرن و فشار قوانین خشک و رسمی می‌داند. (عبدالرسول بیات، ۱۰۲:۱۳۸۶ و ۱۰۱)

ث ـ تکثرگرایی

پسامدرنیسم بر چندگانگی فرهنگ‌ها، قومیّت، نژاد، جنسیّت و حتی خرد، تأکید می‌ورزد و پذیرش سنت‌ها و فرهنگ‌های متعدد بومی و محلّی را به‌جای فرهنگ واحد و مفاهیم کلی و انتزاعی توصیه می‌کند. پسامدرن برای همهٔ جریانات منطقه‌ای و محلی، حیات قایل بوده و معتقد است که هر فرهنگی و گفتمانی، خود حاوی حقیقت نسبی برای خود است و سعادت در درون آن تعریف می‌شود، پس نمی‌توان براساس معیارهای یک فرهنگ، فرهنگ‌ها و سنت‌های دیگر را نفی، اثبات یا تعدیل کرد. (عبدالرسول بیات، ۱۲۶:۱۳۸۶–۱۲۵ و محسن فرمهینی، ۱۸:۱۳۸۳)

بدین‌ترتیب پسامدرن دارای خصوصیاتی چون انعطاف‌پذیری، تقلید گستاخانه، نگاه سطحی، تفریح، نسبیت و عدم قاطعیت، ازهم‌پاشیدگی، شک‌وتردید، عدم تمرکز، اعتقاد به کثرت و تعدد دنیا است و تأکیدش بر تقلید، نقیضه، کنایه و فکاهی بودن است. یعنی ویژگی اصلی آثار پسامدرن را می‌توان در کدها و رمزهای چندگانه، مبهم، کنایی و طنزآلود، هجویات، گزینش‌های متنوع و پراکنده، تضاد و عدم استمرار یا گسست در سنت‌ها جست‌وجو کرد.

هنر و اندیشه‌ی پسامدرن از انعکاس‌پذیری، ناخودآگاهی، ازهم‌گسیختگی و ناپیوستگی (به‌خصوص در ساختارهای روایی)، ابهام و تقارن زمانی حمایت کرده و بر موضوعاتی بدون مفاهیم انسانی و فاقد ساختار و ثبات تأکید می‌ورزد، که این شاخصه‌ها علاوه‌براینکه در حوزه‌های شعر، داستان، موسیقی، عکاسی و ... وجود دارد به‌طورمشخص در آثار نمایشی نیز به‌چشم می‌خورد. ازجمله آثار نویسندگی چون؛ سارتر، کامو، بکت، استاپارد و ... .

۲- تام استاپارد

تام استاپارد در سوم جولادی ۱۹۳۷ در چکسلواکی به دنیا آمد. در سال‌های جنگ جهانی دوم به‌دلیل اقامتش در شبه‌قاره‌ی هند با فرهنگ دارچلینک و هندی پرورش یافت. تام در هفده سالگی ترک تحصیل کرد و به‌عنوان روزنامه نگار، گزارشگر و منتقد تئاتر کار خود را آغاز کرد و نمایشنامه‌هایی برای رادیووتلویزیون نوشت.

درام‌های استاپارد نیز ازلحاظ مفهومی با پوچ‌گرایی که پس‌از جنگ جهانی به‌اوج خود رسید،

ارتباط دارد. ارتباطی چندبعدی به‌دنبال بازی‌های زبانی، کلیشه‌های اغراق‌آمیز، تکرار و ترکیبات بی‌ربط یا حتی عبارات ابتکاری از زبان شخصیت‌هایی که معمولاً در یک تراژدی کمدی اسیر شرایط جبری و فشارهای ناخوشایند و ناخودآگاهند. از آثار تام استاپارد می‌توان نمایشنامه‌های **بازرس پی‌گیر حقیقت** (۷۰-۱۹۶۸)- **اگر شما خوشحالید من فرانک هستم** (۱۹۶۹)- **پرندگان** (۱۹۷۲)- **دلقکها** (۱۹۷۵)- **رخت کثیف** (۱۹۷۶)- **اتفاق خوب** (۱۹۸۸)- **روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند** (۱۹۶۶) و ... را نام برد.

روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند در سال ۱۹۶۶ نام او را بر سر زبان‌ها انداخت. این نمایشنامه با اقتباس از نمایشنامه‌ی ***هملت*** اثر شکسپیر به سبک تئاتر ابزورد تألیف شده است.

تام استاپارد در این اثر داستان **هملت** را دستمایه قرار داده و به‌نوعی می‌توان گفت اقتباسی وفادارانه انجام داده، منتها با ساختار و روایتی متفاوت در قالب پست‌مدرن. استاپارد در نمایشنامه‌ی ***روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند*** دو شخصیت حاشیه‌ای و کم‌رنگ نمایشنامه‌ی ***هملت*** یعنی روزنکرانتز و گیلدنسترن را محور اصلی نمایشنامه‌ی خود قرار داده و همه‌ی ماجراهای هملت را از دیدگاه آن دو بازگو می‌کند.

۳- *روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند*

۳-۱ خلاصه نمایشنامه

روزنکرانتز و گیلدنسترن دو دوست و هم‌شاگردی هملت در دانشگاه ویتنبرگ هستند که برای دیدن هملت به السینور می‌آیند و ازهمان‌ابتدا به‌رغم خواست فردی خود، ناآگاهانه در راهی می‌افتند که به مرگشان می‌انجامد. کلادیوس به‌ظاهر، از آن‌دو که روزگار جوانی‌شان را با هملت گذرانده‌اند، می‌خواهد که با همنشینی خود هملت را به شادی‌ونشاط بیاورند تا او مرگ پدر را فراموش کند اما در باطن قصد دارد به‌وسیله‌ی آن‌دو از رفتاروگفتار هملت خبردار شود تا اگر هملت بویی از جنایات او برده باشد، به‌موقع چاره کند. روزنکرانتز و گیلدنسترن بازیگران دوره‌گرد را به هملت معرفی می‌کنند و هملت به‌ظاهر به بازی و نمایش آنان علاقه نشان می‌دهد اما در باطن می‌خواهد به‌وسیله‌ی نمایش آن گروه دریابد که آیا کلادیوس به‌واقع دست به قتل زده است یا آنچه از دهان شبح پدرش شنیده وهم‌وگمانی بیش نبوده است. در مرحله‌ی بعدی هنگامی‌که کلادیوس به‌فکر می‌افتد تا خطر هملت را از سر خود دور کند از روزنکرانتز و گیلدنسترن می‌خواهد به‌عنوان دوست‌های نزدیک اوتا انگلستان همراهیش کنند و نامه‌ای به دستشان می‌دهد که درواقع فرمان قتل هملت است. آن‌دو از مضمون این نامه خبر ندارند و هرگز هم خبردار نمی‌شوند و وقتی که هملت نامه‌ای دیگر را جایگزین آن می‌کند، هردو ناآگاهانه به راهشان ادامه

می‌دهند و تا پایان مرگبار سرنوشت خود پیش می‌روند.

۳-۲ عناصر دراماتیک در نمایشنامه

استاپارد در تأویل خود همه‌ی مفاهیم را دگرگون کرده است از شیوه روایت تا شخصیت‌ها و موقعیت‌ها. او جایگاه متن را با تغییر روایت تغییر می‌دهد و این از ویژگی‌های درام پست‌مدرن است. استاپارد از شیوه‌های روایی کلاسیک عبور می‌کند و آن را به سخره می‌گیرد، ساختار به‌هم ریخته و آغاز و میان و پایان کلاسیکی به‌چشم نمی‌خورد. یک‌سری حوادث اتفاقی و گاه بی‌ربط وقتی الگویی منسجم را تشکیل می‌دهند که نمایشی توسط گروه بازیگران به سفارش هملت در دربار به‌اجرا درمی‌آید.

این عدم انسجام و حتی بازی با مخاطب از شاخصه‌های آثار استاپارد یا به بیان بهتر از شاخصه‌های پسامدرنیست‌ها است. داستان از زاویه‌ی دید دو شخصیت فرعی نمایشنامه‌ی ***هملت*** یعنی روزنکرانتز و گیلدنسترن روایت می‌شود که به‌عنوان نمونه‌ای به‌کل متفاوت با شخصیت‌های موجود در ***هملت*** نشان داده شده‌اند. هردو شخصیت ازهمان‌ابتدای نمایشنامه و در کلِ اثر سرگشته، سراسیمه و مشکوک هستند، آن‌ها حتی قادر به درک هویت خودشان نیز نیستند. قادر به درک اینکه به کجا می‌روند و چگونه مسافرت خودشان را آغاز کرده‌اند، نیستند. آن‌ها شخصیت‌هایی منفعل هستند که با انداختن مکرر سکه و شیروخط کردن، سخنان نامربوط و گیج‌کننده بیان می‌کنند و همه‌چیز حاکی از تکرار، تردیدوسردرگمی آنان دارد. دراین‌میان گاه فضایی سورئال و گاه فضایی مسخره و طنز برای مخاطب بازسازی می‌شود، و به‌نظر، استاپارد از این توهم و سرگشتگی برای اهداف کمیک خود استفاده کرده است. درواقع ادراک شخصیت‌های این نمایشنامه ریشه در نوعی طنز ـ تراژدی [کمدی سیاه] دارد که به‌عنوان یکی از شاخصه‌های اساسی اثر استاپارد می‌توان از آن یاد کرد.

شخصیت‌هایی که ساده‌لوح و احمق به‌نظر می‌رسند، انگیزه‌های مبهم‌ونامعلوم دارند، زمانی که متوجه نامه‌ای می‌شوند که طبق آن قرار است هملت کشته شود، شک می‌کنند به اینکه اگر نامه را نابود کنند هملت زنده می‌ماند و اگر کاری نکنند او می‌میرد، درحقیقت همان انفعال است که این دو شخصیت را احاطه کرده و این عدم تصمیم‌گیری، پوچی و درنهایت مرگ آن‌ها را به‌دنبال دارد.

در کمدی سیاه نیز شخصیت‌های شیطانی، ساده‌لوح و نالایق در دنیای وهم‌آلود یا خوف‌انگیز نقش‌هایشان را به‌تعبیر یونسکو در یک مضحکه‌ای تراژیک ایفا می‌کنند که وقایع آن توأمان کمیک، دهشتناک و پوچ و معناباخته است و دست یافتن به جلوه‌های کمیک از شگردهای نمایش معنا باخته است. (M.H.abrams,1999:2)

دو شخصیت نادان روزنکرانتز و گیلدنسترن که نه‌تنها با هم در کشمکش‌اند، بلکه با خود و هستی

خود نیز درگیری‌وکشمکش دارند. این دو شخصیت (روزنکرانتز و گیلدنسترن) درمقابل شخصیت جدی و نجیبانه‌ی هملت قرار داده شده‌اند، شخصیت‌هایی که برخلاف شخصیت‌های آثار کلاسیک که درحال رشد هستند، مدام درجا می‌زنند. این تناقض‌وتفاوت هدف استاپارد بوده است برای به‌چالش کشیدن دنیای مدرن و بی‌معنا بودن زندگی در دنیای پست‌مدرن.

در نمایشنامه‌ی شکسپیر همه‌چیز براساس دلایل علت‌ومعلولی پیش می‌رود، هملت یک روشنفکر است، پس شک می‌کند. اما در متن تام استاپارد هیچ‌چیز رابطه‌ی علت‌ومعلولی ندارد. چنان‌که در بازی شیریاخط در اول نمایش مرتب، سکه پیش‌بینی‌ها را به‌بازی می‌گیرد. پیش‌بینی‌ها، احتمالات و اتفاقاتی که سکه نماد آن‌هاست، نمادی از اتفاقی بودن دنیا، وجود نیروهای متضاد و حوادث غیرمحتمل در دنیا و در دنیای این نمایشنامه است.

در این‌جا لازم است به نظریه‌ی بازی‌های زبانی لیوتار اشاره شود که در این نمایشنامه به‌خوبی توسط استاپارد اعمال شده است. علاوه بر دوروی متضاد سکه در تقابلی که بین دو شخصیت بدبین گیلدنسترن و خوش‌بین روزنکرانتز و بین هملت و دو شخصیت روز نکرانتز و گیلدنسترن و حتی ماهیت دوگانه‌ی زبان به‌چشم می‌خورد. دراین‌میان تنها آنچه می‌تواند نجات‌بخش باشد به‌قول هیدگر زبان است. اینجا همه گرفتار یک بازی زبانی‌اند، زبانی که در این دو شخصیت هم حکم ذکاوت لذت‌آور و هم حکم سرگشتی دردآور را دارد. و درتقابل با زبان کلاسیک نیز قرار می‌گیرد. و دیگر از زبان‌بازی و جملات نغز هملت خبری نیست.

سیما داد می‌نویسد: زبان در تئاتر پوچی به سوی نوعی آشفتگی و بی‌معنایی گرایش می‌یابد به نحوی که عملاً از قدرت ایجاد رابطه‌ی واقعی تهی می‌شود و تنها در حد یک واسطه‌ی شنیداری برای انتقال این احساس پوچی، تنهایی، و بی‌همزبانی به تماشاگر، باقی می‌ماند.(سیما داد، ۱۷۵:۱۳۸۵)

ازآنجاکه تضادها باعث به‌وجود آمدن انسجام و نظم می‌شوند و سکه دارای دوروی متضاد است باوجود این واقعیت سکه در این نمایش یک روی خود را نشان می‌دهد و نمادی از شانس است که با تضادها و نظم و انسجام مغایرت دارد، و این نظم بیشتر توسط استاپارد شکسته می‌شود که به عدم وجود انسجام در دنیای پیچیده‌ی پسامدرن اشاره دارد.

این مشخصه در گفت‌وگوها نیز نمود پیدا می‌کند. پیش‌کشیدن موضوعاتی که بی‌مقدمه و بی‌نتیجه مطرح می‌شوند، گفت‌وگوهایی که خورده می‌شوند، از این شاخه به آن شاخه می‌پرند و کوتاه بیان می‌شوند. که بیشتر گفت‌وگوهای کوتاه و فشرده و درمقابل، دارا بودن توضیح صحنه‌های طولانی‌تر از مشخصه‌های آثار پست‌مدرنیسم است. حسینعلی نوذری نیز در کتاب ***پست مدرنیته و پست مدرنیسم*** چنین می‌نویسد:

پسامدرنیست‌ها شدیداً به انتقاد از روایت‌ها، فراروایت‌ها، جهان‌بینی‌های کلی و جامع و قالبها یا پیام‌های کلان[mastercodes] می‌پردازند. فراروایت‌ها مقولاتی مدرن محسوب می‌شوند و اعتبار ادعاهای صدق خود را حتمی و مسلم فرض می‌کنند؛ در حالیکه روایت‌های کمینه[Mini-narratives]، روایت‌های خرد[micro-narratives]، روایت‌های محلی یا بومی[local narratives] و روایتهای سنتی صرفاً داستانهایی هستند که هیچ‌گونه ادعاهای صدق ندارند، و به همین خاطر بیشتر مورد قبول پست‌مدرنیست‌ها قرار دارند. (رابرت آودی، ۱۳۸۰: ۷۲۱)

بدین‌ترتیب مضمون (تم) و مفاهیمی چون سردرگمی، شک، پوچی، ازهم‌گسیختگی، بی‌نظمی، آمیختگی شوخی‌وجدی، طنز و مسخرگی، زبان ناموزون، تناقض، بی‌معنایی و غیرقابل درک بودن دنیا، اضطراب و جبر دراین اثر توسط استاپارد استفاده شده است و ارتباط تنگاتنگی با تئاتر ابزورد (absurd) دارد. سیما داد چنین می‌نویسد: «انسان پسامدرن افسانه می‌سراید و به آن ادامه می‌دهد و احتیاجی ندارد این مفاهیم را در پشت کلماتی هم‌چون واقعیت و عینیت پنهان کند» (سیما داد، ۹۹:۱۳۸۵) .

غیرقابل‌درک بودن دنیای مدرن و این درست همان نکته‌ای است که پسامدرن برروی آن تأکید دارد. شخصیت‌های روز نکرانتز و گیلدنسترن که باتوجه‌به‌اینکه همه‌چیز را می‌دانند بازهم به کار خود ادامه می‌دهند و به‌نوعی درگیر جبر می‌شوند. جبری که به صاحبان قدرت وابسته است. جبری مدرن، آن‌گونه که دریدا توصیف می‌کند، جبری که هرگونه منطق و رابطه و علت‌ومعلولی را نفی می‌کند.

نتیجه گیری

شخصیت‌پردازی پسامدرن نه‌تنها جایگاه هستی‌شناسانه‌ی شخصیت را به‌هم می‌ریزد بلکه جایگاه هستی‌شناسانه و آگاهی مخاطب را نیز دگرگون می‌کند.

باتوجه‌به‌اینکه در آثار استاپارد ردپای لیوتار، فوکو، بودریار و.... را می‌توان یافت استاپارد در این اثر نیز ساختارهای ذهنی مخاطب را زیرورو می‌کند و دیدگاه ما را تغییر می‌دهد و بدین‌ترتیب این اثر درامی پسامدرن به‌شمار می‌رود که از وضعیت اجتماعی ما در روزگار آشفته‌ی فعلی ناشی می‌شود و همان‌گونه که مدنظر ادبیات پسامدرن‌ها است فرجام قطعی داستان به سخره گرفته می‌شود و این سنت را بی‌معنی‌وپوچ تلقی می‌کند.

و درپس هستی، چیزی جز نیستی وجود ندارد...

و مرگ به مفهوم نیستی و تباهی، گودویی است که به انتظارش نشسته‌ایم...

و درپس این‌همه بی‌عدالتی و زشتی آنچه می‌ماند بهت است و ناامیدی محض و یا شاید امیدی در انتهای قلبمان...

فهرست منابع

۱- آودی، رابرت و دیگران.. (۱۳۸۰)، ***پست مدرنیته و پست مدرنیسم***، مترجم حسینعلی نوذری، تهران، انتشارات نقش جهان.

۲- استاپارد، تام(۱۳۸۱)، ***روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند***، مترجم مصطفی اسلامیه، تهران، انتشارات نیلوفر.

۳- انوشه، حسن(۱۳۸۱)، ***فرهنگنامه‌ی ادب فارسی***، (برگرفته از مقالات صفوی، عباسپور، قاسم‌نژاد)، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۴- بیات، عبدالرسول و دیگران... (۱۳۸۶)،***فرهنگ واژه‌ها***، قم، موسسه‌ی اندیشه و فرهنگ دینی.

۵- خلج، منصور و صالحی ستاره(۱۳۷۷)، ***درام‌نویسان جهان***(جلد سوم)، تهران، انتشارات برگ.

۶- داد، سیما(۱۳۸۵)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران، انتشارات مروارید.

۷- شکسپیر، ویلیام(۱۳۸۱)، ***هملت***، مترجم م. ا. به آذین، تهران، نشر آتیه.

۸- فرمهینی فراهانی، محسن(۱۳۸۳)، ***پست مدرنیسم و تعلیم و تربیت***، تهران، نشرآییژ.

۹- قره‌باغی، علی‌اصغر(۱۳۸۰)، ***تبارشناسی پست مدرنیسم***، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.

۱۰- کهون، لارنس(۱۳۸۱)، ***از مدرنیسم تا پست مدرنیسم***، مترجم عبدالکریم رشیدیان، تهران، نشرنی.

۱۱- گودرزی، مرتضی(۱۳۸۵)، ***هنر مدرن***، تهران، انشارات سوره مهر.

1- A, Abrams, (1999) Literary TermsGlossary of Meyer Howard, Abrams,(1999), A

2- Lyotard, Jean – Francois. (1984). The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.

3- GeoffBennigton and Brian Massumi trans. Manchester: Manchester University Press.

رویکرد دیالکتیک هگل بردرام برشت*

شهاب مجدی، صمد رستمی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰ / ۵ / ۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/۹ / ۱۳

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی تهران، تحت عنوان "رویکرد دیالکتیک هگل بردرام برشت"، است که توسط آقای صمد رستمی در اسفندماه ۱۳۸۹ دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسؤول

رویکرد دیالکتیک هگل بردرام برشت

شهاب مجدی دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تنکابن
صمد رستمی کارشناس ارشد ادبیا ت نمایشی، دانشکده هنر و معماری تهران

چکیده

اساس شکل‌گیری پژوهش حاضر تلاشی بود، برای رسیدن به پاسخی معقول از سئوال‌های بی‌شماری که در پیرامون تأثیرگذاری فلسفه بر ادبیات مطرح بود . این مقاله در هدف بنیادی خود به‌روند تاثیرپذیری ادبیات و درام برشت از روش دیالکتیک فلسفه‌ی هگل پرداخته است . برای پرداختن به این امر ، بااستفاده از روش کتابخانه‌ای، روش دیالکتیک از آغاز فلسفه تا هگل و تاثیر آن بر درام برشت مورد بررسی قرار گرفته و نتایج به‌دست آمده عبارتند از اینکه تمامی فلسفه بسان زنجیره‌ای با یکدیگر مرتبط و روش دیالکتیک از ابتدای فلسفه و با اولین فیلسوفان، مسیری متعالی را پیموده و با هگل به‌کمال رسیده است و از روند دیالکتیکی فلسفه‌ی هگل، مکتبی سیاسی به نام ماتریالیسم دیالکتیک خلق شده است که برشت دراثر آشنایی خود با این مکتب متحول و دیالکتیک را وارد ادبیات و درام و حتی زندگی خود کرده است چراکه با کندوکاوی در سه اثر از آثار نمایشی برشت، تمامی مضامین‌ومفاهیم این آثار بسان "تز و آنتی‌تز" دیالکتیک فلسفه‌ی هگل متناقض نموده و تعریفی دیگرگونه به‌خود گرفته‌اند و این تناقضات عامل "سنتزی" در اندیشه‌ی مخاطب شده‌اند که مقاله حاضر به آن پرداخته است.

واژگان کلیدی: دیالکتیک، فلسفه، درام، هگل، برشت

مقدمه

زندگی چرخه‌ای است به‌سوی مرگ. هرآن‌کس‌که در این چرخه می‌کاود، عاشقی است که پاسخ مبهم خویش را می‌یابد و لذتی... لذتی برای میزان سنجش عقل‌واحساس، مرگ‌وزندگی، زشتی‌وزیبایی و بی‌شمار مفهوم‌ونامفهومی که آدمی را درراه رسیدن به شناخت به‌چالش می‌کشند. با این تفکر، سرچشمه‌ی تمامی مفاهیم انسانی فرازونشیب‌های زندگی است که در تمامی فلسفه و علوم مشهود است. فرازونشیب‌هایی که مدام در تضاد با یکدیگرند تا مفاهیمی نو خلق کنند و مسیر زندگی بشری را در راه رسیدن به زیبایی و سعادت هموار سازند.

هدف بنیادین این مقاله، روند تاثیرپذیری درام از فلسفه خواهد بود، بااین‌فرض که فلسفه و ادبیاتی که در چرخه حیات دوشادوش هم بوده‌اند، به چه شیوه و ترفندهایی همزیستی داشته یا خواهند داشت؟ جهت رسیدن به پاسخی ژرف و بدیع، روش منطقی و فلسفی دیالکتیک که شیوه‌ای برای تفکر و جهان‌بینی است، انتخاب خواهد شد. چون روش دیالکتیک از شیوه‌هایی است که درطی ادوار گذشته و همچنان در دوره معاصر با زندگی عجین بوده و همواره دوشادوش هم بوده‌اند. چراکه تمامی مفاهیم زندگی اعم از فلسفی و ادبی و غیره را در شکل‌وشیوه دیالکتیکی "تز و آنتی‌تز" به‌چالش کشیده و از برآیند آن‌ها مفهومی نو خلق می کند که نه این است و نه آن، بلکه آرمانی است درخور تحسین. حقیقتی است امروزی در روندی به‌سوی دروغ که فلسفه و ادبیات در این مسیر نقش به‌سزایی داشته‌اند. و این از اهداف اصلی این تلاش است که با کاوشی در فلسفه و ادبیات و تاثیرپذیری آن، شاید به پاسخی مقبول رسد.

برای پرداختن به این امر فرایندوفراشد دیالکتیک از آغاز پیدایش فلسفه یعنی از فیلسوفانی چون طالس و آناکسیماندروس و آناکسیمنس و پارمنیدس و هراکلیتوس و امپدکلس و زنون و سقراط گرفته ... تا عصر روشنگری و کانت و هگل مورد مطالعه قرار خواهد گرفت تا درنهایت به این سئوال پاسخ دهد که آشنایی برشت با مقوله‌ی روش دیالکتیک فلسفه‌ی هگل و بعدازآن با مکتب ماتریالیسم دیالکتیک مارکس و انگلس که نشأت‌گرفته از این فلسفه است، به‌چه‌سان بوده و چگونه دیالکتیک وارد زندگی، ادبیات و درام برشت شده و مضامین‌ومفاهیم آثار نمایشی او را به‌شکل روش دیالکتیک هگل" تز، آنتی‌تز و سنتز" در آورده و متناقض نموده است؟ که با بررسی سه اثر از آثار نمایشی برشت تحت‌عنوان نمایشنامه‌های ***آدم آدم است*** (۱۹۲۵)، ***ننه کوراژ و فرزندانش*** (۱۹۳۸) و ***دایره گچی قفقازی*** (۱۹۴۵) در این تلاش مورد مطالعه وبررسی قرار می گیرند که امید است توانسته باشیم باتمامی معایب دراین‌راستا گامی فراتر نهیم.

بحث ها و یافته ها

دیالکتیک یک واژه قدیمی یونانی است. کلمه دیالکتیک دراصل از ریشه یونانی مشتق شده است و بدین‌ترتیب مفهوم دیالکتیک ردوبدل کردن کلمات و دلایل و گفت‌وگو و مباحثه را معنی می‌دهد.

«دیالکتیک.(diyalektik)، ۱- جدل، روش مجادله منطقی، ۲- مناظره، ۳- منطق کارل مارکس (kral Marx) (۱۸۱۸ - ۱۸۸۳) » (معین ، ۱۳۸۲ ،ج ۲:۱۵۸۸)

وقتی تاریخ طلایی و پر فرازونشیب فلسفه ورق می خورد به اولین فیلسوفانی می‌رسد که بیش‌ازهمه به طبیعت و رویدادهای طبیعی توجه داشته‌اند. نخستین فیلسوفی که در شهر میلتوس شناخته شد، طالس(Thales) نام داشت که آب را ماده اولیه همه‌چیز می‌دانست. فیلسوف بعدی در این شهرآناکسیماندروس(Anaximander) است که اعتقاد داشت جهان ما تنها یکی از آن جهان‌های بی‌شمار است و این جهان‌های بی‌شمار از ماده ای به نام جاویدان پدید آمده‌اند. سومین فیلسوف مقیم شهر میلتوس آناکسیمنس(Anaximenes)(۵۷۰ تا ۵۲۶ ق. م) نام داشته است. او هوا را ماده اولیه همه‌چیز می‌دانست. بعدها حدود سال (۵۰۰ ق. م) تعدادی از فیلسوفان در شهر الئا در جنوب ایتالیا که در آن ایام از مستعمرات یونان به‌شمار می‌رفت، زندگی می‌کردند. معروف‌ترین آن‌ها پارمنیدس (Paremenides) (۵۴۰ تا ۴۸۰ ق. م) نام داشت. که به مسئله تغییروتبدیل ماده توجه داشتند. او معتقد بود که هرچه هست، همیشه بوده است و تغییر واقعی امکان پذیر نیست. درواقع هیچ تغییری در جهان وجود ندارد. تا اینکه فیلسوف بعدی یعنی هراکتیلوس (Haeakleto) (۵۴۰-۴۸۰ق.م)که از هم‌عصران پارمنیدس بود، اظهار داشت که تغییرات دایمی از ویژگی اصلی طبیعت است. او می گفت: «هر چیز واقعی، در فرایند، در جریان و در حال تغییر است». او نوشت:«نمی‌توان دوباره وارد یک رودخانه شد. زیرا رودخانه در سیلان بی پایان. تغییر و حرکت با آب روان است». او بر این نکته تاکید دارد که جهان همواره محل اضداد است .

«اصل بنیادین پارمنیدس این بود: همه چیز یک چیز است. تنوع و تغییری که ما در جهان شاهدیم، تنها ظاهر و نمودی از این وجود جهان شمول ثابت و غیر متغیر است». (استراترن، ۱۳۷۹ : ۲۰)

دیدگاه پارمنیدس و هراکلیتوس را می‌توان نقطه مقابل یکدیگر دانست. در این مقابله، عقل به پارمنیدس حکم می‌کرد که هیچ‌چیز دگرگون نمی‌شود و تغییر نمی‌کند، اما حس برای هراکلیتوس حکم دیگری داشت و تغییر دایمی در طبیعت را تایید می کرد. این مقابله درواقع رودررویی عقل‌واحساس به‌شمار می‌آمد.

گاردر می‌گوید: «پارمنیدس و هراکلیتوس هر کدام دو نکته را به دست داده‌اند: پارمنیدس بر این اعتقاد است که: الف) هیچ چیز تغییر نمی‌کند. ب) حس می تواند گمراه کننده باشد. و در مقابل،

هراکلیتوس معقد است که: الف) همه چیز تغییر می‌کند. ب) به حس می‌توان اعتماد کرد. سرانجام در این مورد امپدکلس(Empedokles) حدود سال‌های (۴۹۴ تا ۴۳۴ ق. م) توانست راهی برای خلاصی از این ابهام بیابد و فلسفه را از سرگردانی برهاند. او معتقد بود که پارمنیدس و هراکلیتوس هر کدام در یکی از دو نظر حق داشتند. و در نظر دیگر راه را اشتباه رفته‌اند».(گاردر، ۱۳۷۷: ۵۴)

امپدکلس معتقد بود که دو نیرو در طبیعت باید وجود داشته باشد، او دو نیرو را مهروکین نامیده بود که بعدها راه‌وروش او را دوست و شاگرد او زنون الئایی (Zenon Eleato) (۴۵۰–۳۸۵ق.م) ادامه داد. ارسطو(Aristote) (۳۸۴–۳۲۲ق.م) در رساله خود به نام ***سوفیست***(sofiest) زنون را کاشف دیالکتیک یا «هنر جدل منطقی» می‌داند. شیوه استدلال زنون را ارسطو دیالکتیک نامید، چراکه خاصیت و ویژگی دیالکتیک در نفی است و این نفی، نویدبخش تغییر است. ازنظر تسلط زنون بر دیالکتیک بسیاری او را حتی پیشگام سقراط (Socrato) (۴۷۰–۳۹۹ق.م) و سوفسطائیان می‌دانند . اما فلسفه یونان با سقراط به‌بار نشست. دیالکتیک زنون سقراط را متحول کرد و چنان به روش زنون دل بست که تا پایان عمر از آن جدا نشد و آن را روش جدلی فلسفه خود کرد. این روش جدلی پس از وی به افلاطون (Platon) (۴۲۴/۴۲۷–۳۴۷/۳۴۸ق.م)، و از افلاطون به ارسطو رسید و از ارسطو منطق کامل خویش را که نوزده قرن بدون تغییر برجای بود، از آن پدید آورد.

تا اینکه در مسیر تاریخ فلسفه رنسانس و عصر نوزایی چهره اروپا را تغییر داد، رشد تنگاتنگ علوم و هنر ، کشف قاره امریکا، پیشرفت علم و تکنولوژی وصنعت که درنهایت این مسیر به انقلاب صنعتی ختم شد و انسان توانست کره ماه را فتح و تصویر جدیدی از جهان ارایه دهد و همپای هندسه تحلیلی رنه دکارت (Rene Dekart) (۱۵۹۶۰–۱۶۵۰) در فلسفه باشد که از نخستین فیلسوفان عصر جدید و مدرن به‌شمار می‌آمد. بعداز دکارت، اسپینوزا(Spinoza)، لاک(Lak)، هیوم(Hume)، بارکلی(Breakley) مطرح شدند و نوبت عصر روشنگری آلمان و کانت (Kant) رسید. دراین‌راستا دیالکتیک یا جدل با فلسفه‌ی کانت معنای نوینی به‌خود گرفت. و الهامی شد برای فیخته (fichte) و شلینگ (Schelling) و آرتور شوپنهاور (Arthur sohopenhauer) وگئورگ ویلهلم فریدریش هگل (Georg Wilhelm Fridrech Hegel) (۱۷۷۰–۱۸۳۱) آلمانی که فلسفه کانت را پرورده و تکمیل کرده‌اند.

مجتهدی می‌گوید: «فلسفه هگل نتیجه تامل و تفکر او درباره تمام تاریخ فلسفه است. و به همین دلیل اگر شناخت افکار فلاسفه بزرگ از الیائیان گرفته تا سقراط و افلاطون و ارسطو و اپیکوریان(Epicuriens) و رواقیون(stoiciens) و فلاسفه نو افلاطونی و در میان فلاسفه قرون وسطی،عارف ایرلندی ژان اسکات اریژن(jean scotes Erigene) و آبلار(Ablar) فرانسوی و استاد اکهارت(Eckhart) آلمانی و غیره... و در میان فلاسفه دوره رنسانی متفکرانی چون برونو(Bruno) و

دکوزا(Decues) و در میان فلاسفه قرن هفدهم میلادی دکارت و شاید در درجه بالاتر از او اسپینوزا و لایب نیتز(Leibnitz)، و در میان فلاسفه قرن هجدهم هیوم و کانت و بالاخره در میان هم دوره‌های خود هگل، فیخته و شلینگ به فهم صحیح کل فلسفه هگل کمک می‌کند».(مجتهدی، ۱۳۸۰: ۶۰)

هگل باتوسل به مفهومی که هراکلیتوس ابداع کرده بود و درادامه نظریه وی، منطق و روش مخصوص خود را برای کشف حقایق، دیالکتیک نام گذارد. او اعتقاد داشت که اساس آگاهی بشر از نسلی به نسل دیگر تغییر می‌کند. او معتقد بود که تنها نقطه اتکای ثابت و واقعی برای فیلسوف، تاریخ است. تاریخ برای هگل زنجیره‌ای از تفکرات است. نظام او براساس دیالکتیک بنیان‌گذاری شده است. و اما نوآوری هگل در این بود که دیالکتیک را درمورد واقعیت‌های ملموس زندگی به‌کار گرفت. به‌عبارت ساده‌تر، هر پدیده‌ای در زندگی در سیر خود ضد خود را ایجاد می‌کند که اولی را«تز» می‌نامیم و دومی را «آنتی‌تز». از برخورد و ترکیب این دو «سنتز» به‌وجود می‌آید که درعین‌حال دربردارنده‌ی آن‌دو است، و هم فرا رفته و از آن‌ها بالاتر است. این«تز» خود «آنتی‌تز» جدیدی می‌شود تا آخر... که این سه مرحله را هگل، به‌ترتیب «اثبات»، «نفی» و «نفی در نفی» می‌نامد. به‌عبارت‌دیگر و ساده‌تر، آشتی متضادها در اشیا و ذهن، چیزی است که هگل آن را دیالکتیک نامید.

ستیسمی‌گوید: «هستی و نیستی و گردیدن نخستین سه پایه هگل‌اند. این گونه سه پایه‌ها را در دستگاه فلسفی او می‌توان یافت. او سه عنصر این سه پایه را گاه به ترتیب بر نهاد(Thesis) و برابر نهاد (Antithesis) و هم نهاد(Synthesis) نیز نامید. هم نهادی که از این راه پیدا می‌شود باز به‌عنوان حکمی تازه و مقوله‌ای مثبت یا ایجابی عرض وجود می‌کند و خود بر نهاد سه پایه‌ای تازه می‌شود. هگل نخستین کسی است که این اصل را آشکارا به صورت یک اصل منطقی بیان کرده است. حال آنکه متفکران پیشین اگر چه به این اصل معتقد بوده‌اند، اما از بازگویی اشکار عقیده خود بیم داشته‌اند». (ستیس، ۱۳۷۱، ج ۱: ۱۲۶)

ازنظر هگل دیالکتیک موضوعی است که می‌تواند به‌عنوان‌مثال یک شکل آگاهی یا یک مفهوم باشد. دیالکتیک هگلی نظریه‌ای است درباره‌ی پیشرفت موضوع استوار به تناقض‌هایی که هرچند نخست ترکیب‌ناپذیرمی‌نمایند، اما سرانجام باهم جمع می‌شوند، و مشکلی تازه و پیشرفته‌تر می‌یابند. این دیالکتیک ازنظر هگل یک «روش» نیست. یعنی ابزاری نیست که یک متفکر برای تحقیق در مورد موضوعی به‌کار گیرد، بلکه نظریه‌ای درباره‌ی فراشد یا ساختار متحول و تغییرپذیر درونی موضوع یعنی تکامل آن است.

اینوود می‌گوید: «در معنایی گسترده تر، دیالکتیک هگل شامل سه مرحله است: (۱) یک یا چند مفهوم یا مقوله با تعریف های ثابت و انعطاف ناپذیر که کاملا از هم مجزا هستند، در نظر گرفته می‌شوند.

این مرحله فاهمه است. (۲) هنگامی که درباره چنین مقولاتی می‌اندیشیم، یک یا چند تناقض در آنها ظاهر می‌شود. این مرحله خاص دیالکتیک، یا خرد دیالکتیکی یا منفی است. (۳) نتیجه این دیالکتیک مقوله‌ای جدید و بالاتر است که مقولات پایین‌تر را دربر می‌گیرد و تناقضی که درون آنهاست، رفع می‌کند. این مرحله‌ی نظروری یا خرد ایجابی است. هگل می‌گوید این مقوله جدید«وحدت اضداد» است و معتقد است که اضداد، هم در مورد اندیشه‌ها و هم در مورد چیزها، هنگامی که تشدید می‌شوند؛ به هم گذار می‌کنند».(اینوود، ۱۳۸۸: ۱۷۴)

هگل در مباحث خود، تناقض را وارد مفهوم دیالکتیک کرد و ازنظر هگل تناقض شرط اساسی فکر و موجودات است؛ یعنی دیالکتیک جریانی است که تمام هستی را دربر می‌گیرد، هم جریان فکر دیالکتیکی است و هم جریان طبیعت، و تناقض نیز شرط اساسی این جریان است. به‌عنوان‌مثال جامعه سیاسی فرانسه، که مرحله تز آن نظام سلطنتی در کشور فرانسه بود و مرحله بعد که آنتی‌تز نیاز داریم انقلاب فرانسه رخ داد و مرحله سوم که سنتز است همان امپراطوریِ ناپلئون بود؛ یعنی خود نظام سلطنتی، ضد خود را پرورش می‌دهد که همان انقلاب باشد و سنتز آن، امپراطوری ناپلئون شد. به‌این‌ترتیب دیالکتیک در دوران هگل مفهوم جدیدی پیدا کرد.

لاوین می‌گوید: «نظریه دیالکتیک هگل را سه پایه یا تریادیک (Triadic) نیز می خوانند. فرایند دیالکتیک از نخستین مرحله(برنهاد) به مرحله دوم عبور می‌کند و در تقابل با آن قرار می‌گیرد و آن را نفی می‌کند (برابر نهاده)؛ و این تقابل از طریق مرحله سوم نفی می‌شود که در آن مفهوم جدیدی(هم نهاده) چونان حقیقت والاتری پدید می‌آید که از آنها فراتر می‌رود. هم نهاد یا سنتز سه کارکرد دارد: ۱ – تناقض میان نهاده و برابر نهاده را حذف می کند. ۲– عنصر حقیقت درون برنهاده و برابر نهاده را حفظ می‌کند.۳– از تقابل فرا می‌گذرد و تناقض را به حقیقت والاتری تعالی می‌بخشد». (لاوین، ۱۳۸۴: ۲۷۶)

هگل می‌گوید این فرایند سه پایه دیالکتیک محدود به تاریخ فلسفه نیست. برای هگل دیالکتیک چونان فرآیند سه پایه هم‌نهاد، مقابل ضرب آهنگ تمامی طبیعت است. او حتی هراکلیتوس، سقراط و افلاطون را در نظریه دیالکتیک خود کنار گذاشته و کامل‌ترین و تکامل‌یافته‌ترین و نیرومندترین نظریه دیالکتیکی را که تاکنون عبارت‌بندی شده است، ارائه می‌دهد.

برای هگل دیالکتیک مثل افلاطون، بالاترین سطح شناخت بود. چراکه دیالکتیک هم یک خصلت اساسی خود واقعیت است و هم روشی برای فهم واقعیت. هگل توانست با این روش تمامی نیازهای فلسفی زمانه‌ای را برآورده کند و فراتر هم برود. پس به‌پاس روش دیالکتیک هگل، تمام عقاید ما درباره مسائل مهم، مفاهیم‌ومقولات عبارت است از نوسانات کاهش‌یابنده‌ای که میان دو طرف افراط‌وتفریط صورت می‌گیرد. پس شلینگ حق دارد که می‌گوید: هر حقیقتی وحدت اضداد مستتر است؛ و یافیخته

درست می‌گوید که راز بسط‌وتکامل هر حقیقتی عبارت است از موضوع و ضد آن و ترکیب آن دو و در نهایت امر با این تناقضات و وحدت اضداد هگل بذر تخم اشتراکی سوسیالیسم را بکارد.

«هیچ فیلسوفی در قرن نوزده تأثیری را که هگل در جهان گذاشته، نگذاشته است. تنها استثناء ممکن است بر این گفته بسیار کلی کارل مارکس باشد که او نیز سخت متاثر از هگل بود. بدون هگل، نه تحولات فکری یک صد و پنجاه سال اخیر در مسیری که افتاده است، می‌افتاد، و نه تحولات سیاسی». (سینگر، ۱۳۷۹: ۲۳)

بسیاری از پژوهندگان، این اعتقاد را ره‌توشه ساخته، جرأت کرده‌اند و دل به دریای نثر هگل زده‌اند. برخی از آن‌ها در قالب مارکسیست بیرون آمده‌اند، شماری دیگر در قالب اگزیستانسیالیست (Existentialisme) و باز، دیگرانی هستند که اصلاً بیرون نیامده‌اند.

پس می‌توان این‌گونه استنباط کرد که هر مقوله مهمی که در فلسفه قرن اخیر مطرح شده (مثلاً مارکسیسم، اندیشه‌های فریدریش ویلهلم نیچه(Fridrich wilhelm Nietzsche)، پدیدارشناسی (Phenomenology)، اگزیستانسیالیسم آلمان و روانکاوی) منشا آن در فلسفه هگل است. و درنهایت، به روایت هاینه (Heine) شاعر آلمانی، هگل در بستر مرگ گفته است: «**تنها یک تن فلسفه مرا فهمید و او هم آن را نفهمید**». هرچند کسی فلسفه هگل را مثل خودش درک نکرد و یا بنابه قول هاینه نفهمید، ولی تاثیراتی که در فلسفه بعداز خود گذاشت، روند زندگی و نگرش جهان را متحول کرد. به‌خصوص کارل مارکس که فلسفه دیالکتیک هگل تنها منبع الهام بخش اوست که توانست دنیا را تسخیر کند. او در جوانی تحت‌تاثیر فلسفه هگل قرار گرفت و از منطق دیالکتیک هگل بهره فراوان گرفت و در بیان حوادث تاریخی و اجتماعی به تدوین نظریه«**ماتریالیسم تاریخی**» پرداخت و به‌زودی به متفکری انقلابی، روزنامه‌نگار، فیلسوف، جامعه‌شناس، تاریخ‌دان و اقتصاددان تبدیل شد. یکی از رویدادهای بسیار مهم زندگی مارکس آشنایی او با انگلس بود او مبارزه علمی، سیاسی و فلسفی خود را به‌همراه دوستش انگلس آغاز کرد. آن‌ها در سال (۱۸۴۸) با همکاری هم«**مانیفست کمونیست**» را منتشر کردند.

مارکس شیوه تولید سرمایه‌داری را جمع اضداد می‌دانست و معتقد بود که این نظام اقتصادی باعث نابودی خود می‌شود. او معتقد بود که نظام سرمایه داری از درون فرو می‌پاشد و سرانجام دیکتاتوری پرولتاریا به جامعه بی‌طبقه منتهی می‌شود که همان کمونیسم است. مارکس براین‌اساس بنیان‌گذار مکتب مارکسیسم سوسیالیسم و کمونیسم شد و سه مبنای کمونیسم یعنی فلسفه ماتریالیسم دیالکتیک، اقتصاد و جامعه‌شناسی را مدون کرد و براثر مطالعه در تاریخ و بااستفاده از استدلال دیالکتیکی خود و به‌وسیله کاربرد قانون تز، آنتی‌تز و سنتز ازطریق پیدایش تضاد میان ابزار تولید و روابط تولیدی، تاریخ

بشر را به دوره‌های زیر تقسیم کرد.

۱. جامعه اولیه: یا کمون اولیه، شیوه اشتراکی تولیدوتوزیع که اولین سازمان اجتماعی بوده است.

۲. نظام برده‌داری: در این دوره تضاد میان روابط تولیدی و نیروهای تولیدی شروع شد.

۳. نظام فئودالیسم: یا ارباب رعیتی که از شیوه بردگی پیشرفته‌تر بود.

۴. سرمایه‌داری: در این مرحله دو طبقه سرمایه‌دار و کارگر ظاهر می‌شوند.

۵. سوسیالیسم: در این مرحله مالکیت شخصی و استثمار کارگران ازبین می‌رود و توزیع ثروت برمبنای کمیت‌وکیفیت کار انجام می‌گیرد.

۶. کمونیسم: در این سیستم جامعه اقتصادی در حد نهایی خود صنعتی است و در آن فقط یک طبقه جامعه اجتماعی یعنی طبقه کارگر فعالیت می‌کند.

لاوین می‌گوید: «در تحلیل مارکس، دگرگونی جهان و فرایند تولیدی مادی انسان عبارت از سه مولفه یا سه عامل است،۱– شرایط تولید ۲ – نیروهای مولد ۳– روابط تولید، این سه عامل تولید که تریاد (سه پایه) دیالکتیکی هگل را تشکیل می‌دهد به آسانی می‌توان دید که در آن شرایط تولید نهاده(تز)، نیروهای مولد برابر نهاده(آنتی تز) و روابط تولید بر نهاده(سنتز) را تشکیل می‌دهند. مجموع این سه مولفه تولید در هر جامعه خاص را مارکس بنیان اقتصادی یا زیر بنای اقتصادی جامعه و گاه شیوه تولید می‌خواند که یکی از بارزترین مفاهیم در مارکسیم بالغ است».(لاوین، ۱۳۸۴: ۳۷۱)

باتوجه به این سیر فلسفی دیالکتیک، معنای نهفته بنیادی فسلفه هگلی در نزد مارکس، اقتصاد است. این کشف برجسته مارکس است چراکه مارکس معناوحقیقت اقتصادی بنیادین فلسفی هگل را دریافته است. شیوه منحصربه‌فردی که مارکس برای تلفیق فلسفه هگل، سوسیالیسم و اقتصاد سیاسی برگزیده بود، جهت‌گیری‌های فکریش را تعیین می‌کرد. که اساس و بنیان مارکسیسم بود.

هابز بام می‌گوید: «مارکسیسم نظریه‌ای است از قوانین تکامل جامعه بشری. مارکسیسم به عنوان یک آموزه علمی، اساساً کشف روابط عینی را شامل می‌گردد. این علم به کشف و تحلیل قوانینی می‌پردازد که ناظر بر نحوه کار نظام سرمایه‌داری است و تضادهایی را تشریح می‌کند که از درون این نظام را می‌فرساید و از سرنوشت آن خبر می‌دهد. مارکسیسم بازسازی تحلیلی شیوه عمل مکانیسم تولید سرمایه‌داری است و درست همانگونه که علم است، یک ایدئولوژی انقلابی است. تحلیل واقعیت است از دیدگاه طبقه پرولتر و در بهترین شکل خود تنها منتجی است از نظریات کارل مارکس در زمینه تاریخ». (هابز بام، ۱۳۵۸: ۷۶)

بعدها مارکسیسم سراسر جهان را فراگرفت و هوش و تخیل و وجدان میلیون‌ها انسان را تسخیر کرد و شاید بدین‌لحاظ در تاریخ انسانی فقط با ادیان بزرگی چون یهود، مسیحیت و اسلام قابل قیاس

است. که با تکامل تدریجی اندیشه‌های مارکس و گذر زمان، افرادی چون ولادیمیر ایلیچ لنین(۱۸۷۰–۱۹۲۴)[۱]، ژوزف استالین(۱۸۷۹–۱۹۵۳)[۲]، تسه دون مائو(۱۸۹۳–۱۹۷۶)[۳] و خیلی‌های دیگر مدعی شده‌اند که در تحولات بعدی مارکسیسم سهیم بوده‌اند.

بعداز مرگ مارکس، انگلس سخنگوی اصلی نظریه مارکسیستی شد و از بسیاری جهات این نظریه را تحریف و بیش‌ازاندازه ساده کرد و باعث خلق اندیشمندانی درتمامی مراحل فلسفی و ادبی و سیاسی و فرهنگی شد که یکی از این اندیشمندان در عرصه ادبیات برتولت برشت بود که با آشنایی خود با این مکتب و به‌خصوص با اندیشه‌های مارکس توانست همچون خود مارکس، جهان را به‌لرزه در آورد.

برتولت اویگن برشت (Bertolt Eugen Berrcht) (۱۸۹۸–۱۹۵۶) آلمانی شاعر، نویسنده، منتقد، تئوریسین، کارگردان جدل‌گرا و شخصیت دوران‌ساز و مردی که ژان پل سارتر(Jean Paul Sartre) او را بی‌شک بزرگ‌ترین درام‌نویس معاصر خوانده است، قدعلم کرد. دوران او متاثر از شخصیت‌هایی بود که مسیر حرکت جهان را تغییر دادند. او نیز درکنار این شخصیت‌های جریان‌ساز جهانی رشد کرده و در جریان زندگی پر فرازوشیب خود جنگ را تجربه و لمس کرد.

«برشت کمونیست بود. چون پس از جنگ جهانی اول کمونیستها ظاهرا تنها گروهی بودند که علیه اوضاع اجتماعی آلمان شکست خورده زبان به اعتراض گشودند و بعدها نیز حزب کمونیست تنها حزبی بود که سرسختانه در برابر هیتلر پایمردی نشان داد» (هولتن، ۱۳۸۷: ۲۴۶)

او به‌عنوان یک هنرمند، مجذوب افکار مارکس بود. و این امر او را در صف مقدم پیروان سوسیالیسم قرار داد. او در رقابت طبقات اجتماعی بین طبقه بورژوایی سرمایه‌دار و طبقه سوسیالیست، طرفدار طبقه کارگر بود. او با این نظر مارکس که سرمایه‌داری، جامعه را به انحطاط کشانده است، موافق بود. او شیفته مارکس شده بود و او را می‌پرستید و او را تنها بیننده نمایشنامه‌های خود معرفی می‌کرد. او استاد دیالکتیک بود. درکنار نظریه‌ی وحدت تضادها، دگرگونی مداوم دیالکتیکی بیش‌ازهمه به‌نظر او ثمربخش می‌رسید. برشت پس‌از دو هزار سال و اندی، زیرساخت فلسفه «ارسطویی» را در تئاتر به‌هم می‌ریزد و به‌جای آن اصل تکوین و دگرگونی دیالکتیکی را می‌نشاند و به اهمیت قوانین علمی، اقتصادی و اجتماعی می‌پردازد. چراکه بینش او، بینشی بود جدلی و دیالکتیکی. او مرگ را در زندگی می‌دید و زندگی را در مرگ، در سیری گرسنگی را و در نظم آشفتگی را، به اعتقاد او تمام پدیده‌های جهان هستی با یکدیگر روابطی زنده و متقابل دارند و در یکدیگر تاثیر می‌گذارند و از یکدیگر تاثیر می‌پذیرند.

امین موید می‌گوید: «برشت همه پدیده‌ها را در حال حرکت و شدن می‌بیند و با توجه به علل پیدایش حوادث و رشد و تکامل آنها و ایجاد آنتی تزشان در درون خود آنها، در هر پدیده‌ای تضاد و تغییر و تکامل را مشاهده می‌کند و می‌داند که بردگان دیروز صاحب اختیار امروزند و از این رو بدیهی است

که چاره‌ی دردها را در تغییر بداند و انسانها را به ژرف اندیشی بخواند و بگوید: می‌توانی به نهری که آهسته جاری است بنگری ولی آنچه می‌بینی همان آب پیشین نیست...»(امین موید، ۱۳۴۹: ۶۷)

برشت مهم‌ترین مسئله را در یک درام مارکسیستی نیز در ویژگی‌های خاص دیالکتیکی می‌دید که در نمایش دیالکتیکی آن هم این مسئله مشاهده می‌شود. به‌نظر او انسان باید بتواند درمقابل مسائل معینی در زمان معین وشرایط مشخص، همان‌گونه که بله می‌گوید، نه را هم برزبان بیاورد. او به سال ۱۹۲۶ با فلسفه ماتریالیسم دیالکتیک آشنا شد و تا آخر عمر در این راه گام برداشت. او حتی بیش‌ازاینکه با فلسفه ماتریالیسم آشنایی یابد، ناخودآگاه گرایشی به دیالکتیک داشت. برای نمونه قطعه شعر«با من به جورجیا بیا» نمونه‌ای از این گرایش ناخوداگاه است. جورجیا مدینه‌ی فاضله‌ایی است که برشت جوان خواهان آن است. او خواننده را ترغیب می‌کند که از هرکجا که هست رو بدین مدینه‌ی فاضله آورد و با او بدان دیار رود، زیرا هرچیزی پس‌از گذشت زمان، تازگی، طراوت و نو بودن خود را ازدست می‌دهد؛ شهرها قدیمی، افراد پیر و اندیشه‌ها کهنه می‌شوند. او برای احتراز از نازیبا بودن و کهنه شدن آثارش مدام آن‌ها را تغییر می‌داد.

تعاونی می‌گوید: «برشت در پرداخت آثار تئاتری خود نیز از طرح اندیشه‌های متضاد واهمه‌ای ندارد. در واقع پاره‌ای از تاثیر گذارترین آثارش از تضادهای درونی شخصی او یا تناقض‌های لاینحل جهان مایه می‌گیرد. مضامین اغلب این آثار تضادهای آشکار فردی یا اجتماعی است که برشت با طنز تلخ خود در می‌آمیزد، بدینسان تماشاگر به درجات مختلف در جهات گوناگون کشانیده می‌شود: آموزش/ تفریح؛ فردگرایی/جمع‌گرایی؛ خودخواهی/انظباط؛ دنیای‌افسانه‌ای/واقعیت؛ احساسات/عقل؛ آشوب/نظم». (تعاونی، ۱۳۸۴: ۱۵۹)

برشت دیالکتیک را این‌گونه توضیح می‌دهد:«**مطالعه و بررسی قوانین کلی حرکت و تکامل و تحول در طبیعت، جامعه انسانی و اندیشه**» او با این اندیشه در تئاتر خود قادر بود قوانین دیالکتیکی تحولات اجتماعی را برملا کند و بدین‌سان انسان را حاکم بر سرنوشت خویش سازد. او موجودیت هیچ‌چیز را نمی‌پذیرد مگر در دگرگونی آن، درواقع برشت جوهر جهان را در گنگی و دوگانگی می‌داند. در این‌که هیچ پدیده‌ای آن‌گونه که به‌چشم می‌آید، نیست و حاصل روندی و تحولی برای خود بوده است. و به‌همین‌سبب است که از واژه دیالکتیک الهام گرفته و آن را تحت‌عنوان چکیده‌ی تمام نظریه‌ها و اندیشه‌های تئاتر خود می‌پذیرد و آن را سرلوحه خود قرار می‌دهد و به‌گونه‌ای با آن زندگی کرده و متحول می‌شود. او در آثار خود تضادهای آشکاری را با طنز تلخ خود ادغام می‌کند تا تماشاگر را به‌سوی خود کشیده و آن‌ها را درگیر کند تا درنهایت‌امر داوری کنند . او معتقد است که تضادها معنای ژرف‌تری به اشیا و پدیده‌ها می‌بخشند و آنان را متمایز ساخته و زیبایی را برای عوام ساده‌تر می‌کنند. تئاتر او جایگاه

این تضادهای اجتماعی بود.

شومیت می‌گوید: «تمایل برشت کند و کاو برای فکر خاصی نبوده است، بلکه در نوشته‌های برشت همواره تناقض در حال فروپاشی بین تجربه و تجسم، همدلی و نمود، توجیه و نقد نهفته است. چنین چیزی در مواجهه بسیار خاص برشت با اپیک که بیش از هر چیز نیمه بدیع کشمکش مورد ادعای او بود، قرار گرفت. برای برشت گویاترین تئاتر آن است که قادر به حفظ کشمکش متضادهای هم ارز باشد. و این همان تعارض دیالکتیک است». (شومیت، ۱۳۸۴: ۱۵۹)

و درنهایت آثار نمایشی برشت سرآغازی برای مدرنیزه کردن تئاتر شد. تئاتری که بعدها توسط سارتر (J.P.Sartre)(۱۹۰۵–۱۹۸۰)، یوجین اونیل(E.Oneil)(۱۸۸۸–۱۹۵۳) و دیگران به‌اوج خود رسید.

در این تلاش اندک برای سهولت امر تحلیل روند اندیشه‌های دیالکتیکی برشت در آثار زیر مورد ارزیابی قرار می‌گیرد تا شاید یکی از دریچه‌های بی‌شماری برای شناخت متفاوت سبک آثار این اندیشمند جهانی باشد. الف -***نمایشنامه آدم آدم است***[۴] (۱۹۲۵)– ب -***ننه کوراژ***[۵] ***و فرزندانش***-یا-***(گزارش جنگ های سی ساله)***(۳۹–۱۹۳۸)– پ - ***دایره گچی قفقازی*** (۱۹۴۵)

در نمایشنامه ***آدم آدم است***، هویت آدمی از اصلی‌ترین مضامین هاست درواقع تغییر هویت، دگرگونی و آدمی دیگری شدن و تغییروتحول، هدف اصلی برشت است. با کندوکاوی در این اثر که آدمی چگونه تعریف شده و چه جایگاهی می‌تواند داشته باشد، می‌توان به آن پی برد .

«جسی: .... کوپرنیک چه می‌گوید؟ چه می‌چرخد؟ زمین می‌چرخد؟ زمین می‌چرخد، زمین می‌چرخد، یعنی آدم می‌چرخد. این عقیده کوپر نیک است. یعنی چه؟ یعنی میز، نیمکت، آب، پاشنه کش همه نسبی است. شما، من، همه نسبی هستیم... این لحظه‌ای تاریخی است. آدم مرکزیت پیدا کرده است، ولی نسبی» (برشت، ۱۳۵۶: ۹۴)

اما چگونه ممکن است؟

«بگ بیگ: به رودی که خسته و سنگین می‌گذرد. می‌توانی بارها چشم بدوزی ولی آنچه می‌بینی، هیچ گاه آب پیشین نسیت. حتی قطره‌ای از آبی که می‌گذرد. هرگز به سرچشمه اش باز نمی‌گردد» (برشت، ۱۳۵۶: ۵۶)

و این اساس فلسفه هرکلیتوسی است که هگل روش دیالکتیک فلسفه خود را از آن الهام گرفت. در این اثر گالی گی نیز مثل تمامی پدیده‌های جهان که تغییر می‌کنند و نسبی‌اند، تغییر می‌یابد. جانشین یکی دیگر شده و هویتی دیگر می‌یابد. او درنهایت چال می شود و می‌میرد و با مرگ او جیپ زنده می‌شود. زندگی‌ومرگ درکنار هم. و این همان استحاله آدمی است و برشت ثابت می‌کند که در این دنیای پست و نفرت‌آور آدم دیگر آن آدم پیشین نیست، و در این دنیا چیزی پست‌تر و ضعیف‌تر از آدمی نیست.

گالی‌گی در این اثر هویت ثابتی ندارد و هرلحظه به‌شکل دیگری در می‌آید. و به اعتقاد برشت نه‌تنها گالی گی تغییر ماهیت می‌دهد، بلکه همه پدیدهدهای هستی درحالِ دگرگونی است. و این همان روابط علت‌ومعمولی پدیده‌های جهان است. کشمکش دیالکتیکی آدم آدم. یک‌بعدی شخصیت گالی‌گی، یعنی نظم (عقل)، دربرابر آشفتگی(احساس) که برآیند این دو پدیده عقل‌واحساس در او به جنبه‌ای ماشینی بدل می‌شود که نه عقل دارد و نه احساس. او این ادعای برشت است که تغییر و دگرگونی و دیگرگونه شدن را دراین اثر ثابت می‌کند.

«بگ بیگ: آقای برشت ادعا می‌کند: آدم آدم است. و این چیزی است که هر کس می‌تواند ادعا کند. ولی آقای برشت ثابت هم می‌کند. که با انسان به دلخواه خیلی کارها می‌توان کرد. امشب اینجا انسانی مانند اتومبیلی اوراق خواهد شد. آقای برشت امیدوار است زمینی را که روی آن ایستاده‌اید چون برف آب شدنی بدانید و از دید گالی‌گی حمال دریابید که زندگی در این دنیا چه خطرها دارد.» (برشت، ۱۳۵۶: ۸۷)

و درنهایت گالی‌گی تبدیل به یک ماشین جنگی می‌شود. انسانی که به‌قول برشت شاهد اوراق شدنش بودیم. و این از اهداف بزرگ او است که تماشاگر ، با چشم باز و بی‌هیچ فریبی دنیا را نظاره کند و دریابد که دنیایی که در آن می زید، خطرناک است و او را تهدید می‌کند. پس به‌هوش.

در نمایشنامه ***آدم آدم است***، جنگ فضای حاکم در نمایشنامه است.

«**اوریا: هم قطاران جنگ شروع شد. دوران بی نظمی بپایان رسید**»(برشت، ۱۳۵۶: ۹۰)

صلح یعنی بی‌نظمی، یعنی هرج‌ومرج، یعنی آشفتگی که با شروع جنگ دوران آشفتگی‌ها به‌پایان می‌رسد و زندگی لذت‌بخش‌تر می‌شود. برشت درواقع اندیشه‌ی آرزومندی بیداری و تغییر انسان را در سر می پروراند. هدف او آگاهی به مخاطب است. او معتقد بود که هنر باید بتواند مخاطب را به جامعه ای که در آن می‌زید، متوجه سازد. درغیراین‌صورت کاری از هنر ساخته نیست. او در تئاتر بر آن بود که مخاطب خود را خواسته‌وناخواسته در روند دیالکتیکی به‌چالش کشیده و پیام دهد که تمامی پدیده‌های هستی امر نسبی هستند.

در نمایشنامه ***ننه دلاور و فرزندانش*** که گزارشی است از جنگ‌های سی‌ساله، برشت با الهام از آن تاریخ را از نو روایت می‌کند. تاریخی که ازنظر او و درروند دیالکتیک، دیروز حقیقت داشته و امروز دروغی بیش نیست. پس زمان نیز در روند دیالکتیکی از دیدگاه برشت به‌عنوان تز، آنتی‌تز خود را در درون خود می پردازد که سنتز آن عامل تغییر تماشاگر در زمان حال می باشد که برشت با این تغییر تماشاگر، تغییر جهان را در سر می‌پروراند..

در این اثر برشت جنگ را عامل خارجی نمی‌داند، ازنظر او جنگ زائیده تفکر عده ای است که در

جوامع بشری نقش تعیین‌کننده‌ای دارند و تقدیر عده‌ای دیگر را رقم می زنند که ننه دلاور نیز یکی از آنان است. او از جنگ بیزار است. اما غافل از آنکه دربرابر سرنوشتی که جنگ را برایش رقم زده است، نمی‌تواند واکنشی نشان دهد. او چاره‌ای جز پذیرش جنگ ندارد. اما این جنگ برای ننه دلاور بده بستانیست که هم سود دارد، هم زیان. اگر جنگ سرباز می‌خواهد، فرزندان او نیز، باید باشند. درواقع جنگ برای او وسیله‌ای است برای به‌دست آوردن نان و این یعنی سود. و درروند دیالکتیک، آیا برای این سود نباید بهایی پرداخت؟ پس سود در جنگ تزی است که زیان آن یعنی آنتی‌تز، و آن تاوانی ا ست که ننه دلاور باید پرداخت کند و می‌کند. تاوان او مرگ عزیزان او است که جنگ یکی‌یکی آن‌ها را می‌بلعد. و سنتز این دو برایند(تزوآنتی‌تز) تغییر در اندیشه مخاطب نسبت‌به جنگ است . چراکه جنگ در این اثر تعریف وارونه‌ای دارد. مفهوم اصلی خود را ازدست داده است. جنگ در مفهوم دیالکتیکی به غیر خودش تبدیل شده است. به مفهومی والاتر از صلح.

«**سرجوخه: صلح یعنی هرج و مرج، جنگ یعنی نظم و انظباط**»(برشت، ۱۳۵۴: ۱۴)

صلح در درون خود جنگ را پرورده است و جنگ در درون خود پدیده سومی را که نه جنگ است و نه صلح، اما برآیند هردو است. که اولی خود، دیگری غیر خود و برآیند آن‌ها در تضاد هردوی آن‌هاست که همانا دیالکتیک، یعنی سه پایه هستی و نیستی و گردیدن است. برشت در جنگ ضد جنگ را داد می‌زند. اما چیزی که به چنگ ننه دلاور می آید، تجربه ای تلخ است و تماشاگرانش بیهوده انتظار می‌کشند که فاجعه زدگانی چون او از تجربه تلخ خود چیزی بیاموزد. درنهایت تماشاگرانند که باید از او بیاموزند و اندیشه کنند.

یکی از شخصیت‌های بارز این اثر کاترین است که در جهانی که همه مفاهیم و پدیده‌های آن به‌هم خورده و وارونه شده‌اند، در تضاد با تمامی شخصیت‌های اثر قرار می‌گیرد. او بیشترین آسیب را در جنگ دیده است. در جهان وارونه ای که همه برای زنده ماندن مجبورند ضدونقیض بگویند، او حتی زبان خود را ازدست داده است. باتمامی معصومیت و صداقتی که دارد مورد تجاوز قرارمی‌گیرد و برخلاف قهرمانان دروغین و با شرف و حسابگر خانواده خود قیام می‌کند و خود را به‌عنوان قهرمانی شریف و دلاور فدا کرده و بانی زندگی آنانی که خفته‌اند، می‌کند و در دل پسر بچه‌ی روستایی برای همیشه می‌ماند. کاترینی که خود بی‌ریشه و بی‌خانواده می‌نماید. چراکه خانواده‌ای که برشت در این اثر معرفی می‌کند، نیز تعریفی دیگرگونه دارد. در خانواده او که در بستر جنگ معرفی شده‌اند، نه خبری از سقف که نشانی از خانه و مسکن و نه خبری از پدر به‌عنوان سرپرست خانواده داده می‌شود. تنها نمود خانواده مادراست، با فرزندانی که هرکدام از آن‌ها پدری متفاوت داشته و هیچ‌کدام از آن‌ها حضور ندارند. و این در تناقض کامل مفهوم خانواده است، نه سقفی، نه پدری، نه عطوفت مادرانه‌ای و...

در نمایشنامه ***دایره گچی قفقازی*** نیز برشت با استفاده از تاریخی‌سازی برای قضاوت در امر مالکیت زمین از حکایت دایره گچی (چینی) به‌عنوان تمثیل استفاده می‌کند و پاسخی برای سئوال اصلی که زمین از آنِ کیست، می‌کاود. او در این اثر نیز به جنگ و بی‌خانمان شدن و آوارگی می‌پردازد. هرچند جنگ انسان‌های زیادی را به‌کام خود می‌کشد اما زندگی همچنان ادامه دارد.

در این اثر گروشه دختر خانمی سرزنده و با نشاطی است که با دست‌های ترک‌خورده خود که به‌منزله هویت او است، به نمایندگی از طبقات پایین و به‌خاطر اعمال انسان دوستانه دربرابر جامعه فاسد بورژوازی قرار می‌گیرد. هرچندکه برای زنده ماندن برای آن‌ها کار می‌کند و از آنان تغذیه می‌کند اما در شرایط بحرانی که دولت سقوط می‌کند، برای استمرار زندگی هرچند با تردید اما با فضایل نیک انسان‌دوستانه، قیام می کند و نسلی را نجات می‌دهد. و صفت قهرمان به‌خود می‌گیرد. و این نگاه انسان‌دوستانه گروشه است که او را پاک و نیک و مهربان می‌دارد که نه‌تنها به خود بلکه به دیگران نیز می‌اندیشد. و این همان قهرمانی این انسان ساده‌دل و نیک و فداکار است و این همان عقاید اشتراکی برخاسته از اعتقادات جمعی و انسان‌دوستانه برشت است که گروشه آن را فریاد می‌زند و دربرابر تمامی تلاش‌هایی که برای بچه کرده و او را نیکو پرورش داده است، در محکمه آزداک ادعای مادری و مالکیت می‌کند،

«**گروشه: اون مال منه، من بزرگش کردم**»(برشت، ۱۳۷۷: ۱۲۸)

و چه حقیقیتی والاتر از این. و این همان قهرمان ملی برشت است. چراکه تنها در این ارتباط است که انسان‌ها همدیگر را همچون گرگ نمی‌درند. و این همان جهان ایده آلی برشتی است که برای رسیدن به آن از تمامی مخاطبان خود کمک می‌طلبید که او را یاری رسانده و جهانی نو بسازند. جهانی نو با شخصیت‌های نو و با خانواده‌هایی نو و با تعاریفی نو.

در این اثر خانواده‌ای که برشت اساس آن را پایه‌گذاری می‌کند متشکل از زنی است، با دو همسر و فرزندی که نه متعلق به گروشه است و نه همسران او. بلکه از نیکی گروشه است چون محور خانواده برشت نیکی است. چراکه معنای جهان و کمال از دیدگاه برشت نیکی است. او در این اثر به‌عمد نیکی‌وزشتی را درکنار هم تعریف می‌کند. نیکی گروشه و زشتی زن حاکم. اگر در امر دیالکتیک برشت نیکی گروشه تز و زشتی زن حاکم آنتی تز تلقی شود، برآیند آن‌ها یعنی قضاوتی که حاصل می‌شود؛ سنتز دیالکتیکی است.

در دنیای وارونه برشتی که هر مضمونی متناقض نموده و ضد خود را در دل خود می‌پروراند. عدالت را چه می‌شود؟ عدلی که او داد می‌زند چیست؟ دنیای او بر چه عدالتی استوار است و چه‌کسانی بر مسند این عدالت نشسته‌اند. در ***دایره گچی*** آزداک نماد این عدالت نوین است. میرزا نویسی که بر مسند قضاوت نشسته و در قضاوت خود روی کتاب قانون می‌نشیند. او در قضاوت خود قوانین را وارونه تعریف کرده

و آن‌ها را می‌شکند و قوانین خود را به‌کار می‌برد. قاضی نامتعارف در زمانه‌ای واژگون و نامتعادل برای قضاوت باید قوانینی وارونه مدون کند و کشتی به گِل نشسته جامعه را نجات دهد.

و بدین‌سان برشت با نقض قوانین کهن، قوانین نوینی را وضع می‌کند و آن‌را در خدمت مستمندان به‌کار می‌بندد تا با این ترفند تماشاگر تئاتر برشت به قوانین تازه‌تری بیندیشد و جهانی نو سازد. شایان توجه است که مضامین‌ومفاهیمی چون تاریخی‌سازی، جنگ، خانواده، قهرمانی، دین، شرافت و غیره در آثار برشت وارونه تعریف شده‌اند که با تجزیه‌وتحلیل هرکدام از این مضامین، می توان پی به تاثیر روش دیالکتیک فلسفی هگل برد.

نتیجه گیری

روش منطقی دیالکتیک در فلسفه روندی است مستمر که از آغاز فلسفه و با اولین فیلسوفان مطرح شده است. قصه‌ای است بی‌پایان که در هر دوره از تاریخ فلسفه روایتی خاص داشته است. در دوره طالس و آناکسیماندروس و آناکسیمنس به ساختار و شیوه‌ای و در دوره پارمنیدس و هراکلیتوس و امپدکلس به ساختار و شیوه‌ای دیگر. به‌همین‌ترتیب فیلسوفان بعدی و ایده‌های بعدی نظیر سقراط، افلاطون و ارسطو تا عصر روشنگری و هگل که ازمنظر هگل زندگی، طبیعت، تاریخ همه‌وهمه برپایه روش دیالکتیک است و آن هستی است، بودن است، شدن است. که مارکس و انگلس با الهام از فلسفه هگل و پایه‌گذاری مکتب سیاسی ماتریالیسم دیالکتیک مهر تاییدی بر آن زده و جهان را متغیر کرده‌اند و برشت با الهام از این مکتب که استاتیک و زیبایی‌شناسی خاص خود را داشته است، این روش را وارد ادبیات خود کرد. او یکی از بزرگ‌ترین درام‌نویسان معاصر بود که با الهام از دیالکتیک هگل و به‌خصوص مارکس درتمامی مراحل پر فرازونشیب زندگی بشریت را درحالِ جدال جُست و علیه کهنه ها جنگید و با هنر خود به مبارزه جهان رفت. و با شیوه فاصله‌گذاری خود اندیشه‌ی مخاطب را به‌چالش کشید و این آرمان اصلی و جست‌وجوی هنری او بود تا مخاطب او تغییر پذیرد و جهان را تغییر دهد. او با دیدگاهی متفاوت و نو تمامی مفاهیم‌ومضامین پیرامون خود را اعم از جنگ، خانواده، قهرمان و بی‌شمار مفاهیمی ازاین‌دست را دیگرگونه تعریف کرد و مضامینی نو ارایه داد تا جهانی دیگرگونه بسازد. جهانی نو با مضامینی نو.

برشت مرگ‌وزندگی را که همان وحدت اضداد هگلی است درکنار یکدیگر به‌تصویر کشید و این اصل اساسی بینش جدلی و دیالکتیکی او بود که زندگی را در مرگ و مرگ را در زندگی می‌دید. در سیری گرسنگی را و در نظم آشفتگی را، او معتقد بود که تمامی پدیده های جهان بایکدیگر روابط زنده و متقابل دارند و در یکدیگر تاثیر می‌گذارند. همچون خود او که راهگشای نویسندگان بزرگی شد و تاثیراتی اساسی و ماندگار گذاشت. باشد که این تلاش نیز با تمامی معایب خود موثر افتد.

پی نوشت ها

۱. به‌معنی استاد، دانشور، زبردست. کسی که در امور زندگی هوشمند و زیرک است. دراواخر قرن پنج میلادی جماعتی از عهد یونان پیدا شدند که جست‌وجوی کشف حقیقت را ضروری نمی‌دانستند بلکه آموزگاری فنون را برعهده گرفته و شاگردان خویش را در جدل‌ومناظره ماهر می‌ساختند. شیوه آن‌ها نوعی سفسطه نامیده می‌شد. از دانشمندان مشهور سوفیست‌ها می‌توان به جورجیاس اشاره کرد.

۲. اگزیستانسیالیسم: اصالت وجود، یا ماهیت وجود. نهضتی است که بیشتر به تاریخ فلسفه تعلق دارد تا به ادبیات. ریشه در سقراط و گفته معروف او «خودت را بشناس» دارد و درادامه با شلینگ، کی‌یرکه‌گور، هایدگر، یاسپرس، لوکاچ، گرامشی و گابریل مارسل ادامه حیات می‌یابد و با سارتر، کامو و سیمون دوبو وار وارد ادبیات می‌شود.

۳. عبارت است از بسط‌وتوسعه اصول ماتریالیسم دیالکتیک به بررسی زندگی اجتماعی، تطبیق اصول ماتریالیسم دیالکتیک بر پدیده‌های زندگی اجتماعی و بررسی جامعه و تاریخ آن

۴. شعار و سند اصلی اتحادیه کمونیست‌ها

۵. رهبر انقلاب بلشویکی روسیه (۱۹۱۷) و موسس دولت شوروی

۶. از رهبران حزب انقلاب بلشویکی روسیه(۱۹۱۷) و همکار نزدیک لنین

۷. رهبر حزب و انقلاب کمونیستی چین(۱۹۴۹) و بنیان‌گذار مائوئیسم

۸. نمایشنامه عنوان دومی هم دارد: مسخ گالی‌گی دلال در اردوگاه نظامی کیل‌کوا به‌سال یک هزار و نهصد و بیست و پنج(مقدمه نمایشنامه، زندگی گالیله- برشت- ص۲۰)

۹. کوراژ(Courag) هم در زبان آلمانی و هم در زبان فرانسه به‌معنی جرات و شجاعت است. و در زبان فارسی شیرزن یا دلاور اصطلاح مناسبی به‌نظر می‌رسد.

فهرست منابع

۱. استراترن، پل –(۱۳۷۹) ***آشنایی با سقراط*** – علی جواد زاده – چاپ اول –تهران – انتشارات مرکز

۲. امین موید، مجید –(۱۳۴۹) ***مسیری در اندیشه‌های برشت*** – چاپ اول –تهران – انتشارات رز

۳. انیود، مایکل –(۱۳۸۳) ***فرهنگ فلسفی هگل*** – حسن مرتضوی – چاپ اول –تهران – انتشارات نیکا

۴. تعاونی (خالقی)، شیرین –(۱۳۸۴) ***تکنیک برشت*** – چاپ اول –تهران – نشر قطره

۵. ستیس،و. ت–(۱۳۷۱) ***فلسفه هگل***– دکتر محمد عنایت– جلد اول – چاپ پنجم –تهران – انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی

۶. سینگر، پیتر –(۱۳۷۹) ***هگل***– عزت اله فولادوند – چاپ اول –تهران – انتشارات طرح نو

۷. شومیت، میتر –(۱۳۸۴) ***شناخت نظام های تئاتر***– عبدالحسین مرتضوی و میترا علوی طلب – چاپ اول –تهران – نشر قطره

۸. گاردر، یوستاین –(۱۳۷۷) ***دنیای سوفی***– کوروش صفوی – چاپ سوم –تهران – دفتر پژوهش های فرهنگی

۹. لاوین، ت.ز –(۱۳۸۴) ***از سقراط تا سارتر***– پرویز بابایی – چاپ دوم –تهران – انتشارات نگاه

۱۰. مجتهدی، کریم– (۱۳۸۰) ***پدیدار شناسی روح (برحسب نظریه هگل)***– چاپ سوم –تهران – انتشارات علمی و فرهنگی

۱۱. معین، محمد –(۱۳۸۲) ***فرهنگ فارسی***– جلد دوم – چاپ دوم –تهران – انتشارات امیرکبیر

۱۲. هابزبام، کولتی و نیکولاس –(۱۳۵۸) ***مارکسیم علم یا انقلاب***– م.جواد– ر. آروین – چاپ اول – تهران – انتشارات پژواک

۱۳. هولتن، اورلی –(۱۳۸۷) ***مقدمه بر تئاتر آئینه طبیعت***– محبوبه مهاجر– چاپ چهارم– تهران – انتشارات سروش

تئاتر مینیمالیسم

نرجس روشن، قطب الدین صادقی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰ / ۱۲ / ۲۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱ / ۰۲ / ۱۷

**نویسندهٔ مسؤول

تئاتر مینیمالیسم

نرجس روشن کارشناس ارشد کارگردانی تئاتر از دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی
قطب الدین صادقی دکتری تئاتر از دانشگاه سوربن فرانسه

چکیده

هدف از پژوهش حاضر، بررسی مینیمالیسم در تئاتر است. مینیمالیسم سبکی است که در دهه ۱۹۶۰ از آمریکا سر برآورد و هنرهای تجسمی، که در آن زمانِ تحت سیطره هنر ملون پاپ و هنر احساس‌گرای اکسپرسیونیسم انتزاعی بود، را دگرگون کرد. اما در تئاتر این سبک نوگرا، نه در آمریکا که در فرانسه و از دل ابزوردیسم به‌وجود آمد. ساموئل بکت ابزوردیسم به‌عنوان بنیان‌گذار و تنها مرجع این سبک نمایشی در آن دوران آثاری آفرید که نه‌تنها همچون دیگر ابزوردیست‌ها از چهارچوب‌های تئاتر کلاسیک فاصله زیادی داشت بلکه پا را از اصول ابزورد نیز فراتر نهاد. در این آثار همچون همتایانشان در نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و موسیقی به حداقل‌ها اکتفا شده و برای بیان آنچه در هنر بی‌بیانی نام گرفته است با حذف تمامی زواید به عصاره و چکیده بسنده کرده‌اند. این حداقل‌گرایی برای تئاتر تجربه‌ای نوین بود که باعث شگفتی منتقدان و مخاطبان شد. بکت مینیمالیسم را در تمامی ارکان نمایش وارد کرد و صحنه و فضای جدیدی را برای تئاتر به‌ارمغان آورد. در این شیوه تئاتر به حداقل‌ها اکتفا کرده بود، از حداقل نور و دکور تا شخصیت‌ها.

برای رسیدن به هدف پژوهش در این مقاله –بررسی مینیمالیسم در تئاتر– ابتدا به‌اختصار به بیان آنچه در هنر مینیمالیسم خوانده شده، می‌پردازیم و پس‌ازآن عناصر اصلی نمایش را در آثار بکت بررسی می‌کنیم و با کنکاش در ویژگی‌ها و تفاوت‌های این آثار با دیگر شیوه‌های نمایشی آنچه آثار ذکرشده را از دیگر آثار متمایز کرده و تحت عنوان مینیمالیسم قرار می دهد، خواهیم پرداخت.

در این پژوهش سعی شده با استفاده از روش تحلیلی– توصیفی، چگونگی تاثیرگذاری مینیمالیسم بر هنر نمایش بررسی شود. به‌منظور دستیابی به این هدف از متن‌های کتاب‌های فارسی مرتبط و کتاب‌های مرجعی چون Beyond Minimalism: The Late Beckett's Style In Theatre استفاده شده است.

واژگان کلیدی: مینیمالیسم، مینیمال، کمینه گرایی، ساموئل بکت، ابسوردیسم

مقدمه

یک لوله فلورسنت که به‌صورت مورب به دیوار بسته شده است،تیرهای خشن چوبی یا صفحه‌های فلزی که با طرح‌های ساده برروی کف اتاق قرار داده شده‌اند، جعبه‌های فلزی یا پلکسی گلاس که به‌شکلی ساده چیده شده است؛ این مکعب‌ها و سایر شکل‌های پایه هندسی ساخته‌شده از تخته سه‌لا، آلومینیوم یا فولاد، ازجمله راه‌های توصیف آثار هنرمندان بی‌شماری بودند که در نیویورک و لوس‌آنجلس در اوایل دهه شصت متداول بود.

هنگامی‌که این آثار «مجسمه‌ای» برای نخستین‌بار در سال ۱۹۶۳ در گالری نیویورک و کمی بعد در موزه‌های نیویورک به‌نمایش درآمدند، ابتدا بیشتر منتقدان هنری برای آنچه می‌دیدند، آمادگی نداشتند چه برسد به مخاطبان عام. پیگیری عرصه‌های هنری متداول در آمریکا درآن‌زمان هنوز هم کار ساده‌ای بود:هنر پاپ(مردمی)، دست‌کم از نقطه‌نظر تجاری،رژه پیروزی خود را به‌شکل یک نمایشگاه بزرگ در موزه هنر مدرن،جشن می گرفت و درنهایت توسط کشیشان عالیمقام هنر مدرن تقدیس می‌شد.

بااین‌وجود،گرایش مسلط (تا حدودی) هنر آبستره بود، یعنی هنر فیگوراتیو آبستره در سبک اکسپرسیونیستی، (شاید هم آنچه نقاشی پساآبستره نامیده می‌شد). تنوع اصطلاحات به‌کاررفته توسط منتقدانی که برای توصیف پدیده دشوار و فهم آثار جدید تلاش می‌کردند، حاکی از سردرگمی ایجادشده در مورد این اشیای در ظاهر بی‌تکلف و ساده بود که درآن‌زمان به‌صورت انفجارآمیز در عرصه هنری آمریکا مطرح شده‌اند.

این آثار آن چنان ساده بودند که گاهی با دیگر اشیاء غیرهنری اشتباه گرفته می‌شـدند. طبق گفته رز[1]همیشه این ابهام وجود داشت که این آثار اعم از جعبه‌ها، لوله‌ها و حتی نقاشی‌ها با چیزهای غیرهنری اشتباه گرفته شوند و ازبین بروند.کمااینکه نمونه‌هایی ازاین‌دست وجود دارد. اثری از کارل آندره[2] توسط کسی که آن را با هیزم اشتباه گرفته بود، سوزانده شد. دونالد جاد[3] هم به نمونه ای این‌چنینی درباره آثارش اشاره می‌کند. کسانی که در ابتدا گمان کرده بودند که هیچگاه این طرح‌ها و نقاشی‌های رنگ‌وروغنی سفید در هنر موضوعی نوستالژیک نخواهند شد، پس‌از محبوبیت مجسمه‌سازی و فزونی هنر تزئینی و تفرعن‌آمیز و التقاطی (پاپ آرت) به این جنبش هنری علاقمند شدند.

درواقع هنری که زمانی آماج طعنه‌ها و کارتونک‌های نیویورکر و ستون‌های هنری نیویورک تایمز بود پس‌ازآنکه ویژگی‌ها و خصوصیاتش توسط جامعه پذیرفته شد، به سبک هنری تاثیرگذاری تبدیل شد. هنرمندانی که زمانی آثار آن‌ها مورد استهزا بود و با نام‌های پوچ‌گراهای فرصت‌طلب و متقلبانی ساده‌گرا هجو می‌شدند، مورد احترام واقع شدند و آثار آن‌ها که درابتدا کپی‌های دم‌دستی و اشیائی روزمره تلقی می‌شد، جایگاهی به‌عنوان اثر هنری یافتند.

این سبک هنری که درابتدا نام‌های متعددی را توسط منتقدان بی‌شمار هنری تجربه کرد (هنر ABC[4]، هنر طردکننده[5]، هنر حداقل‌گرا[6]، هنر سرد بی‌روح[7]...)سرانجام به واژه مینیمالیسم[8] ولهیم[9] رضایت داد. البته مینمالیسم بیشتر برای توصیف گرایشات انطباق‌یافته در رقص، موسیقی، ادبیات، نقاشی و مجسمه‌سازی به‌کار می‌رفت و هنر مینیمال تنها برای توصیف هنرهای دیداری که بر جایگاه انتزاع و ابستراکتویسم در زمینه آثار سه‌بعدی و گاهی نقاشی اصرار می‌ورزند، مورد استفاده قرار می‌گرفت.

به‌جز انتزاع، ایستایی مهم‌ترین ویژگی این سبک هنری در همه زمینه‌هاست که به شیوه‌های مختلف خود را نشان می‌دهد. سکوت و تکرار در موسیقی، حرکات ثابت و گزیده در رقص، فریم‌های ثابت طولانی در فیلم، روایت آزاد و اشعار بی‌احساس در ادبیات، مجسمه‌های بی‌شکل، نقاشی‌های تک‌رنگ، نمودارگونه یا شبکه‌ای، گفت‌وگوهایی عقیم و موقعیت‌های دایره‌وار و چرخشی در نمایش.

درواقع این جنبش هنری به گسست از ذوق علاقه دارد، به بی‌روحی در رنگ‌مایه، هموار کردن پرسپکتیو از طریق تاکید بر سطوح و خنثی‌سازی عمق در نقاشی، تا به بیان بی‌حس و دور از احساسات کلیشه‌ای رایج در هنر برسد. هرچند این ویژگی‌ها از هر هنرمند به هنرمند دیگری اندکی متفاوت است اما درنهایت همه به بیانی بی‌بیان در هنر رسیده‌اند. به‌طورکلی در همه هنرها چه در مینمالیسم و چه هنر مینمال به اسکلت اصلی هنر بسنده می‌شود و هرآنچه را که به نظر اضافه می‌رسد، حذف می‌کند. گاه این شیوه بیان در هنر فقط مخاطبان خاص را جلب می‌کند (اتفاقی که در سینما، نمایش و گاهی مجسمه‌سازی و نقاشی می‌افتد) و گاه مورد پذیرش عمومی قرار می‌گیرد (آنچه در موسیقی و معماری مینمال گذشت)

اما برای یافتن همتایی نمایشی از آنچه در آمریکا بر هنرهای تجسمی گذشت و هنر مینیمال خوانده شد، باید به‌دنبال خاستگاهی دیگر به‌جز ایالات متحده باشیم. شاید اروپایی که جنگ، هنرمندان تئاتر را بیش‌از هر زمان دیگری آزرد. جایی که هنرمندانش در سایه جنگ، کشتار و اضطراب را از نزدیک درک کردند.

مینمالیسم در نمایش همچون هنرهای تجسمی از دل سبک‌هایی زاده شد که دربرابر واقع‌گرایی یا تئاتر نوین قدعلم کرده بود: سمبولیسم، اکسپرسیونیسم، دادا و سورئالیسم و ... و بالاخره ابزوردیسم و از دل همین سبک بود که بکت ابزوردیست تئاتر مینیمال را بنیاد نهاد. اوهمچون پیشینیان نقاش و مجسمه‌سازش به حذف هر آنچه ممکن بود، پرداخت و آثاری را پدید آورد که تنها مرجع برای نمایش مینیمال است.

مینیمالیسم در آثار بکت

« نوعی شکافتن و جلو رفتن ، بیانی رساتر از تجربه طبیعی، آن چنان که بر چشمان هشیار بی هوش همگانی آشکار می‌شود. نتیجه، چرا از طریق سیستم به دست آید و چرا راه تسلط و استادی، پیشرفتی در طبیعت است.»(الوارز، ۱۳۸۸: ۳۲۲)

این همان شیوه‌ای است که بکت در آخرین نمایشنامه‌هایش در تئاتر به‌کار می‌گیرد، شیوه‌ای جدید که همه اصول و ساختارهای درام سنتی را کنار می‌گذارد، نمایشنامه‌هایی که ویژگی‌های مشترکی در آن‌ها وجود دارد. دیگر طرح منسجمی وجود ندارد تا داستانی را بازگو کند و شخصیت‌هایی در آن‌ها حضور دارند، که هویتشان به‌درستی آشکار نیست (حاتم، هادیزاده، ۱۳۸۵ : ۱۰)

درباره این دسته از آثار بکت، تقسیم‌بندی سنتی ادبی، نمایش، داستان‌وشعر که براساس قواعد و مستندات شکل گرفته‌اند، بی‌ربط و ناکارآمد است. ژانر در اینجا بسیار اهمیت دارد. رویداد تئاتری به قطعه‌ای تک‌گویی تبدیل شده است و نمایشنامه درآستانه تبدیل شدن به چیز دیگری است، چیزی که بدون شک شبیه به شعری نمایشی است. در تمام طول مدتی که ماجرا روایت می‌شود، داستانی خیال پردازانه هرچه‌بیشتر به موقعیتی دراماتیک تبدیل می‌شود؛ آنچه تماشاچی در تئاتر با آن مواجه می‌شود. دراین‌دسته از آثار، خیال و درام آنچنان درهم تنیده شده‌اند که جدایی آن‌ها از هم ممکن نیست همان‌طور که جدایی رقصنده از رقص امکان‌پذیر نیست. (Brater,1987:3)

بکت که اصول سنتی را به کناری گذاشته برای بیان آنچه از نظر او باید بیان شوند از تکنولوژی و زبانی نوین کمک می‌گیرد. در این آثار تکنولوژی فراخوانده شده است تا جلوه‌گری کند و زمان را در صحنه زیبا جلوه دهد – زمانی که به ۱۵ یا ۲۰ دقیقه محدود شده است – نور و به‌خصوص دستگاه‌های پخش صدا کنش را شکل می‌دهد، طرح را پیش می‌برند و بیشتر شبیه به یک رکن اصلی نمایش عمل می‌کنند تا ابزاری جزیی برای پیشبرد آن. تئاتر بکت مسیری خاص را طی می‌کند، مسیری که به‌لحاظ کارایی صحنه‌ای پیش‌ازآن تجربه نشده است.(Brater,1987:3)

بکت همه عناصر درام را حذف میکند تا به آنچه به نظر او اساسی است تکیه شود و تمام توجه مخاطب بر آن باشد. ای‌ن همان چیزی است که مینمالیسم درصدد انجام آن است. مینمالیسم، به‌عنوان سبکی انتزاعی و حتی به‌عبارتی‌دیگر ساختار هنری ژئوفیزیک (هندسی)، به‌دنبال آن است تا با کمترین، بیشترین را ارائه کند. ازنظر صاحب‌نظران این سبک Less is More است.

حال به بررسی آنچه بکت انجام داده تا به این هدف در هنر نمایش برسد، می‌پردازیم.

شکستن ساختار کهن درجهت حذف علاقمندی‌های مخاطب

به بیان ساده و عامیانه، اساسی‌ترین کار هرکس که نوعی کار نمایشی به گروهی تماشاگر عرضه می‌دارد، عبارتست از جلب توجه تماشاگر و حفظ توجه او تا به پایان. درواقع ایجاد رغبت و دلهره و انتظار[۱۰] (به گسترده‌ترین معنای این کلمات) شالوده تمام ساختارهای نمایشی است. می‌باید توقع و انتظار تماشاگر را بر انگیخت ولی هیچ‌گاه تا آخرین پرده به‌طورکامل بر نیاورد؛ باید این‌طور به‌نظر بیاید که کنش‌ها هردم به مقصود نزدیک‌تر می‌شود و بااین‌حال هیچ‌گاه تا پایان به‌طورکامل به آن وصول نیابد؛ و از همه بالاتر آنکه باید نواخت و وزن نمایش مداوم تغییر کند زیرا هر نوع یکنواختی به‌طورقطع منجربه فرو نشاندن توجه و ایجاد کسالت و خواب‌آلودگی خواهد شد. (اسلین،الف، ۱۳۸۲: ۵۲)

اما ایجاد این کشش و انتظار فقط از راه شگردهای مربوطبه طرح‌وتوطئه داستان صورت نمی گیرد. شیوه ارائه مضمون، نخستین دگرگونه‌پردازی[۱۱]آن و چیره‌دستی نویسنده در تغییر مداوم این مضمون می تواند به‌حدکافی توقع‌آفرین و بنابراین انتظارآور باشد. این همان روشی است که بکت در *در انتظار گودو* به‌کار می‌بندد. در این نمایشنامه شخصیت‌ها مداوم و پیوسته به خود اطمینان میدهند که هیچ‌وقت هیچ اتفاقی نخواهد افتاد و دیگر هیچ کاری نخواهند داشت، نوعی انتظار و چشم‌داشتگی مخصوص به خود تماشاگر می‌آفرینند. (اسلین، الف، ۱۳۸۲:۵۲)

درواقع بکت از همین اصل اساسی نمایش، انتظار، به‌عنوان موضوع نمایش استفاده می‌کند. موضوع نمایش گودو نیست، بلکه انتظار است. کنش انتظار به‌عنوان جنبه‌ای خاص و اساسی از وضعیت بشری. کنش انتظار است که مخاطب جریان زمان را در ناب‌ترین و واضح‌ترین شکلش تجربه می‌کند ... انتظار چشیدن طعم کنش زمان است که همان تغییر دایمی است و بااین‌حال، ازآنجاکه هیچ اتفاقی که واقعی باشد رخ نمی‌دهد، این تغییر در نوع خود فقط توهم است. فعالیت بی‌وقفه زمان بی‌هدف و بی‌حاصل است و بنابراین پوچی‌وبیاعتباری چیزها هرچه هم تغییر کنند، باز همان هستند که بوده‌اند. همان‌طور که پوتزو درپر گویی آخرش می‌گوید:«سر قضیه‌ی نخلستان مرا آنقدر شکنجه دادید، کافی نبود؟ یعنی چه! کی؟ کی؟ یک روزی، این برایتان کافی نیست؟ یک روزی مثل باقی روزها این لال شد. یک روز هم من کور شدم. یک روز هم کر می‌شوی. یک روز به دنیا آمده‌ایم، یک روز هم از دنیا می‌رویم. همان روز، همان ثانیه». (اسلین، الف، ۱۳۸۲: ۵۸ و ۵۶)

علاوه‌بر نمایش دادن انتظار همان‌طور هم که پیش‌ازاین گفته شد، ساختار داستانی آثار بکت الگوی پیشرفت یا گره‌افکنی[۱۲] ندارد. دیگر از زمینه‌چینی یا بازنمود مداوم، نقطه‌عطف[۱۳] و یا واگره و نقطه‌اوج[۱۴] و گره‌گشایی[۱۵] خبری نیست. درواقع بسیاری از نمایشنامه‌های بکت موقعیتی ایستا را به‌نمایش می‌کشند. (اسلین، الف، ۱۳۸۲ : ۵۲)

درواقع او در انتقاد از تئاتری که آن را« مغلطه مضحک هنر رئالیستی»، « نحوه بیان خطی و سطحی » و « هرزگی هشت من نه شاهی ادبیات نش آن‌های» می دانست، شیوه‌ای نوین خلق کرد. بکت در مصاحبه‌ای با تام درایور[۱۶] گفت:«اما هنرمند باید قالبی بیابد، قالبی تازه برای دیدی تازه نسبت به امور» اما قالب نوین او آن‌قدر تازه بود که بسیاری از منتقدان را به‌وحشت انداخت و گفتند در آن هیچ‌چیز آراسته‌ای به‌چشم نمی‌خورد.

اما این انتقادات سبب نشد بکت برای بیان آنچه می‌خواست عنوان کند قالب نمایشی خود را تغییر دهد، بلکه او هرچه بیشتر به‌سوی خلق شیوه‌ای نوین گام برداشت و قردادها وسنت‌های کهن نمایشی را درهم شکست. درنمایش «دست آخر» نیز این شیوه دنبال شد و انتظار بر صحنه تئاتر به‌نمایش درآمد. در نمایش‌های بعدی او که رفته‌رفته کوتاه‌تر شدند نیز این ویژگی را می‌توان دید. در نمایشنامه *آخرین نوار کراپ* مخاطبان شخصیتی را می‌بینند با دو صدا، صدای کراپ و صدای دستگاه ضبط صوت، که هردو کراپ‌اند درون یک ظرف. درواقع در این نمایش تماشاچی به‌همراه کراپ فقط به سخنان ضبط صوت گوش می‌دهند. کراپ نیز می‌خواهد زمان خود را سپری کند تا از گذشت زمان چیزی نفهمد. در نمایش «نه من»[۱۷] نیز دهانی به‌نمایش درمی‌آید که سخن می‌گوید و هیبتی با شلق‌پوش به سخنان او گوش می‌دهد و در *صدای پا*[۱۸] هم پاهای زنی به تصویر کشیده می‌شود و صدای زنی را می‌شنویم که داستان می‌گوید. درواقع داستان گفتن شاید بهترین راه برای وقت گذرانی باشد درخلال انتظاری که خود می‌داند عبث است. (یورک تیندال،۱۳۵۱ :۳۶،۵۹)

هرچند زمان این نمایش‌ها به ۱۵ تا ۲۰ دقیقه تقلیل پیدا کرده است اما آنچه به نمایش گذاشته می‌شود باعث شده تا مخاطب تصور کند زمان بیشتری را به تماشای تئاتر پرداخته است. برخلاف بیشتر نمایش‌ها که از فضای تئاتر و دیگر ابزار بهره می گیرند تا زمان واقعی را که در تئاتر سپری شده کمتر جلوه دهند، بکت کارکردی جدید برای زمان سپری شده ابداع می کند و زمان دراماتیک را تاحدممکن طولانی‌تر از زمان سپری شده نشان می‌دهد. آلن شینلدر در پاسخ به منتقدان برای اجرای نمایش راکبی گفت: « همه آثار بکت طولانی تر از آنچه هستند به نظر می‌رسند. حال بعضی از آن‌ها کمتر و بعضی بیشتر» (Brater,1987:51)

گویی هدف بکت از نمایش و ایجاد این ساختار جدید همین بوده تا مخاطب لحظه‌لحظه گذشت زمان را با تمام وجود حس کند. او که تمامی ابزار قدیمی برای حفظ و علاقه مخاطب را کنار گذاشته در نمایش یک موقعیت تئاتری به ضروریات بسنده کرده زمان‌وفضا. (Ibid,15)

مینمال سازی شخصیت

همان‌طور هم که پیش‌ازاین گفته شد در نمایش‌های ابسورد، با تئاتر موقعیت‌های منسجم یا با شخصیت‌پردازی‌هایی که ریشه در منطق انگیزه‌ها و واکنش‌های اشخاص نمایش دارند، روبه‌رو نیستیم. درواقع شخصیت‌ها در این نمایش‌ها تعریف کهن خود را کنار گذاشته‌اند. ازنظر ارسطو شخصیت[۱۹] یکی از شش عامل[۲۰] تشکیل دهنده تراژدی است و در مقام دوم پس‌از طرح قرار می گیرند و عبارتست از گرایش‌ها و خصلت‌ها و شیوه‌های رفتار که نمایشنامه‌نویس در فردی تصور می کند تا از او عاملی برای ایجاد عملی بسازد. درباره ساختن شخصیت نیز ارسطو نظریات و توصیه‌هایی دارد. او معتقد است شخصیت باید کارآمد[۲۱]، قابل قبول و مناسب[۲۲] و مستمر و متداوم[۲۳] باشد. از زمان ارسطو تاکنون درباره شخصیت کامل (از نظر ادبی) و تظاهرات وجود او اظهارنظرهای کلی شده است که درحقیقت تفاسیری و توضیحاتی بر آراء ارسطو بوده واهمیت نظرهای او را تأیید می‌کنند.(ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۵: ۵۱-۵۲)

درواقع ساده‌ترین تعریفی که برای شخصیت ارایه شده است با تعریف‌های کهن از شخصیت وجوه مشترکی دارد و عبارت است از « شبه شخصیتی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده آن فردیت و تشخیص بخشیده است.»

در کتاب *نمایش* شخصیت را با این مضمون تعریف کرده‌اند: «...قصد ارسطو از شخصیت خلق و خو، ویژگی یا خصلت‌های رفتاری است که نمایشنامه‌نویس به عنوان سبب‌های عمل مطرح می‌کند.ارسطو از نظر روانشناختی به چگونگی ویژگی‌های شخصیت، آن چنان که ما امروز می‌بینیم نمی‌پردازد...»

همین واژه در کتابی دیگر به‌این‌صورت تعبیر شده است: «شخصیت در لغت به معنی ذات، خلق و خوی مخصوص شخص است و در معنی عام، عبارت از مجموعه خصوصیاتی است که حاصل برخورد غرایز و امیال نهفته انسان با دانش‌های اکتسابی او در زمینه‌های مختلف اجتماعی می‌باشد.

در ادبیات، شخصیت، فرد ساخته شده‌ای است که مانند اشخاص حقیقی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان و نمایش ظاهر می‌شود. اعمال و گفتاری که از اشخاص داستان سر می‌زند باید به‌گونه‌ای با خصایل و ویژگی‌های خاص آنان هماهنگی و ارتباط داشته باشد.» (قادری، ۱۳۸۶: ۱۱۷-۱۱۸)

با درنظر گرفتن مطالب بالا می‌توان در شخصیت‌های نمایشی چهار بعد را یافت که عبارتنداز بعد جسمانی، بعد روانی، بعد اجتماعی و بعد اعتقادی. البته ابعاد شخصیت در نمایش‌های ابسورد با دیگر نمایش‌ها متفاوت است که شامل شخصیت‌های نمایش‌های بکت نیز می‌شود. در نمایشنامه‌های او که به زبان فرانسه نوشته شده است، مانند *در انتظار گودو* و *آخر بازی*، بیانیه‌هایی دراماتیک درباره موقعیت انسان داده می‌شود. این نمایشنامه‌ها بدون شخصیت و پیرنگ به‌معنای قراردادی‌اند. زیرا آن‌ها را بدون

شخصیت‌پردازی و پیرنگ به محتوایشان می‌پردازند. شخصیت‌ها نشان می‌دهند که ماهیت انسان، تنوع شخصیت و فردیت واقعی مهم است.

در واقع هم[۲۴] و کلاو[۲۵]، پوتزو و لاکی، ولادیمیر و استراگون، نگ و نل شخصیت نیستند بلکه تجسم نگرش‌های اساسی انسان‌اند. بیشتر شبیه شرافت‌ها و رذالت‌ها در نمایش‌های مذهبی قرون وسطی یا نمایش‌های مقدس اسپانیایی است.

عمق کندوکاو بکت در نمایشنامه‌هایی که به زبان انگلیسی برای صحنه و رادیو نوشته تاحدی کمتر است. این نمایشنامه‌ها هم شخصیت‌های فردی و هم پیرنگ‌های فردی دارند و اگرچه دارای همان الگوهای ذکر شده‌اند اما آن‌ها را در زندگی انس آن‌های خاص نشان می‌دهند.

آخرین نوار کراپ با جریان زمان و بی‌ثباتی خویشتن سروکار دارد و همه *افتادگان* و *خلواره*به انتظار و گناه و بیهودگی امید بستن به چیزها یا انس آن‌ها می‌پردازد. (اسلین، ب، ۱۳۸۸، :۸۴–۸۵)

بکت در تصویر کردن شخصیت‌هایش به قطبی بودن وجود انس آن‌ها توجه کرده است. این خصوصیت در نمایشنامه‌های *درانتظار گودو*، *دست آخر* و *آخرین نوار کراپ* به قطب‌های خصیصه‌نمایی همچون *بینایی در تقابل با کوری*، *زندگی در تقابل با مرگ*، *زمان حال در تقابل با زمان گذشته*،*جسم در تقابل با مرگ*، *انتظار در تقابل با بی صبری*،*رفتن در تقابل با نرفتن* و ده‌ها مورد مشابه دیگر برمی‌خوریم. به‌این‌ترتیب، به‌نظر می‌رسد یکی از هدف‌های عمده بکت توصیف هستی انسان برحسب این تقابل‌های دوقطبی است. به‌همین‌منظور، بکت شخصیت‌هایش را به‌صورت جفت‌جفت تقسیم‌بندی می‌کند؛ برای مثال « ولادیمیر و استراگون »، یا «دی دی و گوگو »، « هم و کلاو »، «پوتزو و لاکی»، «نگ و نل»، « صدای کراپ در زمان گذشته و حال » بااین‌حال در نمایشنامه‌های بکت، شخصیت‌های معمایی هستند که هر تماشاگر به‌طور شخصی باید آن را حل کند.(رابرتس، ۱۳۸۹: ۲۰)

درواقع شخصیت‌های بکت هیچ‌یک کامل نیستند، بدان‌معناکه نقیصه‌ای دارند. این ویژگی شاید معدود خصوصیاتی باشد که بکت از سنت‌های تئاتر در نمایشنامه‌هایش گرفته باشد. البته شایان‌ذکر است که این ویژگی بیشتر نمایشنامه‌های ابسورد است. در این نمایشنامه‌ها ویژگی‌های روانی و اجتماعی به‌طرز مبالغه‌آمیزی جلوه می‌کنند. به‌لحاظ روانی پیچیدگی‌های خاصی دارند و ازلحاظ اجتماعی یا تشخیص طبقاتی ندارند و یا شعور آن را. (ناظر زاده کرمانی، ۱۳۶۵ :۵۳،۵۶)

وجود همین شخصیت‌های دارای نقص باعث شده تا این شخصیت‌ها جفت‌جفت مکمل یکدیگر باشند. ولادیمیر بیشتر اهل عمل است و استراگون ادعا می‌کند که شاعر بوده است. استراگون موقع خوردن هویج می بیند که هرچه‌بیشتر می‌خورد کمتر از آن خوشش می‌آید، درحالی‌که واکنش ولادیمیر برعکس است. او هرچه‌بیشتر به چیزی عادت کند، بیشتر از آن خوشش می‌آید. استراگون دوست دارد

داست آن‌های خنده دار بگوید، ولادیمیر حالش از آن‌ها به‌هم می‌خورد. بین آن دو استراگون ضعیف‌تر است. هر شب غریبه‌هایی مرموز او را می‌زدند. ولادیمیر بارها نقش جای او را بازی می‌کند، برایش لالایی می‌خواند تا خوابش ببرد و او را با کت خود می‌پوشاند. تضاد خلق‌وخوی آن دو علت کلنجارهای بی‌پایان بین آن‌ها است و بیشتر به این پیشنهاد می‌انجامد که بهتر است ازهم جدا شوند اما باهم می‌مانند.(اسلین،ب،۱۳۸۸:۵۴)

سرشت «پوتزو» و «لاکی» نیز مکمل هم است اما رابطه آن‌ها درسطح ابتدایی‌تری است. پوتزو اربابی سادیستی است و لاکی برده‌ای مطیع. در پرده اول پوتزو ثروتمند است، قوی و ازخودراضی است؛ او با خوش‌بینی‌اش و با احساس واهی قدرت و جاودانگی کوته‌فکر آن‌هاش، نشانگر انسان دنیادوست است. لاکی نه‌فقط چمدان سنگین پوتزو، بلکه شلاقی را حمل می‌کند که پوتزو با آن او را می زند. او حتی برای پوتزو می‌رقصد و به‌جایش فکر می‌کند، یا در جوانی این کار را می‌کرده است، درحقیقت این لاکی است که همه ارزش‌های برتر زندگی را به پوتزو آموخته است آن‌ها نمایانگر رابطه بین جسم‌وذهن هستند، رابطه بین جنبه‌های مادی‌ومعنوی انسان و نیروی عقلانی که مطیع امیال جسمانی است. (اسلین، ب، ۱۳۸۸ : ۵۴)

نمایشنامه‌های بکت در سطوح بسیاری قابل تفسیرند. *آخر بازی* در یک سطح کامل می‌تواند منودرام باشد و در سطح دیگری نمایش اخلاقی درباره مرگ مردی ثروتمند. اما واقعیت روان‌شناختی عجیب شخصیت‌های بکت همواره مورد توجه بوده است. به‌جز هاماریتا[۲۶] این نیز یکی دیگر از شباهت‌های نمایش‌های او است با نمایشنامه‌های یونان باستان. نمایشنامه‌نویسان یونانی بیشتر توجه خود را به جنبه‌های روانی و اخلاقی شخصیت‌هایشان متمرکز می‌کردند.

این شخصیت‌های پیچیده بکت که قابلیت تفسیر فراوانی دارند، به‌هم وابسته‌اند. هرکدام می‌خواهد دیگری را ترک کنند (ولادیمیر و استراگون، لاکی و پوتزو، هم وکلاو) اما نمی‌توانند. درواقع آن‌ها تفسیر درستی از اصطلاح «نه با تو و نه بی تو» هستند. وابستگی آن‌ها چندان زیاد است که برخی آن‌ها را یک شخصیت دانسته‌اند، دو وجه شخصیت که با یکدیگر در تضادند.

درواقع در نمایش‌های بکت حرکت از کلمه و زندگی به‌سوی مرگ و سکوت جریان دارد. این ویژگی نه‌تنها در هریک از نمایشنامه‌های او دیده می‌شود بلکه در روند نمایشنامه‌نویسی او نیز صادق است. هرچه نمایشنامه‌هایش جلوتر می‌روند، شخصیت‌ها توانایی‌های فیزیکی کمتری دارند و بیشتروبیشتر در خود فرو رفته‌اند. به‌تعبیری‌دیگر آن‌ها از هیاهوی دنیای اطراف به ذهنشان پناه برده‌اند.

بکت در این نمایشنامه‌ها هرچه‌بیشتر به عریان کردن شخصیت‌ها می‌پردازد تا فقط به آنچه ضروری است و از نظر او باید نمایش داده شود، برسد. او حتی دیگر نام‌ها را نیز به سمت‌وسوی کاستن می‌برد و

بسیاری از شخصیت‌هایش به افتخار داشتن عنوان هم نمی‌رسد(Brater,1987: 3).

در *آخرین نوار کراپ* بکت، پیرمرد فرتوتی که او را به‌تصویر کشیده است با تجسم قبلی اش روبه‌رو می‌شود. دیگر شخصیتی حاضر بر روی صحنه وجود ندارد و موقعیت دراماتیک از واکنش های کنونی کراپ به گفت‌وگوهای ضبط‌شده‌ای که ما با او شنیده‌ایم تشکیل شده است، موقعیتی که در سکوت اتفاق می‌افتد در بازی ژست و حرکت به‌جای بازی با کلمات(Ibid,9).

درواقع در این نمایش‌نامه جفت شخصیت کراپ صدای خود اوست. بکت با حذف شخصیت دوم و استفاده از یک صدا هرچه‌بیشتر به‌سمت ایجاز پیش می‌رود. او که *در انتظار گودو* پوتزو و لاکی را به‌عنوان قوای کمکی برای پیشبرد موقعیت نمایشی وارد کرده، اینجا فقط به کراپ اکتفا می‌کند. دی دی و گوگوی نمایش که یک شخصیت دوپاره‌اند نیز در کراپ و صدای او تجسم می‌یابند(Ibid,16).

اما در نمایش *نه من* بکت پا را فراتر نهاده و با حذف شخصیت اول و استفاده از یک دهان که در فضای خالی صحنه سخن می‌گوید از مرز مینمالیسم عبور کرده و به تعبیر عده‌ای به پست‌مینمالیسم می‌رسد. او در تصویر کردن شخصیت اصلی دیگر اعضای بدن را اضافه دانسته و با نمایش یک دهان بر آنچه ضروری است بسنده کرده است. در این نمایش برای این گوینده، شنونده‌ای هم درنظر گرفته شده، هیبتی با شلق‌پوش که بر سکویی به ارتفاع ۴ فوت بالاتر از سطح صحنه ایستاده است. او فقط یک شنونده است و در چهار لحظه استراتژیک نمایشی با بالا آوردن دستانش به‌نشانه دلسوزی همراه با ناتوانی تک‌گویی دهان را قطع می‌کند. (Ibid, 18)

"دهان:..چی؟....وزوز؟....آره....همه چیز غیر از وزوز ساکت و خاموش بود...که ناگهان فهمید کلمه‌ها بودند....چی؟....کی؟....نه!....اون دختر!.... {مکث و حرکت ۲}...کلمه ها بودند که می‌آمدند فکرش را بکن!....کلمه‌ها می‌آمدند...اول...توی اون همه سکوت این صدا بود...." (بکت،نه من،۴۸۱ :۱۳۸۸)

آنچه برای بکت در این دسته از نمایش‌هایش اهمیت داشت شخصیت‌سازی به‌تعبیر متداول مرسوم نیست بلکه تصویرسازی است که برای او در اولویت قرار دارد. خلق شنونده در این اثر طبق گفته هیوم کرنیون و جیسکا تندی، بازیگران این نمایش، از زنی که او در کافه‌ای دیده بود، الهام گرفته شده است. او در سال ۱۹۷۲ در سفرش به شمال آفریقا در کافه‌ای به انتظار دوستی نشسته بود و تصویر این زن پوشیده شده در لباس سیاه و بلند توجه او را به خود جلب کرد. زن ساکت و آرام نشسته و به سخنان مردی گوش می‌داد و همین تصویر باعث خلق این نمایش شد.(Brater,1987:24)

در این نمایشنامه نیز دو شخصیت یک نفر هستند و بکت برای به تصویر کشیدن زنی که به سخنان خود گوش می‌دهد دهان و شنونده‌ی خرقه پوش را خلق کرده است و ارتباط تصویری بین آن‌ها پدید آورده است. تصویر زن با شلق‌پوش کافه و احساس ناتوانی که بکت از او دریافته بود این‌گونه در این

نمایش بدین‌گونه مصور شد.(Ibid,32)

این شیوه اجرا در *آن بار* هم دنبال شد. بکت در این نمایش نیز به قسمتی از بدن شخصیت اصلی اکتفا کرده و چهره‌ای پیر و سفید را به‌نمایش می‌گذارد که موهای سفیدش گویی بر بالشی پخش شده‌اند. دیگر شخصیتی وجود ندارد و سه صدا از دو سو و بالای سر به‌گوش می‌رسند. این‌بار سر است که شنونده است و گوینده فقط صداست. در *نه من* همان‌طور که نویسنده اشاره کرده او (زن) صحبت می‌کند و در *آن بار* او (مرد) گوش می‌دهد.(Ibid,37)

در نمایش *صدای پا* وقتی پرده بالا می‌رود ما بازیگری را با موهای ژولیده و خاکستری می بینیم که بر صحنه حاضراست و مسیری مشخص در انتهای صحنه را که با باریکه ای نور روشن شده طی می‌کند. در این نمایش انتزاع پست‌مینمالیستی را به کناری گذاشته و به تصویری رئالیستی و ساده اکتفا کرده اما همچون نمایش‌های پیشین شخصیت دوم حذف شده و فقط صدای اوشنیده می‌شود.(Ibid,52)

بکت در شخصیت‌های خود نیز خصوصیت و ویژگی مینمال را وارد کرده است. او که همانند یونسکو،ژنه و آداموفبا رد سنت‌های گذشته به شخصیت‌پردازی جدید روی آورده بود به معیارهای ابسورد هم وفادار نماند و شخصیت‌های جفت‌جفت و قطبی نمایش‌های ابتداییش به‌تدریج خصوصیات، ویژگی‌ها، حتی اعضای خود را به کناری گذاشتند و آن شد که در نمایش *نفس* دیگر هیچ‌چیز بر صحنه باقی نماند به‌جز نور و صدای دم‌وبازدم.(Ibid,4)

حداکثرگرایی در زبانی شاعرانه

بخش عمده شهرت‌واعتبار ساموئل بکت در مقام استاد ادبیات متکی بر آثاری است سرشار از ابهام و ایجاز و برخوردار از مضامین و اشکالی بس تکان‌دهنده و بی‌سابقه که با گذشت زمان و به‌طبع نوعی منطق شعری تکییده‌تر، مرموزتر و زیباتر شده‌اند.

او که کار خود را با داستان‌وشعر شروع کرد بیش‌از هرکس دیگری به قدرت زبان واقف بود. حتی زمانی که عنوان میکرد دیگر هیچ‌چیز برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ‌چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ‌چیز که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن.(آلوارز، ۱۳۸۸ :۲۳۴)

او خصیصه زبان شاعرانه را از شعرورمان به نمایشنامه‌های خود وارد کرد. این ویژگی در مشهورترین اثر نمایشی او نیز به‌چشم می‌خورد. در این نمایش استراگون خود ادعا می کند که شاعر است و با اشعار اولیه ییتز[۳۷] (باد در علفزار) آشنایی کمی دارد. او به تصاویر می‌اندیشد و آن‌چنان درگیر استعاره‌ای برای صدای برگ هاست که صدای ولادیمیر را نمی‌شنود... در یک لحظه کوتاه طلایی، حداقل تا زمانی

که ولادیمیر موفق می‌شود او را به آنچه بکت «موقعیت مکانی» نامیده- همان تپه پهن *در انتظار گودو*- برگرداند، استراگون خود را هم‌طراز شاعران می‌داند و نه ولگردان. بعد شاعرانه در *گودو* به‌صورت فزاینده‌تری نسبت هر نمایش کمدی دیگری عمل می‌کند. گفت‌وگو در این نمایش که از ابتدا به‌لحاظ تلمیح و بافت توسط غزل سرایی شفاهی به‌بازی گرفته شده، درنهایت در یک استعاره دراماتیک بسیار زیبا نمایان می‌شود تا تمام نیروی کنش نمایش را نشان دهد. (Brater,1983:6)

"پوتزو: (با خشمی ناگهانی): با این زمان لعنتی منو شکنجه ندین. نفرت انگیزه ! کی ! کی ! یه روزی، همین برات کافی نیست، یه روزی، مثل هر روز دیگه، یه روزی این لال شد، یه روزی من کور شدم، یه روزی ما کور میشیم، یه روزی ما کر میشیم، یه روزی به دنیا آمدیم، یه روزی می‌میریم، همون روز، همون لحظه، برای تو کافی نیست؟ اون ها بالای قبر به دنیات میارن، لحظه ای نورسو سو میزنه، بعدش بازم شبه" (بکت ، ۱۳۸۸ :۱۱۶)

درواقع در اینجا بکت به پوتزو سخنرانی مناسب داده تا اوج داستانی که ما منتظرش بودیم را خلاصه کند. گفت‌وگویی نمایشی به زبانی شاعرانه بدل می‌شود و با فشردن آن در عصارهای که ما را غمگین می‌کند به لحظات دراماتیک شدت می‌بخشد. ولادیمیر، به‌عنوان منتقد و فیلسوف، وقتی این شعر را می‌شنود متأثر شده و قبل‌از اینکه پرده نمایش پایین بیاید دوباره ما را به‌این سطور ارجاع می‌دهد.

"ولادیمیر: وقتی دیگران درد می‌کشند خواب بودم ، حالا هم می‌خوابم؟ حالا هم خوابم؟ فردا، وقتی بیدار شدم ، یا این که فکر کردم بیدارم، در مورد امروز چی باید بگم ؟ که با استراگون دوستم اینجا بودم تا اینکه شب شد و من منتظر گودو بودم؟ که پوتزو با نوکرش از اینجا گذشت و اینکه با ما حرف زد؟ اما توی همه‌ی این اتفاقات چقدرش حقیقته؟ ... میان دو لنگ قبر گیر کرده‌ایم. گورکن، از اون بالا،انبرک مامایی را دستش می‌گیرد و از ته سوراخ می کشدمان بالا ..." (بکت، ۱۳۸۰: ۱۲۸)

بکت به‌صورت مشابهی در استفاده از این نوع بیان در یکی از نمایشنامه‌های ابتدایی‌اش *دست آخر* نیز بهره می‌گیرد... داستان این نمایش برای بقاء وابسته به‌حضور بازیگری است که گفت‌وگو را بر صحنه بیان کند و با شعر تخیل شکل دهد و نقطه اوجی غنایی بسازد(Brater,1987:6-7)

"کلاو : به خودم می گم – گاهی، کلاو، تو اگه می‌خواهی یه روزی بذارم بری باید بهتر از اینا باشی اما احساس می‌کنم برای عادت های تازه زیاد پیر شدم و پرت افتادم. خب، اینکه تمومی نداره، من که هیچ وقت نمیرم (مکث) پس یه روزی، یه دفعه، تموم میشه نمی‌فهمم اون می‌میره، یا اون خودمم به هر حال متوجه نمیشم. از کلمه هایی که موندن میخوام- خوابیدن، قدم زدن، صبح، عصر، چیزی برای گفتن ندارن..." (بکت، ۱۳۸۸ : ۱۷۸)

آنچه کلاو بازگو می‌کند شعری است با اسرار مگو، حرف‌هایی شخصی که ما به‌سرعت آن‌ها را درک

می‌کنیم، به‌همین‌دلیل به‌عنوان مخاطب در واقعیت تلخ پایان نمایش با او هم‌دردی می‌کنیم. درواقع هیچ راه خروجی نیست، فقط حضوری مشقت بار. چیزی فراتر از زبان تخیل و داستان مورد به‌خدمت گرفته می‌شود. به‌همین‌علت بکت به‌کلاو این تک‌گویی را که از نظر او مورد نیاز است را می‌دهد. درهمان‌حال به این تک‌گویی سبک غنایی می‌بخشد تا بصیرت و درک شخصی اش را از لحظه نمایشی ابلاغ کند. (Brater,1987:8)

آنچه در *دست آخر* مهم و قابل توجه به‌نظر می‌رسد این نکته است که تفکیک ویژگی‌های داستان‌وشعر درسراسر ساختار و نمایش کار چندان سختی نیست. اما درک این‌قبیل تمایزات کلی در *آخرین نوار کراپ* مشکل‌تر خواهد بود، نمایش تک‌پرسوناژ که تأکید دراماتیکش ازطریق هم‌زمانی و هماهنگی شعر، داستان و نمایش پیش‌ساخته می‌شود. در *جعبه ۳...حلقه ۵* نوار ضبط شده کراپ در تئاتر روشن می‌شود، و این غیرممکن است که بگوییم کجا خاطره پایان می‌یابد، تخیل آغاز می شود و شعر خاتمه می‌پذیرد. آن بخشی که کراپ در جست‌وجوی آن است و به‌این‌منظور که آن را دوباره گوش دهد، نوار را جلووعقب می‌برد و ترکیبی از هر سه است، به‌عنوان سندی از گذشته بسیار تأثربرانگیز است.

هرچه جلوتر می‌رویم، نه‌تنها از شدت زبان غنایی بکت کم نمی‌شود بلکه به غنای آن افزوده می‌شود. در *آن بار* شعرونمایش در ضرورت تصویری که موضوع و محتوای پیرو را هماهنگ می کند.

گفت‌وگوهای بکت در *آن بار*که به‌صورت شاعرانه تنظیم شده‌اند، بافتی را صحنه نمایش می‌افزایند، به آن تعالی می بخشد و به آن شدت می‌بخشد و تمام قدرت تخیلی که نیاز دارد را به آن می‌دهد. (Ibid,13)

این تغزل‌گرایی در آثار بکت بیشتر از دیگر نمایشنامه‌نویسان تئاتر ابسورد به‌چشم می‌خورد. همان‌طور که قبلا هم گفته شد در این دسته آثار نبود مراوده ازطریق زبان به‌نمایش در می‌آید. وظایف معمولی گفت‌وگوی نمایشی که عبارتند از بازگو کردن پیرنگ و میان آن از آغاز تا پایان و همچنین شناساندن شخصیت های نمایشی به تماشاگر کارکرد خود را ازدست داده‌اند.(ناظرزاده کرمانی،۱۳۶۵ : ۵۸)

زبان بکت هرچند شاعرانه است اما از این قضیه جدا نیست. درواقع در نمایشنامه های بکت، زبان در خدمت بیان گسست‌وفروپاشی زبان است. در جایی که هیچ قطعیتی نیست، هیچ معنای مشخصی هم نمی‌تواند وجود داشته باشد و ناممکن بودن هرگونه دستیابی به قطعیت یکی از موضوعات اصلی نمایشنامه بکت است. در *آخر بازی* چیزی دارد جریانش را طی می‌کند و وقتی« هم» مضطرب می‌پرسد: «نکند یک وقت حرف های من و تو معنی پیدا کند.»

نیکلاس گسنرده[۲۸] شیوه متفاوت فروپاشی زبان در انتظار گودو را فهرست کرده است. دامنه آن‌ها از بدفهمی‌های ساده و سخن‌های دوپهلو تا تک‌گویی‌ها (به‌عنوان نشانه‌های ناتوانی در برقراری ارتباط)،

کلیشه‌ها، تکرار، مترادف‌ها، ناتوانی در پیدا کردن کلمات مناسب و سبک تلگرافی (فقدان ساختار دستور زبانی، برقراری ارتباط با دستورهایی با صدای بلند) تا اراجیف درهم‌وبرهم لاکی و حذف علایم سجاوندی، ازجمله علامت‌های سوال، گسترده است تا دلیلی باشد بر اینکه زبان کارایی‌اش را به‌عنوان وسیله‌ای برای برقراری ارتباط ازدست داده و سوال‌ها به گزاره‌هایی تبدیل شده‌اند که درواقع جوابی طلب نمی‌کنند. (اسلین، ب، ۱۳۸۸ : ۹۶)

اما در نمایشنامه‌های بکت آنچه از تمام نشانه‌های ظاهری محض از فروپاشی زبان و مهم‌تر است، ماهیت خود گفت‌وگو است که بارهاوبارها فرو می‌پاشد زیرا هیچ مبادله دیالکتیکی حقیقی اندیشه در آن رخ نمی‌دهد – چه به‌خاطر فقدان معنای تک‌تک کلمات (وقتی از پسرک پیغام رسان گودو می‌پرسند که آیا او ناراحت است، جواب می‌دهد: «نمی دانم آقا») و چه ناتوانی شخصیت در به‌یاد آوردن آنچه همان وقت گفته شده (استراگون:«یا فوراً یادم می رود، یا هیچ وقت یادم نمی‌رود»)در دنیایی که اهداف غایی‌اش را ازدست داده، گفت‌وگو، مثل همه کنش‌ها، تنها یک بازی است برای گذراندن زمان، همان‌طور که هم در *آخر بازی* می‌گوید: «...بعد هم ورور حرف می زنم، کلمات، عین بچه‌ای که تو تنهایی خودش را دو، سه تا بچه تبدیل می‌کند، برای اینکه تنها نباشد تو تاریکی یواشکی با هم حرف میزنند ... لحظه‌هایش سرهم جاری می‌شوند و فرو می‌ریزند،...» این خود زمان است که زبان را از معنا تهی می‌کند. در *آخرین نوار کراپ* اظهارات ایدئالیستی زیبایی که کراپ در بهترین سال‌های عمرش بر زبان آورده برای کراپ پیر حکم صداهایی بی‌معنا را دارد. در همه *افتادگان* تلاش های خانم رونی برای برقراری ارتباط با آدم‌هایی که در جاده می‌بینند، به‌جای‌اینکه منجربه برقراری پیوند دوستانه شود، فقط او را از آن‌ها جدا می‌کند. (اسلین، ب، ۱۳۸۸ : ۹۶)

اما اگر استفاده بکت از زبان به‌منظور بی‌ارزش کردن زبان است، به‌عنوان ابزار تفکر مفهومی یا به‌عنوان ابزاری برای پیشنهاد کردن راه‌حل‌های حاضروآماده به مشکلات شرایط انسانی، عجیب این است که باید استفاده مداوم او از زبان را تلاشی دانست که او، به‌نوبه‌خود، برای برقراری ارتباط انجام می‌دهد، برای انتقال افکار انتقال ناپذیر. (اسلین، ب، ۱۳۸۸ : ۹۶)

این ویژگی در نمایشنامه‌های آخر او بیشتر به‌چشم می‌خورد. در نمایش *آن بار* هم که مثل نمایش‌های اولیه شعر و درام در قالب تک‌گویی به‌تصویر کشیده شده‌اند، سه صدا بی‌وقفه حرف می‌زنند هریک از آن‌ها می‌خواهد با خود ارتباط برقرار کند. در نمایش *نه من* نیز دهان بی‌وقفه سخن می‌گوید. (Brater,1983:37)

این خصوصیت در آثار او بیشتر به داست آن‌های بلندش شباهت دارند. در سه‌گانه مولوی، *مالون می میرد* و *نام ناپذیر* یک رشته تک‌گویی هستند. ما و حتی خود شخصیت ازخلال داست آن‌هایش است

که به شناختی از او دست می‌یابیم. درواقع شخصیت‌ها در این سه‌گانه سرانجامشان نوشتن و سخن گفتن است، در تختخواب یا بر صندلی، در یک اتاق و یا درون حصاری دیگر. هر شخص، هرچند شیفته سکوت باشد ناگزیر از نوشتن و سخن گفتن است با صدایی- درونی یا برونی.(تیندال، ۱۳۵۱ :۲۹)

درواقع این اجبار به حرف زدن و یا داستان‌گویی است که این سه رمان بزرگ او را به‌هم پیوند می‌دهد. موضوع نمایشنامه رادیویی او به نام "کاسکاندو" نیز همین است. در این نمایش دو صدا هست : گشاینده و صدایی می‌آید و می‌رود. (اسلین، ب، ۱۳۸۸ :۸۹)

در اولین نمایش تلویزیونی او "هی جو" نیز این خصوصیت دیده میشود. در "هی جو" صدایی که جو می‌شنود طنین صدای زن آن‌های دارد، ازطرف‌دیگر این صدا، چون درون سر است، صدای خود اوست، صدای هشیاری اوست، صدای اجبار است در گفتن داستانش. ازآنجاکه زنده بودن آگاهی از خویشتن است، آگاهی از خویشتن شنیدن صدای اندیشه‌های خویش است، همان جریان بی‌وقفه و بی‌پایان کلمات. بکت به‌عنوان انسانی که از این اجبار رنج می‌کشد، زبان را طرد می‌کند. و به‌عنوان شاعری که مدام با زبان کار می‌کند، آن را دوست دارد این سرچشمه دوگانگی برخورد اوست با زبان: گاهی زبان در شعرش وسیله‌ای آسمانی است، گاهی فقط وروری بی معنا. (اسلین، ب، ۱۳۸۸ : ۹۳)

این اجبار در *آخرین نوار کراپ* تا بدان‌جا حس می‌شود که کراپ پیر به سخنان ضبط‌شده خود در جوانی گوش میکند و آن‌ها را تکرار می‌کند. اما در نمایشنامه‌های بعدی دیگر این تصویر رئالیستی به‌نمایش درنمی‌آید و تصاویر انتزاعی‌تر شده‌اند که اوج آن را در نمایش *نه من* و *آن بار* می‌توان دید (Brater,1987: 46).

این داستان‌گویی‌ها برای یافتن معنایی در این دنیاست که پیوسته درحال تغییر است. درواقع استفاده او از این نوع زبان کندوکاوی است درمحدودیت‌های زبان، چه به‌عنوان وسیله ارتباط و چه به‌عنوان ابزار بیان گزاره‌های معتبر. ابزاری برای بیان اندیشه . وقتی گسنر از تناقض میان نوشته‌های بکت و عقیده آشکار او مبنی‌براینکه زبان نمیتواند معنایی را برساند از او پرسید، بکت پاسخ داد: «منظورتان چیست آقا؟ اینها کلمه‌اند. آدم که چیز دیگری ندارد»

اما درحقیقت استفاده او از رسانه تئاتر نشانگر این است که او قصد دارد ابزاری فراتر از زبان برای بیان بیابد. بر روی صحنه هنگام تماشای دو نمایش بدون کلام بکت – می‌توان به‌کلی از کلمات صرف‌نظر کرد، یا دست‌کم واقعیت پشت کلمات را، آنجا که کنش‌های شخصیت‌ها بیان زبانی‌شان را نقص می‌کند، آشکار کرد.

بکت در آثارش چه آن‌ها که چند شخصیت دارند و زبان به صورت گفت‌وگو در آن‌ها به‌کار گرفته‌شده و چه درآن‌ها که شخصیت‌ها به یک شخصیت کاهش یافته و زبان نمایش تک‌گویی است وحتی در

آن‌ها که شخصیت بدون کلام بر صحنه نمایش ظاهر می‌شود به‌دنبال تصویر کردن شعر است. آثار او به کوریا [۲۹]یونانی شبیه است: ترکیبی از پیوند عمیق و جوهری بین شعر، موسیقی و رقص. البته گفتنی است که این سه عنصر در آثار بت شکسته شده و به‌صورتی نوین درآمده است (Ibid,43)

مینیاتورسازی تصویر

دنیای عجیب بکت در رم آن‌ها، داست آن‌های کوتاه، نمایشنامه‌های رادیویی و تلویزیونی و فیلم و از همه مهم‌تر در آثار صحنه‌ای او نمایش داده می‌شود. بکت در مشهورترین اثرش *در انتظار گودو* در تصویرسازی روشی مینیمال را درپیش می‌گیرد. او صحنه را از شخصیت‌ها و وسایل غیرضروری تهی می‌کند .(Ibid,4)

با ورود بکت به هفتمین دهه زندگی، تمایلش به ایجاز بی‌حدود، به تمرکز بر یک تصویر، اما تصویری پیچیده و چندوجهی، در آثار نمایشی‌اش بیش‌ازپیش آشکار شد، چه در آثاری که برای صحنه تئاتر و چه آثاری که برای تلویزیون می‌نوشت. بکت وقتی نقش فعال‌تری در فرآیند اجرایی به‌عهده گرفت – زمانی که به‌عنوان کارگردان معرفی شد – توانست صحنه‌های دیداری کارش را نیز در دست بگیرد و درنتیجه می‌شد او را خالق تصاویر متحرک و سه‌بعدی دانست و نه تنها شاعری تئاتری . (اسلین، ب، ۱۳۸۸ :۴۸)

او این تجربه ایجازگرایی را که ازهمان‌ابتدا آغاز کرده بود با نمایش بسیار کوتاه *رفت و آمد* نشان داد و قدم در راه مینیاتورسازی گذاشت.(اسلین، ب، ۱۳۸۸ : ۴۷) در این نمایش با سه شخصیت زن به نام های «فلو»، «وی» و «رو» مواجه هستیم . هرکدام از آن‌ها به‌نوبت می‌روند و این امکان را فراهم می‌کنند که دو شخصیت به‌جای‌مانده یکدیگر از فاجعه نزدیکی که قرار است برای خانم غایب رخ دهد، مطلع کنند. بعداز اینکه همه‌جای گشت‌های ممکن انجام گرفت، سه زن دوباره در سکوت با تماشاگران روبه‌رو می‌شوند. (اسلین، ب، ۱۳۸۸ : ۹۲)

ویژگی اولین نمایش تلویزیونی بکت، «هی جو»، نیز همین ایجازواختصار است. در این نمایش با مردی مسن و تنها آشنا می‌شویم که در اتاقی خالی روی تختش نشسته است. او هیچ‌وقت حرف نمی‌زند اما با وحشتی فزاینده به صدای زنی گوش می‌کند که او را به‌خاطر سنگدلی نسبت‌به‌خود، که باعث خودکشی او شده، سرزنش می‌کند. درهمان‌حال که صدا ادامه دارد، دوربین دایم به‌صورت جو نزدیک‌ونزدیکتر شده تا وقتی که در پایان فقط چشم های او را در نمای درشت می‌توان دید و بعد همه‌چیز در تاریکی فرو می‌رود (اسلین، ب، ۱۳۸۸ :۹۳)

بکت در نمایشنامه *نه من* اوج این شیوه هنری را به‌نمایش می‌گذارد. او در این نمایش «منی» را که در سه‌گانه معروفش سخن می‌گفتند به‌صورت یک دهان به مخاطب عرضه می‌کند؛ «منی» که در این

سه‌گانه به‌وفور در متن از آن یاد شده است. اولین پاراگراف از این سه داستان سرشار از واژه« من» است. درمولوی ۴۱ بار واژه «من» در ۴۱ سطر ابتدایی به‌کار رفته است. در *مالون می‌میرد* ۴۸ بار و در ۴۵ سطر و در *نام ناپذیر* در ۳۰ سطر ۲۱ بار این واژه تکرار شده است. حال این «من» در نمایشنامه *نه من* خود را به‌صورت تصویری انتزاعی نمایش می‌دهد و معنی را تصویر می‌کند که گویی قصد دارد تا ابد حرف بزند. در نمایش *آن بار* فقط شنونده تصویر می‌شود. در*صدای پا*تصویرسازی اندکی از این ایجاز فاصله گرفته و ما تصویر بازیگر را هرچند در انتهای صحنه به‌طور کامل می‌بینیم. درواقع در این نمایش تصویرسازی بکت بازگشتی به نمایشنامه‌های قبلی‌اش دارد. این شیوه در آثار صحنه‌ای بعدی او دنبال می‌شود و او شخصیت‌ها را به‌طورکامل بر صحنه نمایش می‌گذارد. حتی در نمایش *بداهه‌سازی اوهایو* دو شخصیت را در صحنه جای می‌دهد. هرچند اصرار دارد شبیه هم باشند و در آثار بعدی بر این تعداد افزوده می‌شود، هرچند در برخی از آن‌ها همچون نمایش *چهارگوش* در صحنه‌ای چهارگوش چهار شخصیت را که سخن نمی‌گویند به‌تصویر کشیده می‌شوند.(Barter,1983:124)

حرکات نمایشی: تصویری ساکن

یکی از تفاوت‌های بارز در نمایشنامه‌های آخر بکت با آثار اولیه‌اش، پرهیز او از نمایش حرکات فیزیکی فراوان او در نمایش است. این گرایش از *دست آخر* آغاز شده – چراکه «نگ» و «نل» در سطل‌های انتهای صحنه ثابت اند و «هم» نیز روی صندلی چرخدار است و تمام کنش فیزیکی برعهده «کلاو» گذاشته شده است. این گرایش در *روزهای خوش* به‌شکل بارزی نمایان می‌شود. در اجرای *روزهای خوش* کنش‌های فیزیکی کمتر و کنش‌های کلامی بیشتری به‌نمایش درمی‌آیند. دیگر از حرکات فیزیکی فراوان که در *در انتظار گودو* شاهد آن بودیم و بکت آن را جدایی‌ها و پیوستن‌های بی‌وقفه ولادیمیر و استراگون می‌داند خبری نیست. *روزهای خوش* نمایشی با بازداری از حرکات فیزیکی است. او در این نمایش شخصیت‌ها را به‌روی صحنه نمی‌آورد بلکه ازطریق کلام (تک‌گویی شخصیت وینی) ورودوخروج و اعمال آن‌ها به‌نمایش گذاشته می‌شود، آقای شاور یا آشپزی برصحنه حاضر نمی‌شود اما با تک‌گویی وینی ورود او به‌همراه زنی در تخیل تماشاگر به تصویر کشیده می‌شود. شیوه سخن گفتن وینی در این نمایش، کنش دیگر شخصیت‌ها را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد. محدودیت به حرکت فقط در این خلاصه نمی‌شود.

به‌جز صعود نهایی وینی که نشانگر پایان نمایش است، تمام حرکات درمقابل یا پشت تپه خاکی اتفاق می افتد. بسیاری از اشارات وینی – اشارات دست و گاهی چشمی او– در دو صحنه این نمایش بیشتر به‌این‌علت در نمایش گنجانده شده تا برای او موقعیت کلامی را که به موقعیت های نمایشی بدل

می‌شوند، فراهم کند. بکت یک زن را برای این شخصیت برگزیده چراکه محتویات درون ساک دستی او برای چنین شخصیتی در چنین وضعیت بحرانی موضوعات بیشتری را برای اجرای صحنه ای فراهم می‌کند – همچنین موقعیت های بیشتری برای صحبت کردن.(Ibid, 25)

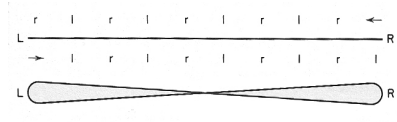
بکت در نمایشنامه های اخیرش، تلاش بیشتری برای اعمال این محدودیت‌ها و امکانات نمایشی منحصربه‌فرد می‌کند. او مخاطبش را برای تحلیل و مواجه به‌همراه نویسنده با آنچه بر صحنه می‌بیند به مبارزه می‌طلبد در نمایش *بازی* هر سه شخصیت حاضر در نمایش در خمره‌هایی دفن شده‌اند و فقط صورت آن‌ها پیداست و در *نه من* و *آن بار* هم تصاویری به‌نمایش گذاشته شده، ثابت‌اند.(Ibid, 52)

میزانسن‌های هندسی در صحنه ای عریان

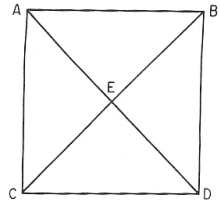
در نمایش‌های اولیه بکت حرکات و میزانسن‌ها در صحنه‌های خالی رخ می‌دهند. صحنه‌پردازی در *در انتظار گودو* تشکیل شده است از دو صحنه هندسی که حوادثی را که در دو بعدازظهر– بین غروب و تاریکی کامل– می‌گذرند به‌نمایش می‌گذارد. مکان در هر دو صحنه جاده ای است با یک درخت (در صحنه اول لخت و در صحنه دوم با چند برگ) و یک تپه. در *دست آخر* نیز اتاقی با دو پنجره با دو شخصیت بی‌پا در سطل آشغال و سومی روی ویلچیر، در *روزهای خوش* وینی ابتدا تا کمر و سپس تا گردن در تپه‌ای شنی مدفون شده است و در *بازی*، بازیگران در خمره‌های خاکسترهایشان قرار گرفته‌اند. در *نه من* به جز دو شخصیت دهان و شنونده خاکستری پوش چیزی دیده نمی‌شود. در این نمایش صحنه از صحنه‌پردازی به‌معنای سنتی‌اش‌خالی است. در نمایش *آن بار* نیز صحنه‌ای تهی به‌نمایش گذاشته می‌شود و در *نفس* فقط همین صحنه خالی است که به تماشاگر عرضه می‌شود بدون هیچ شخصیتی حاضر در آن. در *صدای پا* نیز همچنان صحنه خالی است، هرچند بسیاری از منتقدان این نمایش را رجعتی به کارهای پیشین او نسبت دادند. در آخرین نمایشنامه‌های بکت صحنه با وسایلی تزئین میشود. در *بداهه سازی اوهایو* یک میز و دو صندلی همه به رنگ سفید دیده می‌شود و در *فاجعه* هم یک صندلی راحتی. در صحنه‌های آثار بکت رنگی دیده نمی‌شود به‌جز سیاه، سفید یا خاکستری. (Ibid,5-6)

در این صحنه‌های خالی از رنگ و صحنه‌پردازی که نقطه اشتراک نمایش مینیمال با هنرهای تجسمی این سبک هنری است، حرکات نیز به شیوهای بسیار دقیق و هندسی طراحی شده است. همان‌طورکه قبلا گفته شد پس‌از در *در انتظار گودو*، بکت صحنه‌های نمایش خود را به‌دور از حرکات فیزیکی فراوان تصویر کرد و به‌نوعی سکون در صحنه رسید. موقعیت‌های ایستای او تصاویر ایستایی را نیز به‌نمایش می‌گذاشتند و تنها عنصر متحرک در این شیوه هنری تخیل مخاطب بود. او با *صدای پا* حرکت را به صحنه بازگرداند؛ اما حرکات بسیار دقیق و هندسی. او به طراحی میزانسنی پرداخت که

همانند یک طراح باله کوچک‌ترین جزئیات را در بر داشت. در این نمایش بازیگر بر یک خط مستقیم حرکت می‌کند، بکت تنها به جهت‌دهی بازیگر از چپ به راست یا از راست به چپ اکتفا نکرد بلکه تعداد گام‌ها، چرخش‌ها و همچنین شروع حرکت با پای چپ یا راست را در نمایشنامه قید کرد. تصویر زیر میزانسن این نمایش را که با جزییات کامل به نمایش گذاشته شده، نشان می‌دهد.



در تصویر دیگر میزانسن نمایش *مربع* نیز که همین شیوه را دنبال می‌کند، می‌توان دید. چهار بازیگر در مسیرهای هندسی مشخص و تعداد گام‌های مشخص حرکت می‌کردند. (Brater ,1983 : 39-40)



COURSE 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA
COURSE 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB
COURSE 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC
COURSE 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD

البته پیش‌از *صدای پا*، این نوع نمایشنامه‌نویسی که خود به‌گونه‌ای کارگردانی است، در *رفت و آمد* تجربه شده بود. سه بازیگر زن یکی پس‌از دیگری از صحنه خارج شده و دوباره به آن بازمی‌گشتند.

بکت با این شیوه معنایی دوباره به متن بخشید و تصور سنتی ما را نسبت‌به آن به‌عنوان عنصری کاملا متفاوت و جدا از اجرا کمرنگ کرد. او با این روش، به همراه تماشاچی تصویری را که در ذهن داشت، در صحنه تئاتر به‌نظاره می‌نشست.

آثار او با دستورهای صحنه ای بسیار دقیق برای نور، حرکت و صدا و ... آستانه تغییر در اجراها را به‌حداقل می‌رساند. گرچه در اثری مثل *صدای پا* بازیگر زن و صدا از یک اجرا تا اجرای دیگر متفاوت است اما به‌طورحتم، تمام اجراهای این اثر به‌طرز بارزی شبیه به‌هم خواهد بود و هرچند هر اجرا مفاهیم نورپردازی و طراحی لباس خاص خود را می‌طلبد، اما لازم‌به یادآوری است که شمای ممنوعیت‌ها به‌صورت دقیقی نشان داده شده‌اند.

طبق گفته آلن شنیدلر بکت تمام سعی خود را به‌کار برده تا کل صحنه را طراحی کرده و آن را از آن

چه غیرضروری است، خالی کند. او هیچ تغییری را برنمی‌تابید و اگر کارگردانان حرکات و میزانسن‌های او را تغییر می‌دادند، با تندی تمام مخالفت خود را به آنان اعلام می‌کرد. او در این زمینه نیز همانند یونانیان عمل می کرد؛ هم نویسنده بود و هم کارگردان. با این تفاوت که متن را طوری می‌نگاشت که چه خود او اثر را کارگردانی کند و چه دیگران تغییری در آن حاصل نشود.(Ibid,73)

فضاسازی نوین: حداقل نور – حداکثر صدا

بکت در اختصارگرایی در اثر نمایشی تنها به‌ارائه شخصیت‌های ناقص و یا حذف آن، تصویر کردن ایستایی و عدم تحرک، صحنه‌ای خالی و میزانسن های هندسی اکتفا نکرد. او نور را نیز در صحنه به چالش کشید و کاهش داد.

او که از نمایش *آخرین نوار کراپ* نور را کاهش داد، در نمایش *بازی*، یک مرد و دو زن را در مثلثی عاشقانه در سه خمره به‌تصویر می‌کشد، و با نور موضعی بر روی آن‌ها به آن‌ها اجازه سخن گفتن می‌دهد. نور از یک شخصیت به شخصیت دیگر حرکت می کند و شخصیت‌های مرده در خمره جان می‌گیرند و داستان خود را بازگو می‌کنند. نور عمومی وجود ندارد که کل صحنه را روشن کند – آنچه در آثار ابتدایی او مثل *در انتظار گودو* و *روزهای خوش* و *دست آخر* مورد استفاده قرار می‌گرفت – او نور را به یک شخصیت محدود می‌کند. درواقع نور محدود شده در این نمایش قهرمان صحنه است که به بازیگران جان می‌دهد.(Savi& Montanee,1986:2)

در *نفس* نیز نوری ضعیف به صحنه مملو از زباله‌های گوناگون می‌تابد و تصویری نه‌چندان واضح از آنچه باید ببنیم را به نمایش می گذارد. نور در نمایش *نه من* طراحی شده تا دهانی را در چاله سیاه صحنه به‌تصویر بکشد، حتی شنونده‌ای که دهان برای او سخن می گوید نیز سهم زیادی از نور نبرده است. اما در *آن بار* نور بر شنونده سپیدموی می‌تابد و فقط چهره او را روشن می‌کند.

حتی در نمایش *صدای پا* که حرکت وجود دارد نور محو است و حداکثر نور بر زمین می تابد و بدن‌وسر در نیمه تاریکی هستند. در *بداهه خوانی اوهایو* نیز نور تنها آکسا سوار صحنه را – میز سفید – روشن می‌کند و باقی صحنه در تاریکی است. در *چهار گوش* نیز فضای مربع صحنه به طول‌وعرض ۴ گام روشن شده که در نیمه‌های صحنه آن هم کاهش می‌یابد. در *چی کجا* نور همان نقشی را برعهده می‌گیرد که در *بازی* انجام داد با این تفاوت که این‌بار بر۵ شخصیت می‌تابد. (Barter,1983:147)

اما هرچه دیگر عناصر کاهش یافته‌اند نقش صدا – صدای بازیگر– صدای ضبط شده پررنگ‌تر شده است. همان‌طورکه پیش‌از این‌هم بدان اشاره شد، بکت در نمایشنامه‌هایش زبان را به‌صورتی شعرگونه به‌کار برده و آن را به‌چالش می‌کشد. گاه شخصیت‌ها مثل شخصیت‌های داست آن‌های بلندش ناگزیر از سخن گفتنند. آن‌ها مجبورند سخن بگویند تا فراموش کنند – هم و کلاو در *دست آخر*، ولادیمیر و

استراگون در *در انتظار گودو* – یا به‌خاطر بیاورند – کراپ در *آخرین نوار کراپ*، دهان در *نه من*، سه صدا در *آن بار*، می و صدا در *صدای پا* – یا ترس‌ها و عواطف خود را نشان دهند– صدای فریاد در *نفس*، گفت‌وگوهای هم، کلاو و وی در *رفت‌وآمد*. (Ibid,37)

آنچه باید گفته شود یا از زبان بازیگران بازگو می شود یا از گرامافون روی صحنه پخش می‌شود و یا صدای ضبط شده‌ای است که در سالن پخش می‌شود. وظیفه صدا چه زنده باشد و چه صدایی ضبط شده آن است تا تصاویری که بکت در ذهن داشته را بر خیال مخاطبان نقاشی کند، این تصاویر یا خاطراتی است از گذشته یا آن‌چیزی که درحال می‌گذرد و یا اشعاری است که سروده می‌شود. صدا در برخی از نمایش های او زمان را زنده می‌کند. این همان ویژگی است که باعث شکل‌گیری نمایش *آخرین نوار کراپ* شده است. کراپ زمان حال به سخنان ضبط شده‌ی خود که از گرامافونی درحال پخش است گوش می‌دهد و این‌گونه است که گذشته دوباره جان می‌گیرد. در این نمایش صدای ضبط شده تنها خاطرات را نمی‌گوید و مرز خاطره و شعر مشخص نیست. در *آن بار* نیز زمان در سه دوره مختلف از زندگی چهره‌ی پیر و سفید در صحنه پخش می شود و دیگر ابزاری رئالیستی برای وجود آن درنظر گرفته نشده است.

علاقه‌ی بکت به پخش صداهای ضبط شده پس‌از ضبط نمایش رادیویی *همه‌ی افتادگان* در آثار صحنه‌ای گفته شده نمایان شد. او که به قدرت زبان اشراف کامل داشت از آن با این شیوه استفاده کرد تا تصاویر صحنه‌ای خود را کامل کند. درواقع صداوتصویر در نمایش‌های بکت بیش‌از دیگر آثار نمایشی مکمل یکدیگرند. (Ibid,66)

تکرار با هدف ایجاد الگوی بی‌نهایت

بکت که عادت‌وتکرار را سرطانی می‌دانست که زمان را مبتلا می کند و همیشه از آن گریزان بود ،در آثار خود بسیار از آن سود جست. در بیشتر کارهای او چرخشی را می‌بینیم که گویی تا ابد ادامه دارد. این ویژگی در نمایش‌های متقدم او نیز وجود داشت. *در انتظار گودو* متشکل است از دو پرده شبیه به هم. در هر دو پرده ابتدا ولادیمیر و استرگون وارد شده و به بحث درباره گودو می‌پردازند، سپس پوتزو و لاکی از راه می‌رسند و پس‌از خروج آن‌ها نوبت به پسرک پیغام رسان می‌رسدکه خبر نیامدن گودو را می‌دهد. تکراری که گویی تا ابدیت ادامه دارد.

در آثار بعدی نیز این روند دنبال می‌شودکه نمونه بارز آن را در *صدای پا* می‌توان دید. می در صحنه قدم می‌زند. ۹ گام به راست ،چرخش ،۹ گام به چپ و دوباره تکرار.

آمدورفت‌ها در نمایش *رفت وآمد* نمونه دیگری از این به‌تصویر کشیدن الگوی بی‌نهایت است،

حرکات دست شخصیت باشلق‌پوش *نه من* نیز ۴ بار تکرار می‌شود و در ذهن مخاطب تا ابد ادامه می‌یابد. الگوی کامل وتصویری بدون کلام این تکرارها را می‌توان در نمایش *چهارگوش*دید.

نتیجه‌گیری

شعار کم هم زیاد است میس واندروهه در سال ۱۹۲۳ در دهه ۱۹۶۰ در همه‌ی هنرها تسری یافت و برخی کم و برخی دیگر زیاد، آن را شعاری برای خلق آثار خود گرفتند. هنرهای تجسمی بیشترین بهره را برد و با طرد کردن همه‌ی عناصر درجهت رسیدن به برهنه‌ترین، تهی‌ترین و غیرقابل‌تقلیل‌ترین نقاشی‌ها و مجسمه‌ها گام برداشت. این آثار در ابتدا مورد استقبال عموم واقع نشد، اما با گذشت زمان حقانیت خود را به‌عنوان هنر بر همگان ثابت کرد. اما آیا تئاتر از این همه حذف و کمینه‌گرایی بهره برد؟ آیا طبق گفته‌ی بورلیک حداقل‌گرایی برای تئاتر امکانات فراوانی فراهم آورد؟ براساس آنچه در این پژوهش عنوان شد آثار بکت ازابتدا تحت تاثیر این جریان هنری قرار گرفته و نشانه‌هایی از مینیمالیسم در آن‌ها یافت می‌شد. اثری که ابزوردیسم برای جهان نمایش به‌ارمغان آورد صحنه‌های خالی بدون رنگ با نور محدود، شخصیت‌های ناکامل و میزانسن‌هایی تکراری و هندسی و دوباره‌گویی‌های فراوان در گفت‌وگوها. در واقع آثار بکت هم این نشانه‌ها را درخود داشتند و هرچند داستانشان ساختاری نداشت، لیکن در این هرج‌ومرج می‌شد اثراتی از درام سنتی یافت.

بکت هرچه بیشتر نوشت بیشتر به کم‌گویی روی آورد. او در راهی گام نهاد که رینهارد، کلاین، جاد، اسمیت، کارور و دیگران چندی پیش طی کرده بودند. او شروع به حذف همه‌چیز کرد، از کلام گرفته تا بازیگران و به‌این‌وسیله آنچه را در هنرهای تجسمی مینیمال خوانده شد بر صحنه تئاتر به‌تصویر کشید.

پی نوشت ها

1- BarBara Rose (-1938) منتقد هنرهای نجسمی
2- Carl Andre(-1935)، حجم ساز آمریکایی
3-DonalJuad(1928-1994)، حجم ساز آمریکایی
4- ABC Art
5- Rejective Art
6 -Reductive Art
7-Cool Art
8 -Minimalism
9 -Richard Wollheim(1923-2003)، نویسنده و منتقد انگلیسی
10-suspense
11- variation
12- complication
13- peripeteia
14- climax
15- solution
16- Tom Driver
17- Not I
18- Footfall
19- Ethos
20- Agent
21- Functional
22- Appropriate
23- Consistent
24- Ham شخصیت نمایش دست آخر
25- Clove شخصیت نمایش دست آخر
26- hamartia نقص انسانی و یا قصور شخصیت اصلی نمایشنامه
27-(1939-1865)، ویلیام بالترییتز، شاعر ایرلندی
28- Nicolas Gesner(-1938)، فیلمساز مجارستانی
29- Koria

فهرست منابع

۱. آلوارز، آلفرد(۱۳۸۱) ***بکت***، ترجمه فرهادپور،مراد، چاپ دوم،تهران، نشر طرح نو
۲. اسلین، مارتین.الف (۱۳۸۲) ***نمایش چیست***، ترجمه تعاونی(خالقی)، شیرین، چاپ چهارم، نشر نمایش
۳. اسلین، مارتین.ب (۱۳۸۸) ***تئاتر ابسورد***، ترجمه کلانتری، مهتاب و وفایی، منصوره، تهران، نشر آمه
۴. استراترن، پل(۱۳۸۷) ***آشنایی با بکت***، ترجمه احمدی آریان، امیر، چاپ اول، تهران، نشر مرکز
۵. بکت، ساموئل(۱۳۸۷) ***در انتظار گودو***، ترجمه علیزاد، علی اکبر، چاپ اول، تهران، نشر بیدگل
۶. بکت، ساموئل(۱۳۸۷) ***یازده نمایش***، ترجمه گلشیری، باربد، چاپ اول، تهران، نشر نیلوفر
۷. بکت،ساموئل(۱۳۸۸) ***مجموعه آثار نمایشی بکت***، ترجمه باشف علی، چاپ اول، تهران، نشر مهردامون.
۸. رابرتس، جیمز(۱۳۸۹) ***"بکت و تئاتر معنا باختگی***، ترجمه پاینده، حسین، چاپ اول، تهران، نشر فرهنگ جاوید
۹. قادری، نصراله(۱۳۸۶) ***آناتومی ساختار درام***،چاپ دوم، تهران، نشر نیستان
۱۰. مارزونا، دانیل(۱۳۸۹) ***هنر و مینیمالیسم***، ترجمه علوی، پرویز، چاپ اول، تهران، انتشلرلت پشوتن
۱۱. ناظرزاده کرمانی،فرهاد(۱۳۶۵)***تئاتر پیشتاز، تجربه گرا و عبث نما***، تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی
۱۲. هوستن، اورلی(۱۳۸۴) ***مقدمه بر تئاتر، آیینه طبیعت***، ترجمه مهاجر، محبوبه، چاپ سوم، انتشارات سروش

13. Enoch, Brater(1987), **Beyond Minimalism**: Beckets Late Style in the Theater", Oxford University Press.

14. Savi, Vittorio E and Montanee,Josep M(1996),**less Is More**. Ingoprint S.A.p.2

خوانش واسازانه دریدا در نمایشنامه «مردی که حرف می‌زند» از محمد چرمشیر

محمد هاشمی، رامتین شهبازی

تاریخ دریافت مقاله: ۲۷ / ۱ / ۹۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۷ / ۲ /۹۱

خوانش واسازانه دریدا در نمایشنامه «مردی که حرف می‌زند» از محمد چرمشیر

محمد هاشمی
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه سوره

رامتین شهبازی
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه سوره

چکیده

درطول تاریخ ادبیات در مورد چگونگی استفاده از یک متن ادبی برای آفرینش متن ادبی دیگر، درفرایند اقتباس نظریه‌های زیادی ارایه شده است. این نظریه‌ها بیشتر برحسب نحله‌های فکری- فلسفی این نظریه‌پردازان ارایه شده‌اند. بدین‌معنی که آنان پس‌از ارایه‌ی دیدگاه‌های عمومی نظری خود، به ادبیات نیز به‌عنوان یکی از شاخه‌های مهم تفکرشان توجه کرده‌اند. اقتباس ادبی نیز به‌عنوان یکی از مباحث نظری‌وعملی ادبیات در این بررسی‌های فکری جایگاهی ویژه را به‌خود اختصاص داده است.

یکی از این نظریه‌پردازان ژاک دریدا، فیلسوف و منتقد پساساخت‌گراست. دریدا واضع نظریه‌ای است به نام واسازی، که بحث از آن را به حیطه‌ی ادبیات و ادبیات نمایشی هم کشانده است. براساس دیدگاه دریدا که خوانشی واسازانه از متون و ازجمله، متون ادبی را پیشنهاد می‌دهد، امکان طرح مسأله ی اقتباس نیز وجود دارد. باتکیه بر خوانش واسازانه‌ی دریدا درفرایند اقتباس، متن دوم (متنی که از متنی دیگر اقتباس کرده است)، متن اول(متنی که ازروی آن اقتباس انجام شده است) را مورد پرسش قرار می‌دهد. یعنی متن دوم نسبت‌به متن اول خوانشی انتقادی را ارایه می‌دهد.

این پژوهش قصد دارد پس‌از تشریح خوانش واسازانه‌ی دریدایی در امر اقتباس ، این موضوع را در اقتباس محمد چرمشیر، در نمایشنامه‌ی ***مردی که حرف می‌زند*** از نمایشنامه‌ی ***رومئو و ژولیت*** اثر ویلیام شکسپیر مورد بررسی قرار دهد. به‌عبارت‌دیگر این پژوهش قصد دارد نشان دهد که این نمایشنامه نویس چگونه با خوانش واسازانه از متون مورد اقتباسش نمایشنامه‌های خود را خلق کرده است.

واژگان کلیدی: ادبیات نمایشی، اقتباس، چرمشیر، دریدا، واسازی

مقدمه

اقتباس در حوزه‌ی ادبیات نمایشی، پیشینه‌ای تاریخی به دیرپایی خود این گونه‌ی ادبی دارد. به‌طوری‌که اولین نمایشنامه‌نویسان مهم تاریخ یونان، اشیل[۱]، سوفوکل[۲] و اوریپید[۳] نمایشنامه‌های خود را با اقتباس از متون ادبی کهن ازجمله ***ایلیاد***[۴] و ***اودیسه***[۵]ی هومر[۶] می‌نگاشتند. این روند درطول دوره‌های بعدی تاریخ ادبیات نمایشی نیز با تغییروتطورهایی متناسب با دوره‌های تاریخی مختلف ادامه و عمق و وسعت یافت. مثلاً در دوره‌ی نئوکلاسیک[۷] ، ویلیام شکسپیر[۸] از متون تاریخی قدیمی برای نگارش نمایشنامه‌هایش سود می‌برد. پیشرفت عمق و وسعت امر اقتباس در تاریخ ادبیات نمایشی به‌گونه‌ای بود که در قرن بیستم و پس‌از مطرح شدن تحقیقات بینارشته‌ای در علوم انسانی، مسأله‌ی اقتباس در ادبیات نمایشی نیز جایگاه ویژه‌ای را دراین‌میانه به‌خود اختصاص داد. ازجمله‌ی نشانه‌های این عمق و وسعت مطرح شدن امر اقتباس در ادبیات نمایشی، در نظریه‌های مهم فلسفی معاصر است.[۹]

یکی از نام‌های آشنایی که در نظریه‌های خود، اقتباس را ازنظر دور نداشته است، ژاک دریدا[۱۰](۲۰۰۴-۱۹۳۰) فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی پساساخت‌گرا[۱۱] ست. دریدا واضع نظریه واسازی[۱۲] است که آوازه و گستره‌ی آن به رشته‌های مختلفی همچون هنر، جامعه شناسی، تاریخ، سیاست، دین و... هم رسیده‌است ؛ اما آنچه توجه این مقاله است، کارکرد این واژه در نقد هنری است.

" ... نقد شالوده شکن [۱۳] [واسازانه] به منزله‌ی نوعی قرائت متن یا شیوه‌ی قرائت متون عمل می‌کند: برای کشف و آشکار ساختن معانی و پیام های سرکوب شده، پنهانی یا به حاشیه رانده شده‌ی متون و به منظور نشان دادن ماهیت یا وجه چند معنایی سرکوب شده‌ی آنان، متون را به ضدشان تبدیل می‌کند. به عبارت بهتر، شالوده شکنی قرائتی ضد هر متن از آن متن ارائه می‌کند، قرائتی که طی آن پیام‌های پنهان مانده و سرکوب شده‌ی موجود در یک متن یا اثر هنری آشکار و عرضه می‌شوند و معانی و مضامین گم شده و نا پیدا و به حاشیه رانده شده واگشایی و رمز گشایی و بزرگنمایی (اگراندیزه) می‌شوند."(نوذری، ۷۳:۱۳۸۶)

ادبیات نمایشی نیز درطول این سال‌ها از نظریات جدید بی‌بهره نمانده و البته با کمی تاخیر آوازه‌ی آن به کشور ایران نیز رسیده است. چنین پژوهش‌هایی می‌تواند گام‌های نخستینی محسوب شود تا بتوانیم گستره‌ی نگاه تحلیل آکادمیک برپایه نظریه‌های نو را در فضای دانشگاهی گسترش دهیم.

ازهمین‌روی در این مقاله می‌کوشیم نمایشنامه‌ای از محمد چرمشیر را مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم که در آن از متون پیشین به‌شکلی واسازانه اقتباس شده است: ***مردی که حرف می‌زند*** (۱۳۸۹) بااقتباس از نمایشنامه‌ی ***رومئو و ژولیت***[۱۴](۱۵۹۱-۱۵۹۵) اثر ویلیام شکسپیر.

هدف از این پژوهش پاسخ به این پرسش خواهد بود که چرمشیر در این دو نمایشنامه چگونه و با

چه روندی از متونی که از آن‌ها اقتباس کرده، خوانشی واسازانه ارایه داده است.

برای این پژوهش از روش مطالعه کتابخانه‌ای سود جسته‌ایم. در این پژوهش، پس‌از ارایه‌ی مختصر تعریفی از اندیشه‌های دریدا که می‌تواند درحکم مواد و روش‌های نگاه تحلیلی ما محسوب شود، به تحلیل نمایشنامه‌ی محمد چرمشیر براساس خوانش واسازانه‌ی ژاک دریدا خواهیم پرداخت.

واسازی چیست؟

بسیاری از نویسندگان کوشیده‌اند تا به این سئوال پاسخی سرراست بدهند و تا آنجا که می‌توانند از ابهامات موجود در آنچه از این واژه استنباط می‌شود، بکاهند. واسازی خود به‌نوعی نشان از معناگریزی دارد. یعنی ما نمی‌توانیم به‌یقین ادعا کنیم که هر واژه دارای معنی است که ما از آن واژه می‌شناسیم. دریدا معتقد است که معانی زبانی‌وبیانی واژه‌ها کاملا قراردادی هستند. درپی این واژه که دریدا برای نخستین‌بار آن را در کتاب ***دبیره‌شناسی***[۱۵] در سال ۱۹۶۷ مطرح کرد[۱۶]، انگاره‌های دیگری پیش می‌آیند که دریدا برای دستیابی به واژه‌ی واسازی ما را برآن می‌دارد تا این انگاره‌ها را نیز ازنظر بگذرانیم.

تعویق معنا

دریدا با نقدی که بر زبان‌شناسی فردیناند دوسوسور[۱۷]وارد می‌کند، قطعیت در معنا را مورد نقد قرار می‌دهد.

سوسور معتقد است که هر نشانه را دوسویه شکل می‌دهند که در تعامل با یکدیگر خصلتی ایجابی دارند. او اعتقاد دارد که هر نشانه از یک دال[۱۸](صورت آوایی) و یک مدلول[۱۹](صورت معنایی) تشکیل شده‌است. از رابطه میان دال‌ومدلول، دلالت[۲۰] شکل می‌گیرد. دریدا، با این نظریه‌ی سوسور مخالف است. دریدا معتقد است که ما نمی‌توانیم بر این نکته پافشاری کنیم که هر دالی به‌اجبار مدلولی مشخص دارد. مدلول‌ها متناسب با متون مختلف تغییر کرده و به‌قولی‌دیگر نشانه‌ها بیش‌ازآنکه به اموری ثابت اشاره کنند، منشی استعاری دارند (ضیمران، ۸۵:۱۳۸۶)، این قراردادهای میان انسان‌هاست که رخداد دلالت را موجب می‌شود. زیرا طرح یک دال، منجر به ایجاد مدلول نمی‌شود، بلکه با طرح هر دال، دالی دیگر در ذهن ما شکل می‌گیرد. " معنای معنا... استلزام بی پایان است، ارجاع بی پایان دالی به دال دیگر... نیروی آن نوعی ابهام ناب و بی پایان است که لحظه‌ای سکون به معنای مدلول نمی‌دهد، بلکه بی وقفه آن را در نظام خود درگیر می‌کند، به ترتیبی که در همه حال باز دلالت میکند و باز به تعویق می افتد." (دریدا به‌نقل‌از هارلند،۱۹۶:۱۳۸۸)

این نگاه دریدا زبان را قابل انتشار می‌داند. یعنی ازنظر وی، با یک دال معناهای متعددی ازسوی

فرستنده به گیرنده می‌رسد که این گیرنده می‌تواند خود در ذهن معناهای دیگری را برای آن درنظر بگیرد و به‌این‌ترتیب تکثر در زبان و متن برخاسته و منتشرشده از زبان، خود را نشان می‌دهد.[۲۱]

حال‌که به تعلیق‌وتعویق معنا اشاره کردیم، می‌توانیم آن را در اقتباس نیز پیگیری کنیم. مایکل پین[۳۲](۱۳۸۰) که تفسیری را بر کتاب ***دبیره شناسی*** دریدا نوشته با اشاره به چندصدایی بودن متون ازمنظر دریدا می‌نویسد:" متون همگی بیش از یک چیز می‌گویند، بیش از آنچه می خواهند بگویند می‌گویند، هم آنچه را که می‌خواهند بگویند می‌گویند و هم به این ترتیب ،آنچه را که می‌خواهند بگویند متزلزل می‌سازند...."(دریدا به نقل از هارلند، ۱۳۸۸: ۱۹۷-۱۹۸)

مرکزگریزی

مرکزگریزی یکی‌دیگر از مقولاتی است که دریدا در نظرات خود آن را مورد علاقه قرار داده است.

دریدا در مقاله‌ای که در سال ۱۹۶۶ با عنوان "ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی"[۳۳] نگاشته، دیدگاه خود را درباره‌ی ساختار و نقش مرکز در ساختار و تغییر شکلی که می‌توان برای مرکز قایل شد، به‌دقت بیان کرده است. دریدا در این مقاله توضیح می‌دهد که ساختار همپای واژه اپیستمه[۳۴] (شناخت) در فلسفه‌ی غرب ریشه دارد. ساختار تا عمق زبان روزمره پیش رفته و کوشیده که آن را نیز ازآن‌خود کند. ساختار همان‌اندازه که در فرهنگ غرب عزیز داشته شده، به‌همان‌اندازه نیز فروکاسته و خنثی شده است. زیرا همه معتقد به مرکزی برای این ساختار بوده اند که خود ساختار را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد." این مرکز نه تنها نقش هدایت، توازن و سازمان دهی ساختار را برعهده داشته است در واقع، نمی‌توان ساختار سازمان نیافته را تجسم کرد بلکه، از همه مهمتر، اطمینان می‌داده است که اصول سازمان دهنده‌ی ساختار محدود کننده‌ی آن چیزی است که ما بازی آزادانه‌ی ساختار می‌نامیم"(دریدا، ۲۲۲:۱۳۸۸)

دریدا در این مقاله به این نکته معتقد نیست که مرکز وجود ندارد، بلکه می‌گوید درون مرکز میل به بازی وجود دارد، یعنی اگر ما جای مرکز را تغییر دهیم و یا مرکز دیگری را برای یک ساختار درنظر بگیریم شکل بازی ساختار نیز تغییر می‌یابد. این مطلب را می‌توان در قالب یک مثال توضیح داد. زندانی را درنظر بگیرید که عامل قانون در آن وجود دارد و مرکز آن زندان محسوب می‌شود. درصورتی‌که این عامل قانون را حذف کنیم، زندانیان می‌کوشند از ساختار زندان بیرون بروند. شلوغ می‌کنند و ساختار را برهم می‌زنند. این برهم ریختن ساختار قبلی ساختار جدیدی پدید می‌آورد که در آن دیگر قانون قبلی در مرکز نیست بلکه در حاشیه‌ی ساختار قرار گرفته است. اکنون در زندان مرکز جدیدی شکل گرفته که قانون جدیدی بر آن حاکم است. یعنی اکنون در مرکز، قانون زندانیان جای قانون زندان‌بانان را گرفته

است. دریدا نیز در مورد متن همین اعتقاد را دارد. ما تا زمانی‌که قایل به یک مرکز در متن هستیم، آن را محدود کرده‌ایم، اما به‌محض حذف مرکز، مرکز جدیدی ایجاد می‌شود که ساختار را نظمی تازه می‌دهد که این ساختار جدید نسبت‌به ساختار قبلی دچار بازی شده است.

این تغییر مرکز سبب می‌شود تا ما بتوانیم متون نوشتاری را که امروز از نویسنده خود جدا شده‌اند، مورد بازخوانی قرار داده و از آن‌ها پرسش کنیم و این خوانش انتقادی سبب می شود تا از متون قدیمی، متون جدیدی زاده شود که در بازتولید و باززایش اندیشه نقش به‌سزایی خواهد داشت.

تمایز و تعویق

نکته‌ی دیگری که در نظریه‌ی واسازانه‌ی دریدا می‌توان آن را مورد توجه قرار داد، اصطلاح «تمایز و تعویق»[۲۵] است. واژه‌ی تمایز و تعویق از املای فرانسوی différance حاصل می‌آید. " دریدا استدلال می‌کند که متون واقعا درباره‌ی چیزهایی هستند که به نظر نمی‌رسد درباره آنها باشند. او در جست‌وجوی نکات ضعیف یا گسست هایی است که در آنجا، تفاوتی را که متون پنهان می‌کنند، آشکار می‌شود."(وبستر، ۲۵۲:۱۳۸۶)

به‌طورمثال زمانی‌که ما درباره یک حیوان به‌خصوص همانند یک اسب حرف می‌زنیم، درآنِ‌واحد درباره‌ی حیوانات دیگر نیز سخن می‌گوییم. زمانی که به اسب فکر می‌کنیم، می‌دانیم که آن دیگر یک سگ یا گربه و یا بز نیست. درعین‌حال‌که با واژه‌ی اسب دیگر اسامی پنهان می‌شوند، اما ازمیان نمی‌روند و جایی خود را آشکار می‌کنند. ازهمین‌رو یک متن سرشار از ناگفته‌هایی است که می‌توان آن‌ها را لابه‌لای خط‌های سفید متن جست‌وجو کرد. درعین‌اینکه ما به اسب فکر می‌کنیم، چیزهای دیگری نیز وجود دارند که درکنارِ واژه‌ی اسب جا می‌گیرند و دایم درک معنای اسب را به‌تعویق می‌اندازند. با این مثال می‌توان گفت که «تمایز و تعویق = تفاوت+ تعویق معنا».[۲۶]

مورد مطالعاتی: اقتباس واسازانه ی چرمشیر از نمایشنامه ی «رومئو و ژولیت»

نمایشنامه‌ی ***مردی که حرف می‌زند***، نوشته‌ی محمد چرمشیر یک نمایشنامه‌ی «تک‌گویی»[۲۷] است. ناظر زاده کرمانی در کتاب ***درآمدی به نمایشنامه شناسی*** چنین تعریفی از تک‌گویی در نمایشنامه ارایه داده است: "تک‌گویی از رسته‌ی «سخن مایه»ی نمایشنامه و از زمره‌ی «گفتا شنود» است. تک گویی سخن درازناک، بی‌گسست و یا کم گسست شخصیتی ویژه در نمایشنامه، و نمایش، است: شخصیتی که به او «تک گوی» گفته‌اند. تک گوی در تنهایی بر صحنه، و یا در حضور شخصیت‌های دیگر نمایش، با سخنی رسا و شیوا، و برخوردار از شگردها و شیوه‌های نمایشی، اندیشه‌ها، بیم‌ها، امیدها،

پرخاش‌ها، پرسش‌ها، ... و یا اعتراف‌های خود را به آگاهی همگان، و به راستی به آگاهی دریافتگران می‌رساند" (ناظر زاده کرمانی،۶۳۲:۱۳۸۵). ناظرزاده سپس نمایشنامه‌هایی را که از بالیده گستردگی (بسط‌وگسترش) یک تک‌گویی پدید آمده‌اند، نمایشنامه‌های «تک‌گویی» یا «مونولوگی» نامیده است.

اولین جلوه‌ی واسازی در نمایشنامه‌ی ***مردی که حرف می‌زند*** واسازی از همین تعریف نمایشنامه‌ی تک‌گویی است. چرمشیر این نمایشنامه‌ی تک‌گویی را به‌گونه‌ای نوشته تا در اجرا به‌ناچار تبدیل به گفت‌وگو[۲۸]شود. گفت‌وگویی که میان شخصیت/ بازیگر و تماشاگر برقرار می‌شود: "... البته نمی‌خوام وارد این بحث طولانی بشم که آیا این"others" همون بحث "لاکان"ی از دیگران می‌تونه باشه یا نه؟ به هرحال هم می‌تونه باشه، هم می‌تونه نباشه. در اصل خیلی هم مهم نیست که باشه یا نباشه... دارم مزخرف می‌گم، نه؟...."(چرمشیر،۱۳۸۹:۱). علامت سه نقطه در پایان این بخش تک‌گویی، انتظار برای پاسخ خاص دریافت‌گران نمایش را درخود مستتر دارد. در ادامه‌ی نمایشنامه این وجه واسازی تک‌گویی و تبدیل آن به گفت‌وگو قوی‌تر می‌شود: "... بالاخره یه مُشت رو که می‌تونم وِل بدم تا همین جوری –الله بختکی– به یکی بخوره. خُب، اون آدم که دلش می‌خواد اون مُشت رو بخوره کدوم یکی از شماست؟... شما که نیستی؟ شمام که نیستی؟..."(چرمشیر، ۱۳۸۹: ۲)

نمایشنامه‌ی ***مردی که حرف می‌زند*** قصد داشته حاوی اجرای تک گویی بخشی از نمایشنامه‌ی ***رومئو و ژولیت*** توسط یک بازیگر باشد. تک‌گویی که در آن لارنس راهب این نمایشنامه، بالای سر جسد عاشق و معشوق جوان و ناکام، در ملامت روزگار و تعصب فامیلی داد سخن می‌دهد و یک‌مُشت جملات اشک‌آور در ستایش عشق‌ودلدادگی به‌زبان می‌آورد. اما شخصیت نمایشنامه‌ی چرمشیر به‌سرعت از اینکه لارنس در تک‌گویی‌اش چنین چیزهایی را گفته واسازی می‌کند: او این حرف‌ها را هم گفته و هم نگفته است. پس از این شخصیت/ بازیگر نمایشنامه‌ی مردی ***که حرف می‌زند*** وارد بحث‌هایی می‌شود که حرف اصلی‌اش را به‌تعویق می‌اندازد:»... این تیکه توی ترجمه‌ی آقای "علاءالدین پازارگادی"این جوری تعریف شد. توی ترجمه‌ی آقای "هوشنگ آزادی ور" و آقای "فواد نظیری" هم، تقریباً، قصه همین جوری تعریف شده، اما با کلمات دیگه‌ای... دارم همه‌ی این‌ها رو می‌گم تا هرچی دیرتر اون حرف اصل کاری رو بگم. راستش اون چیزی که دلم می‌خواد هرچی دیرتر بگمش اینه که، من امشب این تک گویی رو برای شما اجرا نمی‌کنم..." .(چرمشیر، ۱۳۸۹:۱)

به‌این‌ترتیب، هرچند شخصیت/ بازیگر می‌گوید می‌خواهد حرف اصلی خود را هرچه دیرتر بزند اما به‌سرعت از همین حرف خود واسازی می‌کند و حرف اصلی خود را می‌گوید، سپس باکمی تعویق، دوباره حرف اصلی‌اش را بسط می‌دهد: او نمی‌خواهد این تک‌گویی را اجرا کند چون گمان می‌کند هم تک‌گویی که قصد دارد اجرا کند و هم نمایشنامه‌ی ***رومئو و ژولیت*** احمقانه هستند. در اثبات این نکته شخصیت/

بازیگر دلایلی می‌آورد که مستقیم به شرایط اجتماعی که در آن زندگی می‌کند، مربوط است. درواقع چرمشیر با نگاهی جامعه‌شناسانه به نقدی «واسازانه» می‌پردازد: "... نقد شالوده شکنانه[واسازانه] گرچه به لحاظ خاستگاه یا سرشت یا ماهیت، ریشه در فلسفه دارد، ولی به لحاظ کار ویژه، در زمره‌ی کارکردها و کاربست‌های جامعه شناسانه به‌شمار می‌رود."(نوذری،۱۳۸۶:۶۹)

درادامه‌ی نمایشنامه‌ی ***مردی که حرف می‌زند***، سخن به «ناسازه»های دریدایی، مبحث تمایز و تعویق و فارماکون افلاطونی- دریدایی می‌انجامد: «... از عشقی حرف می‌زنم که امروز مثه یه پروانه از توی پیله‌اش بیرون می‌زنه. پروانه‌ای که بال هاش حسابی خوشگلن و آدم رو حسابی حالی به حالی می‌کنن، اما دندون‌هایی داره که حسابی جِر می‌دن و پاره می‌کُنن...»(چرمشیر،۱۳۸۹:۴)

در اینجا به عشقی اشاره می‌شود که هرچند زیبا اما وحشتناک است. ناسازه‌ی دریدایی و مبحث تمایز و تعویق در این رخ می‌دهد که عشقی که نمایشنامه آن را شرح می‌دهد با یک تعویق ، ویژگی زیبایی‌اش به ویژگی وحشتناک بودن تبدیل می‌شود. تعویق، در اینجا همان ماهیت اجتماعی- فرهنگی است که به پسر جوانی اجازه می‌دهد اسید به صورت دخترکی معصوم بپاشد تا دختر نتواند ازدواج کند و همواره معشوق همیشگی او باقی بماند. درحقیقت، عامل موجد تعویق، بافت اجتماعی- فرهنگی است: "واسازی بر این اصل تکیه دارد که این بافت است که بر متن حکم می‌راند؛ چیزی بافت را به بند نکشیده است، اما متن در بند بافت گرفتار است. باز بودن بافت و وابستگی متن به آن، زمینه ای را فراهم می‌سازد تا متن در معرض یک بی ثباتی دائمی قرار گیرد."(پاکتچی به‌نقل‌از دریدا،۱۳۸۶:۱۲۱).

«فارماکون» افلاطون درباره‌ی تأثیر دارویی است که می‌تواند. هم زهر باشد و هم دارو. یا نه زهر باشد و نه دارو: "... همچنان از حصول اطمینان به این که آیا، و تا چه اندازه، فارماکون او [افلاطون] زهر است یا دارو، زهر است و دارو، ناتوانیم. همان‌طور که دریدا یادآور شده، افلاطون همچنان «باید خوانده شود، و مدام هم خوانده شود. امضای افلاطون هنوز به پایان نرسیده است»(گوش دیگری،۸۷)"(رویل،۱۳۸۸:۱۲۱). عشقی که در نمایشنامه‌ی چرمشیر از آن واسازی شده دارویی است که در یک بافت اجتماعی- فرهنگی خاص تبدیل‌به زهر می‌شود و همچنان توانایی آن را خواهد داشت که مدام دارویی باشد که کارکرد زهر را بیابد. درواقع تعویقی که بافت در متن ایجاد کرده توانسته است تمایز و تعویق زهر و دارو را موجب شود. و این تمایز و تعویق ، در مفهوم چنین عشقی مستتر است که قابلیت مداومی برای تکرارپذیری دارد: ساختمانی مدام ساخته می‌شود ولی هنوز ساخته‌نشده، ویران شده و بر پی بنایش ساختمانی دیگر ساخته می‌شود که آن‌هم تمام‌نشد، به‌ویرانی می‌رسد و این روند می‌تواند تا ابد ادامه یابد: " من توی خشونت شون، جهانی پیدا می‌کنم که پوست و استخونم رو می‌سوزونه، و قلبم رو با کثافت و نجاست پاک می‌کُنه. این برام حقیقتیه که زنده اس. مال منه. مال

ماس. وجدانم لِه می‌شه و دوباره ساخته می‌شه زیر این همه معصومیت تَر و تازه که دوباره و دوباره تعریف می‌شه.“(چرمشیر،۱۳۸۹:۴)

به‌این‌ترتیب بر شالوده‌ی مفهوم «عشق» مدام ساختمانی بنا می‌شود که واجد معنایی است، اما این ساختمان با یک تعویق، تمایزی ایجاد می‌کند که این تمایز منجربه فروریختن ساختمان و درنتیجه ازدست رفتن معنا می‌شود، اما این معنا دوباره با بنای ساختمانی دیگر ایجاد می‌شود و دوباره طبق روند سابق فرو می‌ریزد و این روندوفرایند «معنا سازی – تخریب معنا» مدام تکرار می‌شود. مرکزی از معنا به حاشیه رانده می‌شود تا مرکز معنایی دیگری جای آن را بگیرد و همین مرکز معنایی جدید بازهم به‌حاشیه می‌رود و زمینه‌ساز مرکز معنایی دیگری می‌شود تا بدانیم مرکزهای معنایی می‌توانند تا بی‌نهایت ادامه داشته باشند: ”... واسازی دریدا تخریب و بر هم زدن باور مردمان است به اینکه هر متن یا نظام معنایی دارای حدود و ثغور، پیوستگی و یکپارچگی، معنای معین و واقعیت یا هویت است. هشیار کردن آنهاست به اینکه هرگاه باور کردند که چیزی را دریافته‌اند، بدانند که هنوز چیزی را درنیافته اند و معنای آن چیز به تعویق افتاده است.“(پاکتچی،۱۳۸۶:۱۲۱)

اما چرمشیر چه‌چیزی را از نمایشنامه‌ی ***رومئو و ژولیت*** شکسپیر واسازی کرده است؟ تمام آنچه تا اینجا درباره‌ی واسازی نهادمایه‌ی عشق در نمایشنامه‌ی چرمشیر گفتیم، در نمایشنامه‌ی ***رومئو و ژولیت*** نیز وجود دارد. بن اندیشه‌ی[۲۹] نمایشنامه‌ی ***رومئو و ژولیت*** چنین است: «عشق پاک در جامعه و زمینه‌ای آکنده از نفرت، خشونت و کینه، هرگز به وصال نمی‌انجامد، حتی در گورستان» (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۵:۱۶۴). بنابراین در نمایشنامه‌ی شکسپیر هم از نهادمایه‌ی عشق بر بافتی اجتماعی واسازی انجام می‌گیرد. بافتی اجتماعی که بر فرهنگ فئودالیته و زمین‌داری استوار است: ”... آنچه جهان بیهوده نام دارد، نظام فئودالی است، نظامی که تنها در چارچوب بیهودگی‌ها درک می‌گردد و این بیهودگی طبعا در مورد نظام کاپیتالیستی نیز صادق است...برای ما روشن شد که فلسفه‌ی تئاتر شکسپیر کشفی ملموس را انعکاس می‌بخشد، بازتابی از شرایط تاریخی– اجتماعی زمان شکسپیر برای به وجود آوردن شناخت بیشتر، شناخت و آگاهی از قدرت آن هم نه به خاطر نظم و توان آن بلکه به خاطر زور ورزی و تکبری که ناشی از سوء استفاده از آن است“(ملیشینگر،۱۳۶۶:۱۸۴).

کل ساختار نقشه‌ی داستانی نمایشنامه‌ی ***رومئو و ژولیت*** بر مفهوم تمایز و تعویق استوار است: لارنس راهب برای اینکه دو دلداده بتوانند به‌هم برسند دارویی به ژولیت می‌دهد که ظاهر او را شبیه مردگان کند، درحالی‌که ژولیت زنده است. این تعویقی ایجاد می‌کند تا رومئو بتواند به ژولیت برسد و با او فرار کند. اما نامه‌ای که لارنس برای رومئو می‌فرستد تا این مسأله را به او خبر بدهد، با تعویق می‌رسد. بنابراین رومئو گمان می‌کند که ژولیت واقعاً مرده و از غم فقدان او زهر می خورد و می‌میرد. ژولیت پس‌از

اتمام زمان تعویق مرگ ظاهری‌اش به زندگی بازمی‌گردد و با دیدن مرگ رومئو خنجر بر قلب می‌نشاند و می‌میرد. تعویق‌های مداوم در ماهیت‌های دارو و زهر، و متناظر آن در ماهیت‌های مرگ‌وزندگی، مدام تفاوت‌هایی را ظاهر می‌کند. این همان فارماکون افلاطون است که باید دوباره‌ودوباره خوانده شود، چون ماهیت طبیعت و ماهیت وجود انسان خواهان آن است:"در درون پوست نرم این گیاه ضعیف هم زهر و هم دارو نهفته است... همان‌طور که در گیاه دو سلطان مخالف در یک جا مسکن دارند، در وجود انسان هم آراستگی و هم سرسختی نزد هم قرار گرفته‌اند..."(شکسپیر، ۲۰۳:۱۳۷۵). پس ناسازه‌ها با یک تعویق و تعلیق همواره درحال تغییروتحول به یکدیگر، در تمام ذرات و اجزای جهان هستند و مدام تفاوت، و معنا و مرکز معنایی متمایز همراه با تعویق می‌آفرینند: "شیرین ترین عسل در عین لذیذ بودن نفرت می‌آورد و ذائقه را طوری آزار می‌دهد که اشتها را از بین می‌برد..."(همان:۲۱۳). به‌همین‌خاطر است که دریدا این‌همه به نمایشنامه‌های شکسپیر و ازجمله به ***رومئو و ژولیت*** علاقه دارد. چون این نمایشنامه‌ها مثال‌هایی کاربردی دراختیار دریدا می‌گذارند تا مفهوم پیچیده‌ی نظریه‌ی شالوده‌شکنی‌اش را توضیح و گسترش دهد.

چرمشیر در نمایشنامه‌ی ***مردی که حرف می‌زند***، عملا بن اندیشه‌ای را براساس نهادمایه‌اش می‌آفریند که قبلا شکسپیر آفریده است. چرمشیر هم مانند شکسپیر از نهادمایه‌ی «عشق» با قرار دادن آن بر بافتی اجتماعی- فرهنگی بن اندیشه‌ای شالوده‌شکنانه ارایه می‌دهد. اما نمایشنامه‌ی چرمشیر با یک «تمایز و تعویق» نسبت‌به نمایشنامه‌ی شکسپیر این کار را انجام می‌دهد: شخصیت/ بازیگر نمایشنامه‌ی ***مردی که حرف می زند*** گمان می‌کند که هم نمایشنامه‌ی شکسپیر و هم تک‌گویی که خود قصد اجرایش را داشته احمقانه است، زیرا: "... آخرش "کاپولت"ها و "مونتاگو"ها رو وادار می‌کنه که نه به حماقت فکر کُنن، نه بفهمن که جهان چرا انقده اصرار به حماقت داره. اون می‌ذاره"کاپولت"ها و "مونتاگو"ها با یه ابراز تاسف خشک و خالی از همه چی بگذرن تا جهان فقط به سرنوشت "رومئو" و "ژولیت" گریه کنه. و من می پُرسم چرا ما هنوز باید اشک بریزیم برای اون دوتا موجود خِنگ و دست و پاچُلُفتی، وقتی جهان مون اِنقده ترسناک شده که ما به جای گریه کردن فقط خیره و بهت زده به صورت از شکل اُفتاده ی دوشیزه " گ.ی" خودمون نگاه می‌کنیم؟"(چرمشیر،۴:۱۳۸۹)

بنابراین چرمشیر در اقتباس واسازانه‌ی خود از نمایشنامه‌ی ***رومئو و ژولیت*** خود مفهوم واسازی را شالوده‌شکنی می‌کند: اینکه این طبیعت و جهانی که در بیرون‌ودرون درحالِ صیرورت و شدن درطول تاریخ بوده است، همواره به‌صورتی حماقت‌بار مدام مفهوم عشق را واسازی کرده است. این حماقت هیچ‌گاه نگذاشته که ما به آن «مدلول متعالی» که از عشق درنظر داریم برسیم و موجب شده که تنها به زنجیره‌ای از دال‌ها دل خوش کنیم. زنجیره ای که مدام معنای گفتار- خرد محور و متافیزیکی را

که همواره از عشق درنظر داشته‌ایم، به‌تعویق می‌اندازد، ما را از مرکز معنایی دور می‌کند و به‌حاشیه‌مان می‌کشاند و بعد دوباره مرکزی دیگر به ما می‌نمایاند که آن‌هم قبل‌از رسیدنمان، به‌حاشیه رانده می‌شود. پس واسازی معناها هرچند حماقت این جهان است، اما تا ابد ادامه خواهد داشت و ما را همواره درآستانه‌ی دستیابی به معنا، در حسرتش باقی خواهد گذاشت. واسازی هرچند یک حماقت است اما حماقتی است که حقیقت دارد: ما در چنبره‌ی جهانی معناگریز قرار داریم که مدام و درتمام طول تاریخ درحال تخریب و بازتولید خود بوده است. به‌این‌ترتیب، حقیقت حماقت و حماقت حقیقت واسازی تا ابد ادامه خواهد داشت.

نتیجه‌گیری

در این مقاله ابتدا به تعریف اقتباس و اهمیتی که مقوله‌ی اقتباس درطول تاریخ ادبیات نمایشی داشته، پرداختیم. سپس به رسوخ نظریات جدید فلسفی قرن بیستم در مسأله‌ی اقتباس ادبی اشاره کردیم و درراستای هدف مقاله، انگاره‌ی فلسفی «واسازی» ژاک دریدا را توصیف کردیم و اجزاء آن ازجمله نظر دریدا در مورد تمایز و تعویق را بررسی کردیم. سپس براساس نقد واسازانه‌ی ژاک دریدا نمایشنامه اقتباسی واسازانه‌ی محمد چرمشیر را مورد مطالعه قرار دادیم و تلاش کردیم نشان دهیم که چرمشیر چگونه و با چه روندی، در نمایشنامه‌ی ***مردی که حرف می‌زند*** از نمایشنامه‌ی ***رومئو و ژولیت*** اقتباسی واسازانه ارایه داده است.

آنچه می‌توان به‌عنوان حاصل جستار این مقاله ارائه داد، این است که محمد چرمشیر در این نمایشنامه‌ها متن‌هایی متعلق به دوره‌های گذشته را مورد اقتباس قرار داده تا با واسازی آن‌ها حرفی از جنس زمانه‌ی خود بزند. علاوه‌براین، چرمشیر کوشیده تا با خوانش انتقادی متون مورد اقتباسش حرفی از جنس تمام زمان‌ها هم بزند. بنابراین، حاصل این‌همه، نمایشنامه‌هایی است که می‌کوشند خوانش انتقادی و واسازانه از متون پیشین، بر زمینه و بافت اجتماعی– فرهنگی پسینی نویسنده را به‌یاری بگیرند، تا ابزارهایی برای بیان دغدغه‌های امروزوهر روز نمایشنامه‌نویس به‌دست دهند.

پی نوشت ها

1-Aeschylus
2-Sofokl
3-Euripid
4-Iliad
5-Odise
6-Homer
7-Neoclassicism
8-William Shakespeare

۹- اقتباس به‌معنی:" پاره آتش گرفتن، نور گرفتن، فایده گرفتن و دانش فراگرفتن از کسی است. و در علم بدیع: آوردن آیه‌ی قرآن یا عبارتی از احادیث در نظم و نثر بدون اشاره به اینکه از کجا نقل شده، نقل کردن و گرفتن مطلبی از کتاب یا روزنامه" (عمید،۱۳۶۰:۱۴۴). در فرهنگ لغات *Longman* هم مقابل واژه اقتباس(adaptation) نگاشته شده است:"۱- فیلم یا برنامه‌ی تلویزیونی که از روی یک کتاب اخذ شده باشد. ۲- فرآیند تبدیل عناصر برای شکل گیری یک شرایط تازه و بهتر"(۱۷:۲۰۰۳).

10-Jacques Derrida
11-Post-structuralism
12-Deconstruction

۱۳- Deconstruction در فارسی دو ترجمه رایج دارد. یکی واسازی است و برخی دیگر از پژوهشگران از شالوده‌شکنی استفاده می‌کنند.

14-Romeo and Juliet

۱۵-دبیره‌شناسی ترجمه فارسی عنوان کتاب Of Grammatology است که توسط دکتر محمد ضیمران (۱۳۸۶:۸۵)برگزیده شده است.

۱۶- برای مطالعه بیشتر ر.ک.(سجودی،۱۳۸۷،صص۱۴۷-۱۳۷).

17-Ferdinand de Saussure
18-Signifier
19-Signified

۲۰- Signification: برای مطالعه بیشتر در این زمینه می توانید به کتاب ***نشانه شناسی کاربردی*** نوشته دکتر فرزان سجودی مراجعه کنید.

۲۱- در اینجا می‌توان از مثال معانی مختلف و متفاوت یک لغت در کتاب‌های فرهنگ لغات استفاده کرد. در هر کتاب فرهنگ لغت، مقابل یک واژه چندین واژه به‌عنوان معنی نگاشته شده که این واژگان خود می‌توانند ما را به واژگانی دیگر ارجاع دهند و این بازی قابلیت دارد تا ابد ادامه پیدا کند. بنابراین هیچ‌گاه معنای قطعی از دال ساطع نمی‌شود و معنا دایم به‌تعویق می‌افتد.

22-Micheal Payne
23-Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences
24-Episteme

۲۵- اصطلاح «تمایز و تعویق» برگزفته از ترجمه دکتر فرزان سجودی است. مترجمین دیگر این اصطلاح را «تفاوط» نیز ترجمه کرده اند.

۲۶- دریدا در تبیین نظریه واسازی به نکته مهم دیگری نیز اشاره می‌کند. مهم‌ترین نقدی که ژاک دریدا بر فلسفه‌ی غرب وارد می‌داند، اندیشه‌ی برتری گفتار بر نوشتار در این فلسفه است. برای مطالعه بیشتر ر.ک. (احمدی،۱۳۸۳:۴۸۴) و (دریدا به‌نقل‌از هارلند، ۱۳۸۸:۱۸۶).

27- Monologue
28- Dialogue

۲۹- برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی ساختمایه‌های «نهادمایه» و «بن‌اندیشه» در نمایشنامه رجوع شود به کتاب ***درآمدی به نمایشنامه‌شناسی***، نوشته‌ی دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی، انتشارات سمت،(۱۳۸۵: ۱۶۳-۱۶۱)

فهرست منابع

۱. احمدی، بابک.(۱۳۸۸) ***حقیقت و زیبایی***،چاپ هفدهم، تهران، نشر مرکز

۲. پاکتچی، احمد.(۱۳۸۶)***ارزش معرفتی واسازی در اندیشه‌ی تولستوی، مجموعه مقالات پژوهشنامه فرهنگستان هنر***، (شماره‌ی ۵). ۱۶۸ صفحه

۳. پین، مایکل.(۱۳۸۰)، ***لکان، دریدا، کریستوا***، ترجمه: پیام یزدانجو،چاپ اول، تهران، نشر مرکز

۴. چرمشیر، محمد.(۱۳۸۹) ***نمایشنامه ی « مردی که حرف می‌زند»***، تهران

۵. دریدا،ژاک.(۱۳۸۸) ***ساختار،نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی***، ترجمه:فرزان سجودی،چاپ دوم، تهران،انتشارات سوره مهر

۶. رویل، نیکلاس.(۱۳۸۸) ***ژاک دریدا***، ترجمه: پویا ایمانی، چاپ اول، تهران، نشر مرکز

۷. سجودی، فرزان.(۱۳۸۷) ***نشانه شناسی کاربردی***،چاپ اول، تهران، نشر علم

۸. ضیمران،محمد. (۱۳۸۶). ***رویکرد و نقد دریدا به هنر، مجموعه مقالات پژوهشنامه فرهنگستان هنر***، (شماره ۵). ۱۶۸صفحه

۹. شکسپیر، ویلیام.(۱۳۷۵) ***نمایشنامه‌ی «رومئو و ژولیت»***، ترجمه: علاء الدین پازارگادی، مجموعه‌ی آثار نمایشی ویلیام شکسپیر، جلد اول،چاپ اول، تهران، انتشارات سروش

۱۰. عمید، حسن.(۱۳۶۰) ***فرهنگنامه‌ی واژگان فارسی***، چاپ پانزدهم،تهران، انتشارات امیرکبیر

۱۱. ملشینگر، زیگفرید.(۱۳۶۶) ***تاریخ تئاتر سیاسی***، ترجمه: سعید فرهودی،چاپ اول، تهران، انتشارات سروش

۱۲. ناظر زاده کرمانی، فرهاد.(۱۳۸۵) ***درآمدی به نمایشنامه‌شناسی***،چاپ دوم، تهران، انتشارات سمت

۱۳. نوذری،حسینعلی.(۱۳۸۶) ***نقد شالوده شکنانه در عرصه هنر و زیبایی‌شناسی، مجموعه مقالات پژوهشنامه فرهنگستان هنر*** (شماره ۵). ۱۶۸صفحه

۱۴. هارلند، ریچارد.(۱۳۸۸) ***ابرساختگرایی***، ترجمه: فرزان سجودی،چاپ دوم، تهران، نشر سوره مهر

۱۵. وبستر، راجر.(۱۳۸۶) ژاک دریدا و واسازی متن، ترجمه: عباس بارانی، ***فصلنامه ارغنون***، (شماره ۴). ۲۹۷صفحه

16.Longman(2002), Dictionary of contemporary English

اشخاص و مخلوقات بازی در تعزیه

داوود فتحعلی‌بیگی

تاریخ دریافت مقاله: ۰۲ / ۱۲ / ۹۰ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۴ / ۱۲ /۹۰

اشخاص و مخلوقات بازی در تعزیه

داوود فتحعلی‌بیگی
پژوهشگر و تعزیه شناس

چکیده

هنر شبیه‌خوانی و تعزیه ازجمله نمایش‌هایی است که تمامی جلوه‌های نمایشی و ویژگی‌های ساختاری آن را با مطالعه یک یا دو مجلس شبیه‌نامه نمی‌توان شناخت؛ و این به‌دلیل تغیروتحول شبیه‌خوانی درطیِ زمان طولانی است. یکی از عناصروعواملی که موجب شناخت این‌گونه از نمایش شود، شخص و مخلوق‌بازی است. علّت آورده‌شدن ترکیب واژگانی مخلوق‌بازی آنست که گاهی عوامل‌وعناصر غیر انسانی در شکل‌گیری و پیشرفت نمایش موثر واقع می شوند که آن هم به‌دلیل نوع نگاه و جهان بینی‌حاکم بر هنر شبیه‌خوانی است.

اشخاص و مخلوقات‌بازی در تعزیه به دودسته یا گروه و چند گونه‌ونوع تقسیم می‌شوند. چنان‌چه تقسیم‌بندی براساس خلق‌وخو انجام گیرد، اشخاص و مخلوقات در تعزیه به دو گروه اشقیا (مخالف) و اولیا (موافق) تقسیم‌بندی می‌شوند.

براساس شکل‌ورو، گونه‌های مختلف مخلوقات، بنابه ضرورت در مجالس مختلف ظاهر می‌شوند.

به‌غیراز شخصیت‌هایی ازنوع انسان که بیشترین اشخاص مجالس تعزیه را تشکیل می‌دهند، مخلوقاتی از جنس روح، ملک،جن، نبات و جماد و عناصر اربعه نیز در برخی مجالس تعزیه حضور می‌یابد.

واژگان کلیدی: تعزیه، مخلوقات‌بازی، شخصیت، اشیاء

شخص‌بازی دراصطلاح به کسی می‌گویند که در عرصهٔ نمایش برای انجام عملی یا گفتن حرفی ظاهر می‌شود. بنابراین تعریف در قلمرو نمایش‌های آئینی (ازجمله تعزیه) فراتر از مقصود بالا رفته، شامل همه مخلوقاتی می‌شود که در قلمرو هنر شبیه‌خوانی و نسخ تعزیه به حرف درآمده‌اند.

در منطق هنر شبیه‌خوانی همهٔ موجودات (حتی غیبی) به‌ضرورت در صحنه ظاهر می‌شوند و زبان می‌گشایند. چنان‌که مولوی می‌گوید:

برخی تجسم عینی صفات آدمی هستند، مانند پسران ابن‌سعد در تعزیه حر، سرود میر عراه که مظاهر نفوس امّاره و لوّاره هستند. در این مجلس ابن‌سعد، پس‌ازآنکه توسط ابن‌زیاد تشویق به رفتن کربلا و جنگ با امام‌حسین (ع) می‌شود، یک شب مهلت می‌گیرد تا اندیشه کند و تصمیم بگیرد.

ابن‌سعد: ای اهل خانه، جمله بدانید، این زمان
باید روم به کرب و بلا، زود، ناگهان

پسر بزرگ: عزم کجاست این سفر ناگهان بگو
ببینم که این سفر به تو زشت است یا نکو

ابن‌سعد: دانسته باش این سفر ای نور هر دو عینی
حکم از یزید و رفتن جنگ است با حسین

پسر بزرگ: تاجت به تارک است هر آن گویمت شنو
بر تو مبارک است پدر، این سفر برو

پسر کوچک: زنهار ای پدر تو ز من این سخن شنو
بر تو صلاح نیست پدر، این سفر مرو

پسر بزرگ: برو بابا، که بخت گشته پایدار

پسر کوچک: مرو بابا، خدا را در نظر آر

پسر بزرگ: برو بابا، یزید از خود رضا کن

پسر کوچک: مرو بابا، حیا از مصطفی کن

پسر بزرگ: برو بابا، که گردی حاکم ری

پسر کوچک: مرو بابا، که عمرت می‌شود طی

پسر بزرگ: برو بابا، که خلعت می‌ستانی

پسر کوچک: مرو بابا، که دنیا هست فانی

پسر بزرگ: برو بابا، که بر کامت جهان است

پسر کوچک: مرو بابا، علی‌اکبر جوان است

ابن‌سعد: باری گذشت شب، بطلوعید خور ز کوه
زین میرو و نرو، دلم افتاده در ستوده

پس‌ازآن، ابن‌سعد به نزد ابن‌زیاد رفته می‌گوید:

ابن‌سعد: هان ای امیر، مرا عزم شد به جنگ
باید روم به کرب و بلا، زود، بی‌درنگ

(تعزیه حر، : ۲۳-۲۱)

چنان‌که ملاحظه شد، اگرچه ابن‌سعد به‌ظاهر با پسرانش مشورت می‌کند، اما گویی‌که با نفس امّاره (پسر بزرگ) و نفس لوّامه (پسر کوچک) خویش گفت‌وگو دارد، چراکه در پایان تسلیم وسوسه‌های پسر بزرگ (نفس اماره) شده، عزم خود را برای رفتن به جنگ کربلا جزم می‌کند.

بعضی اشخاص بازی هم آدم‌های کوچه‌وبازار هستند، خواه از دل تاریخ آمده باشند، خواه مردمان معاصر. به‌همین‌علّت در مجالس تعزیه هم شخصیت‌های چندبعدی دیده می‌شود، هم شخصیت‌های تک‌بعدی.

برخی نیز نام‌گذاری شده به صفات آدمی هستند. مانند فضول در تعزیهٔ عباس هندو.

در این مجلس جمعی از شیعیان هندوستان قصد برگزاری تعزیه حضرت عباس (ع) را دارند، اما به‌دلیل نداشتن خواننده نسخهٔ حضرت عباس، از یک جوان هندو دعوت به همکاری می‌کنند. یکی از هندوها که شاهد اجرای تعزیه بوده، به‌قصد فضولی به‌نزد پدر جوان تعزیه‌خوان رفته می‌گوید:

فضول: یقین بدان توای هندوی ستم آئینی
که زاده‌ی توزدین بازگشته است و زکینی
گمان کنه به مسلمانی آن وفا پیشه
به هیچ وجه ز هندو ندارد اندیشه
سحر ز خانه‌ی خود چون برون شدم دلشاد
به بزم تعزیه‌ای از قضای هم افتاد
سرود خوان، پسرت زیب بخش جوشن بود
شبیه حضرت عباس بود، در فراز و فرود

(جنگ چراغ/ چ پنجم/ : ۶۳)

بدین‌ترتیب شخص فضول موجب خشم مرد هندو می‌شود به‌نحوی که پدر، به جرم خواندن نقش حضرت عباس، دست پسر را بریده از خانه بیرون می‌اندازد.

ناگفته نماند که اظهارنظر در مورد بعضی شخصیت‌ها مانند حضرت علی (ع) و امام‌حسین (ع) و

علیامکرمه زینب (س) به‌دلیل حضور آن‌ها در تعزیه‌های متعدد فراتر از حد بررسی در یک مجلس تعزیه می‌رود.

اشخاص و مخلوقات‌بازی در تعزیه به نسبت داشتن صفات نیک‌وبد، به دودستهٔ (گروه) خیروشر یا به قول تعزیه‌خوانان اولیا (مؤالفین) و اشقیا (مخالفین) تقسیم می‌شوند اولیاء جمع ولی است و ولی بنده مقرّب درگاه باری تعالی است.

اشقیاء جمع شقی است و شقی به‌معنی بدبخت، در این تقسیم‌بندی بیشتر معنای مجازی اشقیاء یعنی جانیان و سنگدلان مدنظر است.

این تقسیم‌بندی به‌احتمال ابتدا برمبنای شهدای کربلا و قاتلین آن‌ها شکل گرفته و به‌مرورزمان شمول عام پیدا کرده است.

ویژگی‌های اشقیاء

به‌طورکلی مهم‌ترین ویژگی و خصلت اشقیاء گمراهی و گناهکار بودن آن‌هاست، آن‌هم گناهانی چون قتل‌وغارت و ظلم‌وبیداد و دروغ‌وتهمت، بی‌عدالتی و حسادت و...

اشقیا به شقی و غاصب بودن خویش، و مظلوم و آقا و برحق‌بودن اولیاء معترف‌اند.

نسبت‌به دستورات خدا (مانند حرام‌وحلال) بی‌توجه‌اند. ادب‌واحترام در بین‌شان چندان رایج نیست، در گفت‌وگو یکدیگر را به غدار و سگ و بی‌دین و ملحد و... متصف می‌کنند.

سنان به شمر گوید:

چنین بدان توای شمر ملحد گمراه

مراست شرم ز جد حسین رسول ا... (جنگ شهادت:۲۰۶)

محبت‌هایشان سطحی است، چراکه به‌خاطر کسب جاه‌ومال تن‌به هر خفت‌وخیانتی می‌دهند. ممکن است گاه نسبت‌به گروه مقابل خود احساس ترحمی داشته باشند، ولی این احساس جز یک عکس‌العمل کوتاه نیست،

به‌دلیل‌اینکه هیچ‌گونه تغییری در بنیاد و راه شخصیت ایجاد نمی‌شود، هم‌چون سنان ابن انس که نیزه‌ای هم بر تن امام‌حسین می‌زند، اما دلش به‌رحم می‌آید و حاضر نمی‌شود سر او را ببرد، درحالی‌که به مخالفت علیه امام‌حسین و خاندانش ادامه می‌دهد.

سنان به شمر می‌گوید:

روان شدم که سرش را زتن جدا سازم

تمام مطلب خود را به مدعا سازم

گشود چشم حسین و به من نمود نظر
شبیه بود دو چشمش به چشم پیغمبر
فتاد لرزه بر اندامم و حیا کردم (جنگ شهادت :۲۰۶)

در تعزیهٔ شهادت امام‌حسین از مجموعهٔ ***جنگ شهادت***، ابن‌سعد[۱] امام‌حسین را آقا و سرور می‌داند، ولی نه جرعهٔ آبی به او می‌دهد، نه راه فراری برایش می‌گذارد:

ابن‌سعد به امام حسین گوید:
فدای نام تو، جدت محمد عربی است
که ذکر نام خوشش بی‌درود بی‌ادبی است
تو را پدر بود آن شاه کشور تجرید
که آمده است پیام وی از فلک تائید
به رتبه حضرت خیرالنساست مادر تو
کشیده حضرت جبرئیل شانه بر سر تو
برادرت حسن مجتبی است می‌دانم
جلال قدر تو بی‌متنهاست می‌دانم
به من ایالت ری وعده کرده است یزید
سر تو در عوض وعده‌ای ز من طلبید
به روزگار چه فرمان دهد به جای آرام
بدان ز کشتن تو دست بر نمی‌دارم (جنگ شهادت: ۲۰۰)

خیلی به‌ندرت شخصیتی پیدا می‌شود که به‌کلی از صف اشقیا جدا شود و به جمع اولیا پیوندد. حر، نمونهٔ این نوع شخصیت است. او سرداری است که به فرمان ابن‌زیاد عامل یزید در کوفه به جنگ و دستگیری امام‌حسین (ع) اعزام می‌شود، ولی قبل‌ازاینکه بین لشکریان یزید و یاران امام‌حسین (ع) نزاعی در بگیرد، از کردهٔ خود پشیمان می‌شود و به‌نفع امام‌حسین (ع) جنگیده، شهید می‌شود. جوان نصرانی[۲] نیز نمونهٔ فرعی این شخصیت است. ابن‌سعد او را مأمور می‌کند تا سر امام‌حسین (ع) را ببرد، جوان نصرانی در گفت‌وگویی با امام‌حسین اسلام می‌آورد و ابن‌سعد را لعن‌ونفرین می‌کند. اشقیا به انواع حیله‌ها متوسّل می‌شوند تا گروه مقابل را شکست داده از میدان به‌در کنند. در تعزیهٔ ترکی مسلم ابن‌زیاد برای پیدا کردن مسلم شخصی معقل نام را می‌فرستد تا با مسلم و امام‌حسین اظهار دوستی کرده و مبلغی پول هم جهت تهیهٔ اسلحه به او بدهد. با این تدبیروتزویر معقل به مخفی‌گاه مسلم پی برده، ابن‌زیاد را خبر می‌کند. ابن‌زیاد هم سپاهی برای دستگیری مسلم روانه می‌کند. درآخر با کندن چاهی بر سر راه مسلم او را به‌دام

انداخته، می‌کشند.

اشقیا هر نوع انگیزه‌ای را که در سر داشته باشند، به‌زبان می‌آورند و عمل می‌کنند، چنان‌که شمر هنگام حرکت به‌طرف کربلا می‌گوید:

این زمان پا به رکاب آورم ان شاءالله
سر بار رفعت سلطان امم را به دمشق
زینت بزم شراب آورم ان شاءالله
در بَرِ پور معاویه حریم شه دین
بر رخ افکنده نقاب آورم ان شاءالله
بر سر کوچه و بازار تمامی حرم
بانی و چنک و رباب آورم انشاءالله[۳]

و پس‌از رسیدن به کربلا می‌کشد و می‌بندد و اسیر می‌برد.

بیشتر اشقیا از جنس مردند، و از جنس زن بین آن‌ها کم یافت می‌شود.

ویژگی‌های اولیاء

اولیاء بیشتر مظهر خیر و نیکی و برکت هستند. آن‌ها را می‌توان تجسم اخلاق نیکو و پسندیده دانست، از عدالت و انصاف و رأفت و محبت گرفته تا شجاعت و ظلم‌ستیزی و مظلوم‌نوازی و... آن‌ها پیوسته تسلیم رضای خدا و مقدّرات الهی هستند و نسبت به هم مهربان و وفادار. دربینِ آن‌ها ادب‌واحترام رایج است.

نسبت‌به انجام فرایض دینی مقید هستند و چشم طمع از دنیا بریده، اجرا آخرت را پاداش نیکو می‌دانند. اصطلاح اولیاء در تعزیه شامل همه اشخاص نیک‌سیرت می‌شود، خواه به‌معنی مشخص کلمه ولی و صاحب کرامت باشد، خواه از شیعیان و مردمان مخلص کوچه‌وبازار. یکی از ویژگی‌های مهم اولیاء دین که آن‌ها را از سایر شخصیت‌های مثبت در تعزیه متمایز می‌کند، معجزه و کرامت است.

در تعزیه اولیاء مذهبی – تاریخی گاه نسبت‌هایی داده شده که آن‌ها را به انسان‌های فرازمینی و اساطیری نزدیک کرده است و گاهی باورهای عامیانه و متأثر از فرهنگ‌های محلی را از زبان آن‌ها نقل کرده‌اند. این‌گونه شخصیت‌پردازی بیشتر از روی اعتقاد و علاقه و گاهی تأویل‌های خاص است اهمیت معجزه در تعزیه چنان است که اگر چنین امری دخیل نمی‌شد، چه‌بسا تعزیه نامه‌های زیادی سروده نمی‌شد.

آن‌ها چرخ فلک و روزگار را، مسبب بروز حوادث ناگوار می‌دانند و مدام از جور فلک می‌نالند.

زینب:

فلک ببین که چه کردی ز کینه با زینب
نموده‌ای تو یتیم به صد جفا و تعب
بَسَم نبود که بی‌مادرم تو بنمودی
دوباره داغ پدر را به داغم افزودی (جنگ شهادت :۱۴۱)

به‌عبارتی‌دیگر اولیا فلک یا طبیعت را ظالم و خدا را عادل می‌دانند.

احتمال می‌رود که این نوع اعتقاد از آثار دوگانه‌پرستی ایرانیان باستان باشد، بنابر جهان‌بینی زرتشتی «جهان و هر چه در آنست زیبا و دوست داشتنی و ستودنی است و آفریده «اهورا مزدا» – آفریدگار یگانه – یا «سپند مینو» خرد پاک مینوی به‌شمار می‌آید. هر آنچه زشتی و پلیدی و تیرگی و سیاه روزی در جهان دیده می‌شود، زاده و آورده اهریمن یا انگره مینو – من نا پاک و پلید – است» (اوستا، جلیل دوشخواه، :۱۷۶)

برخلاف اشقیا که برای عملی شدن هدف‌های‌شان به دسیسه‌های گوناگون متوسل می‌شوند، اولیاء دارای مروت‌وانصافند، ازجمله اینکه امام‌حسین پس‌از کشته شدن یارانش تنها می‌ماند و چنین زبانِ حال می‌گوید:

ای آسمان ز گردش وارونه‌ات فغان
سوزی چون من زه آه غریبان و کودکان
شرمی بکن ز دیدهٔ گریان فاطمه
رحمی بکن به آه یتیمان فاطمه
غیر از من غریب در این دشت پر ز کین
نگذاشتی ز ظلم و ستم یاور و معین
تنها شدم میان سپاه مخالفان
آیا بوَد میان تمامی انس و جان
یک حق پرست تا که کند یاوری مرا
جدم دهد به روز جزایش یقین جزا (جنگ شهادت :۱۷۶)

هیچ‌کس به مددخواهی امام‌حسین (ع) جواب نمی‌دهد. دراین‌وقت زعفرجنّی بر امام ظاهر می‌شود.

زعفر به امام می‌گوید:

شوم فدای تو ای خسرو ممالک غم

منم غلام تو را جنیان بئر علم
دمی که باب شریفت گرفت کشور ما
به تیغ حیدری از دست زمره اعداء
نموده باب مرا بر گروه جن سرور
از آن زمان به غلامیش بسته‌ایم کمر
ز ابتلای تو کردند جنیان خبرم
رسیده‌ام پی امدادت ای فدات سرم
سپاه جن همه شاها مرا به فرمانند
تمام لشکر من اندر این بیابانند
به یاری تو کمر بسته‌ام درین صحرا
ستاده‌ام که کنم جان خویش بر تو فدا
کنون زلطف مرا رخصت جهاد بده
سرم فدای تو بادا مرا مراد بده (جنگ شادت :۱۷۶)

ولی امام‌حسین جنگ جن‌وانس را صلاح نمی‌بیند و می‌گوید:

خوشا به حال تو ای زعفر نکو منظر
تویی ز جمله محبان آل پیغمبر
در این مجادله‌ای نیک بخت معذورید
شما جماعت جن از دو دیده مستورید
دم قتال نبینندتان گروه دغا
چنین مجادله دور است از طریق وفا
به کشتگان ره دوست شرط همت نیست
چنین قتال به این قوم از مروت نیست (جنگ شهادت : ۱۷۷)

زعفر که ظلم مخالفان امام را بی‌شمار می‌داند، حاضر نیست امام را بی‌مددکار بگذارد.

زعفر به امام می‌گوید:

پی رضای تو گردیم ما به شکل بشر
که تا شویم فدای رکابت ای سرور
چنان به جنگ بکوشیم تا شهید شویم
به پیش جد تو در حشر رو سفید شویم (جنگ شهادت :۱۷۷)

انواع و گونه‌های مختلف شخصیت در تعزیه

جهان‌بینی و همچنین اعتقاد شیعه به امر معجزه و کرامت اولیاءوانبیاء یکی از مهم‌ترین عوامل خلق آثار متعدد و متنوع شبیه‌خوانی شده است، به‌گونه‌ای که در تعزیه، گاه احوالات غریبه دیده می‌شود. ازجملهٔ این احوالات، گوناگونی نقش‌ها در قلمرو شبیه‌خوانی است.

الف) انسان

بیشترین آدم‌های بازی در نسخ شبیه‌خوانی، از جنس بنی‌آدم هستند، که درمیانِ آن‌ها از اولیاوانبیا و موجودات مقدس دیده می‌شوند تا اشقیا و اشرار و آدم‌های معاصر تعزیه‌سازان قدیم، مثل ناصرالدین‌شاه در تعزیه (قتل ناصرالدین‌شاه) و معین‌البکاء در تعزیه و مالیات گرفتن معین‌البکا.

در بعضی از نسخ تعزیه که نقل‌قول جمعی، مدنظر است یک عنوان عام برای آن عده درنظر گرفته می‌شود. مثل اهل کوفه در تعزیهٔ مسلم از کتاب ***تعزیه در خور*** یا زنان بنی‌هاشم در تعزیهٔ ***خبر آوردن جبرئیل از جنگ شهادت*** و یا غلامان در تعزیهٔ یحیی بن زکریا از کتاب ***تئاتر ایرانی*** که بیشتر به‌هنگام اجرا یک نفر این نسخه را می‌خواند.

ب) روح

بعد از اشخاص زنده، بیشترین نقش در شبیه‌نامه‌ها متعلق به ارواح است. شخص‌بازی در جنس روح، گاه در عالم رؤیا ظاهر می‌شود، مثل آمدن روح حضرت مسلم به خواب طفلان در خانهٔ حارث، یا آمدن روح پیغمبر به خواب حضرت علی در تعزیهٔ شهادت امیر، گاه اشخاص زنده در عالم بیداری با ارواح ملاقات می‌کنند، به‌عبارت‌دیگر روح در عالم بیداری به‌نظر بعضی از اشخاص بازی (مقدس) می‌آید، مانند ملاقات روح حضرت علی با حضرت عباس در عالم بیداری در تعزیه شهادت حضرت عباس و یا مواجه شدن حسنین با روح پدر در تعزیه شهادت امیر.

ارواح بیشتر متعلق به انبیاواولیا هستند و در عالم بیداری فقط به‌چشم شخصیت‌های مقدس و صاحب کرامت می‌آیند.

یکی از تعزیه‌هایی که در نوع خود کم‌نظیر است، ***مجلس روح‌الارواح*** است که در آن به‌غیراز خازن بهشت بقیهٔ شخصیت‌ها از جنس روح‌اند. در این تعزیه ارواح پیامبر (ص) و حضرت علی (ع) و امام‌حسن (ع) و حضرت فاطمه (س) در بهشت منتظر ارواح شهدای کربلا هستند.[۴]

ج) ملک

ملائک همه از گروه اولیا هستند، مگر شیطان که در ردیف اشقیا قرار دارد. جبرئیل از ملائک مقرب درگاه الهی است که در تعزیه‌های بسیاری وجود دارد. علت و نحوهٔ حضور جبرئیل متفاوت است.

گاه در خواب ظاهر می‌شود و گاه در بیداری. در تعزیه‌های ذبح اسماعیل خطی، یحیی بن زکریا، عروسی رفتن فاطمه و شیر افکن از کتاب ***تئاتر ایرانی***، موسی و درویش بیابانی ضمیمهٔ ***تعزیه شهادت سیدالشهدا***[۵]، ***قیامت*** اثر قریحه ملامیرزا بابا گل محمدی به زبان ترکی، خبر آوردن جبرئیل بر پیغمبر که امام‌حسین از زهر شهید شود و امام‌حسین را در کربلا به ستم شهید کنند و وفات پیغمبر از ***جنگ شهادت*** و... نقش پیک الهی را دارد که دستورات خدا را بر بنده ابلاغ می‌کند.

در بعضی تعزیه‌ها، نظیر ***وفات رقیه***[۶] و پشیمان شدن یزید کار منادی غیبی را می‌کند. در تعزیهٔ شهادت امام‌حسین (ع) از ***جنگ شهادت***، برای یاری امام‌حسین به‌همراه میکائیل و اسرافیل حضور می‌یابد.

جبرئیل به‌هنگام گریز زدن نیز ظاهر شده و حلقهٔ اتصال با واقعهٔ اصلی را موجب می‌شود. در تعزیه قاینای فرنگ[۷] در مقام ابلاغ‌کننده فرمان خدا بر قانیا ظاهر می‌شود و به فرشتگان دستور می‌دهد تا قانیا را به جهنم برند، چراکه شیعیان و عزاداران امام‌حسین (ع) را زندانی کرده است.

عزرائیل، ملک مأمور قبض روح است، به قابض الارواح و ملک الموت نیز مشهور می‌باشد. دارای قدرت تغییر هیأت ظاهر است، چنان‌که در تعزیهٔ وفات پیغمبر از ***جنگ شهادت*** در چهرهٔ جوانی خوش‌سیما حضور می‌یابد.

همچنان که از القابش پیداست، فقط به‌جهت جان‌ستانی ظاهر می‌شود، میکائیل از ملائک مقربی است که در تعزیهٔ عروسی رفتن فاطمه از کتاب ***تئاتر ایرانی***، نقش منادی آسمان را دارد. این ملک در تعزیه شهادت امام‌حسین (ع) از ***جنگ شهادت*** به جهت یاری سیدالشهدا همراه جبرئیل ظاهر می‌شود.

اسرافیل نیز از ملائک مقرب است. این ملک در تعزیهٔ صحرای محشر مأمور اعلام برپایی قیامت است. وی به همراه جبرئیل در تعزیهٔ شهادت امام‌حسین (ع) از جنگ شهادت حضور می‌یابد تا آن حضرت را یاری دهد. فطرس یا پطرس از ملائکی است که در این تعزیه به صحرای کربلا می‌آید تا امام‌حسین (ع) را که تنها مانده، در آخرین لحظات قبل‌از شهادت یاری دهد. این ملک سرگذشتش را برای آن حضرت چنین تعریف می‌کند:

فطرس می‌گوید:
شوم فدای تو ای نور چشم پیغمبر
هلاک نام تو ای تاج عرش را زیور
منم یکی ز ملائک به درگه باری
که فطرس است بدان نامم از وفاداری
به یک خطا که کردم به درگه معبود

مرا ز درگه خود راند و هم غضب فرمود
تمام بال و پرم سوخت ای امام زمان
شدند جمله ملائک به جان من گریان
ز بعد سوختن بال بر زمین ز سما
فتادم ای شه دنیا و دین به حکم خدا
به سی هزار و نود سال در جزیرهٔ روم
فتاده بودم و از لطف خالقم محروم (جنگ شهادت :۱۹۸)
شبی نظاره نمودم که جبرئیل امین
به همراه ملکی چند از سما به زمین
نزول کرد نمودم سؤال از جبرئیل
کجا روی تو بگو این زمان به صد تعجیل (جنگ شهادت :۱۹۸)
جواب داد به من ای گزیدهٔ سبحان
چه پرسی از من ای فطرس خجسته بیان
یگانه گوهری امشب خدای لم یزلی
نموده است کرامت ز فاطمه به علی
روم به تهنیتش این زمان به خیل ملک
که شاد گشته ازین قصه عرش و چرخ و فلک
ز روی عجز بگفتم به جبرئیل اَخا
مرا به همره خود (بر) به حق ذات خدا
که شاید آنکه ز الطاف آن گزیدهٔ حق
شود دوباره پر و بال من به حق ملحق
مرا به همره خود برد سوی خانهٔ تو
چو مرغ پر بگشودم به آشیانهٔ تو
به گاهوارهٔ تو خویش را بمالیدم
دوباره بال و پر خویشتن به خود دیدم
ز یمن مقدم تو ای شفیع روز جزا
دوباره بال و پر را خدا نمود عطا
ولادت تو شد ای شاه شامل حالم

ز برکت تو فزون‌تر شده است اقبالم
امام می‌پرسد:
بیان نما تو ایا فطرس نیکو سیما
چه سان فتاد گذارتبه دشت کرب و بلا
چگونه گشت گذارت به این زمین بازی
برای چیست که از دیده اشک می‌باری
فطرس:
شود فدای تو جانم در آسمان بودم
به ذکر همدم و هم راز قدسیان بودم
خبر شدم که در این دشت بی‌کس و بی‌یار
ستاده ای به میان جماعت کفار
گرفتم اذن در این دم ز کردگار مجید
به یاری تو رسیدم ایام امام وحید
نود هزار ملک همره است ای مولا
که آمدیم به یاری‌ات اندر این صحرا (جنگ شهادت، :۱۹۹)

چنان‌که ملاحظه می‌شود، جمعی از ملائک بدون آنکه سخن بگویند، در تعزیه ظاهر می‌شوند، مانند ملائکی که در تعزیهٔ شهادت امام (ع) برای یاران امام‌حسین (ع) می‌سایند. ملائک عذاب و نکیرین نیز جزء این دسته از اشخاص بازی محسوب می‌شوند.

شیطان، مَلِکی است مایهٔ شروفساد که در تعزیه‌هایی چون غار رفتن پیغمبر، ذبح اسماعیل و حضرت ایوب حضور می‌یابد. گاه در جلد شیطان با لباس مبدل و شمایل دگرگون کرده مثل پیرمرد یا...

د) هاتف یا سروش غیبی

این شخصیت چنان‌که از نامش پیداست، غیبی است و اگرچه در نسخ تعزیه نامی از وی برده می‌شود، اما در اجرا فقط صدای او را می‌شنویم و گویا به‌نمایندگی ازطرفِ پروردگار حرف می‌زند. مانند هاتف در تعزیه به آتش افکندن حضرت ابراهیم (ع)

جبرئیل: آه وای آه از جفای اشقیا
رس به فریاد غریبان ای خدا
آه ابراهیم ای بی‌خانمان
ای غریب بی‌نوای خسته جان

ظالمان در بحر نارت می‌کنند
چیست تقصیرت که خوارت می‌کنند

هاتف: جبرئیل از چیست بر سر می‌زنی
از شرار قهر، شهپر می‌زنی
باعث خشمت بگو جبریل چیست
غصه و انده تو از بهر کیست

جبرئیل: غصه و اندوهم از این بی‌نواست
جز همین دیگر نه یک مرد خداست
این هم اندر دست دشمن خوار شد
با چه ذلت بین، اسیرِ دار شد
حال گردد سرنگون در بحر نار
چیست جرمش آخر ای پروردگار

هاتف: حکم فرموده، خدا، یادش کنند
گو ملائک را که امدادش کنند
وقت امداد است، جبریل گرم
کن ندا آید ملائک بالتمام[۸]

ه) جن

اجنه نیز در چند مجلس انگشت‌شمار جزو اشخاص بازی هستند. مانند گوشهٔ عروسی زعفر جنّی، تعزیهٔ شهادت امام (ع) و تعزیه بئر العلم.

و) ذرات

در یکی از تعزیه‌ها که در نوع خود منحصربه‌فرد است و شاید در جهان نمایش نظیر آن یافت نشود، بیشتر اشخاص بازی را ذرات آدم‌ها تشکیل می‌دهند که در جهان قبل‌از خلقت، برای انتخاب نقش خود گردهم آمده‌اند. این تعزیه تحت‌تأثیر حدیث خلقت و با اشاره به آیه‌ای از قرآن‌کریم ساخته و پرداخته شده است.[۹]

ز) دیو

اشخاص بازی از جنس دیو هم در چند تعزیه حضور می‌یابند. مثل تعزیه‌های سلیمان و بلقیس، شست بستن دیو و سمندان دیو.

ح) حیوان

شخصیت‌های از نوع حیوان دو دسته‌اند. یک دسته آن‌هایی هستند که در اثر معجزه به‌زبان می‌آیند. مانند آهویی که در تعزیهٔ امام‌رضا به دام صیاد گرفتار می‌آید. هم‌زمان با گرفتار شدن آهو امام رضا که عزم خراسان دارد سر می‌رسد. آهو امام را شناخته می‌گوید:

انا دخیلک یا حضرت امام‌رضا
انا دخیلک ای پیشوایی خلق الله
مرا خلاص کن از بند دام این صیاد
ز دستبرد اجل، کن مرا دمی آزاد
تو معدن کرمی ای شفیع یوم نشور
برس به داد من زار خسته و رنجور

امام‌رضا می‌پرسد:

خطاب مه به تو ای آهوی زبان بسته
چرا شدی تو گرفتار و عاجز و خسته
برای چیست که این دم کفیل می‌جویی
برای چیست که این دم دخیل می‌گویی

آهو:

شوم فدای تو ای کائنات را رهبر
چنان بدان که دو فرزند دارم ای سرور
دو روز هست فدایت شوم که بی‌شیرند
یقین ز گرسنگی، ای جناب می‌میرند
تو باش ضامن این آهوی زبان بسته
که تا روم به برِ طفل‌های دل خسته
دهم ز لطف شما شیر بر دو فرزندم
دوباره سیر ببینم، رخ دو دلبندم
پس از وداع دو طفلان، ایا نکو بنیاد
دوباره عود نمایم به دام این صیاد (تعزیه در ایران، :۵۱۶–۵۱۵)

از دیگر حیواناتی که در تعزیه به‌زبان می‌آیند، می‌توان از هدهد در تعزیهٔ ***عروسی سلیمان و بلقیس*** و شیر در ***گوشهٔ متولی‌باشی مورچه***، گربه‌وموش در تعزیه ***خاتم سلیمان و مرغ‌ها*** در تعزیه

چهار مرغ[۱۰] یاد کرد.

دستهٔ دوم آن‌هایی هستند که زبان می‌فهمند و به خواست گوینده عمل می‌کنند، بدون اینکه خود حرفی بزنند مثل کبوتری که علی‌اکبر از کربلا به مدینه می‌فرستد و گاوی که در تعزیهٔ متوکل به امر هاتف غیبی قبر امام‌حسین را شیار نمی‌کند، باوجود این‌گونه مخلوقات‌بازی از گفته‌های دیگران می‌توان واقف شد.

به‌غیراز حیوانات که تحت‌تأثیر معجزه و کرامات موجودات مقدس به‌زبان می‌آیند، در بعضی تعزیه‌نامه‌ها، مرده، سر بریده، تن بی‌سر، خون و اشیاء و درخت را مشاهده می‌کنیم که زبان می‌گشایند و بنابه ضرورت حرف می‌زنند که به نمونه‌ای از هرکدام اشاره می‌کنیم.

ط) مرده

در تعزیهٔ شهادت امام‌رضا (ع) آمده است که آن حضرت در مسیر مدینه تا طوس در دماوند توقف می‌کند و یک سلمانی به اصلاح سروصورت آن حضرت می‌پردازد و به‌جای مزد از آن حضرت تقاضا می‌کند که در شب‌اول‌قبر، به‌هنگام سؤال‌وجواب نکیرین او را یاری کند.

حضرت امام‌رضا (ع) پس‌از رسیدن به طوس و دربار مأمون به علم امامت متوجه می‌شود که سلمانی فوت کرده و در عالم قبر از حضرتش یاری می‌طلبد.

"نکیرین: به حکم خالق قیوم یکتا
زبان بگشا بشو ای مرده احیا
بگو ربت که هست ای مرد بی‌کس
سلمانی: رضا جان وقت شد فریاد من رس
امام رضا (ع): رسیدم ای جوان اندر دماوند
بگو ربم بود یکتا خداوند" (دفتر تعزیه ۲ :۳۱)

در نمونه‌ای دیگر از تعزیه امام‌رضا (ع) شخصی که در غربت دار فانی را وداع گفته است، از امام هشتم امداد می‌خواهد. عنوان این شخص‌بازی در تعزیه گفته شده «مرده» است.

"مرده – ضامن آهو. شهنشاه خراسان الدخیل
سبط احمد، پیشوای اهل ایمان الدخیل
من غریب و بی‌کس و دور از دیار و اقربا
جان فدایت ضامن کل غریبان الدخیل
گفته ای من خود به فریاد غریبان می‌رسم
وقت امداد است ای سلطان خوبان الدخیل" (تعزیه در ایران، :۵۳۱)

در نمونه از تعزیه شهادت امام‌موسی‌کاظم (ع) نیز یک فرد مرده را می‌بینم که به امر امام از عالم قبر با پسرش گفت‌وگو می‌کند.

ی) سر بریده

در تعزیه دیر راهب، که اسرای کربلا را درکنار دیر یک راهب نصرانی جای می‌دهند، راهب که پیش‌ازآن توسط حضرت عیسی از آمدن اسرار و بریده شدن رأس امام‌حسین (ع) باخبر شده، درقبال وجهی که به مأمور نگهداری سر داده، آن را می‌گیرد و به داخل دیر می‌برد. ضمن حرمت داشتن با آن گفت‌وگو می‌کند. یکی از منابعی که به داستان دیر راهب اشاره کرده، کتاب ***تحفه المجالس*** است که مجموعه‌ای از شرح معجزات چهارده معصومه (ع) است.

"راهب: ز فروغ رویت ای سر، شده عالمی منوّر
تو به من بگوی ای مه ز کدام آسمانی
کسی از سر بریده، نشنیده صوت قرآنی
مگر ای سر بریده، تو خدای را زبانی
بنما حکایت خود به من ای سر بریده
تو مگر چه کرده بودی که اسیر دشمنانی" (فصلنامه تئاتر شماره مسلسل ۲۸ و ۲۷:۲۷۴)

"امام‌حسین (ع): راهبا من زادهٔ پیغمبرم
میهمان این گروه کافرم
تشنه کام کربلایم نام من باشد حسین
سر بریده از قفایم نام من باشد حسین"[۱۱] (فصلنامه تئاتر شماره مسلسل ۲۸ و ۲۷ ،:۲۷۵)

ک) تن بی‌سر

تن بی‌سر در تعزیه‌های دفن شهدا، هنگام ورود به قتلگاه به‌سخن درمی‌آید.

اشیا و رستنی‌ها

یکی از جلوه‌های معجزه که امکانات نمایشی شبیه‌خوانی را وسعت داده، زبانِ گشوده‌ی اشیاءونباتات است. در تعزیهٔ امام‌باقر (ع) آن حضرت برای اثبات حقانیت خویش، برای یکی از مخالفانش، از کارد و سنگ و درخت شهادت می‌طلبد و آن‌ها نیز به امر امام (ع) گواهی بر حقانیت حضرتش می‌دهند.

امام‌باقر (ع): ای کارد حکم خالق عالم زبان گشا
بر مادوکس که صاحب حق است و اِنّما

گو تا کدام ناحق و حق با کدام ماست
بر زید من ستمگرم، یا او از جفاست

کارد گوید: از من سلام بر توایا سبط مصطفی
عالم شهاده می‌دهد بر حضرت شما
باشی امام بر حق از جانب اِله
بر منکرش هزار لعنت از جانب خدا

امام‌باقر (ع): ای سنگ گو به حق خداوند دادگر
ما بین ما وزید ز کردار خیر و شر
من گر حق و به حقم، یا حق بود به زید
حق با کدام هست؟ کرا هست مکروکید؟

سنگ گوید: از ما سلام بر تو ای زادهٔ رسول
ما کرده‌ایم امامتت از جان و دل قبول
حق با شماست از قِبَل خالق کریم
هر کس که منکر است، شود داخل جحیم

امام‌باقر (ع): ای شاخ نازنین، بیا در زبان درخت
بر هم شکاف به حکم خدا این زمان درخت
پیش امام خویش بیا و بگو به زید
از ما دو هر چه هست معاشر به مکر و کید
هر کس که بر حق است، حق اوست، حق بگو
از اهل حق، ز حق، خط ناحق ز حق شنو

درخت گوید: البته حق به تواست ایا نور دیدهٔ زهرا
آنکس که منکر تو بود اندر این دو جهان
کافر بود به حق خداوند انس و جان [۱۲]

ل) خون

یکی از چیزهایی که در قلمرو شبیه‌خوانی دراثر معجزه به‌زبان می‌آید، خون در گوشه‌ای از تعزیه قضاوت‌های حضرت امیر (ع) است. داستان "گوشهٔ مذکور" از این قرار است که زنی شوهرمرده، با مردی وصلت می‌کند و ارثیه فرزند یتیمش را دراختیار شوهر قرار می‌دهد و وقتی با اعتراض پسرش مواجه می‌شود، او را از خانه بیرون می‌کند و اعلام می‌دارد که آن پسر در خانه وی غلامی بیش نبوده است.

پسر برای احقاق حق و اثبات مدعایش شکایت به‌نزد حضرت امیر (ع) می‌برد و آن حضرت محکمه‌ای تشکیل می‌دهد، تا طی آن نسبت پسر با زن، که همان نسبت مادرفرزندی است بر همگان معلوم شود. بنابه امر حضرت مولا، فسّاد (نشتر زن) حاضر می‌شود و چند قطره از خون مادروفرزندی را در تشتی می‌ریزد. در اثر معجزهٔ امام‌علی (ع) خون به‌زبان می‌آید و چنین می‌گوید:

خون پسر: بر تو ای سرور سلام از حکم داور می‌کنم
تو امامی مدح تو ای شاه ذی فر می‌کنم
بر تو باشد گر چه واضح سر به سر حالات ما
بهر اتمام سخن این نکته ظاهر می‌کنم
مادر و فرزند می‌باشیم هر دو یا علی
مادرم را منع کرده، این عمل سر می‌کنم
رفته اندر حجله در راه ضلالت مادرم
لیک با وی دعوی خود روز محشر می‌کنم

خون مادر: تقویت بر قول فرزندم به نزدت یا علی
اندر این تشیت زر ای فتاح خیبر می‌کنم
او بود فرزند و من مادر به او هستم یقین
هر چه می‌گویی اطاعت ای غضنفر می‌کنم. (نسخه خطّی)

ن) باد

باد در تعزیهٔ انگشتر حضرت سلیمان، پس‌ازاینکه دیو انگشتر سلیمان را می‌رباید و در دست می‌کند و پس‌از مدتی خیانت دیو فاش می‌شود. دیو انگشتر را به دریا می‌اندازد. سلیمان که ناچار به شاگردی صیاد ماهی رفته است، روزی ماهی‌ای صید می‌کند که به امر خداوند خاتم سلیمان را بلعیده، بدین‌ترتیب خاتم دوباره به دست سلیمان می‌رسد و او خطاب به صیاد می‌گوید:

"سلیمان: به تو گفتم سلیمان زمانم
همان پیغمبر عالی مقامم
نکردی حرف من باور به دوران
ببین پس معجزه دست سلیمان
کجایی باد ای باد سبُک پی
نزول اینجا نما شو، حاضر وحی

باد گوید: چه فرما پس به باد ای حشمت الله

مرا احضار فرمودی در اینجا

سلیمان گوید: به اذن خالق و امر سلیمان

مرا بر سوی قصر خود شتابان

باد گوید: بچشم اینک زجان و دل بکوشم

بنه پای شهی اکنون به دوشم

ترا چون پر جدا سازم من از خاک

بشو آمادۀ رفتن به افلاک" (دفتر تعزیه،:۱۲)

نتیجه‌گیری

نتیجه آنکه وجود مخلوقات غیر انسانی و پیشامدهای خارق‌العاده در قلمرو هنر شبیه‌خوانی، آن را از یک نمایش معمول باحوادث زندگی روزمره به‌سمت یک نمایش تمثیلی با منطق اساطیری سوق داده است.

پی نوشت ها

۱- ابن سعد نام فرمانده سپاه یزید در کربلا بود.
۲- تک جنگ شهادت ص ۲۰۳ و ۲۰۴
۳- تعزیه حر، تهران، شرکت نسبی کانون کتاب، ص ۶
۴- نک دفتر تعزیه ۱۰، انتشارات نمایش ۱۳۸۸
۵- نک تعزیه سیدالشهدا از انتشارات شرکت نسبی کانون کتاب
۶- نک تعزیه وفات رقیه و بازار شام از انتشارات شرکت نسبی کانون کتاب
۷- نک تعزیه قاینای فرنگ از انتشارات شرکت نسبی کانون کتاب
۸- نقل از نسخه خطی تعزیه به آتش افکندن ابراهیم (ع) توسط نمرود.
۹- نک مجله صحنه شماره
۱۰- نک دفترهای تعزیه ۶ و ۱۲ انتشارات نمایش
۱۱- تلخیص از صص ۲۷۵ و ۲۷۴ و فصلنامه تئاتر شماره مسلسل ۲۸ و ۲۷،تابستان ۱۳۸۰.
۱۲- لوح تصویری از اجرای تعزیه امام باقر (ع) در تکیه قود جان خوانسار

فهرست منابع

۱. میرزا،(۱۳۵۰)***تعزیه حر***، چاپ سکّه، انتشارات جشن هنر
۲. کوبال،سیما،(۱۳۶۳)***جنگ چراغ***، جلد پنجم، چاپ اول
۳. اقبال،زهرا (نامدار)، (۱۳۵۵)، ***جنگ شهادت***، جلد اول،مجموعه ۳۳ مجلس تعزیه،جلداول،ترجمه: جعفرمحجوب،چاپ اول،تهران،انتشارات سروش
۴. ***تعزیه حر*** ،شرکت نسبی کانون کتاب
۵. دوستخواه ،جلیل ***،اوستا*** ، نشر مروارید
۶ ***دفتر تعزیه ۱۰*** ،(۱۳۸۸)، انتشارات نمایش
دفتر تعزیه ،(۱۳۷۰) ، انتشارات نمایش
دفتر تعزیه ۳ ، با همکاری محمد حسین ناصر بخت ، (۱۳۸۷) ، انتشارات نمایش
دفتر تعزیه ۶
دفتر تعزیه ۱۲
۷. ***تعزیه سید الشهدا***، مجموعه تعزیه در ۱۳ جزء ،(۱۳۳۰) ، انتشارات شرکت نسبی کانون کتاب
۸. ***تعزیه وفات رقیه***، مجموعه تعزیه در ۱۳ جزء ،(۱۳۳۰) ، انتشارات شرکت نسبی کانون کتاب
۹. ***تعزیه قافیای فرنگ***، مجموعه تعزیه در ۱۳ جزء ،(۱۳۳۰) ، انتشارات شرکت نسبی کانون کتاب
۱۰. ***تعزیه به آتش افکندن ابراهیم (ع) توسط نمرود*** ،مجموعه تعزیه در ۱۳ جزء ، (۱۳۳۰) ، انتشارات شرکت نسبی کانون کتاب
۱۱. فتحعلی بیگی،داوود، (۱۳۸۴) ، ***مجله صحنه*** ، (شماره ۴۰) ، صفحه ۱۸ تا ۲۲
۱۲. همایونی ،صادق ، (۱۳۵۳)، ***تعزیه در ایران***، شیراز، نشر نوید شیراز
۱۳. شهیدی ،عنایت الله ، ***تفسیری از یک ضرب‌المثل در تعزیه*** ،فصلنامه تئاتر ،(شماره۲۷ و ۲۸)
۱۴. ***تعزیه امام باقر (ع)*** ، نسخه خطی
۱۵. ***تعزیه معجزات حضرت امیر (ع)*** ، نسخه خطی

مقایسه‌ی مشخصه‌های کمدی در آثار «چخوف» و «شاو»

با نگاهی به نمایشنامه‌های ایوانف و مرید شیطان

حسین فدایی‌حسین**، محمد علی خبری

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/ ۲/ ۲۳ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/ ۰۳/ ۲

**نویسندهٔ مسؤول

مقایسه‌ی مشخصه‌های کمدی در آثار «چخوف» و «شاو»

با نگاهی به نمایشنامه‌های ایوانف و مرید شیطان

حسین فدایی‌حسین
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی/ تهران مرکزی
محمد علی خبری
استادیار پژوهشکده هنر و معماری جهاد دانشگاهی

چکیده

قالب کمدی، از گونه‌های رایج و بسیار کهن ادبیات نمایشی است که نویسندگان پرآوازه‌ای چون «آریستوفان»، «شکسپیر»، «بن‌جانسون»، «مولیر» و بسیاری دیگر در آن طبع‌آزمایی کرده‌اند. این گونه‌ی نمایشی، باتوجه به قدمت تاریخی و البته توجه و استقبال مخاطبان، درطولِ سالیان- با هدف مشترک ایجاد خنده و مسرت در مخاطب- با تنوع و نوآوری گوناگونی در شیوه‌ی نوشتاری و البته اجرایی مواجه بوده‌است. پرواضح است که شیوه‌ی طنزپردازی «شکسپیر»، با هم‌عصر خود «بن‌جانسون»، و همین‌طور با سایر کمدی‌نویسان متفاوت است.«مولیر» از زبان طنز به یک‌گونه استفاده می‌کند و چخوف به گونه‌ای دیگر.

به‌طورمثال با مراجعه به آثار دو کمدی‌نویس بزرگ، «آنتوان چخوف» و «جرج برنارد شاو»، متوجه تفاوتی آشکار در شیوه‌ی نوشتاری آنان می‌شویم. یکی (چخوف) بر ایجاد فضا و موقعیت خنده‌آور تأکید می‌کند و دیگری (شاو) بر کلام خنده‌آور. به‌بیانی‌دیگر، کمدی چخوف، در *شرایط و موقعیت کمدی*- به تعبیری، «طنز»- اتفاق می‌افتد و کمدی شاو، بر *کلام کمدی*- به‌تعبیری، «مطایبه»- تأکید می‌کند.

در این بررسی، با انتخاب دو نمایشنامه‌ی ***ایوانف***، نوشته‌ی آنتوان چخوف و ***مرید شیطان***، نوشته‌ی جرج برناردشاو به مقایسه‌ی مشخصه‌های کمدی در وجوه مختلف این آثار و تفاوت شیوه‌ی نوشتاری دو کمدی‌نویس نام برده، پرداخته خواهد شد.

واژگان کلیدی: کمدی، طنز، مطایبه، آنتوان چخوف، نمایشنامه‌ی ***ایوانف***، جرج برنارد شاو، نمایشنامه‌ی ***مرید شیطان***،

مقدمه

قالب کمدی از گونه‌های رایج و بسیار کهن ادبیات نمایشی است که نویسندگان پرآوازه‌ای چون «آریستوفان»، «شکسپیر»، «بن‌جانسون»، «مولیر» و بسیاری دیگر در آن طبع‌آزمایی کرده‌اند. این گونه‌ی نمایشی میزان قدمت تاریخی و البته توجه و استقبال مداوم مخاطبان، در طولِ سالیان- هرچند با هدف ایجاد خنده و شادی در مخاطب- با تنوع و نوآوری زیادی در شیوه‌ی نوشتاری والبته اجرایی مواجه بوده است. وجود انواع کمدی‌های رایج چون: کمدی آداب، کمدی اجتماعی، کمدی عشقی، کمدی انتقادی، کمدی بولوار و... گواه این ادعاست.

اما در این مجال کوتاه، با هدف نزدیک شدن و آشنایی هرچه‌بیشتر با این گونه‌ی متداول و پرمخاطب نمایشی- کمدی- قصد داریم به بررسی مختصری از دو شیوه‌ی نوشتاری متفاوت و قابل‌توجه در قالب کمدی، که توسط دو طنزپرداز بزرگ و صاحب‌نام، «آنتوان چخوف» و «جرج برناردشاو»، به‌کار گرفته شده است بپردازیم. دراین‌راستا ابتدا به تعریف کوتاهی از کمدی اشاره کرده و سپس بانگاهی اجمالی به دو شیوه‌ی نوشتاری مورد نظر- طنز و مطایبه- به بررسی این دو شیوه، در نمایشنامه‌ی ***ایوانف*** (چخوف) و ***مرید شیطان*** (شاو) خواهیم پرداخت.

تعریف کمدی

کهن‌ترین و قابل استنادترین تعریف درخصوصِ کمدی به کتاب ***فن شعر ارسطو*** بازمی‌گردد. آن‌جاکه «ارسطو» در تعریف کمدی چنین می‌گوید: «کمدی تقلید اطوار شرم‌آوری است که موجب ریشخند و استهزا می‌شود.» [ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۰] و بعد در توضیح این تعریف اضافه می‌کند: «آن‌چه موجب ریشخند و استهزا می‌شود نیز امری است که در آن عیب و زشتی هست اما از آن عیب و زشتی گزندی به کسی نمی‌رسد.» [همان] آن‌چه از این تعریف نخستین و تعاریف و تعبیرهای دیگر برمی‌آید آن‌ست که کمدی اساساً نمایشی مسرت‌بخش و شادی‌آور است. خنده، سرور، بهجت و سرخوشی از عناصر ماهوی این گونه‌ی نمایشی است و هدف اصلی خنداندن تماشاگر است.

«برگسون» فیلسوف فرانسوی (۱۹۴۱-۱۸۵۹) درواقع در تکمیل سخن ارسطو می‌گوید: هرچیز خنده‌انگیز هم، تنها در قلمرو وجود و تصرف آدمی، خنده‌انگیز شده است، وگرنه یک منظره هرچه زیبا و با معنا، یا هرچه نازیبا و بی‌معنا باشد، خندیدنی نیست. حتی اگر شما به یک جانور یا کلاه بخندید، به‌خاطر حالتی است که در او در ارتباط با انسان کشف کرده‌اید. [برنتون و راسول، ۱۹۱۱: ۴-۳] درواقع گفته‌ی برگسون به‌نوعی دنباله‌ی همان سخن ارسطوست، جز این‌که ارسطو نفس خنده را ویژه انسان می‌داند و برگسون، موضوع و سوژه‌ی خنده یا چیز خنده‌دار را نیز تنها در ارتباط با انسان، مضحک یا

کمیک می‌بیند.

گرچه درطولِ سالیان، و حتی پیش‌از ارسطو، محققین و نظریه‌پردازان زیادی در تعریف و توضیح کمدی به ایراد سخن و نظر پرداخته‌اند اما بیشتر این گفته‌ها یا به منشاء بروز و ایجاد خنده مربوط بوده و یا به هدف عالی کمدی مثلاً هشداردهنده‌گی یا جنبه‌ی درمانی آن مربوط می‌شده است. آن‌چه همگان بر آن متفق بوده و جزء ماهیت کمدی به‌حساب می‌آورند همانا شادی‌بخشی و خنده‌دار بودن این گونه‌ی نمایشی است.

انواع کمدی

انواع و اقسام کمدی از جنبه‌های مختلف قابل بررسی و تقسیم‌بندی است. این جنبه‌های مختلف، می‌تواند شامل انواع کمدی به‌لحاظ: هدف غایی و عالی (هشدار، نقد، درمان، آموزش، سرگرمی و...)، یا گرایش مضمونی (اجتماعی، سیاسی، اعتقادی، عشقی و...)، یا شیوه‌ی اجرایی (کمدی بولوار، کمدی دلارته، کمدی ادا، کمدی رمانتیک و...) و سایر جنبه‌های دیگر باشد که البته در این مجال کوتاه فرصت اشاره به تک‌تک آن‌ها نیست.

نکته‌ای که در این‌جا به‌نظر مهم و قابل طرح می‌رسد این‌ست که هرگونه تقسیم‌بندی از انواع کمدی، هرگز پیش‌از خلق اثر یا آثاری ازاین‌دست صورت نگرفته است. این حقیقت البته درخصوص تقسیم‌بندی سایر آثار هنری نیز صدق می‌کند. درواقع همواره درطولِ تاریخ، آثاری به سرپنجه ذوق هنرمندان خلق شده و سپس کسانی درپی تعریف، تقسیم و دسته‌بندی آثار مشابه برآمده‌اند. دراین راستا، همواره هنرمندانی بوده‌اند که در عصر و دوره خود، دست به نوآوری زده و توانسته‌اند آثاری متفاوت از دیگران، با ویژگی‌های منحصربه‌فرد خلق کنند. نام و آثار این هنرمندان همراه با ویژگی‌های خاص آثارشان، پس‌از گذشت سالیان منشاء تقسیم‌بندی و نام‌گذاری انواع شیوه‌ها و روش‌های خلق اثر قرار گرفته است.

درخصوص انواع کمدی نیز به‌لحاظ شیوه‌ی طنزپردازی، چنین حقیقتی صدق می‌کند. پرواضح است که شیوه‌ی طنزپردازی شکسپیر، با هم‌عصر خود بن‌جانسون، و هم‌چنین با سایر کمدی‌نویسان متفاوت است. مولیر از زبان طنز به‌گونه‌ای استفاده می‌کند و چخوف به‌گونه‌ای دیگر. این تفاوت نوشتار حتی گاه در چند اثر از یک نویسنده، مشاهده می‌شود. به‌طورمثال در آثار آنتوان چخوف، کمدی به‌گونه‌های مختلف در هر اثر به‌کار گرفته شده است.

بنابر تعریف جامعی که «علی موسوی گرمارودی» از انواع کمدی ارایه کرده است، کمدی را، چه در شعر و چه در نثر و چه در هنر نمایش، به سه دسته اصلی می‌توان تقسیم کرد: «طنز»، «هزل»

و «هجو». هریک از این سه، زیرمجموعه‌هایی دارد: زیرمجموعه‌های طنز عبارتند از: لطیفه، ظریفه، مطایبه، بذله، شوخی، تعریض و تجاهل‌العارف سقراطی، نقیضه‌گویی طنز یا به عبارت کوتاه‌تر : نقیضه‌ی طنز. زیرمجموعه‌های هزل عبارتند از: ذمّ شبیه به مدِح، مدح شبیه به ذمّ، مزاح، ضِحک، سخریه، تهکّم، اشتلم، تسخر زدن، ریشخند، طعنه، کنایه، بیغاره یا سرزنش، استهزاء و نقیضه‌ی هزل. زیرمجموعه‌های هجو عبارتند از: ژاژ، فحش، دشنام، سقط، تقبیح، بیهوده‌گویی، ذم، بدگویی، بدزبانی، بددهانی، ترّهات و خزعبلات، سبکساری، فضولی، قذف، چرند و پرند، لاغ، گستاخی، لودگی، لعن‌وطعن، هرزه لافی، هرزه‌درایی، استهجان و نقیضه‌ی هجو. (موسوی گرمارودی، ۱۳۶۱: ۹۲)

درواقع می‌توان گفت: طنز و زیرمجموعه‌های آن، قلقلک دادن ارواح «اعیان و والا» (فرزانه و فرهیخته) به‌قصد آگاه کردن شادمانه آن‌ها از موضوعی است. و هزل و زیرمجموعه‌های آن، قلقلک ارواح «اشخاص معمول و میانه» برای آگاه کردن شادمان یا فقط برای خنداندن آن‌هاست که گاهی از حدّ قلقلک درمی‌گذرد و نیشگون می‌شود و پوست را می‌آزارد و حتی کبود می‌کند. ولی هجو و همه‌ی زیرمجموعه‌های آن، تازیانه است و فقط «پوست‌کلفت‌ها» از آن احساس قلقلک می‌کنند. بی‌گمان هوشمندان و هوشوران‌اند که تنها از طنز به لذت و شادمانی می‌رسند و هرچه از آن فروتر رویم با افرادی دارایِ ضریب هوشی کمتر روبه‌رو خواهیم بود. به‌تعبیر دیگر: طنز، از آنِ فرزانگان و فرهیختگان است. (موسوی گرمارودی، ۱۳۶۱: ۹۲)

ازسوی‌دیگر، اساس این تقسیم‌بندی، دو محور و معیار دارد، یکی در ابتدا و مرتبط با فاصله‌ی آن نسبت‌به حقیقت و یا واقعیت. و دیگری در انتها و نتیجه و در قیاس و مرتبط با هنجارهای اخلاقی پذیرفته شده در هر جامعه. از همین‌جاست که یک مطایبه یا شوخی، یا لطیفه، مثلاً در زبان انگلیسی برای مردم انگلیس خنده‌انگیز است ولی همان در کشور ما و یا حتی در کشور انگلیسی‌زبان دیگر، ممکن است بانمک و خنده‌انگیز نباشد.

بااین‌حال از برآیند شیوه‌های به‌کاررفته در مجموعه آثار هر نویسنده می‌توان به روش و قالب مورد استفاده‌ی او پی برد. در این‌جا ازمیانِ انواع گونه‌های کمدی، به دو مورد عمده آن که تا اندازه‌ای با شیوه‌ی خاص به‌کار رفته توسط دو نویسنده‌ی مورد بحث این نوشته– چخوف و شاو– قابل تعریف است اشاره شده و سپس به جست‌وجوی مثال و نمونه در آثار آنان خواهیم پرداخت.

طنز و مطایبه

شاید ارایه هرگونه تعریف از دو واژه‌ی بالا در کمدی، «طنز» و «مطایبه»، بدون درنظر گرفتن مثال عینی و بیرونی آن در نمایشنامه، بی‌معنا جلوه کند. بی‌معنا ازآن‌جهت که این دو واژه در فرهنگ

عام آن‌قدر به هم شبیه و آمیخته است که تفکیک هریک از دیگری به‌سختی امکان پذیر است. با مراجعه به انواع فرهنگ لغت هم، معنی چندان متفاوتی برای این دو واژه یافت نمی‌شود. «طنز»، همان‌قدر هم‌معنا با «شوخی»، «ریشخند»، «مزاح» و... است که «مطایبه». هرچند با دقت‌وتمرکز برروی این دو واژه، تفاوتی بسیار ظریف خودنمایی می‌کند که می‌تواند مبنای بحث قرار بگیرد. «طنز» را شاید بتوان به‌تنهایی- بی‌هیچ پسوندوپیشوند- به موقعیت و شرایط خنده‌آور و یا صفت و مصدری برای امر خنده‌دار اطلاق کرد. طنز، هنری است که عدم تناسبات در عرصه‌های مختلف اجتماعی را که درظاهر متناسب به‌نظر می‌رسند، نشان می‌دهد و این خود مایه خنده می‌شود. هنر طنزپرداز، کشف و بیان هنرمندانه و زیبایی‌شناختی عدم تناسب در این «متناسبات» است. در ادبیات، طنز به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی‌وسیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به‌شیوه‌ای خنده‌دار به‌چالش می‌کشد. (اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۰)

اما «مطایبه» بیشتر، کلام توام با شوخی‌ومزاح است. در مواقعی حتی مطایبه به شوخی کلامی و بذله‌گویی تعبیر شده است و بذله‌گو به مطایبه‌پرداز. احمد اخوت در کتاب ***نشانه‌شناسی مطایبه*** تعبیر جالبی از مطایبه ارایه می‌دهد که بیان آن خالی از لطف نیست. «در دنیای دلکش مطایبه، انسان‌ها را می‌بینیم که با سر راه می‌روند. مطایبه دیدن جهان با چشم قورباغه است... اگر لحظه‌ای از چشم قورباغه بنگریم، همه‌چیز را از پایین به بالا می‌بینیم. همه تغییر شکل می‌یابند...» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲). بااین‌حال شوخی‌ومطایبه عناصر و عوامی هستند که در ادبیات از آن‌ها برای ایجاد نشاط‌وخنده در خواننده استفاده می‌کنند. بذله‌گویی در قدیم نشانه‌ی هوش‌وذکاوت بود و در انگلیسی Wit هم به‌معنی زیرکی و هم‌معنی بذله‌گویی است. هم‌چنین شوخی‌ومطایبه به‌قول فروید ممکن است فقط برای خنده و تفریح باشد و یا هدف خاصی را درنظر داشته باشد و در آن طعنه و تعریضی باشد. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۳۸)

بنابر آن‌چه گفته شد، شاید بتوان طنز و مطایبه را در کمدی بدین‌گونه تعبیر کرد: کمدی که بیشتر بر موقعیت، فضا و شرایط خنده‌آور استوار است، «طنز»؛ و کمدی که بیشتر برکلام خنده‌آور و بذله‌گویی اشخاص تأکید دارد «مطایبه» خوانده می‌شود. اما این تعبیر را به‌همان‌دلیل که در بالا گفته شد- بدون ارایه مثال عینی و بیرونی- نمی‌توان تعبیری جامع‌ومانع خواند. چراکه در نمایشِ کمدی، موقعیت و کلام طنز چنان درهم ادغام می‌شود که تفکیک این دو از یکدیگر مشکل است.

بااین‌حال، ضمن مراجعه به آثار دو نویسنده‌ی مورد نظر- چخوف و شاو- متوجه تفاوتی آشکار در شیوه‌ی نوشتاری آنان می‌شویم. یکی- چخوف- بر ایجاد فضا و موقعیت خنده‌آور تأکید می‌کند و دیگری- شاو- بر کلام خند آور. این تفاوت شیوه، تا آن‌حد بارز و آشکار است که به جرأت می‌توان ساختار و روند نمایشی آثار آنان را به پیمودن دو مسیر متضاد و مخالف هم، در یک جاده واحد (کمدی)

تعبیر کرد. به‌قولی‌دیگر آنان هردو با گرایشی واحد- ایجاد کمدی-، در مسیری متضاد راه پیموده‌اند. به‌عبارتی روشن‌تر، فضای حاکم بر آثار چخوف- چنان‌که در ادامه خواهد آمد- به‌تمامی، شاد و پر از شوخی‌وخنده است، اما آثار شاو در فضایی جدی، خشک و پر از خشونت اتفاق می‌افتد. پس چندان بی‌راه نیست اگر گفته شود: کمدی چخوف، بر شرایط و موقعیت کمدی- طنز- تأکید می‌کند و کمدی شاو، بر کلام کمدی- مطایبه-. ما موقتاً این دو تعبیر را از طنزومطایبه می‌پذیریم تا درادامه با مثال‌های روشن، بتوانیم به معنا و تعبیر جامع‌تر و مناسب‌تری دست پیدا کنیم.

طنزِ چخوف

گفتیم که آثار نمایشی چخوف، در فضایی شاد و پر از شوخی اتفاق می‌افتد. این البته همه‌ی ماجرا نیست. فضای کمدی و شاد، نه‌تنها برای چخوف هدف غایی‌ونهایی نیست، بلکه او این فضا و موقعیت‌ها را دستمایه و زمینه‌ای برای هشدار و یا نمایش زشتی‌ها و مسایل خطیر جامعه قرار می‌دهد. درحقیقت کمدی برای او ابزار و وسیله‌ای است به‌منظور ارایه مسائل تراژیک و غم‌بار. این معنا در مثالی که از نمایش ***ایوانف*** آورده‌ایم به‌خوبی خودنمایی می‌کند. با این تعبیر، طنز، علاوه‌بر معنایی که پیشتر آمد، به نمایشی اطلاق می‌شود که مسائل خطیر و جدی را در قالب و فضای شاد و پر از شوخی مطرح می‌کند. و به‌نوعی با هدف هشدار و اصلاح، می‌خنداند. طرح داستان نمایشنامه‌ی ***ایوانف***، نوشته‌ی آنتوان چخوف، مثالی بر این ادعاست.

ایوانف

«نیکلای الکسیویچ» (ایوانف)- ملّاک ورشکسته- به‌همراه همسرش «آناپترونا»، زندگی سختی را می‌گذراند. آناپترونا، به بیماری سل مبتلاست و به‌اعتقاد «لووف»- پزشک جوان- تا یک سال دیگر بیشتر عمر نخواهد کرد. ایوانف اما علی‌رغم تظاهربه علاقه نسبت‌به آناپترونا و احساس مسئولیت نسبت‌به آینده‌ی او، توجه‌ای به وی ندارد و بیشتر اوقات خود را به خوشگذرانی در خانه‌ی «لیبدف»- رییس هیئت مدیره شورای ایالتی- می‌پردازد.

«زینائیدا ساوشنا»- همسر لیبدف- البته دلِ خوشی از ایوانف ندارد؛ بیشتر به‌آن‌دلیل که بدهکاری زیادی به آنان دارد و هنوز هم گاه‌گاهی مطالبه‌ی پول می‌کند. بااین‌حال «ساشا»- دختر خانواده‌ی لیبدف- به‌شدت به ایوانف اظهار علاقه‌وعشق می‌کند. این عشق البته دوطرفه است چراکه ایوانف هم بیشتر به‌این‌دلیل به خانه‌ی لیبدف می‌رود که بتواند ساشا را ببیند. ایوانف درحقیقت بین عشق به ساشا و تعهد اخلاقی نسبت‌به آناپترونا گرفتار شده است.

لووف- همان پزشک جوان- که به‌شدت خود را مبادی اخلاق می‌داند، مدام به دیدن آناپترونا می‌آید و مشکل جسمی وی را به ایوانف تذکر می‌دهد. همین تذکرات مدام، ایوانف را نسبت‌به او حساس کرده و با وی سرِ ناسازگاری می‌گذارد. لووف نیز که این رفتار ایوانف را به‌پایِ بی‌بندوباری او و بی‌قیدی‌اش نسبت‌به آناپترونا می‌گذارد، سعی می‌کند در هر شرایط و در میان هر جماعتی، ایوانف را رسوا کند. و به همه بگوید که او چقدر نسبت‌به همسر بیمارش بی‌تعهد است. او درهمین‌راستا، یک‌بار که ایوانف در خانه‌ی لیبدف با ساشا خلوت کرده است، آناپترونا را با وی روبه‌رو می‌کند. آناپترونا که از دیدن شوهرش در چنین شرایطی به‌شدت متأثر شده است، ایوانف را به باد ناسزا می‌گیرد و بعد از حال می‌رود.

مدتی بعد آناپترونا، طبق پیش‌بینی لووف، بر اثر سل می‌میرد. اکنون شرایط به‌ظاهر برای ازدواج ایوانف و ساشا مهیاست اما ایوانف که از مرگ همسرش به‌شدت متأثر است و به‌نوعی احساس گناه می‌کند، حتی حاضر به دیدن ساشا نیست. اصرار ساشا باعث می‌شود ایوانف تسلیم ازدواج شود اما در آخرین لحظه که همه‌چیز برای وصلت آنان مهیا شده، او برای رهایی از مشکلات روحی که با آن دست‌به‌گریبان است، اقدام به خودکشی می‌کند.

مطایبه‌ی شاو

همان‌طورکه در بالا اشاره شد، مطایبه بیشتر به کلام طنز اطلاق می‌شود. ازسوی‌دیگر به این موضوع نیز اشاره کردیم که آثار شاو در فضایی جدی و خشن روی می‌دهد. هرچند او به‌سببِ روحیه شوخ‌طبعی و بذله‌گویی حتی در شرایط سخت و از زبان پست‌ترین آدم‌ها، کلام طنز جاری می‌کند. از برآیند این چند جمله می‌توان چنین نتیجه گرفت که مطایبه، با رویکرد به آثار کسانی چون جرج برناردشاو، به‌شوخی گرفتن و خندیدن به مسائل بسیار جدی و خشن است. به‌تعبیری‌دیگر، مطایبه با ظاهری جدی و خشن، مسائل پوچ و شوخی را مطرح می‌کند. خلاصه داستان نمایشنامه‌ی ***مرید شیطان***، نوشته‌ی جرج برناردشاو، به‌خوبی بیانگر چنین معنایی است.

مرید شیطان

سال ۱۷۷۷، تاریخی است که آمریکایی‌ها به‌منظور آزادی از استعمار انگلیسی‌ها، دست‌به شورش زده‌اند. ژنرال جان برگوین از فرماندهان قوای انگلستان، باهدف سرکوب شورش و به‌قولی زهرچشم گرفتن از اهالی مناطق شورشی، در هر منطقه، یکی از سرشناسان را به دار می‌آویزد. قوای ژنرال به روستای وبستربریج نزدیک می‌شوند. آنان در روستای اسپرینگ‌تون، پیترد جن را به دار آویخته‌اند. پیتر گرچه فردی بی‌ایمان و لاقید بوده است اما قوای ژنرال تنها به معروفیت شخص مورد نظر و اهمیت

و تأثیر مرگ وی در اذهان عمومی می‌اندیشند، نه به ایمان و اعتقاد او. به‌همین‌دلیل است که ریچارد دجن- پسر برادر پیتر (اعدامی منطقه اسپرینگ‌تون)- معتقد است که نظامیان اکنون به‌قصد اعدام کشیش اندرسن به روستای آنان می‌آیند. ریچارد دجن خود از منفورترین مردان روستای وبستربریج است و در بی‌ایمانی و شرارت، تاآن‌اندازه شهره است که او را مرید شیطان می‌خوانند. اما درعوض کشیش اندرسن دارای شأن‌واعتبار زیادی است.

با ورود قوای ژنرال به روستا، کشیش که باتوجه به برخورد نظامیان در روستای اسپرینگ‌تون نگران جان ریچارد است وی را به خانه‌اش دعوت می‌کند تا خطر را به او گوشزد کند. درهمین‌حال، مادر ریچارد- خانم دجن- که به‌سختی بیمار است کشیش را به دیدار خود می‌خواند. کشیش اندرسن از همسرش جودیت می‌خواهد که تا زمان بازگشتش، از ریچارد پذیرایی کند. جودیت، با همه‌ی تنفری که از ریچارد دارد، به‌خاطر همسرش مجبور به این کار می‌شود.

سه سرباز انگلیسی، به‌قصد دستگیری کشیش به خانه‌ی آنان آمده و با این تصور که ریچارد دجن، همسر جودیت و کشیش اندرسون است وی را مخاطب قرارداده و می‌خواهند که همراهشان برود. ریچارد هم با آنکه می‌داند هدف آنان دستگیری و اعدام کشیش است، بی‌هیچ عکس‌العملی با سربازان همراه می‌شود. او حتی جودیت را از گفتن حقیقت منع کرده و با ایماءواشاره به او می‌فهماند که مبادا کشیش برای نجات وی اقدامی کند. چراکه دراین‌صورت جان هردو ازدست می‌رود.

جودیت که در آخرین لحظه، به‌خاطر فشار روحی این اتفاق از هوش رفته است؛ با بازگشت کشیش به‌خود می‌آید و ماجرا را تعریف می‌کند. کشیش، ابتدا به‌منظور نجات جان ریچارد، قصد معرفی خود به سربازان را دارد، اما با اصرار جودیت، به‌ظاهر از این تصمیم منصرف می‌شود. سپس اسبی اجاره کرده و به تاخت از روستا دور می‌شود.

جودیت که از این رفتار شوهرش متعجب شده، با این تصور که او به‌راستی گریخته و جانش را نجات داده است به دیدن ریچارد رفته و موضوع را اطلاع می‌دهد و درضمن اظهار می‌کند که قصد دارد در دادگاه همه‌چیز را بگوید و به‌قولی ریچارد را نجات دهد. ریچارد با آنکه وی را از این کار بازمی‌دارد ولی جودیت، در دادگاه حقیقت را می‌گوید. این حقیقت‌گویی البته هیچ سودی به‌حال ریچارد ندارد. سربازان به‌هرحال می‌خواهند یک نفر را در ساعت دوازده ظهر اعدام کنند و برایشان فرقی نمی‌کند که او خودِ کشیش باشد و یا کسی که خود را به‌جای او معرفی کرده است.

ساعت به دوازده نزدیک می‌شود و همه‌چیز برای اعدام مهیاست. ازسوی‌دیگر، قوای شورشی که مدتی‌ست با پیروزی درحال پیش‌روی هستند خبر می‌دهند که یکی از فرماندهان خود را برای مذاکره به‌منظور عبورِ بدون خونریزی از روستا می‌فرستند. فرمانده‌ی شورشیان از راه می‌رسد و او کسی نیست

جز کشیش اندرسن. به‌این‌ترتیب، نه‌تنها ریچارد از مرگ نجات می‌یابد بلکه به‌عنوان مردی فداکار، به‌اندازه کشیش در روستا محبوب می‌شود.

مقایسه کمدی ایوانف و مرید شیطان

با نگاهی به دوخلاصه داستان که در بالا آمد، حتی بدون مطالعه‌ی اصل نمایشنامه، می‌توان به تفاوت نگاه دو نمایشنامه‌نویس- چخوف در ***ایوانف*** و شاو در ***مرید شیطان***- پی برد. ناگفته پیداست که فضای دو نمایشنامه به‌شدت با یکدیگر متفاوت است. اولی- ایونف- در شرایطی اتفاق می‌افتد که گویی آدم‌ها کاری جز خوشگذرانی و تفریح ندارند. و به‌جز بیماری آناپترونا- همسر ایوانف- مشکل دیگری وجود ندارد. تازه مشکلِ حادِّ آناپترونا را چخوف به‌گونه‌ای جلوه می‌دهد که انگار لووف- پزشک جوان- دارد بی‌جهت درمورد او حساسیت به‌خرج می‌دهد و موضوع آن‌قدرها هم حادّ نیست. به‌همین‌دلیل است که ایوانف، به‌راحتی همسرش را در خانه تنها می‌گذارد و به مهمانی می‌رود و حتی با داشتن همسری بیمار، با ساشا طرح عشق می‌ریزد. آدم‌های دیگر هم همگی به‌نوعی همچون ایوانف، درپی فرصتی برای خوشگذرانی، عشقبازی و یا سودجویی از یکدیگرند. فضا آن‌قدر با ویژگی‌های طنز- چنان‌که پیشتر برشمردیم- سازگار است که تا انتهای نمایش و به‌جز صحنه‌ی پایانی، چیزی جز شوخی و مزاح آدم‌ها، تفریح و موقعیت‌های کمیک و خنده‌آور دیده نمی‌شود.

برخلاف ***ایوانف***، در نمایشنامه‌ی ***مرید شیطان***، ما بافضایی کاملاً جدی و خشن مواجه هستیم. درطولِ اثر، مدام صحبت از جنگ است و اعدام و شورش. برخورد آدم‌ها همراه با جدال‌وستیزه است و اگرچه به‌رغم خصوصیت ویژه‌ی آثار شاو- چنان‌که اشاره شد- مزاح و شوخ‌طبعی در هر شرایط و توسط هر شخصیتی ارایه می‌شود، اما جدیت و خشونت تا پایان اثر باقی است. و تنها در انتهای نمایش است که براساس ساختارِ مطایبه‌گونه‌ی نمایشنامه، ورق برمی‌گردد و داستان به‌گونه‌ای دیگر به‌پایان می‌رسد.

درادامه، با هدف ارایه مثال‌هایی از نمایشنامه‌های ذکر شده و تمرکز بیشتر بر موارد عمده‌ی اختلاف میان عناصر کمدی دو اثر بالا، به‌طورمشخص به مقایسه‌ی مواردی چون نقطه‌ی آغاز اثر، اشخاص، گفت‌وگوها و سرانجام (پایان‌بندی) هردو نمایشنامه اشاره خواهد شد.

نقطه‌ی آغاز دو اثر

ایوانف، در جایی از داستان آغاز می‌شود که بورکین- مباشر املاک ایوانف- به سراغش آمده تا از وی پولی برای کارگرها بگیرد و ایوانف ناراحت از حضور او، درحال مطالعه است. نمایشنامه درهمان‌ابتدا با یک شوخی ازسویِ بورکین شروع می‌شود:

/بورکین با پوتین شکار و تفنگ بر دوش از دور دست باغ ظاهر می‌شود. مست گونه است. با دیدن ایوانف پاورچین پاورچین به او نزدیک می‌شود و هنگامی که کاملاً به نز دیکش می‌رسد تفنگ را به صورتش نشانه می‌رود.../ (چخوف، ۱۳۵۶: ۹)

این عمل گرچه ایوانف را می‌ترساند اما در اصل یک شوخی بیشتر نیست. گیریم شوخی احمقانه‌ای باشد:

ایوانف: ... من به اندازه خودم آشفته هستم، حالا تو هم با این شوخی‌های احمقانه‌ات مرا ترساندی و البته این تنها خودت هستی که کیف می‌کنی. (چخوف، ۱۳۵۶: ۹)

موضوع شوخی احمقانه، با خنده‌ی بورکین و عذرخواهی‌اش رفع‌ورجوع می‌شود اما این تنها آغاز چنین اعمال و رفتارهایی است. درادامه، آن‌ها بر سر پول کارگرها به مشاجره می‌پردازند. ایوانف از ضعف مالی‌اش می‌گوید و بورکین شروع می‌کند به دادن طرح‌هایی به‌قول ایوانف: چرند و نامشروع، برای پول‌دار شدن:

بورکین: ... خوش داری با مارفوشا باباکینا ازدواج کنم؟ نصف جهیزیه را بهت می‌دهم- نه نه نصف- می‌توانی همه‌اش را برداری!

ایوانف: اگر جای تو بودم چرند گویی را بس می‌کردم.

بورکین: نه، جدی می‌گویم. با مافورشا ازدواج کنم؟ جهیزیه را با هم قسمت می‌کنیم... اما چرا دارم اینجور با تو حرف می‌زنم؟ تو که نمی‌فهمی می‌فهمی؟ */ادایش را در می‌آورد./* «چرند گویی را بس می‌کردم!» تو آدم خوب و زیرکی هستی، ولی یک خرده شم نداری. اگر یک کمی کوشش به خرج می‌دادی... سالی یک میلیون در می‌آوردی. مثلا فرض کن اگر من الان دوهزارو سیصد روبل داشتم، ظرف دو هفته می‌کردمش بیست هزار روبل. باور نداری؟ فکر هم می‌کنی چرند می‌گویم؟ خوب، اینجور نیست... (چخوف، ۱۳۵۶ : ۱۴ و۱۵)

این مکالماتِ به‌قول ایوانف چرند، حتی باحضور اشخاص دیگر ادامه می‌یابد و همان‌طورکه اشاره شد ما را با فضایی توخالی، مضحک و پوچ، درگیر می‌کند. حال با ارایه مثالی ازابتدا، یا نقطه‌ی آغاز نمایشنامه‌ی ***مرید شیطان***، با شروع متفاوت این اثر آشنا می‌شویم:

/بامداد روزی سرد و زمستانی است. خانم دجن در آشپزخانه روستایی خود نشسته است...برای آگاهی از اخبار جنگ، همه‌ی زن‌ها مانند خانم دجن شب‌ها را بیدار می‌مانند... اما خانم دجن تنها نیست. در گوشه‌ای از آشپز خانه روی نیمکتی زهوار در رفته، دختری خوابیده است...

صدای آرام کوبه در می‌آید و چون کسی جواب نمی‌دهد آن‌را شدیدتر می‌کوبند. خانم دجن از خواب سبک خود می‌جهد و خطاب به دختر فریاد می‌زند:/

خانم دجن: (تهدید کنان) چرا در را باز نمی‌کنی؟ (می‌بیند دختر هنوز خواب است، به‌شدت او را تکان می‌دهد.) بیدار شو،... پاشو، خجالت بکش. دختر بی‌عاطفه‌ی گناهکار. هنوز خاک گور پدرت خشک نشده و تو این‌طور بی‌خیال خوابیده‌ای؟ (برناردشاو، ۱۳۵۸: ۳۳)

در همین چند جمله افتتاحیه نمایشنامه، مخاطب با فضایی خشن و جدی مواجه می‌شود: «بامداد سرد زمستانی، اخبار جنگ، آشپزخانه‌ای با نیمکت زهوار دررفته، صدای کوبیدن در، دیالوگ‌های خانم دجن خطاب به دختر: بی‌عاطفه گناهکار، هنوز خاک گور پدرت خشک نشده و...» درادامه نیز کسی که وارد می‌شود- کریستی، پسر خانواده- علاوه‌بر تشریح اعدام عمویش- پدر دختر- خبر فوت پدرش را نیز آورده است. همین فضای پر تنش‌واضطراب آغازین، کافی است که در ما احساس مواجه شدن با اثری بسیار جدی و به‌قولی تراژدی به‌وجود بیاورد. حال‌آن‌که هردو نمونه‌ی بالا باوجود تفاوت فاحشی که دارند، متعلق به شروعِ دو اثر در گونه‌ی کمدی هستند.

اشخاص

انتخاب شخصیت، ویژگی و خصوصیات آنان و نحوه ترکیب و قرارگیری‌شان در کنار یکدیگر از مهم‌ترین عوامل ساختاری یک اثر نمایشی است که تأثیر به‌سزایی در ایجاد فضای مورد نظر نویسنده، روند حرکت داستان، خلق گفت‌وگوهای مطلوب و پیش‌برنده، درگیری و کشمکش لازم و درنهایت، رسیدن به نتیجه‌ی نهایی دلخواه اثر دارد. به‌همین‌جهت، اشخاصِ یک نمایشنامه از آن‌جا که قرار است بار اصلی خلق اثر را بردوش بکشند، درابتدای‌امر، بخش عمده‌ای از ذهنیت نویسنده را به‌خود مشغول می‌دارند. این اهمیت البته ارتباط چندانی به موضوع، هدف، ساختار، سبک و گونه‌ی اثر ندارد. چراکه هر اثری بسته‌به خصوصیات و ویژگی‌های ساختاری، شخصیت‌های ویژه‌ی خود را می‌طلبد.

در دو اثر مورد بحث نیز- ***ایوانف*** و ***مرید شیطان***- شخصیت‌های خلق شده سهم بزرگی در ایجاد فضای مورد نظر، روند حرکت داستان و... ایفا می‌کنند.

شخصیت‌های اصلی در نمایشنامه‌ی ایوانف

۱- ایوانف/ نیکلای الکسیویچ

ملّاک ورشکسته/ حدوداً چهل‌ساله/ عضو دایمی شورای ایالتی/ دارای روحیه‌ی بورژوازی/ درون‌گرا و خوددار/ به‌رغم علاقه به همسر (آناپترونا) اهل ارتباط و خوشگذرانی با خانم‌ها.

۲- آناپترونا/ پیش‌از ازدواج و غسل تعمید، سارا آمبرسون

همسر ایوانف/ سی‌وچندساله/ مبتلابه مرض سل/ علاقمند و عاشق ایوانف/ به‌خاطر همسرش

از دین یهود رو گردانده و پدر و مادرش را ترک گفته است/ دارای روحیه بورژوازی، حساس و زودرنج.

۳- شبیلسکی/ ماتوی سیمیونیچ

کنت ازکارافتاده/ بورژوای فقیر/ حدودا شصت‌ساله/ زنش را سال‌هاست ازدست داده/ اهل تفریح و خوشگذرانی/ بذله‌گو شوخ‌طبع.

۴- لیبدف/ پاویل کریلچ

پاشا/ رئیس هیئت مدیره شورای ایالتی/ پنجاه‌ساله/ دارای همسر و یک فرزند دختر/ بورژوای خوشگذران/ ملاک ثروتمند/ ترسو، دهن بین و زن‌ذلیل.

۵- زینائیدا ساوشنا

همسر لیبدف/ چهل‌ساله/ مغرور، عصبی و خسیس/ بورژوای پول‌پرست/ دارای روحیه زن‌سالارانه.

۶- ساشا/ الکساندرا پاولونا

دختر لیبدف/ بیست‌ساله/ دارای روحی لطیف‌وحساس/ عاشق‌پیشه.

۷- بورکین/ میخائیل میخائیلویچ

از بستگان ایوانف/ چهل‌ساله/ مباشر املاک ایوانف/ عیاش و بی‌مبالات/ دغل و سوءاستفاده‌چی/ متاهل هوس‌باز.

۸- لووف/ یوگنی کنستانتینویچ

پزشک تازه‌کار/ سی‌ساله/ مبادی اخلاق و آداب/ بزرگ‌منش و مغرور/ کشیش‌مسلک و اهل موعظه و نصیحت/ دارای وجه منفی در اطرافیان به‌خاطر دخالت‌های بی‌جا و...

به‌غیراز کسانی که گفته شد، اشخاص دیگری چون : **باباکینا**/ بیوه جوان یک ملاک، **کوزی**/ افسر اداره رسومات، **آودوتیا نازارونا**/ (به‌قول چخوف) پیر زنی بی‌هیچ کار مشخص و... حضور دارند که نقش عمده‌ای در جریان نمایشنامه ندارند.

با نگاهی اجمالی به نام و خصوصیات اشخاص حاضر در نمایشنامه‌ی ***ایوانف***، خودبه‌خود با جمع شخصیت‌های عموماً بورژوا و خوشگذرانی مواجه می‌شویم که حتی بدون اطلاع از داستان اثر، ما را به فضایی مفرح‌وشاد می‌برد. هرچند ناراحتی‌های روحی ایوانف و مریضی همسرش آناپترونا، تااندازه‌ای ذهن ما را به‌خود مشغول می‌دارد اما درصد حضور شخصیت‌های اهل تفریح آن‌قدر بالاست که اجازه‌ی فکر کردن به کاری جدی و خشک را نمی‌دهد. حضور پنج- شش شخصیت بورژوا (ایوانف، آناپترونا، لیبدف، شبیلسکی، زینائیدا ساوشنا، و...) دو ملاک سر شناس (ایوانف، لیبدف)، یک کنت ازکارافتاده (شبیلسکی)، مردی هوس‌باز (بورکین)، زنی جوان و بیوه (باباکینا)، پزشکی تازه‌کار و منفور (لووف) و... خود گواه مواجه

شدن با کاری توام با مهمانی، تفریح، ازدواج و اتفاقاتی ازاین‌دست است که مشخصه‌ی نمایشنامه‌های کمدی است.

چخوف، البته با خلق شخصیتی چندبعدی از ایوانف و دادن روحیه درون‌گرایی و پراحساس به او و همچنین بخشیدن ضعف و بیماری به شخصیت با احساس و مهربانی چون آناپترونا، گرچه تااندازه‌ای از غرق شدن مخاطب در فضای کمدی صرف می‌کاهد اما این خود تمهیدی است برای دادن آمادگی به تماشاگر برای مواجه شدن با ضربه پایانی اثر. چه‌بسا اگر چنین نبود مخاطب اتفاق پایانی نمایشنامه- ***خودکشی ایوانف***- را نمی‌پذیرفت و به‌قولی آن را پس می‌زد.

با تمام این احوال، وجه غالب اشخاص به‌کارگرفته‌شده در نمایشنامه‌ی ***ایوانف*** با فضای غالب اثر- شادی‌وتفریح- متناسب بوده و به نویسنده در خلق موقعیت و فضای مورد نظرش کمک زیادی کرده است.

اشخاص اصلی در نمایشنامه‌ی مرید شیطان

۱- خانم دجن

خانه دار/ حدودا پنجاه‌ساله/ دارای شوهر و دو فرزند پسر (که البته درابتدایِ امر خبر مرگ شوهرش به او می‌رسد.)/ عصبی و تندمزاج/ دارای خانواده‌ای متوسط/ با روحیه‌ای زن‌سالارانه/ مسیحی معتقد و متعصب/ مبادی آداب/ رنج کشیده و...

۲- دیک دجن/ ریچارد

پسر بزرگ خانواده دجن/ سی‌ساله/ بلندبالا و خوش‌سیما/ باروحیه‌ای گستاخ و بی‌پروا/ لامذهب و یاغی اما مصمم و متعصب در بی‌ایمانی/ دارای رفتاری آمیخته با هزل‌وطنز/ زیرک و باهوش/ مصرّ در مخفی کردن احساسات/ مفتخر به لقب مرید شیطان و...

۳- کریستی/ مخفف کریستوفر

پسر دوم خانواده دجن/ بیست‌ودوساله/ با ظاهری تنومند و ابله/ مطیع و سر به راه و...

۴- اسی دجن

دختر عموی کریستی/ شانزده- هفده‌ساله/ پدرش (پیتر دجن) که از یاغیان اسپرینگ‌تون بوده به‌تازگی اعدام شده است/ بی‌سرپرست و به‌گفته‌ی خانم دجن: حرام‌زاده/ بزدل، مطیع و سبک‌سر/ احساساتی و بی‌تعصب و...

۵- آنتونی اندرسن/ تونی

کشیش منطقه/ پنجاه‌ساله/ تیزهوش و خوش‌مشرب/ معتقدبه زندگی در صلح و مدارا/ دارای اقتدار

و شأن بلند در اطرافیان/ دوستدار انسان و انسانیت و ایمان به سرشت پاک آدمی/ خانواده‌دوست و عاشق همسر/ متین و خوش‌رفتار/ مصمم و بااراده/ با روحیه پنهان مبارزه‌جویی و انقلابی و...

۶- جودیت اندرسن

همسر کشیش/ حدوداً سی‌ساله (بیش‌از بیست سال جوان‌تر از کشیش)/ زیبا و باوقار/ دارای احساساتی تابع رویاوخیال/ علاقمند و وابسته شدید به شوهر/ مؤدب‌ومتین/ معتقد و مبادی آداب و...

۷- جان برگوین

ژنرال ارتش انگلستان/ پنجاه‌وپنج‌ساله/ خوش‌قیافه و خوش‌لباس و البته خوش‌مشرب/ اهل مزاح و لطیفه‌گویی/ تیزهوش و زیرک/ افسری مقتدر و شایسته درجات عالی نظامی و...

۸- ماژور سویندن

سرگرد ارتش انگلستان/ چهل‌وپنج‌ساله/ یک نظامی تمام‌عیار و مبادی آداب ارتش/ عصبی و تندمزاج/ متعصب و خشک‌مغز و...

در این نمایشنامه نیز اشخاص دیگری چون استوار ارتش، کشیش برادنل (قاضی عسگر)، عمو ویلیام، عمو تی توس، آقای هاوکینز (مشاور حقوقی) و... حضور دارند که البته هرکدام به فراخور داستان در پیش‌بُرد آن نقش ایفا می‌کنند. آن‌چه بیش‌از هرچیز در سیاهه‌ی اشخاص نمایشنامه‌ی ***مرید شیطان***، جلب توجه می‌کند تنوع آنان به‌لحاظِ سن‌وسال، موقعیت اجتماعی و شغلی، و البته از همه مهم‌تر اعتقادی است. جرج برناردشاو، با کنارهم قراردادن آدم‌هایی با این‌همه اختلاف و تنوع، موقعیت‌های نمایشی و کشمکش و تضاد مناسبی را به‌وجود آورده است. مادری متعصب و مذهبی (خانم دجن) و پسری لامذهب، یاغی و سرکش (ریچارد)، ریچارد با همان ویژگی‌ها که گفته شد در کنار کشیشی مهربان صبور و انسان‌دوست (اندرسن) و در لحظه‌ای بسیار خاص و نمایشی، تنها شدن ریچارد با جودیت (همسر مذهبی، حساس و معتقد کشیش) و لحظات بسیاری ازاین‌دست باعث شده است نمایشنامه به اثری پرکشش و جذاب بدل شود.

گذشته از آن‌چه یاد شد، چندوجهی بودن دو تن ازمهم‌ترین اشخاص نمایشنامه (ریچارد و کشیش اندرسن) به‌عنوانِ متضادترین اشخاص اثر- یکی بی‌دین و لامذهب (مرید شیطان) و دیگری مرد خدا- و جابه‌جایی آنان در بخشی از داستان- آن‌جا که ریچارد خود را به‌جای کشیش معرفی کرده و به‌سوی چوبه‌ی دار می‌رود.- از زیباترین لحظاتی است که کاردکرد شخصیت در اثر را به‌خوبی نمایان می‌کند.

اما از جنبه‌ی خلق و ایجاد فضای مورد نظر نویسنده، حضور اشخاصی چون زنی متعصب، تندخو، شوهرمرده (خانم دجن)، جوانی بی‌دین، یاغی، شرور، ملقب‌به مرید شیطان (ریچارد)، کشیشی انسان‌دوست و صلح‌جو (اندرسن)، دو نظامی، یکی شوخ‌طبع و زیرک (ژنرال برگوین) و دیگری مقرراتی

و خشک‌مغز(سویندن) و دیگر شخصیت‌هایی ازاین‌دست، موقعیت و فضایی جدی و خشن به‌وجود آورده است. که ایجاد چنین فضایی درطولِ نمایشنامه‌ی ***مرید شیطان***، با آن‌چه درخصوصِ ویژه‌گی آثار شاو و کمدی خاص وی (مطایبه) برشمردیم، به‌طورکامل مطابقت دارد.

دیالوگ

دیالوگ و گفتگوها در هر اثر نمایشی علاوه‌بر کارکرد داستان‌پردازی و روایتی، پیش‌بَرَندگی، شخصیت‌پردازی و کارکردهای دیگر، معرف فضا و حتی گونه و سبک اثر نیز هستند. پرواضح است که جنس گفت‌وگوها در یک اثر کمدی و تراژدی متفاوت است. چراکه یک اثر تراژدی، به‌غیراز نمایش سقوط یک انسان (قهرمان) و نتیجه‌ای که از این سقوط نصیب مخاطب می‌شود، در فضایی جدی و پرهراس، بیشتر همراه با خشونت و غم، روی می‌دهد و به‌عکس، کمدی در فضایی شاد، مفرح و توام با شوخی‌وخنده. ازآن‌جاکه نقش گفت‌وگو و گفتار در ایجاد هر دو فضای ذکر شده بر کسی پوشیده نیست، خودبه‌خود اهمیت جنس و نحوه‌ی به‌کارگیری گفتگوها نیز در دو گونه‌ی عمده‌ی نمایشی (تراژدی و کمدی) مشخص می‌شود.

گذشته از تفاوت عمده در جنس گفت‌وگو نمایش کمدی نسبت‌به تراژدی، تفاوت‌های آشکاری نیز در جنس و نحوه گفت‌وگوپردازی میان نمایشنامه‌نویسان مختلف وجود دارد که گاهی همین عنصر نمایشی (گفت‌وگو) به‌تنهایی، معیار تمیز و تشخیص اثری از یک نویسنده با آثار سایر نویسندگان قرار می‌گیرد. به‌همین‌جهت درخصوص دیالوگ‌های دو نویسنده‌ی مورد بحث- چخوف و شاو- باتوجه به ویژه‌گی خاصِ گفتارهای به‌کاررفته در آثارشان، می‌توان به مقایسه‌ی دو اثر ***ایوانف*** و ***مرید شیطان*** پرداخت. اما از آن‌جاکه ممکن است دامنه‌ی بحث از حوصله‌ی این بررسی فراتر رفته و حتی به سایر آثار آنان کشیده شود، با محدود کردن بحث به چگونگی کمدی به‌کاررفته تنها در دو اثر مورد نظر و ارایه مثال‌هایی از دو نمایشنامه بسنده می‌کنم.

گفتار کمدی در ایوانف

گفتار کمدی، علاوه‌بر ارتباط تنگاتنگ با ذوق‌وقریحه‌ی نویسنده، به شخصیتِ گوینده (شخصیت نمایشی) و البته موقعیت نیز بسیار مرتبط است. چخوف- و البته جرج شاو- هردو از قریحه‌ی طنزپردازی برخوردارند. بنابراین علاوه‌بر خلق گفت‌وگوهای کمدی، شخصیت‌های مناسب چنین گفت‌وگوهایی را نیز به‌دقت انتخاب می‌کنند. در نمایشنامه‌ی ***ایوانف***، شخصیت‌هایی چون بورکین، شبیلسکی، کوزی، آودوتیا نازارونا و... بیشتر برای ادای چنین گفت‌وگوهایی انتخاب شده‌اند. ما درطولِ اثر، کمتر از کسانی

چون ایوانف، آناپترونا، لووف و... گفتار طنز می‌شنویم. این امر البته از حقیقتی حکایت دارد و آن این است که اشخاصی چون ایوانف و... با آن‌که در موقعیت و فضایی به‌ظاهر طنزوکمدی قرار گرفته‌اند اما نقش اصلی آن‌ها در جایی نمودار می‌شود که رویکرد واقعی اثر هویدا می‌شود. بنابراین گفت‌وگوهای چنین اشخاصی باید مبین نقش حقیقی آنان باشد.

بااین‌حال ازآن‌جاکه اثر مورد بحث ما (ایوانف) در حوزه‌ی طنز قرار می‌گیرد و به‌همین‌لحاظ می‌بایست از فضایی شادومفرح برخوردار باشد، چخوف با خلق گفت‌وگوهایی متناسب- گیریم از زبان اشخاصی چون بورکین و...- چنین فضایی را به‌وجود آورده است. ازجمله‌ی به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

بورکین: (در اعتراض به پاسخ منفی ایوانف مبنی بر دادن پول کارگرها) اسم خودشان را هم می‌گذارند ملاک، مرده شورشان را ببرد.... هزار جریب زمین بدون آن‌که یک غاز تو جیب باشد. مثل اینکه آدم یک انبار شراب داشته باشد بدون یک در شیشه واکن!... (چخوف، ۱۳۵۶: ۱۲)

شبیلسکی: (در مواجهه با دکتر جوان) دکترها درست مثل وکلاند ؛ تنها تفاوتشان این‌ست که وکلا فقط آدم را می‌چاپند، اما دکترها آدم را هم می‌چاپند و هم می‌کشند. بلا نسبت حاضران... (چخوف، ۱۳۵۶: ۱۲)

بورکین: (در عکس العمل مقابل خبر بیماری سخت آناپترونا) زندگی همین است... به یک گل می‌ماند که شاد و خندان توی چمن شکفته می‌شود؛ یک بز سر می‌رسد، می‌بلعدش، و همه‌چیز تمام می‌شود... (چخوف، ۱۳۵۶: ۵۳)

شبیلسکی: (به هنگام تبریک تولد ساشا) روز تولدت را تبریک می‌گویم، جانم، امیدوارم عمر سیر بکنی و هیچوقت دوباره زاییده نشوی... (و هنگام دیده بوسی با لیبدف) ولم کن، ولم کن! بوی یک انبار شراب می‌دهی... (چخوف، ۱۳۵۶: ۵۳)

گفت‌وگوهای کمدی در مرید شیطان

گفت‌وگوهای «***مرید شیطان***» اما حکایت دیگری دارد. در این اثر و البته سایر آثار شاو، نه‌تنها هیچ تلاشی برای ایجاد فضای طنزوکمدی دیده نمی‌شود بلکه- همان‌گونه که پیش‌تر یاد شد- اتفاقاً شاو، همه عناصر و ازجمله گفت‌وگوها را در خدمت فضا و موقعیت جدی و خشن به‌کار می‌گیرد. ولی با تمام این احوال در جای‌جای اثر - ***مرید شیطان***- از زبان بیشتر شخصیت‌ها کلام طنز جاری می‌شود. حتی گاه در بحرانی‌ترین شرایط. این امر چند دلیل عمده می‌تواند داشته باشد. یکی از این دلایل- چنان‌که گفته شد- به خصوصیت شخصی و اخلاقی شاو باز می‌گردد. به‌بیانی‌دیگر شاو ازاساس به

همه‌چیز با عینک شوخی نگاه می‌کند. بنابراین نمی‌تواند از بروز احساسات درونی‌اش درمقابلِ آن‌چه می‌بیند و یا تصویر می‌کند جلوگیری کند. همین امر باعث می‌شود که او در برخورد با هر موقعیتی با چاشنی طنزوبزله‌گویی از آن سخن بگوید.

این موضوع به‌طور آشکار در توضیحات صحنه آثار او خودنمایی می‌کند. به طورمثال در بخش عمده‌ای از توضیحات صحنه نمایشنامه‌ی ***مرید شیطان*** ما با توضیح یا توصیفات طنزگونه مواجه می‌شویم:

/خانم دجن چنانکه وظیفه بیوه‌ای غم‌زده است صورتش را با دست‌هایش می‌پوشاند.../ (شاو، ۱۳۵۸: ۳۸)

/خانم دجن به اتاق خواب می‌رود و در را چنان می‌بندد که معلوم شود چه دست سنگدلی آن را بسته است./ (شاو، ۱۳۵۸: ۵۳)

/حرف عمو ویلیام که می‌گوید همه درباره‌گاه خداوند برابریم به مذاق بانوان خوش نمی‌آید، زیرا آن‌ها اطمینان دارند اگر در این جهان برتری آنان مورد تردید است، درباره‌گاه الهی مقبولیت تام دارند./ (شاو، ۱۳۵۸: ۵۹)

/از طرز ادای کلام چنین استنباط می‌شود که می‌خواهد بفهماند، هرکس کشیش اندرسن را نشناسد درازگوش بی‌شعوری است./ (شاو، ۱۳۵۸)

جملاتی ازاین‌دست که در سراسر نمایشنامه به‌چشم می‌خورد و شکلی داستان‌گونه – البته داستان طنز– به آن بخشیده است، چنان‌که گفته شد به خصوصیت بزله‌گو و شوخ‌طبع برناردشاو برمی‌گردد. اما دلیل دیگر استفاده از کلام و گفتارهای دارای بار کمدی، شاید این باشد که شاو با این عمل می‌خواهد از بار خشونت و جدیت کار بکاهد. چراکه هدف او نوشتن اثری خشونت‌بار نیست. چه‌بسا او– همان‌گونه که پیش‌تر آمد– با نشان دادن موقعیت‌های جدی و خشن در لفافه‌ای از مطایبه و شوخ‌طبعی می‌خواهد ما را متوجه پوچ و مضحک بودن چنین لحظاتی کند.

در نمایشنامه‌ی ***مرید شیطان***، بیشترین بار کلام طنز بر دوش ریچارد– خشن‌ترین شخصیت نمایشنامه– گذاشته شده است. این امر علاوه‌بر آن‌چه گفته شد دو دلیل دیگر نیز می‌تواند داشته باشد. یکی آن‌که، به‌طور طبیعی و ناخواسته، مخاطب با شخصیت مزاح‌کننده و شوخ‌طبع ارتباط بیشتری برقرار می‌کند. شاو در نمایشنامه‌ی ***مرید شیطان***، به این ارتباط مخاطب با ریچارد نیازمند است. چراکه او قرار است به‌عنوان یکی از دو قهرمان اثر و به‌عنوان تنها شخصیتی که بیشترین حضور فعال را دارد، بخش عمده‌ای از حجم معنای نمایشنامه را به‌دوش بکشد. اما ازسوی‌دیگر و به‌عنوان دلیل دوم می‌توان چنین استنباط کرد که ریچارد ازآن‌جهت که شخصیتی بی‌قید، یاغی و بی‌بندوبار معرفی می‌شود، شنیدن هر کلامی از زبان او منطقی جلوه می‌کند.

و درنهایت می‌توان گفت: ریچارد در نمایشنامه‌ی ***مرید شیطان***، به‌نوعی شخصیت پنهان جرج برنارد شاوست و زبان گویای او نیز هست. درحقیقت آن‌چه از زبان ریچارد عنوان می‌شود، علاوه‌بر تعدیل جدیت و

خشونت فضا و خودِ شخصیتِ مرید شیطان- چنان‌که ذکر شد- و حرکت در مسیر هدف نویسنده، یعنی ایجاد مطایبه، بذله‌گویی‌ها و گفتار انتقادی جرج شاوست که به‌این‌طریق ارایه شده است.

ریچارد: (در اولین برخورد با خویشاوندانی که برای قرائت وصیت‌نامه‌ی پدرش دورهم جمع شده‌اند.) خب مادر، مثل همیشه خوب ظاهر سازی می‌کنید... عمو ویلیام، از وقتی تصمیم گرفتید شرابخواری را ترک کنید شما را ندیده‌ام... آن عمو تیتوس کهنه دلال کجاست؟... آه عمو جانف مثل همیشه مشغول دلبری از خانم‌ها هستید؟ (و وقتی با اعتراض عمو تیتوس مواجه می‌شود.) چَشم، خجالت می‌کشم و به وجود چنین خویشاوندانی افتخار می‌کنم... سگِ کی باشد که این موجودات را ببیند و از دیدنشان شاد و مفتخر نشود. (و بعد خطاب به کشیش) آهای جناب اندرسن، ببینم هنوز به اعمال حسنه مشغول هستید؟ بسیار خب ادامه دهید و مثل چوپانی صدیق آن‌ها را هدایت کنید و نگذارید از راه راست منحرف شوند... شنیده‌ام که ازدواج فرموده‌اید و همسر شما بیش از آن‌چه معمول عنایت خداوندی است، از زیبایی بهره‌مند است... (شاو، ۱۳۵۸: ۶۳-۶۰)

او، حتی در توصیف خود نیز از بذله‌گویی استفاده می‌کند:

ریچارد: خانم‌ها، آقایان، به‌عنوان پسر ارشد پدر مرحومم و این‌که رئیس نالایق این خانواده هستم، به شما خوش‌آمد می‌گویم... بله، هرقدر که می‌خواهید صورتتان را عبوس نشان بدهید... (شاو، ۱۳۵۸: ۶۶-۶۵) (وقتی از ورود قریب الوقوع نظامیان انگلیسی می‌گوید.) ممکن است مرا به دار نیاویزند، زیرا مرگِ مرید شیطان که البته مستحق به دار آویختن است، مردم را تحت تأثیر قرار نخواهد داد... (شاو، ۱۳۵۸: ۷۹) (وقتی همه خانه را ترک می‌گویند و تنها اسی را باقی می‌گذارند.) عجب! آن‌ها از بس عجله و تشویش برای نجات جسم خود داشتند، فراموش کردند روح تو را از دست شیطان برهانند. (شاو، ۱۳۵۸: ۸۱)

ریچارد، حتی زمانی که دادگاه حکم به اعدام او می‌دهد، دست از شوخی برنمی‌دارد:

ریچارد: (خطاب به ژنرال برگوین) حق این‌ست به‌جای آن‌که مرا مانند یک سگ به دار بیاویزید، به‌عنوان اسیر جنگی تیرباران کنید... (شاو، ۱۳۵۸: ۱۵۴) (و بعد وقتی ژنرال، ناشیگری سربازان را در تیراندازی متذکر می‌شود.) ناشیگری سربازان به خاطرم خطور نکرده بود. در این صورت، دار بهتر است... (شاو، ۱۳۵۸ : ۱۵۵)

سرانجام

سرانجام و به‌قولی پایان‌بندی داستان در دو نمایشنامه‌ی مورد بحث، از مهم‌ترین بخش‌های آن به‌حساب می‌آید که درحقیقت، هردو نویسنده- چخوف و شاو- هدف اصلی و منظور نهایی خود را از خلق داستان، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگوها و به‌کارگیری سایر عناصر نمایشی، در این بخش از نمایش مطرح کرده‌اند.

به‌طورمثال در ***ایوانف***، بیشترین حجم نمایش در فضایی آمیخته با کمدی و طنز می‌گذرد. و این تنها

تصمیم نهایی ایوانف مبنی‌بر خودکشی است که ناگهان همه‌چیز را درهم می‌ریزد. فضای اثر یکباره از کمدی به‌نوعی تراژدی تغییر شکل می‌دهد و نمایش، برگ نهایی خود را رو می‌کند. تمام تأثیر این اثر هم در همین پایان‌بندی نهفته است. به‌طورمثال اگر نمایش طبق روندی که ازابتدا درپیش گرفته بود، با عروسی ایوانف و ساشا پایان می‌گرفت- چنان‌که این اتفاق در متن اولیه ایوانف به‌همین‌شکل روی می‌داد- این متن هرگز اثر ماندگاری نمی‌شد. و تااین‌حد در ذهن مخاطب تأثیر نمی‌گذاشت. گویی چخوف تمام نمایش را برای این لحظه‌ی خاص پایانی نوشته و در تمام طول اثر درحال آماده کردن مخاطب برای ضربه نهایی بوده است.

با یادآوری تعریف اولیه‌ی طنز به‌عنوان نمایش کمدی هشدار دهنده، اصل هشدار متن ***ایوانف*** در همین لحظه‌ی پایانی نهفته است و درحقیقت اگر نمایش با پایان‌بندی غیرازاین تمام می‌شد، هرگز تااین‌اندازه جنبه هشداردهنده نداشت.

در نمایشنامه‌ی ***مرید شیطان***، اما پایان‌بندی به‌گونه‌ای‌دیگر است. درطولِ اثر صحبت از هجوم سربازان انگلیسی است و نیت اصلی‌شان برای اعدام یکی از اهالی به‌منظور عبرت دیگران! جابه‌جایی ریچارد با کشیش هم نه‌تنها به هیجان و تعلیق اثر می‌افزاید بلکه بر خشونت و جدیت آن تأکید می‌کند. این شرایط خشونت، هیجان و تعلیق، تا لحظه‌ی آخر ادامه می‌یابد و در پایان یک‌باره با حضور کشیش اندرسن در هیأت نماینده شورشیان، همه‌چیز تغییر می‌کند. ریچارد از اعدام رها شده و از مرید شیطان، به کشیش تازه‌ی منطقه، تغییر عنوان می‌دهد.

این تغییر ناگهانی فضا، از جدیت و خشونت تمام به صلح‌وآرامش و چرخش ناگهانی شخصیت ریچارد از آدمی لاابالی، بی‌ایمان و یاغی به کشیشی فداکار در پایان داستان، تنها در اثری با خصوصیات یادشده در کمدیِ مطایبه سازگاری دارد.

نتیجه‌گیری

باتوجه به آن‌چه به اجمال در خصوص دو اثر نمایشی مورد بحث- ***ایوانف*** و ***مرید شیطان***- ذکر شد، تنها به‌منظور ارایه دورنمایی از شیوه‌ی نوشتاری دو طنزپرداز بزرگ- آنتوان چخوف و جرج برنارد شاو- صورت گرفت. دو شیوه‌ی نوشتاری متفاوت که هردو در قالب کمدی اما با ابزار و روشی متفاوت- طنز و مطایبه- ارایه شده‌اند؛ شیوه‌ی نوشتاری چخوف در ***ایوانف*** که در قالب طنز، با ایجاد فضایی شادومفرح- ظاهری شاد- موضوعی خطیر و هشداردهنده را طرح می‌کند و شیوه‌ی شاو در ***مرید شیطان*** که در قالب مطایبه، با ایجاد فضایی جدی‌وخشن- ظاهری جدی- مسایل را به‌شوخی می‌گیرد.

گذشته‌ازاین، آن‌چه طرح شد تنها بخش کوچکی بود از مبحث بزرگ کمدی و ارایه گوشه‌ای از قابلیت‌های این گونه‌ی پرتنوع و جذاب نمایشی، که در تئاترِ همه‌ی دوران‌ها مورد توجه بوده و در فضای امروز تئاتر نیز جای تأمل بسیار دارد.

فهرست منابع

۱ـ اخوت، احمد، (۱۳۷۱)، ***نشانه‌شناسی مطایبه***، اصفهان، نشر فردا.

۲ـ ارسطو، (۱۳۶۹)، ***ارسطو و فن شعر***؛ ترجمه‌ی عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

۳ـ اصلانی، محمدرضا، (۱۳۸۵)، ***فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز***، همدان، انتشارات کاروان.

۴ـ برناردشاو، جرج، (۱۳۵۸)، ***مرید شیطان*** (مقدمه و متن نمایشنامه)، ترجمه‌ی حسن رضوی، چاپ اول، تهران، خوارزمی.

۵ـ برناردشاو، جرج، (۱۳۸۸)، ***پیام های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی برنارد شاو***، تهران، امید فردا.

۶ـ بنتلی، اریک، (۱۳۶۶)، مضحکه، کمدی، تراژدی- کمدی، ترجمه‌ی منصور براهیمی، ***فصلنامه فارابی، ویژه کمدی***؛ (شماره ۲۷، ۱۷۹)

۷ـ جواری، محمدحسین، (۱۳۹۰)، ***انواع ادبی: حماسه، درام، تراژدی، کمدی تغزل***، تهران، یاس نبی.

۸ـ چخوف، آنتوان، (۱۳۵۶)، ***ایوانف، نمایشنامه در چهارپرده***، ترجمه‌ی سعید حمیدیان، چاپ اول، تهران، پیام.

۹ـ داک ورث، جی. ئی، (۱۳۶۶)، نگره‌های باستانی و امروزین در باب کمدی، ترجمه‌ی داود دانشور، ***فصلنامه فارابی، ویژه کمدی***؛ (شماره ۲۷، ۱۷۹)

۱۰ـ شمیسا، سیروس، (۱۳۸۶) ***انواع ادبی***، تهران، نشر میترا.

۱۱ـ کرول، کاترین، (۱۳۸۸)، ***زندگی نویسندگان: کمدی ها و تراژدی ها و آنچه همسایه ها می گویند***، ترجمه‌ی تینا حمیدی، تهران، نشر قطره.

۱۲ـ کوپال، عطاالله، (۱۳۸۴)، ***سرچشمه‌ی پیدایش کمدی***، چاپ اول، تهران، نشر قطره.

۱۳ـ ملوین مرچنت، ویلیام، (۱۳۸۹)، ***کمدی***، ترجمه‌ی فیروزه مهاجر، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

۱۴ـ موسوی گرمارودی، علی، (۱۳۶۱)، ***درباره هنر و ادبیات، گفت و شنودی با مهدی اخوان ثالث و علی موسوی گرمارودی***، بابل، انتشارات کتابسرای بابل.

۱۵ـ ناظرزاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۶۶)، ***کمدی، نمایشنامه‌ای آزادی‌بخش، فصلنامه فارابی، ویژه کمدی***؛ (شماره ۲۷، ۱۷۹)

16- Brenton, Cloudstiey, and Rothwell, Fred, (1911), **Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic**. London.

آرش کـمانگـیر، آرش بیضایی، آرش چرمـشیر*

شیرین اخباری **، محمود طاووسی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱ / ۰۲ / ۲۳ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱ / ۰۳ / ۰۲

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی دانشگاه سوره، تحت عنوان "چگونگی تجلی اساطیر ایران در نمایشنامه های پس از انقلاب اسلامی (با رویکرد ویژه بر آثار بهرام بیضایی،نغمه ثمینی و محمد چرمشیر)"، است که توسط خانم شیرین اخباری در بهمن ماه ۱۳۸۸ دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسؤول

آرش کمانگیر، آرش بیضایی، آرش چرمشیر

شیرین اخباری
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی. دانشگاه سوره

محمود طاووسی
استاد پایه ۲۶، رشته فرهنگ و هنر و زبان های ایران

چکیده

انسان امروزی بینش وسیع‌تری نسبت‌به جهان هستی دارد، به‌همین‌دلیل اسطوره‌ها را با نیازهای امروزی و انسانی خود مطابقت می‌دهد. همین اتفاق برای اسطوره آرش کمانگیر نیز می‌افتد. سیری که در مورد این اسطوره شاهد آن هستیم این است که این اسطوره از قالب خدا (ریشه‌های ***اسطوره‌ای آرش*** که مشترک با خدایان هندی ازجمله ویشنو و شیوا است)، فرشته (در متن ***اوستا***، یشت هشتم)، به انسان معمولی (در نمایشنامه‌ی ***"آرش"*** بهرام بیضایی) تغییر پیدا می‌کند.

بهرام بیضایی اساطیر را با تصویری متفاوت به نسبت آنچه در ذهن خواننده وجود دارد، نشان می‌دهد. او در بازسازی اسطوره‌ی آرش کمانگیر، این منجی را هریک از مردم عادی معرفی می‌کند و معتقد است که ویژگی‌های انسانی بشرازجمله عشق، تنفروتردید است که می‌تواند جامعه‌ی بشری را نجات دهد.

محمد چرم‌شیر بازتاب و تجلی اسطوره آرش را در نمایشنامه ***"شرفنامه‌ی یحیی تیره بخت"*** از زاویه‌ای دیگر به‌نمایش می‌گذارد، او ضمن حفظ اصل اسطوره، سازنده‌ی تیر را ازمیانِ مردم عادی انتخاب می‌کند.

واژگان کلیدی: اساطیر ایرانی، اساطیر هندی، اسطوره آرش، بهرام بیضایی، محمد چرم‌شیر، نمایشنامه ***آرش***، نمایشنامه ***شرفنامه‌ی یحیی تیره‌بخت.***

مقدمه

اساطیر درطولِ سالیان متوالی نقش موثری در تاریخ تمدن بشر داشته و بازسازی آن‌ها واقعیت‌های زندگی انسان را امکان‌پذیر ساخته است. نمایشنامه‌نویس با خلاصه‌کردن نشانه‌ها و افزودن مسایل انسان امروزی به شخصیت‌های اساطیری امکان تداوم آن واقعیت را ازطریقِ اثر خود در زمان حاضر فراهم می‌آورد.

شخصیت‌های امروزی در صحنه‌های نمایش در برقراری ارتباط با مخاطبین زمانه‌ی خود دارای توانایی‌های بالقوه هستند، اگر این شخصیت‌ها ارزش‌های اصیل اسطوره‌ای را نیز باخود حمل کنند، در جهان اسطوره‌ها قرار می‌گیرند و درنتیجه ارتباط جهان امروز با دوران باستانی اساطیر را میسر می‌سازند. دراین‌شرایط شخصیت‌ها نیز تبدیل‌به اسطوره و الگوهای نمادین می‌شوند که درعین‌حال‌که بازتاب اساطیر هستند، جهان معاصر را به‌نمایش می‌گذارند.

تمامی نمایشنامه‌های اسطوره‌ای ماندگار در تاریخ تآتر جهان یک‌چیز مشترک دارند و آن پاسخ درستی است که به چرایی خود می‌دهند. ازآنجاکه خاستگاه نمایشنامه‌های یونان باستان، اساطیر بوده‌اند و نخستین نمایشنامه‌نویسان، اساطیر را محمل بروز اندیشه‌های پیچیده خود یافتند؛ پس شاید هیچ گونه ادبی بدین‌سان با اساطیر پیوندی ناگسستنی ایجاد نکند.

اسطوره آرش به‌دلیلِ ویژگی‌های ملی‌اش همواره یکی از محبوب‌ترین اسطوره‌ها در ایران برای اقتباس آثار ادبی بوده است و به دلیل خصلت‌های دراماتیکش یکی‌از موضوعاتی است که همواره نمایشنامه‌نویسان را به‌خود جلب کرده‌است.

نوع نگاه به اسطوره و استفاده از آن می‌تواند جایگاه نمایشنامه و ارزش آن را تعیین کند. آنچه در اینجا برای ما اهمیت دارد، نوع نگاه بهرام بیضایی و محمد چرم‌شیر به اسطوره و چگونگی بهره‌گیری آن‌ها از آیین و اساطیر در نمایشنامه‌های امروزی و مدرن است.

اسطوره آرش

صفت ***اسطوره آرش*** در ***اوستا*** خشنویوی ایشو (سخت‌کمان، دارای تیرتیزرو) و در پهلوی شپاک و در فارسی شیواتیر (***مجمل التواریخ و القصص***) و در منظومه ***ویس و رامین***، اسطوره آرش کمانگیر ذکر شده است، شیواتیر کسی است که تیر او مانند شیوا (یکی‌از سه ایزد بزرگ هند که بسیاری از صفاتش مانند ایزد تیر است) است.

اسطوره آرش یا ارخش یا آرش شیواتیر در ادبیات فارسی به کمان‌گیر معروف است. او از قهرمانان سپاه ایرانی است، که در جنگ میان ایران‌وتوران مأمور می‌شود تیری پرتاب و به‌این‌شکل مرز میان

ایران‌وتوران را مشخص کند. افراسیاب و منوچهر با مشخص شدن مرزهای ایران با یکدیگر صلح می‌کنند. باجلان فرخی می‌گوید: «در نبردهای اسطوره‌ای و افسانه‌های تاریخی فرمانروایی پیشدادیان در روایتی افراسیاب تبرستان را محاصره و پس از راضی شدن به صلح منوچهر از افراسیاب می‌خواهد که در حد یک تیر پرتاب از خاک ایران را به او باز گرداند؛ افراسیاب می‌پذیرد و منوچهر به یاری اسپندارمذ، امشاسپند بردباری و نگهبان زمین تیر و کمانی ویژه می‌سازد و آرش پهلوان ایرانی این سهم را به عهده می‌گیرد...» (هینلز، ۱۲۰:۱۳۸۵)

آرش اسطوره‌ای است که در مآخذ دوره اسلامی اطلاعات بیشتری می‌توان از آن یافت. ازجمله منابعی که بعدازاسلام به اسطوره آرش پرداخته‌اند، می‌توان به ***تاریخ طبری***، ***آثار الباقیه*** ابوریحان بیرونی، ***مجمع التواریخ غرر السیر***، ***کامل التواریخ*** ابن اثیر و ***روضه الصفای*** میرخواند اشاره کرد.

تیریشت ***اوستا*** تنها منبع متعلق به دوران پیش‌ازاسلام است که در مورد اسطوره آرش روایت به‌نسبت کاملی ارایه می‌دهد. هرچند به‌صورت مستقل نیست و فقط برای توصیف سرعت‌وشتاب غیر معمول، تیشتر با تیر آرش شیواتیر مقایسه می‌شود. «مانند آن تیر در هوا پران که آرش بهترین تیرانداز آریایی، از کوه اَئیریوخَشوَت به سوی کوه خوانونت تیرانداخت... آنگاه اهورامزدا به او (به تیر) نفخه‌ای بدمید و (امشاسپندان) و مهر دارنده‌ی دشت‌های فراخ، هر دو از برای او، راه مهیا ساختند. از پی آن (تیر) اشی نیک و بزرگ و پارند سوار گردونه‌ی سبک و چست روان شدند تا مدتی که آن (تیر) پران به کوه خوانونت فرود آمده در خوانونت آن تیر به زمین رسید.» (پورداوود،۳۵۹:۱۳۵۶)

دکتر مهرداد بهار اسطوره آرش را یکی‌از اساطیر مشترک و کهن هندوایرانی می‌داند که از هیات خدایی تغییر ماهیت داده است و به‌هیاتِ پهلوانی درآمده است از دیدگاه بهار باید اسطوره آرش را معادل ویشنو در اساطیر هندی دانست زیرا ویشنو نیز با انداختن تیر سرزمین خدایان را بازپس گرفت و آرش نیز با پرتاب تیر سرزمین ایران را از تورانیان بازپس گرفت. (بهار،۴۵:۱۳۷۵)

در ***ریگ ودا***، ماندالای ششم، سرود ۷۵، دعایی درخصوصِ رزم‌افزار باتاکید بر تیروکمان آمده است: «پوششی دارد از پر عقاب و دندان گوزن مقید به گاوان آنگاه که رها شود به پرواز در آید، باشد که تیرها مردان ما را هرکجا باشند، چه با هم چه جدا از هم پناه دهد.»

«کمان رزم‌افزاری است خورشیدی و شاهانه، در سنت هندی ایزد راما و بودیساتوا در نقش شاهان کشاتریا و قهرمانان خورشیدی شاهکاری تیراندازی را به نمایش می‌گذراند. دو بازوی جسمانی شاه انگاشته شده است، زیرا شاه مسوول یاوری زمین است و ریزش باران در فصل مناسب و به تبع آن برکت زمین به داد و بی‌داد وی بستگی دارد.

در سنت هندی رسم بر آن بود که روز تاجگذاری شاه، مردی روحانی طی مراسمی کمانی را به شاه

بسپارد، زیرا او در مقام نماینده‌ی ایندرا بر زمین می‌باید اژدهای زمان خود را بکشد. این کمان را نیز «رزم‌افزار ایندرای کشنده‌ی اژدها» خوانده‌اند دراین مراسم شاه سه تیر به نشانه‌ی سه عالم زمینی و هوایی و سپهری پرتاب می‌کرد. شواهدی در دست است که ایندرا در عین حال که پیش نمونه‌ی شاهی است با خویشکاری روحانی در نقش پیامبری همسان خورشید ظاهر می‌شود. ایندرا و آگنی در یکی از وجوه خود- درخشش خورشیدی- تجلی زرین خوانده شده‌اند.» (کیا،۱۳۸۸:۹۳)

تیرکمان منسوب به آگنی – خدای آتش – است و نیز ریشه‌ی درختی که چوب کمان از آن به‌دست می‌آید، از آتش آگنی است. ازاین‌رو کمان نیز چون تیر سرشتی آتشین دارد. آگنی فرزند زمین‌وآسمان است که پس‌از تولد وی از یکدیگر جدا شده‌اند. پدر کمان میترا وارونا و مادرش پر تهی‌زمین است. سپندارمذ، راهنمای شاه در ساختن تیروکمان آرش در جهان جسمانی، فرشته‌ای موکل زمین است، که در ***اوستا*** گاهی به‌معنایِ زمین نیز آمده است (یشت‌ها: ۹۴-۹۳)

در ***مهابهاراتا*** «درونا چارج» استاد شگفتی‌آور تیراندازی است. او از نطفه‌ی برهمنی در کوزه پرورده شده و به‌همین‌دلیل «درونا» گفته می‌شود، هنر کمان‌داری را از پیری به نام «آگنی بیس» آموخته است. آگنی منسوب‌به ایزد آتش است و برگزاری آیین قربانی به نام اوست و تیروکمان نیز به او نسبت داده شده است. درونا رزم‌افزار مقاومت ناپذیر سِرّ برهما و شیوه‌ی کاربرد آن‌را از ایزد راما، خدای هندی آموخته است، او این رزم‌افزار مقدس را به شاگردش آرجونا که سرآمد تیراندازان است، می‌سپارد. آرجونا با پرتاب تیر ایندرا تاریکی را می‌زداید. (مهابهارات،۱۳۵۸:۳۵۷)

در ***آثار الباقیه*** اسطوره آرش مردی با دیانت و همچنین به‌معنایِ فرزانه و دانشمند آمده است، بیرونی ضمن اشاره‌به این مطلب معتقد است؛ فرشته‌ای به نام اسفندارمذ ظاهر می‌شود و به منوچهرشاه الگوی تیروکمان را می‌دهد و بعد: «آرش را که مردی با دیانت بود حاظر کردند گفت که تو باید این تیر و کمان را بگیری و پرتاب کنی و آرش برپا خاست و برهنه شد و بدن خویش به حضار نمود و گفت: ای پادشاه و ای مردم! به بدنم بنگرید مرا زخمی نیست ولی یقین دارم که پس از انداختن تیر، قطعه قطعه شده فدای شما خواهم گردید. پس از آن که دست به چله‌ی کمان برد به قدرت خداداد تیر از شست رها کرد و جان خود تسلیم نمود...» (بیرونی،۱۳۵۲:۲۷۸)

همچنین در ***مهابهاراتا*** در افسانه درونا چارج آمده است: «سلاح از تن به در آورد و بر سر ارابه گذاشت و خود بر زمین چهار زانو نشسته پای خود را بالای دیگر گذاشت و به طریق جوکیان نشست و تمام نفس یکجا نمود و همه پیش دل خود آورد و از دل به جانب سرکشید و کاسه سرش شکافته شد و جان را از آنجا به در برد و این مکر درونا چارج را داسامادوارا گویند. چون جانش از بدن به در آمد چون آفتاب به همان شعاع و نور بالای سرش بایستاد.» (مهابهارات،۱۳۵۸:۲۷۱)

از اسطوره آرش در ***اوستا*** در تیریشت یاد می‌شود که یشتی درارتباط با باران‌زایی و ازبین رفتن خشکسالی است. ازسوی‌دیگر افراسیاب در اسطوره‌شناسی ایرانی و به‌خصوص در متون پهلوی معادل با خشکسالی گرفته می‌شود چنان‌که در ***بندهش*** آمده است افراسیاب پس‌از شکست دادن منوچهر ایران را در خشکسالی نگه داشت و باران را بند آورد. درواقع می‌توان تیر اسطوره آرش و شکست افراسیاب را معادل نبرد تیشتر با دیو اپوش یا خشکسالی دانست.

دکتر مزداپور معتقد است، ازجمله آیین‌ها و رفتارهای دینی که باران‌کرداری، یعنی باریدن باران، در آن‌ها نقش دارد، هنگام تیراندازی آرش کمانگیر است. دراین‌هنگام پس‌از بارش باران، جشن بزرگ آب، یعنی تیرگان پدید می‌آید. چراکه پس‌از سلطه افراسیاب بر ایران، باران از باریدن باز می‌ایستد؛ یا آنکه افراسیاب به جادویی آن‌را باز می‌دارد. (مزداپور،۱۳۸۶:۶۱)

اما در ادبیات پهلوی و روایات اسلامی اسطوره آرش تنها قهرمان تیراندازی نیست که با پرتاب تیر افسون شده، یا به یاری خدا و ایزدان، افراسیاب را از خاک ایران می‌راند و پس‌از خشکسالی طولانی باران را به ایران باز می‌آورد. در بندهش از این باران، به‌عنوانِ نوبارانی یاد شده است: «چون منوچهر در گذشت دیگر بار افراسیاب آمد، بر ایرانشهر بس آشوب و ویرانی کرد، باران را از ایرانشهر بازداشت تا زاب تهماسپان [زو طهماسب] آمد، افراسیاب را بسپوخت [دور کرد] و باران آورد که آن را نو بارانی خوانند.» (بهار،۱۳۷۵:۱۸۴)

آنچه مسلم است زو از خاندان منوچهر پادشاه ایران است اما اسطوره آرش را به هیچ خاندانی نسبت نداده‌اند، او یک جنگاور وطن‌دوست است و برخلافِ زو باید بمیرد. چراکه وی از تبار شاهان و اشراف نیست و فره ایزدی به وی تعلق ندارد. آرش می‌میرد تا بعد از پیروزی بر افراسیاب، ادعای تاج و تخت شاهی نکند . برخی‌از محققین معتقدند که آرش اسطوره‌ای اشکانی بوده و به‌همین‌دلیل توسط ساسانیان به‌فراموشی سپرده می‌شود، درست همان رفتاری که با بیشتر متون اشکانی می‌شود.

با کمال تاسف ***شاهنامه*** نیز از ***اسطوره آرش*** یاد نمی‌کند، زو طهماسب شاهی کهنسال است که با دادوخرد سرزمین ایران را آزاد می‌سازد و باران از نو می‌بارد:

پر از غلغل و رعد شد کوهسار
زمین شد پر از رنگ و بوی و نگار
جهان چون عروسی رسیده جوان
پر از چشمه و باغ و آب روان (فردوسی،۱۳۷۹:۳۲۸)

برخی پژوهشگران معتقدند که ***شاهنامه*** از یکی‌شدن اسطوره آرش کمانگیر و زو خبر می‌دهد و این پیش‌زمینه‌ای است تا زو بتواند جای اسطوره آرش را در انداختن تیر اهورایی بگیرد یا اینکه روان آرشی در

او بروز کند ، عده‌ای بر این باورند که حذف اسطوره آرش در ***شاهنامه*** به‌عنوانِ قهرمانی ملی بدان‌دلیل بوده تا همتایی برای رستم یافت نشود، که اگر چنین می شد از ارزش‌واعتبار اسطوره آرش در نزد توده مردم کاسته می‌شد.

اسطوره آرش قهرمانی خورشیدی است، او با برآمدن خورشید تیر را پرتاب می‌کند و با غروب خورشید تیرش به‌زمین می‌نشیند.

آرش در اساطیر ایرانی

نامدارترین تیرانداز ایرانی قهرمانی است اساطیری به نام آرش و قدیمی‌ترین سندی که از وی یاد رفته ***اوستا*** است. «تشتر ستاره رایومند فرهمند را می‌ستاییم که تند به سوی دریای فراخکرت تازد مانند آن تیر در هوا پران که آرش تیرانداز آریایی از کوه ائیریوخشوت به سوی کوه خونونت انداخت. آنگاه آفریدگار اهورامزدا به او نفخه‌ای بدمید. آنگاه آب و گیاه و مهر دارنده‌ی دشت‌های فراخ از برای او کرداگرد راهی مهیا ساخت.» (پورداوود،۱۳۵۶:۳۵۸)

اسطوره آرش از قله‌ی کوهی که مرکز زمین تصور شده به مرز مقدسی که افراسیاب(جلوه‌ی شروتاریکی) در حصار گرفته‌است تیر پرتاب می‌کند. این تیر مقدس است و به‌یاریِ ایزدان و فرشتگان ساخته‌و پرداخته شده و دیوان‌و تاریکی و خشکسالی را ازبین می‌برد.

در روایت‌های به زبان پهلوی و گزارش‌های اسلامی افراسیاب جای دیو خشکسالی را گرفته است و پهلوان تیرانداز، گاهی آرش و گاهی زوتهماسب، خاک ایرانشهر را از چنگ افراسیاب تورانی به‌در می‌آورد. درتمامیِ این روایت‌ها درپیِ شکست افراسیاب، باران‌های سنگین می‌بارد و سبزی‌وخرمی ایران را فرا می‌گیرد.

در بیشتر روایات ایرانی، آرش تیرانداز جان خود را فدا می‌کند و با پرتاب تیر رهایی‌بخش که خشکسالی را می‌راند، درجا می‌میرد. اما در هیچ روایتی از مردن زو اثری نیست.

آرش، اسطوره‌ای مبتنی‌بر جنگ و میهن‌پرستی است. او یکی‌از گمنام‌ترین و درعین‌حال آشناترین اسطوره‌های ایرانی است. او در نظام اسطوره‌شناختی ایران جایگاه مشخصی ندارد و هیچ روایت اسطوره‌ای خاصی از او دردست نیست. او را نه در عصر اساطیر ایرانی و نه در عصر حماسه‌های پهلوانی می‌توان یافت. اما باوجودِ کمبود منابع درموردِ ***اسطوره آرش***، این اسطوره در ذهن ایرانیان جایگاه ویژه‌ای دارد و گویی آشنایی زیاد و نزدیکی با این مرد گمنام دارند.

بیضایی و اسطوره

بهرام بیضایی هنرمندی‌است که کوشیده ***شاهنامه***، اساطیر و حماسه را با نگاهی تازه بازخوانی کرده و درعین‌حال ازنظر ساختار نمایشی از نمایش‌های یونانی فاصله گرفته و به نمایش ایرانی، همچون نگارگری ایرانی– دایره‌وار با حلقه‌های تودرتو، هم‌زمانی چند اتفاق و...– و قصه‌های هزارویک‌شب، نزدیک شود.

در نمایشنامه‌های وی آنچه بیشتر خودنمایی می‌کند بهره‌گیری و استفاده از امکانات و داشته‌های ادب‌وفرهنگ ایرانی است که به‌گونه‌ای نو در چارچوب آثار وی قرار می‌گیرند. آدم‌های بیضایی دغدغه سیاسی ندارند، آن‌ها با مسایل عمیق‌تری ازجمله هویت حقیقیشان درگیرند که از کجا آمده‌اند؟ چراوچگونه آمده‌اند؟ آن‌ها حقیقت خود را جست‌وجو می‌کنند، شاه‌وگدا، همگی با حال‌وگذشته‌وآینده خود درگیرهستند و آن را می‌جویند.

بیضایی به اسطوره، به‌معنایِ عام و نوین آن می‌اندیشد. او داستان‌هایی خلق می‌کند که هم خیالی، قدسی، مینوی و درعین‌حال امروزی هستند. او اسطوره را به زمان حال می‌آورد اما چهارچوبی آشنا برای آن وضع نمی‌شود تا محیط، تناسب، پیام و ساختار آن اسطوره با زمان ما معاصر شود.

به‌طورمثال او در نمایشنامه‌های ***آرش و اژدهاک***، این دو شخصیت را از میان انسان‌های معمولی و مردم عادی برای انجام کارهای بزرگ انتخاب می‌کند. وی نگاه قهرمانانه به یک عده انسان خاص با تعاریف ازپیش‌تعیین‌شده، ندارد. مثلاً در این دو نمایشنامه اگر انسان‌های معمولی انتخاب شوند– از سویِ خدا، طبیعت، کشور، شاه و...– می‌توانند در یک شرایط محیطی مناسب و حتی نامناسب با بروز استعدادهای ذاتی خود و استفاده از تمام قوای روحی‌وجسمی تبدیل به یک قهرمان در داستان شوند و البته این قهرمان الزاماً انسانی نیک‌نهاد همچون آرش نیست بلکه می تواند همچون اژدهاک یک شخصیت پلید باشد او با این ساختارشکنی در اسطوره آن‌را برای انسان امروزی که جدا از قهرمانی و توانایی‌های قهرمانانه است، شکسته و در دسترس قرار می‌دهد.

آنچه در اقتباس مورد توجه قرار می‌گیرد استفاده از مضمونی خاص و استفاده از آن در جامعه‌ی امروزی با توجه به نیازهای جامعه است.

در باور بیضایی، آنچه در رابطه با متون کهن از اهمیت فراوانی برخوردار است ظرفیت اقتباس از این نوع متون است. زیرا اقتباس می‌تواند موثرومفید باشد که مضمون چنین متنی را در جامعه‌ی امروزی پیاده کرده و بتواند آن را با نیاز جامعه امروز منطبق کند.

برخوانی آرش

ایران مورد تهاجم تورانیان قرار گرفته و سردار تورانی شرط تعیین مرز ایران را تیری دانسته که به‌وسیله تیرانداز ایرانی پرتاب شود، کشواد که بهترین کمانگیر ایران‌زمین است به این کار گمارده می‌شود ولی او باهمه‌ی پافشاری فرمانده از این کار سرباز می‌زند چون نمی‌خواهد سرنوشت مردمش را به تیری واگذارد تیری که با همه‌ی توان یک کمانگیر چون او، یک فرسخ بیش نمی‌رود درحالی‌که فرسنگ ها از خاک سرزمینش در دست دشمن است. او نبرد را تنها راه می‌داند و نمی‌خواهد آیندگان گناه این شکست را به گردن او بیندازند و دچار نفرین ایشان شود.

سردار سپاه ایران، هنگامی‌که از متقاعد کردن کشواد ناامید می‌شود، آرش ستوربان را پیاده، به‌عنوانِ پیکی، نزد افراسیاب گسیل می‌دارد تا یک روز دیگر به ایرانیان مهلت دهند تا کسی را بیابند که تیر سرنوشت‌ساز را بیفکند. چون افراسیاب، آرش را می‌بیند او را به باد خنده می‌گیرد که چرا پیکیست بی‌بارگی و پیاده. هومان، سردار خائن ایرانی، به افراسیاب می‌گوید که آرش مردی سپاهی نیست و هرگز تیر انداختن نمی‌داند. افراسیاب که مست پیروزی است برای سرافکنده کردن بیشتر ایرانیان آرش را مأمور پرتاب تیر می‌کند. ایرانیان از تصمیم او برآشفته می‌شوند. و او را خیانت‌کاری می‌دانند که با دشمن همدست است، چراکه او تیر افکندن نمی‌داند. سردار ایرانی شمشیر می‌کشد که او را بکشد ولی از ترس اینکه دشمن از این ماجرا بهانه‌ای به‌دست نگیرد به تیر افکندن آرش (برخوانی) رضایت می‌دهد. آرش (برخوانی)، کوهی از دردونفرت می‌شود، سرشار از بیزاری خویش و خویشان.

آرش (برخوانی)، ستوربان ساده‌دل و بی‌خبر که از دور به مجادله سرداران با کشواد پهلوان نگاه می‌کرد، ناخواسته وارد بازی تقدیر می‌شود. حتی اگر نخواهد مجبور است. او ازسویِ تورانیان‌وایرانیان به جلو رانده شده و در این مسیر پرده‌های حقیقت یکی پس‌از دیگری بر او باز می‌شود. مسیر سفر او مسیر دانایی بر حقیقت وجودوهستی است. «آرش منم، آن که در این پگاه نادانی بود آزاد، و اینک چیزها می‌داند از گیتی چند و فریاد او بلند که کاش نمی‌دانستم.»(بیضایی،۶۵:۱۳۷۶)

آرش (برخوانی) ناچار به پرتاب تیر است، گرچه هم‌وطنانش او را به خیانت متهم می‌کنند، آرش تیر را با دل‌وجان خود می‌اندازد نه با بازوی خود، و تیر حرکتی ابدی را آغاز می‌کند.

آرش (برخوانی) آشنازدایی قصه ایست از پهلوانی که مرزهای کشور را سامان داد، توطئه دشمنان خنثی کرد و جان خود را در این راه به سرزمینش هدیه کرد.***آرش*** (برخوانی) غمنامه‌ی مردم عادی است. ***آرش*** (برخوانی) متنی است که به‌صورت برخوانی نگاشته شده است.

ما از جایی با آرش (برخوانی) آشنا می‌شویم که کالبد اسب خونین را به‌خاک سپرده است. او زمانی در مرز میان ایران‌وتوران چوپان بوده است و به‌همین‌دلیل به هر دو زبان مسلط است ازاین‌رو پیک میان

ایرانیان‌وتورانیان می‌شود. «من گفتم تو زبان دشمن را نیک می‌دانی و پیغام بی‌کم و کاست می‌بری... بشتاب و پیش برو، و به ایشان بگوی که یک روز بسیار اندک است، و زنهارشان تا خفتن این خورشید ما را بس نیست.» (بیضایی،۳۷:۱۳۷۶)

آرش پیغام را به شاه تورانی می‌رساند:

«تیر انداز ما خسته است.

شاه در وی می‌نگرد: تیر انداز؟ مگر تو نیستی؟

این گوید: من مردی ستوربانم.

و شاه می‌ژغارد: اما شنیدم که گفتی تویی!

آرش بر خویش می‌لرزد: من نگفتم.

و او بر می‌آشوبد:این کیست که مرا دروغزن می‌خواند؟ ...آن تیرانداز تویی!» (بیضایی، ۱۳۷۶: ۳۹-۳۸)

آرش (برخوانی) به‌ناچار برمی‌گردد. او مجبوربه پرتاب تیر می‌شود. تنها و زخم خورده و منفور همه ایرانیان از البرز بالا می‌رود. او تیر را نه با بازو که با دل پرتاب می‌کند.

بیضایی می‌گوید: «درباره‌ی اسطوره‌ی‌آرش بیش از یک صفحه و نیم منبع در اختیار ندارم ولی من کوشیدم جهان پشت این چند سطر را کشف و دیدنی کنم و گمان می‌کنم جهان بی‌شکلی در آن شکل گرفته و مادی و قابل لمس شده. در حقیقت کار من شاید جمع آوری و جهت دادن به چیزهای پراکنده‌ای باشد که در گذشته توجهی به آنها نشده به هزار و یک دلیل، این‌ها را حالت مادی و جسمانی می‌دهم برای این که دیده شوند. برای این که اول خودم آنها را بفهمم و بعد احتمالاً دیگران، بنابراین درست است که گاهی چیزهایی کاملاً ملموس و مادی را می‌شکنم و در درون آنها چیزهایی غیرعادی را پیدا می‌کنم و توضیح می‌دهم، ولی از طرفی در فرهنگ ما چیزهایی هست که به کلی بی‌شکل است و من سعی می‌کنم آنها را با شکل بخشیدن قابل دیدن کنم.» (بیضایی،۲۸:۱۳۷۷)

او ***اسطوره آرش*** را با یکی‌دیگراز اساطیر هندی یعنی ***آرجونا*** یکی می‌داند که قهرمان حماسه بزرگ ***مهابارات*** است و یکی‌از صفات مشهور او تیراندازی. وی بر ارابه‌ای سوار است که کدیشنا یکی از تجلیات ویشنو آن را می‌راند و آرجونا با تیرهایش دشمنان را به خاک‌وخون می‌کشد. در این منظر نیز تنها نقطه اشتراک ***اسطوره آرش*** و ***آرجونا*** جدای از شباهت اسمی در صفت تیراندازی آنان است و در بقیه صفات تفاوت‌های اساسی با یکدیگر دارند.

بیضایی در اقتباس آرش (برخوانی) به دو عنصر لحن و چارچوب اصلی داستان وفادار مانده است. نغمه ثمینی این دو عنصر را بر شمرده و می‌گوید: «لحن روایت بیضایی با توسل به زبانی که بر زعم نگارنده از شعر گونگی زبان اوستا و ادبیات پهلوی بر می‌آید، و نیز با تکیه بر تراژیک بودن موقعیت مردی

که با تیرش مرزهای سرزمینی را آشکار می‌کند، به تمامی همان لحن حماسی/ استراتژیک روایت‌های اسطوره‌ای است.» (ثمینی،۱۳۸۷:۳۴۲)

آرش بیضایی و ***آرش اسطوره‌ای*** هردو می‌خواهند مرز ایران را مشخص کنند. اما بیضایی روایت را به‌گونه‌ای دگر مطرح می‌کند. او، آرش (برخوانی) را ازمیانِ توده مردم انتخاب کرده است. انسان‌هایی که در موقعیت‌های خاص می‌توانند ببالند و به‌اندازه‌ی قهرمان آسمانی و آرمانی بالا روند. او هاله‌های ستایش‌آمیز اطراف آدم‌ها را حذف و آن‌ها را خیلی واقعی نشان می‌دهد.

بیضایی در ***آرش*** (برخوانی) از اسطوره به‌عنوانِ امکانی برای بیان دردی مدرن بهره می‌گیرد و اسطوره را به‌گونه‌ای که خود می‌خواهد، بازگو می‌کند. وی شخصیت را در زمان‌ومکان سیال روایت می‌کند. آرش (برخوانی) لحظه‌ای درمیانِ سپاه است و چند لحظه بعد بر دامنه البرز و چند لحظه بعد بر فراز البرز.

او از منطق اسطوره‌ای بهره می‌گیرد،آرش (برخوانی) در جایی خود دوپاره می‌شود و با خود دیگر حرف می‌زند و جایی دیگر با البرز گفت‌وگو می‌کند.

بیضایی از ساختار اسطوره بهره می‌گیرد نه از تفکر اسطوره‌ای، درواقع برای او اسطوره کمکی به نحوه بیان است، نه نحوه اندیشیدن.

بیضایی درمقابلِ این تفکر که قهرمانان یا فره خدایی دارند یا شاهی می‌ایستد و آرش (برخوانی) را ازمیانِ گمنام‌ترین مردمان انتخاب می‌کند. او نیاز یک ملت به قهرمان را زیر سوال می‌برد و این اندیشه را زنده می‌کند که هرکس می‌تواند خود یک قهرمان باشد.

اما در پایان نمایشنامه بیضایی به مسیر اصلی اسطوره باز می‌گردد. در پایان از سرنوشت تیر و آرش نشانی نیست و فقط توصیف مسیر طولانی تیر جاودانه می‌ماند: «و تا کیهان بوده‌است این تیر رفته‌است.» (بیضایی،۱۳۷۶:۶۸)

آنچه در این نمایشنامه حایز اهمیت است، آنست که آرش (برخوانی) درپیِ هویتش است، ازآنجاکه مشخصات انسان مدرن داشتن روان فردی و ایستادن روی پای خود و به‌تنهایی وارد تاریخ شدن است، آرش بیضایی در ستیز با دشمنان‌ودوستانی که او را نمی‌فهمند، و در جست‌وجوی هویت خویش از صورت یک آدم ساده، برحسب شرایط، به شخصیت بزرگی تبدیل می‌شود و با ایثار جان خود هویتش را باز می‌یابد.

آرش (برخوانی) با تنهایی خویش اسطوره‌ای می‌آفریند تا ایرانیان بدگمان را شرمسار کند. سفر آرش (برخوانی)، سفر از ناآگاهی به آگاهی است. او این سفر را ناخواسته آغاز می‌کند اما خواسته آن را تا مرگ ادامه می‌دهد او به پلیدی جهان اطرافش آگاه شده به‌همین‌دلیل در پاسخ کشواد که می‌پرسد: »چرا تیر

می افکند؟ آرش فریاد می‌زند: به امید آنکه بمیرم.» (بیضایی، ۱۳۷۶: ۵۵)

بیضایی برای روایت ***اسطوره‌ی آرش***، نام‌ها و شخصیت‌هایی را که مانع تمرکز بر متن باشند، حذف می‌کند. او نام‌های افراسیاب و منوچهر را که دو شخصیت اصلی کشاکش بودند، حذف می‌کند و به‌جایِ آن فقط از سردار ایرانی، سردار تورانی استفاده می‌کند.

در این نمایشنامه شخصیت‌های کشواد و هومان براساس سلیقه و خواست بیضایی پرداخته شده‌اند و در هیچ‌جای‌دیگر این‌گونه نیستند. کشواد در اساطیر یا تاریخ ایران کمانگیر معرفی نشده است. در ***شاهنامه*** کشواد زرین کلاه بنیان‌گذار خاندان گودرزیان، از پهلوانان عهد فریدون است و هومان پسر ویسه برادر پیران است که به انتقام خون سیاوش به دست بیژن سرش بریده شد، در ***آرش*** بیضایی پهلوانی است که به خیال ایرانیان در راه میهن کشته شده است، درحالی‌که خیانت‌کاری است که به دشمن پیوسته تا جان سالم به دربرد.

اما کشواد متفکری است آینده‌نگر که تمام تلاشش آگاه کردن مردم است و از کوته‌نگری آن‌ها می‌نالد. او می‌گوید سرنوشت کشور را نباید به تیری سپرد، بلکه باید از ریشه در رفع مشکلات و تنگناها کوشید، نه‌اینکه چشم‌به‌راه قهرمانی باشیم که ما را برهاند، هرچند زمانی کوتاه باشد. او با آنچه نتیجه ماندگار نداشته باشد و با راه حل‌های مقطعی مخالف است. او حتی نمی‌خواهد چنین قهرمانی باشد.

«آرش دور می‌رود، و مرد چون مرگ بر او راه را می گیرد: نه، این به سود ایشان نیست!

آرش می‌رمد: تو از سود و زیان چه می دانی؟

و کشواد می‌گوید: با این تیر چیزی هست که دگرگون نمی‌شود؛ و آن روز بندگان، که به هر روی بنده‌اند. ای آرش به بندگان بیندیش!»(بیضایی،۱۳۷۶:۵۴)

در ***آرش*** (برخوانی)، تمامی شخصیت‌ها – آرش، هومان و کشواد– در خود اثر تعریف می شوند و هیچ نیازی به ارجاع خارج از متنی ندارند، آرش (برخوانی) ستوربانی گمنام است، کشواد پهلوان ایرانی و هومان از سپاه ایران که به دشمن پیوسته است.

آرش (برخوانی) قهرمان زنده نمایشنامه است که تا زنده است او را خائن می دانند. اما هومان را که پنهانی به دشمن پناه برده و به‌خاطر خیانت و نیرنگش زنده است، ایرانیان می پندارند که او مرده و به‌همین‌دلیل یاد او را در قلب خود زنده نگه می‌دارند، و وقتی شاه تورانی او را به‌خاطر خیانت‌پیشگی می‌کشد و ایرانیان جسد او را پیدا می کنند، شهیدش می خوانند.

آرش بیضایی با همزاد اسطوره‌ای‌اش متفاوت است. در روایت اسطوره‌ای، آرش تیراندازی چیره‌دست است و به‌همین‌دلیل اسطوره می‌شود، اما آرش بیضایی گمنام است، چنان‌که کشواد– پهلوان ایرانی– حتی نام او را نمی‌داند. آرش (برخوانی) خود را این‌گونه معرفی می‌کند: «من از شبانان این بوم بوده‌ام،

که اینک ستوربان سپاهم». (بیضایی،۱۳۷۶،۳۶)

و درجای‌دیگر پیش‌از کشیدن کمان آرش (برخوانی) می‌گوید: «آرش مردی رمه‌دار بود، و مهر به او دلی آتشین داده بود و او تا بود هرگز کمان نداشت، و تیری رها نکرد. نه موری آزرد، نه دامی آراست. او از آنان بود که نانشان در گرو باد است.» (بیضایی، ۱۳۷۶: ۶۵)

چرم‌شیر و اسطوره

محمد چرم‌شیر به‌دلیلِ نحوه نگارش خاص خود خیلی سریع جایگاه ویژه‌ای در تآتر ایران پیدا کرد؛ او پرکارترین و پرآثارترین نمایشنامه‌نویس ایرانی است.

او یکی از پدیده‌های نمایشنامه‌نویسی ایران در بعداز انقلاب‌اسلامی است، وی محصول گذر از دوران‌های سیاسی، اجتماعی این مرزوبوم، فردی خودساخته و خودباور است که با عزم‌واراده، هدف ثابتی برای خود در نظر گرفته و هیچ‌گاه از آن عدول نمی‌کند.

در آثار چرم‌شیر، زبان از ویژگی خاصی برخوردار است، زبان نمایش‌های او برآمده از کنش نمایش است و چیزی نیست که از بیرون بر آن‌ها تحمیل شود.

او در اقتباس آثارش، به‌سراغِ حفره‌ای که در داستان وجود دارد، می‌رود و آن را با ذهنیت خلاقه خود پر می‌کند. وی معتقد است: «بسیار مهم است که با چه انگیزه‌هایی به سمت اقتباس می‌رویم، متاسفانه آن چه امروزه ما را به اقتباس وا می‌دارد انگیزه‌های خوبی نیستند؛ اگر نه دستاوردهای آن می‌بایستی ما را در جایگاه بهتری قرار می‌داد... چرا قصه‌ای را که تمام دنیا دوست دارند و به همان شکل آن را می‌خوانند باید در آن دخل و تصرف انجام گیرد؟ این چرایی و ضرورت مهم است؛ چرا که با تعاریف تنها محدوده‌هایی ایجاد می‌کنیم، اما قبل از آن که دیواری با تعریف بسازیم لازم است به این ضرورت پی ببریم... ضرورت حاصل نمی‌شود مگر آن که اثر مبدا را بشناسیم و خوب بخوانیم. وقتی آن را دریافت کردیم می‌دانیم کجای داستان حفره دارد تا آن را با مسایل زمانه خودمان پر کنیم. وقتی هنوز امکان خوانش درست یک متن را نداریم چگونه می‌توانیم حفره‌های آن را کشف کنیم. در اقتباس چهارچوب یک پدیده حفظ و گسترده می‌شود و تغییرات در داخل همان چهارچوب انجام می‌گیرد، اما بسیاری از آثاری که ما به نام اقتباس می‌شناسیم تغییر یک رسانه به رسانه دیگر است که ضرورت این تغییر رسانه ایجاب می‌کند، تغییرات گسترده‌ای انجام گیرد...»[۱]

چرم‌شیر نویسنده‌ای است که سال‌هاست با سرعت و پشتکاری تحسین‌برانگیز فقط نمایشنامه می‌نویسد. او بیش‌از صد نمایشنامه دارد و طیف‌های گوناگون و متنوع تجربیاتش را در نمایشنامه‌نویسی سنجیده است.

از دیگر تجربیاتی که او در برخی آثارش به آن پرداخته، پیدا کردن راهی برای ارتباط درام و آیین و سنت است. همچنین او از آیین، سنت و نشانه‌ها آشنایی‌زدایی می‌کند. «تجارب چرم‌شیر فراتر از سطح عمومی تجارب مشابه نسل خود، بازتاب دهنده‌ی جست و جوی او در پی راه آشتی دادن «درام» با «سنت و آیین» است، نقطه عزیمت او برای رسیدن به درک و شناخت امروزش از آیین در تآتر است. دشواری‌ها و پیچیدگی‌های کار او با آیین در نمایشنامه‌هایی که امروز می‌نویسد، از پیچیدگی‌های غامض دوران این نقطه عزیمت متاثر شده است... او هرگونه کارکرد نشانه‌ای و دلالتی را از برخی تجربه‌های نشانه‌شناسانه‌اش می‌گیرد و برقراری ارتباطی از نوع دلالت را ناممکن می‌کند؛ و نشانه‌ای که دلالت آن حذف شود، دیگر نشانه نیست.» (امجد،۱۳۷۷:۷۳-۷۲)

از ویژگی‌های بارز چرم‌شیر اینست که او تجربیات موفق خویش را تکرار نمی‌کند. او سبک خود را ثابت نگه نمی‌دارد، و شاید بعداز پرکار بودن، این دومین ویژگی روشن شخصیت او به‌عنوان یک نویسنده باشد.

آنچه در اینجا به آن می پردازیم نمایشنامه‌ی ***شرفنامه یحیی تیره بخت*** است که چرم‌شیر در این نمایشنامه از زاویه‌ای دیگر به ***آرش*** پرداخته است.

نمایشنامه شرفنامه یحیی تیره بخت

پس‌از شکست منوچهرشاه- شاه ایران - از افراسیاب - شاه توران- در تبرستان، بنابر آن می‌شود که افراسیاب به‌اندازه‌یِ یک تیر پرتابی از زمین ایرانشهر را به منوچهرشاه دهد. ازاین‌روی قرار بر آن می‌شود تا تیروکمانی ساخته شود و آرش کمانگیر آن‌را از بالای کوه دماوند به‌سمتِ شرق پرتاب کند. این‌تیر از طلوع آفتاب تا نیمروز در راه است، تا اینکه سرانجام درکنارِ رود جیحون، بر درخت گردوی بزرگی می‌نشیند.

این تیر که هزار فرسنگ راه طی می‌کند، توسط یحیی ساخته می‌شود. چگونگی ساختن این تیر توسط «مرد» به یحیی گفته می‌شود. یحیی، در شب عروسیش که به شادخواری مشغول بوده مامور، ساختن این تیر می‌شود. او تیروکمان را همان‌گونه که در کتاب ***اهورا*** آمده است، می‌سازد. او می‌گوید که وارد آب برکه شده، مادرش -پروین مهر- را می بیند، تیغ را از دست او می‌گیرد و به او ضربتی می‌زند، مادر، خیزران را در خونی که از او رفته، شست‌وشو می‌دهد. سپس یحیی به خانه می‌رود و درادامه‌ی خویشکاری خویش تیغی بر مریم فرخ -همسرش- می‌زند. سپس به‌سمتِ اسب می رود، اسب شش بار در موج فرو می رود، یحیی خیزران را بر موج می زند و موج آرام می شود سپس در آب فرو می‌رود و بی‌آنکه چشم بگشاید هزار زخم بر تن اسب می‌زند و از آب خارج می‌شود. یحیی تنهای تنها می‌شود،

اکنون تنها کمانی بر دست او بود، آن‌چنان که در کتاب ***اهورا*** آمده بود. و این حکایت تیره‌بختی یحیی بود.

چرم‌شیر در مورد شکل‌گیری شخصیت‌های این نمایشنامه چنین می‌گوید: «درباره‌ی شخصیت‌ها زیاد مطالعه نمی‌کنم اما درباره واقعه تاریخی خیلی مطالعه می‌کنم و سعی می‌کنم آدمهای موجود و واقعی در آن تاریخ را نیاورم و استفاده نکنم و اگر هم استفاده می‌کنم به گونه‌ای استفاده کنم که شکل تاریخی خودشان را دیگر نداشته باشند در مورد غیر تاریخی‌ها هم همینطور عمل می‌کنم آدمی را انتخاب می‌کنم در یک شرایط و شرایط را توضیح می‌دهم و موقعیتی را هم که در آن موقعیت‌ها از خودش بروز می‌دهد. حالا این بروزات بخشی مربوط به واقعیت است و بخشی هم که من دوست دارم که انجام داده شود. مثلاً در شرفنامه یحیی تیره بخت (نمایشنامه) من حادثه‌ی اسطوره‌ای برخورد آرش را مد نظر داشتم ولی نرفتم سراغ کاراکتر خود آرش، رفتم سراغ کاراکتری که به نظر من وجود خارجی در خود اصل داستان ندارد ولی وجود واقعی دارد و کسی است که کمانی را که آرش به جانب توران پرتاب می‌کند را ساخته است و این شخص ساخته ذهنیت من است ولی احتیاج داشتم که واقعه تاریخی آرش را بخوانم و کاملاً به آن مسلط باشم تا بتوانم در آن واقعه شخصیت فرضی خودم را بسازم و به کار ببرم.» (چرم‌شیر،۱۳۸۲:۶۶)

در نمایشنامه‌ی ***شرفنامه یحیی تیره بخت*** ابتدا داستان جنگ ایران‌وتوران و شکست ایرانیان از زبان اسب گفته می‌شود، افراسیاب برای تمسخر ایرانیان به آن‌ها می‌گوید تیری پرتاب کنند تا مرز ایرانشهر مشخص شود و آرش برای این کار انتخاب می‌شود.

«اسب: آنشب که سپاه افراسیاب گجسته، منوچهر شاه را در تبرستان، سخت به ننگ گرفت، حکم آن شد که افراسیاب به قدر یک تیر پرتاب از زمین ایرانشهر را به منوچهر شاه واگذارد. چون حکم بدین بگذاشتند، گفتند کمان و تیری بسازند، آنچنان که در کتاب اهورا بنگاشته بودند. آنگه آرش را بخواستند و بگفتند تا از کوه دماوند تیری اندازد، که هر کجا آن تیر فرود آمد، ایرانشهری بسازند. پس آرش به روز سیزدهم از ماه تیرگان به دماوند شد و تیری به جانب شرق افکند. اهورامزدا فرمان بداد تا باد تیر را از کوه رویا به اقصی خراسان، بین فرغانه و تبرستان، برد. آن تیر از وقت طلوع آفتاب تا نیمروز، در کار رفتن بود تا بر کنار جیحون، بر درخت گردوی عظیمی که جز آن در جهان نبود بنشست. راویان گویند که از جای رها شدن تیر تا آن درخت، هزار فرسنگ بود.» (چرم‌شیر،۱۳۷۷: ۶۶)

طبق نظر باجلان فرخی و بسیاری دیگر از اسطوره پژوهان همچون هینلز، در جنگی که میان ایران‌وتوران شکل گرفت و در آن نبرد ایران مغلوب شد، آمده است که، افراسیاب تبرستان را محاصره کرد و پس‌از راضی شدن به صلح، منوچهر از افراسیاب می‌خواهد که درحدِ یک تیر پرتابی ازخاک ایران

را به او باز گرداند؛ افراسیاب می‌پذیرد و منوچهر به یاریِ اسپندارمذ، امشاسپند بردباری و نگهبان زمین تیروکمانی ویژه می‌سازد و آرش، پهلوان ایرانی این تیر را پرتاب می‌کند.

در ***یشت‌ها*** آمده است؛ آرش از سر کوه ایثریوخشئوثه تیر را پرتاب می‌کند.

در این نمایشنامه، یحیی سازنده تیروکمان آرش کمانگیر را خود می‌داند و می‌گوید:

«یحیی: تیر این هزار فرسنگ برفت، از آن روی که من آن تیر آنچنان بساختم که در کتاب اهورا آمده بود.» (چرم‌شیر،۱۳۷۷:۶۶)

درحالی‌که همان‌طور که پیشتر گفته شد در کتب اساطیری، سازنده‌ی تیر آرش، منوچهرشاه است. اسپندارمذ دستور ساختن تیر را به منوچهر می‌دهد. مهر راه را برای تیر مهیا می‌کند و مراقب است که تیر به بیراهه نرود. همچنین در ***تیریشت*** آمده است؛ اهورا مزدا به تیر نفخه‌ای ایزدی می‌دمد. اَشی تیر را تا رسیدن به هدف همراهی می‌کند.

در این نمایشنامه، شخصیت مرد، همان آرش اسطوره‌ای است که به یحیی می‌گوید چگونه و با چه‌چیز تیروکمان را بسازد.

«مرد: به تو ای کسی که این کمان و تیر می سازی، در یکم روز از نخستین ماه خزان، آنگاه که شب و روز برابر می شوند، به کنار برکه ای شو که آبی به رنگ ماه دارد. ای کسی که این کمان و تیر می سازی، به آن آبگیر بنگر. خیزرانی خواهی دیدی بر آب برکه روان. زنی آن خیزران از آب برگیرد. ای کسی که این کمان و تیر می سازی، خیزران از آن زن بگیر و به خشم یک بار خیزران بر آب برکه فرود آر. شیهه اسبی خواهی شنید. باز خیزران بر آب فرود بزن. صدای زنی تو را به نام خواهد خواند. به بار دوم خیزران بر آب برکه فرود آر. شیهه اسبی خواهی شنید. باز خیزران بر آب فرود بزن. صدای زنی تو را خواهد خواند. به بار سوم خیزران بر آب فرود آر. زنی به اشک برای تو آواز کودکان خواهد خواند، تا تو بر خواب شوی. ای کسی که این کمان و تیر می سازی، به جهان خواب شو. بمان تا سه ماهی سرخ، بر آب برکه به بازی بینی. آنگاه جامه رها کن و در آب فرو شوی کسی که این کمان و تیر می سازی، همه تن در آب کن و چشم بگشا. از میان آن پرده نقره فام بنگر تا سه ماهی سرخ از فراز کاکل تو بگذرند. ای کسی که این کمان و تیر می سازی، آنگاه از آب بیرون شو، تا ماه آب از تن تو پاک کند. بمان تا پشنگه های باران تو را از آنچه می‌بینی، بیرون کنند و به جهان بیداران آورند. ای کسی که این کمان و تیر می‌سازی، به جهان بیداران شو و خیزران از آب بیرون کن و با همان، کمان و تیری بساز که باید. که تو آن کسی هستی که این کمان و تیر می‌سازی.» (چرم‌شیر،۱۳۷۷:۶۷)

در ***تاریخ ثعالبی***، بعداز شرح جنگ ایران‌وتوران که در عصر زوطهماسب روی می‌دهد نه در دوره‌ی پادشاهی منوچهر، از اجزای سازنده‌ی تیر آرش باخبر می‌شویم: « در اندیشه‌ی او چنین گذشت که دستور

دهد تیری از چوب عود بسازند که از بیشه‌ای چنان و پرش از بال عقابی کنند که از فلان کوه شکار کرده باشند. این تیر را بساختند و به آرش فرمان دادند تا آن را پرتاب کند. مرد به پیری رسیده بود و به پایان زندگی نزدیک شده بود و به پرتاب تیری مهلت زندگی یافته بود. بر کوه تبرستان برآمد. بر جایی که افراسیاب به چشم خویش او را می‌دید و این تیر را از کمان خویش پرتاب کرد. تیری که افراسیاب نیز بر آن نشانه گذارده بود. آرش همانجای بمرد و این هنگام برآمدن خورشید بود. تیر از تبرستان به باد غیس رسید و چون می‌رفت که در باد غیس بر زمین فرود آید، از آنجا پر کشید و چنان که گفته‌اند به فرمان یزدان تا به زمین خُلم از نواحی بلخ رسیده و همانجا فرود آمد که آنجا را گوزین می‌نامیدند و این هنگامی بود که خورشید رو به غروب آورده بود.» (ثعالبی نیشابوری،۱۳۶۸:۹۱–۹۰)

همچنین همان‌طور که پیش‌تر نیز گفته شد، در ***ریگ‌ودا***، ماندالای ششم، در مورد تیر آمده است: پوششی دارد از پر عقاب و دندان گوزن مقید به گاوان آنگاه رها شود به پرواز درآید...

در ادامه داستان زندگی یحیی و ساختن تیروکمان توسط او، راویت می‌شود، شخصیت و سیر داستانی که در اساطیر آن‌را نداریم. در پایان تیروکمان ساخته شده به مرد (آرش) داده می‌شود.

«مرد: من کمان که بگرفتم، بسوی دماوند شدم، تا تیری به جانب شرق افکنم. و آن روز روز سیزدهم از ماه تیرگان بود.

مرد کمان را می‌کشد. می‌ماند، یحیی را می‌نگرد.

یحیی: کاش چنین تیره بخت نبودی، آرش.» (چرم‌شیر،۱۳۷۷:۷۲)

نتیجه‌گیری

آنچه از روایات مختلف برمی‌آید اینست که چهره‌ی اسطوره با گذشت زمان تغییر می‌کند، این تغییر متناسب با نیازهای جامعه است. انسان امروزی نگاهی عقل‌گرایانه‌تر از انسان‌های کهن به اسطوره دارد. درواقع انسان‌های کهن برای پاسخ به نیازهای مربوطبه شناخت آفرینش‌وهستی، اسطوره‌سازی می‌کردند اما انسان امروزی بینش وسیع‌تری نسبت‌به جهان هستی دارد، به‌همین‌دلیل اسطوره‌ها را با نیازهای امروزی و انسانی خود مطابقت می‌دهد. اما متاسفانه بیشتر درام‌نویسان ما با ادبیات اساطیری ایران آشنایی عمیق ندارند، درنتیجه اغلب درام‌هایی که با الهام از بعضی قصه‌های اساطیری، نوشته شده، تکرار مضامین اصلی همان داستان‌هاست و خلاقیت کمتری در آن‌ها وجود دارد. اما بهرام بیضایی و محمد چرم‌شیر از معدود نویسندگانی‌اند که تلاش کرده‌اند، ساختار و شخصیت اسطوره‌ای را حفظ و براساسِ پیشینه‌های مکتوب، هرچه‌بیشتر و مستندتر، داستانی نو خلق کنند.

چرم‌شیر اسطوره را بنابر تحلیل خود به‌گونه‌ای دیگر روایت می‌کند. او متن خود را با الگوپذیری از

دیگران در اقتباس ادبی، نمی‌نویسد بلکه پیشنهاد تازه‌ای را درزمینهِ اقتباس ارایه می‌کند. در نمایشنامه ***شرفنامه یحیی تیره بخت*** داستان نجات ایران‌زمین، نه از دید آرش که از دید مردی عامی‌وعادی به نام یحیی که چرمشیر او را سازنده‌ی تیروکمان مقدس می‌داند، روایت می‌شود. داستان مردم تیره‌بخت ایران که از جنگ‌ها هیچ بهره‌ای نبرده‌اند، مگر عدم آسایش‌وآرامش.

این نگاه را بیضایی در نمایشنامه‌ی ***آرش*** به شکلی ساختارشکنانه به‌کار می‌گیرد. او آرش را از مردی تیرانداز و حکیم و سرداری بزرگ به ستوربانی تیره روز تقلیل می‌دهد تا باز هم نشان دهد که اگر آرش او تیری پرتاب کرد، نه برای نام‌آوری و قهرمان‌سازی بلکه برای نجات خود و هم‌نوعانش از فشار و تهدید و... است.

آرش بیضایی علاوه بر درد آرش اسطوره، انسانی تنهاست. زیرا تنهایی در عمق وجود انسان امروزی نفوذ کرده است. پس در بازآفرینی اسطوره‌ی آرش، بیضایی این نکته‌ها را نیز به اسطوره‌ی کهن اضافه می‌کند و شکل اسطوره‌یی آرش کمانگیر را به اسطوره‌ی ملموس آرش ستوربان تغییر می‌دهد. بدین‌ترتیب‌که، انسان دوره‌ی معاصر در شرایط مشابه شرایط آرش، می‌تواند قهرمان شود. این وجه تمایز آرش اسطوره و آرش بیضایی‌ست.

امشاسپندان، ایزدان و اساطیری که در به‌سرانجام رسیدن هر سه روایت آرش نقش داشته‌اند و یا از آن‌ها یاد شده است.

اسطوره‌ی آرش	آرش (برخوانی)	شرف نامه یحیی تیره بخت (نمایشنامه)
اهورامزدا: در تیریشت؛ اهورا مزدا به تیر نفخه‌ای ایزدی می‌دمد.	آرش به خاک می‌افتد: ای پدر؛ به من مهر بیاموز. او: نه! آرش: به من نیرو ببخش.	اسب: ... اهورامزدا فرمان بداد تا باد تیر را از کوه رویا به اقصی خراسان، بین فرغانه و تبرستان، برد...
مهر: راه را برای تیر مهیا می‌کند.	مهر– که بر گردونه خورشید می‌گذشت– از گاه خود بسی بالا رفت، تا زیر پای آرش رسید./ مهر به او دلی آتشین داده بود.	یحیی: ... مادرم–پروین مهر– دیدم که تیغی بر کف بداشت و به رضا بسوی من می‌شد. تیغ از او بگرفتم و با ضربتی سخت، زخمی گشاده بر او زدم.
اشی: تیر را تا رسیدن به هدف همراهی می‌کند	تیر می رفت، از آن بیابانهای خشک که مردمی در آنها پیدا نیست؛ و آن دشتهای سبز که کومه ها در آن روییده. از آن آسمانها که مهر گردونه در آنها می‌راند؛ و آن دریاها که ناهید بر آنها گام می‌نهاد.	اسب: ...آن تیر از وقت طلوع آفتاب تا نیمروز، در کار رفتن بود تا بر کنار جیحون، بر درخت گردوی عظیمی که جز آن در جهان نبود بنشست. راویان گویند که از جای رها شدن تیر تا آن درخت، هزار فرسنگ بود
سپندارمذ: دستور ساختن تیر را به منوچهر می‌دهد	مادر زمین، این تیر آرش است/ روزگاری در من جز مهر نبود، اما اکنون– مادرم، زمین– من بیزارم.	مرد: ای کسی که این کمان و تیر می‌سازی، کمانی بساز که این تیر بر چله‌اش کنند.
آناهیتا: ––	و او روی سوی بالا داشت، سوی ابرها که گردونه ناهیدند و ناهید خوب چهره را دید که از آسمان می‌گذشت، و به سپیدی چون برف نو باریده بود... ابرها باران به نرمی می‌بارند	––
کوه– آرش برای پرتاب تیر از کوه بالا می‌رود	کوه، کوه بلند البرز، به او –به آرش– گفت: ای آرش اگر تو بخواهی، بادی بر می‌انگیزم تند، بارش مرگ، تا بر دشمنت فرو ریزد.	مرد: من کمان که بگرفتم، بسوی دماوند شدم، تا تیری به جانب شرق افکنم...

پی نوشت ها

1 - http://www.theater.ir/news.service/+article (88/09/20)

فهرست منابع

۱. امجد، حمید، (۱۳۷۷) ***گفت و گو با محمد چرم‌شیر، صحنه***، (شماره ۲)

۲. بیرونی، ابوریحان؛ (۱۳۵۲) ***آثارالباقیه***، اکبر دانا سرشت، ابن سینا

۳. بیضایی، بهرام، ۱۳۷۶() ***سه بر خوانی***، چاپ اول، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان

۴. بهار، مهرداد، (۱۳۷۵) ***پژوهشی در اساطیر ایران***، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگه

۵. پورداوود،ابراهیم، (۱۳۵۶) یشت ها،به کوشش بهرام فره‌وشی،چاپ اول،تهران، انتشارات دانشگاه تهران

۶. ثعالبی نیشابوری، عبدالملک‌بن محمدبن‌اسماعیل، (۱۳۶۸) ***تاریخ ثعالبی***، محمد فضایلی، تهران، نشز نقره

۷. ثمینی، نغمه، (۱۳۸۷) ***تماشاخانه‌ی اساطیر،اسطوره،کهن‌نمونه‌درادبیات‌نمایشی‌ایران***، چاپ اول، تهران، نشرنی

۸. چرم‌شیر، محمد، (۱۳۷۷) ***نمایشنامه‌ی شرفنامه یحیی تیره بخت، نمایش***، (شماره ۶)

۹. دوستخواه، جلیل، (۱۳۷۴) ***اوستا***، چاپ دوم، تهران، انتشارات مروارید

۱۰. ***ریگ ودا***، (ماندالای ششم، سروده‌ی ۷۵)

۱۱. فردوسی، (۱۳۷۹) ***شاهنامه ی ژول مل***، چاپ اول، تهران، انتشارات میلاد

۱۲. کیا، خجسته، (۱۳۸۷) ***آفرین سیاوش***، تهران، نشر مرکز

۱۳. مزداپور،کتایون، (۱۳۸۶) ***داغ گل‌سرخ وچهارده گفتار درباره‌ی اسطوره***، چاپ دوم، تهران، انتشارات اساطیر

۱۴. میرغیاث الدین علی قزوینی، جلالی نایینی، (۱۳۵۸) ***مهابهارات***، تهران، طهوری، ۱۳۵۸

۱۵. هینلز، جان، ۱۳۸۵، ***شناخت اساطیر ایران***، محمد حسین باجلان فرخی، چاپ دوم، تهران، انتشارات اساطیر

Arash Kamangir, Arash Beyzai, Arash Charmshir

Shirin Akhbari M.A. Theater, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran

Mahmoud Tavousi Associate Professor

Abstract

Modern human have wide vision to the world, so the myths are matched to human requirements. It is happened for Arash too. In myth, Arash has changes a lot: from the form of God, (he has a lot of similarity with Indian God such as Vishnu and Shiva), Angel (in text of Avesta, Yasht 8th), to the common person (in the play «Arash» of Bahram Beyzai).

Bahram Beyzai shows completely different picture of the mythology that exists in the mind of the reader. He reconstruction Arash Kamangir myth, Beyzai introduce him as each of ordinary people and believes that human society will saved by human characteristics such as love, hatred and suspicion.

Mohammad Charmshir shows reflected and manifested of myth Arash in the plays “Shrafnameh Yahya teare bakht”, He maintains the original myth, but choses pelican manufacturer from the ordinary people.

Keywords: Myth, Mythology, Bahram Bayzai, Mohammad Charmshir, Arash Plays, Shrafnameh Yahya teare bakht Plays.

Compare features of comedy in the works «Chekhov» and «Shaw»

With looking at the plays «Ivanov» and «The Devil›s Disciple»

Hosein Fadaihosein M.A Theater, Central Tehran Branch, Islamic Azad University

Mohammad ali Khabari Associate Professor

Abstract

Comedy format, is a common and very old kind of dramatic literature, famous writers, such as «Aristophane», «Shakespeare», «Ben Jonson», «Molière» and many others, have written this way. This demo, based on historical experience and the audience›s interest and, over the years - with a common goal to create laughter and joy in the audience - was faced with a variety of diversity and innovation in the way of writing, of course performance. Indisputable, the style of comedy «Shakespeare» is different with his contemporary, « Ben Jonson», as well as other comedy writers. «Molière» uses humor in one form, and «Chekhov» the other form.

For example, referring to the works of two great comedy writer, «Anton Chekhov» and «George Bernard Shaw», we do realize the obvious difference in their writing. One of them (Chekhov) insists on creating space and opportunities of laughing, and the other (Shaw) insists on the word of laughing. In other words, the Chekhov comedy, occurs in the «Position of Comedy» - meaning «humor» – and the Shaw comedy, insists on the «Word of Comedy» - meaning «witticism».

In this review, with a choice of two plays: «Ivanov», written by «Anton Chekhov» and «The Devil›s Disciple», written by «George Bernard Shaw», we will compare various aspects of this character comedy in the works, and the difference two authors writing style of comedy.

Keywords: Comedy, Humor, Witticism, Anton Chekhov, Play «Ivanov», George Bernard Shaw, Play «The Devil›s Disciple».

People and Creatures in Taazieh

DavoudFathalibeigi Researchist

Abstract

People and creatures of Taazieh are divided into two categories regarding their inner qualities, and into several categories regarding their appearance and outward qualities.
Regarding inner qualities, people and creatures of Taazieh are divided into two categories of Mo'alef (saints) and Mokhlef (villains).
Different types of people and creatures in Shabih-khani are divided regarding their appearance and outward qualities which include: Human, Animals, Plants, Objects, and invisible creatures such as Ghosts, Angels, Genies, Demons, Fairies and the four elements of wind and… .
One of the influential factors in the emergence of various roles in Shabih-khani is the element of miracle and wonderwork of saints and prophets in Shia viewpoint. Miracles in Taazieh, which are meant to show the rightfulness and superiority of saints and prophets over others, particularly the enemies, appear in two forms: sometimes as healing the diseased or reviving a dead and sometimes as making objects and plants speak and etc. the second aspect in more dealt with in this article.

Keywords: Taazieh, Creatures of the play, Character, Objects.

Derrida's Deconstruction Reading In Two Plays of Mohamad Charmshir

Mohamad Hashemi Students of M.A. In Litriture Of Drama In Sooreh University

Ramtin Shahbazi Students of M.A. In Litriture Of Drama In Sooreh University

Abstract

Many theories have been presented about methods of a literary text usage for creating other literary text in the process of adaptation. These theories usually have been presented on those theoreticians' intellectual-philosophic views of thought. On the other hand, they have attended literature as one of significant elements of their thought after presenting their common theoretical views. Literary adaptation has been dedicated a particular status in this intellectual surveys as one of theoretical and practical subjects of literature. Jacques Derrida, who is a post-structural philosopher and critic, is one of this theoreticians. Derrida has presented a theory named deconstruction that he has extended to literature and literature of drama. Based on Derrida's intellectual view of thought, which proposes a deconstructive reading of texts, like literary texts, it's possible to present adaptation topic. By Derrida's deconstructive reading in the process of adaptation, the second text (the text have adapted from the other text) questions from the first text (the text have been adapted from the other text). On the other hand, the second text presents a critical reading in the relationship with the first text. This research purposes surveying this topic in Charmshir's adaptation of play "Romeo and Juliet" written by William Shakespeare in play "The man who talks" and his adaptation of screenplay "Bonnie and Clyde" written by Robert Benton and David Newman in play " The sky of snowy days" after Derrida's deconstructive reading description. On The other hand, this research purposes illustrating how playwright has created his plays by deconstruction reading of texts he has adapted.

Keywords: Literature of drama, Adaptation, Charmshir, Derrida, Deconstruction

Minimal Theatre

Narjes Roshan Master of Dramatic Literature

Ghotbeddin Sadeghi PHD Theater Direction, Sorbon University

Abstract

The aim of this study is to examine “Minimal Theatre ”.Minimalism appeared in the mid-sixties in the United States of America and changed the fine art which was totally influenced by colorful “Pop art” and too much expressive “Abstract Expressionism” .Minimal art describes abstract , geometric painting and sculpture. But in the theatre, minimalism was not born in America, it was born in France. Samuel Beckett, who was an Absordist , established this style and his works were the only reference for this style in the theatre. He, like Minimalist painters, sculptures , architectures, musicians used the minimum in his works and omitted whatever he thought it was not important. This minimalism was a new experience for theatre and shocked all critics and audiences. Beckett minimized everything which was possible in the theatre and achieved a new scene for theatre. In this innovative approach theatre was provided with minimum of everything, from lighting and decoration to dialogue and characters.
To achieve this purpose, first we will mention “Minimal art” summarily, and then we will study the theatrical principals in Becket’s works to understand the differences between them and other playwrights’ works. Finally we will be able to understand why Becket’s last style in the theatre is Minimalism.
In this essay with use of the analytical and describing method, we examine the influence of Minimalism in theatre, and we use the available Persian books and the reference book such “Beyond Minimalism”.

Keywords:Minimalism, Minimal, SamuelBeckett, Absordism

Hegel’s dialectic approach on the Brecht’s drama

Samad Rostami M.A in Theater Direction, Art and Arcitechture University Of Tehran.

Shahab Majdi Associate Professor, Tonekabon University

Abstract

Foundation of Formation of the Current research was an effort to reach a logical response from the numerous questions raised regarding the effectiveness of the philosophy on the literature. In its Fundamental/basic Objective, This Article has dealt with the process of the impressionability of the Brecht’s literature and drama from the dialectic method of Hegel. To address this issue, the dialectic method from beginning up to time of Hegel and its impact on Brecht’s Drama has been studied using the librarian method and the achieved results showed are as followed: all the philosophy is like chain which is linked together and the dialectic method from beginning of the philosophy and with the first philosophers was passed high path and was gotten to sophistication and a political ism by name of Dialectic Materialism was created from Hegel’s philosophical dialectic process. Brecht in affect of introduce with this ism was evaluated and entered the dialectic to literature and drama and even his own life. So with seek in Brecht’s three dramatic works find out that all of themes and concept of these dramatic are anomalous like “thesis and antithesis” for Hegel’s philosophical dialectic and was taken a different definition and these contradictions are the “synthetic” factors in audience’s thought which this paper is discussed about them.

Keywords: Dialectic - Philosophy - Drama - Hegel - Brecht

A Postmodern Attitude Towards Tom Stoppard's Drama Rozencrantz and Guildenstern are dead

Saeed Yazdani (Ph.D) English Literature, Azad University of Bushehr

Azita Asgary M.A in Dramatic literature, Azad University of Bushehr

Leila Rafiee M.A in Dramatic Literature, Azad University of Bushehr

Abstract

In this article an attempt is made to study Tom Stoppard's Drama Rozencrantz and Guilderstern are dead which is an adoption of Shakespeare's Hamlet. Considering the results obtained from this article, this drama is a postmodern drama, with the persistence of such features as absurd, black comedy, and paradox. Therefore this article which is based on analytical method intends to discuss the important elements in the postmodern drama and trace them in Stoppard's adopted drama. This article also focuses on the differences between these dramas as far as structure, characterization, dialogue, and language is concerned.

Keywords: Postmodern, Stoppard, Absurd theater, Adoption, Black comedy, Paradox

Dramatic discourse analysis with a look at some contemporary Persian plays

Reza Ramezanzadeh M.A. in Thearter Direction, University of Tehran.

Farzan Sojoodi Associate Professor of Tehran university

Abstract

One of the accomplishments of Linguistics in the field of Literature is the academic ways applied in literary criticism and the analysis of the language of literary texts. Linguistics can be properly used in the analysis of plays in order to cast light on different aspects of drama, but only if it can give a clear comprehensive expression of all aspects of linguistic structure of the play and its functions. Roman Jakobson's Communication Theory is a new and comprehensive theory which can be used for linguistic as well as meaning-based analysis of the play.

The main purpose of this research is a study of a number of contemporary persian plays based on "Communication Theory" of Roman Jakobson, "Speech Act Theory" of Searle and "Cooperative Principles" of Grice. Therefore, the theoretical framework of this research firstly elaborates Communication Theory and other relevant theories and then some extracts of persian plays are studied using the above mentioned theories.

The research method is descriptive-analytical. The questions and the hypotheses are dealt with via data gathering and analysis methods.

Keywords: Communication Theory, Speech Act Theory, Cooperative Principles , Play Analysis

The Function of art in Social reconstitute after crisis

Yadollah Aghaabasi assistant professor, Art Faculty, Bahonar University

Abstract

After catastrophe people are captured by disabilities, hopelessness and anxieties about their future. The experience of earthquake in all countries shows the efforts of psychologists and artists to help people after crisis. Among the artistic programs, such as painting, music, theatre and so on, which are most effective? Our experience of working with children and tutors in Bam after the destructive earthquake shows that creative drama could be the answer. The present essay describes this experience. At first, the essay refers to the theoretical aspects of social reconstitute, and then comparing with some experiences in other countries, proposes creative drama as the most suitable program for social reconstitute after crisis.

Keywords: Social reconstitute natural crisis, creative drama.

Contents

The Function of art in Social reconstitute after crisis/ Yadollah Aghaabasi.....7

Dramatic discourse analysis with a look at some contemporary Persian plays/ Reza Ramezanzadeh, Farzan Sojoodi.....17

A Postmodern Attitude Towards Tom Stoppard's Drama Rozencrantz and Guildenstern are dead/ Saeed Yazdani, Azita Asgary, Leila Rafiee.....43

Hegel's dialectic approach on the Brecht's drama / Samad Rostami, Shahab Majdi, Samad Rostami.....57

Minimal Theatre/ Narjes Roshan, Ghotbeddin Sadeghi.....75

Derrida's Deconstruction Reading In Two Plays of Mohamad Charmshir/ Mohammad Hashemi, Ramtin Shahbazi.....101

People and Creatures in Taazieh/ Davood Fathali Beigi.....115

Compare features of comedy in the works «Chekhov» and «Shaw» With looking at the plays «Ivanov» and «The Devil's Disciple» / Hossein Fadai Hossein, Mohammad ali Khabari 136

Arash Kamangir, Arash Beyzai, Arash Charmshir/ Shirin Akhbari, Mahmoud Tavosi.....158

Theatre Specialized Seasonal Magazine

Proprietor: Dramatic Arts Association
Managing Director: Hossein Mosafer Astaneh
Editor: Dr. 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. Mostafa Mokhtabad** (associate professor, Cinema and Theatre Faculty, Art 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 Bakhtiari** (assistant 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: Delaram Ahmadi
Coordinator: Marjan Samandari
Artistic director: Arezou Rahmati
Typist: Samaneh Maaref
Lithography: Navid
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