به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه تخصصی تئاتر

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

اعضای هیات تحریریه:
۱. دکتر فرهاد ناظرزاده‌کرمانی (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
۲. دکتر محمود عزیزی(استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
۳. دکترسید مصطفی مختاباد(دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
٤. دکترمحمدباقر قهرمانی (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
٥. دکتر فرزان سجودی (دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
٦. 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: مهرنوش نصوری
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.

فهرســت

«بررسی‌شیوه‌اجرایی‌رابرت‌ویلسون» باتکیه‌برآراء کارگردانی

سیدسعیدهاشم‌زاده، محمودرضارحیمی.....۷

منابع ادبی و نمایشی تعزیه‌نامه‌ها

داوود فتحعلی‌بیگی.....۳۷

درام درتقابل با متن دراماتیک

غلامرضا خلعتبری.....۵۳

بررسی حضور دیگران در نمایشنامه‌های آرتور میلر با تکیه بر نمایشنامه‌های «همه، پسران من» و«مرگ فروشنده»

کیوان میرمحمدی.....۷۵

کهن الگوی خیروشر در سه نمایشنامه‌ی بیضایی

شیرین اخباری،محمود طاووسی.....۹۵

حقیقــت وتراژدی

سعید شاپوری.....۱۱۹

زایش درام در ایران

(تاملی بر ضرورتِ پیدایشِ صورتِ ادبیِ نمایشنامه در عصر پیشامشروطه به‌علت تحولات اجتماعی)

اشکان غفارعدلی.....۱۳۳

موانع تاریخ نگاری تئاتر در ایران

مرضیه برزوئیان.....۱۵۳

تأویل تبارشناسانهٔ قهرمان در تعزیه

سیدمصطفی مختاباد.....۱۶۷

سخن سردبیر

بومی‌سازی نوین واکنش و پاسخی به امر جهانی‌سازی است که کشورهای موقعیّت‌شناس و زمان‌سنج در تعامل با فرایند جهانی شدن دنبال می‌کنند، پدیده‌ی جهانی‌سازی صدمات خود را بر بوم‌ها وارد می‌کند .امری که تنها با انتخاب مدل مناسب قادر است صدمات و شکاف‌های موجود اجتماعی، فرهنگی- اقتصادی را در بدنه‌ی بوم‌های جوامع تشخیص د و راه برون‌رفت از چنین وضعیتی جز هویّت‌گرایی یا بوم‌گرایی و ملّی‌گرا، نیست. مدلی است که در حوزه‌ی فرهنگ‌وهنر و به‌خصوص هنر نمایش در برابر جهانی‌سازی پیشنهاد می‌شود. زیرا فلسفه‌ی این‌باور با طرح سوالاتی درپی بازتولید حقیقت گم‌شده یا خلاقیّت خودی است که در عباراتی چند ازقبیل:

چه هستم،چه دارم، چه می‌خواهم؟

با که هستم، چه‌چیزی دارد، چه می‌خواهد؟

کی هستم، چه دارند، چه می‌خواهند؟

کجا می‌توانیم برویم، چه‌چیزی به‌دست می‌آوریم، چه خواسته‌هایی را می‌توانیم جواب‌گو باشیم؟

این پرسش‌ها درپی طراحی علم هویّت‌گرا نیست، چون علم امری جهانی است و تنها کاربرد بومی دارد، درحالی‌که تفکر بومی‌سازی هنر پدیده‌ای درونی و معنوی است که تنها از درون فرهنگ،تاریخ و معنویّت مردم کشف‌وشهود می‌شود. معادله‌ای که درسوی‌دیگر آن غربیان بادقّت در سیستم‌ها و مدل‌های فرهنگی خودی آن‌را به‌چالش می‌کشند. زیرا آن‌ها قابلیّت‌های بومی و فرهنگی خود را باتیزهوشی به فرصتی اقتصادی- زیباشناختی، فرهنگی و خلاق تبدیل می‌کنند و نتیجه آن را به‌عنوان مدل، نمونه و گونه‌ای واقعی به دیگران عرضه می‌کنند. به‌طورمثال فرانسویان با پیرنگ ایده‌آلیستی، انگلیسی‌ها با پیرنگ متریالیستی و آمریکا با پیرنگ پلورالیستی "چندفرهنگی- چندملیّتی" سعی در تثبیت جایگاه خود برای تاثیرگذاری و بهره‌مندی از حیات اقتصادی و فرهنگی جهانی و سایر کشورها به سود خود دارند. درچنین‌شرایطی ما ایرانیان نیز باید پژوهش‌های مناسب به‌خصوص در حوزه‌ی هنر حضور تاثیرگذار داشته باشیم تا هنر ما به‌خصوص هنر نمایش، اندیشه مناسب بومی‌سازی خود را در برابر این طوفان جهانی‌سازی طرح‌کند؛ وتنها به شعار "جهانی بیاندیشیم و محلی فکر و تولید کنیم"، بسنده نکنیم.

انگیزه‌ی واقعی پژوهش و تحقیقات امروزی به‌خصوص در حوزه‌ی هنر باید جواب‌گوی نیازهای روحی، زیباشناختی و معنوی انسان‌های آن جوامع باشد. آیا با چنین دیدی در پژوهش‌های هنری ما رویکرد طبیعی متناسب با نیازهای فردی و بومی دیده می‌شود؟ محقق و پژوهش‌گر ما پیرو حوادث و مطالبات، مقطعی نیست؟ زیرا امر پژوهش به‌خصوص پژوش هنری، امری کاربردی است، باید پژوهش متناسب با نیاز جامعه صورت گیرد و نتایج آن‌را در تولید هنری بومی به‌کار گیریم.

در غرب پژوهش های هدف‌دار در حوزه‌ی فرهنگ‌وهنر ایران باعنوان ایران‌شناسی از دیرباز شکل گرفته‌است، که خود بیان‌گر و گواه این حقیقت زنده است که موضوعات هنر و فرهنگ ایرانی گستره‌ای جهانی- بومی، بومی- جهانی دارند. امروز در کشور ما حوزه‌ی مطالعات عالی هنر و انتشار مجلّات علمی- پژوهشی هنری و برگزاری همایش‌های تخصصی هنری نیز نشانه‌ای بر ضرورت توجه خاص به امر بومی‌سازی هنر در ایران است. پاسخی که به‌طورطبیعی در برابر جریان جهانی‌سازی هنر در ایران و ازسوی پژوهش‌گران ایرانی به جهان داده می‌شود.

«بررسی شیوه اجرایی رابرت ویلسون»
باتکیه بر آراء کارگردانی*

سیدسعیدهاشم‌زاده**، محمودرضا رحیمی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۶/۶ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۹/۱۰/۱۱

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، تحت عنوان «بررسی شیوه اجرایی رابرت ویلسون» باتکیه بر آراء کارگردانی، است که توسط آقای سیدسعیدهاشم‌زاده در تیرماه ۱۳۹۱ دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسؤول

«بررسی شیوه اجرایی رابرت ویلسون»
باتکیه بر آراء کارگردانی

سید سعید هاشم زاده
کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش دانشگاه هنر

چکیده

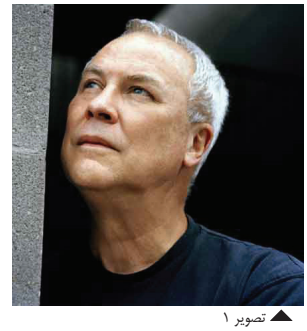
این مقاله سعی بر آن دارد تا شیوه های گوناگون کارگردانی، طراحی صحنه و دراماتورژی رابرت ویلسون (کارگردان ، نظریه‌پرداز و طراح صحنه و رقص آمریکایی) را براساس آراءونظریات وی و نیز نظریه‌پردازان و منتقدان بنام تئاتر موردبررسی قرار دهد. ویلسون در آثارش از شاخصه های گوناگونی در اجرا تئاتر/ اپراهایش استفاده می کند که به‌همین‌دلیل آثار وی را جزو آثار تکثرگرا معرفی می کند. در این بررسی از نظریات جان ویتمور، ریچارد شکنر، لورنس شایر و آرنولد آرونسون استفاده شده و خصوصیات آثار ویلسون اعم از وجوه پست‌مدرنیستی آثار او، نقش مولفه‌های ساختارشکنانه‌اش در تئاتردرمانی و کار با نابازیگران و معلولین، نظریه پرده بیرونی و پرده درونی در درک‌ودریافت مخاطب آثارش، بهره‌گیری از هنرمندان اجراهای پرفرمنس آرت و اجراهایی که با این هنرمندان انجام داده، نظریات وی درباره متن یک اثر اجرایی، نقش و تفاوت اجراگر و بازیگر، و نیز طراحی صحنه موردتحلیل و واکاوی قرار می گیرد.

واژگان کلیدی : اجرا، پست‌مدرنیسم، تئاتر، تئاتردرمانی، ویلسون

مقدمه

ورود به دنیای ویلسون ورود به ناشناخته هاست. ورود به دنیایی ذهنی است که چه در تکنیک و چه در مضمون به‌شدت شخصی است. اگر ویلسون از شکسپیر اثری اجرا می کند، تماشاگر تنها شکسپیر را روی صحنه نمی بیند بلکه ویلسون دنیایی را خلق می کند که فراتر از اتفاقات متن می رود. در جای‌جای صحنه رویدادهایی را درنظر می گیرد تا بتواند به کانون‌توجه‌بودن روی صحنه برسد و این مساله تماشاگر او را با تجربه ای دیداری و با منظره ای غیرمتعارف روبه‌رو می‌کند. ازسوی‌دیگر اجرای او به‌مثابه یک تئاتردرمانی است. ویلسون ناخودآگاه و خودآگاه را با تغییر در زمان اجرا درهم می آمیزد و تماشاگر را به تجربه ای جدید دعوت می کند.

اجراهای ویلسون به‌شدت ارجاعی است. ارجاع به شخص خود یا به اثر هنرمندی دیگر. شاید در تابلو های تصویری که طراحی می کند، حضور اشیا یا اجراگری روی صحنه بی دلیل به‌نظر برسد اما ویلسون درحال خلق دنیای خود است و ما را از دنیای خودمان به دنیایی التقاطی و تکثرگرا می برد. طراحی و کارگردانی ویلسون درراستای تفکر و فلسفه اجرایی اوست و هردوی آن‌ها برای فهم شیوه اجرایی ویلسون لازم می نماید.



تصویر ۱

رابرت ویلسون/ یک زندگی‌نامه

رابرت ویلسون در سال ۱۹۴۱ میلادی در تگزاس آمریکا متولد شد. پدرش وکیل و مادرش یک بالرین بود. ویلسون در کودکی از نوعی ناهنجاری گفتاری رنج می برد و به‌دلیل لکنت زبان، به تنهایی روی می‌آورد که با کمک یک بالرین بنام «بیرد هوفمان» بر این مشکل غلبه کرد. ویلسون در همان‌دوران کودکی با هنر تئاتر آشنا شد. در سال ۱۹۶۲ رشته امور بازرگانی را که به‌خاطر رضایت پدرش انتخاب کرده بوده، نیمه‌کاره رها و به نیویورک رفت. وی در سال ۱۹۶۶ در رشته معماری داخلی از مؤسسه پرات فارغ‌التحصیل می‌شود. او در زمینه نقاشی و معماری نیز دوره‌هایی را طی کرد و هم‌زمان

در مراکز و مدارس مختلف کودکان استثنایی به‌عنوان مربی هنر فعالیت کرده و در تولید تئاتر کودکان نیز همکاری می‌کرد. در سال ۱۹۷۰ مدرسه آزاد برد هافمان را با تمرکز بر رهایی و خلاقیت جمعی تأسیس کرد که در آن همه افراد و از هر قشری می‌توانستند شرکت کنند. به‌طوری‌که روزبه‌روز افراد بیشتری به این مدرسه جذب می‌شدند. مدرسه در ابتدا هفته‌ای یک شب (پنج‌شنبه شب‌ها) دایر بود که چندین ساعت در به روی عموم باز می‌شد و همه می‌توانستند وارد شوند و برای ساعت‌های طولانی با موسیقی‌های گوناگون برقصند. ویلسون می‌گوید: «این مدرسه راهی بود برای تغییر دادن خود به وسیله در کنار هم بودن در یک مکان آزاد». کارگاه‌های مختلفی نیز در زمینه حرکت برگزار می‌شد و ویلسون با تأسیس این مدرسه افراد علاقمند را برای فعالیت های بزرگ‌تر پیدا کرد.

استفن برشت «برد ها» را با جمعی مرید مقایسه کرده است. آن‌ها کارهای هنری و مشاغل خارج از گروه را کنار می گذارند تا بتوانند به‌صورت تمام‌وقت حضور داشته باشند و به‌همین‌دلیل نیز معمولا ازنظر مالی متکی به بنیاد برد هوفمن بودند .

سفر ویلسون به عالم تئاتر کم‌وبیش اتفاقی شکل گرفت . او که در واکوی تگزاس بزرگ شده بود، در دوران نوجوانی توانایی های هنری و قوه تخیل منحصربه‌فردی از خود نشان داد. بنا به قول خود وی، وقتی در کلاس دوم دبستان از او پرسیدند زمانی که بزرگ شد می خواهد چه‌کاره شود، پاسخ داد: پادشاه اسپانیا . بعد زمانی‌که کلاس ششم بود و در یک مسابقه هنری جایزه نخست را برد، روزنامه‌نگاری محلی از او پرسید حالا به ما بگو ببینم باب ویلسون به‌نظر تو بهترین چیز توی دنیا چیست ؟ و من‌هم گفتم یک چنگال گربه کت‌وگنده! ویلسون که به‌خاطر خلق نمایش‌های درظاهر غیرروایی مشهور است، چهره روایی به‌دقت پرداخت‌شده‌ای از دوران جوانی به‌عنوان یک هنرمند ارایه کرده است. به‌هرحال هرچه‌که باشد، اولین اجرای تئاتری عمده او شاه اسپانیا نام داشت و تصویر محوری آن تصویر گربه بسیار بزرگی بود که از فراز پیش‌صحنه می گذشت اما تنها پاهایش دیده می شد .

طی همین‌دوران در پاریس نزد نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی جورج مک نیل نیز به‌کار پرداخت. لباس‌های عروسک‌های بخش متل نمایشنامه هورای آمریکایی کار اپن تئاتر را طراحی کرده و در کلاس‌های طراحی رقص مارتا گراهام نیز شرکت کرد.

ویلسون علاوه‌بر فعالیت‌های اجرایی در سال ۱۹۶۸ یک مجسمه بزرگ نیز در هوای آزاد طرح‌ریزی کرد که مشابه کار هنرمندانی چون رابرت اسمیتسون بود. این کار متشکل از ۶۷۶ تیر تلفن بود که در میدانی بیست‌وشش‌فوتی در محوطه ای باز در لاولند اوهایو جای داده شده بودند. در این اثر که ویلسون آن‌را: یک کار محیطی نمایشی مجسمه‌گون تئاتری می دانست، تیر های تلفن به‌صورت پله‌پله به ارتفاع دو و نیم تا هیجده و نیم فوت به‌ترتیب در زمین فرو شده بودند.

برخی‌اوقات که از او می پرسیدند نمایش‌های تو درباره چیست، می گفت هیچ. اما وی این را به موقعیت کودکی تشبیه می کرد که به‌شدت مشغول بازی تک‌نفره خویش است و زمانی‌که مادرش از او می پرسد دارد چه می کند ، پاسخ می دهد، اوه هیچی! ویلسون به‌شیوه ای متفکرانه می گوید در برادوی معمولا کارهای مهم و چشم‌گیر انجام می دهند، من با خودم فکر کردم که گروهی عظیم و بزرگ در فضایی بسیارگسترده کارهایی خُردوناچیز اما دقیق برنامه‌ریزی‌شده انجام دهند، جالب نمی شود و به‌همین‌خاطر بود که ویلسون مشغول فعالیت در آف آف برادوی شد.

درمیان گروه‌های آف آف برادوی نمایش های رابرت ویلسون پایگاه متمایزی داشته اند. او پیش از آنکه وارد تئاتر شود نقاش بود و آثار نمایشی خود را اپرا نامید. بسیاری از جنبه های پسامدرنیسم و پساساختارگرایی را می توان در آثار ویلسون مشاهده کرد.

ویلسون / پرچم‌دار تئاتر پست‌مدرن

جدا از پذیرش یا عدم‌پذیرش وضعیت پست‌مدرن(Post modern) و خصوصیاتی که به آن نسبت داده اند، اکنون در این عصر زندگی می کنیم. هنرمندان با خصوصیات این عصر و وضعیت، هنر خود را اریه می دهند. درست است که نظریه پساپست‌مدرن نیز توسط برخی مطرح شده است اما بیشتر آرای‌نظر فیلسوفان، مورخان و نظریه‌پردازانی چون ژاک دریدا، فرانسوا لیوتار و ایهاب حسن مشخص می کند که اهمیت پست‌مدرن در این وضعیت و زمانه بسیارحیاتی است، و تحلیل و کندوکاو در این مساله می تواند در شناخت هنر این زمانه به ما یاری برساند.

آغاز پست‌مدرن را از نیمه دوم قرن بیستم می دانند. درست از زمانی‌که رابرت ویلسون(Robert wilson) فعالیت جدی هنری خود را با ارایه نقاشی، اجرا (Performance) و آثار محیطی و سپس تئاتر آغاز کرد. براساس این تطبیق زمانی بدیهی است که ارتباط زمانه و آراء فلسفی و نظری هنر پست‌مدرن در آثار رابرت ویلسون تاثیرات خود را نشان می دهد و بدیهی‌تر آن است که خود ویلسون به‌عنوان یک مولف تئاتر، اساس نظریه‌پردازی تئاتر پست‌مدرن را بنا می‌گذارد، البته به‌همراه افرادی چون ریچارد فورمن(richard foreman)، و بانظر به اینکه خود هرگز بر این امر تاکید نداشته است.

جان ویتمور(john whitemore) در مقدمه کتاب کارگردانی ***تئاتر پست مدرن*** درباره ویژگی پست‌مدرنیست‌ها می نویسد :

«از نظر پست مدرنیستها ، کلاژ ، بی قاعدگی، فقدان نظم مرکز محور، رشد غیر خطی، ساختار نامتمرکز، عدم توازنهٔ عدم قطعیت،ذهن گرایی، ایهام و دوپهلویی، تکرار و تسلسل، جریان سیال ذهن و موارد مشابه دیگر در حقیقت تجربه های مدرنیستی گسترش یافته در پست مدرنیسم هستند و از سوی

دیگر فصول پست مدرنیستی انکارگر مدرنیسم نیز تاکید بر جنبه های خود ارجاعی، ساختار شکنی و فرهنگ مردمی را شامل می شود.»(ویتمور،۱۳۸۶: ۱۸)

این خصویات در آثار رابرت ویلسون نیز دیده می شود:

۱.ویلسون از کلاژ تصویری در طراحی و میزانسن استفاده می کند، یعنی درکنارهم گذاشتن عناصر درظاهر نامربوط به یکدیگر.(همانند اجرای جنگل و انیشتین در ساحل)

۲.نظم مرکزمحور در آثار او کمتر دیده می شود و آثارش دارای چند مرکزتوجه است.(همانند اثر جنگل).

۳.ساختار داستانی و اجرایی آثارش غیرخطی، نامنظم، ذهنیت‌گرا و با عدم‌قطعیت همراه است. (انیشتین در ساحل یا زندگی و زمانه زیگموند فروید.)

۴. در اجرای ویلسون حرکات تکرارشونده و سیال نقش مهمی را در رساندن مفهوم ایفا می کند. (همانند اجرای انیشتین در ساحل.)

۵. آثار ویلسون سرشار از ارجاعاتی به زمانه، زندگی شخصی، آثار هنری دیگر هنرمندان و آثار هنری خود است. (اجراهایی چون پادشاه اسپانیا یا سونات های شکسپیر)

۶. ویلسون در تمام آثارش به فرهنگ مردمی احترام می گذارد و از آن وام می گیرد. وجود گریم، لباس و استفاده از موسیقی فولکولور در اجراهایی نظیر رومی (زندگی مولانا)، ساتیراگا (Satyraga) و سونات های شکسپیر نشان از این مساله است.

درواقع ویلسون تمام عناصر پست‌مدرن را در آثار خود گنجانده است و بی‌ارزش نخواهد بود تا با تعریفی از ایهاب حسن نظریه‌پرداز ادبی و تاریخ‌شناس پست‌مدرن، دیگر خصوصیات این عصر را بررسی کنیم:

«پست مدرنیسم با جهت گیری به سمت اشکال آزاد، بازیگوشانه، اختیاری، واگرا، از هم گسیخته، مبهم و گرایش به سوی یک گفتمان چند پاره، یک ایدئولوژی گسست یک میل به ناتمامی و فراخوانی سکوت از مدرنیسم فاصله می گیرد با وجود این همزمان بر واقعیت های کاملا متضاد، متباین و مخالف با آنها نیز دلالت می کند.»(ایهاب حسن،۱۹۹۸: ۱۲۹۵)

درنهایت رابرت ویلسون را باید پرچم‌دار پست‌مدرنیست‌ها در عالم تئاتر دانست چه ازنظر زمانه و چه ازمنظر خصوصیات. بسیاری او را وام‌دار خصوصیات مدرنیستی نیز می دانند، اما هرگز نمی توانند خصوصیات پست‌مدرنیستی او را رد کنند:

«معمولا ویلسون را پست مدرنیست به حساب می آورند اما غلبه نمادهای شمایلی تلاش همیشگی برای دست یابی به تصاویر زیبا و ساختار هماهنگ و وحدت یافته کارهای او، کارهایش را از نظر میزانسن

کاملا مدرنیستی جای می دهد. با این حال متون او با بهره گیری از التقاط و تقلید نقل قول و محتوای خود ارجاع مطمئنا با جریان پست مدرن مرتبط هستند، چنانکه تمایل او به مولر نیز گویای همین مساله است.» (علیزاد،۱۳۸۸: ۱۸۱ و ۱۸۲)

تصویر۲

روش / رویکردهای ویلسون در کارگردانی و طراحی

رابرت ویلسون را کارگردانی تصویرمدار یا دیداری می دانند. ویلسون در خلق آثار تصویری خود روش / رویکردهای منحصربه‌فردی دارد که تمام آن‌ها در کنار یکدیگر یک اپرای ویلسونی را شامل می شود.(رابرت ویلسون آثار خود را یک اپرا می داند.

روش کار ویلسون به‌گفته شکنر چهار مرحله دارد. شکنر درادامه بحث روان‌درمانی در تئاتر ویلسون این چهار مرحله را نام می برد :

۱. خلق بطن یا جایگاه امنی برای پروتاگونیست و ایجاد این احساس در او که جهان‌نگری/ تجربه وی اصیل و معتبر است و ارزش سهیم شدن را دارد.

۲. بازی با جهان‌نگری بعضی، بسیاری یا تمامی اجراگران– مشارکان دیگر

۳. جذب و تلفیق همه این جهان‌نگری‌های متعدد در دید یا شهود پروتاگونیست

۴.گنجاندن همه این‌ها در ذیل نظرگاه فراگیر مولف یعنی خود ویلسون.(شکنر،۱۳۸۸: ۳۹۴)

جهان‌نگری خاص ویلسون حاوی چندگانگی است که از آن صحبت به‌میان آمد اما ویلسون و فورمن کارگردانانی هستی‌شناس هستند. زیرا دید ویژه ای نسبت به هستی دارند. دغدغه اصلی ویلسون در این مساله جهان‌نگری شهودی است که او در نظریه پرده بیرونی/پرده درونی طراحی می کند:

ویلسون معتقد است که انسان‌ها احساس‌های خود را در دو سطح به‌ثبت می رسانند، در پرده برونی و در پرده درونی. آن‌چه آگاهانه مشاهده می شود بر پرده برونی ثبت می شود، حال‌آنکه رویاها و خاطرات بر پرده درونی ثبت می‌شوند.

«روش ویلسون در نشان دادن احساسات و ادراکهایی که بر پرده درونی ثبت می شود اینگونه است . او بر این اعتقاد است که کارش در چندین سطح آگاه تاثیر می گذارد و ذهن را آشفته می کند و آمیزه ای از هر دو را در ذهن ته نشین می سازد. به طوری که گاهی تماشاگر باورش می شود که چیزی را دیده یا شنیده است که واقعیت خارجی ندارد.» (اونز،۱۳۸۲: ۱۵۷)

گویی ویلسون از هستی که می شناسیم پوسته ای را برمی‌دارد و تلفیقی از آن‌چه که دیده می شود با آن‌چه که دیده نمی شود را برای تماشاگر ارایه می‌کند. طبق این نظریه هستی که ویلسون می سازد ازاساس ذهنی، رویاگونه و البته تصویری است. ویلسون خود تاکید می کند که برای نشان دادن چنین فضایی باید از تئاتر ایوانی استفاده کند تا تماشاگر را به‌لحاظ ذهنی درگیر کند چون خود او نیز نمی تواند جز دیدن در تئاتر ایوانی درگیر اجرا شود:

«تاکید ویلسون بر ارتباط دیداری او را به سمت بهره گیری گسترده از تئاتر های ایوانی سوق داده است : من به رسمیت و فاصله موجود در تئاتر ایوانی علاقه مندم. کار من معمولا بر حسب فضای دو قطبی درک شده است. جایی که وجود یک طرف نادیده انگاشته می شود. شما ریسمان ها و چراغ ها را نمی بینید. من در فضاهای دیگر قادر به دیدن نیستم چشمان من متوجه اطراف می شود و با مشاهده شخصی که خود را می خاراند از تماشای بازیگر محروم می شوم.»(لورنس شایر ۱۹۸۹:۱۶۴)

تئاتر دیداری ویلسون از دیدگاه بسیاری از نظریه‌پردازان رویکرد هستی‌شناسانه او را کامل می کند و آن دیدگاه گسترده ای است که از آمیختن تصاویر به‌مثابه نشانه ها در آثارش وجود دارد:

«رابرت ویلسون هماهنگ با دکورهای بزرگ مقیاس خود و کاربرد فضا با وسواس و در نهایت دقت صحنه افزارهایی را طراحی یا انتخاب می کند که با سبک بصری به شدت حساب شده و بی اندازه التقاطی او منطبق باشد : یک نیمکت در هوا پرواز می کند. صندلی های راحتی شده و طراح بر ساحل شنی قرار می گیرند. یک کلاغ بزرگ سیاه بر روی دست یک زن بسیار تنومند می نشیند. یک حباب چراغ بسیار بزرگ و درخشان سراسر صحنه را اشغال می کند. نردبان های باریک بلند آن بالا در ارتفاع

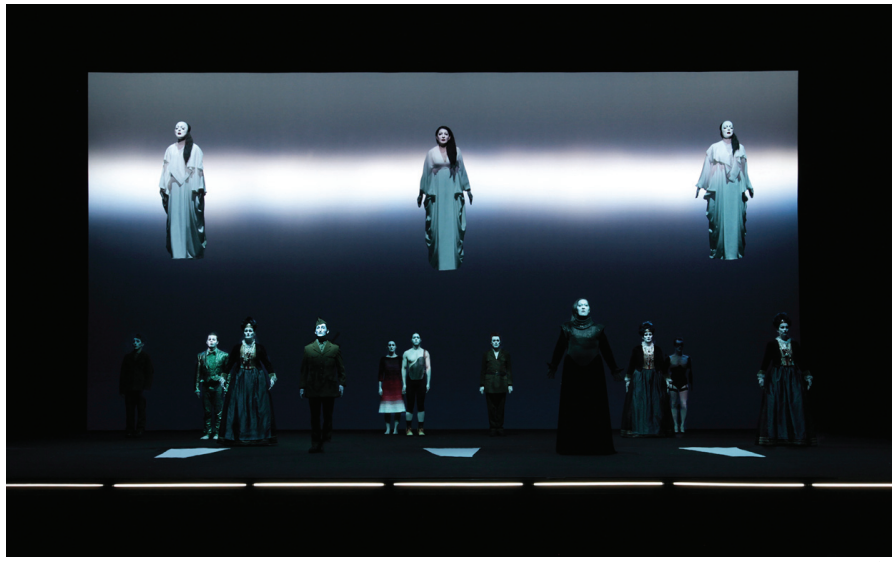
به برج شناور می رسند، کلم پیچ های واقعی جلو صحنه را می پوشانند. برخی از این اشیا بزرگ تر از اندازه های واقعی اند و بعضی کوچک تر و برخی دیگر دقیقا منطبق با واقعیت اند. برخی انتزاعی اند. اکثرا سیاه یا سفید رنگ اند و تعداد اندکی با رنگ های روشن رنگ آمیزی شده اند؛ اما بیشتر آنها وقتی با دیگر عناصر بصری اجرای ویلسون ترکیب می شوند، شبکه یکپارچه پویایی از عناصر بصری فراهم می کنند که اگر چه رمز نگاری نظام مندشان غیر ممکن است، اما برای تماشا نفس گیر و خارق العاده اند.» (ویتمور،۱۳۸۸: ۲۶۸)

زاویه‌دید کارگردان / مولفی چون ویلسون منجر می شود تا فضای تصویری خالصی که در صحنه ایجاد شده نیز روی تماشاگر تاثیر بگذارد. یکی‌دیگر از فن‌های ویلسون در ادغام پرده بیرونی/ پرده درونی نیز استفاده از تکرار است. تکراری که در حرکات، در اشیاء و در موسیقی آثارش وجود دارد و سبک اجرایی او را به‌سمت پاپ‌آرت می برد:

«به یک معنا می توان استفاده از اشیا و اجراکنندگان روزمره یافته شده و تکرار تصاویر در کارهای ویلسون را جلوه ای از هنر پاپ آنگونه که در کارهای هنرمندانی چون روی لیختنشتاین و اندی وارهول شاهد آن هستیم دانست. این هنرمندان چیزهای پیش پاافتاده و تجاری را به موضوع هنر والا بدل ساختند. تصاویری که این هنرمندان به کار می گرفتند در تلویزیون فیلم ها و روزنامه ها و نشریات یافتنی بودند. یعنی در نظام شمایل نگاری آشنای زندگی روزانه ما و تکرار بی وقفه این تصاویر ساختاری ضرباهنگین به وجود می آورد. همانطور که خود این تصاویر نیز در برنامه های خبری فیلم های تبلیغاتی تبلیغات نشریات و موارد مانند آن تکرار می شدند. چنین تکراری در کارهای هنری ساختار بصری جدیدی بوجود آورد که جایگزین مناسبات ترکیبی قدیمی تر شد. در تئاتر رابرت ویلسون این تکرار از شمایل نگاری بصری و الگوهای ضرباهنگین زندگی روزانه گرته برداری می کند. با این حال کار وی از این نظر که ساختار را در برابر محتوا موکد می سازد نه شبیه درام مالوف است و نه شبیه فرهنگ همگانی.» (علیزاد،۱۳۸۸: ۱۷۴)

نکته ای که در صحنه های تصویری ویلسون وجود دارد فضاسازی است که خود او به‌عنوان طراح برای قرارگیری اجزا روی آن استفاده می کند. فضاسازی زمینه ویلسون بیشتر یکسان است و تصاویر متعدد روی آن قرار می گیرند :

«در کارهای باب سه چیز اساسی وجود دارد، دیوارهای سیاه، کف صحنه و عناصر ما بین آنها. این استفاده بسیار کلاسیک از فضای صحنه است : بسیار تخت بسیار منسجم و عاری از تزئینات. یال ها و آویزها در فاصله بسیار کمی از کف صحنه قرار دارند.» (شایر،۱۹۸۹: ۱۶۵)



تصویر۳

در چهارمین ویژگی که شکنر از روش کاری ویلسون نام می برد، دیدگاه مولف او موردنظر است. درواقع دقت کار ویلسون در چینش تصاویر، فضاسازی صحنه و اندازه‌گیری که برای ارایه نظریه پرده درونی و پرده بیرونی از فردگرایی و دیدگاه مولف او ناشی می شود.

«رابرت ویلسون نیز با دیدگاهی فرد گرایانه کارگردانی می کند، اما تصدیق می کند که برای فعلیت یافتن مفاهیم ذهنی خود به همکاری و مشارکت افراد بسیاری نیازمند است :

«وقتی ویلسون کاری را با من شروع می کند ابتدا به ترسیم تصاویری می پردازد که بعدا همانها را در زمان اجرا میان تماشاگران توزیع می نماید ویلسون در حین ترسیم طرح ها و تصاویر، صحنه را هم توصیف می کند و حین توصیف صحنه، درباره تاثیر آن نیز صحبت می کند و همینطور صحنه به صحنه پیش می رود. در این توصیفات هرگز مساله به زبان تکنیکی مطرح نمی شود بلکه او درست همانطوری که در ذهن خود مجسم کرده است و درست به همان شکلی که انتظار دارد صحنه ها اتفاق بیفتند، آنها را توضیح می دهد . فقط در همین حد که مثلا چه چیزی باید کجا باشد، چطور باید بنظر برسد و چگونه باید اتفاق بیفتد.» از این به بعد دیگر به طراحان و تکنسین ها مربوط است که خواسته های ویلسون را چگونه عملی سازند و با راهی که او برای انجام کارها مشخص کرده است کنار بیاید . یافته های آنها بعدا برای تایید باید به رویت ویلسون برسند.» (راب بیکر،۱۹۸۵: ۲۵)

البته همه این فردگرایی منجر نمی شد تا ویلسون ایده های تصویری دستیارانش را فراموش کند:

«باب در جریان فکر کردن درباره صحنه های دادگاه و قطارها (انیشتین در ساحل)، ایده های متعددی را مطرح می کرد. ما قبل از اینکه درباره سه ایده به توافق برسیم ایده های بسیاری را مرور می

کردیم. روش کاری ما این بود که باب تصویر ذهنی مورد نظری را پیشنهاد می کرد و من هم تا حد آره خیلی دوستش دارم یا نه نه هیچی! فراتر نمی رفتند. آنچه که ما سعی داشتیم به آن برسیم، دست یافتن به آن دسته از تصاویری بود که هر دو نفرمان حس می کردیم می توانیم با آنها کار کنیم. ما درباره چیزهایی به توافق می رسیدیم که هر دو درباره شان احساس خوبی داشتیم . برای من همیشه بزرگترین مساله در تئاتر ، درباره چه بودن ، است . اینکه اجرا درباره چیست !» (لورنس شایر،۱۹۸۹: ۲۱۶ و۲۱۷)

ویلسون با روش/ رویکردهای خود در کارگردانی خود را به‌عنوان یکی از سنجیده‌ترین و تاثیرگذارترین کارگردان‌های عصر پست‌مدرن معرفی می کند.

ویلسون ؛ روایت/ متن

مجموعه متون آثار ویلسون نشان‌گر رویکردهایی گوناگون است که وی در تئاتر / اپراهایش دنبال کرده است. متون در آثار او به سه بخش تقسیم می شوند:

۱.متن تصویری / غیرروایی

۲.متون کلاسیک / دراماتورژی

۳.متون پست‌دراماتیک / پست‌مدرن

نخستین رویکرد او به تئاتر ازطریق آثار غیرروایی است. روایت خطی در آثاری هم‌چون پادشاه اسپانیا و انیشتین در ساحل وجود ندارد، بلکه اجرا تشکیل شده از تابلو هایی تصویری است که به‌وسیله نور، اجراگر و صحنه ارایه می شود و داستان به‌صورتی کلاسیک ماهیت خود را ازدست می دهد. ویلسون در این‌قسم از آثارش تصویر را بر متن مقدم قرار می دهد، و باتکیه‌بر تصویرهایی بسیاربزرگ اجرا را شکل می دهد. متن در این‌قسم از آثار ویلسون درواقع توالی تصاویری است که تشکیل‌دهنده مفاهیم موردنظر اوست:

«وقتی ویلسون کاری را با من شروع می کند ابتدا به ترسیم تصاویری می پردازد که بعدا همانها را در زمان اجرا میان تماشاگران توزیع می نماید ویلسون در حین ترسیم طرح ها و تصاویر، صحنه را هم توصیف می کند و حین توصیف صحنه، درباره تاثیر آن نیز صحبت می کند و همینطور صحنه به صحنه پیش می رود. در این توصیفات هرگز مساله به زبان تکنیکی مطرح نمی شود بلکه او درست همانطوری که در ذهن خود مجسم کرده است و درست به همان شکلی که انتظار دارد صحنه ها اتفاق بیفتند، آنها را توضیح می دهد . فقط در همین حد که مثلا چه چیزی باید کجا باشد، چطور باید بنظر برسد و چگونه باید اتفاق بیفتد.» (راب بیکر،۱۹۸۵:۲۵)

درواقع ویلسون نخست دفترچه ای تصویری را از تصاویر ذهنی خودش جمع‌آوری می کند. کتابچه

ای تصویری که مرجع تمرینات ویلسون برای بازیگرانش نیز می شود.

دومین رویکرد ویلسون به متن، انتخاب و اجرای نمایشنامه های بزرگ جهان است. ***هملت***، ***لیر شاه*** و دیگر آثار مطرح جهان نمایش، درواقع برای اجرا در ابعاد ویلسونی باید به دنیایی با همین خصوصیات تبدیل شود. ریچارد شکنر درباره کندوکاو هنرمندان هم‌سبک‌وسیاقی چون ویلسون و فورمن این‌گونه می نویسد: «هنرمندانی نظیر فورمن و ویلسون در گسستهای لایه‌ای میان متن و درام کندوکاو می‌کنند.»(شکنر،۱۳۸۸:۵۰)

شکنر درواقع درام، متن و اجرا را جدا از یکدیگر بررسی می کند و میان آن‌ها گسسته‌ایی قابل‌شناسایی قایل است. وی رویکرد پست‌مدرن‌هایی چون فورمن و ویلسون را به نمایشنامه ها، کندوکاو میان گسست هایی می داند که میان این سه مرحله است. درواقع ویلسون برای اینکه نمایشنامه ای کلاسیک را در قالب اپراهایش ارایه دهد، نخست درام را عاری از کنش های دراماتیک به‌معنای کلاسیک خود می کند، سپس از آن متن اصلی به‌دست می آورد و بعد، آن متن را به‌سوی اجرا سوق می دهد.

تبدیل متن به اجرا منحصربه‌فردترین کاری است که ویلسون درباره نمایشنامه های کلاسیک انجام می دهد. او در تبدیل متن به اجرا روایت را از یک روایت خطی در می‌آورد و اجرایی غیرخطی را از روایتی سرراست به‌نمایش می گذارد:

«تئاتر ویلسون نیز بمانند تئاتر فورمن با یک روایت خطی محض سرو کار ندارد بلکه چندین داستان را همزمان باز می گوید . اجراهای او آغاز یا انجام ندارند زیرا نمایشنامه های پیشین او ممکن است با ساختار نمایش فعلی او به هم بیامیزد. مثلا زندگی و زمانه جوزف استالین که در سال ۱۹۷۳ اجرا شد مرکب از پنج نمایشنامه پیشین او بود . این اثر دوازده ساعت به درازا کشید و در آن ۱۲۵ بازیگر شرکت داشتند.» (اونز،۱۳۸۲: ۱۵۶)

در چنین تبدیل چندلایه‌ای استفاده از دراماتورژ در آثار ویلسون ضروری به‌نظر می رسید و او تابه‌حال بیش از چندین دراماتورژ متن در نمایش های خود استفاده کرده است.

رویکرد سوم ویلسون نسبت به متن انتخاب متونی غیرخطی و منقطع است، و به‌همین‌خاطر است که ویلسون آثاری چون ***هملت ماشین نوشته هاینر مولر و وینسک*** نوشته گئورگ بوخنر را در آثارش موردتوجه قرار می دهد. متون غیرخطی و پست‌دراماتیک این نویسنده ها کار ویلسون را برای اجرا آسان‌تر از قبل می‌کند زیرا دیگر احتیاجی به تبدیل درام به متن وجود ندارد و ویلسون می تواند متن را مستقیم به‌سوی اجرا سوق دهد.

در هرکدام از این سه رویکرد مفاهیم موردنظر ویلسون باقی می ماند. اعتقاد ویلسون به اجراهایی بینافرهنگی و نیز تقطیع‌یافته در هر نوع از این رویکردها به‌چشم می خورد، به‌طوری‌که ویلسون را چه

به لحاظ اتکا به تصویر و ارایه تابلوهای دیداریش از متن، و چه به‌لحاظ دغدغه های مفهومی موجود در آن می توان شناسایی کرد :

«(ویلسون) انواع تضادهایی که در روابط انسانی وجود دارد را منعکس می کند. در نمایش (زندگی و زمانه جوزف استالین) دوازده زبان به کار گرفته شده بود و نمی خواست وابسته به تماشاگرانی از یک فرهنگ باشد. بنا به گفته ی خودش، در آثار او چیزی برای فهمیدن وجود ندارد و فقط چیزهایی برای تجربه کردن وجود دارند. تماشاگر مخیر است از مشاهده ی تصاویر و صداهایی برانگیزاننده، غیر قطعی، بدون تداوم و پیچیده در زمان خود به نوعی تفسیر برسد.» (براگت،۱۳۸۶: ۴۵۹)

تصویر۴

بی‌توجهی انتخابی / کانون‌توجه‌بودن

رابرت ویلسون کارگردان تصاویر است. خالق رویاهایی که روی صحنه به‌تصویر می کشد. اما تصاویر وسیع‌وعظیم او خصوصیتی منحصربه‌فرد دارد.

ویلسون یک رویاپرداز و یک مولف است اما اجراهای ویلسون بیش از هرچیز دیگری اجراهایی با چند کانون‌توجه است و بدین‌وسیله است که تمام تصاویر موردنظر در یک صحنه جای می گیرد. تنها یک عمل نیست که روی صحنه موردتوجه قرار می گیرد بلکه چند عمل به‌صورتی هم‌زمان دربرابر دیدگان تماشاگر قرار دارند و تماشاگر در هر ثانیه، به انتخاب از این دید / نقطه‌نظرها به‌سر می‌برد و

هم‌زمانی منحصربه‌فرد را تجربه می کند. شکنر نام این هم‌زمانی و کانون‌توجه‌بودن را " بی توجهی انتخابی" گذاشته است:

«پرده های خالی و سفید ریتمهای زیر بنایی و غیبت مرکز توجه که در مجموع سازنده فرایند های عامل است نهایتا با الگوی حلقه بی پایان مرتبط است. آنچه که خالی و سفید، بی اعتنا، خواب آلوده و آسوده خیال است در یک کلمه بی توجه است. »(شکنر، ۱۳۸۸: ۳۷۱)

در این بی توجهی انتخابی تماشاگر دربرابر چندگانگی و تکثر نشانه های صحنه قرار می گیرد. گویی در حلقه بی پایانی گیر افتاده است. این قرارگیری او را به واکنشی غیرارادی می کشاند. ممکن است بسیاری از تماشاگران با دیدن چنین نمایشی سالن را ترک کنند اما تماشاگران متداول به مسخی خودخواسته دچار می شوند:

«وقتی تماشاگر با معاف کردن خود از توجه بسیار دقیق یا فرو بسته بر آنچه از جانب صحنه می آید به اجرا وارد می شود و دست به هم آفرینی آن می زند در حال تشویق و ترغیب مواد ناخودآگاه پنهان یا بنیادی به تلفیق با تجربه خودآگاه پنهان یا بنیادی به تلفیق با تجربه با تجربه خودآگاه خویش است. می توان گفت که او می آرمد تا خلاق و آفرینشگر باشد. (شکنر، ۱۳۸۸: ۳۷۱)

آرمیدن تماشاگر، با درهم‌آمیختگی ناخودآگاه پنهان و خودآگاه آشکارش رقم می خورد. هدفی که ویلسون به‌دنبال آن است و به‌همین‌خاطر بحث پرده های بیرونی و پرده های درونی را مطرح می کند.

ویژگی هم‌زمانی نمایش های ویلسون ازمنظری‌دیگر خصوصیت عصر پست‌مدرن را به‌خاطر می آورد و آن پلورالیسم یا تکثرگرایی است. تکثر نشانه ها در جنگل یا هر اثر دیگری از ویلسون دیدگاه چندذهنی، چندزبانی و بینافرهنگی او را نشان می دهد چنان‌چه او در نمایش هایی چون سونات های شکسپیر به‌جز استفاده از ویژگی های نام‌برده هم‌چون کانون‌توجه در صحنه، از چند زبان در گفتار بازیگرانش استفاده می کند و زبان آلمانی و انگلیسی به‌صورت تلفیقی به‌خدمت می گیرد. شکنر به‌همین‌خاطر است که اجراهای ویلسون را درمیان تمام کارگردانان مولف معاصر، بیشتر به پست‌مدرن نزدیک می‌بیند:

«هنر متداول غربی از عصر رنسانس بدین سو شدیدا تک ذهنی، تک منظر، فشرده و دو صدایی بوده است. در حالی که آثار ویلسون چند ذهنی، چند منظر ، بسیط و چند صدایی اند.» (شکنر،۱۳۸۸: ۳۹۴)

تصویر۵

ویلسون یک روان‌درمان نوین/ روان‌درمانی تماشاگر و بازیگر

تسلط ویلسون روی روانشناسی شخصیت منجر شده است تا او را یک روان‌درمان نوین که به‌وسیله رویداد تئاتری دست به درمان بیمار می زند، بشناسند. البته مطرح کردن واژه هایی چون روان‌درمانی، بیمار و درمان بیمار نیز در ارتباط با ویلسون دچار دگرگونی شده اند به‌طوری‌که شکنر روان‌درمانی ویلسون را بسیارادیکال می شمرد:

«یک نمونه رادیکال از تلفیق روان درمانی و تئاتر کارهای رابرت ویلسون در دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بود. ویلسون از اجراهای غیر غربی نیز، به خصوص از رقص خلسه بی توجهی انتخابی و زمان/ فضای اجرایی گسترده استفاده می کرد.» (شکنر،۱۳۸۸: ۳۹۱)

رادیکال بودن روان‌درمانی ویلسون درواقع نگاهی سخت‌گیرانه در رویکرد نوینی بود که ویلسون در این مساله داشت. ویلسون به‌وسیله نگاه خلاقانه خود سعی نکرد تا بیمار خودش را به دنیای این جهانی سوق دهد بلکه سعی کرد تا به دنیای ذهنی بیمار راه یابد تا بتواند او را بشناسد و بیمار را برای خودش بازنمایی کند:

«رویکرد ویلسون به روان درمانی شبیه نحوه عمل بومیان استرالیایی بود. ویلسون سعی نمی کرد بیمار را یک پروتاگونیست نه لزوما در معنای روایی بلکه در معنای حرکت شناختی کلمه به انطباق با جهان عادی متقاعد سازد جهانی که پروتاگونیست آن را به نحوی طرد کرده است یا بوسیله آن طرد

شده است. در عوض ویلسون اجراگران دیگر را به درون جهان پروتاگونیست می آورد و جایگاه امنی می ساخت تا در درون آن برساخته خود پروتاگونیست از واقعیت بتواند به منصه ظهور رسد.» (شکنر، ۱۳۸۸: ۳۹۱)

ریموند اندروز نخستین فردی بود که به‌عنوان یک ناشنوا نمی‌توانست رفتاری عادی به‌معنای متداول خود داشته باشد و ویلسون شیوه روان‌درمانی خود را با او آغاز کرد:

«در کارگاههای روان درمانی، ویلسون برای شرکت کنندگان تمرینهای حرکتی خاصی را تدارک می بیند و هم زمان از آنان می آموزد؛ از شیوه های خاص بیانگری، ارتباط و حساسیت آنان. او مشاهداتش را در کارگاههای تئاتر و اجراهای خود به کار می گیرد. از همان مراحل ابتدایی اجراهای ویلسون تا حد زیادی متاثر با کار او با کودکان استثنایی بود .در طول برگزاری کارگاههایش برای نمایش پادشاه اسپانیا (۱۹۶۹)ویلسون شروع به کار با پسر بچه ای تقریبا ناشنوا به نام ریموند اندروز کرد.» (شکنر، ۱۳۸۸ : ۳۹۱)

و درنهایت نیز شرکت اندروز و طراحی خاص ویلسون منجر به حضور فعال تر اندروز در کارگاه های ویلسون شد:

«به نقل از یادداشت های اجرای ویلسون : ریموند با حساسیت ویژه ای و شیوه های غیر عادی ارتباطی خود الهام و بدیلی غنی برای کار فراهم کرد او علی رغم ناشنوایی و گنگی تقریبا کاملش به سرعت بدل به یک عضو شاد خونگرم صمیمی و حتی خوش محضر گروه شد. برای مثال میتوان به بخش های حرتی اشاره کرد او در این بخش ها شاداب تر عمل می کند و اغلب در نمایش توانایی حساس بودن فوق العاده و استثنایی به حساسیت دیگران خلاق تر و متخیل تر است. تنها اوست که این موارد را نه از طریق آگاهی یا گفتگوی کلامی یا جدلی بلکه از طریق آگاهی حرکت شناختی «درک و فهم » می کند. در این کودکان من فقط استعدادی ژرف و خاص را احساس نمی کنم بلکه مجاری معمولا ناشناخته برای ایجاد خطوط ارتباط را نیز حس می کنم. بدلیل برخی از ناتوانیهای جسمانی خاص طیف گسترده ای از احساسات یا حتی حساسیت وجود داشت که به محض عیان شدن جلوه گر کننده اگاهی و ارتباط بود.»(دیک.۱۹۷۴: ۶۹)

این جهان اندروز بود که ویلسون و همکارانش آن‌طور کامل در نمایش نگاه مرد ناشنوا (۱۹۷۱) متحقق ساختند. ویلسون اندروز را در جهانی که ساخته خود اندروز بود قرار داد. به‌جای انطباق دادن اندروز با جهان بیرون و به‌جای اصرار بر این مطلب که تجربه اندروز از جهان غلط، ناجور، ناهنجار و محتاج به اصلاح است؛ ویلسون جهان تئاتری را فراهم ساخت که در هماهنگی با ادراکات پروتاگونیست بیمار بود. درواقع او و گروهش به جهان اندروز ورود کردند.

اجرای مرد ناشنوا لویی آراگون نویسنده سوررئالیست را واداشت که به آندره برتون فقید و وفات‌یافته نامه‌ای ازسرِ شوق بنویسد:

«معجزه اتفاق افتاده است. معجزه ای که ما دنبال آن بودیم راجع به آن صحبت کرده بودیم... دنیای کودکی ناشنوا چون دهانی بی کلام در برابر ما گشوده می شود. بیش از چهار ساعت ما ساکن جهانی شدیم که درآن در غیاب واژه ها و اصوات شصت انسانی کلامی غیر از حرکت نداشتند. من یکریز این مساله را به تو می گویم آندره، چون کسانی که این چشم انداز را بوجود اوردند خودشان نیز نمی دانستند که این کار را برای تو می کنند، زیرا مطمئنم تو هم مثل من آن را تاحد جنون دوست می داشتی. (چون این کار مرا مجنون کرده) به آنچه که به کسانی می گویم که گوش دارند اما ظاهرا برای شنیدن گوش بده : هرگز به عمرم چیزی زیبا تر از این ندیده بودم. هرگز و هرگز هیچ نمایشی به چنین جایگاهی نزدیک هم نشده است. چون این کار به طور همزمان حیات هوشیار و حیات حاضر در پس چشمانی ستبر آمیزشی میان زندگی روزمره و زندگی شبانه که در ان واقعیت و رویا با هم آمیخته می شوند. یعنی تمامی آنچه که در زندگی یک فرد ناشنوا غیر قابل توضیح است.»(علیزاد،۱۳۸۸ :۱۷۷و ۱۷۸)

از دیدگاهی دیگر می توان تماشاگران ویلسون را هم‌چون بیمارانی درمواجه با دنیای ناخودآگاه خودشان درنظر گرفت که هرگز با آن روبه‌رو نشده اند و به‌همین‌دلیل دیدن نمایش ویلسون برای تماشاگران احساسی شگرف را بازسازی می کند:

«تماشاگران می گویند کارهای ویلسون آرامش دهنده و حتی التیام بخش است. به گمان من این بدین خاطر است که ویلسون انگاره های خود را بسیار آهسته آشکار ساخته ریتمهای کند آلفا را بر می انگیزد و با این کار فعالیت مغز را کند نموده قسمت تروفوتروپیک (محافظت گر) نیمکره راست مغز را فعال می کند. همچنین اجراهای ویلسون به دلیل آنکه عظیم و حقیقتا مصداق جهان نگری های حماسی اند، تمامی فراگیر و اطمینان بخش هستند.»(شکنر،۱۳۸۸: ۳۹۴)

آرامش در نمایش‌های ویلسون برهمین‌مبنا به‌شکلی دوگانه اتفاق می افتد :

۱. آرامش بازیگر ویلسون چون اندروز روی صحنه، زیرا در جهان خود قرار گرفته است.

۲.آرامش تماشاگران درحال تماشای جهان اندروز، زیرا از جهانی که در آن زندگی می کنند؛ فاصله گرفته اند.

درواقع این دووجهی بودن روان‌درمانی ویلسون، یادآور اجراهای شمنی است. همان‌طورکه بیمار را در مرکز واقعه قرار می دهند و خود شمن ها نیز از حضور در واقعه بهره می برند:

«روشهای ویلسون و نتایج آنها شبیه برخی از اجراهای شمنی است چرا که شمنها نیز در درامی مهیج و پر ماجرا در همان حال که در حال گشودن مجاری چند گانه ارتباطی هستند، از افراد بیمار نیز استفاده

می کنند. من پیشتر به این مطلب اشاره کردم که چگونه بومیان استرالیایی از آنچه شمن می بیند حال چه در خواب و چه به هنگام تنها بودن در صحرا مراسم مختلف را می سازند. شمن نزد مردم خود باز می گردد و آنچه را که تجربه کرده است با آنان سهیم می شود.» (شکنر،۱۳۸۸: ۳۹۴)

اما این رویکرد به‌گونه‌ای‌دیگر نیز برای ویلسون اتفاق افتاده است و آن اتفاقاتی است که ویلسون در برد هوفمان تجربه کرده است. برد هوفمان به‌عنوان مدرسه‌ای چندمنظوره تحت‌مدیریت ویلسون قرار دارد. استفن برشت برد ها را با جمعی مرید مقایسه کرده است . آن‌ها کارهای هنری و مشاغل خارج از گروه را کنار می گذارند تا بتوانند به‌صورت تمام‌وقت حضور داشته باشند و به‌همین‌دلیل نیز معمولا ازنظر مالی متکی به بنیاد بر هوفمن بودند . یکی از روزنامه‌نگاران آن‌ها را به‌مثابه اعضای یک درام‌درمانی تصیف کرده اند:

«نه تنها بنظر می رسد که آنها خود را وقف حیات تئاتری ویلسون کرده اند بلکه انگار در عوض چیزی عمیقا شخصی و از نظر روانی خرسند کننده نیز بدست آورده اند . هیچ کدام آنها به هیچ وجه دغدغه های معمول بازیگران را ندارند. آرزوی آنها ایفای نقش هملت یا سنت جان یا عقد قراردادی با هالیوود نیست، یا اینکه شایق باشند، نامشان با نور و زرق و برق به نمایش در آید. آنها بیشتر به مانند اعضای جمعی اشتراکی با یکدیگر زندگی و کار می کنند تا اعضای یک گروه جاه طلب. از این نظر شاید بتوان آنها را با گرو ه هایی چون اپن تئاتر یا پرفرمنس گروپ مقایسه کرد اما تمرکز آنها بخلاف کار مشخصا تئاتری گروه های دیگر عمدتا متمایل به درون بود . بهتر است بردها را با یک فرقه و کیش مقایسه کنیم تا یک جمع اشتراکی.» (علیزاد،۱۳۸۸: ۱۷۲)

ویلسون چه در ارتباط با اجراگرانش، چه در ارتباط با تماشاگران و چه در ارتباط با فعالیت های مشارکتی موسسه برد هوفمان نوعی روان‌درمانی را تجربه می کند که تعاریف جدیدی در این مبحث را به‌ثبت رسانده است.

تصویر ۶

ویلسون و بازیگر / اجراگر

جان ویتمور در کتاب ***کارگردانی تئاتر پست مدرن*** می نویسد: «بازیگر دال اصلی اجرای پست مدرن است.» اما هرگز اشاره ای به این مساله ندارد که بازیگر چه تعریفی در تئاتر پست‌مدرن دارد. یکی از دگردیسی های استفاده از بازیگر در تئاتر پست‌مدرن استفاده از این عنصر با شکلی دگرسان شده است:

«رابرت ویلسون به جای بازیگر زنده از فرم های دگر سان شده انسانی و عروسک های مکانیکی استفاده می کند.» (ویتمور ،۱۳۸۸: ۱۱۷)

فورمن نیز از این شکل دگرسان‌شده استفاده می کند اما استفاده از بازیگر، تنها دگردیسی شکلی آن نیست بلکه دگردیسی مفهوم بازیگر و فرو رفتن در قالب اجراگر هم بسیار مهم می نماید. در آثار ویلسون بازیگر دیگر شکل استفاده کلاسیک خود را ازدست می دهد. بازیگر دیگر نقشی را بازی نمی کند او ممکن است خودش را بازی کند :

«ویلسون و نولز به همراه یکدیگر در نمایش دو نفره با نام دیالوگ / جرج کنجکاو را اجرا می کردند که در آن نولز صرفا خودش بود. ویلسون تعاملهای خود را با نولز به عنوان اجرایی برای عموم که برای تماشا و تحسین آن مبالغ گزافی پرداخته بودند زمینه مند می ساخت. گاهی اوقات پاسخهای نولز شیوه نقل کردن داستانهای کودکانه اش و پرسشهای ویلسون از او بسیار بامزه، هوشمندانه، کنایی و مناسب حال بودند.... معنای گفته های نولز برای تماشاگران هر چه بود آن اظهارات برای خود او معنای دیگری داشت. نولز به دلیل اینکه نمی توانست دروغ بگوید نمی توانست بازیگر باشد او تنها می توانست در درون نمایش ویلسون قرار داده شود و طوری نمایشگری کند که انگار یک بازیگر است.» (علیزاد،۱۳۸۸ : ۴۸۶)

درواقع نولز نمی تواند دروغ بگوید، بنابراین بازیگر نیست بلکه اجراگر "خود" است. اما مفهوم اجراگر در آثار ویلسون تنها به این نمونه ختم نمی شود بلکه اجراگر تفاوت روانی و فیزیکی با بازیگر را در آثار ویلسون دارد. اجراگر ویلسون نقش روانی را بازی نمی کند. اجراگر در آثار او رقصنده یا فردی است که به‌وسیله حرکت و ژست ها شناخته می شود و نه هم‌ذات‌پنداری بدنی و استفاده از فیزیک بدنی اش. بسیاری بر این امر تاکید دارند که ویلسون روی فیزیک بازیگر/ اجراگرش تاکید دارد، درواقع این تاکید درست است اما تفاوتی میان تاکید فیزیکی ویلسون با تاکید افراد و گروه های پیشرو دیگر وجود دارد :

«ویلسون بر خلاف گروه های تئاتری معمول دهه ۶۰ که هدف تعالیم بدنی آنها کسب مهارت و استادی در انجام فعالیت های فیزیکی بود،هدف ویلسون نوعی تعلیم و پرورش حساسیت بازیگران بود که خود وی آن را اینگونه توصیف می کند : افزایش انرژی و سوار شدن بر آن.» (علیزاد،۱۳۸۸ :۱۷۳)

برای همین تفاوت است که ویلسون به‌جای به‌کار بردن حرکات سخت و طاقت‌فرسای فیزیکی از حرکات روزمره و به‌ویژه ژست ها بهره می برد و از اجراگرانش می خواهد تا حرکات ساده را به فرآیندی

پیچیده تبدیل کنند:

«سیندی لوبار که یکی از اجراگران گروه (ویلسون)است اشاره می کند که در یکی از جلسات کارگاههای تمرینی برای نگاه نافذ مرد ناشنوا در تمام مدت تنها رو به جلو و عقب اتاق قدم می زدیم . ما به مدت دو سه ساعت در مسیر های خاص خودمان به عقب و جلو می رفتیم و نوار صدای کسی که صحبت می کرد نیز در پس زمینه پخش می شد.» (علیزاد، ۱۳۸۸ : ۱۷۳)

بازیگر ایفاگر نقشی با لایه های پیچیده روانی است اما اجراگر ویلسون براساس انرژی‌اش دست به ایجاد حرکت‌وژست می‌زند تا رساننده تصاویر و مفاهیم مدنظر ویلسون باشد. اجراگر ویلسون به درهم‌آمیزی بین جسم‌واشیاء تعیین‌شده توسط او می‌پردازد و بین فضا و اشیا قرار می‌گیرد:

«علاوه بر آن ویلسون از مفهوم جا افتاده تاتری که عموما با تکیه بر استعدادهای اجرا کنندگان کاملا آموزش یافته و تعلیم دیده شکل یافته باشد ، فراتر می رود و ما را با تاتر ترکیبی سالم تری باز می خواند که در آن مساعی کارگردان معطوف به جای دهی شیرین و توانمند اعمال و اشیا صحنه ای گوناگون یافته یا ابداع شده است نه در جهت تلاش برای دست یابی به بیانگری هرچه قدرتمند تر مواد و مصالحی که از قبل تعین یافته اند. در چنان کاری این عناصر و اشیا به گونه ای در کنار یکدیگر جای گرفته و در هم تنیده شده اند که در هر لحظه نمایش گر تداعی ها ، معانی ضمنی، و مناسبات هر چه بیشتری در سطوح گوناگون و میان اشیا و جلوه های گوناگون کار باشند.»(علیزاده، ۱۳۸۸: ۱۷۳)

حرکت‌وژست در آثار ویلسون دو عنصر مهم تلقی می شوند که بیان‌گر احساسات اجراگر هستند. چنان‌چه با مرور آثار او می توانیم نقش این دو عنصر را به‌عنوان اساسی‌ترین تکنیک‌های به‌کاربرده‌شده در تمام آثارش نام برد. حرکت در اجراگران ویلسون بیشتر توسط خود او طراحی شده است. طراحی ویلسون در حرکت با تمپوهای گوناگون ارایه و هرکدام از حرکات نیز به‌صورت‌کلی به بازیگر توضیح داده می شود. طراحی حرکات ویلسون در لیر شاه و کلی‌نگری وی به دیاگرام حرکتی بازیگرانش جالب‌توجه است.

حرکت درواقع بیان‌گر معنی است که به‌جای روانشناسی شخصیت ها می نشیند. جای احساس و عمل‌های احساسی بازیگر را پر می کند و حتی در خوانش نیز تاثیرگذار است. چنان‌چه لورنس شایر از تشابه استفاده از خوانش در تکنیک هاینر مولر و ویلسون می نویسد :

«مولر در حالی که همه انواع نظریه های بازیگری مدرن را با یک چرخش دست خود رد می کرد، به هنرجویان بازیگریش می گفت : چنان متن را بخوانید که انکار هیچ اهمیتی ندارد. ویلسون نیز در نمایش جنگ های داخلی بازیگران نمایش را به روش سرد و بی روح یکنواخت ارایه نقش تشویق می کرد. عبارت بیش از حد بیانگر عبارت انتقادی آشنایی بود که آنها را پیوسته از ویلسون می شنیدند. ویلسون

بر این باور است که این سبک ظاهرا متناقض ارایه نقش، تاثیر گذاری آنها را بر نقش به عوض کاهش، افزایش می دهد : وقتی شما متنی داغ را به دست می گیرید و می خواهید آن را واقعا داغ ارایه کنید، باید سرد باشید ، اما اگر داغ اجرا کنید، آنچه که به دست خواهید آورد ، هیچ است. (لورنس شایر،۱۹۸۹: ۱۳۱)

درواقع ویلسون متن را به حرکت تبدیل و حرکت را در تعامل با مفهوم متن قرار می دهد:

«برای ویلسون و دیگر پست مدرنیست ها حرکت شخصیت ها بخشی از الگوی حرکتی تمامی عناصر بصری اجراست که به انشکاف بصری یا مرئی سازی عمل دراماتیک متن نمایشی یا طرح اجرایی و مهم تر از آن انتقال مفاهیم نمایش کمک می کنند.»(ویتمور، ۱۳۸۸: ۱۸۹ و ۱۹۰)

ژست نیز در آثار ویلسون براساس توقف حرکت بیرونی اجراگران به‌دست می آید. ویلسون آن‌قدر کنش‌هایی را تکرار می‌کند تا کنش ها به ایستایی برسد. ایستایی اجراگران و ژست های ایستای آنان به‌تمامی تحت‌کنترل دقیق او هستند.

ویلسون به‌خاطر وسواس و دقتی که در روند تمرین با ژست‌هاوحرکات بازیگران اعمال می کند، شهرت دارد. او بیشتر خود حالات‌وحرکاتی را که از بازیگرانش انتظار دارد، اجرا می کند و از آنان می‌خواهد که بی‌کم‌وکاست همان اعمال را تکراروتقلید کنند:

«او پست ها و نحوه قدم زدن شما را برای تان نمایش می دهد... با استفاده از همان کارهاست که شما شخصیت را خلق می کنید. لذا در اینجا نوعی پارادوکس پیش می آید. اعمال شما کاملا مکانیکی و از پیش طراحی شده است و به همین دلیل احساس آزادی می کنید و هیچ محدودیت یا فشاری بر روی خود احساس نمی کنید.» (ریچی مولر،۱۹۹۰: ۳۶)

درنتیجه ویلسون با استفاده از ژست، حرکت و تکرار آن‌ها مفاهیم خود را تولید می کند، درواقع بدن اجراگر به‌مثابه ابزار انتقال معانی است و ویلسون بدن را به‌معنای نشانه ای معنادار در تعامل با صحنه افزار های خود قرار می دهد.

تصویر ۷

زمان در آثار ویلسون

اپراهای ویلسون بیشتر از سه ساعت تا دوازده ساعت به‌طول انجامیده است و از دهه ۷۰ تا امروز بحث برسر مساله زمان در اجراها پراهمیت ترین ویژگی به‌حساب می آید. بیشتر منتقدان با به‌کاربردن واژه کند زمان نمایش های ویلسون را کم‌گذرا تر از زمان عادی زندگی می دانند درحالی‌که ویلسون برسر این مساله هشدار می دهد:

«... در اینجا ما با حرکت آهسته مواجه نیستیم. بلکه با زمان طبیعی سر و کار داریم به معنای متضاد با زمان تشدید یافته تئاتر معمول . من از همان زمانی بهره می برم که خورشید با آن غروب می کند ابرها با آن متغیر می شوند و یک روز با آن به پایان می رسد... من برای تماشاگران زمانی فراهم می آورم تا به تامل و ژرف اندیشی در مسائلی به غیر از آنچه بر روی صحنه می گذرد بپردازند. من برای آنها زمان و فضایی برای تفکر پدید می آورم.» (علیزاد، ۱۳۸۸: ۱۷۳)

درواقع ویلسون بر زمانی تاکید می کند که نظریه هنر به‌مثابه زندگی به‌دنبال آن است. یعنی زندگی به‌مثابه یک اثر هنری، و روشن است که هنری چنین، وابسته بر زمانی واقعی است. لورنس شایر اما نظر دیگری دارد. او معتقد است زمان در اجراهای نسبت به زمان زندگی عادی کاهش یافته و به‌این‌دلیل است که تماشاگران را دچار هیپنوتیک می کند.

برخی از کارگردان ها، آزمایش هایی با تمپو شتاب های مبالغه آمیز انجام داده اند. رابرت ویلسون به‌عنوان‌نمونه، به‌خاطر کش‌دادن زمان ازطریق وادار کردن نمایش‌گران به انجام حرکات اسلوموشن معروف است:

«همان طور که یک منتقد اشاره کرده است ویلسون با کاستن از سرعت حرکت معمول یک زندگی عادی، توانسته است تمام ظرفیت های حرکتی آن را آشکار کند. چه کسی تا امروز به اندازه شریل ساتن چنین ظرفیت انباشته ای را به ما ارزانی داشته است؛ کسی که ظرافت آرامش و تمرکز مطلقش می تواند ساده ترین ژست ها را به چیزی پر هیبت و به گونه ای منحصر به فرد ، زیبا بدل کند. چه این حرکت برداشتن یک لیوان شیر باشد چه برخاستن آرام از روی یک صندلی و یا مثل نمایش انیشتین در ساحل طی کردن ساده عرض صحنه با حرکات کند و منقطع سیال.» (لورنس شایر،۱۹۸۹: ۱۰)

ویلسون این کاستن را در حرکت تمام عناصری که روی صحنه حضور عینی‌وغیرعینی دارند، اضافه می کند. حتی عنصر نور نیز به‌مثابه نشانه‌ای معنادار، زمان را در نمایش ویلسون متوقف می کند و از زمان تشدیدیافته تئاتر می کاهد. نوری افقی انرژی در نمایش انیشتین در ساحل معروف ترین این تاثیرگذاری‌هاست که بیش از سی دقیقه نمایش این نور وسط صحنه با موسیقی خلسه‌آور گلس به‌طول می انجامد:

«در صحنه ای که شاید شاخص ترین صحنه نمایش انیشتین بود، نور کاملا در جایگاه نمایشگر قرار داشت و کنش یا عمل بدل شد. برای تقریبا نیم ساعت تماشاگران افسون شده تماشاگر پرتو نور سرد سفیدی بودند که از موقعیت افقی خود در صحنه ای کاملا خالی به طرف بالا خم شد و به سمت آسمان قد کشید. مبالغه نخواهد بود اگر بگوییم که هستی آثار ویلسون همان قدر که به زمان و فضا وابسته است به نور نیز بستگی دارد.» (لورنس شایر ؛ ۱۹۸۹،۱۹۲)

تصویر۸

رابرت ویلسون و پرفرمنس آرت

رابرت ویلسون یک نقاش است، یک طراح، معمار، رقصنده، یک کارگردان و نویسنده و درنهایت یک اجراگر(performer). ویلسون درباره تخصص، همان اعتقاد فورمن را داراست که می گوید: «تخصص مهم نیست این شهود و اجراست که اهمیت دارد!» درواقع علاقه ویلسون به هنرهای‌تجسمی، نمایشی، موسیقی و سینما او را هنرمندی تمام‌عیار کرده است که در تمام عرصه ها اندیشه ای برای ارایه دارد. ویلسون نخست آثارش را تحت‌عنوان اجراها و مجسمه‌سازی‌های محیطی شروع کرد و دراین‌هنگام نقاشی نیز می کشید. به‌همین‌دلیل علاقه ویلسون به هنر اجرا و نیز تئاتر محیطی و هپنینگ در اجرای چندین اثرش دیده می شود. درزمره تئاتر محیطی و هپنینگ که آرایی نزدیک به یکدیگر دارند

شاید بتوان اجرای «کوهستان کا»(KA mountain) را نام برد. «پیش در امدی بر کوهستان کا» جسورانه ترین اجرای ویلسون است که با تاثیر از تئاتر محیطی و هپنینگ در شیراز و طی هفت‌شبانه‌روز به‌اجرا درآمد و عنوان طولانی ترین اجرای تاریخ را ازآنِ خود کرد. درحالی‌که شکنر این اجرا را گرایشی به آیین‌ها و اساطیر می‌داند اما راجر اونز آن را نزدیک به تئاتر محیطی می خواند که پا را از اورگاست پیتر بروک نیز فراتر گذاشته است:

«پیش در آمدی بر کوهستان کا شاید جاه طلبانه ترینه اجراهای ویلسون باشد. این اثر به منزله یک اجرای تئاتر محیطی حتی از اجرای اورگاست پیتر بروک هم فراتر می رود. این اجرا روی هفت کوهستان برگزار شد، هفت شبانه روز به درازا کشید و سی بازیگر و بیست هنرپیشه غیر عضو ایرانی در آن شرکت کردند. بیشتر بازیها بدیهه سازانه بود و یک رخداد تدارک دیده شد تا همه تماشاگران را در نمایش مشارکت دهد. کوهستان پوشیده از باستان نمونه‌های اساطیری بود؛ یک ماهی ، یک نهنگ، کشتی نوحهٔ یک دایناسور، اسب تروا. موشکهایی آماده برای دفاع از یک ماکت اکروپولیس بود، در عین حال که چشم اندازی از شهر نیویورک دیده می شد که عاقبت در شعله فرو رفت. در لحظه ای یک زن به مدت یک ساعت آرام به عقب و جلو قدم زد. مردی حرکاتی بمانند عقب افتادگان کرد و کلماتی بی ارتباط با یکدیگر را بر زبان آورد جایی بر بالای یک چهار چوب مردی داشت آوازی بی معنا می خواند. تماشاگران ناگزیر بودند سفری همراه ویلسن و نیز به ناخودآگاه کنند زیرا این نوعی درام روانی است که به خود می انجامد و همچنین سفری واقعی به بالای کوهستان از درون چشم اندازی از علائم و رویدادها.»(اونز،۱۳۸۲ : ۱۵۹)

تصویر ۹

اجرای کوهستان کا، بسیار طراحی شده بود. در سرتاسر کوهستان های اطراف شیراز و داخل فضاهای مشخص‌شده در شهر اجرا می شد. کوهستان کا همانند دیگر آثار ویلسون نمونه تکثر در کانون‌توجه بود اما این ویژگی را در بستری از محیط واقعی همانند کوهستان و شهر از هپنینگ های کاپرو به ارث برده بود. بازیگران کوهستان کا همانند اجراگران هنر اجرا عملی طاقت‌فرسا و تکرارشونده را درطی چند روز انجام دادند و به سنجش فیزیکی و روانی خود و تماشاگر پرداختند.

این سنجش به آن‌جا ختم شد که تکرار حرکات آهسته و کاهش زمان واقعی در حرکات اجراگران بازهم با نوعی خلسه همراه بود که بینندگان را دچار توهمی ذهنی و تسخیر می کرد:

«بازیل لنگتون بازیگر و کارگردان در اظهار نظری ستایش امیز توصیف می کند که چگونه پس از اکراه اولیه اش برای رفتن و دیدن کار مهم دیگری از یک گروه آوانگارد امریکایی، دریافت که تمام برخورد او به تئاتر پس از دیدن کوهستان کا برای همیشه دگرگون شد. از آنجا که فعالیتهایی که در نقاط گوناگون کوهستان روی می داد به طرز آزاردهنده ای آهسته بود و چیزی به نام کنش دراماتیک رخ نمی داد بازیل لنگتون خود را ناگزیر دید بر آن صحنه های آرام تمرکز کند تا انرژی عظیم و خاموشی تولید کند که بر هر چیز چنان اهمیتی می داد که با هرآنچه او قبلا در یک اجرای زنده دیده بود قابل قیاس نبود. هنگامی که او به عنوان یک بازیگر در اشتیاق شرکت کردن در آن رویداد رویایی بود، ناگهان احساس نوعی ناتوانی عجیب کرد.

چگونه می توانستم در این آزمون بازیگری شرکت کنم؟ ناگزیر بودم خود خویش را از دست بدهم و یک بازیگر چگونه می تواند بدون خود خویش بازی کند؟ این تئاتری بود بی شباهت با هر آنچه از پیش می شناختم. بی شباهت با هر آنچه برایش دوره دیده بودم. و با این همه بدون تردید یک کار معتبر در زمینه هنر تئاتر.» (اونز،۱۳۸۲: ۱۵۹)

تصویر ۱۰

اما رویکرد ویلسون به هنر اجرا و هپنینگ تنها در این اجرا مورداستفاده قرار نگرفت. ویلسون در تمام اجراهای صحنه ای اش وام‌دار هنرمندان اجرا بود به‌طوری‌که آثاری شبیه به آثار این هنرمندان را با دست‌کاری‌های خاص خود روی صحنه به‌اجرا درمی‌آورد. آخرین اثر ویلسون به نام زندگی و مرگ مارینا آبراموویچ (The life and death of marina abramovic) به روایت ویلسون نیز حاکی از همین مدعاست.

ویلسون ترکیبی از اجراهای مارینا آبراموویچ (Marina Abramovic) هنرمند صربستانی هنر اجرا را در جای‌جای نمایشی سه‌ساعته به‌اجرا می گذارد و از هنرمندان جوان هنر اجرا نیز دعوت می کند تا با آثارشان روی صحنه حضور داشته باشند.

آثار ویلسون با عناصری چون سکوت‌وسکون که ازمنظر آراء آنتونی هاول دو خصوصیت هنر اجراست، به هنر اجرا نزدیک می شود و از آن وام می گیرد. ویلسون با این وام‌داری درواقعِ دین خود را به این هنر ادا می کند و این مساله را یادآور می‌شود که خود روزی هنرمند اجرا بوده است و چیدمان‌ها و اجراهای گوناگونی را در دهه شصت به‌نمایش گذاشته است.

جریان پیشرو دهه شصت نیز بیش‌ازپیش دلیلی است بر ارجاعات ویلسون از هنر اجرا و استفاده از روش های این هنر روی صحنه تئاتر. ویلسون خود اعتراف کرده است که افراد پیشرویی چون جان کیج، مرس کانینگهام و مارینا آبراموویچ روی او تاثیر ویژه ای گذاشته اند و رویکردهای او نسبت به هنر را تغییر داده و متحول کرده اند.

تصویر ۱۱

نتیجه‌گیری

رابرت ویلسون هم‌چون آثارش نمایان‌گر مولف/ کارگردانی پیچیده و درعین‌حال کودک است. کودکی که به‌گفته خودش درحال بازی است! او نماد عصر پست‌مدرن در وادی هنر تئاتر و به‌خصوص تئاتر تجربی است که با تلفیق‌گرایی دست به تجربه هایی نو می زند. از دنیای اطرافش تا اسطوره های کهن در آثارش وام می‌گیرد و برای این گستره بینافرهنگی و وسیعی که می آفریند، روش / رویکردهای گوناگون و نیز به‌خصوصی را برای به‌اجرا درآوردن یک اپرا استفاده می کند. روش رویکردهایی به اجرا که از روانشناسی، تئاتردرمانی، پرفرمنس‌آرت، رقص مدرن و... بهره می گیرد.

فهرست تصاویر

تصویر ۱.پرتره رابرت ویلسون (بخش زندگی‌نامه)
تصویر ۲.زندگی و زمانه جوزف استالین (بخش پست‌مدرنیسم و ویلسون)
تصویر ۳.زندگی‌ومرگ مارینا آبراموویچ (بخش طراحی صحنه در آثار ویلسون)
تصویر ۴.انیشتین در ساحل (بخش بی‌توجهی انتخابی)
تصویر ۵.انیشتین در ساحل (بخش بی‌توجهی انتخابی)
تصویر ۶.نگاه نافذ مرد ناشنوا (بخش ویلسون و تئاتردرمانی)
تصویر ۷.سونات های شکسپیر (بخش اجراگر و بازیگر در آثار ویلسون)
تصویر ۸.زندگی‌ومرگ مارینا آبراموویچ (بخش ویلسون و پرفرمنس‌آرت)
تصویر ۹.کوهستان کا(بخش ویلسون و پرفرمنس‌آرت)
تصویر ۱۰.کوهستان کا(بخش ویلسون و پرفرمنس‌آرت)
تصویر ۱۱.زندگی‌ومرگ مارینا آبراموویچ (بخش ویلسون و پرفرمنس‌آرت)

فهرست منابع

۱. اونز،جیمز روز،(۱۳۸۲)، ***تئاتر تجربی***،مصطفی اسلامیه، تهران، انتشارات سروش.

۲. براگت،اسکار،(۱۳۸۳)،***تاریخ تئاتر جهان***،هوشنگ آزادی ور، تهران، انتشارات مروارید.

۳. دامود،احمد،(۱۳۸۸)،***بازیگری و پرفرمنس آرت***،مجموعه مقالات، تهران، نشر مرکز.

۴. شکنر،ریچارد،(۱۳۸۶)،***نظریه اجرا***، مهدی نصرالله زاده، تهران، انتشارات سمت.

۵. علیزاد،علی اکبر،(۱۳۸۸)،***رویکردهایی به نظریه اجرا***،مجموعه مقالات، تهران، انتشارات بیدگل.

۶. فورتیر،مارک،(۱۳۸۸)، ***نظریه در تئاتر***، فرزان سجودی، تهران، انتشارات سوره مهر.

۷. گلدبرگ،رزلی،(۱۳۸۸)، ***هنر اجرا***، مریم نعمت طاووسی، تهران، انتشارات نمایش.

۸. ویتمور،جان،(۱۳۸۶)، ***کارگردانی تئاتر پست مدرن***، صمد چینی فروشان، تهران، انتشارات نمایش.

سایت

www.youtube.com
www.robertwilson.com
www.fortnightlyreview.co.uk
www.bbc.co.uk
www.louh.com

منابع ادبی و نمایشی تعزیه‌نامـــه‌ها

داوود فتحعلی بیگی

تاریخ دریافت مقاله: ۶ / ۱۲ / ۹۰ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۷ / ۶ / ۹۱

منابع ادبی و نمایشی
تعزیه‌نامـــه‌ها

داوود فتحعلی‌بیگی
تعزیه شناس و پژوهشگـــر

چکیده

تعزیه‌نامه‌ها بیشتر به اقتباس از منابع تاریخی سروده شده‌اند و یا اینکه تحت‌تأثیر و الهام از مقتل‌ها. اینکه کدام یک از منابع‌ومأخذ کتبی، موردتوجه و استناد شاعر تعزیه‌سرا بوده به‌طورقطع و یقین بر کسی معلوم نیست. مگر موردی که به‌تنهایی در یک کتاب، به آن اشاره رفته باشد. در برخی موارد نیز، تعزیه‌ساز بیشتر تنظیم‌کننده و گردآورنده بوده است و این بدان‌سبب میسّر بوده که اخبار و روایات به‌ویژه درخصوص واقعه کربلا و پیامبر اسلام و ائمه معصومین به تکرار توسط شعراونویسندگان مختلف نقل شده و در قالب منظومه‌های ادبی و کتب داستانی ساخته‌وپرداخته شده بود.

ازجمله مقاتلی که در دسترس تعزیه‌سرایان و تعزیه‌نویسان بوده و ردِپای آن‌ها را در شکل‌گیری برخی از مجالس تعزیه و شبیه‌خوانی می‌توان دید، مقتل‌های **روضه الشهداء**، ***طوفان البکاء*** و **طریق البکاء** بوده‌اند.

در بررسی و مقایسه بین قصص برخی‌از مجالس تعزیه و روایات مقتل‌های سه‌گانهٔ یادشده با نمونه‌ای از منابع‌ومأخذ شبیه‌نامه‌ها آشنا خواهیم شد.

واژگان کلیدی: تعزیه‌نامه‌ها. شبیه‌خوان. مقتل. ادبیات

منابع ادبی و نمایشی تعزیه‌نامه‌ها

نظربه‌اینکه واقعهٔ عاشورا و تاریخ صدراسلام و زندگانی انبیاء و اولیاء در کتاب‌های مختلف (به نثر یا نظم) توسط راویان متعدد نقل شده است و هیچ‌یک از تعزیه‌سرایان و شبیه‌نامه‌نویسان اشاره‌ای به منبع‌ومرجع تاریخی یا ادبی (هم‌چون حماسه‌های مذهبی) نکرده‌اند، بنابراین اظهارنظر مقاطع درخصوص منبع اصلی و قطعی هریک از شبیه‌نامه‌ها کاری است مشکل و نیازمند پژوهشی گسترده که آن‌هم تنها در مورد داستان‌هایی با یک روایت میسّر است. وگرنه احوالات خاندان پیامبر در کتب مختلف در ادوار گوناگون آمده است، به تفصیل و گاه به‌اختصار. بدیهی است نبودن امکانات چاپ کتاب در دوره‌ای که بیشتر تعزیه‌نامه‌ها ساخته‌وپرداخته شده، موجب محدودیت منابع شده و درنتیجه هر تعزیه‌سرایی به آنچه در اختیارش بوده (تاریخ یا منظومه مذهبی) و برخی شنیده‌هایش اکتفا کرده است. به‌ویژه درخصوص معجزاتی که مرجع‌ومنبع آن‌ها، نقل سینه‌به‌سینه بوده است.

عنایت الله شهیدی معتقد است "منابع عمده و مستقیم تعزیه‌نامه‌ها را باید در میان جُنگ‌ها و مجموعه‌های ادبی و داستانی که بیشتر آنها خطی‌اند، جست‌وجو کرد." وی درادامه منابع‌ومآخذ را به سه دسته کلی تقسیم می‌کند.

الف: مقتل‌ها و سوگ‌نامه‌های داستانی و نقالی عامیانه و نظم‌ونثر (مانند ***جلاء العیون*** علامه مجلسی، ***نوحه الاحزان*** محمد یوسف دهخدا قانی، ***محرق القلوب*** ملا احمد نراقی، ***مخزن البکاء*** حاج ملا صالح قزوینی و ***تحفه الحسینیه*** بسطامی، ***تحفه الذاکرین*** بیدل، ***ماتمکدهٔ*** بیدل قزوینی.

ب: منظومه‌های نیمه‌نمایشی یکی‌دیگراز منابع تعزیه‌نامه‌ها (منظومه‌ها و اشعار شاعران ساده‌گوی دوران صفوی و افشاری) هستند. (برخلاف اشعار شاعرانی چون محتشم، اشعار این گویندگان را نه‌تنها می‌توان نوعی از اشعار تعزیه به‌شمار آورد، بلکه بسیاری از ابیات و قطعات آن‌ها عینا، یا با اندکی تغییروتصرف در نسخه‌های تعزیه آمده‌اند.)

قالب اشعار سرایندگان موردنظر مدح‌ومرثیه و واقعه‌گویی و زبان‌حال بوده است، و به شعر نمایشی نزدیک. درنتیجه شبیه‌خوانان با ذوق‌وقریحه توانسته‌اند به ترتیب وقایع، گلچینی مناسب از اشعار را گرد آورده، با اندک تصرفی شبیه‌نامه‌ای ترتیب دهند.

پ: حماسه‌های مذهبی

حماسه‌های دینی‌ومذهبی، مانند ***خاوران‌نامه*** و ***حملهٔ حیدری*** و امثال آن از منابع‌ومآخذ ادبی و داستانی تعزیه‌ها و تعزیه‌نامه‌ها بوده‌اند. اشعار این نوع کتب حماسی، برخلاف تصور برخی از صاحب‌نظران بیشتر تاثیری فرعی‌وثانوی بر تعزیه داشته است.[1]

ازجمله کتب مقتلی که روایت و قصص آن‌ها با روایت برخی‌از مجالس تعزیه هم‌خوانی و هم‌سانی

دارند، مقتل‌های ***روضه الشهداء***، ***طوفان البکاء*** و ***طریق البکاء*** هستند. اگرچه معلوم نیست که تعزیه‌سرایان به‌طورقطع برای سرودن همهٔ مجالس ذکرشده در فهرست (جدول) ذیل از منابع مورد شارهٔ نگارنده الهام گرفته باشند، اما می‌توان به‌عنوان یکی از منابع قصص تعزیه از آن‌ها یاد کرد. این نزدیکی و هم‌خوانی در مواردی به‌قدری است که اشعار ذکرشده در برخی مقتل‌ها را عینا در بعضی از مجالس تعزیه می‌بینیم.

مانند گفت‌وگوی زعفر جنّی با شبیه امام‌حسین (ع) در کتاب ***تعزیه درخور***

زعفر: منم کینه غلام در تو زعفر جنّی
به‌پای بوس تو اینک رسیده لشکر جنّی
منم که در چه بئر العلم چو حیدر صفدر
فکند و لوله در کاخ کفر عسگر جنّی
ز لطف باب تو باب مرا به مسند شاهی
نشاند و خواند امیر پرّی و مهتر جنّی
تو شاه جنّی و انس، ای پناه خلق دو عالم
چه احتیاج به شاه چنین، ز یاور جنّی
چو یاری تو نکرده آدمی اجازهٔ یاری
بده به جنّی و منّت گذار بر سر جنّی
چه دولتی است که داخل شود به خون شهیدان
چو در رکاب تو ریزند خون زعفر جنّی[۲]

گاهی تأثیرپذیری تعزیه از برخی مقتل‌ها به‌قدری است که گاهی شرح مقتل به‌طورکامل در شبیه‌خوانی به‌اجرا درمی‌آید. مثل صحنهٔ آمدن شمر به قتل‌گاه و جدا کرد شبیه سکینه از روی نعش پدر در تعزیه قتل‌گاه که مشابه شرح ***طریق البکاء*** از آن صحنه است:

"چون زینب را از نعش برادر دور کردند و قافلهٔ شام رو به راه نهادند و قدری راه رفتند، علیا جناب قمر شعاب زینب دید شتری که سکینه بر آن سوار بود، خالی می‌رود. رو به شمر کرده و فرمود ای ظالم طفل سه ساله‌ای از برادرم به عقب مانده. شمر برگشت در قتلگاه و دید که سکینه خود را به روی نعش پدر انداخته و دست‌های کوچک خود را به حلقوم پدر بزرگوار خود در آورده و هر دم با آه و ناله می‌گوید: یا اَبَتاه مَن ذَالَّذی اَیتَمَنَی علی صِغَرِ سِنّی، یعنی ای پدر آیا کدام ظالم مرا در این کودکی یتیم کرد.

شمر آن‌چه بانگ بر سکینه زد که برخیزد، بر نخواست. از مرکب خود فرود آمد و بازوی سکینه را گرفت که از نعش پدر دور نماید، نتوانست و حال آنکه ملعون را در قوّت با هزار سوار برابر می‌گرفتند. ای شیعه هیچ میدانی که چرا نتوانست؟ به جهت آن بود که دست‌های مظلوم کربلا بر پشت سکینه حایل

شده بود. آن ملعون در عضب شد و دست ستم از آستین بیرون آورد و یک سیلی بر صورت ناز پرور حضرت حسین زد که صورتش نیلی گردید. دست‌های آن حضرت از پشت سکینه بر زمین افتاد و آوازی از حلقوم بریده‌اش برآمد که و اَماَ الیتیمَ فلا تقهر، ظالم، خداوند دست تو را قطع نماید.»[۳]

نگارنده همین منظر را در تالار محراب شاهد بوده است. به‌هنگامی‌که زنده‌یاد هاشم فیاض در لباس شمر (در تعزیه قتل‌گاه) بالای سر شبیه نعش امام‌حسین (ع) آمد تا شبیه حضرت سکینه را از جنازهٔ پدر جدا سازد. در اجرای این تعزیه باید یک‌نفر شبیه نعش باشد تا اجرای این صحنه درست درآید.

مقاتل سه‌گانه و قصص تعزیه

مقتل ***روضته الشهدا*** مقاتل سه‌گانه و قصصی تعزیه نوشته ملاحسین واعظ کاشفی سبزواری در ده باب تنظیم و نگارش شده است.[۴] مقتل ***طوفان البکاء*** را میرزا محمد ابراهیم مروزی متخلص به جوهری در دوازده آتشکده، که هر آتشکده مشتمل‌بر چند شعله است، نگاشته.[۵]

طریق البکاء مقتلی است مشتمل‌بر شصت مجلس که بنا به گفتهٔ مؤلف آن محمدحسین ابن عبدالله شهرابی به عدد ایام محرم‌وصفر نگاشته است.[۶]

شیوه قصه‌گویی وی، حالت قصه‌درقصه دارد به‌گونه‌ای که از یک داستان، به‌بهانه‌ای وارد داستان یا حکایت دوم می‌شود که بیشتر حکایت دوم شرحی از مصایب کربلاست.

یکی‌از آثاری که به‌احتمال در پیدایش گریز به واقعه کربلا و روش نمایش‌درنمایش در قلمرو هنر شبیه‌خوانی تأثیرگذار بوده است، می‌تواند مقتل ***طریق البکاء*** باشد. هرچند داستان‌سرایی به شیوهٔ قصه‌درقصه در ادبیات‌فارسی (مثل ***هزارویک‌شب***) سابقه داشته و صاحب ***روضته الشهدا*** نیز در روایت بعضی‌از قصص انبیا یادی از واقعه کربلا کرده است.

به‌منظور آشنایی با پاره‌ای از قصص که به قلمرو شبیه‌خوانی راه یافته است، فهرست مقایسه‌ای ذیل، بین روایات مقتل‌های سه‌گانهٔ مورداشاره و مجالس تعزیه آورده می‌شود.

جدول مقایسه‌ای متقل‌های سه گانه با مجالس تعزیه

شماره	عنوان مجلس تعزیه (متاثراز مقتل)	روضه الشهدا	طوفان البکاء	طریق البکاء
۱	عالم ذر (جام بلا)			ص ۳۸، به‌اضافه شهادت علی اصغر
۲	آدم‌وحوا	ص ۱۵ بیرون رفتن آدم از بهشت		دربیان آوردن آدم‌وحواهفت چیز بهشتی و رسیدن میراث به انبیاء
۳	و قابیل	ص ۲۰		ص ۲۲۲، به‌اضافه زنان جراحه در شهادت علی‌اکبر
۴	اصحاب کهف و دقیانوس			ص ۴۵، به‌اضافه اسب بر بدن تاختن و آمدن شیر به قتل‌گاه
۵	کشتی ساختن نوح	ص ۲۳		
۶	موسی و بیابانی		ص ۲۵۹	
۷	ابراهیم خلیل و نمرود	ص ۲۷		
۸	ذبح اسماعیل	ص ۲۸ مفصل		
۹	عزیز و عزیز پیغمبر			ص ۲۶۲، به‌اضافه آمدن بنی‌اسد برای دفن شهداء با امام سجاد
۱۰	یعقوب و یوسف: - چاه انداختن یوسف – یوسف‌فروشی در مصر – پادشاهی یوسف – مواصلت یوسف به یعقوب و زلیخا به یوسف	ص ۳۶ مفصل		
۱۱	تولد عیسی			ص ۲۷۸، به‌اضافه ورود اسرا به شام
۱۲	ایوب	ص ۵۹ خلاصه		ص ۲۱۶، مفصل به‌اضافه زعفر جنی
۱۳	زکریا و یحیی	ص ۶۱		۲۲۸ به‌اضافه تکلم سر امام‌حسین (ع) در بارگاه یزید
۱۴	صحرای محشر (قیامت و شفاعت)	ص ۶۴		ص ۲۹
۱۵	امیر تیمور گورکانی	ص ۶۶ اشاره	ص ۳۷۸ کامل	
۱۶	تجارت کردن رسول خدا (ص) و تزویج حضرت با خدیجه کبری (س)			ص ۲۸۹، به‌اضافه اشاره به مبعوث شدن پیغمبر و عروسی قاسم در کربلا
۱۷	بعثت پیامبر (شامل کودکی، وحی و جفای قریش به آن حضرت)[۷]	ص ۶۷ اشاره به تزویج خدیجه		

۱۸	جنگ احد و شهادت حمزه	ص ۸۰	ص ۱۹	۲۹۵ به‌اضافه جنگ بدر و آمدن زینب (س) برسر نعش امام‌حسین (ع)
۱۹	جعفر طیار (جنگ موته)	ص ۹۱	ص ۲۳	
۲۰	جنگ خندق (عمر و بن عبدود)		ص ۴۲۳	
۲۱	وفات ابراهیم (پسر پیغمبر)	ص ۹۴		ص ۱۳۴
۲۲	غدیرخم	ص ۹۸		
۲۳	رحلت پیغمبر[۸] و قصاص طلبیدن عکّاشه	ص ۱۰۷	قصاص طلبیدن سواده ۲۸ رحلت پیامبر ۳۲	
۲۴	صالح یهودی	ص ۱۱۹		
۲۵	غصب خلافت		ص ۵۷، به‌اضافه آتش‌سوزی در خانه علی (ع)	
۲۶	عروسی زنان قریش	ص ۱۲۳	ص ۴۰	
۲۷	تزویج حضرت علی (ع) با زهرا (س)	ص ۱۳۱	ص ۴۹، نزول زهره	

روایت ***روضه الشهداء*** دربارهٔ ازدواج حضرت علی (ع) با حضرت زهرا (س) با روایت ***طوفان البکاء*** متفاوت است. آن‌چه در قلمرو شبیه‌خوانی از این واقعه به‌نظم کشیده شده، روایت ***طوفان البکاء***است که درمیان شبیه‌خوانان به نزول زهره (ستاره) مشهور است.

۲۸	وفات زهرا (س)	ص ۱۳۸	وفات، ص ۷۱، دسداس کردن، ص ۵۴	

یادآوری این نکته لازم‌است که تعزیه وفات حضرت زهرا (س) از چند گوشه تشکیل یافته که در روایت کتاب‌های ***روضه الشهدا*** و ***طوفان البکاء*** به بخش پایانی آن اشاره شده است.

۲۹	تولد علی (ع)	ص ۱۴۶	ص ۷۷	
۳۰	جنگ خیبر		ص ۸۲	
۳۱	شهادت امیر (ع)	ص ۱۵۷	۹۹ ، به‌اضافه آمدن روح امیر (ع) به تشییع جنازه	

تعزیه شهادت امیر از چند گوشه تشکیل شده که عبارتند از گوشه‌های (کور خرابه) زب آب‌کش، جوان‌مرد قصاب، وداع امیر (ع) با اهل بیت و شهادت به‌دست ابن ملجم

۳۲	حکایت کور خرابه‌نشین	ص ۱۷۲	ص ۱۱۹	
۳۳	حکایت جوان‌مرد قصاب کوفه			ص ۴۷
۳۴	شهادت امام حسن (ع)	ص ۱۸۶	ص ۱۳۳، به‌اضافه اشاره به عروسی قاسم	
۳۵	حکایت کور موصلی	ص ۱۸۴	ص ۱۳۸	

حکایت کور موصلی گوشه‌ای است از تعزیه شهادت امام‌حسن (ع) که مشتمل است بر چند روایت از توطئه‌های مختلف معاویه به‌منظر شهید کردن حضرت امام‌حسن (ع).

۳۶	تولد امام‌حسین (ع)	ص ۱۹۲	ص ۱۳۴	
۳۷	حکایت ملک فطرس	ص ۱۹۳		

در تعزیه‌های تولد امام‌حسین (ع) و شهادت امام عاشورا این ملک حضور می‌یابد. حکایت ملک فطرس در ص ۱۳۹ ***طوفان البکاء*** به نام صلصائیل روایت شده است.

۳۸	کشتی گرفتن حسین (ع)	ص ۱۹۴		
۳۹	حکایت آهو خواستن امام‌حسین (ع)	ص ۱۹۵		
۴۰	حجه الوداع هجرت امام‌حسین (ع) از مدینه	ص ۱۹۸	ص ۱۴۰، به‌اضافه وداع فاطمه صغرا	
۴۱	داستان طلاق گرفتن زن عبدالله زبیر	ص ۲۰۸		

این داستان ***روضه الشهدا*** که نمونه‌ای از تعزیه شهادت طفلانش را به شرح قاضی سپرد (مانند روایت قدیم تعزیه شهادت مسلم) ولی بنا بر نوشته طوفان البکاء طفلان مسلم همراه اسرای کربلا به کوفه آمدند و گرفتار شدند.

۴۲	شهادت مسلم	ص ۲۱۴	ص ۱۴۶	

به روایت ***روضته الشهدا*** که نمونه‌ای از تعزیه شهادت مسلم مانند آنست، پسران مسلم (ابراهیم و محمد) در سفر به کوفه همراه وی بوده‌اند.

۴۳	شهادت طفلان مسلم	ص ۲۳۱	ص ۱۵۵	

به روایت ***روضه الشهدا***، حضرت مسلم قبل از شهادت طفلانش را به شریح قاضی سپرد (مانند روایت قدیم تعزیه شهادت مسلم) ولی بنا بر نوشته ***طوفان البکاء*** طفلان مسلم همراه اسرای کربلا به کوفه آمدند و گرفتار شدند.

۴۴	دحیهٔ کلبی	ص ۲۴۴		
۴۵	حکایت گهواره جنبانی جبرئیل	ص ۲۴۴		

این حکایت، در روایت تعزیه، گوشه‌ای از مجلس تعزیه تولد امام‌حسین (ع) است.

۴۶	عیدی خواستن حسین (ع)	ص ۲۴۶		

۴۷	قیس بن مسهر صیداوی	ص ۲۵۰، قیس مسهر ص ۲۰۶، قیس اعرابی	اشاره بقیس که بامسلم به کوفه می‌رود، ص ۱۴۷	

روضه الهشدا در روایت خود در دو صفحه جداگانه و دو موقعیت متفاوت، از دو نفر یاد می‌کند که نام هر دو قیس است و هر دو حامل نامهٔ امام‌حسین (ع) به کوفه هستند و هر دو به دست ابن زیاد شهید می‌شوند. در ***طوفان البکاء*** فقط اشاره به قیس بن مسهر شده که همراه مسلم به کوفه می‌رود.

۴۸	حربن یزید ریاحی (از بارگاه ابن زیاد تا مواجهه با کاروان امام حسین (ع) در صحرا) قسمت اول / ماموریت حر	ص ۲۵۷	ص ۱۷۱	۴۸
۴۹	شهادت حر با برادر و پسر و غلامش	ص ۲۷۷	ص ۱۸۵	

یادآوری می‌شود که تعزیه شهادت حر شامل ماموریت یافتن حر و ابن سعد و شمر و... جهت رفتن به کربلا است که هرکدام جداگانه پس‌از گفت‌وگو با ابن زیاد به این ماموریت اعزام می‌شوند. این تعزیه را چهار سردار یا لشکرکشی نیز نامیده‌اند. در روایت ***روضه الشهدا*** حکایت ماموریت یافتن ابن‌سعد و مشورت با پسرانش در ص ۲۶۲ و ۲۶۳ نقل شده و در ص ۲۶۴ از مامور شدن شمر یاد کرده است. در روایت ***طوفان البکاء*** حادثهٔ آمدن ابن سعد و شمر به کربلا در ص ۱۷۴ ذکر شده است.

۵۰	بریر بن خضیر همدانی	ص ۲۶۵ وساطت ص ۲۸۸ شهادت		
۵۱	شهادت وهب	ص ۲۸۹	ص ۱۹۱	
۵۲	شهادت مسلم بن عوسجه اسدی	ص ۲۹۶	ص ۱۹۶	ص ۳۰۸
۵۳	شهادت حبیب ابن مظاهر	ص ۳۰۴	ص ۱۹۸	ص ۳۰۸

در تعزیه، شهادت مسلم بن عوسجه و حبیب ابن مظاهر را برخی به‌عنوان گوشه‌ای در تعزیه شهادت امام عاشورا می‌خوانند. در مقاتل ***روضه الشهدا*** و ***طوفان البکاء*** برای هریک از آن‌ها معرکه جنگی توصیف شده. لیکن به روایت نویسندهٔ ***طریق البکاء***، در ظهر عاشورا، هنگامی‌که امام‌حسین (ع) با جمعی از یارانش به‌نماز ایستاد، مسلم بن عوسجه و حبیب ابن مظاهر در پیش‌روی امام ایستادند و خود را سپرِبلا قرار دادند و تیرهای اشقیا را به‌جان خریدند تا شربت شهادت نوشیدند و این روایت را تعزیه مشهورتر است.

۵۴	شهادت هاشم بن عتبه	ص ۳۰۰	ص ۲۰۷	
۵۵	شهادت عباس و شوذب	ص ۳۰۶	ص ۲۰۵	
۵۶	شهادت غلام ترک		ص ۲۱۲، به‌اضافه غلام ابوذر	
۵۷	شهادت قاسم ابن حسن (ع)	ص ۳۲۰، با ذکر عروسی و ازرق‌کشی	ص ۲۲۲، عروسی. ص ۲۲۶، ازرق‌کشی و شهادت	ص ۲۵۱ عروسی قاسم به‌اضافهٔ عروسی سلیمان‌وبلقیس

این تعزیه را عروسی قاسم نیز می‌گویند با این توضیح که بعد از عروسی، حادثه جنگیدن قاسم با ازرق و پسرانش و درنهایت شهادت به‌نمایش درمی‌آید. نویسنده ***طریق البکاء*** نخست به ذکر عروسی سلیمان‌وبلقیس پرداخته و پس از آن به عروسی قاسم در کربلا گریز زده است.

۵۸	احمد و ابوالقاسم (پسران امام‌حسین (ع))		ص ۲۱۹	
۵۹	شهادت حضرت عباس (ع)	ص ۳۳۳	ص ۲۳۶– ۲۳۲، شهادت وداع	ص ۱۷۰–۲۷۳ جنگ دو برادر

تنظیم نسخ تعزیه‌گاه حالت زندگی‌نامه دارد. به‌همین‌جهت هر بخش از وقایع مربوط به‌زندگانی یک شخصیت را از بخشی از تاریخ آورده و درکنارهم چیده‌اند. در کتاب‌های یادشده، میدان رفتن و کیفیت شهادت ذکر شده‌است. حال‌آنکه ماجرای امان‌نامه آوردن شمر بخش قابل‌توجهی از تعزیه شهادت عباس (ع) است.

۶۰	شهادت علی‌اکبر (ع)	ص ۳۳۶	ص ۲۴۰	ص ۱۰۷

کاشفی سبزواری در احوالات امام‌حسین (ع) (چنان‌که در بعضی از مجالس تعزیه آمده) نام همسر امام و مادر علی‌اکبر را شهربانو ذکر کرده است. حال‌آنکه در ***طوفان البکاء*** از ام لیلا به‌عنوان مادر علی‌اکبر یاد شده است.

۶۱	شهادت علی‌اصغر	ص ۳۴۲	ص ۲۵۸	

در ***روضه الشهدا*** مادر علی‌اصغر شهربانو ذکر شده‌است. شهادت علی‌اصغر تعزیه جداگانه ندارد، بلکه به‌عنوان گوشه‌ای در تعزیه شهادت امام عاشورا به‌اجرا درمی‌آید.

۶۲	شهادت امام حسین (ع)			
۶۳	سلطان قیس هندی			

یادآوری می‌شود که تعزیه شهادت امام عاشورا تشکیل‌یافته از چند گوشه است که آمدن زعفر جنی به کربلا، ملک منصور، جوان نصرانی در قتل‌گاه، شهادت عبدالله بن حسن، شهادت علی‌اصغر و سلطان قیس ازآن جمله‌اند.

۶۴	غارت خیمه‌ها	ص ۳۵۳	ص ۳۰۴	ص ۲۴۵، به‌اضافه بهشت شداد
۶۵	زن نصارا			ص ۵۳
۶۶	آمدن کبوتر خون‌آلود به مدینه نزد فاطمه صغری	ص ۳۵۹		
۶۷	جمّال در قتل‌گاه (گوشه‌ای از تعزیه قتل‌گاه)		ص ۳۰۹	
۶۸	مرغ خون‌آلود و دختر یهودی	ص ۳۵۹	ص ۳۵۱ اشاره	ص ۳۱۶
۶۹	تنور خولی	ص ۳۶۱		ص ۵۹، به‌اضافه قبرستان رفتن سلمان و سوال او از میت
۷۰	حداد		ص ۳۲۹	
۷۱	ورود کوفه و بارگاه ابن زیاد		ص ۳۱۴، به‌اضافه مسلم گچ‌کار	
۷۲	عبدالله عفیف		ص ۳۲۳	
۷۳	دیر شیرین	ص ۳۶۹		ص ۱۵۵
۷۴	دیر راهب	ص ۳۷۲		ص ۸۱
۷۵	شهر عسقلان	ص ۳۷۵		
۷۶	سهل ساعدی	ص ۳۷۸		ص ۸۵

۷۷	بازار شام (آوردن اسرا به مجلس یزید)	ص ۳۷۹، ص ۳۸۱ گزارش شمرشهادت تاجر یهودی. ص ۳۸۲، ایلچی قیصر روم (فرنگی) و روایت کشتی گرفتن حسین. ص ۳۸۹ خطبه خواندن‌امام زین‌العابدین.ص ۳۹۰، وفات دختر امام‌حسین (ع).	ص ۳۳۲، ورود اهل‌بیت به شام و خرابه‌نشین شدن. ص ۳۳۴، مجلس یزید. ص ۳۳۸، ظهیر شامی. ص ۳۴۰، ایلچی پادشاه فرنگ و شهادت او. ص ۳۴۲، خطبه خواندن امام چهارم. ص ۳۴۴، وفات زبیده.	ص ۱۹۹، اشاره ص ۷۸، ظهیر شامی و آمدن هنده با سر برهنه در مجلس یزید. ص ۲۴۳، مرد نصرانی (فرنگی). ص ۲۳۶، وفات رقیه.

مجلس بازار شام که حکایت آورده شدن اسرای کربلا به بارگاه یزیدبن معاویه است. گاهی متصل به تعزیه وفات رقیه دختر خردسال امام‌حسین (ع) خوانده می‌شود که شامل گوشه‌های متعدد است. لازم‌به‌یادآوری است که در ***روضته الشهدا*** ذکری از اسم دختر خردسال امام‌حسین (ع) که در شام وفات می‌کند نیامده. در ***طوفان البکاء*** نام آن دختر زبیده و در ***طریق البکاء*** رقیه ذکر شده‌است. درخصوص وقایع شام با حضور اسرا چند مجلس تعزیه دیگر سروده شده مثل شکار رفتن یزید، عاشق شدن دختر یزید به علی‌اکبر و...

۷۸	پشیمانی یزید و بازگشت اسرا به کربلا	ص ۳۹۱	ص ۳۴۸، به‌اضافه گوشه جابر	
۷۹	ورود اهل بیت به مدینه	ص ۳۹۱	ص ۳۵۱، آمدن بشیر به مدینه با مرغ خون آلود و فاطمه صغری	ص ۲۰۶ به‌اضافه وصول یوسف به یعقوب
۸۰	سوغاتی آوردن شمر	ص ۳۹۸		
۸۱	امام‌زین‌العابدین و جوان بلخی		ص ۳۵۳	
۸۲	شهادت قنبر		ص ۳۵۸	
۸۳	احوالات و شهادت امام زین‌العابدین (ع)		ص ۳۵۸	
۸۴	خروج مختار		ص ۳۶۳	
۸۵	احمد سفاح (وسدیف)		ص ۳۶۹	
۸۶	شهادت امام‌باقر (ع)		ص ۳۸۲	
۸۷	شهادت امام‌جعفرصادق (ع)		ص ۳۸۵	
۸۸	شهادت امام‌موسی‌کاظم (ع)		ص ۳۹۴	

۸۹	شهادت امام‌رضا (ع)		ص ۴۰۴	ص ۳۲۸، حکایت شیر پرده. ص ۳۲۸، حکایت پیرزن ص ۳۳۱، حکایت آمدن امام‌جواد (ع) بر بالین امام‌رضا (ع) ۳۳۸ حکایت باغبان
تعزیه امام‌رضا (ع) ازجمله مجالسی است مرکب از چند گوشه ۱- گوشه کور ۲- گوشه صیاد ۳- گوشه سلمانی دماوند ۴- گوشه باغبان ۵- گوشه پیرزن ۶- گوشه شیر پرده ۷- شهادت امام‌رضا (ع) که هر قسمت آن از یک منبع خبری اقتباس شده است.				
۹۰	شهادت امام‌محمدتقی (ع)		ص ۴۱۰	
۹۱	تزویج امام‌حسن‌عسگری		ص ۴۱۶	

حکایت‌هایی که ازمیان سه مقتل مورد مطالعه‌ومقایسه، تنها در ***طریق البکاء*** ذکر شده و به قلمرو شبیه‌خوانی نیز راه یافته‌اند، عبارتند از:

۱- عاق والدین به‌اضافه حکایت جوانی نصرانی که برای قتل امام‌حسین (ع) می‌آید و پشیمان می‌شود ص ۲۱.

۲- رفتن حضرت امیر به شهر جابلقا (در تعزیه این حکایت به سعید و مسعود یا نظام‌الدین قصاب مشهور است) که در ص ۶۷ ذکر شده به‌اضافهٔ مجلس یزید و سکینه خاتون.

۳- اباذر غفاری به‌اضافهٔ حکایت سهل ساعدی: ص ۸۵

۴- رقیه، مغیره (به‌اضافه آمدن سکینه به قتل‌گاه و تازیانه خوردن از شمر برسرِ نعش پدر): ص ۸۹

۵- قربانی کردن عبدالمطلب عبدالله (پدر پیغمبر) را (به‌اضافه وداع علی‌اکبر و میدان رفتن): ص ۱۱۲

۶- زن علویه (به‌اضافه آمدن اسرا به کوفه): ص ۱۲۳

۷- آمدن مسیّب به کربلا: ص ۱۳۰

۸- شهادت عبدالله یقطین (عبدالله یقطر) به‌اضافه شهادت جعفر طیار: ص ۱۴۱

۹- زن زرگر سنی بغدادی (به‌اضافه گوشه بریده شدن دست حضرت عباس (ع)): ص ۱۵۹

۱۰- زراره (به‌اضافه پیراهن پوشی امام عاشورا): ص ۱۶۶

داستان زراره شبیه ظهری و چهل یهودی در تعزیه است.

۱۱- میثم تمار (به‌اضافه آمدن بنی اسد به قتل‌گاه): ص ۱۸۷

۱۲- آمدن اعرابی از کنعان به مصر درنزد یوسف و برگشتن نزد یعقوب، به‌اضافه آمدن اعرابی از نزدِ فاطمه صغرا نزد امام‌حسین (ع) در کربلا: ص ۲۰۱

۱۳- سلیمان و دیو (دزدیده شدن انگشتر سلیمان توسط دیو) به‌اضافه آمدن هنده زن یزید به خرابه شام ص ۲۵۸

– در تعزیه، حکایت سلیمان‌وبلقیس دو گونه تنظیم شده‌است.

یک نمونه که گوشه است و در مقدمهٔ تعزیه شهادت قاسم خوانده می‌شود. به‌احتمال به تأسی از روایت ***طریق البکاء*** تنظیم شده و فقط به موضوع عروسی سلیمان‌وبلقیس می‌پردازد.

نمونهٔ دوم، گذشته از طرح داستان عروسی سلیمان با بلقیس، به ماجرای دزدیده شدن انگشتر سلیمان توسط دیو و آوارگی وی نیز می‌پردازد.

– ناگفته نماند در نمونهٔدوم، داستان انگشتر قبل‌از عروسی به‌اجرا درمی‌آید و پس‌از آنکه دیوها تخت سلیمان‌وبلقیس را در آسمان‌ها به گردش درمی‌آورند، به عروسی قاسم گریز زده می‌شود.

۱۴– کشکول آب آوردن مرد درویش در میدان کربلا: ص ۳۲۲

– حکایت درویش به‌صورت گوشه در تعزیه امام عاشورا خوانده می‌شود.

نتیجه‌گیری

از بررسی و مقایسه بین روایات و حکایات آمده در مقتل‌های سه‌گانه ، موضوع مقاله چنین برمی‌آید:

۱. هیچ‌یک از مجالس تعزیه مورد اشاره در فهرست مقایسه‌ای بدون ماخذ و منبع نبوده است.

۲. برخی‌از مجالس تنها به استناد یک مااخذ نگاشته شده‌اند که به احتمال قریب به بقین تنها منبع مورد مطالعه و اقتباسی تعزیه سرا بوده‌است.

۳. برخی‌از روایات در هر سه مقتل مشابه بوده‌اند.

۴. در بعضی موارد اختلاف روایات وجود داشته و تعزیه‌سرا به منبعی دسترسی داشته که متن تعزیه‌ی موجود مشابه نقل همان منبع است.

۵. در برخی موارد تعزیه‌سرا به چند منبع مراجعه داشته و درنتیجه هریک‌از قسمت‌ها(گوشه) را از یک منبع الهام گرفته و به‌نظم درآورده است.

با توجّه به فهرست موضوعی شبیه نامه‌ها که طبق برآورد و بررسی نگارنده، قریب به چهارصد مجلس و به قولی بالغ بر پانصد مجلس می شود، بدیهی است منابع و ماخذ ادبی یا نمایشی تعزیه نامه‌ها بیش‌از مقتل‌های سه‌گانه‌ی یادشده‌ی بالا است.

پی‌نوشت‌ها

۱- نک: تعزیه و تعزیه‌خوانی بخش نهم ص ۵۲۹-۴۹۷

۲- ابیات بالااز ص ۲۷ طوفان البکاء نقل شد در ص ۲۱۷ کتاب تعزیه درخور نیز آمده است با این تفاوت که ابیات طوفان البکاء در متن تعزیه پس‌وپیش شده است.

۳- طوفان البکاء ص ۹۵ و ۹۶

۴- چاپ کلالهٔ خاور

۵- چاپ کتابفروشی اسلامیه

۶- چاپ گراوری به سرمایه محمدحسن علمی و علی اکبر علمی.

۷-در قلمرو شبیه‌خوانی مجلس بعثت بیشترشامل دعوت علنی پیامبر اسلام و مخالفت و آزار قریش با وی می‌باشد.

۸ -در مجلس تعزیه روایت سواده در مقام قصاص طلبیدن از پیغمبر (ص) آورده شده است.

فهرست منابع

۱. شهیدی، عنایت‌الله، (۱۳۸۰) ***تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره‌ی قاجار در تهران***، چاپ اول، تهران، دفتر پژوهه‌های فرهنگی

۲. کاشفی‌سبزواری، ملّاحسین واعظ،(۱۳۴۱)، ***روضه الشهدا***، چاپ کتاب‌فروشی اسلامیّه

۳. مروزی، میرزا محمّد ابراهیم، ***طوفان‌البکاء***، گردآوری به‌سرمایه‌ی محمدحسین علمی و علی‌اکبر علمی

درام درتقابل با متن دراماتیـــک

غلامرضا خلعتبری

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱ / ۳ / ۲۷ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱ / ۷ / ۷

درام در تقابل با متن دراماتیـــک

غلامرضا خلعتبری کارشناس ارشد کارگردانی تئاتر، عضو هیئت علمی گروه نمایش دانشگاه آزاد اسلامی واحد تنکابن

چکیده

شاید نخستین چیزی که می‌توان درباره درام گفت آن است که درام درتقابل با اثر ادبی یا متن دراماتیک قرار دارد.طراحی درام برای اجرا است، جایی‌که بازیگران نقش‌های خود را به‌مثابه کنش روی صحنه‌به‌نمایش درمی‌آورند. ازاین‌رو جداکردن درام از اجرا بسیاردشوار است. زیرا هنگام اجرای صحنه‌ای نمایش، درام به بیان دوباره و واقع‌بینانه‌ای از تجربیات زندگی به مخاطب می‌پردازد. هدف مطالعه حاضر بررسی یکی از مسائل اساسی فلسفه تئاتر به‌طورمشخص چیستی تفاوت مابین متن دراماتیک و درام است؟ این مطالعه استدلال می‌کند که درام می‌بایست به‌عنوان اجرا و یک متن اجرایی فهم شود.

واژگان کلیدی: درام، متن دراماتیک، اجرا، ادبیات، تقلید، اجراییست.

مقدمه

بنابرتحلیل رابرت ادموند جونز[1] در کتاب **تخیل دراماتیک** درامی است که از اکنون خودآگاه باشد. «جونز، ۲۰۰۴: ۳» چراکه هدف و طراحی درام نه برای خوانده شدن بلکه بیشتر حضور و اجرا دربرابر دیدگان مخاطب است. درام بازتاب و خلق دوباره واقعیت بر جهان صحنه به‌شمار می‌رود، جهانی که مشخصات خاص خودش را دارد. گرچه این مشخصات مفروض «given» به‌واسطه عنصر کلام و آرایش واژه‌ها به قصد و معنا در الگوهای موردعلاقه به مخاطب ارایه می‌شود، اما به‌واسطه تفاوت در تنوع ارایه، با گونه‌های دیگر ادبی تفاوت دارد. دیدگاه‌های اجرا یکی از صحنه‌های اصلی مناقشه در قرن بیستم را شکل داده‌اند که حتی حرفه‌ای آفریننده چون نمایش خود را ملزم به پاسخگویی به مفاهیم ویژه اجرا و همگنی نظام‌یافته آن با پدیده حضور «persence» می‌داند. مطالعات شاخص پساساختارگرایی، دلوز[2]، گوتاری[3]، ، لیوتار[4]، فوکو[5] باتأکیدبر مفهوم قدرت در اجرا و تحلیل تکمیلی ***متافیزیک*** دریدا[6]، تا تأثیر اندیشه‌های فلسفی پدیدارشناسانه فراهوسرلی مرلوپونتی[7] باتاکیدبر «جسمیت‌یافتگی»، و ارایه جهان در هوشیاری و مطالعات شاخص ریچارد شکنر[8]، مک کنزی[9]، اروین کافمن[10] در حوزه اجرا همه بر احیای جایگاه کلیدی درام به‌عنوان اجرا تاکید دارند. گرچه تمام این مطالعات هرگز به نتیجه‌ای معین نینجامیده‌است. اما امکان طرح پرسش‌های اساسی را در حوزه تئاتر مدرن و پست‌مدرن فراهم کرده‌اند، اینکه درام بدون اشاره به جریان اجرا چگونه می‌تواند تعریف شود؟ و اینکه وقتی حضور و اکنون کنار گذاشته یا حذف شود چه برسر لذت خارق‌العاده‌ای می‌آید که تنها مختص درام است. اگر تعریف درام به‌عنوان یک اثر ادبی باعث ازبین رفتن ویژگی‌های کلیدی آن شود، به‌نظر می‌رسد نیاز به توضیح مبسوط‌تر از درام به‌مثابه اجرا و حضور است. آن‌چه که محقق را به نگارش این مقاله سوق داده، ضرورت دفاع از این مسئله است. گرچه هدف از این مطالعه جنجال‌آفرینی برسر اولویت‌دادن به یک دیدگاه خاص به‌نسبت دیگری نیست. بلکه درمجموع تلاشی جهت احیای جایگاه درام به‌عنوان یک مفهوم اجرایی و ترسیم ماهیت درام است. بنابراین برای نیل به این هدف، مفهوم درام در سه رویکرد بررسی می‌شود.

الف) درام به‌مثابه متن مکتوب ادبی

ب) درام به‌مثابه تقلید

پ) درام به‌مثابه متن اجرایی

الف: درام به‌مثابه متن مکتوب ادبی

در آغاز درام به‌عنوان شاخه‌ای از ادبیات موردمطالعه قرار می‌گیرد. این بررسی شاید تحت‌تأثیر اندیشه‌های ارسطویی به‌وجود آمده بود. «چارلز»[11] و «ماری لامب»[12]، اعتقاد داشتند که ارجحیت درام

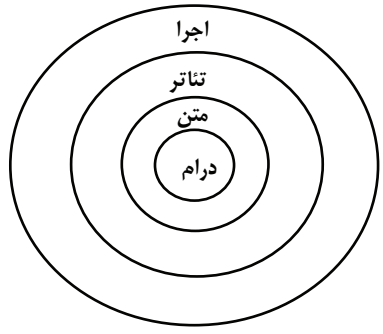
زمانی است که بتوان آن را به‌مانند داستان‌های شکسپیری جهت تنویر افکار نویسندگان آن‌ها چاپ و مطالعه کرد. جرج برنارد شاو[۱۳] می‌گفت: «درام به همان اندازه که در اجرا دیده می‌شود می‌بایست هنگام مطالعه مثمرثمر باشد.(شفرد، والیس، ۲۰۰۰: ۴۵)درست یا غلط، درام تا مدت‌ها به‌عنوان اولین و مهم‌ترین مفهوم در تئاتر نگریسته می‌شد. این اولویت درطول تاریخ به‌راحتی ازبین نرفت. چالش‌هایی که سرانجام با افت‌وخیزهایش در دهه ۱۹۷۰– ۱۹۶۰ منجربه رهایی تئاتر از مسایل حاشیه‌ای شد. جریانی که باعث سقوط ارزش‌های متن و شکل‌گیری آوان– گارد[۱۴] در تئاتر شد. با این‌وجود هنوز این واقعیت که طیف وسیعی از تولیدات تئاتری با متن آغاز می‌شود، وجود دارد. متن تمام آن‌چیزی است که جریان اجرا را خلق می‌کند. متن، محرک اصلی تولید و اجرا، ثبت واژهٔ نوشتهشده بر صحنه است. گرچه بیشتر تبارشناسی هنر دراماتیک به دیدگاه ارسطو بازمی‌گردد، اما همواره دیدگاه‌های او در کتاب***فن شعر*** با چالش‌های فراوانی همراه بوده است. تردیدی نیست که نگاه ارسطو سکویی را جهت حرکت نسل بعد طراحی می‌کند. نسلی که نگاه تقدس‌مآبانه خود را به درام به‌عنوان یک ساختار صرف ادبی از تعریف ارسطو وام گرفته بود. او در***فن شعر***، حماسه، حتی کمدی و بخش بزرگی از هنرهای متعلق به چنگ و فلوت‌نوازی را ناشی از تقلید معرفی می‌کند. تعریف ارسطو از اجرای عمل«doing» و تقلید«imitation» را می‌توان از دو منظر بررسی کرد: هم در معنای مفاهیم موجود در متن نمایشی، آن‌گونه که سوفکل عمل کرده و هم ازطریق مفاهیم موجود در اجرای نمایش، آن‌گونه که برخی از گروه‌های اجرایی باستان و یا کارگردانان امروزی اجرا می‌کند. طرفداران حامی ادبی بودن اثر اعتقاد دارند که ارسطو درابتدا درام را به‌عنوان فعالیت ادبی– نوشتاری مطرح کرد. رویکرد رایج تئاتر غرب به درام معمولاً در مقام یک هنر ادبی– نوشتاری است. در این رویکرد درام به‌عنوان یک ساختار کلامی منسجم که ازطریق خواندن فهم و ارزیابی می‌شود، تعریف شده است. درام بهعنوان یک متن مکتوب مقید به قراردادهای نوشتاری است. نویسنده یا خالق اثر، متن نمایشی یا طرح اجرای ادبی خود را درون یک زندگی عرضه می‌کند. او درون‌مایه و تصور خود را از جهان مفروض«given»، به‌واسطه واژگان،گفت‌وگو در بستری مشخص ثبت می‌کند. واژگان ثبتشده، هیچ‌گاه تغییر نمی‌کند. آن‌گونه که ادیپ، استاد معمار؛ مرغ دریایی و ... ثابت مانده‌اند. درام به‌عنوان یک اثر ادبی مکتوب بسان قطعه‌ای موسیقی با نت‌های ثابت عمل می‌کند. نت‌هایی که درعین ثابت‌بودن می‌توان براساس دریافت و خوانش نوازنده آن را متفاوت نواخت. درام درمقام یک اثر ادبی همواره به‌خاطر طراحی شگفت‌انگیزش، فشردگی زمانی‌ومکانی و ارایه مفهومی واحد موردستایش قرار گرفته است. درام به‌مانند ادبیات همواره تقلید از چیزی است، تقلیدی که نویسنده آن را بهمنزله دستورالعمل‌های یک کتاب راهنما درنظر می‌گیرد. دستورالعمل‌هایی که به خواننده کمک می‌کند تا متن موردمطالعه را ارزیابی کند. نیکل آلاردیک در تعریف خود از درام می‌گوید:"درام اثر ادبی نوشته

شده توسط نویسنده یا نویسندگان است.“ نورتروپ‌فرای درام را به‌عنوان تقلید از گفتار یا مکالمه معنی می‌کند. سوزان لانگر[۱۵] برای نشان دادن ارتباط مابین درام و ادبیات و اینکه نشان دهد، درام می‌تواند به‌عنوان منبع الهام ادبیات و برعکس باشد از اصطلاح ادبیات دراماتیک«Dramatic literature» سود می‌برد. لانگر درام را به‌ضرورت شعر اجرایی می‌نامد. او اعتقاد دارد که مهم‌ترین شاخصه تمامی هنرهای ادبی، قبل از هرچیز، ارتباط مابین آن‌هاست، تمام آن‌ها ساختارهای معنادار خلقشده توسط تخیل و احساس برای ادراک و فهم ما است. (شفرد، والیس، ۲۰۰: ۶۰-۵۰)

اساس دنیای درام بر زبان استوار است. زبانی که گزینشی، موجز و ارایه‌گر است، این زبان توصیف‌گر رویدادها و حوادث نیست، زبان در درام برخلاف دیگر گونه‌های ادبی، زبانی کنش‌مند است. زبان وجه داستانی درام را قوت می‌بخشد. در این رویکرد وجه داستانی درام بر وجه اجرایی آن ارجحیت دارد. وجه داستانی سازنده دنیای مفروضی است که با سازه‌ها و دستورالعمل‌های خاص ممکن می‌شود.

لامب که پیش‌تر او را به‌عنوان یکی از مدافعان متعصب درام ادبی معرفی کردیم در کتاب ***نگاهی به چگونگی رهبری اجرای آثار شکسپیر*** در می‌یابد که دو شکل هنری ناهماهنگ مثل زندگی واقعی مردم با نقاشی پس‌زمینه‌ای باهم جور درنمی‌آیند، لامب اعتقاد داشت»آن‌چه تئاتر را تهدید می‌کند، زمانی است که اجراهای آثار شکسپیر سعی در حقیر نشان دادن عظمت اثر دراماتیک دارند و می‌خواهند آن را محدود به یک اتفاق ساده کنند. از نظر لامب هنر شکسپیر در خواندن متن اثر نهفته است تا اجرای آن . قانون فیزیکی به ذات هنری اشعار شکسپیر لطمه می‌زند به همین خاطر اعتقاد داشت که اجرا هرگز نمی‌تواند مفهوم اصلی شاه‌لیر را بیان نماید.»(میر، دینکگراف، ۲۰۰۸: ۶۰)گوردون گریک نیز اعتقاد داشت که ادبیات نمایشی را نمی‌بایست به‌خاطر صحنه تنزل داد. او در کتابش، تحتعنوان ***در باب هنر تئاتر*** می‌آورد: «وقتی ما متن نمایشنامه را می‌خوانیم خود را در میان سه دیوار محبوس نمی‌بینیم. ما در هنگام مطالعه آثار شکسپیر، سوار بر اسب همراه خود نویسنده به هر سو می‌تازیم و در طی راه چیزهای غریبی می‌بینیم. ما فردا را امروز در پیش چشم خود به عیان مشاهده می‌کنیم. آری هیچ‌کدام از این تصاویر در صحنه تئاتر دیده نمی‌شود و این‌گونه است که بخش اعظمی از اثر شکسپیر را از دست می‌دهیم.» (گریک، ۱۳۸۳: ۱۴۲) جان سرل نیز اعتقاد دارد»مابین دنیایی که به مخاطب ارائه می‌شود و دنیایی که برایش توصیف می‌شود تفاوت وجود دارد، یک داستان تخیلی در حقیقت تصور غیرواقعی از شرایط دارد، درحالی‌که اجرا نه تنها تصوری غیرواقعی از شرایط ندارد، بلکه خودش شرایط غیرواقعی دارد.» (میر، دینکگراف، ۲۰۰۸: ۹۵) گروتفسکی در کتاب ***به سوی تئاتر بی‌چیز*** درباره متن می‌گوید:»متن در حقیقت تثبیت تمامی دستورالعمل‌هائی است که از ذهن نویسنده خارج می‌شود، متن مکتوبی است که از نظر فرم ثابت به‌نظر می‌رسد. تئاتر دراماتیک تابع متن است و متن برای بازیگر و

هم برای کارگردان نیشتری است که اجازه می‌دهد با شکافتن یکدیگر و تعالی بخشیدن به یکدیگر آن چیز پنهان را در درونمان پیدا کنیم و به سراغ دیگران برویم. واژه تنها نشانه‌ای ملفوظ یا مکتوب است برای فرق نهادن میان چیزها، یعنی واژه به ذات چیزها راه نمی‌برد، تهی از حضور است و معنی را به تعویق می‌اندازد.»(گروتفسکی، ۱۳۸۳: ۷۴) ریچارد شکنر به‌عنوان یکی‌از پیشگامان، مطالعه تئوری اجراء درباره تفاوت میاندرام به‌عنوان متن مکتوب ادبی با عناصر دیگر ضمن ارایه شکل۱ تعاریف متفاوتی را قایل است.



شکل ۱- ریچارد شکنر

سپس در تعریف کوچک‌ترین و فشرده‌ترین بخش این نمودار، به‌سراغ نمایشنامه، متن مکتوب، پارتیتور، سناریو، دستورالعمل، طرح یا نقشه می‌رود و در بیان شاخصه اصلی متن به‌عنوان یک اثر مکتوب ادبی می‌آورد»درام را می‌توان مستقل از فرد یا افراد حامل آن از جائی به جائی و از زمانی به زمان دیگر برد. این افراد ممکن است صرفاًپیک باشند. آنان حتی شاید نتوانند نمایشنامه را بخوانند فهم یا اجرای آن‌که جای خود دارد.» سپس درادامه می‌افزاید»متن همه چیزی است که می‌تواند از زمانی به زمان دیگر و از مکانی به مکان دیگر منتقل شود و فرد انتقال‌دهنده تنها یک پیک صرف نیست، فرد انتقال‌دهنده متن باید متن را بشناسد و بتواند آن را به دیگران آموزش دهد این آموزش می‌تواند آگاهانه و یا از طریق همدلی و تحکم صورت گیرد.» گرچه نمایشنامه و متن در تلقی شکنر دو لایه متفاوت با ویژگی‌های خاص خود است اما در نوعی ذهنیت‌گرایی جدای از اجرا مشترک است. او سپس درادامه می‌آورد»درام روایتی بسته و کلامی است که مجال اندکی به بداهه‌پردازی می‌دهد و هم‌چون یک رمزگان، مستقل از این یا آن ناقل فردی، وجود دارد، درام متنی است مکتوب، یا متنی است که می‌توان آن را به راحتی به متنی مکتوب درآورد. در مقابل، متن که می‌تواند باز یا بسته باشد نقشه‌ای است برای رویداد.» (شکنر، ۱۳۸۶: ۱۷۲-۱۴۲)

ب: درام – به‌مثابه تقلید

اصطلاح محاکات«Mimesis» یکی‌از دشوارترین اصطلاحات فلسفی است چراکه معانی متفاوتی را از Homoiosis «شباهت» Methexis «بهره‌مندی» و تشابه و همانندی «Paraplesia» به‌خود معطوف داشته است. این اصطلاح به‌لحاظ ریشه‌شناسی جایدر آیین‌های کهن دیونیزوسی و اورفئوسی و خلسه و رقص سماع دینی و نیایشی دارد. از دوران دموکریتوس به بعد این لفظ به‌معنای تقلید و بازنمایی طبیعت به‌کار رفت. به‌گمان دموکریتوس، میمسیس عبارت بود از تقلید تخیلی از طبیعت و سیرت‌های انسانی و کارکردها و شیوه‌های طبیعی او می گفت در هنر از طبیعت تقلید و محاکات می‌کنیم. در ریسندگی از عنکبوت، در ساختن خانه از پرستو و در نغمه و آواز، از بلبل و قو ... سقراط نخستین فیلسوفی است که مفهوم میمسیس را درباره هنرها، به‌صورتی منسجم به‌کار گرفت و در تعریف کارکرد هنرها از این مفهوم سود جست ... ازاین‌رو او نخستین‌بار، واژه میمسیس را فقط در مورد هنرهای دیداری به‌کار برد. (مددپور، ۱۳۸۳: ۱۶۵)

آن‌چیزی را که افلاطون به‌عنوان دیدگاهش پی‌درپی در مکالماتش مطرح و از آن دفاع می‌کند به‌معنای دقیق کلمه مفهومی آرمان‌گرایانه دارد. حوزه آرمان‌خواهی، گفت‌وگو و استدلالات عقلی است. بین معقول‌ومحسوس یک ارتباط منظم و سلسله‌مراتبی وجود دارد. و این ارتباط ضامن تصورات،به‌خصوص تصورات محسوس است. محسوس بخشی است که تأثیر تصورات را آشکار می کند. تئوری افلاطونی هدفش ترسیم و تعیین کردن این ارتباط مابین محسوسات‌ومعقولات به‌عنوان یک مبحث هستی‌شناختی است. ازمنظر افلاطون حقیقت یک پدیده منطبق با روشی است که آن پدیده خودش را آشکار می‌سازد. آن‌چیزی را که بشر از خودش بروز می‌دهد، درحقیقت بازتاب احساس درونش یا تصور بشر از آن احساس ماست. این مسئله به‌آسانی قابل درک است، زیرا سقراط در انتقادش از انواع عمده تقلید به‌طورمستقیم آن را هدف قرار داده است که درحقیقت انتقادش از شعر است. شعر از هرآن‌چیزی که مردم انجام می‌دهند به‌لحاظ ظاهری تقلید می‌کند. بدون‌آن‌که تمایل و یا رغبتی به دانستن تصور بشری داشته باشد. بنابراین، خواهی‌نخواهی بی‌عدالتی را برمی‌انگیزد این مسئله به‌طورمشخص در بخش ۹ و ۱۰ ***رساله جمهور*** افلاطون مطرح می‌شود. افلاطون اعتقاد دارد که بشر در پدیده بازیگری و سخنوری چیزی بیش‌تر از همانی که هست را اجرا نمی‌کند، او تنها یک تقلیدگرست. و به‌شکل تقلیدی چیزی بیش‌تراز طبیعت موجود ارایه می‌کند. تقلید او تقلید از تقلید است و ازاین‌منظر از آرمان‌شهر خود به‌دور می‌شود. او مدعی است که هنرمندان و شاعران با احساسات و سوداهای آدمیان سروکار دارند. و ازاین‌رهگذر، خرد و گفتار عقلی«Logos» به بی‌راهه میتوس«Mythus» خواهد افتاد. ازمنظر افلاطون تقلید از دو دیدگاه بد است: "شعر چیزی واقعی نیست و نسبت به امر واقع ماهیتی ثانوی و اتفاقی دارد. و این‌که به دلیل

افسونگری و جذابیت موجب آلودگی شرافت اخلاقی انسان می‌شود. شعر دارای اقتدار است، اما این اقتدار اساساً و از بیخ و بن شیطانی است.“ کانت نیز به‌پیروی از افلاطون اعتقاد داشت:

”رمان‌خوانی بد است، چون این همدلی از سر تعصب و برای اشخاص خیالی است. حال آن‌که ما باید در این جهان واقعی با واقع بینی و به‌دور از احساس و همدلی، به وظایف اخلاقیمان بیندیشیم.“

البته نباید فراموش کرد که اساس هنر در نزد افلاطون تقلید است اما چون تقلید از عالم محسوس که خود تقلید از جهان معقول ”مُثُل“ است، پس هنر شاعران باید تحت‌نظارت اولیاء مدینه درآید و شعر باید وسیله‌ای جهت تربیت‌وتهذیب باشد. افلاطون خود به‌عنوان یک شاعر مهم‌ترین نوع شعر را شعر سیاسی می‌دانست.

واژه میمسیس، در کاربرد فلسفه ارسطو با معانی متفاوتی قرین بوده است. نظیر: تقلید«Imitation»، بازنمایی«Representation»،کپی«Copy»، مشابهت«Similarity»، جعل«Fake» البته این‌که به‌طوردقیق معنای موردنظر ارسطو از این واژه چه بوده بر کسی معلوم نیست، و همواره مناقشات فراوانی دراین‌باره مطرح شده است. پائول ودروف[۱۷] اعتقاد دارد که تقلید ارسطویی هیچ شباهتی با واژه‌های تخیل«Fiction» و «Imitation» ندارد. میمسیس نهتنها بیان حالت نیست بلکه ساختن تصاویر یا شباهت‌ها نیز نیست. او اعتقاد دارد گرچه ساختن شباهت‌ها تاحدی به‌نظر ارسطو نزدیک‌تر است اما کامل نیست. از نگاه او میمسیس در حقیقت هنر و منظم ساختن هرچیز مؤثر است، تأثیری که به‌معنای واقعی کلمه برداشته شده از چیز دیگر است. (شفرد، والیس، ۲۰۰۰: ۲۱۳)

ارسطو در رساله خود به دفاع از انواع تقلید، خاصه تقلید شعری شعر دراماتیک از دو منظر بر آن ارجحیت می‌دهد:

۱- درس و پند می‌دهد.

۲- مایه لذت است.

ارسطو شعر را فلسفی تر از تاریخ برمی‌شمارد. چراکه شعر حکایت از امری کلی دارد درحالی‌که تاریخ از امر جزیی حکایت دارد. او منشأ شعر را دو علت برمی‌شمارد که هر دو طبیعی است. علت اول مربوط به غریزه تقلید انسان و دیگری غریزه لذت در انسان است. به‌علاوه ازمنظر ارسطو در شعر عمل ممکن در قیاس با عمل واقعی و عمل محتمل روی می‌دهد، عمل ممکن در شعر یعنی امکان خلق محتمل ناممکن که ازنظر ارسطو بر نامحتمل ممکن ارجح است. تقلید و اصل محاکات از نگاه ارسطو به‌معنای نسخه‌برداری و طبیعتنمایی عکس‌وار نیست، بلکه منظور ارسطو بازآفرینی است، شاعر چیزی را می‌سازد که خود طبیعت نیست، بلکه نمودی از آن است. درضمن طبیعت در فلسفه ارسطو به‌معنای مرده طبیعت بی‌جان یا مناظر طبیعی نیست. بلکه وقوف بر کل طبیعت بشری است. درحقیقت شاعر در اقدام خود

واقعیت را از نو بازآفرینی می‌کند. عمل تقلید در تعریف یعنی ایجاد باور در مخاطب، یا کمی بیش‌تر، آن‌گونه که کالدریج در عبارت مشهور خود بیان داشته، یعنی به‌حالتتعلیقدرآوردن ناباوری برای یکلحظه، و ایجاد باور شاعر.درایدن نیز اعتقاد دارد، " ما می‌دانیم در حال فریب خوردن هستیم، اما این فریب را دوست داریم." (شفرد، والیس، همان۲۰۰۰؛ ۵۸) چراکه این تقلید بیش‌تر از آن‌که از ظاهر باشد از ماهیت و درون طبیعت است. امکان این‌که تفاوت مابین میل به فریفته شدن و مجاز دانستن این مسئله توسط ادراک را مشخص کنیم تاحدی دشوار است. چراکه در درام این مخاطب است که اجازه می‌دهد نمایش این عمل روی او پیاده شود. در ادبیات این واژه بیش‌تر برای توصیف تصویر واقعیت زندگی و تولید دوباره از موضوعات و مسایل طبیعی به‌کار می‌رود. آنچه‌که در درام نیز تقلید می‌شود، زندگی است. درام سعی می‌کند تا زندگی را تا آن‌جایی‌که ممکن است به‌گونه‌ای واقع‌بینانه ارایه کند. به‌همین‌دلیل است که ما درام را به‌عنوان آینه زندگی می‌خوانیم. ارسطو تأکید می‌کند که تقلید بخشی از زندگی و طبیعت است. او تقلید را در درام به غریزه بازی کودکان تشبیه و پیوند می‌زند. در بسیاری از موارد کودکان سعی می‌کنند بسان بزرگ‌ترها و والدین خود لباس پوشیده و مانند آن‌ها رفتار کنند. به‌عبارتیساده درمعنای مصطلح تقلید بهمعنی عمل تقلید از فرد یا چیزی است، در این عمل از نحوه رفتاروگفتار هرکسی به‌خصوص به‌منظور سرگرم کردنتقلید می‌شود. تقلید به‌واقع بازتاب عمل در زندگی واقعی است. بازتابی که به واقعیت نزدیک است اما واقعیت نیست. در تقلید شما نقشی را فرض می‌کنید، نه این‌که ادعای خود نقش را داشته باشید.

شما از اینکه جنبه‌هایی از یک شخصیت را نشان می‌دهید، آگاه هستید. بنابراین تقلید تخیلی از واقعیت و تعلیق ارادی باور کردن است. بازیگر برای ارایه قابلقبول حضور خود، از واقعیت تخیلی دروغین می‌سازد و دروغش را باور می‌دارد. باور بازیگر، باور مخاطب را شکل می‌دهد. مخاطب تخیل را به‌عنوان بخشی از واقعیت می‌پذیرد. این تعبیر ارسطو از هم‌ذات‌پنداری است. تقلید در معنای کلی از چند سطح تشکیل می‌شود:

۱- Impersonation: بازنمایی کردن

هنرمند، به‌خصوص بازیگر در هنگام اجرا با استفاده از این سطح و به‌منظور آگاهی دادن و سرگرم کردن مخاطب کل تقلید را تا سطح تقلید انسانی، خاص و کوچک و خلاصه می‌کند. جانسن خاطرنشان میکند که ما در اندیشه خود زمان اعمال واقعی را کوتاه کند. و آگاهانه اجازه می دهیم که اعمال واقعی تقلید شود. این تصور در خود نیرویی دارد که درام را از تظاهر سرسختانه رها می‌سازد. به‌عبارتی ازطریق بازنمایی عمل ارایهشده، تابع و فرعی از جهان و واقعیت بیرونی جهان است.

۲- Re-presentation: دوباره بازسازی کردن

به‌معنای نمایش دوباره هرچیزی است. دردرام هنرمند تحت‌تأثیر رویدادی واقعی تصمیم می‌گیرد تا آن را برای اجرا بر صحنه دوباره‌سازی کند. چراکه ارایه واقعی آنچیزیکه درواقع روی می‌دهد، بر صحنه امکان‌پذیر نیست.

۳- Re-enactment: دوباره اجرا کردن

این شبیه Re-presentation است. بااین‌وجود در این سطح علامت‌ونشانه خاصی وجود دارد که اکسیون جزءبه‌جزء و دقیق درحال دوباره اجرا شدن است. اشخاص یا اعمال می توانند در این سطح جزییات شخصیت‌ها را به‌شکل دقیق و مطابق با واقع تقلید کنند. در ادبیات شفاهی، این سطح با اتکاء بر پیشینه فرهنگی محیط، رویدادهایی نظیر، شکارهای دسته‌جمعی، و یا انجام نمایشی مهارت‌های حرکتی در جنگ را شامل می‌شود. (ایوچوکو، ۲۰۰۰: ۹۵-۹۰)

شاید مفهوم واقعی تقلید را زمانی می‌توان فهمید که در سالن نشسته و درحال تماشای یک نمایش هستید. شما با آن‌چه که بر صحنه می‌گذرد آشنا هستید و ناخودآگاه موضوعات و شخصیت‌ها بر صحنه را با واقعیات زندگی تطبیق می‌دهید. وقتی می‌گوییم درام بسان یک آینه عمل می‌کند درحقیقت ما درباره رویکرد آینه بحث می‌کنیم، چراکه آینه فشرده و گزینشی عمل می‌کند.علاوه‌بر این‌که آن‌چه در آینه مشاهده می‌شود درحقیقت پارادوکسی در خود دارد که ما آن را می پذیریم وقتی دست راست خود را بلند می‌کنیم، در آینه دست چپ را می‌بینیم. وقتی می‌گوییم درام، حقیقت زندگی است منظور این است که آن دروغ‌هایی را به ما نشان می‌دهد که به تصورمان واقعیت است. البته این تصور بستگی به نحوه گزینش آینه‌وار خود درام‌نویس دارد. یکی بر زیبایی‌ها و دیگری بر زشتی‌ها تأکید می‌کند. در دوران باستان اشیل شخصیت‌ها را آن‌گونه که تصور می‌شد هستند خلق می‌کرد. سوفکل براساس ضرورت‌واحتمال، آن‌گونه که می‌بایست باشند و اورپید آن‌گونه که بوده‌اند یا هستند واقع‌گرایانه خلق کردند. زولا[۱۸] ناتورالیستی، برنارد شاو رئالیستی، برشت، اپیکی و ... خلق کردند. درنتیجه می‌توان گفت که درام درحالت‌کلی تقلید است. اما هر تقلیدی درام نیست. تقلید در درام شامل یک داستان است. داستان می‌بایست ازطریق گفت‌وگو به‌عنوان واکنش‌های مابین شخصیت‌ها ارایه شود. علاوه‌بر این‌که داستان می بایست آغاز، میانه، پایان داشته باشد. این عمل با ارایه و اجرای موسیقی متفاوت است. گرچه موزیسین درهنگام اجرا لباس خاصی را پوشیده و رفتارهای خاصی را اجرا می‌کنند، اما او تقلید نمی‌کند. تقلیدی درام است که در آن با اتکاء بر حضور بازیگران بتوان از رویدادی واقعی بازنمایی کرده، به‌گونه‌ای که مخاطب آن بازنمایی را به‌واسطه قراردادهای صحنه‌ای به‌عنوان واقعیتی مفروض اما ممکن دریافته و بپذیرد. تقلیدی

درام است که در جریان آن امر مفروض بنابر دیدگاه ارسطو امرمحتمل اما ناممکن به‌عنوان امر ممکن پذیرفته شود. این بدان‌معناست که درام یک دینامیک است و این‌که این دینامیک و پویایی می‌بایست درابتدا در ذهن تعریف و خلق شود. در تأیید دینامیک درام بکرمن استدلال می‌کند که؛ «درام زمانی روی می‌دهد که فردی از میان موجودات بشری جدا شده و در زمان و مکان خاصی محصور و خود را به‌واسطه حرکات تخیلی و گزینش شده به دیگری یا دیگران ارائه نماید، و تجلی‌گاه این حضور تنها صحنه است، صحنه مکانی است که در آن هر امر غیرممکنی به‌واسطه بیان دقیق و منطقی نشانه‌ها ممکن می‌گردد.» (شفرد، والیس، ۲۰۰۰: ۹۵)

این تعریف جدای از حضور موکد بشری، به‌عنوان مدیومی از درام، مشخص می‌کند که درام یک عمل خیال‌پردازانه است. بکرمن درادامه بحث خود درباره عمل می‌گوید: ... عمل معمولاً یک رویداد را بازنمائی می‌نماید. عمل حالتی از بودن یا هستی یک موجود است.»(شفرد، والیس، ۲۰۰۰: ۹۵)

این بدان‌معناست که در درام، آدم ها اصرار دارند آن‌چیزی باشند که نیستند. می‌توان گفت که درام فعل هدفمندی است که از اعتقادات واقعی، تجسمی، تصورات، رویاها، باورها، تجربیات زندگی و اندیشه‌های بداهه‌پردازانه ناشی و نزد مخاطب در زمان‌ومکان مفروضی ارایه می‌شود. این تعریف بسیارجامع و مبسوط است چراکه با تغییرات منطبق است اگر این تعریف قابل‌قبول باشد، بدان‌معناست که درام می‌تواند در شکل‌های متفاوت خلق شود. چراکه دریافت آدم‌ها متفاوت است. آن‌چه که تغییر نمی‌کند حضور انسان و اراده انسانی در این تعریف است. درام جزیی از فرهنگ بشری است به استناد دیدگاه اسکات کندی، درام جزء تاموکامل از هستی مشترک است که مستقیم با شاعرانگی، هارمونی و تغییرات حیات ارتباط دارد. ادیت هامیلتون اعتقاد دارد که راه‌وروشی که هر قوم می‌پیماید، چه به‌شکل ذهنی و چه خیالی، درحقیقت بر هنر خود نیز تأثیر می گذارد. ما می‌دانیم که انسان در دریافت حیات با یکدیگر متفاوت هستند و به پدیده‌ها واکنش‌های متفاوتی نشان می‌دهند. ما می‌دانیم که حتی در یک فرهنگ مشابه، رویکرد آدم‌ها نسبت‌به اهداف از یک زمان به زمان دیگر تغییر می‌کند: جولیان هیلتون استدلال می‌کند که «این دینامیسم فرهنگی اساس تحولات تئاتر است.» (شورت: ۱۹۹۶: ۲۵-۲۶) مارتین اسلین در کتاب***آناتومی درام*** تعاریف متعددی را به‌خود اختصاص داده است. او در این کتاب آورده است:

«- درام می‌تواند به‌عنوان نمودی از غریزه بازی آن‌گونه که مابین پدر و مادر و فرزند وجود دارد در نظر گرفته شود.

- درام هر آن‌چه که در برابر چشمانمان روی می‌دهد می‌باشد، چیزی که برای دیدن ارائه و سازماندهی شده است.

– درام تخیل ارائه شده به‌عنوان یک فرم هنری بر پایه تقلید می‌باشد.
– در میان هنرها، درام خوش ساخت‌ترین و نزدیک‌ترین شیوه بیان واقعیت است.
– از میان فرم‌های ادبی درام هماهنگ‌ترین فرم ادبی مطابق با تجربیات و ارتباطات بشری است.»(اسکولز– کلاوس؛ ۱۹۷۱: ۷۵)

رویکرد اسلین در این کتاب مأخوذ از تصورات و تعاریف ارسطویی است. او نیز به‌مانند ارسطو انسان را موجودی در ذات مقلد می‌شناسد که تمایل به تقلید دارد. اما برشت در نقطه مقابل اصرار می‌ورزد که درام نه‌تنها تقلیدی از عمل نیست، بلکه ابزاری جهت توضیح و تشریح شرایط جامعه است. برشت درام را تنها ارایه‌گر و بازنمودی نمی‌شناسد، بلکه ابزاری مهم جهت ایجاد تغییر در جامعه و سیاست معرفی می‌کند. صفت دراماتیک درباره موقعیت یا وضعیتی سخن می‌گوید که احساس غیرمعمول یا پیش‌بینی‌نشده‌ای در آن وجود دارد. درام شاخه‌ای از ادبیات است که هم به‌عنوان یک هنر ادبی و هم به‌عنوان یک هنر نمایشی شناخته می‌شود. به‌عنوان یک هنر ادبی با تخیل یا داستان خیالی ازطریق شخصیت‌وگفت‌وگو ارایه می‌شوند که البته بیش‌تر برای اجراست تا روایت. درام به عنوان یک هنر ادبی به‌طورمستقیم به خواننده اهدا می‌شود. درحالی‌که در اجرا، اجراگران واسطه اثر و مخاطب هستند. درام در اثر ادبی در یکلحظه خوانده و در لحظه دیگر دیده می‌شود. درحالی‌که در اجرا هر دو سطح در یک هم‌زمانی و دراکنون طلایی که انتظار مخاطب خود را می‌طلبد، کامل می‌شود. ازاین‌منظر می‌توان گفت که درام شاخص‌ترین ساختار هنری است که از دو سطح متفاوت تشکیل شده است. سطح واقعیت و سطح تخیل. هرچند تعریف یا تمییز گسترهٔ این دو سطح می‌تواند در فهم کل درام تأثیری بازدارنده و منفی داشته باشد. عنصر اساسی درام چه به‌عنوان یک اثر ادبی چه به‌عنوان یک اثر اجرایی تخیل است. درعین‌حال درام تقلید جهان واقعی نیز است. مارتین اسلین دراین‌باره در کتاب ***دنیای درام*** آورده است:

«زمینه اصلی این کنش تقلیدی، متن دراماتیک است. اما خود متن، درام به معنای واقعی کلمه، درام نیست، زیرا هر متن دراماتیک تا زمانی که به اجرا در نیامده باشد، ادبیات محسوب می‌شود. یعنی می‌توان آن را هم‌چون داستان خواند. در همین مورد است که داستان روایی، شعر حماسی و درام با هم مشترک است. «enactment» آن‌چه درام را از داستان جدا می‌کند«اجرا» و نمایش است.“ (اسلین، ۱۳۷۵: ۱۷–۱۶)

بخش کلامی یک رویداد دراماتیک در زمان حال و به‌صورت خطی پیش می‌رود. ولی درهمان‌حال و هم‌زمان با این محور خطی، تماشاگران نمایش دراماتیک همواره با تصویری فضایی و چندبعدی رودررویند. درام درهنگام خواندن دوبعدی اما در اجرا و هنگام نمایش سه‌بعدی است. یک بعد آن مربوط به خود متن، بعد دیگر مربوط به متن اجرا و بعد سوم متن مخاطب است. که هر سه در یک شکل تعاملی

و برهم‌کنشی منجر به خلق معنا می‌شود. در نشانه‌شناسی اجرا این برهم‌کنشی را در چهار سطح این‌گونه معرفی کرده‌اند:

۱- نمایشنامه‌نویس در ارتباط با برداشت خود از کارکرد متن، به‌عنوان نقشه تولیدی تئاتری آن را رمزگذاری می‌کند.

۲- کارگردان متن را رمزگشایی می‌کند و با فرآیندی از کار مشترک یا همکاری با گروه، تولید را آغاز می‌کند و به یک میزان سن دست می‌یابد.

۳- طراح متن را دوباره رمزگشایی می‌کند تا مجموعه‌ای از طرح‌ها را، درحیطه وظیفه‌اش که از پیش تعیین و روی آن توافق شده، بسته به محدودیت‌های اجرایی یعنی فضایی و مالی، شکل دهد.

۴- تماشاگر نمایش را رمزگشایی کرده، روی بعد تصویری کار می‌کند و بعد تصویری هم روی تماشاگر به‌عنوان جنبه حیاتی فرآیند دریافت تأثیر می‌گذارد. (آستن – ساوانا، ۱۳۸۶: ۱۸۴)

پ: درام به مثابه یک متن اجرایی

پیتر بروک[۱۹] کتاب مشهور خود تحت عنوان***فضای خالی- The empty space*** را با جمله‌ای مبهم به پایان می‌برد؛نمایش، نمایش است.(بروک، ۱۳۸۰؛ ۲۲۹) نمایش فضای مناسبی است که با هرگونه تفکر اجرایی هویت می‌یابد. برای نمایش تمام تجربیاتی را که کسب کرده‌ایم، ارزشمند است. تجربیاتی که به‌طورشگفت‌انگیزی با درام و تئاتر شباهت دارد. شاید نخستین موضوعی که درباره نمایش گفته می‌شود، این است که نمایش در تقابل با اثر مکتوب است. این‌که اثر در زمان‌ومکان خاصی روی می‌دهد و هویت نویسنده بر آن تثبیت شده است، نویسنده اثر چه مرد، چه زن، در حکم یک لوله‌کش، سیاست‌مدار، کتاب‌دار می‌ماند. در حالی‌که نمایش در هر زمان‌ومکان قابلاجرا است و فرد را قادر می‌سازد تا هر هویتی را که می‌خواهد، چه شاه چه ملکه، آتش‌نشان یا فوتبالیست را نمایش دهد. هویت آن‌ها برخلاف خلق نویسنده اثر، تثبیت‌شده نیست. در هر اثر فرد(کاراکتر) برای خود ابزارهایی دارد، میز، مداد، کامپیوتر، ... که با آن‌ها هویت می‌یابد. درحالی‌که هر فرد در اجرا می‌تواند نسبت به این هویت و ضرورت تردید کند.

اجرا به‌عبارتی قاب کردن بخش‌هایی از رفتار، کردار و حرکات مجزاشده از زندگی روزمره است. قاب‌گیری اجرا به ما کمک می کند تا آن را به‌عنوان یک موجود، ادراک کرده و ما را قادر می‌سازد تا درباره آن شرایط مشخص فکر کنیم و از خودمان بپرسیم که: در کجا اتفاق می‌افتد؟ چه کسی آن را ارایه می‌کند؟ چگونه اجرا می‌شود؟ و این‌که هدف اجرای آن چیست؟ ویژگی‌هایی که به‌عنوان پارامترهای تعیین‌کننده صحنه‌در اجرای فعالیت‌های روزمره نمی‌توان وضع کرد. ما می‌توانیم تعاملات اجتماعی

نامنسجم و غیرهدفمند مانند خرید کردن، سوار اتوبوس شدن، بستنی خوردن و ... را با اتکای بر این اصول اجرایی کنیم. چراکه در اجراء صحنه‌ای یا بهصحنه بردن، ما بخش‌های متفاوتی را اجرا می‌کنیم. حتی برای آن لباس خاصی نیز تهیه می‌کنیم. ما به مصاحبه می‌رویم و نقش مصاحبهشونده را بازی می‌کنیم. مؤدبانه، کنجکاوانه، مشتاقانه، سعی می‌کنیم سوالات را بشنویم. اما بین ادراک این فرآیند با فرآیند صحنه‌ای تفاوت خاص دیگری نیز وجود دارد و آن خلق معنا و مفهوم است. این تفاوت به نوع ادراک آن‌ها به‌عنوان رویداد بستگی دارد. رویداد در واقعیات روزمره متکی بر اجرای واقعی«reality» است درحالی‌که در اجرای صحنه‌ای متکی‌براجرای ساختگی یا خیالی«Fictional» است. گرچه به‌نظر می‌رسد که تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. زمانی‌که یک بازیگر نقشی را در درام اجرا می‌کند، ما می پذیریم که او درحال خلق تخیل است. اما سؤال این‌جاست که کودک درهنگام اجرای نقش مثلاً دکتر یا پدرومادر چه می‌کند. آیا تخیل است یا واقعیت؟ در دهه ۱۹۵۰ آستین[۲۰] مابین دستورالعمل‌های گفتاری، بیانی/ اجرایی تمایز قایل می‌شود. آستین اعتقاد دارد وقتی ما می‌گوییم»من تو را به‌عنوان همسر قانونی خود برمی‌گزینم» درحقیقت عمل زناشویی انجام می پذیرد. ازمنظر آستین وقتی واژه بیان می‌شود موقعیت جدیدی حکم‌فرما می‌شود. آستین ازاین‌پاره گفتارها به‌عنوان «Performative» اجراییت نام می‌برد. به‌عبارتی دراین‌پاره گفتارها چیزی حذف و چیز دیگری آشکار می‌شود. آستین این فرآیند حذف/ آشکار شدن را اجرا می‌نامد. شرط لازم اجرا حذف شدن یک بخش به‌بهای آشکار شدن فراسوی آن بخش است.به‌عبارتی «Performative» یعنیعمل کردن. درحالی‌که«Performance» نمایش یا اجرای این عمل است. وقتی می‌گوییم، ازدواج کردم، این اجراییت، یا همان عمل کردن است. اما وقتی می‌گوییم من"جشن ازدواج خودم را نشان می‌دهم" این یعنی اجرا است. (لیچه، ۲۰۰۸؛ ۱۶) مطالعات مربوط به اجرا توسط شکنر آغاز می شود. او در تعریف خود از اجرا، آن را: منظومه رویدادهایی، که درمیان اجراکنندگان و نیز مخاطبان، از لحظه ورود نخستین نمایشگر به قلمرو اجرا، محوطه‌ای که تئاتر در آن رخ می‌دهد تا لحظه خروج آخرین تماشاگر اتفاق می‌افتد، بیان می‌دارد. شکنر در یک جمع‌بندی می‌گوید:»درام آن چیزی است که نویسنده می نویسد: متن نقشه درونی هر اجرا به خصوصی است؛ تئاتر مجموعه خاصی از ژست‌هاست که اجراگران در هر اجرای معینی آن را اجرا می‌کنند، و اجرا نیز کل رویداد، مشتمل بر تماشاگران و اجراکنندگان است(هم‌چنین، متخصصان فنی و خلاصه همه کسانی که در اجرا حضور دارند) می‌باشد. (شکنر، ۲۰۰۸، ۱۶۵) به‌عبارتی آن‌چه در اندیشه شکنر اهمیت دارد، نه هدف بلکه بیش‌تر جریان خلق، و درنوردیدن مرزهای مشخص موجود در تئاتر و درام است. اگر مدل‌های سنتی تئاتر به مخاطب تنها به‌عنوان یک مشتری منفعل «Passive» می‌نگرد، و به‌دنبال حذف ارتباطات اجتماعی و ایجاد طبقه‌بندی خاصی است، اما به‌نظر می‌رسد که اجرا به دنبال رسیدن

به گونه‌ای دموکراسی و مساوات‌طلبی باشد. اجرا ازاین‌منظر در تضاد با متن سنتی، متن شکل گرفته براساس واژه است. اجرا درحقیقت روش و جریان ارتباطی مابین عقل و تئوری می‌باشد. اجرا برپایه تعامل با مخاطب به‌عنوان یک بیننده/ بازیگر«Spectator/actor تلقی آگوستوبوال» به‌دنبال فراتر رفتن از فراسوی دیوارهای سنتی و بسط‌وگسترش خود در هر قاب و تصویری است.

اروین کافمن ازجمله کسانی است که به‌دنبال شکنر مطالعات فراوانی در حوزه اجرا دارد. کافمناجرا را روش ادراک رفتاروکردار آدمی تعریف می‌کند. کافمن اعتقاد دارد که در نظم نوین اجرا در خود هر حس فراگیری را شامل می‌شود. اجرا مهم‌ترین ابزار تعامل فرهنگی است. او اجرا را یگانه جایگاه حیاتی برخورد فرهنگ‌ها برمی‌شمارد. کافمن اعتقاد دارد، که اجراء واقعیت است. البته کافمن با ارایه این تعریف درعمل به‌سمت مفهوم هنر اجرا،«Performance art»، هنر زنده، Live art گام برمی‌دارد. هنری که در نیمه دوم قرن بیستم خلق می‌شود که البته تفاوت‌هایی با «هنرصحنهStage art » دارد... جان کیج خاطرنشان می‌سازد که تئاتر در ذهن مخاطب جریان دارد، او استدلال می‌کند که در تئاتر به‌عنوان یک هنر زنده، هنرمند خودش را به‌عنوان یک اثر هنری به‌نمایش می گذارد. به‌عبارتی او نقش خودش را بازی و تقلید نمی‌کند او خودش را به‌اجرا می گذارد. گاهی از آن تعبیر بهhappening نیز شده است. (هاردینگ، روزنتال: ۱۰۵) آن در جایی‌که هنرمند بتواند توجه مخاطب را جلب کند، اجرا می‌شود. در هنر زنده خط داستانی، شخصیت، به‌معنای سنتی آن وجود ندارد، هنر زنده پدیده‌ای واقعی است. هنر زنده، تظاهر را از خود دور میکند.

به منظور اجرا، هنرمندان لحظه‌ای و واقعی و عریان ظاهر می‌شوند. درحالی‌که در روزنامه پیچیده یا به چیزهای عجیب‌وغریب چنگ می‌اندازند. آن‌ها می‌توانند به صدا، موسیقی، سکوت، واکنش نشان دهند. آن‌ها می‌توانند درمیان رودی از رنگ غلت بزنند. خودشان را زخمی کنند. یا به تماشاگران توهین کنند. این رویکرد به اجرا در دهه‌های ۸۰-۱۹۷۰ روح تازه‌ای به تئاتر می‌بخشد. آن‌چه طی اجرای نمایشی روی می‌دهد، به‌شدت پیچیده است. اندیشه مستقیم با عمل مرتبط می‌شود. مهم است که بدانیم اجرا بدون مخاطب شکل نمی‌گیرد و واکنش آنی مخاطب بسیارتأثیرگذار است. اجرای نمایش زمانی کامل می‌شود که مخاطب نیز فعال می‌شود ازاین‌رو اجرا نوعی پل بین زندگی و تئاتر به‌شمار می‌رود. چراکه در هر دو اجرا وجود دارد و به ما کمک می‌کند تا هر دو را بفهمیم.

جای تعجب نیست که بعضی از دانشجویان در درک نمایشنامه مشکل دارند، چون هنوز این حقیقت را لمس نکرده‌اند که معنای نمایشنامه فقط هنگام اجرای روی صحنه تئاتر ظاهر می‌شود. این‌که دیدگاه شخصیت چیست؟ احساسات موجود در جملات چگونه است؟ و ... البته کسی نمی‌تواند به‌معنای مطلق ادعا کند که در پس این جملات چه‌چیزی وجود دارد. تنها به‌واسطه اجراست که اثر خودش را

آشکار می‌کند. به‌همین‌منظور است که اجرا را بازنمایی متن می‌خوانند. اگر درام را در مقام یک اثر مکتوب به‌خاطر طراحی شگفت‌انگیزشان می‌ستاییم، اجرا را به‌خاطر تنوع و تمایزات خاص از یکدیگر اهمیت‌گذاری می‌کنیم. ارسطو درادامه تعریف از درام و تقلید نمایشی تأکید خود را نه بر روایت بلکه عمل می‌گذارد. طرفداران این دیدگاه با استناد به این مبحث، درام را تنها هنر صحنه‌ای «Stage art» یا هنر اجرایی برمی‌شمارند. چراکه هدف و طراحی درام را برای اجرا و تئاتر می‌دانند. این گروه اعتقاد دارند که درام درحقیقت بازتاب دوباره واقعیت بر جهان صحنه است. درحقیقت جدا کردن درام از اجرا بسیاردشوار است. چراکه درام تنها درهنگام اجرای صحنه‌ای تجربیات بشری، دربرابر چشمان مخاطب معنا می‌یابد. درام بیانگر موقعیتی واحد است. موقعیتی که در زمان اکنون و دربرابر مخاطب فهم می‌شود. به‌عبارتی در این دیدگاه فهم کامل درام نه به‌واسطه خواندن، بلکه ادراک ازسوی مخاطب اتفاق می‌افتد. گریک ضمن دفاع از ادبیّات آثار شکسپیر اعتقاد داشت که؛ "انسان از طریق حس بینایی بیش‌تر از هر حسی موفق به ادراک می‌شود هر چند فرصت تعمق خردمندانه از اثر را پیدا نکند." (گریک: روز نقال: ۱۳۸) گروتفسکی بیان می‌دارد؛ متن کنه مسئله نیست، بلکه کنه مسئله برخورد است.(گروتفسکی، روز نقال: ۷۱) در تئاتر مدرن، متن نه‌تنها عامل حاکم بر صحنه نیست، بلکه فقط به‌عنوان مصالح تزییناتی به‌کار می رود، داستان نطفه سازنده نیست. بلکه بازی«Game» نطفه سازنده است. ازاین‌منظر درام بیش‌تر به‌عنوان هنری بصری«Visual» تلقی می‌شود. به‌عنوان مثال موسیقی هنری شنیداری است که بیش‌تر بر حس شنیداری ما آشکار می‌شود. وجود آن بسته به مجموعه‌ای از هارمونی‌هاست. ضرورت موسیقی اصوات است. ضرورت نقاشی حس بینایی ماست. درام درعین‌حال‌که هنری شنیداری است، هنری دیداری نیز تلقی می‌شود. با این تفاوت که حس دیداری بر شنیداری آن می‌چربد. به‌عبارتی درام نیمه‌کاملی است که تنها با حضور در تخیل مخاطبی که شاهد اجرای آن است کامل می‌شود. کرالام در کتاب ***نشانه‌شناسی تئاتر*** ضمن تأیید این مسئله بیان می‌دارد؛ «اگر گفتمان دراماتیک در روی صفحه کاغذ از نظر کنش غیربیانی خودکفا بود، اجرا جریانی حشو و غیرضروری به نظر می‌رسید.» (کرالام، ۱۳۸۳: ۲۰۵)

آرتو پیامبر بی‌قداست تئاتر از تأثیرگذارترین افراد در زمینه جدایی صحنه از کنه متن به‌شمار می رود. او در رساله ***تئاتر و خشونت*** ضمن رد اهمیت متن بر اجرا، ادبیت اثر را عامل مهم انحطاط تئاتر غرب برمی‌شمارد و آن را عامل ازبین‌برنده بعد سوم هنر یعنی خلاقیت برمی‌شمارد. ژاک دریدا فیلسوف فرانسوی در نقدی بر آثار آرتو می‌آورد: «کل تئاتری که به کلام یا فعلیت برتری می‌دهد در حقیقت آری گفتن به زندگی نیست. ادبیات تنها عنصر کلامی درام به‌شمار می رود.» در طبقه‌بندی سیزده‌گانه تدئوش کوزان[۲۱]، تنها دو مورد، لغت و لحن مربوط به متن گفتاری است. بقیه نشانه‌ها مربوط به حالت بدن، قیافه

ظاهری، بازیگر، ظاهر صحنه، صداهای غیرکلامی است. (آستن، ساوانا، ۱۳۸۶: ۱۳۷)

لیسینگ[۲۲] درام را کنشی تقلیدی می‌دانست که در زمان حال و دربرابر چشم تماشاگر عرضه می‌شود. مارتین اسلین در تعریف درام می‌آورد: «درام گونه‌ای از شکل‌های هنری است که دال‌های ناهمسان بسیاری را هم در مکان و هم در زمان به‌کار می‌گیرد و بنابراین بیش از دیگر هنرها دورگه و پیچیده است.» ساختارهای دیداری‌وشنیداری که درام عرضه می‌کند، ساکن و بی‌دگرگونی نیست و باید آن‌ها را زنجیره‌ای از موقعیت‌های گوناگون دانست که درحرکت درهم می‌آمیزد. (اسلین، ۱۳۷۵: ۱۰۴)

گفت‌وگو نه الگویی ازپیش‌تعیین‌شده، بلکه فرآیندی است که بر پایه این تعامل مفهوم جدیدی می‌یابد. درام تمامی این جریان است، جریانی که از لحظه حضور مخاطب در سالن آغاز می‌شود. چراکه تنها به‌واسطه صحنه است که صدای مخاطب انعکاس می‌یابد. درحقیقت مخاطب یک عنصر منفعل به‌مانند شنونده رادیویی نیست، بلکه با شرکت جستن در اجرا تأثیر مهمی در شکل‌گیری موقعیت‌های دراماتیک دارد. او با به‌دست آوردن اطلاعات دراماتیک این امکان را می‌یابد تا هرآن‌چیزی را که می‌شنود و می‌بیند به چیزی متفاوت برگرداند. درحالی‌که درام به‌عنوان اثر مکتوب، به‌واسطه مجموعه‌ای از متعلقات فیزیکی، مجموعه‌ای از عوامل و سیر حوادث و رویدادهای بیانی که طی زمان اتفاق می‌افتد، شکل می‌گیرد. ادبیات دراماتیک نمایشنامه یا متن نمایشی برای درام به‌منزله اجرا «Performance»، در حکم اوزالید، طرح کلی معمارانه یک ساختمان یا هسته موسیقیایی است. طرح ساختمانی به‌منزله خود ساختمان نیست، مگر این‌که اجرا شود. نمایشنامه درام نیست، مگر این‌که بر صحنه اجرا شود. درام ادبیاتی است که دربرابر چشمان مخاطب رژه رفته و حرف می‌زند. زیرا چشمانمان نمی‌تواند این نشانه‌ها را روی نوشته‌ها دریافت کند، واژه‌ها به‌واسطه عنصر تخیل دربرابرمان تبدیل به اصوات، نور و اعمال می‌شوند. متن نمایشی درحقیقت معناومفهوم خود را به‌واسطه این اعمال، اصوات، و سایه‌روشن‌ها انتقال می‌دهد. آن‌چه که به‌لحاظ ادبی تنها بر صحنه رخ می‌دهد. آرتو از این جریان به‌عنوان زبان ناب تئاتری نام می‌برد. در تحقق دنیای دراماتیک شاخص‌های فعلی نقشی اساسی برعهده دارند. این شاخص‌ها تنها در هنر اجرا امکان تحقق دارند. ازاین‌روست که عصر مدرن درام را معادل اجرا درنظر می‌گیرد. اجرا درحقیقت پهناورترین و نامشخص‌ترین صفحه دایره‌ای شکل در نمودار ارایه‌شده توسط شکنر است. درام تحت‌شعاع اجرا قرار دارد. ساندرامایو در اینباره می‌گوید:"در شعاع اجرا هنر اجرایی خلق می‌شود تا همه چیز را دوباره از نو بیافرینند."

نتیجه‌گیری

از مباحث بالا می‌توان دو نتیجه گرفت:

– درام منبع الهام ادبیات و برعکس است.

– ادبیات دراماتیک الزام درام نیست.

بلکه بیش‌تر ماده خامی است که می‌تواند برای خلق درام کمک کند. ادبیات دراماتیک گرچه در خود تجربه‌ای دارد، اما این تجربه محصور در زمان‌ومکان و به‌عبارتی منجمد در بستر حوادث‌ورویدادها و کنش‌های کلامی است. درحالی‌که اگر این کنش‌ها می توانستند مفاهیم پنهان در پدیده‌های جهان فرضی را انتقال دهند، دیگر لزومی به اجرا نبود. درام یک هنر حرکتی و جنبشی است. ویلسون درباره درام می‌گوید:»درام به مانند شهر فرهنگ پرمخاطره‌ای است که مخاطب بی‌درنگ، آناً و به‌گونه‌ای مستقیم از آن تجربه عبور می‌نماید.» «شفرد، والیس،(۲۰۰۰: ۵۸)

بازیگران در سرتاسر درام زندگی را تجربه می‌کنند، آن‌ها بر صحنه حرکت می‌کنند و تجربیات زندگیشان را با مخاطب تقسیم می‌کنند. این مشارکت هم ناگهانی است، و هم مستقیم. بازیگران و مخاطبین با احساسات و انتظارات یکدیگر مواجه می‌شوند. حضور زنده هر دو گروه در خلق یک موقعیت امکان نمایش پتانسیل‌های واحد هنر دراماتیک را فراهم می‌آورد. به‌عبارتی جنبش و حرکت دیداری شرط لازم‌وباید درام است. در ادبیات دراماتیک یا نمایشنامه شخصیت‌ها فقط به‌عنوان اشباحی نهان‌ونهفته هستند. اما در درام درعین شبح‌وار بودن آدم‌های واقعی با رفتارهای واقعی هستند. در ادبیات هنرمند و محصول ادبی‌اش از یکدیگر متمایز هستند، ادبیات قبل یا بعداز مرگ خالق به حیات خود ادامه می‌دهد، یا نمی‌دهد. درحالی‌که ماهیت درام ارتباطی با بعد یا قبل ندارد. تنها زمان حیات درام اکنون است. در تجربه دراماتیک بازیگر و آن‌چه را که خلق می‌کند، به‌شدت به یکدیگر وابسته هستند. وقتی یک جز حذف می‌شود، جزء دیگر نیز حذف می‌شود. این به آن مفهوم است که عناصر درام، بازیگران و آن‌چه شکل می‌گیرد، از یکدیگر جدایی‌ناپذیر هستند. در ادبیات نویسنده سیر حوادث و رویدادها را توصیف می‌کند، درحالی‌که شیوه درام، ارایه و اجراست. حال می‌توان گفت که درام درعین‌حال که با ادبیات ارتباط دارد، اما ادبیات نیست. درام درعین‌حالکه با متن دراماتیک ارتباط دارد، امّا ازاساس در تقابل با متن دراماتیک است.

پی‌نوشت‌ها

1. Robert Edmand Jones.
2. Gilles Deleuze.
3. Cuattari.
4. Jean- Francois Lyotard.
5. Michel Foucault.
6. Jacques Derriada.
7. Merleau- Ponty.
8. Richard Schechner.
9. Mckenzie
10. Erwin Coffman.
11. Charles Lamb.
12. Mary Lamb.
13. George Bernard Show.
14. Avant Gard
15. Suzanne Langer.
16. Richard Schechner
17. - Paul woodruff
18. Emile Zola
19. Peter Brook.
20. Austin.
21. Tedeusz Kowzan
22. Lessing

فهرست منابع

۱. آستن، آلن- سادانا، جرج، (۱۳۸۶)، ***نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتر***، ترجمه زینلو، داود، تهران، انتشارات سوره مهر.

۲. آلام، کر، (۱۳۸۳)، ***نشانه‌شناسی تئاتر***، ترجمه سجودی، فرزان،تهران، نشر قطره.

۳. اسلین، مارتین، (۱۳۷۵)، ***دنیای درام***، ترجمه شهبا، محمد- تهران،انتشارات بنیاد فارابی.

۴. بروک، پیتر، (۱۳۸۰)، ***فضای خالی***، ترجمه اخلاقی، اکبر، تهران،نشر فردا.

5. Edmond Jones, Robert, (2004), ***The Dramatic Imagination***,New York, Routledge.

6. Haarding James and Rosenthal Cindy; (2011), ***The rise of performance studies international federation of theatre research***.

7. Iwuchukwu, onyeka- (2008)- ***Element of Drama***- National open Univerwity.

۸. شکنر، ریچارد،(۱۳۸۶)، ***نظریه اجرا***، ترجمه نصرا... زاده، مهدی، تهران، انتشارات سمت.

9. Leach Robert, 2008, theatre studies, Rutledge, London and New York.

۱۰. مددپور، محمد، (۱۳۸۳)، ***آشنایی با آرای متفکران درباره هنر***، انتشارات سوره مهر.

11. Meyer Daniel- Dinkgrafe "2008"- presence in play New York.

۱۲. گروتفسکی، یرژی؛ (۱۳۷۴)؛ ***به سوی تئاتر بی‌چیز***. ترجمه ناظران، کیاسا،تهران،نشر قطره.

۱۳. گریک، گوردون- (۱۳۸۳)- ***درباب هنر تئاتر***، ترجمه وثوقی، افضل، تهران، انتشارات قطره.

14.Scholes, R, and C.H. Klaus (1971) ***Element of Drama***, New York, Oxford university press.

15.Shepherd. Simond and wallis mick- (2000)- ***drama, theater***, performance London.

16.Short, Mick,)1996(, ***Exploring the Language of POEMS, Play and prose***,London, Tottenham Cocirt Road.

بررسی حضور دیگران در نمایشنامه‌های آرتور میـــلر با تکیه بر نمایشـــنامه‌های

«همه، پسران من» و«مرگ فروشنده»

کیوان میرمحمدی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۴/۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۶/۲۷

بررسی حضور دیگران در نمایشنامه‌های آرتور میـــلر با تکیه بر نمایشـــنامه‌های

«همه، پسران من» و«مرگ فروشنده»

کیوان میرمحمدی
کارشناس‌ارشد کارگردانی تئاتر

چکیده

مقاله پیشِ‌رو بر آن است تا براساس مفهوم جامعه‌شناختی و فسلفی دیگران یا دیگربودگی به تحلیل آثار آرتور میلر بپردازد. مفهوم دیگران به‌طورِجدی برای نخستین‌بار در آثار اندیشمندانی چون میخاییل باختین و بعدها ژان پل سارتر به‌چشم می‌خورد. باختین و سارتر نشان دادند که حضور دیگران در زندگی هر فرد، حضوری حیاتی است و زندگی آدمی بدون حضور آن‌ها امکان‌ناپذیر است. سارتر حضور دیگران را همواره نوعی از جبر تلقی می‌کرد که فرد از آن رهایی ندارد.

براساس نتایج مقاله، دیگران در زندگی قهرمانان نمایشنامه‌های میلرحضوری قاطع دارند و کنش بنیادین و تراژیک درام را آن‌ها شکل می‌دهند. قهرمان در هرلحظه از زندگی خود حضور خُردکننده و عذاب‌آور آن‌ها را حس می‌کند و در تلاش است تا از نگاه کشنده آن‌ها بگریزد، اما سرانجام درمی‌یابد که توانایی چنین کاری را ندارد. ازاین‌منظر، قهرمانان نمایشنامه‌های میلر همواره زیر نگاه دیگران زندگی می‌کنند، ازطریق دیگران خود را مورد قضاوت قرار می‌دهند و در جدالی بیهوده دربرابرِدیگران می‌خواهند خود را به‌اثبات برسانند. براین‌اساس درام میلر، صحنه کشاکش من (قهرمان) و دیگران است، و من همواره خود را در برابر دیگران،نیرومند، پیروز و شرافتمند فرض می‌کند، اما در پایان ازطریق داوری دیگران درمی‌یابد که فرضیات او فریبی بیش نبوده است.

واژگان کلیدی: میخاییل باختین، ژان پل سارتر، آرتور میلر،دیگری، دیگران، داوری.

مقدمه

انسان موجودی اجتماعی است. در نگاه نخست این جمله تکراری به‌نظر می‌رسد. اما پیش‌از اینکه تکراری باشد، کهن است و ما را به‌یاد جمله‌ی مشهور ارسطو می‌اندازد: «انسان حیوانی است سیاسی.» ارسطو دراین‌جمله بیش‌از هرچیز به نقش اجتماعی انسان تأکید دارد، و اجتماع چیزی نیست جز در کنار دیگران زیستن، اما این ساحت نخست است. در ساحت فلسفی تأکید بر حضور دیگران در زندگی انسان، مفاهیم عمیق‌تری را پیش می‌کشد. در بررسی حضور دیگران نزد فیلسوفان، بیشتراز آنکه بر **من** تأکید شود، مفهوم دیگران موردِنظر قرار گرفته است. دیگران در حکم سازنده‌ی**من**. ازاین‌منظر برخلاف آن‌چه می‌پنداریم، من بیشتر ساخته‌ی**دیگران**است تا خود. ازاین‌رو انسان نه‌تنها نمی‌تواند نقش دیگران را انکار کند، بلکه باید با آن به گفت‌وگو نیز بپردازد.

خود/ دیگری Self/Other

در ***فرهنگ بزرگ سخن*** دربرابرِ واژه‌ی دیگری آمده: «هر کس یا هر چیز غیر از شخص یا موضوع مورد اشاره.» (انوری، ۱۳۸۱: ۳۴۷۹) هم‌چنین در ***لغت‌نامه‌ی دهخدا*** برابر این‌واژه نوشته شده:

«غیر. مقابل خود. آن که جز تو یا او و یا من است. کسی یا چیزی جز این. جز ما. جز او. جز شما. جز ایشان. غیر ایشان. کس دیگر. شخص دیگر یا چیزی جز آن چه من و شما می‌دانیم.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۱۴۰۹)

در فرهنگ *وبستر* نیز دربرابر این واژه چندین معنی آمده است: «۱- اضافی و بیشتر. ۲- متفاوت و متمایز از چیزی که اشاره و یا بیان شده است. ۳- متفاوت در ذات(طبیعت) و نوع(گونه) ۴- طور دیگر و متفاوت.» (وبستر، ۲۰۰۵: ۱۳۷۱)

دیگری وجود خارجی ندارد، بل مفهومی است که **خود** آن را می‌سازد. آدمی در فرآیند تجربه‌های شخصیِ ذهن خود، اعمال‌واندیشه‌های خود را همواره اصیل می‌انگارد و هر آنچه را که با آن در تضادوتقابل قرار گیرد، دیگری می‌خواند. خلق دیگری نوعی بیگانه‌سازی یا غیرسازی ذهن آدمی است که در تمام مراحل زندگی بر ذهن آدمی تسلط دارد. سیمون‌دو بووار[1] در نقد فمینیستی برای نخستین‌بار بر این تقابل‌های ذهن آدمی تأکید کرد و نشان داد که در جامعه‌ی مردسالار، مرد همواره **خود** است و زن همیشه **دیگری**. درحقیقت زن بیگانه، غیرخودی، سرکوب‌شده، غیرضروری تلقی می‌شود. به‌یک‌تعبیر همواره زن زیر سایه‌ای از مفاهیم منفی نگریسته می‌شود. دیگرسازی نوعی بیگانه‌سازی است، نوعی سلب امتیازات و امکاناتی است که خود اجازه‌ی بهره‌وری از آن‌ها را دارد. «نگرش بووار تا

حدودی از کتاب ***پدیدار شناسی روح***هگل[۲] الهام گرفته است. او می‌نویسد که خود هر چیزی را که با آن همسان نباشد، چیزی غیرضروری می‌داند که مشخصه‌های سلبی دارد.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۱۳)

بعد از نظریات بووار، تقابل‌های خود/ دیگری وسعت نظری بیشتری گرفت. در جامعه‌شناسی سیاسی این تقابل‌ها در بررسی زمینه‌های حکومت‌های دیکتاتوری اهمیت فراوان پیدا می‌کند. در هر نظام سلطه، دیگرسازی به‌طور گسترده‌ای انجام می‌شود.چراکه تنها راه یکپارچه‌سازی و وحدت در این‌گونه جوامع در خلق دیگری نهفته است.در نظام سلطه، تقابل خود/ دیگری به‌معنای برتری تام‌وتمام خود است، تا آنجا که خود اجازه‌ی حذف دیگری را پیدا می‌کند. در نظام دیکتاتوری، خود، دیگری را فاقد هرگونه اصالت تفسیر می‌کند. براین‌اساس وجود خود همواره متقدّم، ریشه‌دار، اصیل، آشنا، مُجاز و ضروری تلقی می‌شود و وجود هر دیگری متأخر، بی‌ریشه، بیگانه، متجاوز وغیرضروری. در فرآیند دیگرسازیخود، دیگری را بدل به ابژه می‌کند. خود سوژه است و مجاز است تا هر انسان یا هر موجود را بدل به ابژه کند. ابژه غیرخود است. مورد شناسایی است نه شناسا. گادامر[۳]می‌نویسد «در مکالمه، دیگری یک ابژه نیست، بل لحظه‌ای از سوبژه است که با من وارد مکالمه می‌شود.»(احمدی، ۱۳۸۲: ۵۸۲) ازاین‌منظر در کنش ارتباطی خود و دیگری همواره تک‌گوییبرقرار است نه گفت‌وگو. خود راوی این تک‌گویی است و دیگری همواره مجبور به سکوت کردن.هرگونه رابطه با دیگری و درآمیختن با او باعث از میان‌رفتن اصالت خود نیز می‌شود. درنتیجه حذف دیگری ازسوی خود امری واجب برشمرده می‌شود.[۴]

دیگران

در انسان‌شناسی فلسفی دیگران معنایی متفاوت از دیگری در نقد فمینیستی سو جامعه‌شناسی سیاسی پیدا می‌کند.دکارت[۵] در بررسی انسان، او را سوژه‌ای مستقل می‌دانست و معتقدبود در بررسی انسان می‌توان هرگونه پس‌زمینه‌ی تاریخی، شرایطی زیستی و مناسبات اجتماعی را کنار گذاشت و طرحی خودبسنده از آن را به‌دست آورد. به‌تعبیر دکارتی، سوژه همواره بیرون از جهان است و موجودی خودبسنده که بدون در نظر گرفتن مناسبات زمانی‌ومکانی نیز قابل‌ادراک است. این تعبیر با نظریات هگل تغییر می‌کند. هگل نخستین کسی بود که حضور دیگران در زندگی آدمی‌را کشف کرد و نقش فعال و کنش‌گرایانه‌ی آن را در زندگی خودبررسی کرد. «هگل در *پدیدار شناسی روح*نشان داد که بر خلاف درک ناشی از پروژه‌ی دکارت، انسان به عنوان خودآگاهی (و نه سوژه صرف) نمی‌تواند بدون دیگری مطرح شود.» (احمدی، ۱۳۸۸: ۸۹) ازاین‌منظر انسان در فلسفه‌ی هگل مفهومی تجریدی، یگانه و مستقل نیست بلکه موضوعی عینی، روزمره، وابسته و نیازمند به دیگری است. انسان خودبسنده‌ی دکارتی در فلسفه‌ی هگل دیگربسنده می‌شود. از این‌رو، انسان بدون دیگری وجود ندارد. در فرآیند

ارتباط خوددیگری، وجود برای هریک معنی پیدا می‌کند. هگل این ارتباط را **دیالکتیک خدایان و بنده**نام نهاد. تفسیر هگل از سوژه و ارتباط آن با سوژه‌های دیگر، برتفکرات بسیاری‌از اندیشمندان ازجمله در اندیشه‌های میخاییل باختین[۶] و ژان پل سارتر[۷] تأثیر گذاشت. باختین به‌طورجدی به مطالعه حضور دیگران پرداخت و آن را در مبحث انسان‌شناسی فلسفی جای داد. باختین تأکید داشت که نه‌تنها نمی‌توانیم دیگران را از زندگی‌مان حذف کنیم، بلکه ما به وجود آن‌ها سخت نیازمندیم. چراکه خود و زندگی خود در حضور دیگران ساخته می‌شود.بعدها این موضوع را سارتر در فلسفه‌اش بسط می‌دهد. باختین معتقد بود انسان در شناخت خویشتن در دو ساحت نیازمند دیگران است: نخست در شناخت جسم (بیرون) و دوم شناخت روح (درون).

ما در ابتدا جسم خود را ازطریق نگاه دیگران کشف می‌کنیم و سپس در مراحل بعدی همواره از نگاه دیگران است که به آن می‌پردازیم. در دوران کودکی والدین که نقش دیگرانرا ایفا می‌کنند به جسم ما نگاه می‌کنندو ازطریق داوری آن‌ها است که ما جسم خود را ادراک می‌کنیم. بسیاری‌از محدودیت‌ها و ممنوعیت‌های اندام‌های جسمانی خود را نیز به‌واسطه‌ی نگاه و داوری دیگران کشف می‌کنیم. در بزرگسالی هنگامی‌که در آیینه می‌نگریم و خود را آرایش یا آماده می‌کنیم، در حقیقت داریم خود را از نگاه دیگری می‌بینیم و مورد داوری قرار می‌دهیم.من برای تصویری که از من در آیینه می‌افتد دیگری هستم و نه خود. ازاین‌منظر من هرگز نمی‌توانم قضاوتی در مورد خود داشته باشم. هرگونه نگاه یا قضاوت من درباره‌ی من، نگاه یا قضاوت دیگران است، درباره‌ی من.«فقط درک خارجی کالبد و جسم ما نیست که نیازمند نگاه غیر است، فهم من از خویشتن درونی خود نیز به همین سان به ادراک غیر از آن وابسته است.»(تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۸۲)در شناخت درون به‌واسطه‌ی دیگران مبحث اخلاق و تعهدات اجتماعی پیش می‌آید. آن‌چه که دیگران به‌لحاظِ اخلاقی ما را مورد داوری قرار می‌دهند.

باختین در بحث از دیگران مسئله‌ی آگاهی را پیش می‌کشد و تأکید می‌کند که هرگونه کسب آگاهی نزد انسان، درگروِ حضور دیگران است. باختین دراین‌زمینه می‌نویسد: «در ابتدا من صرفاً از طریق دیگران است که از خودآگاه می‌شود. دیگران کلمات و قالب‌های زبانی و آهنگ و نواخت آن‌ها را به من می‌دهند و همین کلمات و اشکال هستند که اولین تصور من از خود را بنیان می‌نهند... آگاهی انسان نیز در احاطه‌ی آگاهی دیگران است که بیدار می‌شود.»(تودوروف ۱۳۷۷ :۱۸۳) باختین تا آن‌جا پیش می‌رود که می‌نویسد آدمی تجربه‌ی تولدومرگ را نیز به‌واسطه‌ی حضور دیگران ادراک می‌کند. ما هرگز نمی‌توانیم مرگ را ازطریق تجربه‌ی شخصی ادراک کنیم. «من، همواره مرگ دیگران را می‌بینم. از راه زندگی/ مرگ دیگران به زندگی خویش شکل می‌دهم، ولی مرگم از اختیارم خارج است. مرگ حضور مطلق دیگری است. موردی دیگر است که چون از راه برسد، من وجود نخواهم داشت، پس آن

را نخواهم شناخت.» (احمدی، ۱۳۸۲: ۹۷) زمانی‌کهدیگری می‌میرد، من می‌توانم مرگ او را ببینم،اما هرگز نمی‌توانم مرگ خویش را ببینم. در مورد تولد نیز چنین حکمی صدق می‌کند. من هرگز تولد و دوران نوزادی خویش را نمی‌بینم. اما با مشاهده‌ی تولد و دوران نوزادی دیگری، تولد و نوزادی خویش را ادراک و یا دست‌کم تجسم می‌کنم. باختین حضور دیگری را در کنش ارتباطی زبان نیز دریافته بود. سخن گفتن همواره ازطریق حضور دیگران است که معنا می‌یابد. «بنابراین دیالوگ فقط یک گفتگوی ساده میان دو شخص نیست، بلکه نوعی هستی‌شناسی است که از رهگذر وجود دیگری، خود معنادار می‌شود.» (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۶۶)

ژان پل سارتر، فیلسوف اگزیستانسیالیسم[۸]، مفهوم باختینیِ دیگران را به حیطه‌ی دیگری کشاند. او در بخش سوم کتاب ***هستی و نیستی***از شکل سوم بودن هستندگان، یعنی برای دیگری بودن سخن به‌میان آورد.[۹]سارتر در دیگران علاوه‌بر سازندگی، فضای دوزخی را کشف کرد و از زیستن زیر نگاه دیگران سخن گفت. او در تبیین فلسفه‌ی خویش از چهار جبر سخن به‌میان آورد: درمیانِ دیگران متولد شدن، درمیان دیگران بودن، با دیگران کار کردن و درمیان دیگران مردن. سارتر بر این اعتقاد بود که دیگران با حضور قاطع و همیشگی‌شان همواره آزادی من را محدود می‌کنند و من نیز بی آنکه بخواهد آزادی دیگری را. در نگاه سارتر، حضور دیگران به‌همان‌اندازه که سازنده است، خُردکننده نیز هست. آن‌جا که در *کلمات* می‌نویسد: «تمامی یک انسان از تمامی انسان‌ها ساخته شده و برابر کل آن‌ها ارزش دارد، و ارزش هر یک از آن همه با او برابر است.»(سارتر، ۱۳۸۷: ۲۴۳) از حضور سازنده‌ی دیگران سخن می‌گوید، اما هنگامی‌که در نمایشنامه "درِ بسته"، اینس[۱۰] می‌گوید: «هر کدوم از ما جلاد دو نفر دیگه‌س.» (سارتر، ۱۳۸۲: ۴۹)حضور خُردکننده و ویران‌گر دیگران‌را یادآور می‌شود. در لحظات پایانی این نمایشنامه، سارتر هرگونه حضور دیگری را دوزخ تعبیر می‌کند و از زبان گارسن[۱۱] می‌گوید: «دوزخ دیگران‌اند.» (سارتر، ۱۳۸۲: ۸۶)

در آثار ادبی سارتر نوعی انزجار از جنسیت و کنش جنسی به‌چشم می‌خورد. سارتر بر این عقیده بود که «جنسیت نیاز به دیگری است و دیگری دوزخ است.»(احمدی، ۱۳۸۸: ۱۵۸)کنش جنسی تنها از راه مشارکت دیگری و من ساخته می‌شود. من و دیگری در این کنش دست به تولیدمثل می‌زنیم. اما در نگاه فلسفی،کنش تولیدمثل عملی است که انسان دانسته یا نادانسته دست‌به تولید دیگران می‌زند. انسان در فرآیند تولیدمثل می‌خواهد موجودی مانند خود و حتی خود تولید کند. درحقیقت او تصور می‌کند که تولیدمثل یعنی تولید خود یا مانند خود. اما زمانی‌که این خود پا به‌جهان می‌گذارد و حضور پیدا می‌کند، بدل به دیگری می‌شود. به‌یک‌تعبیر تولیدمثل به‌معنای تولید دیگری است. به‌همان‌اندازه که فرزندان زیر نگاه والدین (دیگران) زندگی می‌کنند، والدین نیز زیر نگاه فرزندان (دیگران) زندگی می‌کنند.

دراین‌ساحت تولیدمثل به تولید دیگران ختم می‌شود. در خانواده هریک از اعضای آن برای یکدیگر در حکم دیگران‌اند، با کنشی سازنده و ویران‌گر. این نگاه میان قهرمانان آثار میلر و رابطه‌ی آن‌ها با فرزندان‌شان موج می‌زند، درادامه به بررسی آن خواهیم پرداخت.

اکنون یک پرسش مطرح است: آیا در بحث از دیگران، آدمی آزادی انتخاب دارد؟ یعنی آیا انسان می‌تواند دیگران خویش را آزادانه برگزیند؟ جواب هم مثبت است و هم منفی. ازیک‌سو من به جهان دیگران پرتاب می‌شود، دیگرانی که من آن‌ها را برنگزیده است. دراین‌ساحتاو هیچ اختیاری ندارد. بنابراین نخستین شکل حضور دیگران در زندگی من، والدین هستند. اما ازسوی‌دیگر در مسیر زندگی، من می‌تواند دیگران را برگزیند و دیگرانی را حذف کند. درهرصورت خلاصی از دیگران ممکن نیست. انسان آزادی تام ندارد تا تمام دیگران را حذف کند. اما آزاد است بخشی از حضور آنان را خود تعیین کند. در گفت‌وگو با خویشتن نیز این حکم صادق است. در ساحت فلسفی، گفت‌وگو با خویشتن هیچ معنایی ندارد. چنین کنشی ممکن نیست. چراکه هنگامی‌که آدمی قصد می‌کند تا با خویشتن سخن بگوید، من به شکل دیگری در می‌آید. درحقیقت گفت‌وگو با خویشتن گفت‌وگوی دیگری است با خویشتن، نه گفت‌وگوی من با خویشتن.این نکته نیز در آثار میلر[۱۲] یافت می‌شود. تمام گفت‌وگوهای درونی قهرمانان به گفت‌وگو با دیگری ختم می‌شود.

اکنون پرسش دیگری پیش می‌آید که در تحلیل آثار میلر راهگشا خواهد بود: آیا دیگران در حقیقت حضور دارند و یا این که حضور آن‌ها بخشی از تصوروتوهّم ما درباره خود ماست؟

آرتور میلر: دیگری یا خود

آرتور میلر در ۱۹۱۵ در نیویورک متولد شد و در سال ۲۰۰۵ چشم‌برجهان فروبست. او هفتاد سال نوشت.در پی ورشکستگی پدر، بین سال‌های ۳۴-۱۹۳۲به مدت دو سال در یک انبار قطعات مکانیکی، به کار دفتری مشغول می‌شود. او در آن‌جا تنها کارمند یهودی بود و برای نخستین بار خود را **دیگری** یافت. چراکه اولین تجربه‌های واقعیش را از احساسات ضد یهودی امریکاییان ازسر گذراند. آرتور جوان در آن جا یک **دیگری** است، نه **خودی**. هرچند بعدها به چنان شهرتی دست پیدا می‌کند که به یکی‌از افتخاراتادبیات امریکا بدل می‌شود «...اما او همیشه خود را تبعیدی می‌دانست: تبعیدی زبان، تبعیدی نژاد، تبعیدی زمانه.» (فرزاد، ۱۳۸۴: ۵) و می‌دانیم که تبعیدی همواره یک **دیگری** محسوب می‌شود.فردی بدون سرزمین، مهمان، افزوده شده و به‌احتمال فاقد هویت.این احساس تبعیدی بودن را دیگران به میلر تحمیل کرده بودند و ازاین‌نظر او همواره حضور ویرانگر دیگران، و نگاه خُردکننده آناندررابطه با یک یهودی حس می‌کرد.میلر ازیک‌نگاه دیگر نیز خود را فردی طردشده می‌دانست. او یک‌بار در مصاحبه‌ای

گفته بود: «هنرمند یک فرد طرد شده از جامعه است و همیشه خواهد بود. او یک مطرود است. به این معنی که از جریان زندگی کناره گرفته است و آن را مرور می‌کند و مفاهیم آن را در جایی درون خود حفظ می‌کند.» (گِلب، ۱۳۸۴: ۱۹) مردی که همواره دیگری بود و یا احساس می‌کرد به‌چشم یک دیگری به او نگریسته می‌شود، نمایشنامه‌هایی نوشت که در آن حضور دیگران سرنوشت قهرمان را رقم می‌زنند.

دیگربودگی در آثار آرتور میلر

قهرمانان میلر از چه ساخته می‌شوند و از تحت چه نیرویی ویران می‌شوند و ازهم می‌پاشند؟ حضور دیگران. در آثار میلر به‌موازاتِ جهان شخصیت‌ها، جهان دیگری در کنش‌ها تأثیر به‌سزایی دارد و آن جهان دیگران است. قهرمانان میلر احساس می‌کنند زیر نگاه دیگران زندگی می‌کنند و مدام توسط آن‌ها مورد داوری قرار می‌گیرند. درنتیجه کنش‌های خود را با توجه به داوری و نگاه آن‌ها انجام می‌دهند. این قهرمانان مدام نیازمند تأیید دیگران هستند و لحظه‌ای که احساس کنند دیگر موردتأیید دیگران نیستند، زندگی خود را پایان یافته و ازدست‌رفته می‌یابند و به زندگی خود پایان می‌دهند. درحقیقت پایان زندگی قهرمانان آثار میلر جایی است که قهرمان رشته‌ی پیوند خود با دیگران را ازهم‌گسسته می‌یابند. آن‌ها به حضور تأییدگر دیگران نیاز دارند اما همین حضور هردمِ ویران‌گر و خُردکننده می‌شود، به‌طوری‌که قهرمان خودکشی می‌کند. این رابطه‌ای است پیچیده و دوگانه. ازیک‌سو قهرمان نیازمند حضور دیگری است و ازسوی دیگر هر نوع حضور دیگران را به‌معنای محدود شدن آزادی‌های فردی درمی‌یابد. در نمایشنامه‌های میلر حضور دیگران به‌معنای امید است. تا هنگامی‌که دیگران حضور دارند قهرمانان برای اثبات خود می‌جنگند، اما هنگامی‌که حضور آن‌ها از زندگی قهرمان حذف شود، قهرمان دچار یأس شده و منفعل می‌شود. کوئنتین[۱۳] در نمایشنامه‌ی***پس از سقوط***جان کلام میلر درباره‌ی حضور دیگران را چنین ابراز می‌کند:

«وقتی جوونی ثابت می‌کنی چقدر شجاع یا با هوشی، بعد، چه عاشق خوبی هستی و بعدش هم یه پدر خوب و درآخر چقدر آگاه، قدرتمند یا هر چیز دیگه‌ای هستی. اما حالا می‌بینم که در زیر همه‌ی این‌ها چه جسارتی بوده. این که من به سمت یه راه والایی حرکت می‌کردم، جایی که خدا می‌دونه کجا بود، جایی که تبرئه یا حتی محکوم می‌شدم، جایی که به هرحال در موردم **قضاوت** می‌شد. حالا فکر می‌کنم بدبختی من از زمانی شروع شد که یه روز به بالا نگاه کردم و صندلی خالی بود. قاضی در کار نبود. و تنها چیزی که مونده بود مجادله‌ی پایان‌ناپذیر با خودم، دعوای بی‌هدف موجودیت مقابل یه صندلی بدون قاضی. که البته معنیش ناامیدیه.»(میلر، ۱۳۹۰: ۱۰– ۹)

حضور دیگران در آثار میلر با اخلاق و پدیدارهای اخلاقی در ارتباط است. ازاین نگاه قهرمانان میلر

نیازمند تأییدهای اخلاقی دیگران‌اند. آن‌ها می‌خواهند در نگاه دیگران نیرومند، خوب، متعهد، شرافتمند و خانواده‌دوست باشند. همه‌ی خواسته‌ها در درام‌های میلر به‌نوعی معیارهای مردانه محسوب می‌شوند و ازاین‌رو به قهرمانان تراژدی‌های یونان می‌مانند.[۱۴] میلر در یکی از نخستین نمایشنامه‌های رادیویی خویش، "*پیشی و اوستا لوله‌کشی که انسان بود*" به طرح موضوعی می‌پردازد که پیرنگ بیشتر آثار بعدی او را می‌سازد. در این نمایشنامه رادیویی، میلر از زبان تام[۱۵] می‌گوید: «... از مرگ که بگذریم، بیش‌ترین ترس انسان از این است که خوش نامی‌اش از بین برود. دوستان، آدمی به چشم خودش پست و پلید می‌نماید و تنها راه برای آن که در چشم خودش حرمتی کسب کند آن است که کاری کند دیگران او را آدم خوبی بدانند.» (هوگان، ۱۳۷۳: ۱۲)

برای قهرمانان میلر حضور دیگران در دو گروه خلاصه می‌شود:

۱- دیگرانی که خارج از حلقه‌ی خانوادگی قهرمان حضور دارند، مانند همسایگان، دوستان، رقیبان کاری و...

۲- دیگرانی که درون حلقه‌ی خانواده قهرمان حضور دارند. مانند فرزندان وهمسر.

ازمیان دو گروه نام‌برده، گروه دوم است که کنش نهایی و تراژیک درام را رقم می‌زند. درحقیقت زندگی قهرمان درام تا آن‌جا ادامه دارد که فرزند یا فرزندخوانده[۱۶] به‌عنوان **دیگری**، پدر را تأیید کند. زمانی‌که این تأیید ازمیان برود درحقیقت خلاء حضور دیگران منتهی به مرگ قهرمان می‌شود.

*همه پسران من*در آینه‌ی دیگران

جو کلر[۱۷] کارخانه‌داری است که در دوران جنگ اجازه داده چند سرسیلند خراب برای نیروی هوایی فرستاده شود. چند روز بعد بیست و یک هواپیما سقوط می‌کنند و خلبانان آن‌ها می‌میرند. کلر و شریکش به دادگاه احضار می‌شوند. کلر بی‌گناهی خود را اثبات می‌کند و از اتهام می‌گریزد اما شریک او گناه‌کار شناخته می‌شود و به زندان می‌افتد. ازسوی‌دیگر لاری[۱۸] پسر خانواده که یکی از خلبانان ارتش امریکا در جنگ است، چند سالی است مفقود شده و مادر امیدوار است که روزی او برگردد. هنگامی‌که ازطریق نامه‌ای،مرگ لاری حتمی می‌شود، کلر به گناه خویش در فروش سرسیلندهای معیوب اعتراف می‌کند و سپس خودش را می‌کشد.

میلر برای خلق فضای دیگران طراحی صحنه ویژه‌ای را درنظر می‌گیرد. در بیشتر توضیحات صحنه‌ای نمایشنامه‌های او، مکان به‌طرز اغراق‌شده‌ای در عرض، طول و ارتفاع گسترده است. درنتیجه در اطراف مکان مرکزی نمایشنامه، مکان‌های دیگری با شخصیت‌های دیگری حضور دارند که بر کنش داستانی تأثیر می‌گذارند. ازاین‌منظر میلر در طراحی صحنه نیز تأکید فراوانی بر حضور دیگران در زندگی

قهرمانان خویش دارد. در نمایشنامه‌ی ***همه پسران من*** خانه‌ی کلر مکان مرکزی داستان است اما با درختان، ورودی راه ماشین‌رو و پرچین خانه‌ی همسایه‌ها محصور شده است. در این صحنه دیگران از راه ماشین‌رو و یا از بالای پرچین به خانه کلر ورودوخروج می‌کنند و به زندگی آن‌ها سرک می‌کشند.

نمایشنامه با حضور دیگران در خانه کلر شروع می‌شود و این باز تأکیدی است ازسوی نویسنده. درابتدای نمایشنامه، جیم[۱۹](یکی از همسایگان) در خانه‌ی کلر است و بعد از لحظاتی فرنک لیوبی[۲۰](یکی‌از همسایگان) از فضای باریکی میان تبریزی‌ها به خانه کلر می‌آید. سپس سو[۲۱]، همسر جیم اضافه می‌شود و بعد لیدیا[۲۲]، همسر فرنک. ابتدای نمایشنامه حضور قاطع دیگران را نشان می‌دهد که جو کلر را دوره کرده‌اند. دیگران برای جو کلر فضای سنگینی را رقم می‌زنند. جیم و همسرش در خانه‌ی شریک جو زندگی می‌کنند، درنتیجه آن‌ها اشغالگران خاطرات گذشته‌اند. موضوعی که بارها توسط جورج[۲۳] و آنی[۲۴] مطرح می‌شود. فرنک با درآوردن زایچه‌ی لاری، مرگ یا زندگی لاری را یادآوری می‌کند. سو از جو می‌خواهد آنی را به خانه آن‌ها بفرستد و... تمام موارد ذکرشده برای جو کلر به‌معنای زندگی کردن زیر نگاه دیگران است. معنایی که تا پایان نمایشنامه هردَم پررنگ‌تر می‌شود. در این نمایشنامه مخاطب احساس می‌کند که کل محله در تمام صحنه‌ها حضور دارد. بر این موضوع چندبار تأکید گذاشته می‌شود. در ابتدای نمایشنامه که همسایگان به‌همراه کلر از آمدن آنی حرف می‌زنند، جیم می‌گوید:

«خوشحال می‌شم ببینمش. این محله حق شه یه دختر خوشگل داشته باشه. تو تمام این در و همسایه‌ها چیزی که آدم دلش بیاد نگاهش کنه پیدا نمی‌شه.» (میلر، ۱۳۷۶: ۱۶)

هنگامی‌که همسایگان از خانه‌ی کلر می‌روند نماد دیگری تأکید بر حضور آن‌ها دارد. برت[۲۵] وارد می‌شود. او کارآگاه خصوصی جو کلر است. جو او را مأمور داشته از محله برایش خبر بیاورد. برت وظیفه دارد کل محله (دیگران) را زیرِنظر داشته باشد. درظاهر این بازی کودکانه‌ای است میان کلر و برت، اما در معنای نمایشنامه بسیارتأثیرگذار است. محله با ساکنینش (دیگران)کلر را زیرِنظر دارند و کلر می‌داند زیر نگاه آن‌ها زندگی می‌کند و نیز می‌داند قضاوت دیگران در مورد او چندان خوب نیست. اما او برت را مأمور کرده تا دیگران را زیرِنظر بگیرد. در قسمتی از نمایشنامه سو به آنی قضاوت دیگران در مورد جو را مطرح می‌کند.

«**سو:** اون کیه که به خودش اجازه می‌دهد زندگی یه مرد رو تباه کنه؟ همه می‌دونند که جو به یکی کلک زد تا از زندان اومد بیرون.

آن: این حقیقت نداره!

سو: خب، چرا نمی‌ری بیرون با مردم حرف بزنی؟ برو، باهاشون حرف بزن. تو تموم محله کسی

پیدا نمی‌شه حقیقت رو ندونه.» (میلر، ۱۳۷۶ : ۷۰-۶۹)

در نمایشنامه‌های میلر دیگران زنده‌اند، حضور دارند، داوری می‌کنند، قهرمان را می‌سازند، با قضاوتشان قهرمان را ازپای درمی‌آورند.

«آن: آخرین چیزی که از این محله یادم مونده یک کلمه است: آدمکش! یادته کیت؟ خانم هاموند وایستاده بود جلوی خونه‌ی ما و این رو داد می‌زد. هنوز این جاهاست گمونم، نه؟

کیت: بله، همه‌شون هنوز این جاهاند.» (میلر، ۱۳۷۶ :۴۶)

پاسخ کیت هراس‌آور است. او تأکید می‌کند که دیگران هنوز حضور دارند، همان‌قدر ویران‌گرو همان‌قدر قضاوت‌کننده. این حضور ویران‌گر را کلر در قسمت دیگری از نمایشنامه چنین مطرح می‌کند:

«جو کلر: همه می‌دونستند من قراره اون روز آزاد بشم؛ ایوون خونه‌ها پر بود از آدم. حالا تصورش رو بکن؛ هیچ کدوم هم قبول نداشتند که من بی‌گناهم. از نظر مردم من با دوزوکلک تبرئه شده بودم. از ماشین پیاده شدم راه افتادم تو خیابون. منتها خیلی آروم. با لبخند. لاش‌خور! من رو می‌گفتند؛ کسی که سرسلیندر خراب به نیروی هوایی فروخته؛ کسی که باعث شده بیست و یه پی ـ۴۰ تو استرالیا سقوط کنه. دخترجون، اون روزی که تو خیابون راه می‌رفتم قد همه‌ی جهنم گناهکار بودم.» (میلر، ۱۳۷۶ :۷۴)

اما حضور دیگران به این‌جا خلاصه نمی‌شود. همسایگان سطح نخست دیگران را می‌سازند، اما سطح دوم و پیچیده‌تر روابط دیگران را در درون خانواده باید جست. آمدن آنی از نیویورک به‌معنای حضور ویران‌گر دیگری برای جو و کیت[۲۶] است. آنی دیگری است که مرگ لاری را اعلام می‌کند و کیت را ازپا درمی‌آورد و گناه‌کاری جو را به‌یادش می‌آورد. به‌همان‌اندازه که فرزندان برای والدین دیگران محسوب می‌شوند، والدین نیز برای فرزندان چنین حضوری دارند. کریس[۲۷] و آنی نمی‌توانند عاشق یکدیگر باشند، دستِ‌کم در خانه کلر نمی‌توانند، چراکه خود را زیر نگاه خُردکننده‌ی کیت و جو و همسایگان می‌یابند. ازاین‌نظر آنی احساس گناه می‌کند و کریس احساس شرم. دیگران به کریس یادآوری می‌کنند که او دارد به عشق برادرش دست‌درازی می‌کند.

«کریس: بیا با ماشین بریم یه گوشه‌ای... دلم می‌خواد باهات تنها باشم.

آن: نه... چیه، کریس، مادرت؟

کریس: نه ـ این چیزها نیست.

آن: پس چی شده؟ حتی تو نامه‌هات هم یه جور شرمندگی بود.» (میلر، ۱۳۷۶ :۵۴)

کریس در گفت‌وگویی زیستن برای دیگران و محدود شدن آزادی فرد در حضور دیگران را اعلام

می‌کند. کریس آزادی خود را ازدست‌رفته می‌بیند و مسبب آن را کسی نمی‌داند جز دیگری. دیگری آزادی را سلب می‌کند، به ما و به اعمال ما خیره می‌شود، ما را داوری می‌کند، ما را مجبور می‌کند به خاطر او و از دریچه‌ی نگاه او زندگی خویش را بسازیم، از ما می‌خواهد که خود و حقانیت خود را به‌اثبات برسانیم.

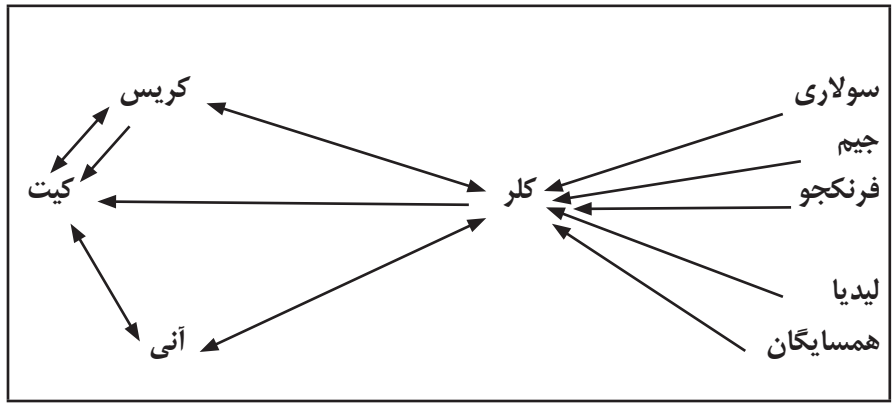
«**کریس:** نمی‌دونم چرا، ولی هر دفعه دست دراز کردم چیزی رو که می‌خوام به دست بیارم، مجبور شدم دستم رو پس بکشم، چون **دیگرون** رو رنج می‌داده. تمام عمر، هر دفعه، هر دفعه، هر دفعه.

کلر: خوب ملاحظه‌ی **دیگرون** رو می‌کنی، این که عیبی نداره.

کریس: مرده شور این ملاحظه رو برد.» (میلر، ۱۳۷۶ :۲۶)

نمودار زیر نشان‌دهنده‌ی وضعیت حضور دیگران و تأثیر آن بر زندگی شخصیت است. جهت پیکان مشخص‌کننده‌ی حضور دیگری بر زندگی شخصیت است. سمت راست نمودار دیگرانی را تشکیل می‌دهد که از حلقه‌ی خانوادگی کلر بیرون‌اند و سمت چپ آن، نمایان‌گر دیگرانی‌اند که درون خانواده او حضور دارند.

نمودار۱- تأثیر دیگران در زندگی شخصیت‌های‌همه پسران من



لاری با نامه‌اش هم برای جو و هم برای کیت بدل به دیگری می‌شود. آن‌ها درمی‌یابند که قضاوت لاری در مورد سرسیلندها چه بوده است. کریس با یادآوری مرگ لاری برای کیت و با قضاوت خود در موردِ جو، در پایان نمایشنامه،برای مادر و پدر خویش دیگری می‌شود. بعد از برملا شدن حقیقت کریس به جو می‌گوید:

«من می‌دونم که از اغلب آدم‌ها بدتر نیستی، ولی من فکر می‌کردم تو از همه‌شون بهتری. من به

تو به چشم یه آدم نگاه نمی‌کردم، من به تو به چشم پدر من نگاه می‌کردم. اینه که دیگه نمی‌تونم به چشمت نگاه کنم، دیگه نمیتونم به خودم نگاه کنم.» (میلر، ۱۳۷۶ : ۱۲۳)

کیت نیز با نگاه کردن به رابطه‌ی عاشقانه‌ی کریس و آنی برای هردوی آن‌ها بدل به دیگری می‌شود. آن‌ها هرگز دربرابر مادر ابراز عشق نمی‌کنند و مدام از نگاه مادر می‌گریزند. نگاه کیت نوعی حس گناه برای آن‌ها ایجاد می‌کند.

***مرگ فروشنده*در حضور دیگران**

ویلی لومن، فروشنده‌ی خرده‌پایی است که برای فروش اجناس شرکتی که در آن کار می‌کند، مجبور است ایالت به ایالت سفر کند. ویلی که دیگر از توان افتاده و برای رانندگی‌های طولانی‌مدت فرسوده شده، از بازگشت پسرانش، هپی و بیف، به خانه نیروی تازه‌ای یافته و امیدوار است با کمک آن‌ها بتواند بار دیگر به آرزوهای ازدست‌رفته‌اش دست یابد. اما تلاش پسران در پیدا کردن شغل و کسب موفقیت بی‌فایده است. ویلی که ازکاربی‌کار شده، درنهایت برای آن که بتواند با پول بیمه‌ی عمر خود آینده‌ی پسرانش را بسازد، خودکشی می‌کند.

مرگ فروشنده نیز در طراحی صحنه از مکان‌های گسترده‌ای برخوردار است و این تعدد مکان‌ها همان‌طور که پیشتر آمد به‌معنای حضور تمام‌عیار دیگران است. حضور مکان‌های متعدد در این نمایشنامه به دو بخش تقسیم می‌شود؛ نخست مکانی‌هایی که به‌طورواقعی، خانه‌ی ویلی را احاطه کرده‌اند و دوم مکان‌هایی که ذهن ویلی آن‌ها را خلق می‌کند. در بخش نخستِ مکان‌ها، در توضیح صحنه چنین آمده:«دالانی یکپارچه از منزل‌های آپارتمانی را می‌بینیم که دورتادور این خانه‌ی کوچک انگار شکستنی را گرفته.» (میلر، ۱۳۸۹: ۹) اما این نمایشنامه یک تفاوت عمده با نمایشنامه ***همه پسران من*** دارد و آن این که مکان‌های گوناگون که در آن دیگران حضور می‌یابند، در ذهن ویلی لومن[۲۸]زنده است،حال‌آن‌که خانه‌های اطراف و مسیرهای ورودوخروج دیگران، در ***همه پسران من***عینی و واقعی‌اند. ازاین‌منظر دیگران در ***مرگ فروشنده*** در ذهن ویلی حضور دارند، حال‌آنکه دیگران در ***همه پسران من***، حضور واقعی‌وفیزیکی دارند. درنتیجه قضاوت دیگران در ***مرگ فروشنده*** می‌تواند روایت ذهنی ویلی نیز باشد،اما***در همه پسران من*** این‌گونه نیست. ازاین‌نگاه وضعیت عینی‌وبیرونی حضور دیگران در ***همه پسران من***، در ***مرگ فروشنده*** به‌شدت درونی و ذهنی شده است. یک‌بار ویلی می‌گوید آدم سرشناس و محبوبی است، لحظه‌ای بعد می‌گوید دیگر هیچ‌کس او را دوست ندارد. چاق و زشت و ازدست‌رفته است. به‌بیان‌دیگر ما هرگز با حضور مستقیم دیگران در زندگی ویلی آن‌گونه که در ***همه پسران من*** به‌چشم می‌خورد، مواجه نیستیم. ویلی هم خود است و هم می‌خواهد دیگری باشد و از

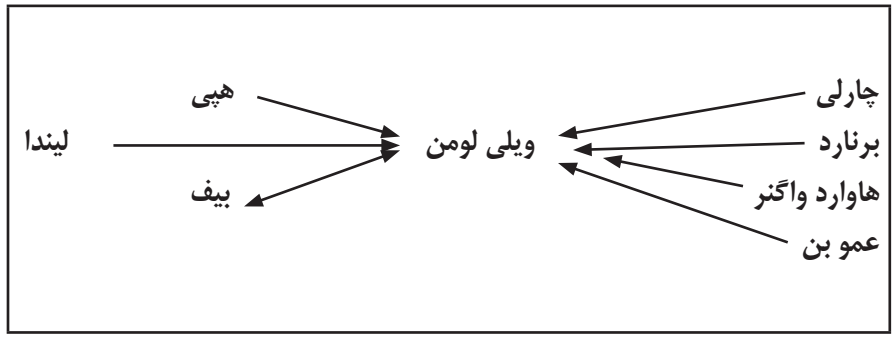
زبان دیگری سخن بگوید .در ***همه پسران من*** دیدیم که سو به آنی به‌طور مستقیم قضاوت دیگران در موردِ جو کلر را مطرح می‌کند، اما در ***مرگ فروشنده***به جز بیف[۲۹]، هرگز از زبان دیگران قضاوتی در موردِ ویلی نمی‌شنویم. ازاین‌رو دیگرانِ ویلی می‌تواند توهمات مرد سالخورده و شکست‌خورده‌ای بیشتر نباشد. میلر یک‌بار در مصاحبه‌ای گفته بود: «می‌دانید که نیمی از ترس بشر از آن چیزی است که خود در ذهن می‌سازد.»(کرول، ۱۳۸۴: ۲۳)ازاین‌رو دیگرانِ ویلی، خوره‌ی ذهنی او هستند.

ویلی می‌خواهد دیگران او را دوست داشته باشند، او را تأیید کنند، سرشناش و محبوب باشد. آیا دیگران او را چنین قضاوت می‌کنند؟ به‌طورِمستقیم به این پرسش پاسخ داده نمی‌شود، اما در پایان هر نمایشنامه مخاطب احساس می‌کند دیگرانِ ذهن ویلی با دیگران زندگی واقعی ویلی در مغایرت است. ویلی در آیینه‌ی دیگرانِ ذهنِ خود چنین است:

«امریکا پر از شهرهای قشنگ و جالبه، پر از آدم‌های سرشناس. همه‌شون هم من رو می‌شناسند، پسرها، از شمال تا جنوب نیوانگلند. مهربون‌ترین آدم‌ها که تا ببینند شماها رو با خودم برده‌ام، با روی باز از همه‌مون استقبال می‌کنند، می‌دونید چرا پسرها: برای این که کلی دوست دارم. تو هر خیابون نیوانگلند ماشینم رو پارک کنم، پلیس‌ها عین ماشین خودشون ازش مراقبت می‌کنند.» (میلر،۱۳۸۹: ۳۵)

نمودار زیر آشکارکننده‌ی نوع روابط دیگران با شخصیت‌هامی‌تواند باشد. هم‌چون نمودار پیشین، جهت پیکان‌ها نشان‌دهنده‌ی تأثیر دیگران در زندگی شخصیت‌ها است. پیکان‌های سمت راست دیگرانی را تشکیل می‌دهد که خارج از حلقه‌ی خانوادگی ویلی هستند و پیکان‌های سمت چپ، اعضای خانواده‌ی ویلی‌اند.

نمودار۲- تأثیر دیگران در زندگی شخصیت‌های *مرگ فروشنده*



در نمودار بالا تنها رابطه‌ی ویلی و بیف است که دوسویه ترسیم شده است. آن‌ها هم تأثیرگذارند و هم تأثیرپذیرنده. بیف در دو موقعیت برای ویلی بدل به دیگری می‌شود. نخست لحظه‌ای است که در هتل،

پدر را کنار زن غربیه‌ی نیمه‌عریانی می‌بیند و دوم در پایان نمایشنامه که بیف اصرار دارد قضاوت حقیقی خود را از شخصیت پدر شرح دهد.

«**بیف:** این مرد نمی‌دونه ما کی هستیم! این مرد باید بفهمه! ماها حتی ده دقیقه هم تو این خونه حقیقت رو نگفته‌ایم.» (میلر، ۱۳۸۹ : ۱۵۸)

و در ادامه:

«**بیف:** من لیدر آدم‌ها نیستم، تو هم نیستی. تو یه فروشنده‌ی سیّار سختکوش بیشتر نبودی که مثل بقیه‌ی اون‌ها عاقبت جات سطل آشغال شد! من آدمِ ساعتی یه دُلارم، ویلی! هفت ولایت رو امتحان کردم نتونستم بیشترش کنم. ساعتی یه چوق!»(همان، ۱۵۹ – ۱۵۸)

در این صحنه ویلی با قضاوت بی‌رحمانه‌ی بیف مواجه می‌شود. در موقعیت هتل نیز چنین است. ویلی دربرابر چشمان پسرش گناه‌کار می‌شود. در قسمتی از نمایشنامه آمده است:

«لیندا: بیف خدا رو شاهد می‌گیرم! بیف زندگی اون تو دست توئه!» (میلر، ۱۳۸۹ : ۷۰)

در نمایشنامه‌های میلر پدران نیازمند تأیید فرزندان هستند و از آن‌جا که فرزندان در حکم دیگران نمی‌توانند قضاوتی دروغ داشته باشند، پدران را تأیید نمی‌کنند. به‌بیان‌دیگر در نمایشنامه‌های میلر دیگران هرگز قهرمان را تأیید نمی‌کنند. ازاین‌رو دیگران در آثار میلر با نوعی خصلت منفی برابر هستند. خود امتیازاتی از دیگران می‌خواهد که دیگران آن ویژگی‌های را نمی‌دهد و درنتیجه خود فرومی‌ریزد. درحقیقت فضای دوزخی سارتر از دیگران حاکم می‌شود. قهرمان زیر نگاه دیگران زندگی می‌کند، خرد می‌شود اما می‌داند که بدون آن نیز نمی‌تواند زندگی کند.

ویلی مدام برنارد را حقیر می‌شمرد، چارلی را کوچک و بی‌عرضه معرفی می‌کند و ازطریق تحقیر دیگران به خود و به فرزندان خود مشروعیت و محبوبیت می‌بخشد. اما زمانی همین حضور جریانی عکس به‌خود می‌گیرد و ویلی خود را درمیان همان حقارت‌ها می‌یابد. دوستان ویلی هم برای ویلی در حکم دیگری‌اند، هرچند از زبان آن‌ها قضاوتی نمی‌شنویم، اما ویلی مدام احساس می‌کند که زیر نگاه آن‌ها دارد خرد می‌شود. ویلی مدام احساس می‌کند که دوستانش به زندگی او، پسرانش و عدم موفقیت آن‌ها خیره شده‌اند.

نتیجه‌گیری

حضور دیگران در زندگی قهرمانان میلر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. به تعبیر باختینی آن‌ها مدام درگیر دیگربودگی‌اند. زیستن چنان‌که دیگران از مامی‌خواهند. قهرمانان درام‌های میلر زیر نگاه دیگران زندگی می‌کنند و از چشم آن‌ها به قضاوت خود می‌نشینند. اثبات خویشتن برای دیگری هدف اصلی قهرمانان میلر است. اثبات خویشتن برای همسایگان، اثبات خویشتن برای همسر و در بالاترین سطح، اثبات خویشتن برای فرزندان. دیگران باید این قهرمانان را تأیید کنند. آن‌ها می‌خواهند در چشم دیگران خوب، نیرومند، موفق، متعهد و محبوب باشند. دیگران به‌ویژه فرزندان نمی‌توانند قهرمانان را این‌گونه تأیید کنند. به‌همین‌دلیل ذهنیت قهرمانان در مورد خودشان فرومی‌ریزد و روبه‌اضمحلال می‌روند و درنهایت هنگامی که رشته‌ی پیوند دیگران و خود را گسسته می‌یابند، می‌میرند.

پی‌نوشت‌ها

1. Simone deBeauvoir
2. G.W.F Hegel
3. H.G. Gadamer

۴. پل ریکور در کتاب ***خویشتن همچون دیگری***، ژولیا کریستوا در کتاب ***بیگانگان از خویشتن*** و تزوتان تودوروف با کتاب***ما و دیگران*** به مفهوم دیگری و تمایزاتش از خود پرداختند. قرن بیستم، قرن مهاجرت بود و اروپا که پذیرای بسیاری از این مهاجران بود با مسأله‌ی حضور دیگری مواجه شد. ازاین‌منظر بی‌دلیل نیست که تقابل‌های خود و دیگری در آثار نظریه‌پردازان این عصر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

5. R. Descartes
6. Mikhail Bakhtine
7. Jean Paul Sartre
8.Existentialist

۹. سارتر به‌طورکلی از دو نوع هستی هستندگان سخن می‌گوید: ۱- در خود بودن ۲- برای خود بودن. سارتر اصطلاح اول را برای هرنوع هستنده‌ای جز انسان به‌کار می‌گیرد و هستنده‌ی دوم را انسان می‌خواند. برای خود بودن انسان است که از بودن در جهان آگاه است. درنتیجه، آگاهی شرط ضروری اوست. آگاهی از بودن، آگاهی از فرسودن و آگاهی از مُردن. «در خود بودن» هستندگانی را شامل می‌شود که هرگز نمی‌اندیشند: حیوانات، چیزها و گیاهان. سارتر برای خود بودن، را سوژه خواند و در خود بودن را ابژه. نوع سوم بودن هستندگان یعنی برای دیگری بودن، منتجاز برای خود بودن است و در ذیل آن قرار می‌گیرد. بنابراین انسانتها موجودی است که می‌تواند «برای دیگری بودن» را تجربه کند.

10. Ines
11. Garsen
12. Arthur Miller

13. Coentin

۱۴. آرتور میلر در اواخر سال ۱۹۴۹ در روزنامه *نیویورک تایمز* مقاله‌ای با عنوان "تراژدی و انسان عادی" به‌چاپ رساند و در آن از تراژدی مدرن سخن گفت و به دفاع از انسان عادی پرداخت. میلر در این مقاله نمایشنامه‌های خود را در امتداد سنت تراژدی یونانی قرار داد. ادعایی که چندان بی‌ربط نبود. قهرمانان میلر مانند قهرمانان تراژدی های یونان باستان، سرنوشت خود را با اعمال خود رقم می‌زنند و مانند آن‌ها هریک به‌سبب خطای تراژیک خود سقوط می‌کنند.

15. Tom

۱۶. در نمایشنامه ***چشم‌اندازی از پل***، کاترینا به‌نوعی فرزندخوانده‌ی ادی محسوب می‌شود. او فرزند خواهر زن ادی است که به آن‌ها سپرده شده‌است.

17.Joe Keller
18. Larry
19. Jim
20. Frank Lubey
21. Sue
22. Lydia
23. George
24.Ann
25. Bert
26. Kate
27. Chris
28. Willy Loman
29. Bife

فهرست منابع

۱- احمدی، بابک(۱۳۸۲)، ***ساختار و تأویل متن***، چاپ ششم، تهران،نشر مرکز.

۲- احمدی، بابک(۱۳۸۸)، ***سارتر که می‌نوشت***،چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.

۳- انصاری، منصور(۱۳۸۴)، ***دموکراسی گفتگویی***،چاپ اول، تهران،نشر مرکز.

۴- انوری، حسن(۱۳۸۱)،***فرهنگ بزرگ سخن***، چاپ اول،جلد چهارم،تهران،نشر سخن.

۵- تودوروف، تزوتان(۱۳۷۷)، ***منطق گفتگویی میخاییل باختین***،ترجمه داریوش کریمی، چاپ اول، تهران،نشر مرکز.

۶- دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۷)، ***لغت‌نامه دهخدا***، جلد هشتم، تهران،انتشارات دانشگاه تهران.

۷- سارتر، ژان پل(۱۳۸۷)، ***کلمات***، ترجمه امیرجلال‌الدین اعلم، نشر چاپ اول، تهران، نیلوفر.

۸- سارتر، ژان پل(۱۳۸۲)،***در بسته(دوزخ)***، ترجمه سعید عجم حسنی، چاپ اول، تهران،نشر مرغ آمین.

۹- فرزاد، محمدرضا(۱۳۸۴)، ***میلر فیلسوف اخلاق، دو ماهنامه سیمیا***، شماره (۵و۶).

۱۰- کرول، جیمز(۱۳۸۴)، *گفتگو با آرتور میلر*، ترجمه فرناز رهنما، ***دوماهنامه سیمیا***، شماره(۵ و ۶).

۱۱-گلب، فیلیپ(۱۳۸۴)،*اخلاق و درام مدرن*، ترجمه شورا آذرنوش، ***دوماهنامه سیمیا***، شماره(۵ و ۶).

۱۲- مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۸۴)، ***دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی،

چ اول، تهران.
۱۳- میلر، آرتور(۱۳۷۶)،***همه پسران من/ مرثیه‌ای برای یک خانم***، ترجمه حسن ملکی، چ اول،تهران، نشر تجربه.
۱۴- میلر، آرتور(۱۳۸۹)، ***مرگ فروشنده/ سرازیر در کوه مورگن***، ترجمه حسن ملکی، چ اول،تهران، نشر تجربه.
۱۵- میلر، آرتور(۱۳۹۰)، ***پس از سقوط/ حادثه در ویشی***، ترجمه منیژه محامدی و مریم غیورزاده،چاپ دوم، تهران،نشر افراز.
۱۶- هوگان، رابرت(۱۳۷۳)، ***آرتور میلر***، ترجمه حسن ملکی،چاپ اول، تهران،انتشارات کهکشان.
17-*Webster*(2005), Random house unabridged dictionary, Second edition.

کهن الگوی خیروشر در سه نمایشنامه‌ی بیضایی

شیرین اخباری، محمود طاووسی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱ / ۷ / ۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱ / ۱۰ / ۱۱

**نویسندهٔ مسؤول

کهن الگوی خیروشر در سه نمایشنامه‌ی بیضایی

شیرین اخباری — کارشناس ارشد ادبیات نمایشی
محمود طاووسی — استاد دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

استفاده از شخصیت‌های اساطیری سرزمین باستانی ایران در تئاتر و چگونگی کاربرد آن‌ها، ابتدا نیاز به شناخت دارد که با گردآوری و مدون کردن آن‌ها می‌توان از هرکدام بهره‌های بسیار برد. اساطیر ایرانی به‌دلیل تضادهایشان سرشار از بن‌مایه‌های دراماتیک هستند، اما متاسفانه به‌دلیل نداشتن آگاهی و شناخت کافی نسب به این‌امر جز معدود نویسندگانی در این‌عرصه موفق نبوده‌اند. اقتباس از اساطیر در نمایشنامه‌های امروزی نیاز به آفرینش، خلاقیت و بازآفرینی، دارد.

بهرام بیضایی ازجمله نویسندگانی است که اساطیر را به عصر حاضر می‌آورد. او کهن‌الگوی خیروشر (جمشید و ضحاک) را از زوایای مختلف نشان می‌دهد. جمشید اسطوره‌ای است که در ایران همه از او به نیکی یاد می‌کنند. بیضایی در نمایشنامه‌ی ***شب‌هزارویکم*** تصویر اساطیری جمشید را آن‌گونه که در اساطیر آمده، نشان می‌دهد. اما در نمایشنامه‌ی ***اژدهاک***، چهره‌ای دگرگون از جمشید ارایه می‌دهد.

دوران حکومتی ضحاک در اساطیر، بدترین دوران‌هاست. در متون ***اوستایی*** و ***شاهنامه***، اژدهاک، شاهی خون‌خوار و اژدهایی مهیب است، اما بیضایی به آن دگرگون نگریسته است؛ اژدهاک او نه حیوان است و نه پادشاهی ماربه‌دوش.

واژگان کلیدی: کهن‌الگو، اسطوره، بیضایی، جمشید، اژدهاک، ضحاک.

مقدمه

تمدن ایران یکی‌از کهن‌ترین تمدن‌های شناخته‌شده جهان است. قدمت اساطیر آن سراسر دوران پیش از تاریخ گزارش شده است و امروزه نیز پس‌از گذشت هزاران سال هنوز بخشی از فرهنگ غنی مردمان را شامل می‌شود. بی‌شک موضوع شخصیت‌های اسطوره‌ای و داستان‌های حماسی اقوام اولیه آریایی که در بخش های مختلف ***اوستا*** گزارش شده است، ریشه در تاریخی داشته که ورای تاریخ شناخته‌شده و مدون است.

به‌نظر می‌رسد که جامعه، تعریف روشنی از اساطیر در ذهن ندارد و بیشتر آن را افسانه‌های تخیلی می‌پندارد .حال‌آنکه بین افسانه و اسطوره، مرزی مشخص وجود دار. اسطوره، داستانی از آغاز آفرینش است که به بیان ماهیت جهان می‌پردازد و از بنیان‌گذاری آداب و طبقات اجتماعی و شکل‌گیری مناسک مذهبی سخن می‌گوید تا در قالب یک سلسله داستان‌های مرتبط ، تاریخ انسان‌های اولیه را بیان کند.

حقیقت امر این است که در آن‌سوی تاریخ مدون و ثبت‌شده کشور ایران گذشته‌ای پرافتخار ولی فراموش‌شده وجود دارد که هم‌چنان درمیان هاله‌ای از اسطوره و روایات تحریف‌شده و گاه غلط‌تفسیرشده، به‌سر می‌برد. اسطوره حکایت مردمی است متمدن و معتقد به اصول و قوانین خاص که شرح‌حال آن‌ها و داستان‌های مربوط به نبردها و رشادت‌های آنان همه در کتب‌ومتون دینی‌ومذهبی ایران ذکر شده است.

شاید بتوان به جرات گفت دراین‌میان به‌جز نمایشنامه هیچ گونه ادبی دیگری نیست که تااین‌حد با اساطیر پیوند نزدیک و ناگسستنی داشته باشد. هنرهای نمایشی، با فرهنگ رابطه‌ای متقابل دارد، از فرهنگ مایه می‌گیرد و به‌نوبه‌خود بر فرهنگ می‌افزاید و نتیجه این دادوستد، همانا رشدوتعالی فرهنگ جامعه و بهینه‌سازی فرهنگ است.

آن‌چه در این‌جا و ازمنظر اسطوره‌شناسی برای ما اهمیت دارد، نوع نگاه بهرام بیضایی به اسطوره و چگونگی بهره‌گیری وی از آیین و اساطیر در نمایشنامه‌های امروزی و مدرن است. وی هنرمندی است که ضمن بهره‌گیری از اساطیر، ذوق‌وخلاقیت خویش را هم به حاصل کار می‌افزاید. جمشید و ضحاک کهن‌الگوی ایرانی خیروشرند، که درپس‌هم آمده و می‌توانند یکی از دستمایه‌های مناسب عرصه نمایشنامه‌نویسی ایران باشند. بیضایی این کهن‌الگو (نمونه) را از زوایای مختلفی به‌نمایش می‌گذارد.

جمشید

جم یکی از قهرمانان باستانی مشترک ایران و هند است . در هند برجسته‌ترین نقش او فرمانروایی جهان مردگان است و در ایران بیش از هرچیز یکی از شاهان پرشکوه عصر پیشدادی و نمادی از دوران طلایی جهان است.

در اساطیر هندی «یمه[1]» (جمشید) نخستین انسانی است که نامیرا شده و به‌حد خدایی رسیده و شاه سرزمین نیک‌بختان و پسر خورشید است .

اسطوره هندی –ایرانی جمشید، هم‌چون بسیاری‌دیگر از اساطیر؛ از عامل دگرگونی برکنار نمانده زیرا در ادبیات هندی (ودایی) هم‌ردیف خدایان است، اما در ادبیات ایرانی نقش شاهی، پهلوانی و نمایندگی اهورامزدا را پیدا کرده است تا به اداره جهان و تجدید حیات آن بپردازد.

از سرود ***ریگ ودا*** می‌توان استباط کرد که هندیان با داستانی آشنا بوده‌اند که بنا بر آن یمه وخواهر توامانش یمی نخستین زوج بشر و پدرومادر همه آدمیان به‌شمار آمده‌اند و از زمان وداها چون این داستان را مخالف تصورات اخلاقی می‌پنداشتند، آن را طرد کرده‌اند.

در ***اوستا***، جم پسر «ویونگهونت» نخستین کسی است که گیاه مقدس هوم را به اهورامزدا عرضه داشت. ***اوستا*** جمشید را چنین وصف می‌کند: «پر فروغ و با رمهٔ خوب و خورشیدسان نگران، کسی که در شهریاری خود جانور و مردم را نمردنی ساخت، آب و گیاه را نخشکیدنی، خوردنی را خورش نکاستنی. در هنگام شهریاری جم دلیر نه سرما بود نه گرما، نه پیری بود و نه مرگ، نه رشک دیو آفریده پدر و پسر، هر یک از آنان به صورت ظاهر پانزده ساله می‌گردیدند، در مدتی که جم دارندهٔ رمهٔ خوب، پسر ویونگهان شهریاری کرد. (داستان جم، وندیداد ۲)

از برکت شکوه‌وجلالی که دیرزمانی ازآنِ جمشید بود، وی دیوان و بچه‌دیوان را مطیع ساخت و مال‌ومکنت، رونق‌وشوکت و رمه‌های آن‌ها را باز ستاند. شخصیت جمشید، درگذر زمان جلوه خاصی می‌یابد. در اساطیر هندی، اسطوره«وارونه» آفرین‌ومرگ، محسوب می‌شود و مقامی هم‌سان با خدای دارد. در ***گاهان***، اسطوره شهریاری و پهلوانی است و در ***اوستای جدید***، با نجات بشر از سرمای مهر کوشان، اسطوره تجدیدحیات می‌شود.

با آنکه یمه هندی و جم[2] ایرانی شباهت‌های زیادی دارند اما از جنبه‌هایی نیز باهم متفاوتند. یمه نخستین جاودانه‌ای است که مرگ را برگزید. در ***ریگ ودا*** آمده است که:« یمه مرگ را برگزید تا خدایان را خشنود سازد و از بی‌مرگی دوری جست تا فرزندان خود را خشنود نماید.»یمه شهریار مردگان بود.

«در ادبیات زرتشتی از جم یا جمشید در نقش یک گناه‌کار نیز یاد شده است. در این روایت جمشید به سبب یاد دادن خوردن گوشت گاو به مردمان مورد نکوهش زرتشت قرار می‌گیرد. در متون دیگر روایت چنین است که جم مغرور و با ادعای خدایی مرتکب دروغ شد و در روایتی آمده است که چون جم را سخن دروغ خوش آمد فره وی در سه مرحله به هیأت مرغی در آمد و از پیش وی گریخت. بدین روایت فره جمشید را نخستین بار میترا یا مهر، بار دوم ثریتونه[3] یا فریدون و بار سوم گرشاسب[4] دریافت کرد.» (هینلز،۱۰۱:۱۳۸۵)

ستاری در کتاب ***جهان اسطوره‌شناسی*** می‌گوید: "جمشید پیشدادی که در پاره‌ای روایات، برادر تهمورث دیوبند است، شاهی دادوند و آبادگر و هنر آموز و آفریننده بود و دورانش، عهد خرمی و آسایش و آرامش و شادمانی، چون نرم کردن آهن و ساخت زره و خفتان و تیغ و دوختن جامه و رستن و بافتن را به مردم آموخت و گیتی را افزایش بخشید و دیوان به فرمانش گرمابه و کاخهای بلند پی افکندند و خود به دستور اهورامزدا "ور" را ساخت (ورجمکرد) که در آن بهترین چارپایان و زیباترین مردمان و خوشبوترین گیاهان را گرد آورد تا از گزند سیل و طوفان سختی (دیو ملکوش) که در پایان هزاره هوشیدر فرا می‌رسید و همه چیز را نابود می‌کرد آسیب نبینند." (ستاری،۱۳۸۸:۳۵)

تا آنکه جمشید گناه می‌کند. بند۳۳ از ***یشت*** ۱۹ می‌گوید:«به شهریاری او –جمشید– نه سرما بود نه‌گرما، نه پیری، نه مرگ و نه رشک دیو آفریده.این چنین بود پیش از آنکه او دروغ بگوید. پیش از آنکه دهان به سخن دروغ بیالاید. پس از آنکه او به سخن نادرست و دروغ دهان بیالود، فر آشکارا به کالبد مرغی از او به بیرون شتافت. هنگامی که جمشید نیک رمه دید که فر از وی بگسست افسرده و سرگشته همی گشت و در برابر دشمنی دیوان فرو ماند و به زمین پنهان شد.» (پورداوود،۱۳۵۶:۹۳)

در مورد فرجام جمشید روایات متعددی وجود دارد. عده‌ای گویند به دست برادرش سپیتیوره[5] به دونیم شده اما روایت بعدی حاکی از آنست که اژی‌دهاک او را به دونیم کرد، و سپس فرمانروایی او را تصاحب کرد.

جمشید ازطریق عدل‌وداد خارج و مرتکب گناهی می‌شود و درنتیجه فر کیانی و پادشاهی خود را ازدست می‌دهد و سرانجام به‌هلاکت می‌رسد. دراین‌موقع یک موجود اهریمنی به نام ضحاک (اژدهای اوستایی «اژی‌دهاک») بر ممالک آریایی تسلط می‌یابد. در مورد لغزش جمشید روایات تااندازه‌ای مبهم است... ولی طبق مشهورترین و رایج‌ترین روایات، در ضمیر جمشید دروغ و پیمان‌شکنی ماوی‌گزید (یشت۱۹:۳۳) به‌گفته فردوسی، گناه جمشید درواقع غرور بود... درهرحال متعاقب ارتکاب این گناه جمشید تنبیه شد و فر کیانی که به شهریاران جاه‌وجلال می‌بخشید، وی را ترک گفت و دربرابر دشمنانش تنها و بی‌دفاع گذاشت...

جمشید پس‌از محرومیت از فر کیانی که مظهر قدرت وی بود، به دست یک موجود اساطیری و معروف به نام «اژی‌دهاک» از پای درآمد... (بندهش،۱۳۸۰)

جمشید در اساطیر ایرانی

درنظر ایرانیان «جم » هرگز تا مقام خدایان ترقی نمی‌کند، اما داستان «جم » در دو مسیر متحول می‌شود و دو ریخت از وی پیدا می‌شود که یکی در کنار دیگری به هستی خود ادامه می‌دهد. درحالی‌که

یکی از آن‌ها به‌طورمنطقی می‌بایست دیگری را کنار گذاشته باشد. ازیک‌سو «جم » نخستین انسان و نخستین شاه روی زمین است، بعدها زمانی‌که کیومرث و هوشنگ جای او را می‌گیرند، «جم» شخصیت و نقش خود را به‌عنوان یکی از نخستین شاهان روی زمین حفظ می‌کند.

در ایران همه از جم به نیکی یاد می‌کنند زیرا او هزار سال به نیکی فرمانروایی کرده است. در دوران حکومت او همه در آرامش بودند و نعمت‌ها فراوان بوده است. در این‌دوره از زشتی‌وبدی، گرسنگی، بیماری و مرگ و پیری هیچ خبری نبوده است. گویند که همه شهریاران به دوران فرمانروایی او رشک می‌برند. او سازنده «ورهٔ» است. دژی زیرزمینی که به فرمان پروردگار می‌سازد، او این دژ را به‌سبب هشدار آفریدگار مبنی بر اینکه سه زمستان دهشتناک درپیش است، ساخت و در آن از تخمه همه حیوانات مفید، گیاهان و بهترین مردمان را در آن‌جا جمع کرد. در آن‌جا هر یک سال به‌سان یک روز بوده است.

در فصل دوم ***وندیداد*** آمده است: «در آغاز جم خوب رمه فرمانروای سراسر گیتی بود. از سرما و گرما و بیماری و مرگ در قلمرو او اثری نبود. پس از سیصد سال زمین انباشته شد از رمه و آدم و سگ و مرغ و آتش اجاق. جم با کمک عصای زرین، تازیانه، یک سوم، به وسعت زمین افزود. پس از ششصد سال فرمانروایی باز چنین کرد و پس از نهصدمین سال حکومت برای سوم بار.»

کریستین سن ویژگی‌های جم در روایات ایرانی را این‌گونه برمی‌شمارد:

«۱) گاهان(گات‌ها) قدیمی‌ترین بخش اوستا، جم، گناه‌کاری به شمار آمده که خوردن گوشت را به مردمان آموخت، ولی از سوی دیگر، در بخش دیگری از اوستا وَیوَنگهان (پدر جم) نخستین کسی است که گیاه «هوم» را فشرده و شیره‌ی آن را گرفته و به پاداش آن دارای پسری به نام جم شده است.

۲) فرمان روایی آرمانی، دوران جم دوران آرمانی و طلایی توصیف شده است.

آفریدگار، جمشید را از در پیش بودن زمستانی سخت آگاه کرد که سرمای سخت مرگ آوری به همراه خواهد داشت، به گونه‌ای که از قله‌های کوه‌ها تا ژرفای رودخانه‌ها را برف خواهد پوشاند و فقط یک سوم چارپایان می‌توانند از این سرما جان سالم به در برند. در پی آن و با آب شدن برف، سیلی بزرگ روان می‌گردد، به گونه‌ای که هیچ جای پایی از ستوران دیده نخواهد شد. برای اینکه نسل موجودات از میان نرود، جم به فرمان اورمزد «ور» یا قلعه‌ای که دارای سه بخش است، به اندازه‌ای که آفریدگار به او دستور داده بود ساخت و جفتی از بهترین آدمیان و جانوران و تخم‌های بهترین گیاهان را آنجا نگاه داشت.» (کریستین‌سن، ۲۴:۱۳۵۵)

اژدهاک- ضحاک

«اژدها در ادبیات ملل مختلف به معنی نماد و اقتدار، هرج و مرج، ابر، ظلم، استبداد، خشکی و

بی‌بارانی، دشمنی حقیقت، بت پرستی، جهل، دزدی دریایی و نیز، اولین دریا، باران و آب بکار رفته است.» (رستگار فسایی،۱۵:۱۳۷۹)

ضحاک در ***بندهش*** اُروَداسپ پسر زین گاو پسر اسبیر افشنگ، پسرتاز، پسرفرواک پسر سیامک است. از سوی مادر پسر اُودَک، فرزند بَیک، فرزندتم بَیک، پسراُویخ، پسر پَئیری‌اور، پسروُاوَرِئسم، پسرگَدوئیو، پسردروسَکان، پسر اهریمن است. (بندهش،۱۳۸۰: ۹۴)

به ضحاک در ادبیات پهلوی، بیور اسب یعنی دارنده ده هزار اسب لقب داده‌اند، مردی تازی است که به ایران حمله می‌کند، بر جمشید پیروز می‌شود و پس از هزار سال سلطنت همراه با ظلم‌وستم، توسط فریدون در کوه دماوند زندانی می‌شود. اما در پایان جهان از بند رسته و گرشاسب او را ازبین می‌برد. به‌این‌سبب او عمری طولانی می‌یابد و تا پایان جهان می‌زید.

کزازی در کتاب ***رویا، حماسه، اسطوره***، ویژگی‌های دهاک را چنین برمی‌شمرد: «ویژگیهای دهاک نیز یکسره ویژگیهای اهریمنی است که از کین توزان تازنده به ایران ستانده شده است؛ ویژگیهایی چون: کشتن پدر در سالیان جوانی، پیوند با اهریمن، گوشت خواری، ددمنشی و بدکنشی، نیز دو مار مغزخوار که از بوسه دیو بر دوش وی رستند؛ مار در نماد شناسی کهن ایران نشانه اهریمن است.» (کزازی،۱۶۸:۱۳۷۲)

«اژدها در افسانه پردازی سراسر جهان به جز چین، که در آنجا موجودی مسالمت جوست، نمودار نیروهای پلید و ناپاک است، اژدها آب را از بارورکردن باز می‌دارد و می‌خواهد خورشیدو ماه را فرو برد. بنابراین، برای اینکه جهان بماند، باید اژدها، نابود شود. این مفهوم اساطیری به عنوان نیروی اصلی اهریمن و به گونه دشمن آفرینش، در دینها و ادبیات گوناگون پیدا شده است و به یاری دانش جانورشناسی و نیز به یاری حفاریهای بی‌شمار، امروزه می‌دانیم که اژدهایان نه تنها مفهومی اساطیری و خیالیای نبوده‌اند بلکه واقعاً وجود داشته‌اند، سوسماران و دایناسورها جانوران پیش از تاریخ بودند که درست به اژدهایان می‌مانستند.» (رستگار فسایی،۱۳:۱۳۷۹)

اما در اساطیر به‌معنی جانوری بزرگ و عجیب است که هم خزنده و هم پرنده است و بیشتر با بال‌های عقاب، چنگال‌های شیر، دُم مار و دَم آتشین تصویر می‌شود و چنین مخلوقی در اساطیر غالب ملت‌ها و اقوام جهان از دوره دولت باستانی بابل به‌بعد حضور دارد.

از متون ***اوستایی*** تا ***شاهنامه*** چهره اژدهاک میان اژدهایی مهیب و شاهی خون‌خوار در نوسان است. اما آن‌چه در بیشتر متون به‌طور خاص و مشترک به آن اشاره شده این‌است که اژدها، هیولایی است دارای سه سر و شش چشم و شش پوزه، و بدن او پر از چلپاسه و کژدم و دیگر باشندگان زیان‌کار است. گویند که اگر تن او را بشکافند، جهان از چنین باشندگانی پر می‌شود. عظمت‌وبزرگی اندام اژدها از

ویژگی‌های اوست. از صفات او این‌است که از دهانش آتش خارج می‌شود(آتش‌کام)، زهرآگین و جنگ‌اور، و بسیار پلید و زشت، زیرا موجودی اهریمنی است.

در ***بهرام یشت***، کرده چهل آمده است: اژی‌دهاک سه پوزه، سه کله، شش چشم را، آن دارنده هزار چالاکی را، آن دیو بسیار زورمند دروج را، آن دروند آسیب‌رسان جهان را، آن زورمندترین دروجی را که اهریمن برای تباه کردن جهان اشه، به پتیارگی در جهان اشومند بیافرید. (پورداوود،۱۳۵۶:۴۳۹)

در ***اوستا***، از اژدها به‌عنوان شاه یاد نشده است، بلکه گفته می‌شود او نابودکننده مردم است و هرآن‌چه روی زمین است. هم‌چنین قوی‌ترین دروغی است که اهریمن بر ضد جهان مادی آفریده است.

«البته این اژدهای اوستا، قادر است، مانند مردم، ایزدان را نیایش کند، برای آنها بسیاری اسب و گاو و گوسفند، قربانی کند و از ایشان پیروزی در نبرد را بخواهد ولی در اوستای موجود سخنی از نشستن او به جای جمشید و حتی سخنی از این نیست که او فرمانروای جهان بوده و فریدون سلطنت را از دست او بدر آورده است...» (بهار،۱۳۷۸:۱۵۳)

اما در ***وندیداد*** در مورد کشته شدن اژی‌دهاک چنین آمده است که توسط فریدون کشته می‌شود. «پس از آنکه اهورا مزدا نخستین کشور را که «آریاویج» بود آفرید، اهریمن نیز «اژی» را بیافرید که موجودی بسیار قوی پنجه و گزندآور بود و فریدون او را کشت...» (وندیداد فرگرد۳، یسنا۹، بند۸)

آن‌چه از روایات برمی‌آید این‌است که اژدها، اهریمنی است با توانایی‌های وحشت‌انگیز که به نابودی آدمیان و ویرانی جهان می‌پردازد. جانداران توانا و ناتوان را در کام خود می‌کشد، گیاهان و سبزه‌ها را می‌خشکاند، و در نفسش آتش و زهر است و با نیروهای ایزدی و پاکان همیشه در جنگ است. اما سرانجام پهلوانان توانمند و مردان نیک‌اندیش او را ازپای درمی‌آورند و نیکی بر پلیدی و دوستی بر دشمنی غلبه می‌کند.

بر اساس روایات می‌توان گفت: که ایرانیان و شاید در نگاهی وسیع‌تر بیشتر ملل جهان فرای ترس از مار که به دوره‌های آغازین زندگی انسان مربوط می‌شود، در باورهای مردمی نماد زندگی‌جاوید، پاسداری و هوشیاری است.

«در آیین میترا تصویر مار را به شکل‌های مختلف می‌بینیم. نُودین خدای اسکاتلندی خرد خود را از ماری می‌گیرد، در عهد عتیق مار نمود خرد است و میوه خرد سیب و در باورهای سامی با آنکه انسان را فرزانه می‌سازد اما موجب رانده شدن آدم از بهشت می‌شود. مار خانگی در ایران پاسدار خانه است و آن را نمی‌کشند، پارت‌ها و سکاها شکل اژدها را بر پرچم خود نقش می‌کردند. در شاهنامه رستم با آنکه پسر زال و از دودمان سام است درفشی با نقش اژدها دارد که نماد دودمان مهراب شاه کابلی است و این نکته اشاره به نهادی ابتدایی است که فرزند متعلق به دودمان مادر بود...» (فرخی،۱۳۸۵:۱۵۷)

ضحاک در اساطیر ایرانی

در فرهنگ‌های فارسی ازجمله ***لغت‌نامه دهخدا، فرهنگ فارسی معین، برهان قاطع*** محمدحسین بن خلف تبریزی به اهتمام دکتر معین و ... در تعریف اژدها آمده، ماری است بزرگ با دهان گشاده، که به‌شکل سوسمار بزرگ و دارای دو بال است و آتش از دهن بیرون می‌دهد و از گنج نگهداری می‌کند.

در ***شاهنامه*** ضحاک فرزند مرداس است که نیک‌مردی یزدان‌پرست است.

گران مایه هم شاه و هم نیکمرد　　ز ترس جهاندار با باد سرد

که مرداس نام گران مایه بود　　به داد و دهش برترین پایه بود (فردوسی،۱۳۷۹:۲۵)

در حماسه ملی ایران، اژدهاک به‌صورت جباری ترسناک و پرهیبت به‌نام ضحاک درآمده است. ضحاک که در این روایات غاصبی از نژاد تازی انگاشته شده است، جمشید را که شاه فرهمند و شکوهمند دوران طلایی ایران است ازمیان می‌برد و خود به‌جای او بر مسند فرمانروایی هر هفت کشور می‌نشیند. مدت فرمانروایی ضحاک هزار سال است و او دراین‌سال‌های‌بس طولانی بنا به اغوا و سگالش اهریمن تمام کوشش خود را برای ویرانی و خرابی جهان به‌کار می‌برد. در کهن‌الگو، ضحاک درین نقش فرمانروایی خود نیز هم‌چنان ویژگی‌ها و شکل‌وشمایل «اژدهافش» خویش را حفظ کرده است. زیرا مطابق این روایات دو مار از دو شانه او روییده‌اند که می‌بایست هر روز مغز دو مرد به آن‌ها خورانیده شود تا هر سه باهم بیارامند.

حسن پیرنیا درخصوص دو ماری که از دو دوش ضحاک برآمده چنین می‌گوید: "این که گفته‌اند از دو دوش ضحاک دو مار بیرون آمده بود، مبنای آن همان است که مار مزبور (اژی‌دهاک) سه سر داشته؛ این که گفته شده است غذای مارها، مغز سر انسان بوده، کنایه از دروغ‌گویی است که باعث فساد اخلاق و عقیده گردیده، عقل سلیم را ربوده است، زیرا دروج به معنی خراب کننده است و دروج‌ها را در مذهب زرتشت بدتر از دیوها دانسته‌اند." (پیرنیا،۱۳۸۴:۱۰۲)

در ***شاهنامه*** ضحاک انسانی‌تر از اژدهاک رخ می‌نماید. او خود فریب‌خورده اهریمن است، او همانند اژدهاک سه کله، سه سر دارد که گویی با آن‌ها بیگانه است، آن‌ها از بوسه ابلیس پدید آمده‌اند و ضحاک برای رهایی از آن‌ها طبیبان متعددی را فراخوانده است تا آنکه ابلیس برای درمان، مغز سر جوانان را پیشنهاد می‌کند. اما از اشتراکات ضحاک و اژدهاک باید به این اشاره کرد که هر دو در خاک ایران بیگانه هستند.

ضحاک در ***شاهنامه*** مردی از دشت عربستان است. او به‌دلیل داشتن هزار اسب، «بیوراسب» نام گرفته است. او از ابلیس فریب می‌خورد، پدر خود را می‌کشد و بر تخت می‌نشیند. سپس ابلیس با چهره‌ای

جوان و زیبا بر او ظاهر می‌شود و خوالی‌گر وی می‌شود. شیطان با ترفند چرب‌زبانی کتف ضحاک را می‌بوسد و درلحظه پنهان می‌شود، از جای بوسه او دو مار بر دو کتف می‌روید.

ضحاک برای رفع این زایده و درد، طبیبان بسیاری را فرا می‌خواند اما هیچ‌یک راهی برای رهایی وی نمی‌یابند. تا اینکه شیطان در چهره‌ی پزشکی نمایان می‌شود و چاره‌ی کار را در آن می‌بیند که هر روز با مغز دو جوان، ماران را خورش دهد. ضحاک بر دو دختر و یا دو خواهر جمشید، شهرناز و ارنواز را به زنی می‌گیرد. در دوران پادشاهی ضحاک آیین فرزانگان پنهان و کار دیوان آشکار می‌شود.

تجلی اساطیر در آثار بهرام بیضایی

بهرام بیضایی هنرمندی است که کوشیده ***شاهنامه***، اساطیر و حماسه را با نگاهی تازه بازخوانی کرده و درعین‌حال ازنظر ساختار نمایشی از ساختار نمایش‌های یونانی فاصله گرفته و به نمایش ایرانی، هم‌چون نگارگری ایرانی، دایره‌وار با حلقه های تودرتو، هم‌زمانی چند اتفاق و قصه‌های هزارویک‌شب، نزدیک شود. آثار نمایشی بیضایی از بسیاری‌جهات قابل‌توجه‌وتعمق است، هم ازلحاظ تاثیرگذاری در روند نمایشنامه‌نویسی و هم به‌لحاظ روش‌های نوشتاری.

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 درگیر هستند و آن را می‌جویند.

او تمام شخصیت‌هایش را به‌گونه‌ای آفریده، که تنها متعلق به گذشته‌ی ما نیستند، بلکه می‌توان در تک‌تک این شخصیت‌ها نمونه‌های معاصر آن را دید. او از کسانی سخن می‌گوید که رنگ‌وبوی این سرزمین کهن را دارند، اما زنده و درکنار ما هستند و ما با آن‌ها احساس هم‌دلی و هم‌فکری می‌کنیم.

برجسته‌ترین نکته‌ای که در آثار بیضایی خودنمایی می‌کند، وجه متمایز رویکرد وی به اساطیر است، به‌طورمثال او در نمایشنامه ***اژدهاک***، این شخصیت را ازمیان مردم عادی انتخاب می‌کند. وی نگاه قهرمانانه به یک عده انسان خاص با تعاریف ازپیش‌تعیین‌شده، ندارد. برای مثال در این نمایشنامه اگر انسان‌های معمولی انتخاب شوند، ازسوی 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 به‌الزام انسانی نیک‌نهاد 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 توانایی های قهرمانانه است، شکسته و دردسترس قرار می‌دهد و این درست همان ذهنیت اسطوره‌شکن و درگیر با اساطیر بیضایی است. بیضایی جریان اسطوره‌شکنی را به‌واسطه نسلی به‌همراه خود دارد که با آن زیسته و پرورش یافته است. اساطیر در آثار او دیگر نقش اسطوره‌یی خود را ایفا نمی‌کنند و کارکردشان متفاوت از کارکرد داستانی‌شان است. بیضایی اسطوره را می‌شکند و آن‌ها را به انسان‌های امروزی تبدیل می‌کند.

نگاه بیضایی به اسطوره‌ها، متون کهن، روایات و احادیث مذهبی، اوراد و سرودهای آیینی و صیقل دادن پیوسته آن‌ها و استمرار آن درحیطه زبان‌وادبیات‌فارسی به‌عنوان یک ضرورت فرهنگی و به‌ویژه تاریخی بنیادین است. او به‌دلیل تسلط بر ادبیات‌داستانی گذشته و آشنایی با تاریخ و فرهنگ شرقی داستان‌های خود را ازمیان داستان‌های قدیمی انتخاب کرده و با افزودن دغدغه‌های امروز مردم و گسترش شخصیت‌پردازی و افزودن لایه‌های روانشناسانه به شخصیت داستانی، مخاطب را با خود به جهان اسطوره‌ها برده تا به‌گونه‌ای دیگر ببیند. او داستان‌های خیالی، قدسی و مینوی را با داستان‌های امروزی درهم می‌آمیزد و طرحی نو ارایه می‌کند. آن‌چه بیشتر در آثار بیضایی خودنمایی می‌کند، بهره‌گیری از اسطوره، سنت‌وفرهنگ عامه‌ی ایران است. آثار وی ازنظر ساختار و زبان برگرفته از نمایش‌های سنتی‌وآیینی ایران است.

بیضایی اساطیر را به‌گونه‌ای باز می‌آفریند که خواننده را به تأمل و نگرش درباره‌ی آن‌چه تاکنون می‌دانسته، وامی‌دارد. او قالب‌های پیش‌ساخته‌ی ذهن مخاطب را می‌شکند و او را با اسطوره‌ای فراتر از چهارچوب‌های محدود روبه‌رو می‌کند. وی از اساطیر به‌گونه‌ای که خود می‌خواهد استفاده می‌کند و از روایت‌گری و نقالی می‌پرهیزد. بیضایی وام‌دار دانش و حامی تفکرواندیشه است. او از همه، اندیشیدن و تفکر می‌خواهد نه نگهداری و روایت صرف اندیشه‌ها.

به اعتقاد وی صورت درست تاریخی و اسطوره‌ای بسیاری از وقایع دردسترس ما نیست. به‌همین‌دلیل می‌کوشد تا جهان پشت سطور منابع موجود را کشف و قابل‌دسترس کند. وی براساس پژوهش‌هایش در زمینه نمایش شرق (هند، چین، ایران و...) به‌گونه‌ای نمایش دست یافته که ایرانی است و فرهنگ‌وادب ایرانی در آن خودنمایی می‌کند. آن‌چه مسلم است بیضایی از انواع شخصیت‌ها در آثارش استفاده کرده است. پرسوناژهای آثار او کهن‌الگوهاست. در آثار او شخصیت‌ها نمایان‌گر وجوه منفرد و طبیعت‌وسرشت آدمی است.

بهرام بیضایی هریک از سه برخوانی [***اژدهاک***، ***آرش***، ***کارنامه‌ی بندار بیدخش***] را گام و جست‌وجویی برای یافتن نمایش ایرانی می‌داند و می‌گوید: «برخوانی‌ها کوششی است برای یافتن راهی غیر یونانی در نمایش. راهی که برما منطبق باشد و بر تجربه‌های تاریخی که گذرانده‌ایم.

مختصر بگویم نمایش آن یکی دو قرن طلایی یونان نتیجه‌ی آزاد اندیشی حکومتی مردم مدار است. نتیجه‌ی فرهنگی که در آن گفت و گو وجود داشته، و هرکس"شخص" یا فارسی تر بگویم "کَس" بوده است و شخصیتش با وابستگی قومی و قبیله‌ای و دینی تعریف نمی‌شده. در کشور ما گفت و گو جایی نداشته و همه‌ی تاریخ یک تک گویی‌ست؛ و شخصیت سازی هم جایی نداشته وقتی که مردمش دایم در حال پنهان کردن شخصیت خود بوده‌اند تا جایی که قرن‌ها اصلا "شخص" نبوده‌اند و با عنوان کلی "مَوالی" و سپس "رعیت" و مانندهایش به قلم می‌آمده‌اند – می‌بینید که تنها ثنویت در این فرهنگ، و فقط در سطح بالا، وقتی‌ست که قدرت مطلق دو پاره می‌شود. نظامی و دینی؛ که گفت و گوی میان آن دو، یک در میان به شکل قهر و آشتی، جدایی و آمیختگی، و تفوق یکی بر دیگری‌ست. در کشورما قرن‌ها همه در خلوت خود و با خود حرف می‌زدند. گفت و گو در سرزمین ما تازه اندک اندک از مشروطه به این طرف آغاز شد.» (بیضایی،۱۳۸۳:۲۵۹)

آن‌چه در این‌جا به آن می‌پردازیم استفاده از کهن‌الگوی جمشید و ضحاک در سه نمایشنامه ***اژدهاک***، ***کارنامه بندار بیدخش*** و ***شب هزارویکم*** است.

اژدهاک

اژدهاک نیک‌مردی است بی‌آزار که یامای پادشاه (جمشید) پدرش را، از بیداد، به دونیم می‌کند تا ببیند خون سرخ‌تر است یا باده. و ضحاک را نیز؛ که از پادشاه شکایت می‌کند، به باد شلاق گرفته و در کوه دماوند به‌زنجیر می‌کشد. سرانجام از زخم شلاق ها دو مار سرخ‌وسیاه که یکی کینه است و دیگری درد، سر برمی‌آورند.

ضحاک پس از هزار سال سر برمی‌دارد تا «مارهای درون» را از خود دور کند. او به سرزمین‌های دورونزدیک می‌رود، به شهر خاموشان و اژدهافشان و حتی به گورستان. اما هیچ‌کدام ماران او را بدون ماردوش نمی‌پذیرند. سرانجام او به دژ بسیار بلند یاما می‌رود و او را به داد و دهش می‌خواند، یامای پادشاه او را از سخن پیش‌گویان آگاه می‌کند.

«... فردا را تند بادی خواهد بود سرد که توفنده‌ترین است؛ و زمین را می‌روبد پاک از هر چه بودنی! تا که بیداد را بمیراند و ریشه هر زشت را بخشکاند! پس من خندیدم و گفتم دژی خواهم ساخت به آن گونه استوار که دست توفان به آن گزندی نرساند و پای مرگبار در بلندی آن بفرساید. و اینک ساخته‌ترین دژ را ساخته‌ام...» (بیضایی،۱۳۷۶:۱۷)

«یاما» تعدادی از مردم را پناه می‌دهد و دیگران را به‌دست مرگ می‌سپارد. ضحاک به این ستم اعتراض می‌کند، چراکه او مرگ کسان و رنج هیچ تنابنده‌ای را برنمی‌تابد.

اینک مرگ باد، جان همه‌ی مردم بیرون از دژ را گرفته، یاما خداوند دنیای مردگان است و مردم را خاموش و مطیع و فرمان‌بردار می‌خواهد. باز اژدهاک تاب نمی‌آورد و بر او می‌شورد تا مردم را آگاه کند، اما مردم دنیای مردگان، مردگانی بیش نیستند. یاما آن‌ها را از آینده آگاه می‌کند که دیوی ماردوش خواهد آمد که مغز سر انسان را خوراک می‌گیرد و کاوه‌ای که اولین کسی است که بر اژدهاک می‌شورد... و اژدهاک بندی زنجیر یامای پادشاه هم‌چنان درانتظار مرگ، با غریو گنگ خویش مانده است تا هزاره‌اش به‌سر آید.

بیضایی از نام یاما به‌جای جم یا جمشید استفاده می‌کند تا بگوید این هر دو، شخصیت واحدی هستند و از یک اصل گرفته شده‌اند و سرشار از همانندی‌وهم‌سانی‌اند جمشید ایرانی و یاما یا «یمه» هندی.

در نمایشنامه ***اژدهاک***، یاما پادشاهی است بسیار پرهیبت و شکوهمند و بسیارهراس‌انگیز و ستم‌گر که پدر اژدهاک را می‌کشد و اژدهاک را شلاق می‌زند و در کوه دماوند به‌بند می‌کشد.

یاما کشت‌زار اژدهاک را تصاحب کرده و در آن برای خود دژی ساخته است.«... این کشتزار من است که ریشه‌ی هر گیاه در زمین آن مرده، و دژی در آن روییده بسیار بلند و دیوانه؛ و فریاد کردم!» (بیضایی، ۹:۱۳۷۶)

یاما دژی می‌سازد تا درمقابل توفان در امان باشد.

«... مرا پیشگویان هست؛ که می و انگبین ایشان از منست، و چاره‌گریهای من از ایشان، ایشان گفته‌اند که فردا را تندبادی خواهد بود سرد که توفنده‌ترین است، و زمین را می‌روبد و پاک از هر بودنی...» (بیضایی، ۱۷:۱۳۷۶)

درباره‌ی توفان و دستور ساخت ورجمکرد به جمشید در ***یسناها*** از فقره‌ی ۵ تا ۹ تفسیر پورداوود آمده است:

« اهورا مزدا به جم گفت: ای جم زیبا پسر ویونگهان، به جهان مادی زمستان سختی خواهد رسید و سرمای شدید تباه کننده از پی در آید. دانه‌های برف از بلندترین کوه با بلندی چند ارش ببارد. یک ثلث از جانوران هلاک شوند... وقتی که برف‌ها آب شده آب فراوان روان گردد. این جهان غیر قابل زیست به نظر خواهد رسید. از برای پیش آمد این حادثه باغی (وَر) بساز که از هر چهار طرف به بلندی یک میدان اسب باشد، برای مسکن مردم بساز...»

جمشید سازنده «وره» است برای مردمان نیک، یامای پادشاه در نمایشنامه‌ی ***اژدهاک*** دژی می‌سازد، استوار و بلند؛ تا خود و آنان را که خود می‌خواهد در آن پناه دهد تا دربرابر مرگ‌باد توفنده که در راه است فقط افرادی ویژه و فرمان‌بردار در آن قرار گیرند.

«... و اینک ساخته‌ترین دژ را ساخته‌ام. من به این دژ زنان و لودگان را آورده‌ام، و سازندگان خوبترین

ساز و باده را...» (بیضایی،۱۷:۱۳۷۶)

ضحاک بیضایی این‌گونه تقسیم‌بندی را درست نمی‌داند، هرچند توسط خدایگانی چون جمشید باشد. پس به او اعتراض می‌کند و دراین‌شرایط است که ضحاک آزادی‌خواهانه برای برهم زدن این اختلاف طبقاتی تلاش می‌کند و در این‌جا ضحاک مردم را علیه ظلم‌واستبداد می‌شوراند.

در این نمایشنامه یاما همواره با تازیانه‌ای در دست، گرده‌ی مردگان را برای فرمان‌برداری محض می‌خواهد نه زیستن. او خدا و فرمانروای مرگ است. «در شهرها مردگان ساخته‌ترین دژها را بالا می‌برند. هم را می‌نگرند خاموش، و درد یکدیگر را بدرود می‌گویند و زیر فریاد آن تازیانه خاموشند. و آفتاب مردگان تاریک است. و یامای پادشاه خداوند این دیار.»(بیضایی، ۲۳:۱۳۷۶)

در اساطیر هندی آمده است: «درود بر او که بر این آفریدگان دو پا و چار پا فرمانروایی می‌کند، بر آن یمه، خدای مرگ.» (اتره‌ودا، ششم، ۲۸ بند۳)

در این نمایشنامه، ضحاک شخصیتی دگرگونه می‌یابد و با آن‌چه درباره‌ی این اسطوره می‌دانیم متفاوت است. همان‌طور که در بخش اسطوره ضحاک اشاره شد؛ از متون ***اوستایی*** تا ***شاهنامه*** چهره اژدهاک میان اژدهایی مهیب و شاهی خون‌خوار در نوسان است. هم‌چنین در ***اوستا*** آمده است او نابودکننده‌ی مردم است و هرآن‌چه روی زمین است. اما در این نمایشنامه بیضایی از جنبه‌ای دیگر به این اسطوره پرداخته است. اژدهاک بیضایی، کسی است که بر او ستم شده و پدرش به دست یامای پادشاه کشته شده و زمین و کشت‌زار او توسط یاما تصاحب شده است. وقتی اژدهاک به این ظلم او اعتراض می‌کند، یامای پادشاه بر شانه‌های او تازیانه می‌زند و از جای تازیانه‌ها مارها می‌رویند. هم‌چنین اژدهاک به ظلم یاما نسبت به مردم نیز اعتراض می‌کند. «مردم این شهر می‌گویند – ای یامای پادشاه که هر چه بخواهی داری، ما را به دژ بلندت ببر تا از سرمای سرد مرگ در پناه آییم. و من می‌خندم و می‌گویم که مرگ بهترین سروری است برای آن کس که هرگز شادی را نشناخت! و اژدهاک دیوانه وار می غرّد: ای یامای پادشاه مگر تو بر کسی شادی گذاشتی؟» (بیضایی،۱۸:۱۳۷۶–۱۷)

در ***بندهش*** آمده است که ضحاک فرزند اُروَداسپ پسر زین گاو پسر اسبیرافشنگ است و ازسوی مادر نسب او به اهریمن می‌رسد. اما در این نمایشنامه اژدهاک فرزند، پدری مرزبان است. «آن روز که یامای پادشاه پا به زمین ما گذاشت فراموشم باد! آن روز که پدر مرزبانم باده‌ی سرخ به او پیشکش کرد یامای باده نوشیده بسیار نوشیده او را دو پاره کرد تا بنگرد که خون سرختر است یا باده...» (بیضایی، ۹:۱۳۷۶)

اژدهاک صاحب کشت‌زاری سبز است و کشت‌گران در آن آواز می‌خوانند در ستایش ابرهای بارنده. «مرا دشت سبز بود، و کشتزار بزرگ. در جایی از کشتزار من بود که روز و شب به هم می‌رسید. و در این

زمین سبز من بود که هر سپیده دم خورشید، به آواز من– چون گل سرخ– می‌رویید. و در این کشتزار سبز و بزرگ من بود که باری کشتگران، آوازهای خود را – در ستایش ابرهای خوب رونده‌ی نیک بارنده– بر می‌داشتند. کشتزار من چنین بود و من در این کشتزار خانه داشتم.» (بیضایی، ۹:۱۳۷۶)

در این نمایشنامه، اژدهاک پهلوانی است که مار سه‌پوزه‌ی خشکی را سر می‌افکند و جوی‌های بسته را می‌گشاید: «من اژدهاک – من سر بلند– که مار سه پوزه‌ی خشکی را سرافکندم و از چشمه‌های بسته جوی‌ها روان کردم...» (بیضایی، ۳۰:۱۳۷۶)

درحالی‌که در منابع اساطیری از مار سه‌پوزه به‌عنوان یکی‌از القاب ضحاک استفاده شده است.

در اژدهاک ماردوش، مارانش را نمی‌خواهد و هر کاری می‌کند تا آن‌ها را از خود دفع کند. این ماران دو ویژگی‌اند که بر ضحاک تحمیل شده‌اند. «من به سوی سرزمین دور دست می‌رفتم تا مارهای درونم را به خاک تیره بسپارم... مرد فریاد تلخ برآورد که ای گور ترسناک تهی! من خسته‌ای هستم اندوهگین، و آمده‌ام تا مارهای درونم را به تو بسپارم... گور ترسناک تهی دهان خود را گشود و گفت: من مارهای ترا بی تو نمی‌خواهم. من هیچ ماری را بی‌ماردوش نپذیرفته‌ام...» (بیضایی، ۱۲:۱۳۷۶)

اما آن‌چه میان سرنوشت اژدهاک بیضایی و ضحاک اسطوره مشترک است، این‌که هر دو در کوه دماوند دربند کشیده شده‌اند. « خود را در این بند دیدم که یامای خداوند مرا در آن گذاشته بود؛ بر این کوه سخت بلند بسیار بزرگ– دماوند!» (بیضایی، ۱۳۷۶ : ۲۵–۲۴)

اما بیضایی اصلی‌ترین ویژگی ضحاک که ماردوش بودن اوست حفظ می‌کند، چراکه نمی‌توان ضحاکی ساخت بدون مار. و هم‌چنین دخل‌وتصرفی هم در آن نمی‌کند برای مثال مارها را بر دوش جمشید قرار نمی‌دهد. و اگر می‌خواهد ضحاک را در دادگاه اساطیر تبرئه کند با همان ماردوشی‌اش این‌کار را می‌کند. هرچند در راه حفظ مارهای ضحاک تلنگر خود را به خواننده می‌زند.

«اینک تو به من بنگر و نیک بنگر که شهر تو مرا با مارهای درونم می‌پذیرد.» (بیضایی، ۸:۱۳۷۶)

«من خسته‌ای هستم اندوهگین و آمده‌ام تا مارهای درونم را به تو بسپارم اینک.» (بیضایی، ۷:۱۳۷۶)

او مارهای ضحاک را تجسمی از حس انتقام و نفرتی که «یاما» در او قرار داده، می‌داند. او بیرون زدن مارها را این‌گونه شرح می‌دهد:

«درد در رگهای من می‌جوشید. و درد راه می‌جست بیرون آمدن را. ناگهان من به خود پیچیدم؛ و همه‌ی کالبدم به خود پیچید. و من لرزیدم، و همه‌ی کالبدم به خود لرزید... باری دو مار غریونده از شانه‌های من بر زد؛ سیاه و سرخ؛ که خون بود و درد بود. و من بنگریستم در خود و اشک فشاندم، که این مار کینه بود.» (بیضایی، ۱۱:۱۳۷۶)

البته در ***تاریخ طبری*** آمده است که:

«دو پاره گوشت از شانه‌های وی به در آمده بود که او را همی می‌آزرد و سخت دردناک بود.» (بلعمی،۱۳۸۲:۱۳۷)

و هم‌چنین به اعتقاد ثعالبی «بر دوش ضحاک دو برآمدگی به شکل سر مارهای بزرگ بود که به علت حرکت، موجب درد شدید می‌شد و او معمولاً آن دو را زیر لباس مخفی می‌داشت و برای خوف مردم چنین وانمود می‌کرد که آنها دو مار است.»

ماران ضحاک نمادی از خوی بد و تجسم برخی اعمال و اخلاق شیطانی انسان هم‌چون نفرت، خشم و دروغ و ... است که به اعتقاد بیضایی بر اثر خشم‌ونفرت می‌تواند بر شانه‌های هرکس ظاهر شود و دارنده‌ی این مارها همواره از مارهای درون خویش در رنج است.

ضحاک در این نمایش، معصوم و مظلوم در زنجیر بی‌رحمی «یامای» پادشاه اسیر می‌شود و فریاد درماندگی و بیچارگی سر می‌دهد و از مردم بیچاره دفاع می‌کند و تبدیل به قهرمانی مردمی می‌شود.

«من اندوهگین روزگاری مردکی بودم به دل پاک، که در مرزی از مرزهای روز و شب خانه داشتم. مرا دشت سبز بود، و کشتزار بزرگ. در جایی از کشتزار من بود که روز و شب به هم می‌رسید. و در این زمین سبز من بود که هر سپیده دم خورشید، به آواز من – چون گل سرخ– می‌روییدد...» (بیضایی،۹:۱۳۷۶)

کارنامه بندار بیدخش

دو برخوان سرگذشت جم و بندار بیدخش را باز می‌گویند. جم سازنده‌ی جام جهان‌نمای خویش، بندار بیدخش، را از بیم فریب وی و ساختن جام دیگری برای دیوان و دشمنان به زندان رویینه دژ می فرستد. اما با به‌اوج رسیدن شک‌وتردیدهایش، دبیر خود را که شاگرد بندار نیز هست– البته حضور فیزیکی در نمایشنامه ندارد– به جاسوسی نزد وی می‌فرستد و بعد عده ای را برای کشتن بندار مامور می کند. ازطرفی، دبیر برای سود خویش جام جهان‌نما را می رباید و به بندار می دهد. جم متوجه ازدست دادن جام شده، پس پشیمان می شود و پیکی را برای جلوگیری از فرمان قتل به دژ می فرستد. اما بندار که از خدمات گذشته خود پشیمان است، بدون گفتن راز چگونگی ساختن جام به شاگردش، آن‌را می‌شکند. دانشمند (بندار) توسط دبیرک کشته می‌شود، چون به خواسته خود، مبنی بر ساخته‌شدن جامی برای خودش، نمی‌رسد و جم مجبور به ادامه زندگی می‌شود و برای دبیرک چیزی جز نگارش کارنامه‌ی بندار بیدبخش باقی نمی‌ماند.

جم در ***کارنامه‌ی بندار بیدخش*** همان است که در اساطیر آمده و دارنده‌ی جام است و دژ ورجمکرد را ساخت و به جهان آداب زندگی و رفاه آموخت. بااین‌حال نویسنده از جنبه ی دیگر به جم

نگریسته، او در این اثر نیز هم‌چون دیگر آثارش خواننده را وادار می‌کند روی دیگر سکه را نیز ببیند، چراکه در این‌جا نیز هم‌چون همه‌ی موارد دیگر، شاهان نگارنده‌ی وقایع هستند و تاریخ را آن‌گونه می‌نویسند که خود می‌خواهند نه آن‌گونه که بوده و هست.

«من گاه نشین، من جم–که جهان نوکردم تا نگین شاهی به انگشتم شد– من. آری من که جم‌ام. فرمان هورمزد کردگار نبردم که فرمود بیا ای نیکچهر پیامبر ما باش با مردم؛ بنویس من که جم ام، جهان از جنگ‌ها بپرداختم و مردمان را خانه و جا دادم...» (بیضایی،۱۳۷۶:۷۶)

اما در میانه‌راه جمشید از نگارش تاریخ باز می ماند و به دبیرک امر می‌کند همه ی نوشته ها را در آب بیندازد و ازنو بنویسد: «این است سرانجام آن کس که گفت نه! هر چند اختر شماری نیکوست یا رایزنی ارجمند برسر هر انجمن! هرکجایید میخ بردارید و بر خشت خام بنویسید : من– جم نیکچهر – دوست مردمان نیک... به چاره ی خرد تیز بین، دشمنی را شناختم که از چشم پنهان بود گرچه همواره پیش دو چشم خود داشتمش! بنویس... دانشی که ما را به فرمان نیست بودن چرا؟... و چنین ناخجسته را بدتر، که هر نیکویی جان آورد، گوید من کردم. و گر او نگوید مردمان اندیشند به تبه، که آنچه از دانش رسید این کرد... نه دبیر، خامه بشکن؛ و این خشت را به آب زن!» (بیضایی، ۱۳۷۶: ۷۶–۷۴)

در باور دینی ایرانیان باستان همه کارها را جم به فرمان اورمزد انجام داده، اما بیضایی آن را از دانش و بندار بیدخش را نماینده‌ی دانشمندانی می‌داند که درطول زندگی بشر آن‌ها را انجام داده‌اند.

از صفاتی که در این نمایشنامه برای جم ذکر شده، زیبایی و دارنده رمه است که در ***اوستا*** نیز چنین آمده است:

«...من–جم‌نیکچهر– دوست مردان نیک،و دوست چارپایان خانگی،و دوست‌گیاهان‌سودمند»(بیضایی، ۱۳۷۶: ۷۴)

در ***کارنامه بندار بیدخش*** جم کسی است که با خدا سخن می‌گوید:

«[بندار بیدخش] پرسیدم: ای جم که با هورمزد گفتگو داری.» (بیضایی، ۱۳۷۶: ۸۴)

در فرگرد دوم نیز چنین آمده است:«زرتشت از اهورا مزدا پرسید:ای خرد پاک‌ومقدس ای آفریدگار جهان معنوی درمیان نوع بشر، غیر از من دگر با که نخستین بار مکالمه نمودی و دین اهورایی زرتشت را به که سپردی؟ آن گاه اهورا مزدا گفت: ای زرتشت پاک، من به غیر از تو نخستین بار با جم زیبا و دارنده‌ی رمه خوب مکالمه نمودم...» (پورداوود،۱۳۵۶: ۱۸۵)

دراین نمایشنامه تصور جم از دانش تصور نادرستی است. او دروغ و بلاهت را درهم می‌آمیزد. در این نمایشنامه وجه اسطوره‌ای جم و اعمال فوق‌طبیعی او هم‌چون پرورش گیاهان، پیروزی بر دشمنان، برافراشتن دژ و ... توسط بندار به‌شکلی‌دیگر روایت می‌شود و مشخص می‌شود تمام این کارهای

فوق‌طبیعی از دانش بوده نه از پادشاهی اسطوره‌ای.جم که نماینده استبداد و قدرت‌مطلقه دربین ایرانیان است، می پندارد که با شکستن جام و زدودن آگاهی و ازبین بردن آزادی در جامعه می‌تواند مردم را در بی خبری به زیر سلطه خود کشد. غافل از اینکه با پیدا شدن نوعی از آگاهی دیگر نمی توان با آن مقابله کرد. جم در معرض امتحان قرار می گیرد. جام جهان‌بین را، برسر سودای جامی گلین- زمینی- ازدست می‌دهد و بندار را که آینه‌ی اهورایی اوست، به‌قتل می‌رساند.

شب هزارویکم

شب هزارویکم نمایشنامه‌ای است که بهرام بیضایی براساس اسطوره ضحاک و باور به اینکه هزارویک‌شب ایرانی است، این نمایشنامه را در سه اپیزود مجزا نوشته است.(دراین‌جا فقط اپیزود اول موردنظر است) اپیزود اول به دوره‌های اساطیری و ماقبل تاریخ ایران می‌پردازد. در این‌جا ماجرای دو خواهر در روبه‌رو شدن با ضحاک (اژی‌دهاک) که پادشاهی ستم‌گر است، بیان می‌شود. آن دو برای رهایی هزار جوان، طی هزار شب، هر شب، یک قصه را برای خواباندن مارها می‌خوانند. دراین‌بخش به‌نوعی حکایت شهرزاد قصه‌گوست که با اسطوره ضحاک درهم آمیخته شده است.

جم اسطوره‌ی است که بیضایی از جنبه‌های مختلف در نمایشنامه‌های ***اژدهاک***، ***کارنامه بندار بیدخش*** و ***شب هزارویکم*** به آن پرداخته است. او در هریک از این آثار جنبه‌ای از چهره‌ی جمشید را به ما نشان می‌دهد. او در پرداخت شخصیت‌های اسطوره‌ایش اش به اساطیر ایرانی و هندی و به‌طورکل شرقی توجه داشته، آن‌ها را با دیدگاه‌ها و نظریات خود درهم آمیخته و شخصیتی باورکردنی خلق کرده است.

در این نمایشنامه، دختران جم، جم را پادشاهی بی‌گناه و مظلوم می دانند که تنها خیرخواه مردمش بوده و پس از شکست از ضحاک در درختی پنهان می‌شود، ضحاک او را به دونیم می‌کند. و البته آن‌چنان که در روایات آمده است جم، گاه خداست و گاه، داور دنیای مردگان.

«ارنواز:[خطاب‌به‌شهرناز]ای دخترخدا-که پیراهن از آب و آتش‌داری- روزبانان چهار چشم دریده می‌نگرند...» (بیضایی،۲۶:۱۳۸۳)

«شهرناز: سنگدلی کن دختر خدا ...» (بیضایی، ۲۸:۱۳۸۳)

و تأکید بر اینکه جمشید هرگز ارّه نشده، بلکه به یاری و نیروی ایزدان به دنیای دیگر رفته و فقط درخت ارّه شده است، بدون جم.

«شهرناز:گویند او جمشیدِ جم نبود پنهان در آن درخت، که تو به دو نیمش کردی! و جمشید زودتر از اره‌ی تو یا هر ارّه‌ای، شاخه به شاخه، به جهان دیگر شده بود تا به فرمان دادار کردگار، مردگان را

داوری کند- و شاید روزی خود تو را!»

اما در ***شاهنامه*** آمده است که:

به ارّه، مر او را به دو نیم کرد جهان را از او پاک بی بیم کرد (فردوسی،۱۳۷۹:۳۹)

در ***تاریخ طبری*** جلد اول آمده است:

«بیور اسب چون بر جم دست یافت، امعای وی را در آورد و او را ارّه کرد.» (بلعمی،۱۳۸۲:۳۱)

در ***زامیاد یشت*** فقره ۴۶ می‌گوید: «...و اژدهاک، سپیتور، ارّه کننده‌ی جم را فرستاد.» (پورداوود،۱۳۵۶:۲۳)

ضحاک از شخصیت‌هایی است که بهرام بیضایی از جوانب مختلف شخصیت آن‌را بازآفرینی کرده و از جنبه های مختلف آن‌را به مخاطب نشان می دهد. البته این بازآفرینی فقط شامل ضحاک نمی‌شود، بلکه در اسطوره‌هایی چون جمشید، شهرناز و ارنواز و ... نیز این‌گونه بازآفرینی‌ها شکل گرفته است.

بیضایی در هریک از آثارش اژدهاک را به‌گونه‌ای متفاوت به ما نشان می‌دهد. او در این نمایشنامه دیگر از نام اژدهاک استفاده نمی‌کند. او درباره استفاده نکردن از واژه اژدهاک در اپیزود اول نمایش می‌گوید: می‌خواستم تفاوت این روایت با نمایشنامه قبلی‌ام، اژدهاک مشخص باشد و تماشاگر منتظر نباشد همان اژدهاک را ببیند.

او در نمایشنامه ***اژدهاک***، پدر ضحاک را مرزبانی می‌داند که به دست یامای پادشاه کشته می‌شود. اما در ***شب هزارویکم*** ضحاک پسر خواهر جمشید است از مردی بیگانه.

«شهرناز: ... خویش من ضحاک، پسر خواهر جمشید جم از بیگانه‌ای، پدر خود مرداس را بکشت، و با مادر خود بخفت، و ارّه بر برادر مادر خویش کشید- بر پدر ما- و ایرانشهر زیر ستم آورد...» (بیضایی،۱۳۸۳:۲۳)

در این نمایشنامه ضحاک، مارها را با خوی اهریمنی خویش سازگار می‌بیند و آن‌ها را جزیی از خود می‌داند.

«ضحاک: پاره‌های تنم، مارهای من!»(بیضایی، ۱۳۸۳:۳۴)

ضحاک درمیان ماران که هم‌چون دو نگهبان جانش هستند، خود را در امان می‌بیند. آن‌ها باهم یک شخصیت را می‌سازند. ضحاک بدون مارانش گویی قدرت و هراسناکی خود را ازدست می‌دهد. درحالی‌که در نمایشنامه ***اژدهاک***، اژدهاک از مارهای خود بیزار است.

ضحاک در نمایشنامه‌ی ***شب هزارویکم*** همان پادشاه غاصب ستم‌کاریست که سر جم را بریده است. و اکنون می‌خواهد دختران جم را به همسری خود در آورد. او وزیری دارد به نام مه‌مغان که با دختران جم، شهرناز و ارنواز، هم‌راز است و ازروی ناچاری به دستورات ضحاک گردن می‌نهد.

ضحاک در نمایشنامه‌های بیضایی چهره‌ای دوگانه دارد. گاه دیوی اسطوره‌ای ایرانی است و گاه اسطوره‌ای می‌شود که به‌دست بیضایی آفریده می‌شود. باهمه‌این‌اوصاف می‌توان گفت ضحاک بیضایی، در نمایشنامه ***شب هزارویکم*** همان است که در اسطوره‌های ایرانی آمده و او با اندکی تغییر آن‌را ذکر کرده است. وی هدفش ساختن شخصیتی دگرگون و متمایز از اصل اسطوره‌ای کهن نبوده، بلکه نگاه و رویکردی نو به روایات داشته است.

در داستان‌های ایرانی ضحاک تجسم نیروی شر، بدی و سیاهی است. «ضحاک تجسم نیروی شر است و پنج عیب آز، پلیدی، سحر و جادو، دروغ و لاابالیگری به او نسبت یافته...»(بهار،۱۳۷۸:۲۹۱)

در نمایشنامه‌های بیضایی هیچ‌چیز سیاه‌وسفید مطلق نیست، یعنی نه شخصیتی به‌طورکامل بدوشرّ است نه خوب‌ونیک. ضحاک نمایش‌های او گاهی معصوم‌ومظلوم در زنجیر بی‌رحمی «یامای» پادشاه اسیر می‌شود و فریاد درماندگی سر می‌دهد (نمایشنامه ***اژدهاک***) و گاه این بی‌گناهی و مظلومیت جای خود را به شری آن‌چنان ویران‌گر می‌دهد که نفرت‌ونفرین همگان را در بردارد.

«شهرناز: ناسپاس آن کسی است که چاه در راه پدر کند، و با مادر آمیخت، و برادر مادر ارّه کرد؛ و دختران او به بستر برد، و مغز از سر برنایان ایرانشهر بیرون کرد از بهر مارهای خویش. منم که پاس پدر داشتم، و پاس کشور، و پاس برنایان ایرانشهر؛ و خود بدنام کردم به همسری دشمن، از بهر سپاسداشت اینهمه!» (بیضایی،۱۳۸۳:۳۰)

در نمایشنامه ***شب هزارویکم***، ماران ضحاک حس شهوت دارند. این حس، ارنواز و شهرناز را افسون کرده و علیه ضحاک، آنان را می‌شوراند. ماران ضحاک آن‌گونه که در اساطیر آمده‌اند و ما انتظار داریم نیستند. ماران جزیی از ضحاک‌اند. حسی هستند از ضحاک مانند هوش یا مغز او، جدانشدنی. شهرناز با داستان‌سرایی می‌خواهد مغز خود را جایگزین هوش ربوده شده از ضحاک کند.

اما نکته دیگر تهی کردن سر برنایان از مغز است که سراسر نمادین و رازگونه است. ***در شب هزار و یکم*** بیضایی، ضحاک مغز سر ایرانیان را خوراک ماران خویش قرار می‌دهد و به‌این‌ترتیب، علاوه‌بر غصب پادشاهی، مهاجم فرهنگی این سرزمین نیز هست و این‌جاست که شخصیت اصلی داستان با هوش زنانه‌ی خود وارد صحنه می‌شود.

نتیجه‌گیری

آن‌چه از روایات مختلف برمی‌آید این‌است 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 مربوط به شناخت آفرینش‌وهستی، اسطوره‌سازی می‌کردند اما انسان امروزی بینش وسیع‌تری نسبت به جهان هستی دارد، به‌همین‌دلیل اسطوره‌ها را با نیازهای امروزی و انسانی خود مطابقت می‌دهد.

بیضایی هنرمندی است که کوشیده اساطیر را با نیاز های انسان امروزی مطابقت دهد. او جمشید را در ***شب هزارویکم*** به‌سان جمشید اسطوره‌ای ارایه می‌دهد، برخلاف آن‌چه که از او در اژدهاک به‌نمایش گذاشته و یامای پادشاه را مسوول همه‌چیز می‌داند، حتی مسوول تبدیل اژدهاک به یک ضحاک. گرچه در اژدهاک، یامای پادشاه هنوز هم‌چون اسطوره‌ی اصلی پادشاه دنیای مردگان است و یا در قلعه‌ی خود رویین‌دژ حافظ ادامه‌ی نسل و زیست جهانی است. گرچه جمشید معرفی‌شده در ***شب هزارویکم*** و یامای پادشاه در ***اژدهاک*** همانندی‌ها و مشابهت‌هایی با جم در نمایشنامه‌ی دیگر وی یعنی ***کارنامه بندار بیدخش*** دارند. اما هرکدام به یکی از زوایای پنهان این اسطوره‌ی ایرانی پرداخته‌اند. به‌طورمثال اینکه ورجمکرد در ***کارنامه بندار بیدخش***، قلعه‌ای برای مرگ است اما رویین‌دژ جایی برای ادامه‌ی حیات‌وزندگی است.

بهرام بیضایی در نمایشنامه ***شب هزارویکم***، اسطوره‌ی ضحاک را به‌همان‌گونه که در اساطیر ایرانی آمده است، به‌کار می‌گیرد، برخلاف شخصیتی که از او در نمایشنامه‌ی ***اژدهاک*** ساخته‌وپرداخته است. اژدهاکی که از موقعیت خود رنج می برد و هیچ‌گونه تقصیری متوجه او نیست، بلکه حتی درپی رهایی از مارهای وجود خود است.

اژدهاک بیضایی نه شکل حیوانی دارد و نه پادشاه ظالم مار به دوش است. در آثار او جای خیروشر تغییر می‌کند. ضحاک فردوسی، بیشتر منشأ شر است و جمشید مظهر خیر. اما در برخوانی بیضایی، اژدهاک به‌دلیل نابودی کشت‌زارهایش، تجاوز «یاما» به مرزهایش و مهاجرت و تنهایی به مقاومت ابدی می‌رسد.

اسطوره‌ی بیضایی متحول می‌شود. عمر عصر پادشاهی سرآمده. اما بیضایی نمی‌تواند اسطوره کهنش را نابود کند، او تنها آن را متحول می‌کند. اژدهاک اسطوره‌ی ذهن جمعی بشر امروزی است. تنها، غریب و مخالف با ستم.

پی‌نوشت‌ها

1 - Yama
2 - Yima
3 - Threataona
4 - Keresaspa
5 - Spityura
6- Vara

فهرست منابع

۱- بهار، مهرداد، (۱۳۷۸)، ***پژوهشی در اساطیر ایران***، چاپ سوم، تهران، انتشارات آگه.

۲- بیضایی،بهرام،(۱۳۸۳)، ***نمایشنامه‌ی شب‌هزارویکم***، چاپ دوم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۳- بیضایی، بهرام، (۱۳۷۶)، ***سه بر خوانی***، چاپ اول، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۴- بیضایی، بهرام، (۱۳۸۳)، ***ریشه یابی درخت کهن***، چاپ اول، تهران،انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۵- پورداوود، ابراهیم، (۱۳۵۶) ***یشت ها، به کوشش بهرام فره وشی***، چاپ اول، تهران،انتشارات دانشگاه تهران.

۶- پیرنیا، حسن، (۱۳۸۴)، ***عصر اساطیری تاریخ ایران***، تهران، انتشارات هیرمند.

۷- رستگار فسایی، منصور، (۱۳۷۹)، ***اژدها در اساطیر ایران***، چاپ اول، تهران، انتشارات توس.

۸- ستاری، جلال، (۱۳۸۸)، ***جهان اسطوره شناسی۱۰***، اسطوره های ایرانی، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

۹- فردوسی، (۱۳۷۹)، ***شاهنامه ی*** ژول مل، چ اول، تهران، انتشارات میلاد.

۱۰- هینلز، جان،(۱۳۸۵)، ***شناخت اساطیر ایران***، محمد حسین باجلان فرخی، چاپ دوم، تهران، انتشارات اساطیر.

۱۱- کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۷۲) ***رویا، حماسه، اسطوره***، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

حقیقـــت وتراژدی

سعید شاپوری

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳ / ۴ / ۹۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۷ / ۸ /۹۱

حقیقـــت وتراژدی

سعید شاپوری
دانشجوی دکتری، عضو هیئت‌علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، دانشکده هنرومعماری

چکیده

تراژدی به‌عنوان یکی‌ازدوگونه‌ی نخست درام، دریونان باستان و درمحیطی به وجود آمد که انسان آن دوره، درحال گذرازجهان اسطوره وباورهای دینی خود به ساحت فلسفه بود. به‌همین‌دلیل میان باورهای دینی و اندیشه‌های فلسفی‌اش تضاد و جدالی غیرقابل‌مصالحه به‌وجود آمد؛ که یکی‌از نتایج این تضاد، تراژدی هایی شد که باآثارسه تراژدی‌نویس مشهور آن دوران رخ نمود.

امادراندیشه‌وباوراسلامی بنابر نص‌صریح قرآن‌کریم، که خداوند (حقیقت) عادل، واجب ومالک و... است، عالم درمحضرخداست که معنی پیدامی‌کند. بنابراین فلاسفه وعرفای صدراسلام تاکنون، نگاه فلسفی‌وعرفانی خود را براساس همین اصول قرآنی پایه‌ریزی کردند و با توجه به اصول دین اسلام، نه‌تنها منکر حقیقت‌وذات الهی نشدند، بلکه به‌سبب اعتقادبه توحیدوعدالت و معاد، هرگزتوجه واندیشه به تراژدی را لازم ندیدند.

واژگان کلیدی: حقیقت، تراژدی، اسلام، قرآن‌کریم، یونان باستان، خدایان یونان، توحید، معاد.

مقدمه

حق در لغت به‌معنی چیزی که انکارآن جایز نیست، و نیز به‌معنی واجب، عدل، مال، مُلک و... یکی‌از اسماء خداوند است. ودرفلسفه‌ی اسلامی حق به‌معنی وجود در اعیان،یا وجود دایمی،یا مطابقت حکم باواقع ومطابقت واقع باحکم آمده است.حقیقت نیزدرلغت به‌معنی چیزی است که درجای اصلی خود استعمال شود ومجازدربرابر آن قرار دارد. حقیقت در فلسفه به چند معنی به‌کار رفته است که مطابقت تصوریاحکم با واقع، مطابقت شیء باصورت مثالی آن، و... نیز به‌معنی ماهیّت یا ذات است. (جمیل صلیبا،۱۳۸۵؛۳۲۰-۳۱۶) پس، حقیقت عبارت‌از وجودی است که نمی شود که نباشد، ضدآن رامتصور شد،وآن وجودی که ازنگاه دینی نمی شود و حتی ضد آن را تصورکرد؛ ذات حق‌تعالی است. براین‌مبنا قراراست به تراژدی نگاهی بیندازیم و ببینیم نسبت تراژدی با حقیقت دریونان باستان ونیزدین اسلام چه بوده، وچه هست؟

نسبت تراژدی با حقیقت دریونان باستان

تراژدی یونان باستان(که منظور ما ازتراژدی آثارهمین دوران وبه‌خصوص متون سه تراژدی‌نویس بزرگ آن عهد است)، در درون جهان دینی یونان باستان و چگونگی مواجهه‌ی انسان آن دوره با اراده واعمال خدایانشان شکل گرفته است. دراین دوران خدایان انسان‌گونه هستند واین انسان‌گونگی فقط درظاهر نیست، بلکه دراعمال،کردار وگناه نیز شبیه انسان هستند. این دوران همان دورانی است که هگل درتقسیم‌بندی دوران هنری جهان ازآن به‌عنوان دوره‌ی کلاسیک نام می‌برد که بعدازدوران هنرنمادین (رمزی)وقبل ازدوران هنررمانتیک جای گرفته است و مهم‌ترین ویژگی آن ترکیب مناسب فرم و محتوا دراثرهنری بود، که مهم‌ترین شاخصه‌ی هنری این دوران را نیزمجسمه‌سازی می‌داند.

به‌جز این مشخصه، مسئله‌ی بسیارمهمی که نباید ازنظردورداشت، ایجاد تراژدی دردورانی است که انسان دوران یونان باستان، درحال‌گذر ازدوران اساطیر(یا به‌تعبیری،دینی) به جهان فلسفی است. دراین دوران، فلسفه‌ی یونان که ازطالس آغاز شده، به شکوفایی می رسد و اندیشمندانی چون سوفیست ها (سوفسطاییان)پرچم‌دار تفکر یونان می‌شوند. دراین‌دوره که ازقرون هشتم تا هفتـــم پیش‌ازمیلادآغاز می‌شود، خرد وتفکر فلسفی یونانی دربستر رویکردهای اسطوره‌ای به جهان شکل می گیرد. درنگاه سوفیست ها کاربرد ناخودآگاه اسطوره،جای خود را به استدلال‌های خودآگاه فلسفی می دهد. آنان وجود حقیقتیِ مطلق رامردود دانسته، و همه‌چیز را جزیی وشخصی می دانند وبرعوامل فردی ـ اجتماعی بیش‌ازنگاه دینی واسطوره‌ای اهمیت می دهند. با همین بینش نسبی‌گرایانه به حقیقت، آنان نگاه یونانی را کم‌کم ازآسمان منحرف کرده، به زمین جلب می‌کنند وبرخلاف پیشینیان خود،انسان رامعیار همه‌چیز

می‌دانند و به‌قول پروتاگوراس انسان معیارهمه‌چیزمی‌شود،معیارچیزهایی که هست! معیار چیزهایی که نیست! وهمین تغییر معیار از آسمان به زمین است که نقطه‌ی آغازپیدایش تراژدی می‌شود.

در اساطیریونانی ازمیان تمام موجودات جهان، نوع انسان و درمیان نوع انسان نیز قهرمانان و پهلوانان بیشتر از همه به خدایان نزدیک هستند. به‌همین‌دلیل است که شخصیت‌های اصلی تراژدی یونانی، برگزیدگان و شخصیت‌های بالای جامعه هستند که در معرض تقدیر و مرگ، هستی و نیستی قرار دارند و از اشخاص معمول جامعه در تراژدی‌ها (به‌جز درگروه‌های کُرتراژدی‌ها) اثری نمی‌بینیم.

کافی است نگاهی به تراژدی نخستین تراژدی‌نویس بزرگ یونان بیندازیم تا بدانیم تمام اشخاص از طبقات بالای جامعه و ازجمله‌ی کسانی هستند که آزادی هر عملی در اجتماع را داشته‌اند و بنابراین به‌دلیل همین آزادی برای عمل کردن، باید پاسخ‌گوی کردارشان باشند. هرچند این پاسخ‌گویی ممکن است به مرگ آنان نیز منجر شود. پرومته که پسرخدا(الهه‌ی) زمین(گیا) ازخدایان قدیم یونان است. درجنگی که میان خدایان قدیم با محوریت کرونوس وخدایان جدید بامحوریت زئوس صورت گرفـــت، ازخدایان قدیم طرفداری می کند. افلاطون دررساله‌ی پروتاگوراس می‌گوید که چون زمان آفرینش موجودات رسید، خدایان آن‌ها را از زمین وخاک و... خلق کردند وچون خواستند آن‌ها را به زمین بفرستند، پرومته و اپی‌مته را برآنان گماشتند تا نیروهای مختلف را میان آن‌ها تقسیم کنند.پرومته،آگاهی،دانش وآتش را ازحیطه‌ی خدایان به انسان عرضه می کند، وبه‌سبب همین درکوه سگائی(قفقاز)به‌زنجیر کشیده می‌شودوعقابی مدام جگرش را میخورد وچون جگر پرومته تمام می‌شود، دوباره جگر به‌شکل اولش درآمده، باز عقاب آن رامی‌خورد.(هگل،جلد دوم، ۱۳۸۶: ۶۲۱)

تراژدی ادیپ تقابل و مقاومت انسان دربرابر خدایان را مطرح می‌سازد،که درآن تصادم میان آن‌چه انسان می‌خواهد آزادانه انجام دهد و آن‌چه خدایان برایش مقدر ساخته، (و او ناآگاهانه آن را انجام می‌دهد) اتفاق می‌افتد. ادیپ بی‌آنکه بداند زشت‌ترین اعمال پلید راکه توسط خدایان مقدر شده انجام می دهد، پدرش رامی‌کشد و با مادرش ازدواج می‌کند و از این وصلت صاحب فرزندانی نیز می‌شود. هرچند به‌نظر می‌رسد ادیپ دراین ماجرا بی‌گناه است اما مانند تمام یونانیانی که آموخته‌اند مسوولیت اعمالشان را برعهده بگیرند، مسوولیت گناهش را برعهده می گیرد و خود را به مثابه گناه‌کاری که مرتکب پدرکشی وزنای با محارم شده است، مجازات می‌کند. هرچند قتل پدر و هم‌بسترشدن با مادر، نه باآگاهی و نه به‌قصد بوده‌است. (هگل،جلداول،۱۳۸۶: ۴ـ ۲۴۳)

در تراژدی‌آژاکس اثر سوفوکل وقتی آژاکس می‌خواهد خود را معرفی کند می‌گوید: "نام من آژاکس است؛ و رنج و درد معنی آن است." این جمله، نقطه‌ی بارز تضـــاد میان انسان وخدایان را نشان می دهد که درنهایت منجربه این می‌شود که آژاکس خودکشی را بر زندگی بی‌منطق در زمانه‌ای ناسازگار

ترجیح بدهد.(یان کات،۱۳۸۶: ۷۵– ۵۵)و آنتیگونه‌ی سوفوکل اوج تفکر سوفیستی است، آن‌جاکه تقابل دونوع جهان‌بینی و دو نوع قانون را به‌نمایش درمی‌آید. قانون الهی که آنتیگونه خواهان اجرای آن است درمقابل قانون انسانی‌ایی که کرئون معتقدبه آن است، رودررو قرارمی‌گیرند. دراین تراژدی، مواجهه‌ی دوساحت خدایان وانسان در بستری لاهوتی دیده می‌شود. ازمنظر هگل، لاهوت آگاهی مذهبی نبوده، بلکه این است که چگونه اصول مذهب وارد جهان شده؛ و در عمل فردی اشخاص تراژدی تأثیر می گذارد. مذهب درنمود خود درجهان،خصلت خود را ازدست نمی دهد وجهان رادربرابر خود نمی یابد، بلکه بانظم انضمامی ـ اخلاقی،انگیزه‌ای برای عمل انسانی به‌دست می‌دهد.

پس ماهیت تراژدی عبارت‌از تضادی است که اگر اعمال هریک از طرف‌های متخاصم، به‌تنهایی درنظر گرفته‌شود، قابل‌توجیه است که مضمون خود را در نفی و تقابل با قدرت موجه دیگر به‌دست می‌آورند. به‌همین‌علت است که هگل، تراژدی آنتیگونه‌ی سوفوکل رانمـــونه‌ی اعلای تراژدی می‌داند که تقابل غیرقابل‌مصالحه‌ی دودیدگاه آشتی‌ناپذیر را نشان می‌دهد، که درنهایت نیز، باید به نابودی یک طرف مجادله منجر شود.(هگل،جلد چهارم،۱۳۸۶:۳۷ـ ۱۶۲۹)

این تغییر منظر انسان از آسمان به زمین وتقابل انسان با اراده‌ی‌خدایان و دورشدن از آن‌چه اسطوره، دین یا حقیقت نامیده می‌شد، زمینه‌ی ایجاد تراژدی دریونان باستان می‌شود.انسانِ فلسفیِ یونان، دیگرمطیع خدایان پیشین نیست. طغیان کرده است، و مجازات و مسوولیت این طغیان را هم می پذیرد. حتی اگرمجازاتش به‌دوش کشیدن سنگی وتلاشی بیهوده برای بالابردن آن تا بالای کوهی باشد.

بنابراین تراژدی یونان باستان بادوری از حقیقت هم‌زاد است؛ و این همان شعاری است که ارسطو از آن به mythos به logos(از اسطوره به عقل) یاد می‌کند؛ و این، همان اتفاقی است که افلاطون را مجبور می‌کند، انتقادات تندش علیه شعر و تراژدی به‌خصوص آثار هومر و شاعران دیگر را مطرح کند. زیرا ازمنظر افلاطون، شاعرانی چون هومر، خدایان را آن‌گونه که شایسته‌ی خدایی‌شان است، نشان نمی دهند. به‌همین‌دلیل وی درکتاب دوم از ***رساله‌ی جمهور*** خود، برای اشعار و داستان‌هایی که درباره‌ی خدایان سروده می‌شود، درمدینه‌ی فاضله‌ی خود دو قانون می‌گذارد. نخست اینکه چون خدا نیک و خیر است به‌همین‌دلیل، خدا علت همه‌چیز نیست. بلکه فقط علت و منشأ خیر است و دیگر این‌که هرکس که بخواهد درباره ی خدایان شعر بسراید و سخن بگوید، باید این حقیقت را درنظر داشته باشد که خدایان ساحر و جادوگر نیستند وتغییرصورت نمی‌دهنـد، و نیز به وسیله‌ی گفتار و کردار خود کسی را فریب نمی‌دهند. سپس وی با همین قوانین بعضی اشعار هومر را تأیید می‌کند و برخی از اشعار او را به‌شدت مورد نقد قرار می‌دهد.(افلاطون، جلد دوم: ۸۸۹– ۸۸۰)

نسبت تراژدی با حقیقت از منظراسلام

برخلاف نگاه فلسفی یونان، که درگذر از اساطیر، مفاهیم دینی‌شان را رها می‌کنند، این ویژگی در منظرِ نگاه‌دینی مبتنی بر اسلام دیده‌نمی‌شود. نخستین فیلسوفان عالم اسلام با این‌که گفته شده، بیشترین تأثیر را از آراء یونانیان گرفته‌اند، هرگز آموزه‌های دینی و به‌خصوص نصِ‌صریح کتاب آسمانی‌شان (قرآن‌کریم)را به‌کل، رها نکرده، همیشه تلاش کرده‌اند تا حتی نگاه فلسفی شان را با آن انطباق دهند و همین شیوه درعالم عرفان اسلامی نیز وجوددارد و کُنه و ذات مطلب و اعمال عرفای بزرگ اسلامی ریشه درآیات قرآن دارد.

خداوند درآیه‌ی ۳۰ ازسوره‌ی بقره (به‌عنوان اولین آیه‌ی قصه‌گوی قرآن) می‌فرماید: "*و چون پروردگار تو به فرشتگان گفت: من در زمین جانشینی خواهم گماشت، (فرشتگان) گفتند: آیا در آن کسی را می‌گماری که درآن فساد انگیزد، و خون‌ها بریزد؟ و حال‌آنکه، ما با ستایش تو، (تورا) تنزیه می کنیم؛ و به تقدیست می‌پردازیم. فرمود: من چیزی می‌دانم که شما نمی‌دانید.* درادامه چگونگی خلقت انسان، تمرد شیطان از دستورخدا و سپس گناه آدم وزنش و هبوطشان بـه زمین می‌آید، تا آنکه آدم توبه‌کرده و خداوند او را می‌بخشد." پس درآیه ی ۳۸ می‌فرماید: *فرمودیم: جملگی از آن فرود آئید. پس اگر از جانب من شما را هدایتی رسد ،آنـان که هدایتم راپیروی کنند، برایشان بیمی نیست و غمگین نخواهند شد."*

واین رانده‌شدن و وعده‌ی بازگشت دوباره به‌سوی خداوند، کلید تمام آثار و اندیشـه‌هایی می‌شود که عارفان و حکمای اسلامی در برخورد با هستی و وجود انسان داشته‌اند. آنان انسان را موجودی می‌دانند که از اصل خویش (ملکوت) جدا افتاده و در جهان محسوس به‌غربت افتاده است. با این تفکر است که شاعران و نویسندگان عارف شروع‌به نوشتن و سرودن غزلیات و حماسه‌های‌عرفانی خود می‌کنند.

حافظ می‌فرماید:

من ملک بودم وفردوس برین جایم بود آدم آورد در این دیـــرخراب آبادم

و مولوی سرآغاز ***مثنوی معنوی*** اش را با این ابیات آغاز می کند که:

بشنو ازنی چون حکـــایت می کند ازجدایـــی ها شکایت می کند
از نیستـــــان تا مرا ببـــریده اند از نفیرم مرد و زن نالیـده انـد
سینه خواهم شرحه شـرحه ازفراق تا بگویم شـــــرح درد اشتیـاق
هرکسی کو دورماند ازاصل خویش بازجوید روزگاروصل خویش ...

در تمام آثار عرفانی، این حدیث دورافتادگی انسان از اصل خویش، مفهوم درون‌مایه غالب می‌شود. که با نگاهی دقیق‌تر می‌توان گفت این اشعار، قصه‌ها و رسالات و... یک قصه بیش نیست که از هر

زبانی، نامکرر بیان می‌شود. نوع انسان از ملکوت خداوندش دور شده و به شوق بازگشت نزد او، می‌خواهد از تمام موانع عالم محسوس بگذرد، تا دوباره در سایه‌ی حقیقت آرام بگیرد که با نگاهی به محتوی و داستان، تمام آن را در یک آیه‌ی کتاب‌الهی می‌توان دید؛ آن‌جا که می‌فرماید: *"انالله وانا الیه راجعون."*

به‌جز این آیات الهی اشاره شده، که بیان‌گر قوس نزول و صعود انسان نسبت به حقیقت بوده، و در تفسیر و تأویل عارفان و فیلسوفان و شاعران‌اسلامی تعابیر مختلفی یافته است؛ چند مفهوم‌اساسی دیگری نیز در منظراسلام می‌توان یافت که به‌کمک آن‌ها می‌توان نسبت میان حقیقت و تراژدی در دین‌اسلام و حتی ادیان توحیدی راجست‌وجو کرد:

الف ـ توحید:

لا اله الا الله شعار اصلی اسلام و شهادت‌دادن بر آن و رسالت محمد(ص) است که مجوز ورود به حلقه‌ی مؤمنان دین‌اسلام است. توحید، اولین اصل از اصول دین اسلام است و در این‌جا تأکید بر این‌است که برخلاف دین یونانی تعدد خدایانی وجود ندارد که درسایه‌ی جدال آن‌ها با یکدیگر، آدمیان به بلا گرفتارشوند.

تنها اوست که وجودی حقیقی است وحقیقت دارد. موجودات دیگر و نوع انسان به خواست واراده‌ی او موجود شده‌اند. و این منظر از نگاه عرفا اصلی‌ترین چشم‌انداز هستی است. یعنی تنها یک وجود و یک حقیقت وجود دارد وکاینات و موجودات، صادر یا فیض همانِ حقیقت وجودی‌اند. پس عده‌ای نظریه‌ی وحدت وجود را مطرح می‌کنند و کسانی نیز دم از اناالحق می‌زنند.

این اصل و منظردینی،ارتباط نزدیکی با هرآنچه ازپس آن می آید دارد، چنان‌که آن را به‌خصوص در عدلِ الهی ومعاد، می توان به‌روشنی دنبال کرد.

ب ـ عدل:

عدل اصل دوم از اصول دین است. بدین‌معنی‌که خدای اسلام برخلاف خدایان یونان نمی‌تواند ظالم باشد. مثلا براساس نفسانیت، احساس و میزان پایبندی بنده‌ای نسبت به خودش با او رفتار کند. در اساطیر و دین یونان ممکن بود هرکسی بنابه هردلیلی طرفدار خدای جنگ، عشق، عقل و... یا هر خدای دیگر باشد که به‌همین‌دلیل مورد بی‌اعتنایی وحتی کینه‌ی خدای دیگر قرار گیرد. تک‌خدای ادیان ابراهیمی و به‌خصوص خداوندِ دین‌اسلام خدایی عادل است و همین عدل است که در نهایت باعث رستگاری مؤمنان و مجازات کافران می‌شود و هرگز اشتباهی دربین نیست.

تعدادی از محققان غربی، داستان حضرت‌ایوب (ع) درکتاب‌مقدس را نمونه‌ی سرنوشتی می‌دانند که می‌توانست تاحدودی سرشتی تراژیک پیدا کند. آن‌جا که ایوب پیامبر تمام دارایی، نزدیکان و حتی سلامتی خود را ازدست می‌دهد و شروع به گله‌گزاری از خداوند می‌کند. اما در نهایت خداوند تمام بلایایی

را که سر بنده‌ی صالحش آورده را تبدیل به خیر می‌کند و تمام رنجی را که ایوب به‌سبب ایمانش متحمل شده را جبران می‌کند. فرزندانی صالح‌تر و دارایی وچهارپایانی بیشتر به وی ارزانی می‌دارد چون اصل برقراری عدالت که بر تمام ادیان توحیدی ساری است، مشیّتی الهی درسنت دینی است. خداوند خسارات وارده به بنده‌ی مؤمنش را جبران می‌کند و سرانجام آن‌چه برجای می‌ماند، نه تراژدی بلکه عدالت است. جنگ‌هایی که درعهدِ عتیق آمده‌اند، خونین و اندوه‌بارند ولی تراژیک نیستند. یا بر حق‌اند یا بر حق نیستند. اگرسپاه اسرائیل از مشیت وفرامین الهی پیروی کرده‌باشند، پیروزند. اما اگر پیمان الهی راشکسته باشند و یا پادشاهانشان به بت‌پرستی گراییده باشند، ازصفحـــــه‌ی روزگارناپدید می‌شوند. اما جنگ‌های پلوپونزی تراژیک‌اند. چون انسان‌ها به‌دلایل سیاسی وگاه بی‌دلیل وارد جنگ می شوند و همدیگر را بی‌هیچ توضیح روشنی ازبین می‌برند.(اشتاینر،۱۳۸۶: ۱۴– ۱۱)

از این منظر بسیاری از رویدادهایی که نزد یونانیان تراژدی شمرده می‌شوند، نزد مؤمنان به دین اسلام، دیگر تراژدی نیست. حتی اگر مرد خدایی به‌همراه فرزندان و ۷۲ تن از بهترین یارانش در سرزمین خشکی به نام کربلا کشته‌شود، بازهم در نهایت پیروز این رودررویی است چون خودِ خداوند پاداش این سختی است. این پیروزی شاید در این جهان دیده نشود، اما در جهان دیگر آنان نزد خدا هستند و نزد خدایشان روزی می‌خورند.گویا که چرخه‌ی دور شدن انسان ازخدا وپیوستنش به او درچنین مصافی رقم خورده‌است. معاد و بازگشت انسان نزد خداوند که در دین‌اسلام قطعی است، این مصیبت و هر نوع مصیبت دیگری را تبدیل به پیروزی می‌کند.

ج ـ معاد:

مقوله‌ای بسیار مهم در نسبت میان حقیقت و تراژدی است که در جاهایی نیز ارتباطی تنگاتنگ با مقوله‌ی عدل پیدا می‌کند. اما اصل معاد به‌جز در برقراری عدالت، درشکل‌گیری درام و تراژدی تأثیر مهم دیگری نیز دارد و آن، ایمان به غایت و نهایت، و هدفمند بودن آفرینش است. چیزی که در اندیشه‌ی فلسفی یونان وجود ندارد. در نگاه یونانی دنیا همیشه به همین‌شکل که هست وجود داشته وتا همیشه هم وجود خواهد داشت. اما از نگاه دینی، دنیا در ابتدا وجود نداشته، بلکه خداوند با عمل خود به آن هستی و شکل داده است. پس هستی دارای آغازی است. این آغاز همانی است که یونانیان آن را آرخه (arche) می‌نامند ودرتمام فلسفه، دین و اساطیرخود به‌دنبالش می‌گشتند تا پیدایش کنند. آرخه ی یونانیان ازنگاه فلسفی نهایتی ندارد. هدفی ندارد و معلوم نیست جهان به کجا وچرا می‌رود؟ و از اساس آیا باید به جایی برود؟ هانس گئورگ گادامر فیلسوف برجسته‌ی آلمانی در قرن بیستم براساس هرمنوتیک فلسفی خود می‌گوید: هر آغازی مستلزم پایان است. فرجام، تعیین‌کننده‌ی آغازاست. پیش‌بینی فرجام، پیش‌نیاز این است که آغاز، معنای واقعی پیدا کند؛آغاز وابسته به‌هدف است. (گادامر،۱۳۸۷: ۱۶–۱) هر چند گادامر با

این مقدمات می‌خواهد هرمنوتیک خود را که مبتنی‌بر روش است توضیح‌دهد، اما توقف در همین‌نقطه ازپرسش وی، ذات تراژدی است. چون جهان بدون غایت ومعاد، فاقد عدالت است، دادرسی نیست که بر اعمال انسان ناظر باشد و د رروز جزا، آن رابسنجد و کیفر و پاداش دهد.

و از میان چیزهای دیگری که باید از طریق آن‌ها به تطبیق میان تراژدی دریونان و اسلام پرداخت، می‌توان به مقولاتی چون آزادی (جبر و اختیار) و مسوولیت پرداخت. بدین‌معنی‌که آیا انسان آزاد است یا مجبور؟ که جواب به همین سوال در نزد حکما و متکلمان، نحله‌های فکری متفاوتی را به‌وجود آورده‌است که تاکنون نیز ادامه دارد. اگر انسان آزاد شمرده شود، پس باید مسوولیت عملش را نیز بپذیرد. و این همان‌چیزی است که درتراژدی یونانی وجود دارد و به تعبیر هگل به این‌دلیل وجود دارد که اشخاص تراژدی‌های یونان کسانی بودند که وابسته‌به طبقه‌ی قدرتمند و حاکم جامعه بودند و می‌توانستند برسرنوشت واعمال خود، اعتراض کرده، تلاش کنند و آن را تغییر دهند و درصورت تغییر یا حتی تلاش برای برون‌رفت از اراده و مشیّت خدایان، مسئولیت گناهانشان را بپذیرند وبه مجادله با خدایان بپردازند. که به‌نظر می‌رسد این درنگاه دینی اسلامی نمی‌تواند جایی داشته باشد.

درنهایت باید سووال شود که آیا درنگاه دینی مبتنی‌بر اسلام می‌توانیم تراژدی (با مفهوم یونانی آن) را داشته‌باشیم یانه؟ اما شاید بهتر باشد قبل‌از جواب به این سووال، ببینیم که آیا ازاساس می‌توانیم در نگاه دینی، درام داشته باشیم؟ که با توجه به مقالاتی که (بنده) در جاهای مختلف ارایه کرده‌ام، می‌توان جواب آن را یافت، که بلی می‌شود! (شاپوری، ۱۳۸۰:۴۰، ۱۹،۳۰ و شاپوری، ۱۳۸۵ : ۱۵۰ – ۱۴۴) دراین مقالات با اشاره به تقسیم درام به درام عمودی و درام افقی براساس قوس نزولی و صعودی هستی از منظر فلسفه و عرفان‌اسلامی، و نیز آیات صریح قرآن‌کریم (آیات خلقت انسان وانالله وانالیه راجعون) نمونه‌هایی به‌دست‌دادیم که به‌طورخلاصه بیشتر رسالات‌فلسفی ـ عرفانیِ حکیمانی چون ابن‌سینا مثل ***قصیده‌ی عینیه***، ***رسالهٔ الطیر***، ***سلامان وابسال*** و... نیز رسالات ***عقل سرخ،آواز پر جبرئیل***، ***غربت غربیه*** و... ازشیخ اشراق شاهد این مدعا هستند. اما درامی که در نگاه دینی ازمنظر دین‌اسلام می‌توان نوشت، به الزلم نباید به‌صورت غربی، به‌ویژه نوع یونانی آن باشد.

این رسالات ومتونی دیگری مثل ***نی‌نامه*** ابتدای مثنوی مولانا، درام‌هایی هستند که درد هجران و دوری انسان از عالم مألوف و خانه‌ی اصلی‌اش را باز می‌گوید. این متون که با سرشت و سرنوشت خود شاعران و نویسندگان آن ارتباط تنگاتنگی نیز پیدا می‌کنند، درنهایت نشان می‌دهند که با طی طریق و سیر و سلوک می‌توان به آغاز راه جست و به آن پیوست.

نتیجه‌گیری

مسئله‌ی بحث این است که درنگاه مبتنی بر اسلام (چه دینی وچه عرفانی) آیا می‌توان تراژدی داشت؟ واصولا" مبانی فکری و اصول دینیِ‌اسلام می‌تواند، در ساختار و محتوای تراژدی ازنوع یونانی آن بگنجد؟ که با مطالعه و اشاره به تراژدی‌های یونان و تطبیق محتوایی و ساختاری آن‌ها با آن‌چه بانام روایت دینی واصول دین می شناسیم، بعید به‌نظر برسد که بتوان گفت در درام دینی اسلامی، می‌توان تراژدی خلق کرد. زیرا در مواجهه با آن‌چه حقیقت می‌نامیم، دو رویکرد اساسی و نقیض یکدیگر در دو اندیشه‌ی یونانی و اسلامی وجود دارد. شاید به‌همین‌دلیل است وقتی اندیشمندانی چون ابن‌سینا، فارابی ونصیرالدین طوسی و... به شرح و درک کتاب‌های ارسطو دست زدند، به ***بوطیقا*** توجهی نکردند. چون نمی‌دانستند که درام و تراژدی چیست. این مفاهیم در سرزمین مسلمان‌نشین ایران و عرب، نه‌تنها درقالب نمایش آن دوره وجود خارجی نداشت، بلکه اندیشیدن به ذات و ماهیّت تراژدی با الحاد توأم بود. اساطیری که حماسه‌سرایان و تراژدی‌نویسان یونانی در آثارشان به نمایش می‌گذارند، عرصه‌ی تجلّی خدایان متعدد و بروز کثرت‌اند. به‌همین‌دلیل بود که افلاطون با مخالفت به آن‌ها پرداخته، می‌گوید این آثار فقط باید عرصه‌ی حضور و تجلی یک خدا باشد که تغیّرناپذیر و یگانه است. (بینای مطلق،۱۳۸۶: ۶۷ـ۶۶)

درنهایت، نسبت حقیقت با تراژدی را می‌توان این‌گونه خلاصه کرد که یونانیان به‌این‌دلیل به‌وجودآورنده‌ی نوع خاصی از درام تحت‌عنوان تراژدی شدند که کم‌کم ازحقیقت دور و دورتر شدند و ساحت انسانی فلسفه، به‌خصوص اندیشه‌ی سوفیستی، به‌آنان این اجازه و امکان را داد که به مواجهه با خدایان پرداخته و به تقابل با آنان بپردازند. اشیل درتراژدی ***پرومته‌درزنجیر***، انسان رادربرابرخدایان قرارمی‌دهد. زئوس دشمن تمام انسان‌هاست. او می‌خواهد که نوع انسان محروم از آتش، و در حد حیوان جاهل باقی بماند. اما پرومته که او هم خداست، عاشق انسان است. او انسان‌ها را از ترس مرگ نجات می‌دهد و سرشت و سرنوشتشان را به خود آن‌ه اروشن می‌سازد. پرومته بی‌اعتنا به سرانجام سرنوشتش درتقابل با اراده‌ی زئوس، می‌گوید چون عاشق انسان بودم، کینه‌ی همه‌ی خدایان را به خود خریدم. (اشیل،۱۳۸۹: ۲۴ـ ۲۳)

اما خدای اسلام دشمن تمام انسان‌ها نیست. دشمن کافران است. دشمن کسانی است که دعوت پیامبران به‌سوی او را نپذیرفتند. به‌همین‌سبب خداوند آن‌ها را به آب و آتش و خاکستر وزلزله و... مجازات می‌کند. الله مؤمنان را دوست دارد و در آیات قرآن‌کریم به‌روشنی به آن‌ها وعده‌ی بهشت می دهد.

قُلْ أَذَلِکَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِی وُعِدَ الْمُتَّقُونَ كَانَتْ لَهُمْ جَزَاء وَمَصِيرًا (فرقان: ۱۵)

(بگو آیا این [عقوبت] بهتر است‌یا بهشت جاویدان که به پرهیزگاران وعده داده شده است که پاداش و سرانجام آنان است.

گویا خدای مسلمانان (که واحد و بسیط است) ترکیبی ازخدایان یونانی است. برای کافران چون زئوس است که برایشان خشم می‌گیرد و مجازات می‌کند. هم پرومته‌ای است که عاشق انسان است. به انسان آتش می‌دهد تا با فراغبال زندگی کند، بمیرد و ایمان داشته‌باشد که بعد از مرگ، وارد بهشت خواهد شد.

به‌همین‌دلیل درعالم اسلامی، تراژدی از نوع یونانی آن به‌وجود نیامد (و براساس اصول دین اسلام، حتی می‌توان گفت به‌وجود هم نخواهدآمد) زیرا فلاسفه و عرفای مسلمان سر همان اعتقادی که نسبت به حقیقت داشتند، باقی ماندند. آنان تفکر و سلوک معنوی خود را با معیارهایی چون آیات قرآن‌کریم واصول دین تطبیق دادند، و هرگز خود را در مواجهه، و رودررویی با حقیقت قرار ندادند.

فهرست منابع

۱ـ اشتاینر،جورج، (۱۳۸۶)، ***مرگ تراژدی***، ترجمه‌ی بهزاد قادری، چاپ دوم، تهران،انتشارات نمایش

۲ـ اشیل،(۱۳۸۹)، ***پرومته درزنجیر(همراه باتحلیل وتفسیرآندره بونار)***،ترجمه‌ی محمد علی امیری،تهران، کتاب روشن.

۳ـ افلاطون،(۱۳۸۰)،***مجموعه آثار(چهارجلد)***،*جلددوم*،ترجمه‌ی محمد حسن لطفی، چاپ سوم، تهران، انتشارات خوارزمی.

۴ـ بینای مطلق،سعید، (۱۳۸۶)، ***هنردرنظرافلاطون*** ،چاپ دوم،تهران، انتشارات فرهنگستان هنر

۵ـــ شاپوری، سعید ،(۱۳۸۴)،***جلوه‌ی دراماتیک قرآن کریم باتکیه براحسن القصص*** ، تهران، سوره مهر

۶ـ صلیبا، جمیل، (۱۳۸۵)،***فرهنگ فلسفی***، ترجمه‌ی منوچهرصانعی دره‌بیدی،چاپ‌سوم، تهران،انتشارات حکمت

۷ـ ضیمران،محمد، (۱۳۸۴)، ***گذر از جهان اسطوره به فلسفه***، چاپ دوم،تهران،انتشارات هرمس.

۸ـ ***قرآن کریم***،(۱۳۷۷)، ترجمه‌ی محمد مهدی فولادوند،تهران، دفتر مطالعات تاریخ ومعارف اسلامی

۹ـکات،یان، بهار (۱۳۸۶)، ***تفسیری برتراژدیهای یونان باستان(تناول خدایان)***،ترجمه‌ی داود دانشور و منصور براهیمی، چاپ سوم، تهران، انتشارات سمت،

۱۰ـ گادامر، هانس گئورگ، (۱۳۸۷)، ***آغازفلسفه***، ترجمه‌ی عزت‌الله‌فولادوند، چاپ‌سوم، تهران،انتشارات هرمس

۱۱ـ هگل،گئوریک ویلهلم فردریش،(۱۳۸۶)، ***درس گفتارهایی پیرامون فلسفه‌ی زیبایی شناسی، چهارجلد***، مترجم زیبا چلبی، تهران، انتشارات آبنگاه.

مقاله:

۱۲ـ شاپوری،سعید، (۱۳۸۰)، ***جست وجو در مبانی سینمای دینی مبتنی بر عرفان و فلسفه‌ی اسلامی، فصلنامه‌ی سینمایی‌فارابی***،دوره ی دهم،شماره‌ی (۴۰)،صفحات ۱۹ـ۳۰

۱۳ـ شاپوری،سعید،(۱۳۸۵)، **هنر و درام دینی، کتاب ماه هنر**، شماره (۹۲-۹۱)،صفحات ۱۵۰ـ ۱۴۴

زایش درام در ایران

(تاملی بر ضرورتِ پیدایشِ صورتِ ادبیِ نمایشنامه در عصر پیشامشروطه به‌علت تحولات اجتماعی)

اشکان غفارعدلی

تاریخ دریافت مقاله: ۲۲ / ۷ / ۹۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۵ / ۹ / ۹۱

زایش درام در ایران

(تاملی بر ضرورتِ پیدایشِ صورتِ ادبیِ نمایشنامه در عصر پیشامشروطه به‌علت تحولات اجتماعی)

اشکان غفارعدلی

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

چکیده

بحث این مقاله، تاملی بر چرایی و چندوچونیِ زایش درام در ایران و پیدایش گونه ادبی نمایشنامه به‌مثابه تحولی ادبی در آستانه مشروطه است؛ تحولی که همراه تجدد است؛ تجددی که در عصر پیشامشروطه در حیطه ادبیات، با ورود گونه ادبی نمایشنامه به ایران محقق شد و این تجدد، تحولی بود که نه‌فقط در قالب محتوا که در عرصه شکل نیز خودی نشان داد. به‌دیگرسخن، مبحث مورد مداقه در این مجال، بررسی زمینه ها و چگونگی تغییر زبان ادبی غالب در حیات ادبی ایران، یعنی شعر، به گونه نمایشنامه است؛ نمایشنامه‌ای که درنهایت به رونق صحنه های تئاتر انجامید و در دوران مشروطه چنان نقش و تاثیری یافت که امروزه در عمل یکی از راه‌های بررسی انقلاب مشروطه از دل بررسی و تدقیق در تئاتر آن دوران می‌گذرد!

ورود نمایشنامه به ایران به‌زعم محققان تئاتر، با نمایشنامه‌های میرزافتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی، اتفاق افتاد؛ که اولی اگر چه نمایشنامه‌ای به زبان‌فارسی ننوشت اما پدر نمایشنامه‌نویسی ایران نام گرفت و نوشته‌هایش سرمشقی برای میرزا آقا تبریزی شد تا نخستین نمایشنامه (های) فارسی‌زبان را به‌رشته‌تحریر درآورد! مبنای نظری مورداستفاده در این نوشتار، به‌منظور بررسی تجدد ادبی در عصر پیشامشروطه، نظریات گئورگ لوکاچ، متفکر مجار است. نظریات لوکاچ دست‌کم از دو منظر به بحث موردمطالعه در این نوشتار مربوط می شود؛ نخست از آن‌رو که لوکاچ شرح کشافی درباره ارتباط شرایط اجتماعی با اشکال و صورت‌های ادبی دارد و دومین مساله‌ای که بعد از بحث ارتباط محتوا با ساخت اجتماعی و صورت (گونه) ادبی به مباحث این نوشتار مربوط می شود، مقوله رئالیسم است که در نظریات لوکاچ، اهمیتی دو چندان می یابد.

پس در این مقال، نخست خواهیم کوشید تا اجمالی از نظریات لوکاچ درباره مسایل مرتبط با این مطالعه به‌دست دهیم و سپس، به بررسی ورود نمایشنامه به ایران در عصر پیشامشروطه خواهیم پرداخت.

واژگان کلیدی: تئاتر پیشامشروطه، تجدد ادبی، نمایشنامه‌نویسان عصرقاجار، گئورگ لوکاچ، رئالیسم، میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزاآقا تبریزی.

لوکاچ و ادبیات

لوکاچ ازمیان تمام رشته‌ها و انواع هنری، توجه اش معطوف به ادبیات می شود و علت این توجه را باید در اهمیت مقوله زبان نزد لوکاچ جست‌وجو کرد.

آن‌چه لوکاچ در زبان می جوید، همان‌چیزی است که "سوسور" پیش از لوکاچ، درباره نقش و اهمیت زبان گفته بود و آن ریشه اجتماعی زبان است بدین‌معنی که از دید لوکاچ و سوسور، زبان ارتباط تنگاتنگی با ساخت و بافت اجتماعی دارد و نفی این ارتباط در عمل به معنای نفی معناست؛ چراکه زبان محصولی است که فرایند تولید معنا در آن تنها ازطریق ارتباط با یک بستر و زمینه اجتماعی میسر و محقق می شود. سوسور معتقد بود "کلمات بدون ارتباط با یک بدنه اجتماعی که با استفاده از قوه مشترک و هماهنگ کننده ذهن، فهم اعضای خود را از دو دنیای طبیعی و اجتماعی تعریف می کند؛ بی معنی هستند." (راودراد، ۱۳۸۲: ۶۸) و این‌بدان معناست که کلمات فقط و فقط در یک بستر اجتماعی دارای معنا و قابل‌فهم می‌شوند.

از این‌جا لوکاچ به اهمیت بحث محتوا در اثر ادبی می‌رسد اما محتوایی که لوکاچ طرح می کند در یک پیوستگی دیالکتیکی با شکل قرار دارد. طوری‌که در عمل نمی‌توان شکل و محتوا را در بحث لوکاچ ازهم جدا کرد. لوکاچ در جایی می‌نویسد که عنصر به‌راستی اجتماعی در ادبیات، شکل است. (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴۵)

درواقع لوکاچ به تبعیت از مارکس شکل را فرآورده محتوا می داند که البته در رابطه‌ای دوسویه و متعامل بر محتوا تاثیر می‌گذارد. چه آنکه مارکس هم بر این باور بود که "شکل ارزشی ندارد، مگر آن‌که شکل محتوای خود باشد". (ایگلتون،۱۳۸۳:۴۶) درواقع لوکاچ نیز چون هگل به این نتیجه می‌رسد که محتوا، چیزی نیست جز تبدیل شکل به محتوا و شکل چیزی نیست جز تبدیل محتوا به شکل (ایگلتون،۱۳۸۳:۴۸) با طرح این مقولات، لوکاچ بحث شکل را به‌میان می کشد و شکل را در ارتباطی مشخص با شرایط اجتماعی بررسی می کند. اما پیش از پرداختن به بحث اشکال هنری و ادوار تاریخی ازمنظر لوکاچ، شرح اصلی‌ترین شاخص فکری – فلسفی او، ضروری می نماید.

لوکاچ به پیروی، از هگل، مفهوم تامیت[1] (کلیت، تمامیت) را مبنای اصلی نظریاتش قرار می دهد و با این میزان، شروع به بررسی تاثیر متقابل ادبیات و اجتماع برهم می کند. لوکاچ، شناخت جهان را ازطریق بازتاب آن در آگاهی و اندیشه فاعل شناسا، ممکن می دانست و معتقد بود که هنر، یکی از این ابزار شناخت و آگاهی به‌شمار می رود.

هدف غایی هنر را لوکاچ، ترسیم کردن تصویری متحد و منسجم از این واقعیت می‌داند. هگل بر این‌باور بود که واقعیت را جز در شکل‌وقالب یک کل منسجم و معنادار نمی‌توان درک کرد و ازهمین‌رو

نیز لوکاچ با مبنا قرار دادن این اصل می‌کوشید تا سنجه‌ای مشخص برای ارزیابی ادوار تاریخی و به تبع آن اشکال هنری ارایه دهد.

لوکاچ به پیروی از هگل، عصر هومر یونان باستان را واجد آن یکپارچگی ای می‌داند که در آن زندگی و معنا، ازهم تفکیک ناپذیرند؛ لوکاچ در کتاب ***نظریه رمان*** اش که به‌شدت هگلی است توضیح مبسوطی از حال‌واحوال یونان باستان به‌دست می دهد و تامیت هگل را می شکافد و آن را در بستر رمان انکشاف می دهد. لوکاچ آن‌هنگام که می‌کوشد در جایگاه استعلایی اندیشه یونانی کاوش کند، جهان یونانی مدنظرش را چنین توصیف می‌کند که در این جهان "در رابطه نهایی ساختاری که تمام تجارب زیسته و تمام آفرینش شکل‌ها را تعیین و مشروط می‌کند، میان مکان استعلایی آن‌ها و میان آن‌ها و سوژه‌ای که آن‌ها را به صورت پیشینی تنظیم کرده است، تفاوت‌های کیفی وجود ندارد... {در این جا} جهان معنا را می‌توان درک کرد و با یک نگاه دریافت. در این جا خطا و قصور فقط ناشی از افراط یا تفریط، فقدان معیار یا بصیرت است، زیرا دانش چیزی جز کنار زدن حجاب نیست، و آفرینش، فقط نسخه برداری از ذات های مشهود و جاودانه است؛ فضیلت چیزی جز شناخت دقیق مسیرها و شیوه‌ها نیست و آنچه برای معنا بیگانه می‌ماند فقط به علت فاصله زیاد آن از معنا است. این جهانی همگن است و حتی تمایز میان آدمی و جهان، میان "من" و "تو" نمی تواند خللی در این همگنی پدید آورد."(لوکاچ، ۱۳۸۰: ۱۸ و ۱۹)

ازاین‌رو لوکاچ هدف‌وغایت ادبیات را تصویر و ترسیم کردن همین تامیت و یا جست‌وجوی آن می‌داند. تامیتی که در آن هیچ شکافی میان معنا و زندگی وجود ندارد و همه‌چیز یک کل به‌هم‌پیوسته را شکل می‌دهد.

با این مقدمه به بحث لوکاچ درباره اشکال هنری (ادبی) می رسیم؛ لوکاچ هر مرحله از تاریخ اجتماعی را به شکل ادبی بزرگی مربوط می کند (تادیه، ۱۳۷۸: ۱۸۴)

او بطور مشخص از سه دوره نام می برد؛ که به‌ترتیب عبارتند از:

۱. عصر حماسه

۲. عصر تراژدی

۳. عصر رمان

لوکاچ در توضیح و تبیین این اعصار از مفهوم تامیت بهره فراوان می برد. همان‌گونه‌که پیشتر آمد، لوکاچ متاثر از آموزه های هگل، بحث عین‌وذهن (یا سوژه‌وابژه، یا زندگی و معنا یا جان‌وجهان) را طرح می کند و هرکدام از این اشکال هنری را در ارتباط با شرایط اجتماعی و ازمنظر شاخص تامیت بررسی می‌کند.

از دیدگاه لوکاچ جهان هومر که عصر حماسه است به این پرسش پاسخ می دهد که زندگی چگونه می تواند به ذات تبدیل شود، این دوره که عصر قهرمانان است، دوره ای است که زندگی اجتماعی هنوز به سلطه قدرت های اجتماعی در نیامده است. هگل اصطلاح "شعر قلب" را برای این دوره به‌کار می برد که ناظر بر لطافت، شورانگیزی و فعالیت خود انگیخته و آزاد انسان است.

بعد از عصر حماسه نوبت به عصر تراژدی می رسد که در این‌جا، شکافی میان عین‌وذهن به‌وجود می آید و شکافی میان معنا و زندگی حاصل می شود. در اصل، دوره ای است که معنا از زندگی رخت بربسته و زندگی به آشوب بدل شده است. درواقع معنا در تقابل با زندگی قرار می‌گیرد و ابتذال و بی‌نظمی بر زندگی حاکم می‌شود. بااین‌حال لوکاچ معتقد است که در یک لحظه خاص، معنا و زندگی دوباره یک کل به‌هم‌پیوسته را شکل می دهند و آن لحظه، زمان حدوث و وقوع "امر تراژیک" است.

لحظه وقوع امر تراژیک، لحظه ای است که روح با ماهیت واقعی خودش آشکار می شود و درواقع لحظه همبستگی معنا و زندگی باهم است. چنین لحظه استثنایی ای روح را از تمام پوشش های فریبنده اش رها می سازد و روح، با ماهیت عریان خود آشکار می شود. این، وظیفه تراژدی و هم‌چنین توجیه آن است. به‌همین‌سبب لحظات استثنایی بنیان تراژدی اند. (پارکینسون، ۱۳۸۳)

سومین دوره مدِنظر لوکاچ اما عصر رمان است. در این‌جا معنا و زندگی در تقابل باهم قرار می‌گیرند و شکافی عمیق میان ذهن‌وعین به وجود می‌آید. ازمنظر لوکاچ، زندگی بی‌ارزش می نماید و علت را بیش از هرچیز باید در شیوه تقسیم کار سرمایه داری و بت‌وارگی کالا و شی‌وارگی[۲] جست‌وجو کرد.

برخلاف تراژدی، در عصر رمان، حتی یک‌لحظه هم شاهد همبستگی معنا و زندگی نیستیم. اما آرمان بشر هم‌چنان رسیدن به این کل و تلاش برای کسب آن است. و لوکاچ از اساس رمان را چیزی جز همین تلاش برای بازآفرینی و به‌دست آوردن آن تامیت ازدست‌رفته، نمی داند. لوکاچ در تبیین خصوصیات عصر رمان از حاکمیت "نثر" نام می برد و این گونهٔ نوشتاری را در تضاد با "نظم" که هم در عصر حماسه و هم در عصر تراژدی باب و گونه رایج بود، قرار می دهد.

لوکاچ، شعر را چه در حماسه و چه در تراژدی به‌عنوان معیاری به‌کار می‌گیرد تا آن را در تقابل با نثر حاکم بر عصر رمان قرار دهد و بدین‌طریق خصوصیات دوره ها و ارتباط آن ها با اشکال هنری را توضیح دهد و تبیین کند. او شعر را دارای خصایصی می داند که قهرمانان را از ژرفای کامل انزوایی برخوردار می کند که از شکل زاده شده؛ و اجازه نمی دهد که میان قهرمانان رابطه ای جز رابطه پیکار و نابودی تداوم داشته باشد (لوکاچ، ۱۳۸۰: ۴۶) و درعوض درباره دوره هایی که شعر از ادبیات بزرگ حماسی مطرود شده متذکر می شود که در این اعصار، تنها نثر می تواند با همان نیرو، رنج و رهایی، پیکار و پیروزی، سلوک و سپنتایی را درک کند. تنها چکش خواری و صلابت رهیده از نواخت نثر می تواند با همان نیرو

پیوندها و آزادی، سنگینی واقعیت موجود و سبکی مسخره شده جهانی را بیان کند که اینک با یافتن مفهوم حلولیت یافته می درخشد. (لوکاچ،۱۳۸۰: ۴۹)

لوکاچ از اساس شکل رمان را که ویژگی بیانی و زبانی اش نثر است، بازتاب یک جهان متلاشی‌شده می‌داند. او "قهرمان پروبلماتیک" را طرح می کند که نشان از انسانی است که در جست‌وجوی ذات و حقیقت زندگی برمی‌آید؛ هرچند که این قهرمان، هرگز نمی تواند به آن کل دست یابد!

لوکاچ اما رمان‌نویس را همان ایده یا روح هگلی می بیند که می تواند کل را مشاهده کند و ازهمین‌روست که رمان می تواند مناسبات جاری را بازتاب دهد و به نمایش گذارد. لوکاچ در دوره هگلی اش، تلاشی برای دسته‌بندی انواع رمان دارد که در کتاب نظریه رمان اش قابل‌پیگیری است؛ او برای دسته‌بندی انواع رمان نیز بر همان مبنای نسبت متعامل عین‌وذهن پیش می رود. او به‌طورمشخص از سه دسته نام می برد مشتمل بر:

۱. ایده‌آلیسم انتزاعی

۲. رمانتیسم مایوسانه

۳. رمان ترکیبی (آموزشی)

در رمان ایده‌آلیسم انتزاعی، ناهم‌ترازی بین عین‌وذهن به‌گونه‌ای است که نگاه تنگ و محدود قهرمان در برابر جهان، باعث ناکامی فرد در مواجهه با جهان خارج می شود. مثال لوکاچ برای این‌گونه، رمان ***دن‌کیشوت*** اثر "سروانتس" است که در آن قهرمان دن‌کیشوت می‌خواهد تا آرمانش را به واقعیت تحمیل کند اما واقعیت با نگرش محدود دن کیشوت در تعارض است.

در دسته دوم، این ناهم‌ترازی بین عین‌وذهن در حالتی معکوس با دسته اول قرار دارد. به‌عبارتی‌دیگر این ناهم‌ترازی ریشه در گستردگی آگاهی و اشراف قهرمان نسبت به جهان خارج دارد. در این‌جا همه‌چیز در ذهن قهرمان اتفاق می افتد و واقعیت، امری درونی است، لوکاچ می نویسد:

"در ایده آلیسم انتزاعی، فرد، حامل تمایل آرمان شهری در مصاف با واقعیت، زیر بار قدرت قاهر واقعیت سر خم کرده است؛ اما در رمانتیسم مایوسانه، شکست، همانا پیش شرط ذهنیت است. در رمانتیسم، خصلت ادبی جایگاه پیشینیِ جان در مواجهه با واقعیت آگاهانه می شود؛ "خود"، واگسسته از جهان استعلایی، خویش را سرچشمه واقعیت ایده آل و پیامد ضروری یگانه ماده ای که شایسته تحقق این ایده آل است، می شناسد." (لوکاچ، ۱۳۸۰؛ ۱۱۲)

لوکاچ، فلوبر و آثارش را نمونه ای شاخص از این گونه معرفی می کند. دراین جا آگاهی قهرمان بسیار گسترده‌است و به‌همین‌دلیل قهرمان نمی تواند با آداب و قواعد و قراردادها که محدودند، هم‌رنگ شود.

در دسته سوم که رمان آموزشی یا ترکیبی است، نوعی مصالحه میان فرد، قهرمان رمان با

واقعیت ملموس جهان خارج، صورت می‌پذیرد. درواقع در این‌جا مصالحهٔ میان عین‌وذهن را شاهدیم. بدین‌معنی‌که قهرمان در عین حفظ آرمان هایش، درنهایت می پذیرد که تحقق آن ها در جهان خارج درعمل امکان ناپذیر است.

بااین‌همه، آن عنصر آموزشی که این نوع رمان در برمی‌گیرد (و آن را کامل از رمان رمانتیسم مایوسانه متمایز می‌کند) این است که دستیابی نهایی قهرمان به‌تنهایی تسلیم‌طلبانه به‌منزله زوال کامل و یا فسخ اعتبار تمام ایده‌آل‌های او نیست، بلکه آگاه شدن به جدایی میان درون‌بود و جهان است. قهرمان فعالانه این دوگانگی را تحقق می‌بخشد: از یک‌سو با پذیرش تسلیم‌طلبانه اشکال زندگی جامعه با آن دم‌ساز می‌شود و ازسوی‌دیگر، به درون بود خود عقب‌نشینی کرده و درون‌بودی را که فقط در جان می تواند تحقق یابد، حفظ می کند. (لوکاچ،۱۳۸۹: ۱۳۴) مثال شاخص لوکاچ برای این گروه، رمان ***ویلهلم مایستر*** اثر گوته است.

لوکاچ اما درنهایت به رئالیسم می رسد و از مجموع این مباحث نتیجه می گیرد که هنر راستین باید رئالیستی باشد. برای لوکاچ، رئالیسم یک مکتب و دبستان هنری نیست بلکه تنها راه بازتاب حقیقت به‌شمار می‌رود و لوکاچ خود بر این مساله تاکید می گذارد که رئالیسم، گرفتن آینه در برابر طبیعت است.

لوکاچ عقیده دارد که رئالیسم راستین و بزرگ، انسان و جامعه را مانند هستی یکپارچه ای نشان می دهد و معنای رئالیسم عبارت است از حجم سه‌بعدی دایره‌ای کامل که از موهبت خصوصیات زندگی مستقل و روابط انسانی برخوردار است. لوکاچ مساله مرکزی رئالیسم را بازنمودن متناسب تمام شخصیت انسان ها معرفی می کند. (لوکاچ، ۱۳۸۴: ۹و۸)

لوکاچ هنرمند رئالیست را کسی معرفی می کند که در واقع آنچه‌که می بیند و نه آن‌چه که ترجیح می دهد ببیند را به‌تصویر می کشد. از دید لوکاچ، هنرمند رئالیست جهان‌بینی خودش را به واقعیت تحمیل نمی کند.

درواقع لوکاچ، رئالیسم را راه سومی می داند که از میانه دو راه عینیت دروغین، که منظورش ناتورالیسم است و ذهنیت دروغین که گونه های متنوعی چون اکسپرسیونیسم، رمان های روان‌شناختی و ... را در برمی‌گیرد، واقعیت را بازنمایی می‌کند.

لوکاچ رئالیسم را متکی بر دو محور می داند: محور نخست همان تامیت و یگانگی میان عین‌وذهن و وفاق میان معنا و زندگی است و محور دوم، برخورداری ازخصلت "نمونه‌نمایی" و لحاظ کردن خصوصیات "چهرمانی"[۳] در اثر است.

تیپیک (چهرمانی) و نمونه‌وار بودن موقعیت ها و شخصیت ها، همان‌چیزی است که لوکاچ، از مفهوم نوع یا همان نمونه‌نمایی و چهرمانی بودن مراد می کند و آن ناظر بر فرایندی است که در آن شخصیت

ها و موقعیت ها از حد امر جزیی فراتر می روند و جنبه ای همه‌شمول و کلی می یابند. درواقع لوکاچ عقیده دارد که شخصیت کامل تنها زمانی در اثر محقق می شود که نویسنده تلاش کرده باشد، تیپ بیافریند و البته منظور لوکاچ از این تیپیک بودن، در برداشتن همه خصوصیات آدم ها و موقعیت های مشابه و هم‌سنخ است. درحقیقت، لوکاچ نوعی امکان تعمیم‌پذیری را از این مقوله مراد می کند و چنین است که یک شخصیت می تواند به‌منزله نماینده طبقه یا گروهی خاص معرفی شود.

لوکاچ راز ارتقاء از یک فرد به یک شخصیت نمونه‌نما را نه در ازدست رفتن و نادیده گرفتن فردیت شخصیت بلکه برعکس، در تشدید فردیت او می‌داند. در اصل لوکاچ از تیپیک بودن شخصیت، نه فقدان شخصیت‌پردازی یا سهل‌انگاری در آن که گنجاندن تمام خصوصیات فردی افراد هم‌سنخ در قالب یک فرد را که مساوی با تشدید فردیت است، مراد می‌کند. لوکاچ در مقاله "قیافه شناسی فکری در شخصیت‌پردازی" می نویسد: پدیده‌های کلی و نمونه‌نما می بایست از کنش‌ها و عواطف ویژه افراد خاص سر برآورند. هنرمند موقعیت‌هایی را ابداع می‌کند و شیوه‌های بیانی‌ای را می‌پروراند که می‌تواند از رهگذر آن به عواطف شخصی، معنا و اهمیتی را ببخشد که از زندگی فرد بسی فراتر می رود. (لوکاچ، ۱۳۷۹: ۷۵)

چنین، لوکاچ به "رمان تاریخی" می‌رسد؛ چراکه مجموع خصایص و ویژگی هایی که برای رئالیسم برمی شمرد را در رمان تاریخی می یابد. از دید لوکاچ، هنر رئالیستی در رمان تاریخی به‌روشنی محقق می شود. رویکرد لوکاچ به تاریخ، به‌پیروی از هگل، رویکردی دینامیک و دیالکتیکی است. او برخلاف نگاه های مکانیستی و ایستا، که تا پیش از رمان تاریخی قرن ۱۹ رایج بود، تاریخ را نوسانی میان گذشته و حال می بیند و به آن به چشم یک امر اتفاق‌افتاده و گذشته نمی‌نگرد. او تولد رمان تاریخی را به آغاز سده نوزدهم نسبت می دهد و رمان ***ویورلی***[۴] اثر ***والتر اسکات*** را شروع این جریان معرفی می کند. ازمنظر لوکاچ، تجلی تاریخ در رمان های اسکات و پس از آن در پیروان رمان تاریخی، به‌معنای بازگویی صرف رخدادهای بزرگ تاریخی نیست بلکه اسکات با رمان هایش گذشته را به حال نزدیک می کند و به خواننده اش فرصت می دهد تا هستی تاریخی واقعی و راستین اش را تجربه کند. لوکاچ در نگاهش به تاریخ متاثر از هگل است و هم‌چون هگل، فرآیندی را در تاریخ می‌بیند که ازیک‌سو به یاری نیروهای محرک درونی تاریخ به‌پیش رانده می شود و ازدیگرسو، تاثیر خویش را بر همه پدیده های حیات بشری، ازجمله فکر، گسترش می دهد. (لوکاچ، ۱۳۸۸: ۳۰)

رمان تاریخی از نگاه لوکاچ، با بهره گیری از شخصیت ها و موقعیت های نمونه‌نما، تلاشی است برای آشکاری ذات و واقعیت هستی و این کیفیتی است که از دید لوکاچ در آثار اسکات، بالزاک، تولستوی، مان و ... به‌روشنی قابل‌مشاهده است.

ایران در عصر ناصری

با این تفاصیل و پس از آن که اندیشه های لوکاچ درباره ارتباط اشکال هنری با دروه های تاریخی را بررسی کردیم، به وضعیت ادبیات و به‌ویژه ادبیات نمایشی در زمان قاجار، خاصه در عصر ناصری می‌رسیم. لوکاچ معتقد بود که عامل اجتماعی در ادبیات صورت (شکل) است و چنان‌که دیدیم، لوکاچ تحولات اجتماعی را با اشکال هنری- ادبی در رابطه ای متقابل قرار می دهد. ازاین‌رو در ادامه خواهیم کوشید تا پس از شرح اجمالی بر شرایط ایران در عصر ناصری به مداقه در وضعیت ادبیات ایران (و زمینه های ورود گونه ادبی نمایشنامه به ایران) بپردازیم و هم‌چنین ارتباطی میان تحولات انقلاب مشروطه با تولد این گونه ادبی در ادبیات ایران برقرار کنیم.

عصر ناصری به‌نظر بسیاری، عصر تحول و تجدد ایران است. به‌لحاظ تاریخی عصر مشروطه در ایران مصادف است با قرن نوزدهم میلادی و این زمانی است که در اروپا، مدرنیته بیش از هر زمان دیگری خودنمایی می کند.

در ایران هم، قرن نوزدهم میلادی، قرن تحولات است. اما پیش از پرداختن به مظاهر تجدد در ایران ذکر چند نکته از ویژگی های عصر ناصری و نحوه حکومت ناصرالدین‌شاه ضروری می نماید:

ویژگی های عصر ناصری را می توان چنین برشمرد، "عصر بحران نظام خودکامه"، "عصر بازتاب فساد و تباهی دربار ناصرالدین‌شاه درمیان مردم"، " عصری که با فزونی یافتن آگاهی مردم همراه است" و درنهایت عصری که با ظهور و پدیداری مفاهیم نوآیین، تحول و تجدد را مراد می کند. (طباطبایی، ۱۳۸۶: ۸۹)

در چنین شرایطی است که نسیم تجدد شروع به وزیدن می کند و روند تحولات چنان است که بسیاری نیم‌سده حکومت ناصرالدین‌شاه را عصر بیداری ایرانیان نام گذاشته اند. به‌هر روی در طول حکومت ناصرالدین‌شاه، به‌دلیل تحولات جهانی و ورود اندیشه‌های نو به ایران و اصلاحاتی که در داخل آغاز می شود، مقدمات انقلاب مشروطه که در دوران مظفرالدین‌شاه به ثمر می نشیند، فراهم می‌شود.

به‌عقیده بسیاری، روند اصلاحات در عصر ناصری با شکست ایران در جنگ های ایران و روس آغاز می شود. این آغازی است که به‌دنبال آن دولت‌مردان به فکر پاره ای اصلاحات اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و نظامی می افتند و نخستین برخورد ایران با غرب، از همین‌جا شکل می گیرد. به‌دنبال این اصلاحات است که کم‌کم زمزمه های تجددخواهی و تجددطلبی در قالب مولفه هایی چون ایجاد حکومت بر اساس عقل، حرکت به‌سوی تفرد، برقراری آزادی، برقراری عدل، ایجاد فضای نقد، رشد اقتصادی، شهرنشینی، انقلابات علمی و ... بروز می کند.

تحولات ایران در عصر ناصری را می‌توان ذیل سه دوره بررسی کرد. دوره نخست، با ورود نخستین

تجلیات تجدد به ایران همراه است: این دوره که با اصلاحات عباس‌میرزا در دارالخلاقه تبریز آغاز می شود، با احداث کارخانه توپ‌وتفنگ‌سازی در تبریز، تغییر نحوه آرایش جنگی، تامین تجهیزات و ادوات مدرن جنگی، ورود مستشاران و مشاوران غربی به ایران ادامه می یابد. درواقع پس از شکست ایران در جنگ های ایران و روس در اوایل قرن، دولت‌مردان درصدد اصلاح ضعف ها و کاستی ها و درنهایت درصدد تغییر ساختار ارتش و مدرنیزه کردن آن برمی آیند: در همین دوره است که اولین اداره ترجمه در ایران به‌راه می‌افتد تا نظام‌نامه و مقررات مهندسی – نظامی غربی ترجمه و در اختیار نظامیان قرار گیرد.

در ادامه تحولات این دوره می‌توان به احداث دفاتر نمایندگی ایران در پاریس و لندن اشاره کرد. هم‌چنین عده‌ای برای تحصیل عازم غرب می‌شوند. ازجمله این‌کسان، یکی میرزاصالح است که بعدها در ترویج دانش اروپایی نقش مهمی ایفا می کند و در سفرنامه اش، برای نخستین بار به تشریح چندوچون حکومت‌های مشروطه می پردازد و اولین روزنامه ایران، با نام "کاغذ اخبار" را منتشر می‌کند. (کسرایی، ۱۳۷۹: ۲۵۹)

دومین دوره اصلاحات با اقدامات امیرکبیر آغاز می شود. تاسیس "دارالفنون" که از قضا سالن تئاتری هم داشت، ازجمله اقدامات مهم امیرکبیر به‌شمار می رود. اما مجموعه اقدامات امیرکبیر در اصلاح امور سیاسی‌واجتماعی را (که پس از سفرهایش به روسیه و عثمانی و پس از آشنایی‌اش با شیوه حکومت‌داری در ممالک مترقی درصدد انجام آن‌ها برمی‌آید) می‌توان چنین برشمرد؛

۱. اصلاح تشکیلات اداری
۲. براندازی نظام خرید و فروش ایالات
۳. اصلاح نظام ارتش
۴. سروسامان دادن به امور مالیه‌وخزانه
۵. کاهش دادن مواجب گزاف درباریان
۶. مبارزه با رشوه‌خواری، دزدی و ...
۷. حذف القاب
۸. مبارزه با چاپلوسی و تملق‌گویی
۹. راه‌اندازی اداره پست
۱۰. تاسیس روزنامه ***وقایع اتفاقیه***
۱۱. تاسیس صنایع جدید مانند پارچه بافی و معدن و... (کسرایی،۱۳۷۹: ۲۶۰– ۲۶۳)

با رویِ‌کارآمدن میرزاحسین‌خان سپهسالار، پس از قتل امیرکبیر، روند اصلاحات از درون حکومت

ناصرالدین، تاحدودی کند می شود ودرعین‌حال هم نباید از این مهم غافل بود که ناصرالدین شاه مخالف هرگونه اقدامی بود که منجر به کاسته شدن ذره ای از قدرتش شود.

ولی به‌هرحال در همین دوره است که مجلس مصلحت‌خانه، مجلس فراموش‌خانه، شورای دولت و ... به بار می‌نشیند.

دوره سوم اصلاحات اما ازطریق کسانی رقم می خورد که خارج از دستگاه حکومتی ناصرالدین‌شاه بودند و بیشتر نیز خود در خارج از مرزهای ایران سکونت داشتند: این گروه کسانی بودند که در پی سفر به غرب، با شیوه زمام‌داری حکومت های غربی آشنا شده بودند و با نوشته های خود تلاش می‌کردند تا سهمی در آگاهی مردم داشته باشند.

این‌جاست که پای ادبیات به‌میان باز می‌شود. آن‌هم ادبیاتی که در بحبوحه روند تغییرات دیگر نمی توانست به شیوه قدمایی ادامه حیات دهد و ازاین‌رو نیازمند تغییر هم در شکل و هم در محتوا بود.

ادبیات ایران در عصر پیشامشروطه

لرمانتوف – شاعر روس– در سال ۱۸۴۲، قطعه ای به نام مناظره سروده و در آن شرق وغرب را با هم مقایسه کرده است؛ او در جایی از این قطعه می گوید:

"تهران در برابر فواره های زیبا به تخت راحت تکیه داده و در هوای بخارآلود با نشئه قلیان چرت می زند." (راوندی، ۱۳۸۲: ۱۷۲)

این عبارت که اوضاع اجتماعی و اقتصادی ایران در اوایل دوره قاجار را نشان می دهد، می تواند کنایه ای از وضعیت ادبیات ایران در اوایل دوره قاجار نیز باشد. ادبیات فارسی از عهد صفویه رو به زوال‌وانحطاط گذاشته بود و در دوره فتحعلی‌شاه‌قاجار، عده ای از ادیبان تصمیم به بازگشت به ادبیات کهن ایران گرفتند تا به‌زعم خود، خونی تازه در پیکر محتضر ادبیات ایران به جریان اندازند؛ ازجمله این افراد می توان به ملک الشعرای صبا، خاقانی، سروش، نشاط و ... اشاره کرد.

به‌هرروی صفویان اگرچه به شاخه های گونه‌گون هنر روی‌خوش نشان دادند اما ادبیات از دایره توجه آن ها بیرون ماند و به‌دنبال این بی توجهی بود که برخی از ادیبان به هند رفتند و سبک هندی را پایه گذاشتند. هدف ادیبان قاجاری که تحت‌عنوان "انجمن خاقان" دورهم گردآمده بودند اما این بود که انحصار سبک هندی را با جریان و مکتب بازگشت ادبی درهم بشکنند و گونه ای دیگر از ادبیات را که بازگشتی به دوران کهن ایران داشت، به نمایش گذارند. ملک الشعرای صبا به شیوه فردوسی، شعر حماسی و رزمی می گفت و سروش از قصاید فرخی و معزی پیروی می کرد و معتمد الدوله نشاط، به روش حافظ غزل می گفت و قاآنی هم تلاش می کرد تا به سبک فرخی قصیده بگوید (راوندی،

(۱۷۲:۱۳۸۲

اما پاشنه‌آشیل این نهضت و جریان ادبی که مبتنی بر تقلید بود، دور افتادن هرچه‌بیشتر از پرداختن به وضع و احوال زمانه ای بود که شاعران در آن می زیستند. همان‌گونه‌که راوندی در کتاب ***تاریخ اجتماعی ایران*** اشاره می‌کند در اشعار این شاعران کمترین توجهی به روند تحولات زمانه و شرایط اجتماعی حکومت قاجار به‌چشم نمی خورد. (راوندی،۱۷۲:۱۳۸۲) راوندی نقل‌قول مهدی اخوان ثالث را درباره این دوره می‌آورد که در مقاله "نیما مردی بود مردستان"، نوشت:

نهضت بازگشت، فقط به سان کودتایی بود برای ساقط کردن سلطنت انحصاری دودمان سبک هندی، با این تفاوت که هیچ چهره درخشان تر از چهره های پیش پیدا نکرد سهل است که حتی مشتی آدم های دروغین به وجود آورد؛ سعدی دروغین، سنایی دروغین، منوچهری دروغین و دیگران. (اخوان ثالث، ۱۳۳۹)

و خلاصه مضامین مدنظر و موردپرداخت این شاعران،تنها منحصر بود به مدح‌وستایش، وصف شکار و شراب و جشن ها و سلام ها بزم های عیش‌ونوش و خوش‌گذرانی، با خمیرمایه‌ای از تغزل و تشبیب. یا دادن تصویری از عوالم طبیعت، مانند بهاروخزان و شب‌وروز، یا گریز به تصوف‌وعرفان و ذکر بی وفایی و بی اعتباری دنیا و تاسف بر عمر از دست‌رفته و نوعی اضطراب‌ودلهره و آزردگی و بدبینی به هرچه هست. (آریان پور،۱۳۷۲: ۱۹)

چنین، واضح و مبرهن می نماید که حلقه مفقوده در ادبیات ایران در بازه زمانی موردمطالعه این نوشتار، همان‌چیزی است که بلینسکی، نظریه پرداز رئالیسم روس، از آن تحت‌عنوان روح زمانه نام می برد.

بلینسکی که لوکاچ نیز از او متاثر است، معتقد بود که هنر امری اجتماعی است و ادبیات را ازمنظر و دریچه روح ملی در پهنه تاریخ تعریف می کرد. او بر این باور بود که ادبیات هر ملتی باید شخصیت آن ملت را بیان کند؛ و همه ملت ها در نهایت باید به شخصیت آرمانی واحدی برسند که همانا انسانیت است. (ولک، ۱۳۷۵: ۳۱۷ – ۳۴۰)

از آن‌جا که ادبیات عصر قاجار نتوانست با تحولات زمانه اش هم‌گام باشد و در اصطلاح روح زمانه‌اش را تصویر کند، اندک‌اندک ازسوی گروه روشنفکران و متفکران ایرانی جریانی در نثر و نگارش شکل گرفت که درنهایت به تحول حیات ادبی در ایران و وقوع تجدد در آن منجر شد.

دربار ناصرالدین‌شاه نیز که مستعد پرورش شاعران درباری بود، به شکاف میان شاعران و ادیبان با جامعه و مردم دامن می زد و در همین اوضاع‌واحوال بود که شاعران غیردرباری با دقّت در اوضاع سیاسی‌واجتماعی ایران و آشنایی با مشکلات و مسایل مردم، به توصیف اوضاع اسف بار ایران در

عصر قاجار پرداختند و با نوشته هایشان زمینه تحول در محتوا و در ادامه شکل آثار ادبی را فراهم آوردند. ازجمله این افراد می توان به میرزاآقاکرمانی، میرزافتحعلی آخوندزاده، میرزا ملکم‌خان، عبدالرحیم طالبوف، زین العابدین مراغه ای، یوسف مستشار الدوله و ... اشاره کرد، که مبنای نوشته هایشان را مبارزه با استبداد ناصرالدین‌شاه و آگاهی‌رسانی به مردم و بیداری آنان از خواب غفلت قرار دارند. روند تجدد ادبی در ایران، پیش از آن که مستقیم در قالب آثار ادبی بروز کند، در نوشتن نامه ها و رسایل، سفرنامه ها، نضج گرفتن روزنامه‌نگاری، ترجمه آثار غربی و ... بروز کرد. این پیش‌زمینه ها، در وهله نخست عرصه را برای تحول در حیطه محتوای نوشته های ادبی فراهم آوردند. چراکه در همه این نامه‌ها و سفرنامه ها و ... بحث اصلی انتقاد از اوضاع‌واحوال دربار ناصرالدین‌شاه بود و در وهله بعد با رونق بخشیدن به بازار نثر در تقابل با شعر که همواره در تاریخ ادبیات ایران، گونه رایج نگارش بود، موجبات تغییر در حیطه شکل ادبی را مهیا کردند. نثر این دوره نیز برخلاف نثر منشیانه و متکلف رایج در ادبیات ایران متاثر از رونق گرفتن شیوه نگارش روزنامه ای، نثری ساده و قابل‌درک بود. درواقع به‌جای بازی با الفاظ و تملق‌گویی و ژاژخایی و تعارفات بیهوده، این نثر، ساده و به‌دور از هرگونه تکلف بود و ساده شدن نثر، خود یکی‌دیگر از مولفه های اساسی در تحول ادبی ایران به‌شمار می‌رود.

حاصل و غایت کار شاعران و ادیبان درباری در عصر ناصری، علاوه‌بر تملق و تکلف و عدمِ‌ارجاع به شرایط اجتماعی و دورافتادگی از روح زمانه و مدح‌وستایش و وصف معشوق و محبوب، در بهترین‌حالت پندواندرز بود و این همان کیفیتی بود که دیگر در جریان تحولات آن عصر، جایگاه و خریداری نداشت. در فقدان دید اجتماعی، شاعران عصر قاجار (و حتی شاعران دوره‌های پیش)تنها به نصیحت و پندواندرز بسنده می‌کردند و رهاکردن ادبیات از این خصیصه در دستورِکار ادیبان نوگرا و روشنفکران این عصر قرار گرفت؛

با ظهور روشنفکران شرق‌وغرب‌رفته و سردوگرم چشیده، تحول (تجدد) ادبی در ایران اتفاق افتاد.

لوکاچ بر این باور بود که انقلاب های زیباشناختی، علت های تاریخی دارند و ازاین‌رو می توان تجدد و تحول ادبی در ایران را در ارتباط مستقیم با اوضاع و شرایط سیاسی و اجتماعی و اقتصادی حاکم بر ایران در عصر ناصری یا به تعبیری دوران پیشامشروطه، قرار دارد. اگرچه به‌الزام همه این متفکران و نویسندگان به ادبیات به معنای رایج آن نمی پرداختند اما نوع پرداخت مضامین در نوشته های سیاسی‌واجتماعی شان و نیز نثر ساده و بی پیرایه ای که به‌کار می گرفتند از پایه های تحول و تجدد ادبی در ایران به شما می‌رود. هم‌چنین از آن‌جایی که هر نوشته تاریخی ازمنظر رویکرد نوتاریخی‌گرایی، اثری ادبی به‌شمار می رود و هر اثر ادبی نیز می تواند نوشته ای تاریخی باشد، می توان آثار این متفکران و نویسندگان را در زمره آثار ادبی قرار داد.

ورود نمایشنامه به ایران در عصر پیشامشروطه

اما یکی از نقاطِعطف تجدد ادبی در ایران، ورود گونه ادبی نمایشنامه به ایران است که توسط میرزافتحعلی آخوندزاده صورت پذیرفت و پس از آن توسط میرزاآقاتبریزی ادامه یافت.

میرزافتحعلی آخوندزاده ازجمله کسانی بود که سر ناسازگاری با ادبیات رایج داشت و آن را وصله ای ناجور و تکه‌ای جداافتاده از بدنه اجتماع می دانست. آخوندزاده در نامه به میرزاجعفر قراچه داغی، مترجم آثارش از ترکی به فارسی می‌گوید که طبیعت بشری همیشه از خواندن و شنیدن مواعظ و نصایح تنفر دارد... اگر نصایح و مواعظ موثر می شد ***گلستان*** و ***بوستان*** شیخ سعدی رحمه الله، من اوله الی آخره وعظ و نصیحت است، پس چرا اهل ایران در مدت ششصد سال هرگز ملتفت مواعظ و نصایح او نمی باشند؟! (آخوندزاده،۱۳۵۶: ۹) چنین است که آخوندزاده می گوید دیگر دوره زینت المجالس و گلستان گذشته است.

فریدون آدمیت، آخوندزاده را پیشرو فن نمایشی و داستان‌نویسی به سبک اروپایی در خطه آسیا می داند و معتقد است که از عثمانی تا ژاپن، هرکس در این رشته ادبی جدید گام گذاشته، پس از او بوده است. (آدمیت، ۱۳۴۹: ۳۲)

آخوندزاده حتی پیشرو نقدنویسی در ایران نیز به‌شمار می رود چه آنکه نخستین نقد تئاتر ایران را که نقدی است بر نمایشنامه های میرزاآقاتبریزی، او نوشته است.

آخوندزاده که ۶ نمایشنامه و یک داستان به نامش به ثبت رسیده است تئاتر را صالح‌ترین و مهم‌ترین وسیله ترقیات و عین ملت‌خواهی و باعث تهذیب اخلاق می دانست. او این تهذیب اخلاق را از دریچه طنز و کمدی یا به‌تعبیری "کریتیکا" تعریف می کند. او بر این باور بود که قبایح و ذمایم را از طبیعت بشری هیچ‌چیز قطع نمی کند مگر کریتیکا و استهزا و تمسخر.(آخوندزاده، ۹:۱۳۵۶)

درواقع منظور آخوندزاده این بود که با تمسخر و زبان طنز باید که کاستی ها و معایب را موردِپرسش و چالش قرار داد تا مردم عبرت بگیرند و دیگر کارهای ناپسند را تکرار نکنند. او نوشتن نمایشنامه های انتقادی به شکل کمدی را بهترین وسیله برای آگاهی مردم می دانست و در این سبک نوشتار، متاثر از گوگول ،پدر رئالیسم روس و مولیر بود؛ چه آنکه آخوندزاده را گوگول قفقاز و مولیر شرق نیز نامیده اند.

هرشش نمایشنامه آخوندزاده حاوی نگاهی انتقادی به شرایط و اوضاع اجتماعی در آن دوره به‌ویژه در خطه قفقاز است. ازهمین‌منظر آثار او دارای روح زمانه خویش اند و آخوندزاده در نگارش آثارش، رویکردی رئالیستی دارد. (آخوندزاده را پدر رئالیسم قفقاز نیز می‌دانند)

موضوعات موردِپرداخت در نمایشنامه های آخوندزاده مواردی چون نقد اجتماعی، نقد خرافات، نقد وضعیت جایگاه زنان، نقد بازاریان طماع و دلالان، نقد استبداد و ... را شامل می شود.

آخوندزاده نمایشنامه‌نویسی و داستان‌نویسی را مناسب ترین ابزار برای برانگیختن آگاهی مردم و تغییر و ترقی نظام اجتماعی می دانست. هدف آخوندزاده مبارزه با استبداد قجری و تاسیس حکومت مشروطه بود. او بر این باور بود که ادبیات گذشته، توانایی و تاثیر خود را ازدست داده و از بدنه اجتماع به کل جدا افتاده است. به‌همین‌منظور آخوندزاده متاثر از شرایط و اوضاع زمانه‌اش به جست‌وجوی یافتن شکلی نو برای بیان افکاروعقایدش برآمد و سرانجام از آن‌جا که در تفلیس می‌زیست و در آن‌زمان تفلیس مرکز فرهنگی قفقاز بود با گونه ادبی نمایشنامه و هنر تئاتر آشنا شد و از این گونه ادبی یاری گرفت تا تحول و تجددی در عرصه ادبی ایران به وجودآورد.

ادبیات مدنظر آخوندزاده هم در شکل و هم در محتوا با ادبیات رایج در ایران که همواره متکی بر قالب شعر و برخوردار از مضامین پند و اندرزی (تعلیمی) و تغزلی و عاشقانه و یا مدح‌وستایش بوده است، سر ناسازگاری داشت و ازهمین‌رو بود که او گونه ای دیگر از ادبیات را پایه گذاشت و رواج داد.

پس از آخوندزاده، میرزاآقاتبریزی نیز که به اقرار خودش به‌روش ارادت و پیروی از آخوندزاده شروع به نگارش نمایشنامه کرد، شیوه کار آخوندزاده را پی گرفت و کم‌کم جریان نمایشنامه‌نویسی و تئاتر چنان رونق یافت که سال ها بعد در جریان انقلاب مشروطه و بعد از آن، گروه ها و دسته های سیاسی هریک برای خود یک تروپ تئاتری برپا کردند و کوشیدند تا از مزایای این گونه ادبی جدید درراستای اطلاع‌رسانی و تبلیغ برای خود بیشترین بهره را ببرند.

به نقل از کامران سپهران در کتاب ***تئاتر کراسی در عصر مشروطه***، حکایت میرزاآقاتبریزی در تاریخ تئاتر ایران، حکایتی جمع و جور است. (سپهران، ۸۸: ۴۵)

میرزاآقا که نخست قصد داشت نمایشنامه های آخوندزاده را به فارسی ترجمه کند، از آن‌جا که پنداشت ملاحت کلام در ترجمه ازدست می‌رود، خود دست‌به‌کار شد و اولین نمایشنامه به زبان فارسی را به رشته‌تحریر درآورد.

او در نامه به آخوندزاده می نویسد که مرادم پیروی و ارادت بود. بنابراین مختصری به همان سبک‌وسیاق در زبان فارسی نوشتم و این رسم تازه را درمیان قوم سرمشق گذاشتم که انشالله صاحبان عقل و تمیز در تکمیل و تزیین آن بکوشند. (تبریزی، ۱۳۵۴: ۱۶)

هدف میرزاآقا تبریزی نیز از پرداختن به این گونه ادبی جدید، عبرت و تربیت ملت و ترقی و آبادی مملکت بود. چه آنکه او عقیده داشت اطلاع از داستان ها و روایات و تفکر و تدبر در آن ها موجب بینایی و تربیت و عبرت و آگاهی می شود و درواقع میرزاآقاتبریزی هم به تئاتر به‌عنوان یکی از مظاهر تجدد که به‌وسیله آن می شود به روشنگری و آگاهی‌بخشی پرداخت نگاه می کرد.

میرزاآقا تبریزی نیز در پنج نمایشنامه ای که نوشته است، رویکرد انتقادی اش را معطوف به شرایط

زمانه اش در عصر ناصری می‌کند. هرچند که ازنظر اصول و فنون نمایشنامه‌نویسی، نمایشنامه های تبریزی، خام‌دستانه‌تر از نمایشنامه های آخوندزاده نوشته شده اند اما ازنظر انتقاد از مسایل اجتماعی و هدف قرار دادن نابسامانی‌های عصر ناصری، آثار تبریزی دقیق تر و موفق تر عمل می‌کنند.

تبریزی تصویری بس دقیق و البته سیاه از نحوه حکومت ناصرالدین‌شاه به‌دست می دهد و مهلکه ای را به‌تصویر می کشد که در آن برای هیچ‌کس نجاتی نیست. بدیلی که او از آن به‌جای طرح های دراماتیک موجود یا "مقصود تربیت و عبرت ملت" استفاده می کند، همان واقعیت است. تبریزی واقعیت موجود زمانه خود را به‌صحنه می آورد. (سپهران، ۱۳۸۸: ۴۹)

موضوعات مدنظر تبریزی نیز حول‌محور ریاکاری، فرصت‌طلبی، دسیسه‌چینی، تملق‌گویی و رشوه‌خواری می‌گردد. (سپهران، ۵۱:۱۳۸۸) و نکته این‌جاست که میرزا آقا تبریزی نیز چون آخوندزاده این مضامین را در قالب و طرحی خنده‌دار به قصد استهزاء و کریتیکا ارایه می دهد. به نقل از آریان پور، در این نمایشنامه ها، صحنه های تاریک و وحشتناکی از استبداد و بی قانونی عهد ناصری و اوضاع ناگوار آن روزگار(که با وقایع مضحک فراوان همراه بوده)، با انشایی آمیخته به طنز تصویر شده است. (آریان پور، ۱۳۸۸: ۳۶۰)

میرزاآقاتبریزی در انتهای کتاب در قالب گفت‌وگویی با یکی از رفقا، فایده این نمایشنامه ها را موجب عبرت و تربیت می داند و از اصطلاحی نام می برد که بسیارمرتبط با بحث این مقال است. او از "رای‌العین"ها نام می برد و منظورش همان‌چیزی است که به چشم دیده می شود و در جامعه وجود دارد. (سپهران، ۵۲:۱۳۸۸)

نمایشنامه های تبریزی نیز تصویری واقع‌گرا از رفتار دولت‌مردان عصر قاجار ارایه می دهد و از همین لحاظ در قیاس با رئالیسم آخوندزاده که خصلت روسی دارد، قابل درک تر و ملموس تر است.

میرزاآقا تبریزی را راه‌گشای تئاتر ایران خطاب کرده اند. او کسی است که اگرچه خود مشروطه را نمی بیند اما بنای تئاتر مشروطه را می گذارد و آثارش را به دقت و ظرافت بسیار با مسایل اجتماعی‌وسیاسی درهم می‌آمیزد. به عبارتی تصویری که تبریزی در آثارش به‌دست می دهد، بازتاب آینه ای اجتماع در عصر قاجار است. و این‌جاست که می توان اهمیت رای‌العین ها در کار تبریزی را مشاهده کرد و رویکرد رئالیستی او را که توام با ارایه شخصیت ها و موقعیت های نمونه نماست، به نظاره نشست و البته تیپیک و نمونه‌نمایی شخصیت ها و موقعیت ها، مقوله ای است که هم در آثار تبریزی و هم در آثار آخوندزاده قابل‌پیگیری است؛ چه آنکه این دو نفر از ادبیات نمایشی، به‌تصویر کشیدن اجتماع را مراد می کردند و ازاین‌رو به‌جای توقف در حیطه امر جزیی، کوشیدند تا شخصیت ها و موقعیت هایشان قابل‌تعمیم به گروه‌بزرگی از شخصیت ها و موقعیت های واقعی در زندگی و زمانه شان شود.

نتیجه‌گیری

تجدد ادبی در ایران در عصر ناصری به‌دنبال ورود اندیشه های نو و مفاهیم جدید به ایران و هم‌گام با تغییرات و تحولات در عرصه اجتماع به‌وقوع می‌پیوندد. در این دوره است که به واسطه آشنایی روشنفکران با دنیای غرب، انتقاد از سیستم خودکامه دربار ناصری در دستورِکار نویسندگان و ادیبان قرار می گیرد. نوشته های سیاسی‌واجتماعی و رواج روزنامه نگاری و نگارش رسایل و سفرنامه ها و ترجمه متون غربی، راه را برای تجدد ادبی در ایران هموار می کند. چراکه در این نوشته ها هم در عرصه محتوا و هم در شکل، در قیاس با سنت ادبی رایج در ایران تغییراتی حاصل می شود. در عرصه محتوا برخلاف محتوای رایج در اشعار شاعران که مدح‌وستایش و وصف معشوق وبوس‌وبغل‌وکنار بود، توجه به شرایط اجتماعی و پرداختن به نابسامانی های دربار ناصرالدین‌شاه به نوشته های روشنفکران راه می یابد. این تغییر با حرکت از نظم (شعر) به نثر همراه است و الگوی شعری رایج تا آن زمان، در جریان تحولات جایش را به نثر می دهد. نثری که سر ستیز با شرایط حاکم بر عصر پیشامشروطه را دارد و در آن دیگر از آن خلسه نشئه‌واری که لرمانتوف توصیف می‌کند، خبری نیست. این نثر نیز در قیاس با نمونه های نثر پیش از خود نیز واجد ویژگی های تازه ای است و آن پرهیز از تکلف و بازی با واژگان و اجتناب از اطناب و دوری از افراط در استفاده از آرایه ها و صنایع ادبی است. نثری است ساده و به‌دور از هرگونه تکلف نثر منشیانه. و در ادامه این کوشش هاست که آخوندزاده با انتقاد از ادبیات تعلیمی، پندواندرزی حاکم بر ادوار و اعصار گونه‌گون ایران پابه‌میدان می‌گذارد و با درانداختن طرح نوی ادبی، نمایشنامه هم در عرصه محتوا و هم در عرصه شکل نقطه‌عطفی را در ادبیات ایران رقم می‌زند. ادامه دهنده راه او در ایران میرزاآقا تبریزی است و اوست که درنهایت، سرمشقی برای نویسندگان بعد از خود به‌جای می گذارد تا تئاتر در جریان انقلاب مشروطه به جزیی جدایی‌ناپذیر از این حرکت اجتماعی تبدیل شود. همان‌گونه که لوکاچ عقیده داشت انقلاب های زیباشناختی، علت های تاریخی دارند و عامل اجتماعی در ادبیات همانا شکل (صورت) است، در ایران پیشامشروطه می توان این هم‌زیستی و تعامل میان اجتماع و اشکال هنری را به چشم به‌نظاره نشست.

پی‌نوشت‌ها

1- Totality
2- Reification
3- Typical
4- Waverly

فهرست منابع

۱- آخوندزاده، میرزافتحعلی،(۱۳۵۶)، ***تمثیلات(شش نمایشنامه و یک داستان)***، ترجمه میرزا جعفر قراچه داغی، تهران، خوارزمی.

۲- آدمیت، فریدون، (۱۳۸۸)، ***فکر دموکراسی در نهضت مشروطیت ایران***، تهران، گستره.

۳- آدمیت، فریدون،(۱۳۴۹)، ***اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده***، تهران، خوارزمی.

۴- آریان پور، یحیی،(۱۳۷۲)، ***از صبا تا نیما؛ تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی*** (جلد اول)، تهران، انتشارات زوار.

۵ اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۳۹)، ***نیما مردی بود مردستان، مجله اندیشه و هنر***، (شماره ۹).

۶- ایگلتون، تری، (۱۳۸۳)، ***مارکسیسم و نقد ادبی***، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران، دیگر.

۷- پارکینسون، جی، (۱۳۷۵)، لوکاچ و جامعه شناسی ادبیات، ترجمه هاله لاجوردی، ***فصلنامه ارغنون***، سال سوم، شماره(۹ و ۱۰) ***درباره رمان***، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، بهار و تابستان

۸- تادیه، ژان ایو،(۱۳۷۸)، ***نقد ادبی در قرن بیستم***، ترجمه مهشید نونهالی، تهران، نیلوفر.

۹- تبریزی، میرزاآقا، (۱۳۵۴)، ***نمایشنامه‌های میرزاآقا تبریزی***، تهران، طهوری.

۱۰- راودراد، اعظم،(۱۳۸۲)، ***نظریه‌های جامع شناسی هنر و ابیات***، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۱۱- راوندی، مرتضی، (۱۳۸۲)، ***تاریخ اجتماعی ایران***؛ حیات ادبی مردم ایران (جلد هشتم، بخش دوم)، تهران، نگاه.

۱۲- سپهران، کامران،(۱۳۸۸)، ***تئاتر کراسی در عصر مشروطه***(۱۳۰۴-۱۲۸۵)، تهران، نیلوفر.

۱۳- طباطبایی، سید جواد،(۱۳۸۶)، ***نظریه حکومت قانون در ایران؛ مبانی نظریه مشروطه خواهی***، تبریز، ستوده.

۱۴- کسرایی، محمد سالار،(۱۳۷۹)، ***چالش سنت و مدرنیته در ایران***؛ از مشروطه تا ۱۳۲۰، تهران، مرکز.

۱۵- گوران، هیوا، (۱۳۶۰)، ***کوشش‌های نافرجام؛ سیری در صدسال تئاتر ایران***، تهران، آگاه.

۱۶- لوکاچ، گئورگ، (۱۳۸۴)، ***پژوهشی در رئالیسم اروپایی***، ترجمه اکبر افسری، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۷- لوکاچ، گئورگ،(۱۳۸۸)، ***رمان تاریخی***، ترجمه امید مهرگان، تهران، ثالث.

۱۸- لوکاچ، گئورگ، (۱۳۸۱)، ***نظریه رمان***، ترجمه حسن مرتضوی، تهران، نشر قصه.

۱۹- لوکاچ، گئورگ، (۱۳۷۹)، ***نویسنده، نقد، فرهنگ***، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران، دیگر.

۲۰- ملک پور، جمشید،(۱۳۶۳)، ***ادبیات نمایشی در ایران***(جلد اول)؛ نخستین کوشش ها تا دوره قاجار، تهران، انتشارات توس.

۲۱- ولک، رنه،(۱۳۷۳)، ***تاریخ نقد جدید*** (جلد سوم)، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر.

موانع تاریخ نگاری تئاتر در ایران

مرضیه برزوئیان

تاریخ دریافت مقاله: ۴ / ۱۰ / ۹۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۵ / ۱۱ /۹۱

موانع تاریخ نگاری تئاتر در ایران

مرضیه برزوئیان
دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس.تهران.ایران

چکیده

توجه به جنبه تاریخی هنر و چگونگی ثبت تاریخی انواع هنرها، از حوزه های پژوهشی هنر است که در مواجهه با جهان پسامدرن، دچار تحولات اساسی در مفاهیم، اهداف و ضرورت‌ها شده است. با توجه به اینکه هنر، به‌ویژه تئاتر؛ در مفهوم جدید آن، در ایران خاستگاه بومی ندارد و ازطرفی بخشی از توسعه هر هنری، منوط به ثبت و تعریف روشمند تحولات تاریخی آن است، بازنگری وضعیت تاریخ نگاری هنر و تاریخ‌نگاری تئاتر در ایران امری ضروری به‌نظر می‌رسد. تاریخ‌نگاری تئاتر در ایران–با توجه به مولفه های تاریخی، با مقیاس‌های تاریخ‌نگاری تئاتر در جهان، فاصله بسیار دارد و با موانعی روبه‌رو است. بخشی از این موانع، مربوط به ویژگی‌های ماهوی هنر تئاتر و برخی ناشی از زمینه‌های تاریخی و اجتماعی ظهور و تداوم تئاتر غربی در ایران است.

این مقاله با هدف تبیین این عوامل و موانع، با روش توصیف و تحلیل منابع تاریخی کتابخانه‌ای، نتایج اولیه زیر را حاصل می‌کند:

برخی از موانع تاریخ‌نگاری تئاتر را می‌توان در ماهیت زمانی تئاتر و وابستگی این هنر به ابزارهای گوناگون بیان هنری جست‌وجو کرد .ازسوی‌دیگر، نگاهی به تاریخ تئاتر غربی در ایران، مسیر تاریخ‌نگاری تئاتر در ایران را بنابه‌دلایلی ناهموار می‌نمایاند. ازجمله اینکه ظهور و دگرگونی این هنر در ایران، بیش از اینکه متناسب با ضرورت‌ها و پذیرش‌های فرهنگی جامعه ایران باشد، نتیجه ضرورت‌های سیاسی بوده است. وجود دو حوزه مستقل و در عین حال مرتبط "متن" و "اجرا" در هنر تئاتر نیز موجد برخی موانع در تاریخ‌نگاری تئاتر ایران است.

واژگان کلیدی: تاریخ‌نگاری هنر، تاریخ‌نگاری تئاتر در ایران، تاریخ تئاتر در ایران، تاریخ هنر در ایران

مقدمه

هنر واثر هنری، برآیند مجموعه ای از عوامل است. عواملی که همه ابعاد فرهنگی و تاریخی و اجتماعی را شامل می شوند و آثار و دستاوردهای بشری را در رهگذار زمان به هویتی فرهنگی بدل می کنند و برای اعصار بعد به یادگار می گذارند. ثبت وقایع و سیر تحولات هنر، از زمانی‌که بشر، قایل به مرزبندی های جغرافیایی و ارزش یافتن تمامیت ارضی درراستای حفظ منافع جوامع می شود، رویکردی ملی‌گرایانه می یابد. نشان مهم این رویکرد را می توان مشخصا در بازیابی هویت اروپاییان در عصر رنسانس، جستجو کرد. هویتی که گاه و به اعتقاد برخی اغراق‌آمیز است و جست‌وجوی مبنای تعقل وتفکر بشری در یونان باستان را تا به امروز امتداد می دهد وگوشه چشمی به حکمت وتمدن باستانی مشرق زمین ندارد. از سوی دیگر، دانش عمده ما از تاریخ هنر و تمدن شرق نیز مدیون و مرهون تفحص و نظریه‌پردازی غربی است. بحث در این‌باره که این کوتاهی و نارسایی تاریخی از چه عواملی ناشی شده، از مجال این مطلب خارج است.اما اشاره به این نکته ضروری است که تسلط " فرهنگ جمعی"در ایران که خود مبتنی بر فلسفه وجهان‌بینی خاص شرقی است، مانع از تمایل به ثبت و حفظ وقایع انفرادی در طول تاریخ شده اسـت.آن‌چه که سنت تاریخ‌نگاری هنر غربی را شکل داده، مجموعه ای از خصوصیات ثبت‌شده اثر هنری است شامل: تاریخ اثر، خالق اثر، تفکیک وتمییز سبک‌ها وکشف آثار تقلبی و تالیفاتی درباره هنرمندان.

صرفِ‌نظر از اینکه ما در ایران هرگز تتبع و بررسی پیوسته و جامعی از تاریخ تمدن و هنر و ادبیات ایران از منظر ملی خود نداشته ایم، چنان‌که می بینیم بسیاری از مشخصات شناسنامه ای را نیز در مورد آثار هنری گذشتگان، در دست نداریم." نگاهی به فلسفه تاریخ در ایران نشان می‌دهد که حکما و فلاسفه ایران به هنگام بحث و گفتگو درباره دانش های گوناگون و طبقه بندی آنها از تاریخ به عنوان دانش کمتر یاد کرده اند. حتی شماری اندک از بزرگان وادی اندیشه تاریخ نگاری را تحقیر کرده، تاریخ نگاران را مورد طعن و سرزنش قرار داده و تاریخ را افسانه های بی فایده و بی ارزش نامیده اند."(نعمتی لیمایی،۱۷:۱۳۸۷)

"کار تاریخ نویسی در محیط ما چنان نارسا و خام مانده است که غالب کتب تاریخ از نوشته های معاصرین، به صورت یک پرونده خبرنگاری یا سفینه غزل جلوه می‌کند و کمتر سند یا شخصی به محاکمه دعوت می‌شود و کمتر پیش‌آمد و جریانی مورد تجزیه و تحلیل منطقی قرار می‌گیرد."(کسروی،۳:۱۳۵۷)

از زمان تلاقی فرهنگ ایران با غرب به‌ویژه در صد سال اخیر، هنر با تعابیر و تعاریف نوینی در ایران ظاهر می‌شود و در این تعاریف مدرن، محدودیت‌های دسترسی و ثبت مشخصات شناسنامه‌ای آثار هنری، وجود ندارد. به‌ویژه هنر تئاتر که در ایران، مصادف با ورود مدرنیته است؛ اما صرف وجود

نام‌ونشان وتاریخ، نقصان عدم وجود نگاه تاریخی به هنر در ایران را جبران نمی‌کند. به ویژه آنکه در مورد هنر تئاتر، نوع ادبی نوظهور دراماتیک در ایران، با انواع عدم شناخت در عرصه های تولید و بازخوردهای اجتماعی نیز روبه‌رو بوده است.

عرصه هنرهای مدرن در ایران در دهه های گذشته، بیش از توجه به کارکردها و تمایزات تاریخی هنرها، متمرکز بر تبیین و گاه تدوین مبانی ساختاری خود بوده‌اند. اما اکنون که جهان، عرصه ارتباطات سریع و گسترده فرهنگی است ضرورت بازنگری جنبه های تاریخی هنر، هم از بُعد ملاحظات ملی و بومی و هم به لحاظ افزایش شناخت هنر ایران در مقیاس جهانی، احساس می‌شود.

۱.جایگاه تاریخ تئاتر در تاریخ هنر

تاکنون در نگارش تاریخ هنر در گفتمان سنتی، سعی بر آن بوده که هنر را هم‌چون پدیده ای ازپیش‌شناخته شده در مناسباتش با اجتماع و سیاست و ضرورت تاریخی تبیین کنند."هنر بر اساس زمینه و موقعیت، خواه مادی و خواه اجتماعی‌اش تعریف می‌شود."(رامین،۱۳۸۹:۱۱)

این نوع نگرش به ثبت وقایع هنری، با ماهیت ادراک بشری از هنر هم‌خوانی ندارد. دانستن این مطلب که بنایی در چه زمانی و به چه دلایلی ساخته شده ،گویی نوعی دانش بی انعطاف کتابخانه ای است و دانسته‌های هنری ما را ارتقاء نمی دهد. نگارش وقایع‌نگارانه هنر، به شکلی که تاکنون صورت گرفته، به تبیین قطعیتها یا نسبیت‌هایی در حاشیه خلق اثر هنری می پردازد که در درازنای زمان تغییر نمی کنند و به‌این‌ترتیب کارکرد فرازمانی و فرامکانی آثار هنری، موردتوجه قرار نمی گیرد؛ ازاین‌رو، عرصه تاریخ هنر در قرن بیست ویکم دچار بحران است. بیشتر این بحران این‌گونه مطرح می شود که تاریخ هنر تمایلی به تحلیل پیش‌فرض های خود ندارد. آن‌چه تا به امروز کتب و منابع تاریخ هنر را تشکیل داده، مجموعه ای از فهرست‌ها و تک‌نگاشت‌هایی است که شدیدا وابسته نگرش‌های فرهنگی و نژادی غرب است. این نوع نگاه به تاریخ هنر، با خصوصیات عصر حاضر در تضاد قرار می‌گیرد؛ جهان پسامدرن، جهان درآمیختن مرزهای فرهنگی است.جهانی که فرایند خلق و ارایه اثر هنری را مقوله‌ای فقط بومی و محدود در حصار فرهنگ‌های مسلط نمی‌پندارد، بلکه هنر را دستاورد انسان عصر ارتباط و یکپارچگی قلمداد می‌کند. پست‌مدرنیسم بسیاری از اعتقادات جزمی و قطعی غالب در عرصه تاریخ‌نگاری و فلسفه تاریخ را زیرِسوال برده است. ازجمله اعتقاداتی نظیر اینکه هرگونه مطالعه و تحقیق در تاریخ باید مطالعه و تحقیقی درباره گذشته باشد. اینکه تنها مطالعه مشروع و معتبر درباره گذشته مطالعه ای است که به‌گونه‌ای بی‌طرفانه و عینی به درک گذشته بپردازد و هم‌چنین این اصل تاریخ‌نگاری سنتی را که مورخ همواره باید به حقیقتی که در گذشته وجود داشته، دست‌یابد. ازمنظر پست‌مدرنیسم این

معتقدات فلسفه تاریخ چیزی جز فراروایت های بی اعتبار نیستند. "مورخان هنری که به چندگونگی فرهنگی قائلند، همچنان الگوهای پذیرفته پیشرفت، توسعه و تاثیرگذاری را به پرسش می‌گیرند....تعاریف کیفیت، زیبایی و اهمیت، در هم آمیخته و جابه‌جا می‌شوند....محتملا مورخان هنر روشهای تازه برای دسته بندی حجم عظیمی از اطلاعات جهانی و تاریخی هنر به دست خواهند داد؛ و ماحصل همه اینها ساختار جدیدی از تاریخ هنر خواهد بود- تاریخ هنری که لزوما درست‌تر [از تاریخ هنر موجود] نیست، بلکه تاریخ هنری است که مدعاها و توقعات گروه‌های بیشتر و فرهنگ‌های پرشمارتری را منعکس می‌سازد."(ماینر۱۳۸۷:۳۷۶)

"تاریخ نگاری سنتی از یک سو با توجه به وابستگی شدید به پوزیتیویسم و نوعی روش شناسی عینیت گرا، تجربه گرا، مشاهدتی و پوزیتیویستی و از سوی دیگر به دلیل پایبندی مداوم به نوعی تجربه گرایی عامه فهم و مبتنی بر عقل سلیم و اتکا به برداشتهای واقع گرایانه از مضامین و بن مایه هایی چون باز نمایی، حقیقت یا صدق، ارزش یا هنجار، علیت، عینیت، تبیین، روایت، تفسیر و تاویل با نگرش های پسامدرن در تناقض است."(انکراسمیت،۱۳۷۹:۶۷)

برجسته‌ترین ویژگی هایی که تاریخ نگاری دوران پست‌مدرن را در مقابل تاریخ های سنتی قرار می‌دهد به شرح زیرند:

"نفی امکان وجود حقیقت واحد؛ نفی امکان ارائه تصویر حقیقی واحد از جهان خارجی؛ نفی امکان نیل به حقیقت؛ نفی امکان ترسیم یا ارائه تصویری حقیقی و واحد از گذشته یا حال؛ دغدغه بابت نفی مرکز یا مرکزیت زدایی"(انکراسمیت،۱۳۷۹:۶۷)

به‌نظر می‌رسد این دگرگونی بنیادهای تاریخ هنر، بیشترمتوجه هنرهای موزه ای شده است و تا زمانی‌که در این حوزه، محققان به نتایج و پاسخ‌های قطعی و یا نسبی نرسیده اند بحث از بحران تاریخ‌نگاری در هنرهایی هم‌چون تئاتر که به دلیل خصوصیات ذاتی و درونی، خودبه‌خود مسیر تاریخ‌نگاری را ناهموار و صورت مساله را پیچیده‌تر می‌کند. این دشواری‌ها به دلایل زیر در عرصه تاریخ‌نگاری تئاتر عمیق‌ترند:

۱.تئاتر هنری است که از دو نظام معنایی خودایستا و متفاوت تشکیل می شود:

تئاتر، مجموعه ای است متشکل از دو حوزه متن و اجرا. هیچ‌یک از این عرصه ها در رویکرد تاریخی نمی توانند سوای جریان‌های اندیشه حاکم بر دیگری مطرح و بازرسی شوند. درعین‌حال، هریک اقتدار و تمامیت اثر هنری را دارا ست. در میانه این دو عرصه نیز فرایند پیچیده‌ای شامل ادراک، تحلیل، تعامل گروه و مجموعه ای از عوامل غیرقابل‌پیش‌بینی زمانی‌ومکانی وجود دارد. این فرایند شکل‌گیری، در گروه‌های مختلف تئاتری از الگو یا الگوهای مشترکی پیروی نمی کند و قابل ثبت وتعمیم نیست.

۲.تئاتر هنری است که روی خط زمان به مرتبه پیدایی و وقوع نهایی می رسد:

درواقع در تاریخ‌نگاری تئاتر، از آثاری سخن می گوییم که به آن‌ها دسترسی نداریم. حتی در صورت فیلم‌برداری از یک اجرای تئاتری، آن‌چه در دست داریم با واقعه زنده و متعامل تئاتر، چندان نسبتی ندارد .

"تئاتر از جمله هنرهایی است که «فراورده» آنها ارتباطی ناگسستنی با «فرایند» آنها دارد. بدین معنا که نمی‌توان مرز روشنی میان «محصول» و «جریان تولید» و ارائه آن قائل شد.....دو ساحت زمانمندی – در بازه زمانی مشخصی رخ میدهد– و مکانمندی– در مکان معینی روی میدهد– هیچگاه نمی‌تواند در قالب اثری تصویربرداری شده، صدابرداری شده، عکس برداری شده و یا حتی نقل شده، مورد بازخوانی تاریخی قرار بگیرد. ذات اجرای نمایشی و وابستگی بی حدو حصرش به مجموعه عناصری که در لحظه حادث شدن در آن اثر می‌کنند حتی گزارش و تقریری ساده از آن را به سندی نامعتبر بدل میکند. "(عظیمی،۱۳۸۷:۵۴)

۳.تئاتر هنری است تلفیقی که از دیگر هنرها ازجمله معماری، نقاشی، موسیقی، دکوراسیون، طراحی لباس، رقص و آواز بهره می گیرد:

به‌این‌ترتیب، تعیین نسبت این هنرها بایکدیگر در زمان نمایشی و هم‌چنین زمان تاریخی، شناخت اجزاء وعناصر تئاتر، تاریخ‌نگاری این هنر را مستلزم تکثرگرایی عمیقی در عرصه پژوهش‌های تئاتری می‌کند ومنحصر به ثبت وقایع ادبی و اجرایی تئاتر نمی شود.

۴.تئاتر هنری است که با ظهور تکنولوژی و امکانات فنی جدید، قابلیت تغییر اجزا و عناصر خود را دارد :

تکثیر و تنوع و تداخل انواع هنرهای نمایشی و دیداری، به‌ویژه در دهه های اخیر، گاه در مرزهای شناخت و تفکیک اشکال هنری هم مداخله کرده‌است.اینکه در روایت تاریخی از این هنرهای تلفیقی، هویت تام وتمام تئاتر دریافته شود، به‌خودی‌خود چالش مهمی به‌نظر می رسد.

به دلایلی که به اختصار یادآوری شد، تاریخ تئاتر در جهان در چند رویکرد غالب ارایه شده است:

– تاریخ‌نگاری برمبنای اشخاص(شامل درام‌نویسان و نظریه‌پردازان اجرا)

– تاریخ‌نگاری برمبنای سبک (های ادبی واجرایی)

– تاریخ نگاری بر مبنای تاریخ سیاسی و اجتماعی

بدیهی است این رویکردها در شرح‌وبسط نظریات خود با هم هم‌پوشی شدید دارند و درنتیجه مهم‌ترین ومعتبرترین کتب تاریخ تئاتر نیز آثاری هستند بینابین"فرهنگ" و"دایره المعارف" و"تاریخ".

۲.تاریخ تئاتر درایران

از آغاز آشنایی ایرانیان با تئاتر غربی، بیش از دو قرن می‌گذرد. این آشنایی بیشتراز طریق سفرنامه‌ها، شرح مشاهدات و خاطرات افرادی صورت گرفته است که به مناسبات سیاسی و یا فرهنگی به خارج از کشور سفر کرده و پس از رویارویی با تئاترهای مجلل اروپا شرح و توصیف این پدیده را خالی از لطف ندانسته‌اند. این گزارش‌ها چه آن‌ها که تئاتر را پدیده‌ای مترقی و چه آن‌ها که ازسرِغرض تئاتر را مغایر با اصول ناکارآمد و مرتجعانه خویش معرفی می‌کردند در جلبِتوجه فرهیختگان به این نوع ادبی مؤثر واقع شد و پدید آمدن ادبیات نمایشی در ایران حاصل همین آشنایی بود.

در عصر مشروطیت، تئاتر ابزار مهم و قابلِتوجهی در جهت بیداری ملت وتخطئه استبداد محسوب می شود. در زمان انقلاب مشروطه گروه‌های نمایشی بسیاری به‌وجود آمدند که زمینه ایجاد آن‌ها نه دانش و پشتوانه تئاتری، که اندیشه ها و موضع گیری‌های سیاسی بود. این گروه ها غالبا به احزاب سیاسی وابستگی داشتند و اگر در کنار فعالیت سیاسی، به فعالیت نمایشی هم می پرداختند، درون‌مایه ومضمون سیاسی را برمی‌گزیدند.

"با پیدا شدن گروه‌های نمایشی، نویسندگان ایرانی دست به تهیه نمایشنامه زدند. این نمایشنامه ها در ابتدا به تقلید تئاتر قدیم فرانسه نوشته می‌شد و غالبا عبارت از ترجمه ناقص یا صورت دیگرگون شده کمدیهای مولیر یا تقلیدی از آنها بود. بدین معنی که نویسندگان موضوع را از متن اصلی اقتباس و برحسب امکانات زمان و مکان و ذوق و سلیقه ایرانی جزئا و کلا در آن تصرف می‌کردند. در این نمایشنامه ها به عامل عشق و ماجراهای عاشقانه که چاشنی ونمک کمدیهای مولیر است، کمتر توجه می‌شد و غرض عمده و اصلی نویسندگان تحصیل نتایج اجتماعی بود."(آرین پور،۲۹۳:۱۳۷۲)

در پی آشفتگیهای سیاسی‌واجتماعی ایران، پس از جنگ اول جهانی و تسلط بیگانگان بر کشور، حکومت۲۰سالهٔ رضاشاه آغاز شد و به‌تبع آن زمینهٔ فعالیت‌های نمایشی نیز دچار تحول‌ودگرگونی فراوان شد. در پی این تحولات چهره‌های نمایشی ایران، برخی با وابستگی به نظام جدید و برخی با بی‌طرفی، عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی را رها کردند. حکومت رضاشاه به صورت رسمی از سال۱۳۰۴ تا۱۳۲۰ هـ .ش برقرار بود. دوره رضاشاه دوره تحولات وسیع فرهنگی بر اساس الگوهای غربی بود و اولین واقعهٔ مهمی که در هنر نمایش ایران رخ داد ممنوعیت تعزیه به‌دلیل گرایش‌های تجددطلبانهٔ حکومت و تحقیر شدن این گونهٔ مهم نمایشی ایرانی ازسوی روشنفکران بود. اما سانسور و کنترل از حدود۱۳۱۱ هـ ش به‌طورجدی، بر نمایشنامه‌نویسی و اجرای نمایشها حاکم شد .

هم‌زمان با آغاز جنگ جهانی دوم و ورود ارتش‌های متفقین به ایران، نظام دیکتاتوری رضاشاه از هم‌پاشید. مطبوعات، آزادی خود را بازیافتند و احزاب سیاسی، محافل ادبی و اجتماعی و هنری،

جان دوباره گرفتند. در ادبیات و هنر نمایشی ایران، انقلابی روی داد که اگرچه در مقایسه با تئاترهای کشورهای مترقی، این تغییر و پیشروی ناچیز بود ولی می‌توان گفت که در گذشته، هرگز به این قدرت نبود.

حاصل سال‌های پرالتهاب دهۀ سی، دوره‌ای درخشان در ادبیات و ازجمله در ادبیات نمایشی بود. ظهور شخصیت‌های برجستۀ نمایشنامه‌نویسی، که هریک از وقایع تاریخی و اجتماعی توشه‌ای اندوخته بودند، دوره ادبی مهمی را با عنوان "دهه چهل" رقم زد.

هم‌زمان با انقلاب۱۳۵۷ تحول‌ودگرگونی در همۀ عرصه‌های اجتماعی و به‌تبع، فضای فرهنگی‌وهنری ایران به‌وقوع پیوست و در حیطۀ فعالیت‌های نمایشی، اولین رخداد، تعلیق نسبی تئاتر بود. حرفۀ تئاتر در برابر مختصات انقلابی، جایگاه خود را نیافته بود و ازسوی‌دیگر، سیاست‌گذاران این عرصه می‌بایست تعاریف و معیارهای جدید را به اقتضای شرایط جدید ارایه می‌دادند. به‌دلیل دگرگونی‌های بنیادین حاصل از انقلاب‌اسلامی، عده زیادی از هنرمندان تئاتر از کشور خارج شدند. هم‌چنین گروهی از افرادی که در رشته‌های خاص از نمایش مانند اپرا و رقص فعالیت می‌کردند خودبه‌خود با تحولات موجود، از صحنه‌های هنری کنار رفتند. تئاتر نیز مانند سایر نهادهای فرهنگی هنوز در جایگاه تثبیت‌شده‌ای قرار نگرفته بود که با آغاز جنگ در سال۱۳۵۹ و تلفیق آرمان‌های انقلابی و انگیزه‌های دفاع و مقاومت، ضرورت ایجاد نهادهای تبلیغاتی و استفاده از رسانه های گوناگون، ازجمله تئاتر، در جهت اشاعه ایدئولوژی حاکم بر جامعه انقلابی ودرحال‌دفاع، احساس شد.

در سال‌های اخیر فعالیت‌های تجربی تئاتر از گستردگی و تنوعی بیش‌ازپیش برخوردار بوده است. اگر تا پیش از این مهم‌ترین وقایع روز، اجتماع و سیاست، حرف اول جریان های مهم تئاتری دوران خود بوده‌اند، در ساله‌ای اخیر با توجه به افزایش فعالیت‌های عرصۀ پژوهش تئاتر و درهم شکستن مرزهای هنر و اندیشه و فرهنگ، تئاتر مجال ارایه تعابیر مدرن از وقایع موجود بوده است. اگرچه محصول تئاتر طی این سالیان هم‌چنان برخاسته از دل‌مشغولی‌ها و اندیشه‌های اساسی انسانی بوده اما از وجه ارتباط جمعی تئاتر که مهم‌ترین بنیان این ابزار فرهنگی است کاسته است و سالن‌های تئاتر، بیشتر توسط دانشجویان و فعالان تئاتر پر می‌شود و اجراهای تئاتر به گفتمانی مبهم درمیان دست‌اندرکاران دورونزدیک تئاتر بدل شده که روزبه‌روز با دغدغه‌های بنیادین مردم و اجتماع بیگانه‌تر می‌شود. فقدان «تئاتر آگاهی» که خود مستلزم فعالیت‌های سازمان‌دهی شده نهادهای فرهنگی است، به این بیگانگی دامن می‌زند.

۳.تاریخ‌نگاری تئاتر در ایران

نگاهی گذرا به تاریخ تئاتر در ایران در کنار کتب و اسنادی که این تاریخ را ثبت کرده اند نشان می دهد که:

آن‌چه درباره تاریخ تئاتر ایران اتفاق افتاده، به طور طبیعی به‌دلیل عدم وجود سنت و جریان رسمی تاریخ‌نگاری هنر، بسیار گسسته تر از جریان غربی تاریخ تئاتر است. نکته ای که به‌تاکید باید به آن اشاره کرد این است که ظهور و پدیداری تئاتر در ایران به معنای امروزین آن، فرایندی سیاسی است. وجود مبنای فقط سیاسی و روشنفکری برای هنر اجتماعی و فرهنگی تئاتر، سبب می شود روش‌ها و رویکردهای تاریخ نگارانه تئاتر ایران نیز از الگوهای موجود جهانی تبعیت نکنند. با پذیرش این پیش‌فرض که تئاتر پس از گذار از اشکال آیینی، هنر نخبگان جوامع است، بازهم شکل‌گیری و استقلال هنر نخبه تئاتر در ایران مسیر روشنی را طی نکرده است؛ چراکه جریان روشنفکری ایران نیز جریانی مستمر و رسمی نبوده است. درنتیجه این سلسله عوامل، در مقاطع مختلف تاریخ نمایش در ایران، عوامل بیرونی اثر گذار بر جریان‌های تئاتری، روش نگارش خاصی را به معدود کتب تاریخ تئاتر در ایران تحمیل کرده اند وگاه نگرش‌ها وسلیقه های شخصی، تلاش بر بهره‌برداری از نام‌وننگ تاریخی داشته اند.

چنان‌که پیش از این یاد شد، عدم تعامل ثبت تاریخی با رخداد زنده تئاتری منجر به این نتیجه شده است که بیشتر این پژوهش‌ها بر مبنای ادبیات مکتوب نمایشی شکل گرفته اند.به علاوه اینکه فقر تئاتر ایران در حوزه نظریه اجرا نیز باعث شده که تئاتر ما در طول تاریخ خود، مصرف‌کننده نظریات غرب باشد و ارزش‌واعتبار خود را تنها در آن‌چه که از طریق چاپ، ثبت و ضبط شده متمرکز کند.

"هر پژوهشی در نهاد خود نگرشی انتقادی به به رخدادهای تاریخی دارد و حتی می‌تواند جنبه های دانشی موثری برای پرورش دادن نقادی آگاهانه در تئاتر داشته باشد. نبود پژوهش حتی بعضی اتفاقات را پوشیده نگه می‌دارد. مثل موج سازی هایی که در دوره ای از تاریخ ما به دلیل علایق سیاسی و ایدئولوژیک به وجود آمده است، اما به مثابه دانش پایه و بنیادین برای نسل آینده باقی مانده است! پژوهشگر می‌تواند این وضعیت را آشکار کند و پرتوی بر وضعیتی که وجود داشته بیفکند."(اسدی،۱۳۹۰:۱۶)

فقدان نظریه‌پردازی در تئاتر ایران، تبیین نشدن نسبت‌های فرهنگی تئاتر و منطبق نشدن ابزار زبانی و بیانی تئاتر با جامعه ایرانی را در پی داشته است.

در دو دهه اخیر تئاتر ایران، عرصه تجربه‌های گوناگون و پراکنده‌ای بوده است. ترکیب و تلفیق گونه‌ها و شیوه‌های مختلف اجرایی، خصوصیت بسیاری از نمایش‌های اجراشده در این سال‌هاست که گه‌گاه به بروز خلاقیت‌ها و خلق نقاط‌عطفی در تئاتر ایران نیز منجر شده است. اما تداخل بیش از پیش مرزهای نویسندگی و کارگردانی تئاتر، تأکید بر جنبه‌های اجرایی را سبب شده و نگارش بر اساس

رویکرد اجرایی متن، باعث فاصله گرفتن نمایشنامه‌ها از اصول و الگوهای خلق متن دراماتیک به‌عنوان یک نوع ادبی ماندگار، شده است. ازیک‌سو حضور و مطرح شدن در جشنواره‌ها اولین چشم‌انداز فعالیت تئاتری بوده است و ازسوی‌دیگر، گره‌های ناگشوده چاپ و انتشار و فروش نمایشنامه‌ها باعث شده که دست‌اندرکاران تئاتر، مهارت‌های اجرایی را جایگزین انگیزهٔ به جای گذاشتن نمایشنامه‌های ارزشمند کنند. با نظری به نمایشنامه‌های چاپ شده در این سالیان، درمی‌یابیم که مهم‌ترین این نمایشنامه‌ها به اعتبار توفیق نسبی در اجراهای عمومی به چاپ رسیده‌اند. این امر باعث شده که بخش عمده‌ای از فعالیت‌های نمایشی در این سال‌ها به ادبیات نمایشی مکتوب ایران نپیوندند و بررسی تاریخی تئاتر در مقاطعی از زمان دچار اختلال شود. به‌عبارت‌دیگر، خط سیری که در نمایشنامه‌های چاپ شدهٔ ایران دیده می‌شود، با وقایعی که بر صحنه‌های تئاتر در جریان بوده، انطباق ندارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه تئاتر ازسویی، هنری وابسته به زمان وازسوی دیگر رسانه‌ای با ابزار بیانی چندگانه است، به‌خودی‌خود با بحران مرزبندی تاریخی–تحولی و چگونگی ثبت تاریخی مواجه است. عوامل دیگری که تاریخ‌نگاری تئاتر در ایران را با موانع مضاعف روبه‌رو می‌کنند، بیشتر با بحران جایگاه تئاتر در ایران مرتبط اند. ازجمله اینکه تئاتر وارداتی غرب، محصول منطقی فرهنگ بومی ایران نیست و خاستگاه سیاسی دارد و پیوندنداشتن تئاتر با بنیادهای فرهنگی جامعه، مانع استقلال نهاد تئاتر از مناسبات سیاسی و به تبع آن مانع استقلال مرزهای تاریخ‌نگاری تئاتر از تاریخ سیاسی‌واجتماعی ایران می‌شود. هم‌چنین تبیین نسبت میان دو حوزه متن و اجرا در فرایند تاریخ‌نگاری تئاتر، امری است که تاکنون در ایران چندان توجهی را به خود معطوف نکرده است.

با نظر به مشکلاتی که بر سر راه تاریخ‌نگاری تئاترجهان به صورت عام و در ایران به صورت خاص تری وجود دارد، دو ضرورت موکد احساس می شود:

۱.ایجاد تشکل و سازمانی رسمی که با حمایت و همکاری همه‌جانبه دولتی، اجراهای تئاتری را به موازات متون ادبی نمایشی، وقایع‌نگاری کنند.

احتمالا چنین فعالیتی در درازمدت، شناخت و بینشی عمیق‌تر نسبت به ماهیت ملی تئاتر ایران نیز به‌دست خواهد داد.

۲.استفاده از فضای مجازی در تولید کتب تاریخی تئاتری

به‌نظر می‌رسد طراحی کتب الکترونیکی به‌نوعی می‌تواند درآمیختگی وهم‌زمانی موجود در فعالیت پیچیده تئاتر، از متن به اجرا، و از اجرا به تفکیک سبک‌های اجرایی در حوزه نظری را پوشش دهد.

فهرست منابع

۱_ آرناسن، اچ. هاوارد(۱۳۸۹) ***تاریخ هنر نوین***، محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تهران، انتشارات نگاه

۲ _ آژند، یعقوب(۱۳۷۳) ***نمایشنامه‌نویسی در ایران، (از آغاز تا ۱۳۲۰ هـ.ش)***، چاپ اول، تهران، نشر نی

۳_ آرین‌پور، یحیی(۱۳۷۲) ***از صبا تا نیما، (تاریخ صد و پنجاه سال ادب فارسی)***، چاپ پنجم، تهران، انتشارات زوار

۴-اسدی، سعید، (خرداد ۱۳۹۰)، «تاریخ نگاری درستی از تئاتر ایران در دست نیست»، مصاحبه ***با نشریه بانی فیلم***، شماره ۲۰۰۸

۵_ اسکویی، مصطفی(۱۳۷۸) ***سیری در تاریخ تئاتر ایران***، چاپ اول، تهران، نشر آناهیتا اسکویی

۶-انکر اسمیت، فرانک آر، بهار و تابستان (۱۳۷۹)، پست مدرنیسم و نظریه تاریخ،ترجمه دکتر حسینعلی نوذری، ***مجله تاریخ معاصر ایران***،شماره(۱۳و۱۴)، صص۶۳-۹۶

۷_ براکت، اسکار(۱۳۷۵) ***تاریخ تئاتر جهان***، هوشنگ آزادی‌ور، چاپ دوم، تهران، انتشارات مروارید

۸_ بکولا، ساندرو(۱۳۸۷) ***هنر مدرنیسم***، رویین پاکباز، فرهنگ معاصر

۹_ جنتی عطایی، ابوالقاسم(۱۳۵۶) ***بنیاد نمایش در ایران***، چاپ دوم، تهران، انتشارات صفی‌علیشاه

۱۰ _ جوانمرد، عباس(۱۳۸۳) ***تئاتر، هویت و نمایش ملی***، چاپ اول، تهران، نشر قطره

۱۱_ خلج، منصور(۱۳۸۱) ***نمایشنامه‌نویسان ایرانی از آخوندزاده تا بیضایی***، چاپ‌اول، تهران،نشر اختران

۱۲_ دورانت، ویل(۱۳۸۶) ***تاریخ تئاتر***، عباس شادروان، چاپ چهارم، تهران، انتشارات علمی فرهنگی

۱۳ _رامین،علی (۱۳۸۹) ***مبانی جامعه شناسی هنر***،چاپ دوم، تهران، نشر نی

_ راودراد،اعظم(۱۳۸۲) ***نظریه‌های جامعه شناسی هنر وادبیات***، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران

۱۴_ رضاقلی، علی(۱۳۸۹) ***جامعه شناسی نخبه‌کشی***،چاپ سی و دوم، تهران، نشر نی

۱۵_ سپهران، کامران(۱۳۸۸) ***تئاترکراسی در عصر مشروطه***، چاپ اول، تهران، انتشارات نیلوفر

۱۶_شائنفر، آندره و دیگران (۱۳۸۳) ***دایره المعارف پلیاد***، نادعلی همدانی، چاپ دوم، تهران، انتشارات نمایش

۱۷_ شهریاری، خسرو(۱۳۶۵) ***کتاب نمایش (فرهنگ واژه‌ها، اصطلاحها و سبکهای نمایشی)***، چاپ اول ، تهران، امیرکبیر

۱۸-عظیمی، امین، مرداد و شهریور (۱۳۸۷)، ***بررسی فقدان آرشیو تئاتر در ایران، مجله آینه خیال***، شماره (۹)، صص۵۳-۵۵

۱۹_ کسروی، احمد(۱۳۵۷)***تاریخ مشروطه ایران***، چاپ چهاردهم، تهران، امیرکبیر

۲۰_ کیان افزار، اعظم(۱۳۸۷) ***تئاتر ایران در گذر زمان***، چاپ اول، تهران، نشر افراز

۲۱_ گاردنر، هلن(۱۳۸۹) ***هنر در گذر زمان***،محمدتقی فرامرزی، چاپ دهم، تهران، انتشارات نگاه

۲۲_گامبریج، ارنست (۱۳۸۸) ***تاریخ هنر***، علی رامین، چاپ ششم، تهران، نشر نی.

۲۳_ ماینر،ورنون هاید(۱۳۸۷) ***تاریخ تاریخ هنر***، مسعود قاسمیان، چاپ اول، تهران، فرهنگستان هنر .

۲۴_ملک‌پور، جمشید(۱۳۶۳) ***ادبیات نمایشی در ایران***، چاپ اول، تهران، انتشارات توس.

۲۵-نعمتی لیمایی، امیر،۱۶ تیر (۱۳۸۷)، ***تاریخ نگاری در ایران و اسلام، مردم سالاری***.

۲۶_ هینیک، ناتالی(۱۳۸۷) ***جامعه شناسی هنر***، عبدالحسین نیک گهر، نشرآگه.

27-Danto, Arthur C.(1973),"Artworks and Real Things",Theoria34

28-Jeffri, Joan and Robert Greenblatt(1989),"Between Extremities: The Artist Described",Jurnal of Arts Management and Law, 19

تأویل تبارشناسانهٔ قهرمان در تعزیه

سیدمصطفی مختاباد

تاریخ دریافت مقاله: ۵ / ۱۰ / ۹۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲ / ۱۱ / ۹۱

تأویل تبارشناسانهٔ قهرمان در تعزیه

سیدمصطفی مختاباد
دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

پژوهش‌گران از دیرباز دربارهٔ خاستگاه، سیر تحولات، زایش قهرمان، عناصر دراماتیک و روند تکاملی تعزیه دیدگاه‌هایی گوناگون را گشوده‌اند. اما با پیدایش روش‌های جدید در نقد و ازطریق بهره جستن از آن‌ها به یقین می‌توان به قرائتی متفاوت در زمینهٔ عناصر تعزیه (برای مثال قهرمان) دست یافت. ازمیان آن‌ها دو دیدگاه دیرینه‌شناسی و تبارشناسی قابل‌تأمل است. دیرینه‌شناسی، روش تحلیل قواعد پنهان، کشف گفتمان و یافت گسست‌ها و خلأهاست (لطفی،۱۳۶۸: ۱۵۰) با رجوع به روش دیرینه‌شناسی و قرائت اندیشمندانه آن، اعتبار تاریخی ادبی و هنری پدیده‌ای چون تعزیه آشکار می‌شود، اما هدف این نوشتار بازیافت توالی و چگونگی استمرار درون‌مایهٔ قهرمان در تعزیه است و با روش دیرینه‌شناسی نمی‌توان به این قرائت دست یافت. این در حالی است که مولود آن یعنی روش تبارشناسی به این قرائت پاسخ می‌دهد؛ زیرا تبارشناسی، روش تکامل‌یافتهٔ دیرینه‌شناسی است. این دانش به ما کمک می‌کند تا از هویت بازسازی شده، منشأ پراکندگی‌های نهفته و در پی آن از تکرار خطاها سخن بگوییم. در واقع، تبارشناسی در پی رفع نتیجه‌گیری‌های غلط است و آنچه را که تاکنون یک‌پارچه پنداشته‌اند، متلاشی می‌کند و ناهم‌گنی آن‌چه را که هم‌گن تصور می‌شد، برملا می‌کند. در تبارشناسی تداوم‌ها نفی می‌شود و برعکس ناپایداری‌ها، پیچیدگی‌ها و اجتماعات موجود در پیرامون رویدادهای تاریخی آشکار می‌شود (فوکو، ۱۳۷۶: ۲۲ـ۲۴). در این مقاله دیدگاه تأویلی تبارشناسانه فوکویی برای تبیین زایش، جایگاه و سیر تکاملی قهرمان در تعزیه با قرائتی پیشین و نه پسین در حوزهٔ ادبیات حماسی و نمایشی موردنظر است.

اگر از دریچهٔ دید تبارشناسی به سیر درام در ایران از ابتدا تا به امروز نظر افکنیم، به‌روشنی درخواهیم یافت که شکوفایی و نوآوری نداشتن دراماتیکی، ناشی از بحران قهرمان است. روشن است که در هر مقطعی از تاریخ قهرمان موردتوجه قرار گرفته است، و به‌طورطبیعی درام در آن دوره رشد کرده و ماندگار

شده است؛ برعکس هرزمانی که عنصر قهرمان نادیده انگاشته شده رنگ‌پریدگی و رخوت بر رخسار ادبیات و درام ما چیره شده است. با این چشم‌انداز باید بپذیریم که ارتباط قهرمان با اوج و فرود جریان خلاقه، نه تنها در عرصهٔ ادب ایران بلکه در جهان نسبت مستقیم دارد. با پذیرش این فرضیه دیگر نمی‌توان به نظریهٔ ارسطو در ***فن شعر*** بسنده کرد و پیرنگ[1] یا افسانهٔ مضمون را محور درام تراژدی دانست. او دراین‌باره چنین نوشته است: « مبدأ و روح تراژدی، افسانه و داستان است و خلق و خصلت از حیث اهمیت نسبت بدان در مرتبه ثانی است» (زرین‌کوب، ۴۰:۱۳۵۳). نقد نوین نمایشی نیز از لسینگ تا گسنر و بنتلی بر این دیدگاه، یعنی قهرمان محوری در حوزهٔ ادبیات دراماتیک مُهر تأیید زده است. ازاین‌منظر، تأویل تبارشناسانهٔ قهرمان در ادب ایرانی پیرامون دو محور پیش از اسلام «ادبیات حماسی» و دورهٔ اسلامی «درام تعزیه» در این مقاله موردبررسی قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: تعزیه . شاهنامه . تبارشناسی . قهرمان . تراژدی

ایران قدیم قبل از اسلام و ادبیات حماسی

برای شناخت دقیق تبار قهرمان در ادبیات فارسی پیش از اسلام، ***شاهنامهٔ فردوسی*** موثق‌ترین منبع است و به یاری آن می‌توان بادقت و ظرافت در بارهٔ قهرمان حماسی کاوش کرد و چشم‌انداز زایش، تحول و تکامل آن را به‌خوبی دریافت.

شاهنامه آیینهٔ مجسم جامعهٔ ایران کهن است و به‌درستی شرایط حاکم اجتماعی، سیاسی و روانی حاکم بر انسان ایرانی را تصویر کرده است. در این تجسم، فردوسی به‌خوبی پیدایش قهرمانان را که نیاز درونی یک ملت است تشریح می‌کند.

فردوسی این اثر فناناپذیر را که عصارهٔ تفکر، احساس و اندیشهٔ انسان ایرانی است از تاریخ و تمدن ملی خود وام گرفته و با اندیشهٔ خلاق خویش درآمیخته است. منابع فردوسی آثاری چون ***خداینامه***، ***شاهنامه ابومنصوری*** و روایات دهقانان و نقالان که میراث‌دار گوسان‌های باستانی بودند، است: گوسان‌هاست.

«ز گفتار دهقان کنون داستان
به پیوندم از گفتهٔ باستان»

یا:

«به گفتار دهقان کنون بازگرد
نگر تا چه گوید سراینده مرد» (فردوسی، ۱۳۷۰:۱۲۴)

داستان‌های ***شاهنامه*** بیشتر حماسی‌اند و خودبه‌خود و به‌تدریج به آزمایشگاه آرمان‌ها و حقایق مردم روزگاران تبدیل‌شده‌اند. مردم ایران در آیینه این اثر نه‌تنها تاریخ گذشته، بلکه گوهر زندگی و اسرار نهفتهٔ قلب خویش‌را در آن یافته‌اند.

داستان‌های بخش اول ***شاهنامه***، اسطوره‌ای هستند که از کیومرث به‌عنوان اولین پادشاه شروع می‌شود. سپس به هوشنگ «پرومتهٔ ایرانی»، تهمورث و سرانجام جمشید صاحب «فر» و خالق نوروز می‌رسد. جمشید فرهمند به‌سبب دارا بودن قدرت و شکوه فراوان به خودبینی می‌افتد و همانند همه شاهان، خدا را فراموش می‌کند و درنتیجهٔ این کبر و غرور موجب بلا و بدبختی برای خود و مردمش می‌شود، و در نهایت زمینه‌ساز به قدرت رسیدن یک فرد بیگانه و شیطانی به نام ضحاک در ایران می‌شود و به‌این‌ترتیب بخش اسطوره‌ای ***شاهنامه*** به پایان می‌رسد.

«منی کرد آن شاه یزدان‌شناس
زیزدان به پیچیده و شد ناسپاس» (فردوسی، ۱۳۷۰:۲۲)

دراین‌خصوص فردوسی به‌خوبی آشکار می‌کند که فساد انسانی، اجتماعی و اخلاقی در جامعه،

ناشی از تکبر، غرور و خداانکاری است که کل نظم و ثبات اجتماعی را به‌هم می‌ریزد. آن‌چه فردوسی گفته جهان‌شمول است و در آثار دراماتیک بزرگ غربی همانند ***هنری پنجم***، ***مکبث*** و ***هملت*** بیان شده است. اما نگاه شاعرانه و حماسی ـ تراژدیک فردوسی برای به‌تصویر کشیدن آلودگی‌های زمینی بی‌همتاست. این نگاه تأویلی ویژهٔ قهرمان و شخصیت‌پردازی برجسته در ادبیات حماسی ایران است. بنابراین در ***شاهنامه*** قهرمان به مفهوم فراتر و برتر از گونهٔ معمولی است و از اعتبار معنوی، فراگونه‌ای و جهانی برخوردار است و این در هیچ حماسهٔ دیگری به‌جز ***شاهنامه*** دیده نشده است. (فلمینگ، ۶۵:۱۳۶۹)

فردوسی بذر قهرمان‌آفرینی را در مقطعی از جامعهٔ ایرانی می‌پروراند که مجموعهٔ آن‌ها پذیرش تحمیلی ضحاک را به مدت یک هزار سال به‌وجود آورده است. آن بذر، قهرمانی چون کارهٔ آهنگر است که جوانه می‌زند، می‌بالد و شاخ‌وبرگ آن بر جامعهٔ ستم‌دیدهٔ ضحاک زده می‌گسترد. (کیا، ۱۳۶۹،ص:۳۰۱)

فردوسی آن مجموعه شرایط را چنین معرفی می‌کند:

نهان گشت آیین فرزانگان
پراکنده شد کام دیوانگان
شده بر بدی دست دیوان دراز
ز نیکی نبودی سخن جز به راز
ندانست خود جز بد آموختن
جز از غارت و کشتن و سوختن (فردوسی، ۲۴:۱۳۷۰)

در چنین جامعه‌ای که شاه ظالم (ضحاک غیرایرانی) جوانان را خوراک ماران شانهٔ خویش می‌کند، فساد و تباهی سراسر آن را در برگرفته است. فضا و زمان یا آسمان برای درخشش ستارهٔ حماسه منور می‌شود و سرانجام آن قهرمان واقعی ظهور می‌کند. او کسی جز کاوه نیست، که باید به‌پاخیزد تا جامعه‌ای را از تباهی نجات دهد. اگرچه او مردی آهنگر است ولی در جامعهٔ اسطوره‌ای به‌تنهایی قادر نیست نظام فساد را دگرگون کند، پس سراغ نیرویی می‌رود که از شکوه برخوردار باشد و صاحب فر، همان فریدون فرهی است.

به‌این‌ترتیب با ورود فریدون، بخش اسطوره‌ای ***شاهنامه*** به پایان می‌رسد و عصر شاه و پهلوانان حماسی آغاز می‌گردد. رستم قهرمانی است که در این دوره ظاهر می‌شود و با مرگ او به دست شغاد، دورهٔ قهرمانان حماسی ***شاهنامه*** به آخر می‌رسد و عصر دیگری که از آن به دورهٔ تاریخی یاد کرده‌اند، آغاز می‌شود. همان‌طورکه مشخص است هریک از سه دورهٔ اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی شاهنامه یا

به‌عبارت‌دیگر، جامعهٔ ایرانی، قهرمانان ویژهٔ خویش را دارد.

چون برون شرد ز درگاه شاه — برو انجمن گشت بازارگاه
همی بر خروشید و فریاد خواند — جهان را سراسر سوی داد خواند
از آن چرم آهنگران پشت پای — بپوشند هنگام زخم درای
همان کاوه آن بر سر نیزه کرد — همانگه ز بازار برخاست کرد
خروشان همی رفت تیره بدست — که ای نامداران یزدان‌پرست
کسی کو هوای فریدون کند — سر از بند ضحاک بیرون کند
(فردوسی، ۲۷:۱۳۷۰)

برای تأویل و تبارشناسی شخصیت کاوه، می‌توان نتیجه گرفت که او قهرمان کامل اسطوره‌ای، یعنی انسانی که به‌تنهایی به خواسته و هدف خود نمی‌رسد بلکه او در مسیر هموارسازی راه قهرمانان بعدی قرار دارد. او سکویی برای پرش قهرمان حماسی است. در این مرحله از روند جامعهٔ ایرانی، ادبیات حماسی هنوز به ساحت قهرمان واقعی که اقدامی را به تمامی با ارادهٔ خود انجام می‌دهد، نرسیده است. پهلوان حکیم، فردی که حضور حکیمانهٔ او درراستای سرنوشت جامعه ایران بسیار ارزنده و مغتنم است با ظهور رستم تجلی می‌یابد. مقدمات ظهور او با مرگ فریدون و تقسیم کشور درمیان سه فرزندش، سلم و تور و ایرج، مهیا می‌شود. بخش‌های میانی مملکت فریدون به کوچک‌ترین فرزند، یعنی ایرج می‌رسد و این آغاز پدید آمدن ایران‌شهر است که نیازمند قهرمانی حماسی به نام رستم تا آن را بپاید. رستم دستان از تهمینه، همسر زال پدید می‌آید. که نمایندهٔ فرهنگ، عظمت روح پنهان و عالی‌ترین آرمان‌های جامعهٔ ایرانی است.

با زایش رستم، ادبیات حماسی ایران پدید می آید. او شخصیتی چندبعدی دارد. ازیک‌سو همانند جولیوس سزار رومی قدرتمندانه با نیروی بیگانه می‌جنگد و ازسوی‌دیگر همانند هملت حساس، درونی و با تدبیر مخیلانه عمل می‌کند. او با فساد داخلی‌وخارجی سر آشتی ندارد. رستم پدری همانند لیر است که مرگ فرزند را به چشم می‌بیند و چون لیر زندگی را در پوچی لمس می‌کند، اما در مسیر نبرد با پلیدی و پرستش عشق و پاکی و تقویت خوبی لحظه‌ای سستی به خود راه نمی‌دهد. او همانند اتللو قهرمانی تراژدیک است، اما همه سختی‌ها و بدی‌های زندگی قبل از مرگ را تحمل می‌کند. او مردی است که از همه‌خوبی‌های درونی برخوردار است و همه برتری‌های یک قهرمان تراژیک را داراست. رستم فردی چندگانه و مانند قهرمانان تراژدی‌های یونان و روم، مظهر و نماد آرمان‌های ملت در یک عصر است. او

عنصری جهان‌شمول و قهرمانی است که عصارهٔ فرهنگ و هویت ایرانی در او تجلی می‌کند. او همانند کاوه برای مبارزه با بدی می‌کوشد و به مردم کمک می‌کند تا از شر پلیدی رهایی یابند. رستم برخلاف کاوه، بدون حمایت و به‌تنهایی قادر است دشمن راازمیان بردارد. او به مرتبه یک قهرمان کامل حماسی و پهلوانی تمام‌عیار دست می‌یابد. او به کمال می‌رسد و دشمنان تاب مقاومت در برابرش را ندارند. پس، رستم نماد نجات و رهایی ایران است.

به رستم چنین گفت شهریار — که ای نیک پیوند به روزگار
زهر بد تویی پیش ایران سپر — همیشه چو سیمرغ گسترده پر
(۹۷:۳)

تراژدی سهراب

فردوسی رستم را از کوران حوادث بی‌شمار می‌گذراند و از او قهرمانی حماسی و چندگانه و تمام‌عیار می‌سازد. یکی از این حوادث، مقابله رستم با فرزندش سهراب است که واقعه‌ای تراژیک است. در این واقعه که جان‌مایه[۲] مرگ را در خود دارد، ویژگی‌های یک درام را آشکار است، قهرمان در یک میدان سخت تراژدیک آزموده می‌شود. اگرچه جدال رستم‌وسهراب و مرگ فرزند، او را بی‌رمق و درمانده می‌کند اما مقاومت و ایستادگی رستم، او را ازنظر سیر تکاملی قهرمان حماسی به قهرمان تراژدی در یک مرز بی‌همتایی قرار می‌دهد(۳۰:۶)

در این مرحله فردوسی، قهرمان را در شرایطی ویژه قرار می‌دهد. در مراحل پیشین، تهدیدها بیشتر از سوی نیروهای خارجی بود. به‌طورمثال افراسیاب به‌عنوان یک دشمن خارجی قصد تصرف کشور را داشت و بارها به ایران‌شهر حمله کرد، اما در نبرد رستم‌وسهراب، تهدید و مشکل داخلی است. امنیت داخلی در خطر است. این تهدید با جمع‌آوری سپاه قابل‌حل نیست. مشکل در این مرحله اخلاقی یا روحانی است. درواقع به‌طور نمادین، جامعه دچار انحطاط درونی شده است. دربار ایران مشکل دارد. شاه نالایقی چون کاوس دایم علیه انسان‌های دل‌سوخته و قهرمانانی چون رستم مسأله ایجاد می‌کند و کشور را به تباهی نزدیک کرده است. در این مرحله رستم دیگر آن قهرمان ستبر و در حال مبارزه با نیروی خارجی نیست، بلکه به فردی عمیق، سیاست‌مدار و زیرک تبدیل شده است تا بتواند به‌عنوان یک قهرمان ملی مشکلات داخلی را حل‌کند. او اندیشه‌ای غیر از حفظ ایران ندارد. وقتی که رستم در برابر بی‌خردی کاووس قرار می‌گیرد، به تنها چیزی‌که می‌اندیشد خیر و صلاح کشور است.

فردوسی دربارهٔ اعتراض رستم به بی‌خردی‌ها و تزویرهای کاوس چنین سروده است:

چرا دارم از خشم کاووس باک — چه کاوس پیشم چه یک مشت خاک
مرا روز فیروزی از داور است — نه از پادشاه و نه از لشگر است
سوی تخت شاهی نکردم نگاه — نگهداشتم رسم و آیین و راه
(۱۱۳:۳)

درحالی‌که در دورهٔ حماسی، هیچ‌گاه پهلوان این‌گونه فاش علیه شاه سخن نمی‌گوید و این نشانهٔ تحولی عمیق در جامعهٔ ایران است. رستم اولین قهرمانی است که این‌چنین از بدکاری پادشاه سخن می‌گوید. تا قبل از او کسی چنین سخن نگفته بود، زیرا اهانت به شاه یعنی مرگ و نابودی. البته رستم تنها در حرف تهدید می‌کند وگرنه او سخت به نظم موجود مقید است. همین‌امر موجب می‌شود تا تضاد او از نوع تضاد سهراب با کاووس نباشد زیرا سهراب خلاف قانون حاکم بر جامعه سخن می‌راند. او می‌خواهد رستم «پدرش» فردی که دارای «فر» نیست، را به تخت شاهی بنشاند. این خواست مغایر با خواست دربار ایران است.

فردوسی چنین می‌سراید:

برانگیزم از گاه کاووس را — از ایران ببرم پی طوس را
به رستم دهم گنج و تخت و کلاه — نشانمش بر گاه کاووس شاه
(فردوسی، ۱۱۷:۱۳۷۰)

سهراب همانند هملت می‌خواهد جهان را از بدی پاک کند. او می‌خواهد تمام مردان مثل پدرش رستم باشند؛ اما این امکان وجود خارجی ندارد. هملت قیام می‌کند و جهانی بهتر و تغییریافته را به یادگار می‌گذارد، اما سهراب به چنین مقصودی دست نمی‌یابد. او نمی‌تواند جهان خود را تطهیر و پالایش کند، ازاین‌رو، سهراب با مرگ خود نظم هملتی ایجاد نمی‌کند. با دیدی تأویلی می‌توان به اندیشهٔ فردوسی راه یافت و فهمید که چرا او سرگذشت غم‌بار رستم‌وسهراب را در حلقهٔ کور عدم شناخت پدروپسر از یکدیگر پی‌ریزی می‌کند. اگر غیر از این بود، اساس جامعه آن روزی به‌هم می‌خورد.

اگر رستم‌وسهراب همانند قهرمانان دورهٔ حماسی بدون پرده‌پوشی خود را معرفی می‌کردند و در سلامت یکدیگر را می‌یافتند، تکلیف، «فر» ایزدی چه می‌شد؟ پس فردوسی تا نقطه‌ای پیش رفته است که اساس نظم اجتماع به‌هم نریزد. او آگاهانه سؤالات را هم‌چنان بی‌پاسخ می‌گذارد و از خواننده هوشمند می‌خواهد به‌دنبال پاسخ بگردد. این پرسش‌وپاسخ نتیجهٔ گسترش فضای تراژیک است. در ماجرای سوگ‌ناک سیاوش نیز همین تزویر و ریا موجب هلاکت او می‌شود. بنابراین می‌توان از تراژدی سیاوش نیز سخن گفت.

تراژدی اسفندیار

میدان و تجربهٔ تراژیک بعدی رستم، به‌هنگام جدال او با اسفندیار است که درگیری بسیار هول‌ناک است. شاهرخ مسکوب در مقدمهٔ ***رستم و اسفندیار*** خویش می‌نویسد: «اگر رستم بِبَرد، غم است و اگر ببازد همه چیز را از دست می‌دهد. (مسکوب، ۲۰:۱۳۴۲)

در این مرحله نیز قهرمان با بحران داخلی مواجه است. رستم به‌عنوان قهرمان حماسی در جنگ با دشمن خارجی موفق بوده است اما حالا با کی‌گشتاسب، پدر قدرت‌طلب اسفندیار روبه‌روست که نمی‌خواهد به وعدهٔ خویش عمل و پادشاهی را به پسرش واگذار کند. گشتاسپ با دستور غلط برای حفظ جان خود همانند یاگو عمل می‌کند. این مرد خودخواه، فرزندش، اسفندیار رویین‌تن را که هفت‌خان را پشتِ‌سر نهاده و یک قهرمان ملّی است ، در برابر رستم قرار می‌دهد. رستم به اجبار برابر اسفندیار قرار می‌گیرد. او می‌داند در این نبرد پیروزی به نفع هیچ‌یک نیست. بنابراین تلاش می‌کند تا خود و اسفندیار را حفظ کند، ازاین‌رو، به او می‌گوید با تو نزد گشتاسب خواهم آمد. اما اسفندیار او را دست‌بسته می‌خواهد و رستم به این امر تن در نمی‌دهد:

چه نازی بدین تاج گشتاسبی — بدین باره و تخت لهراسبی
که گوید برو دست رستم ببند — نبندد مرا دست چرخ بلند
من از کودکی تا شدستم کهن — بدین گونه از کس نبردم سخن
مرا خواری از پوزش و خواهش است — وزین نرم گفتن مرا کاهش است
(فردوسی، ۳۶۵:۱۳۷۰)

رستم از عاقبت کار باخبر است. او پهلوانی باتجربه است و می‌خواهد از واقعهٔ شوم جلوگیری کند. او سرنوشت خود را با سرنوشت اسفندیار درآمیخته می‌داند. او باخبر است که مرگ اسفندیار به‌منزلهٔ مرگ خودش است:

که هر کس که او خون اسفندیار — بریزد سرآید بر او روزگار
بدین گیتش شوربختی بود — وگر بگذرد رنج و سختی بود
(فردوسی، ۳۶۶:۱۳۷۰)

رستم چاره‌ای جز مبارزه ندارد. پس‌به‌ناچار عزم جنگ می‌کند. اشتباه ازسوی او نیست، قهرمان اول ایران از شرایط غلط و از به پایان رسیدن عصر حماسه به این اشتباه و آسیب کشیده می‌شود. در تفکر حماسی ایرانیان، قهرمان واقعی کسی است که پیروزی را توأم با راستی انجام دهد (ریاحی، ۱۳۷۵: ۱۸۶) اما

رستم همانند نبرد با سهراب حیله می‌زند. او به یاری سیمرغ اسفندیار را ازمیان برمی‌دارد، اما خود را اسیر سرنوشت می‌یابد. بعد از این پیروزی، رستم یک قهرمان بی‌همتاست و تمام اعتبارات یک قهرمان تمام‌عیار را داراست زیرا همهٔ رقبا را مغلوب کرده است. اما آیا می‌توان او را در برابر پیروزی بر سهراب و اسفندیار به‌راستی قهرمان حماسی فاتح نامید؟ باید به‌صراحت گفت رستم در مبارزه با قهرمان خارجی همواره پیروز بوده است اما درمقابله با قهرمانان داخلی به توفیقی دست نمی‌یابد. این عدم موفقیت شاید قهرمانی از نوع دیگر می‌طلبد. قهرمانی از نوع قهرمانان دینی که علیه فساد دوران به جنگی تمام‌عیار تن می‌دهند. این قهرمان را می‌توان در سیمای کیخسرو یافت که انتقام خون به ناحق و از روی تزویر ریخته‌شدهٔ پدرش، سیاوش را از تورانیان می‌گیرد و بر تخت پادشاهی ایران‌شهر نیز می‌نشیند. او قهرمان مبارزه با نفس درونی است و همانند عارفان تمام جلال سلطنت را رها می‌کند و به‌میان برف‌وبوران رفته، از نظرها ناپدید می‌شود.

هم‌چنان که اشارت رفت. ادبیات حماسی قبل از اسلام در جان‌مایهٔ خود نیازمند بستر مبارزه خارجی است و استقلال کشور را اساس قرار می‌دهد. رستم، قهرمان قهرمانان با چنین اندیشه‌ای زیست و جان باخت. اما در دورهٔ بعد، یعنی دورهٔ اسلامی و در تعزیه با فساد و بی‌ایمانی در جامعه اصل قرار می‌گیرد، براین‌اساس قهرمانانی مقدس از ائمه و معصومین تجلی می‌یابند تا با فساد اجتماعی مبارزه کنند و در این راه مقدس جان شیرین خود را با شهد شهادت عوض کنند. تفکر مبارزه با فساد اخلاقی و انسانی برگرفته از دورهٔ دینی و اندیشهٔ دینی است که در دورهٔ اسلامی ازطریق تعزیه، این درام شیعی و تنها درام جهان اسلام، جاری شده است.

قهرمانان تعزیه

در دورهٔ اسلامی جامعهٔ ایرانی، هنگام پرداختن به تأویل تبارشناسانه قهرمان درمی‌یابیم که او باید کامل مذهبی باشد، برخلاف دورهٔ پیش از اسلام که قهرمان ترکیبی از ملیت و استقلال‌خواهی را داشت. شایان‌ذکر این است که مولوی نیز در یکی از ابیات ***مثنوی معنوی*** آن نوع قهرمان را آرزو می‌کند:

زین همرهان سست عناصر دلم گرفت　　شیر خدا و رستم دستانم آرزوست

در این دوره، قهرمانان مقدس و دارای الگوهای دینی اخلاقی است. گل سر سبد این قهرمانان حضرت سیدالشهدا امام‌حسین(ع) یا سایر ائمه و معصومین دین خدا هستند. آنها در زندگی و باورهای مردم قدم می‌گذارند و خلأهای روحی و روانی آن‌ها را پر می‌کنند و به نیازهای ناممکن آن‌ها پاسخ می‌گویند.

قهرمانان این دوره به‌طوردقیق در ادبیات دینی و به‌خصوص درام مقدس شیعی «تعزیه» تجلی می‌یابند. آن‌ها در وادی نبرد با نیروهای شریر حضور می‌یابند تا به آن بخش از ذهنیت ایرانی که همان اخلاق‌گرایی، مبارزه با مفاسد اجتماعی‌وفرهنگی حاکم بر جوامع است، پاسخ دهند. این تمایل در ادبیات حماسی بی‌پاسخ ماند، اما در تعزیه همه تلاش قهرمانان بر دفع مفاسد، مبارزه با هرگونه ظلم و برقراری حاکمیت قانون خدا در زمین است. این برهه دو قرن بعد از خلق ***شاهنامه*** شروع شد. زمانی‌که مردم با توجه به اسلامی شدن جامعه و حضور قدرت‌ها و نیروهای نامقدس، شدید نیازمند قهرمانان دینی بودند و نه قهرمانان فقط ملی. در چنین شرایطی، چهرهٔ سید شهیدان کربلا در ادبیات و تفکر انسان ایرانی شعله می‌کشد و همین‌امرموجب می‌شود تا تعزیه به‌عنوان درام آیینی شکل گیرد .(همایونی، ۱۰:۱۳۷۱)

دربارهٔ ریشهٔ تعزیه دیدگاه‌های گوناگونی وجود دارد. بعضی از محققان تبار تعزیه را به داستان ***یادگار زریران*** ربط می‌دهند. که از زمان ساسانیان باقی مانده و یک حماسه مذهبی زرتشتی است. این داستان بر حضور زریر، سردار شاه گشتاسب، پادشاه مقدس زرتشتیان در جنگ با دشمن دینی او ارجاسب تأکید دارد. در این جنگ زریر با همهٔ رشادت‌ها و شهامت‌ورزی‌ها کشته می‌شود و نام شهید بر خود می‌گیرد. با شهادت زریر فرزند او به مصاف دشمن می‌رود و انتقام پدرش را می‌ستاند. در این جدال عاقبت سپاه گشتاسب پیروز می‌شود. ایرانیان قدیم به نکوداشت دلاوری‌ها و شهادت زریر، مراسم و آیین‌هایی را برگزار می‌کردند که نام آن را زریران نهادند (یارشاطر، ۱۰:۱۳۵۷ـ۲۰). در یک مقایسهٔ تطبیقی و تبارشناسانه بین ***یادگار زریران*** و تعزیه درمی‌یابیم. در ***یادگار زریران*** مضمون و محور مبارزه با دشمن داخلی و همه انسان‌های ظالم می‌چرخد. شاید بتوان شباهت‌هایی بین بعضی عناصر و جنبه‌های تعزیه و ***یادگار زریران*** ترسیم کرد اما تفاوت‌ها نیز بی‌شمارند.

یادگار زریران به یک واقعهٔ کوچک حماسی مربوط بود که به صورت مراسم و آیین نمایشی محدود و مذهبی تا قبل از اسلام ادامه یافت و بعد از اسلام تا پیدایش تعزیه به صورت روایت شفاهی بین مردم نقل می‌شد و به‌تدریج از اجرای آیینی آن اثری باقی نماند. پس این واقعه نمی‌تواند دست‌مایه و جان‌مایهٔ یک جریان گسترده و عمیق نمایشی چون تعزیه قرار گیرد. درون‌مایهٔ تعزیه برخواسته و برگرفته از جوهر وجودی قهرمان اصلی آن، حضرت امام‌حسین(ع) است و قابل‌مقایسه با زریر نیست. عصارهٔ معنوی و فلسفی واقعهٔ زریر نیز آن‌چنان فراگیر نیست که بتوان گفت بر تعزیه تأثیر گذاشته است. گرچه می‌توان پذیرفت به‌عنوان میراث و سننی آیینی و نمایشی هم‌پایه سایر مواریث مانند سوگ سیاوش بر تعزیه تأثیر داشته است.

کمااین‌که عده‌ای از صاحب‌نظران خاستگاه تعزیه را در سوگ سیاوش یا آیین سیاوشان می‌دانند؛ آیینی که از جنبه‌های نمایشی برخوردار بود و برپایهٔ دسته‌روی و عزاداری تا چند دهه پیش در برخی

شهرستان‌ها مانند شیراز استمرار داشته است.

برگزاری دسته‌های سوگواری در ایران سابقه‌ای طولانی دارد و بنابر یک ثبت تاریخی از ماجرای نوحه بر مرگ سیاوش در بخارا اطلاع یافته‌ایم. علاوه برتأثیرات فرهنگی آسیای میانه، هیچ بعید نیست که این سنت نتیجه همان روحیه عزاداری باشد که حین انتقال برخی عناصر فرهنگ بین‌النهرین به ایران، به سرزمین ما رسیده باشد (بیضایی، ۴۹:۱۳۴۴) به طوری که می‌دانیم: **احسن القصص**

«اما دسته‌های عزاداری اسلامی بنا بر استنتاج خیلی‌ها، از جمله به شهادت کتاب از زمان عضدالدوله دیلمی (در نیمهٔ دوم قرن چهارم هجری) آغاز یا علنی شد و در زمان صفویه و بعد قاجاریه توسعه یافت و شکل تازه‌تری پیدا کرد.(بیضایی، ۱۳۴۴ :۵۰)

ازنظر مضمونی نیز بین قهرمانان تعزیه و سوگ سیاوش سنخیتی وجود ندارد. گرچه سیاوش قهرمانی است که به دورهٔ پایان حماسه که تزویر یا گسترش می‌یابد متعلق است و از فساد درباری (کی‌کاوس) فرار می‌کند اما در فساد درباری دیگر (افراسیاب) غرق می‌شود اما در تعزیه همهٔ قهرمانان، مبارزه را نه‌تنها با فساد یزید بلکه از اساس هر نوع یزیدی اصل می‌دانند و امام حسین(ع) نیز در وصیت‌نامه خود چنین می‌گوید:

«من از روی ستیز و سرکشی و طغیان یا پیروی هوای نفس و شیطان بیرون نیامدم و منظورم این نیست که در زمین فساد کنم یا به کسی ستم نمایم فقط منظورم اصلاح امر امت اسلامی و جلوگیری از فساد است و این‌که به سیرهٔ جد و پدرم رفتار نمایم. (آیتی، ۲۰:۱۳۴۷)

از این‌رو، امام‌حسین(ع) به‌طورکلی برای رفع فساد قیام کرد و می‌خواست عدالت حاکم شود. پس هیچ پیوند، مشابهت و هم‌خوانی ازنظر مضمونی بین تعزیه و سوگ سیاوش وجود ندارد. تنها شاید در اشکال، نمادها و قالب ارایه این همخوانی و اتصال را بتوان درنظر گرفت. البته باز باید با تکیه بر اسناد معتبر، ریشه‌های این تبار را مشخص ساخت.

قهرمانان تعزیه برخلاف قهرمانان حماسه‌های کهن ایرانی سعی می‌کنند با دشمن و فساد داخلی مبارزه کنند. آن‌ها در این راه تا آخر استقامت می‌ورزند و میدان را ترک نمی‌کنند؛ چون به‌درستی راه خود اعتقاد ایمانی دارند و می‌خواهند جهان را تغییر دهند. این اراده و خواست جهانی است؛ همانند تراژدی ***هملت*** که قهرمان آن می‌خواهد ریشه فساد را بخشکاند. اگر چه در جهان تعزیه برخلاف جهان شکسپیر ما از اخلاق، دین‌داری و معصومیت برخورداریم، و این نمایش تعزیه را به ساحت مقدس ارتقا می‌دهد؛ اما به‌هرحال در آثار شکسپیر و اثری به مانند ***هملت*** فساد در جهان خاکی و مسایل زمینی محور قرار گرفته‌اند(کیا، ۵۰:۱۳۶۹)

در نگاه به تبار تعزیه نباید تنها به دسته‌روی و عزاداری که جنبه ریختی و ساختاری دارد توجه کرد،

بلکه مهم مضمون و محتوا و جهان‌بینی تعزیه است که در مجالس مختلف آن جاری است. اگر به داستان تراژیک رستم‌وسهراب توجه کنیم، درمی‌یابیم که سهراب نیز قصد تغییر جهان را دارد؛ و ازاین‌لحاظ به قهرمان تعزیه نزدیک می‌شود. اما در پایان نبرد او با رستم، آن‌چنان معنویتی از او در ذهن ما باقی نمی‌ماند. به‌ویژه آنکه او نمی‌تواند جهانی را تغییر دهد، اما در قهرمان تعزیه حرکت و مبارزه می‌کند و عاقبت شهید می‌شود یعنی به ظاهر شکست خورده است اما در باطن پیروزی معنوی به‌دست می‌آورد. و این تفاوت قهرمان حماسی از قهرمان تعزیه است. او جسم‌وجان خود را در مسیر هدف مقدس الهی فدا می‌کند و همین موجب می‌شود تا معنویت این قهرمان در اذهان باقی بماند زیرا نوعی از قهرمانی را رقم می‌زند که بیان‌گر باطنی پیروزی نهایی حق بر باطل است.

پس در تعزیه، قهرمان بر مبنای نیازهای عاشقانه، معنوی، روحی، روانی و اجتماعی مردم نسبت به امام‌حسین(ع) شکل می‌گیرد. حضور امام شهید نیز موجبات تعالی این هنر نمایشی را به ارمغان می‌آورد. اگرچه نباید انکار کرد که تعزیه از آبشخور فرهنگ و اندیشهٔ ایرانی و بشری متأثر است اما نباید آن را فقط در گذشته‌های دور و کهن دید، چون این پدیده، از اساس به لحاظ تبارشناسی برگرفته از یک واقعهٔ تاریخی و دینی است که در ذهن پیروان و عاشقان امام‌حسین(ع) بارور شده و به شکل تعزیه درآمده است. البته در تمام این تنوع اصول مقدس آن حفظ شده است که خود بیان‌گر نوعی یگانگی در این هنر است (عناصری، ۱۰:۱۳۸۵).

به‌سبب اعتبار و ارزش مضمونی در تعزیه می‌بینیم، این پدیده خودبه‌خود برای تصویر و بیان نمایشی به‌سوی شکل‌هایی از فرم و نمادها کشیده می‌شود که در نوع خود بی‌نظیر است. یکی از این جنبه‌های شگردگریز یا نمایش‌درنمایش یا حضور قهرمان کوچک در صحنه است. بنابر عقیدهٔ پیتر چلکوفسکی، تعزیه تنها اثر نمایشی است که تماشاگر می‌تواند خود را به‌عنوان یاور قهرمان در صحنه حس کند و در کنار سایر قهرمانان در ماجرا سهیم شود. چلکوفسکی برای اثبات نظر خود از مجلس شهادت حضرت ابوالفضل العباس(ع) مثالی می‌آورد که گویاست؛ وقتی علم‌دار کربلا در پاسخ‌به کودکان تشنه لب برای آوردن آب مجبور به ترک برادر است، به حضور امام می‌رسد. از او اجازه می‌گیرد و با برادر وداع می‌کند و سپس به‌سوی رود فرات می‌رود. وقتی حضرت ابوالفضل به‌سوی فرات می‌رود، تماشاگر همراه سایر قهرمانان شاهد این سفر است، پس او نیز چون قهرمانی در صحنه حضور دارد. او به تمامی درگیر این ماجرا می‌شود و در تنهایی امام(ع) شریک می‌شود و نگران برادر ایشان است. پس در تعزیه، تماشاگر در صحنه جا می‌گیرد و نقش یک قهرمان را به‌عهده می‌گیرد(چلکوفسکی، ۱۹۷۹: ۵۰) این تکنیک اگرچه از عصر الیزابت توسط شکسپیر، توماس کید و بعدها در آثار برشت مورد استفاده قرار گرفت، اما به قوت و قدرت تکنیکی تعزیه نمی‌رسد. چون این تکنیک در تعزیه بسیار ساده به‌کار گرفته شده است و آن

پیچیدگی هنری نمایشی غربی را ندارد. این شگرد در تعزیه بسیار ساده است و به‌سبب همین سادگی و ایمان تماشاگر به قهرمان، حتی بیشتر از آثار برجسته غربی اثرگذار است.

تعزیه از اشکال یگانهٔ نمایشی است که تماشاگر در آن دایم خلاق است و نقشی برعهده دارد. چنین شیوه‌ای در تبارشناسی هیچ نمایشی پیدا نمی‌شود، زیرا تماشاگر تنها در غم قهرمان سهیم نیست بلکه در شادی و پیروزی امام(ع) نیز شریک است. همین امر تراژدی را از شکل سنگین یونانی‌اش به سمت‌وسوی امید و شادی هدایت می‌کند. پس در تعزیه تماشاگر به شادی نیز پاسخ می‌دهد و در لحظات دردو رنج با احساسی تازه به اندوه ورنج پیوند می‌خورد. حضور اعتقادی تماشاگر به گونه‌ای است که خود را همراه قهرمان فنا می‌کند و این فنا شدن برتر از کاتارسیس تراژدی است. در کنار آن فضای قهرمان‌پروری معنوی، صحنه تعزیه به‌صورتی هدایت می‌شود که تماشاگر با ذهنیت عاطفی، فیزیکی و عقلی در قهرمان جاری می‌شود و با او زندگی کند و نه در آن لحظه بلکه در همهٔ سال‌ها و ماه‌های آینده با او زیست کند. همهٔ این اثرگذاری، معنای ویژه‌ای از کاتارسیس است که حضور جسمی‌وروحی تماشاگر ناشی از شکل درام تعزیه می‌باشد که قادر است در یک زمان به چند شکل تجلی یابد و همهٔ اَشکال زبانی فرهنگ ایرانی نظیر شعر، ادبیات داستانی، حماسه، نقالی و... را در صحنه جاری کند، این درام می‌تواند ازنظر زمانی به گذشته، حال‌وآینده سیر کند و فضایی ویژه بسازد که در آن قهرمان، ضدقهرمان و شخصیت‌های مختلف هر کدام جایگاهی خاص پیدا می‌کنند. بنابراین، می‌توان گفت که این تبارشناسی تنها در درام تعزیه وجود دارد و با این درام خلق شده است. جایگاهی که تنها از آن تعزیه است و بس.

در پایان می‌توان گفت تعزیه به‌لحاظ مضمون، به طور کامل دینی است. اگرچه تعزیه از عناصر و ساختارهای ایرانی نیز بهره گرفته است اما در اساس منبعث از ذهنیت انسان شیعی است. قهرمانان آن ائمه و معصومین هستند و قهرمان قهرمانان آن، حضرت امام‌حسین(ع) است که با آرمان‌های پاک و متعالی تجلی یافته است. او برای رسیدن به هدف الهی جان خود را نثار می‌کند. تعزیه تنها درام جهان اسلام و حتی ایران است. تا قبل از تعزیه، ایرانیان تنها قالب حماسه را دارا بودند و درامی نداشتند. به‌واقع ایرانیان شیعی توانستند با خلق تراژدی تعزیه، واقعه جانگداز کربلا را در همهٔ ابعاد انسانی، معنوی و حماسی بیان‌کنند و از ادبیات حماسی به دنیای درام وارد شوند.

تراژدی به‌معنای یونانی برای بیان حماسه و حتی ماجراهای سوگ‌ناک ***شاهنامه*** ناتوان و یک‌بعدی است اما تعزیه قادر می‌شود که این خواست را با تصویر قهرمان معنوی بیان کند. قهرمانان کهن حماسی در ابعادی خاص ازنظر تباری رفتار می‌کنند اما قهرمانان تعزیه چندبعدی کنش دارند. یعنی همه زمانی‌اند و مصداق این بیان می‌شوند که ما کربلا را در همهٔ ابعاد آن می‌بینیم: «کل ارض کربلا، کل یوم عاشورا».

فهرست منابع

۱. افلاطون،(۱۳۶۸)، ***دوره آثار***، ترجمه م. ج لطفی، تهران.

۲ . فوکو، میشل، (۱۳۷۶) ***فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک***، حسین بشریه،تهران، نشر نی.

۳. ارسطو ،(۱۳۵۳)، ***فن شعر***، عبدالحسین زرین‌کوب،تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۴. فردوسی، حکیم *ابوالقاسم*، (۱۳۷۰)، ***شاهنامه***، تهران، سعدی.

۵. فلمینگ، مارگرت، (۱۹۷۹)، ***آموزش حماسه***، آربن، فوگوسن.

۶. کیا، خجسته، (۱۳۶۹)، ***شاهنامه و تراژدی آتنی***، تهران، انتشارات علمی ـ فرهنگی.

۷. شاهنامه فردوسی،(۲۵۳۶) ***مجموعه سخنرانی‌های دومین جشن طوس***، تهران، سروش.

۸. مسکوب، شاهرخ،(۱۳۷۵)، ***مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار***، تهران،حبیبی.

۹. ریاحی، محمدامین،(۱۳۷۵)، ***فردوسی***، تهران، طرح نو.

۱۰. همایونی، صادق، (۱۹۷۱) ***تعزیه و تعزیه‌خوانی***؛ تهران، وزارت فرهنگ و هنر.

۱۱. یار شاطر، احسان،(۱۹۵۸) ***داستان‌ها و افسانه‌های ایران قدیم***، تهران.

۱۲. بیضایی، بهرام،(۱۳۴۴) ***نمایش در ایران، تهران***، نشر کاوه.

۱۳. ایتی، محمدابراهیم، (۱۳۴۷)***تاریخ عاشورا***، مقدمه علی‌اکبر غفاری، تهران؛ صدوق.

۱۴. عناصری، جابر،(۱۹۸۵) ***متدلوژی تعزیه***، مجلهٔ نمایشی.

۱۵. چالکوفسکی، پیتر،(۱۹۷۹) ***تعزیه درام سنتی ایران***، دانشگاه نیویورک.

Interpretation of Hero's Ancestorial Root in Taziyeh

Seyyed Mostafa Mokhtabad Assoc: Prof. Faculty of Art. Tarbiat Modarres University

Abstract

In this paper heros uprising and evolution in the context of epic in Iranian Literature and Taziyeh Drama is presented.
The realm of epic literature emphasizes the formation of hero, especially the perfect one such as Rostam, his philosophy of life and his conficts with external world and internal rivalry is brought into light.
In the realm of religious literature, comparative studies between heros of Taziyeh and epic heros in the memorial of Zareeran, Sug-e-Siavush, tragedy of Sohrab, and Rostam and Esfandiar.... brought into considaration.
Final analysis of the interpretation about Ancestorial studies would provide us all a new prospective about hero in Taziyed whose Ancestorial background emanare from the events took place at Karbala in 680 A. D.

Keywords: Ancestorial. Interpretation. Epic. Religious. Taziyeh. Sacred. Reading. Archetypicalist

The Obstacles Of Theatre Historiography In Iran

Marziye Borzoueian PhD student of Art Research,Faculty of Art,Tarbiat Modares University.Tehran,Iran.

Abstract

Historical aspect of art and quality of the historical recording of arts, is one of the art research branches, which has been changed essentially in the aim, necessity and concept, during new century. As the art – emphatically theatre- in its new form, has no native and national sources in Iran, otherwise, some part of historical development of each kind of arts, depends on methodological registration of its transforming history, it looks necessary to proceed the art chronology and theatre historiography in Iran more seriously.

Theatre chronology in Iran - according to historical facts – is so far from universal scales, and faced to some problems. Some of problems are about the theatre substantial qualities, and some are arising from the historical and social backgrounds of western drama forms in Iran. With the goal of explaining some of these obstacles, this research, using descriptive-analytical method, gives the following result:

Some of difficulties of theatre chronology in Iran, can be found in theatre substantial dependency to time and various artistic expression mediums. Otherwise the history of western drama in Iran, shows the theatre in Iran, as a political based phenomenon than a cultural one. Being a binary art - text & performing- also, makes theatre a different stuff for historical approaches rather than other arts.

Key Words:Historiography of art, Historiography of Theatre, History of Theatre in Iran, History of Art in Iran

Birth of drama in Iran
(necessity to existence of literally drama due to social changes in pre mashroote)

Ashkan Ghafari adli PHD student of theatre , Tehran University

Abstract

In this article we can find how drama existed and how it has developed In literary form in time of mashroote in Iran.
The development in Iran literature needed modernity which had achieved in time of pre_mashroote with existence of literary drama. This development was not just in content but in form of drama. And also in the change of Iran literary language in poetry to drama.
In that time drama became so popular and effective so we also can find it's steps in mashroote's revolution.
According to researchers drama came to Iran with mirza fath Ali akhondzade and mirza agha tabrizi. Although mirza fath Ali akhondzade never wrote any drama in persion but he is well-known as father of drama in Iran and his dramas motivated mirza agha tabrizi.
This article is base on Gyorgy Lukacs 's thought_ Hungarian thinker_ for study literary modernism in time of pre_mashroote in Iran.
Lukacs theory is concerned to this article in two aspects.
First, Lukacshas has a full description about connection between society circumstances and forms and statements .
The second one is realism which is the most important in his theories.
So here, at first we have brief look to Lukacs theories about this article and then we discussed about how drama came to Iran in pre_ mashroote.

Keyword:pre _ mashroote's theatre, literary modernism, ghajar's drama writer, Gyorgy lukacs, realism, mirza fath Ali akhondzade, mirza agha tabrizi

Fact and tragedy

Saeed Shapoori PHD student , Faculty member of Islamic Azad University of Tehran

Abstract

Tragedy_one of the first genre of drama in Greece_ existed in circumstances which human world of mythology and religious beliefs was transition to the philosophy and it makes many conflicts. one of the results of this conflicts between religious beliefs and philosophy was tragedies which are written by three famous tragedians.

upon book of God in Islamic religious “Ghoran” God is righteous, proprietor and justice and world has meaning in the presence of him. So according to this thought which believes in monotheism, resurrection and justice of God, Islamic philosophers were not interested in tragedy at all.

keywords:fact, tragedy, Islam, Ghoran e Karim, Greece, Greece’s gods, monotheism, resurrection,

Good and evil archetype in three Plays of BAHRAMBEYZAIE

Shirin Akhbari M.A Theatre . Central Branch. Islamic Azad University . Tehran

Mahmood Tavoosi Proffesor, Faculty of Art,Tarbiat Modares University

Abstract

Using the mythical figures of Iran ancient land in theater need to recognize that with collected and codified can use them a lot. Zoro as train my thology are full of dramatic themes because of their contrasts, but unfortunately due to lack of sufficient knowledge of it except the few writers have not been successful in this field. Adapted from myths need creativity and rewrite in the modern drama.

BAHRAMBEYZAIE is among of writers that bring the myth to the present time. He shows good and evil archetype (Zahhak and Jamshid) from different angles.In Iran, remember to make goodness of all, the myth Jamshid. Ina play, BEYZAIE shows images of mythological Jamshid. But in another play, he offers different face of Jamshid.

Zahhak (Azhidahak) reign is the worst time in mythology. In The Avestan texts and Shahnameh, Azhidahak is awful, Bloodthirsty and the dragon. But BEYZAIE altered it. His Azhdahak is not dragons and not bloodthirsty king.

Key words: Archetype - myth –BEYZAIE - Jamshid - Azhdahak – Zahhak- Plays.

Presence of Others in Arthur Miller's plays A Study based on All My Sons (1947), Death of a Salesman (1949)

Keyvan Mirmohammadi Master of Dramatic Litreature

Abstract

The present paper is trying to analyze Arthur Miller's works based on sociological and philosophical notion of others or being other. This notion for the first time being treated seriously has been presented in the works of Mikhail Bakhtin and later, Jean-Paul Sartre. They showed that this presence of others in everybody's life is vital and man's life would not be possible without it. Sartre always considered this presence of others as something imposed to an individual, something from which there is no escape.

According to the results found in this paper, others have a decisive role in the hero's life of Miller's plays and shape the essential and tragic action of the drama. The hero feels the tormenting and belittling presence of others every single moment of his life and tries to flee their fatal looks; yet at the end he finds out that he cannot. In this regard, the hero of Miller's plays live their life always under others' looks, judge themselves via others and want to prove themselves in a challenge against others yet in vain. Hence, Miller's plays are a perpetual struggle between others and me(hero). And I believes that he is strong, victorious and glorious confronting the others, but at the end through their judgment he discovers that his beliefs were all a deception.

Keywords: Mikhail Bakhtin, Jean-Paul Sartre, Arthur Miller, other, others, judgment.

Drama Versus Dramatic text

Gholamreza Khalatbari M.A dramatic literature, Faculty member of Islamic Azad University of Tonekabon

Abstract

Perhaps the first thing to say about drama is that it is the opposite of work or dramatic text.As a literary form, it is designed for the performance because characters are assigned roles and they act out their roles as the action is enacted on stage. Therefore, it is difficult to separate drama from performance because during the stage performance of a play, drama brings life experiences realistically to the audience . The purpose of this study is to probe one of the central problems of the philosophy of theatre “namly” what is the difference between dramatic text and drama?. This article argues that drama be understood as performance.

Key words: Drama, dramatic text, Performance, Literature, Imitation, Performative.

Literary and Dramatic Sources of Taazieh Scripts

Davoud Fathalibbeigi Researchist

Abstract

Taazieh scripts are often adapted from historical sources or influenced and inspired by Maqtals.

It is not definitely known which source book the Taazieh composer is referring to, unless a case is mentioned separately in a book. In some cases, the Taazieh composer was rather a compiler, and it was possible because news and tales about Karbala and Prophet Muhammad and Imams had been narrated and dealt with repeatedly by various poets and authors as literary anthologies and story books. Some Maqtals which were available for Taazieh composers and writers and whose traces can be seen in the formation of Taazieh and Shabih-khani ceremonies include Rozat-o-shohada, Toufan-ol-boka, and Tariq-ol-boka.

While studying and comparing the stories of Taazieh ceremonies and tales of the three mentioned Maqtals, examples of some sources of Shabih-khani scripts are introduced in this article.

Key words: Taazieh scripts, Shabih-khan, Maqtal, Literature

Executive style of Robert Wilson- Directed by relying on opinions

seyyed saeed hashemzadeh M.A in Directory. Art University

Abstract

This article is about various method of directing,staging and dramaturgy of Robert Wilson (American director, theorist, choreographer and stager)base on his opinion and well-known theorists and critics of theatre.

..... In this discussion we have John Whitmore, Richard schackner, **Lowrence shayer** and Arnold Aronson theories about Wilson and also we analyse his works and theories such as his post-modernism works, his avant-garde elements in psycho therapy and working with handicapped and nonactors, his theory about internal and external screens and his works with art performance artists .also we mention his theories about performing text, differences between performer and actor and also his ideas about staging.

Key words: performance,post-modernism, theatre, psycho therapy, Wilson

Contents

Executive style of Robert Wilson- Directed by relying on opinions
/ seyyed saeed hashemzadeh.....7

Literary and Dramatic Sources of Taazieh Scripts
/ Davoud Fathalibbeigi.....37

Drama Versus Dramatic text/ Gholamreza Khalatbari.....53

Presence of Others in Arthur Miller's plays A Study based on All My Sons (1947), Death of a Salesman (1949) / Keyvan Mirmohammadi.....75

Good and evil archetype in three Plays of BAHRAMBEYZAIE
/Shirin Akhbari,Mahmood Tavoosi.....95

Fact and tragedy/ Saeed Shapoori.....119

Birth of drama in Iran
(necessity to existence of literally drama due to social changes in pre mash-roote)/ Ashkan Ghafari adli.....133

The Obstacles Of Theatre Historiography In Iran / Marziye Borzoueian.....153

Interpretation of Hero's Ancestorial Root in Taziyeh/
Seyyed Mostafa Mokhtabad.....167

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. Seyyed Mostafa Mokhtabad**
(Associate Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
4.**Dr. Muhammad Bagher Ghahremani**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
5.**Dr. Farzan Sojoudi**
(Associate Professor, Cinema and Theatre Faculty, Art University)
6.**Dr. Hamed Saghaiyan**
(Assistant Professor, Art Faculty, Tarbiat Modarres University)
7.**Dr. Behrouz 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: Mehrnoosh Nasouri
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