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 محمودی‌بختیاری(دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه تهران)

مدیر داخلی: مهدی نصیری
دبیران اجرایی: مروارید رمضانی، سعید محبی
ویراستار فارسی: مونا محمدزاده
ویراستار انگلیسی: مهرنوش نصوری
مدیر هنری: آرزو رحمتی
حروفنگار: بهشته‌هادیان

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

راهنمای تهیه و شـــرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فهرســت

ظرفیت‌های نمایشی متون کهن ایرانی جستاری بر متن ماتیکان یوشت فریان
محمد علی خبری، محمود طاووسی ۷

مقدمه‌یی بر تئاتر دینی به‌مثابه ترکیبی ممکن
میلاد اکبرنژاد..... ۲۳

مقایسهٔ نوع مواجهه مخاطب شهری و روستایی با تعزیه
عطاءالله کوپال، مریم محرابی..... ۴۵

شناخت نشانه‌ها در خوانش نمایش‌نامه با نگاهی به نمایش‌نامه سیر روز در شب از یوجین اونیل
مریم بصیری، رحمت امینی..... ۶۳

روایت نمایشی بهرام بیضایی از هجوم و استیلای مغولان بر ایران
بهروز محمودی بختیاری ، مهسا معنوی ۹۷

جستار پیمایشی نقد و اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سالن‌های نمایشی تهران پس از انقلاب‌اسلامی
سیدمیثم مطهری ، مجید سرسنگی..... ۱۱۹

سوءتفاهم و ادراک زبانی
جلیل خلیل آذر ، مرجان حسین زاده نمدی..... ۱۴۳

طنز نمایشی در متل‌های کودکانه
میترا خواجه‌ئیان، حسن ذوالفقاری..... ۱۵۹

بررسی روابط بینامتنی در دو نمایشنامه ارثیه ایرانی اثر "اکبر رادی " و مرگ فروشنده اثر "آرتور میلر"
ناتاشا محرم‌زاده..... ۱۸۱

سخن سردبیر

سنت خلق اثر دراماتیک در سرزمین کهنسال ما نورسته است. درواقع به زمانی کوتاه‌تر از دو سده هم نمی‌رسد. روزگارانی که با تلاطم و ناامنی خلاقه، همگن و هم‌آواز بوده است، به‌شکلی که این کودک هنر صحنه‌ای هیچ‌گاه قادر به پا نهادن در ساحل آرامش تجربه مستمر نمایشی نشد و از فرصتی برابر، چنان هم‌نوعانش در سایر نقاط کره خاکی دور ماند و نتوانست جاری در رود زلال خلاقیت، تجربه‌گرایی، نوآوری و آزادی عمل در ایجاد شرایط پایدار از زبان صحنه‌ای، ایرانی شود.

پدیده درام مولودی جهانی است که در آن گفت‌وگو سنت، بنیاد و مرام تولید فکر و نظر، حس و تجربه زیسته است. واقعیتی که در میراث ادبی- هنری ما ایرانیان فرصت به‌روز و حیات‌مداری نیافته است. زیرا ما میراث بر سنت تک‌گویی، حدیث‌نفس و حرف دل زدن در ادبیت و ادبیات و هنر خودی هستیم.

در چنین فرایندی هنرمند ایرانی باید چنان معماری به چیدمان ساختار نهاد و اندیشه تک‌گویی و گذار از این غامض کل دست زند که درآن‌صورت پا در جهان خلاقیت دراماتیک نهاده است و هم‌زمان تجربه زیسته غربی را با خلاقیت و زبان بومی ایرانی گره می‌زند.

یکی از راه‌های رسیدن به سرمنزل زبان درام بومی- ایرانی، جدی گرفتن امر پژوهش نمایشی است. حقیقتی که در زیست بوم تئاتر ایران نادیده گرفته شده‌است. زیرا پژوهش در جهان نمایش چه ماقبل تولید، زمان تولید و مابعد تولید، عنصری حیاتی است. ولی به‌هردلیلی در حوزه خلاقیت نظری و صحنه ای ما پدیده ای نکوهیده تلقی می‌شود. یعنی ما با آن آشنا و هم‌راز و هم‌زبان نیستیم. سنتی که بدون تکیه بر آن بدون‌شک فقر و مهم‌تر فروپاشی بنیاد نمایش ایرانی رقم خواهد خورد.

پژوهش در جهان امروز یک پدیده بی‌قیدوشرط و آزاد محض است که پژوهشگر بدون‌دغدغه و نظارت رسمی و غیررسمی باید با آزادی عمل و با دانش و آگاهی و وجدان بیدار در پی آن مقصود روان باشد. به‌طورمثال برای خلق شخصیت و یا موضوعی تاریخی، دست یافتن به حقایق نهفته دیروز و امروز نمایش ایران، پژوهش و پژوهشگری چراغ راه خواهد بود و عدم حیات‌مداری پژوهش نمایشی و عدم‌توجه به آن در شکل و سیاق معاصر مساوی با عدم و نیستی و ناپایداری هر جریان و در این میان و وادی نمایش بومی- ایرانی است.

ظرفیت‌های نمایشی متون کهن ایرانی جستاری بر متن ماتیکان یوشت فریان

محمد علی خبری، محمود طاووسی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۱/۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۱۱/۲۰

**نویسندهٔ مسؤول

ظرفیت‌های نمایشی متون کهن ایرانی
جستاری بر متن ماتیکان یوشت فریان

محمدعلی خبری
استادیار و عضو هیأت علمی جهاد دانشگاه‌ی

محمود طاووسی
مدرس دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

عناصر نمایشی دراماتیک را در هر جامعه‌ی انسانی می‌توان سراغ گرفت. این عناصر در مراسم مردم ابتدایی و آیین‌ها و مراسم مذهبی و نقل قصه‌ها و داستانسرایی، حتی در بازی کودکان موجود است.

ماتیکان یوشت فریان یکی از متون کهن ایرانی است که شامل سه هزار واژه فارسی میانه است. مطالب و مواد این داستان از روایت بسیار کهن ایران باستان گرفته شده و در اواخر دوره ساسانی تالیف شده است. اگر چه ماتیکان یوشت فریان آشکارا متنی نمایشی نیست ولی دارای جنبه‌هایی است که می‌توان آن‌را در شمار متونی به‌حساب آورد که دارای جنبه‌های نمایشی هستند. هدف این تحقیق بررسی فراوانی جنبه‌های نمایشی در این متن است.

مطالعه حاضر از نوع تحقیقی – توصیفی بوده و طی آن به بررسی خاستگاه درام و نمایش و ویژگی‌های دراماتیک در متون نمایشی پرداخته و مسایلی چون انطباق و مقایسه درام، کشمکش، طرح، مدل نمایشی گریما و ساختار هرم فرتیاگ درباره نمایشنامه را با متن ماتیکان یوشت فریان انجام داده است.

با توجه به یافته‌های مطالعه حاضر، متن ماتیکان یوشت فریان، دارای ظرفیت‌ها و جنبه‌های نمایشی بوده و به نیت‌های مختلفی چون آموزش، آشنایی مردم با فرهنگ مذهبی و تعلیم‌وتربیت در قالب یک داستان نمایشی بیان شده است.

واژگان کلیدی: ماتیکان یوشت فریان، درام، کشمکش، مدل نمایشی گریما، هرم فریتاگ

مقدمه

در جســت‌وجوی توضیح خاستگاه نمایش و درام، تاریخ‌نویسان تا حد زیادی متکی به نظریه هستند. زیرا مدرک قابلِ‌اعتماد در این زمینه زیاد نیســت. عناصر نمایشــی دراماتیک را در هر جامعه‌ی انســانی می‌توان سراغ گرفت. به‌هرحال بهترین نظریه‌ها حاکی از آن است که نمایش از دل اسطوره‌ها و آیین‌ها درآمده، رشدونمو یافته است. هم‌چنین آن‌ها الگویی را پیشنهاد می‌کنند که در آن "تئاتر و درام از افسانه سرایی نشات می‌گیرد. افسانه‌ها ابتدا درباره شکار، جنگ و یا فتوحات دیگر هستند و به‌تدریج آب و تاب دیگری می‌یابند برای مثال: گوینده به‌تدریج شروع به بازی کرده و با استفاده از گفت‌وگو، شخصیت‌های مختلف قصه تجسم گوینده به‌تدریج شروع به بتزی کرده و با استفاده از گفت‌وگو، شخصیت‌های مختلف قصه تجســم می‌یابد" (براکت، ۳۲:۱۳۶۳– ۲۹) براساس این نظریه درام و تئاتر باید از غریزه قصه‌گویی انســان سرچشمه گرفته باشد. اگرچه این نظریه می‌تواند نقطه طلایی برای ریشه‌یابی در ایران بر نظریه خاســتگاه‌ی نمایش‌های نقالی و تعزیه یا شــبیه‌خوانی باشــد، نظریه دیگری که به آن نزدیک است این اســت که "تئاتــر از رقص یا حرکت هنری یا تقلیــد حرکات و صدای حیوانات آغــاز گردیده و به‌تدریج گسترش یافته است" (اسلین، ۱۳۷۰: ۲۱– ۸) بر پایه این نظریات می‌توان به نمایش به صورت مظهری از مراســم آیینی یا شعایر و مناســک، که یکی از ابتدایی‌ترین نیازهای اجتماعی بشریت است نگریست. "تئاتر و مناسک و باورهای دینی تا حدی جدای ناپذیرند. چه تئاتر، چه مراسم دینی. بازیگر یا فردی که در تشریفات دینی نقش بر عهده می‌گیرد هر دو به تقلید از قهرمان ملی یا چهره دینی می‌پردازند. بازیگر به‌جای آورنده تشــریفات دینی، لباس مناســب بر تن کرده و خود را به شمایل آن قهرمان یا چهره دینی در می‌آورد"(عناصری، ۱۳۵۸: ۴)

در ســنت‌ها و رفتارها آشــکارا نشان می‌دهد که آیین و مناســک مذهبی، قالب و خاستگاه نخستین شــکل‌گیری نمایش‌های صحنه ای بوده اســت. به‌ویژه آن دســته از مناســک و آیین‌ها که رویکردشان یکپارچگی رخدادهای اجتماعی در چارچوب گسترده اساطیری بوده است. "اشکال نمایشی از همان آغاز به سبب آمیزش با اسطوره مذهبی و ازسوی‌دیگر به دلیل بهره گیری از مناسک مذهبی صورتی رمزگونه داشــته اســت و مراسمی چون رقص‌های قبیله ای، مناســک مذهبی، رویدادهای ملی، همگی از عناصر نمایشی قوی برخوردار است. هم‌چنین می‌توان نمایش و درام را پدیده ای دانست که برای دیدن، تنظیم و عرضه می‌شــود و مخاطب به تماشــای آن رفته و به عبارت دیگر تماشاواره خوانده می‌شود."(رحیمی، ۱۳۸۲: ۲۱)

موضوع متن ماتیکان یوشت فریان

جادوگری به نام اخت با هفت هزار سپاه‌ی وارد شهری می‌شود و قصد نابودی آن را دارد. اخت جادوگر شرطی می‌گذارد تا چنان‌چه کسی بتواند به پرسش‌های او پاسخ گوید، شهر در امان باشد و آن کسی که پاسخ او را می‌دهد نباید سن او بیشتر از پانزده سال باشد. سنی که در اساطیر ایران آغاز مرحله کمال است. یکی از موبدان اندیشمند به نام ماراسپند به اخت چادوگر پیغام می‌دهد که در این شهر جوانی است به نام یوشت فریان که پانزده سال بیشتر ندارد و می‌تواند به پرسش‌های او پاسخ بدهد. یوشت فریان با کمک ماراسپند به انجمن پرسش‌وپاسخ می‌آید. ازطرفی انجام این خواسته اخت جادوگر منوط به آن می‌شود که وی نیز متقابلا متعهد شود که در پایان پرسش‌های خود از یوشت فریان، به سه پرسش او پاسخ گوید وگرنه بر سر او همان می‌آید که خود معین کرده بود. پرسش‌هایی چیستان وار علوم‌طبیعی، مسایل مذهبی، اخلاقی، اجتماعی و گاه کودکانه و شگفت‌آور مطرح می‌شود که یوشت فریان با زیرکی و هوشیاری به آن‌ها پاسخ مستدل و روشن می‌دهد و آن‌جا هم که در جواب می‌ماند، با امشاسپندان و فرشتگانی که او را در پناه دارند، مشورت می‌کند. در پایان به‌نوبه‌خود، سه پرسش از اخت جادوگر می‌کند که او نمی‌تواند پاسخ گوید و به‌سوی اهریمن می‌شتابد و از او در دادن پاسخ یاری می‌خواهد. اهریمن از دادن پاسخ عاجز می‌ماند. سرانجام اخت جادوگر توسط یوشت فریان کشته می‌شود.

جنبه‌های نمایشی ماتیکان یوشت فریان

متون کهن ایرانی، مانند متون کهن هر فرهنگ و سرزمینی دیگر به‌وجود آمده و رونق گرفته است و به نیت‌های مختلفی چون آموزش، آشنایی مردم با فرهنگ، تعلیم‌وتربیت، مناسک و غیره، در غالب حکایات و قصه‌ها و حماسه‌ها و اسطوره‌ها و آیین‌های نمایشی بیان شده است.

در میان متون کهن ایرانی، متن‌هایی چون یادگار زریران، درخت آسوریک، هزارویک‌شب و ماتیکان یوشت فریان، هم دارای ظرفیت‌های نمایشی و هم جنبه‌های نمایشی بوده‌اند. متون نامبرده توانایی یا امکان بالقوه تبدیل‌پذیری به اثری نمایشی هستند. چه متون کهن ایرانی، مایه نمایشی موردنظر خود را چون بذری در خود داشته که با مراقبت‌های خاص رشدونمو کرده و به‌بار نشسته‌اند و با بررسی و تحقیق بیشتر حتی می‌توان به این نتیجه رسید که ریشه‌های نمایش در ایران به این متون کهن بر می‌گردد.

روش مطالعه یافته‌ها

این مطالعه یک مطالعه توصیفی – تحلیلی بوده که بر روی متن ماتیکان یوشت فریان انجام شده است. این رساله شرح مناظره میان یوشت فریان و اخت جادوگر است که در اوستا نیز به آن اشاره شده

اســت. اخت سی و ســه پرسش از یوشت فریان می‌پرســد که او به تمام آن‌ها پاســخ می‌گوید. احتمالا این رســاله در اواخر دوره ساســانی تالیف شده اســت. متغیرهای موردمطالعه شامل درام، عمل نمایشی، کشــمکش (ســتیز)، طرح، مدل نمایشی گریما و ساختار نمایشــی هرم فریتاگ است که با متن ماتیکان یوشــت فریان موردانطباق و مقایسه قرار گرفته است و درنهایت به این نتیجه می‌رسیم که متن ماتیکان یوشت فریان دارای ظرفیت‌های نمایشی بوده و می‌توان این متن را یک متن باالقوه نمایشی عنوان کرد.

بــا توجه بــه اینکه در کتاب‌های ***تاریخ هنر***، آغاز هنر نمایش theatreرا از یونان باســتان اعلام کرده‌اند. اما محققان نظریاتی ارایه کرده‌اند که ریشــه نمایش را قبل از آن و یا در فرهنگ‌های دیگر نیز می‌توان یافت. برای بررســی ماتیکان یوشــت فریان از جهت نمایشی بودن آن و اینکه آیا دارای ظرفیت نمایشی هست یا خیر؟ ابتدا مقوله درام را موردکنکاش قرار می‌دهیم.

درام چیست؟

درام در اصل شکل ادبی است و یکی از شاخه‌های ادبیات محسوب می‌شود "واژه دراما به نمایشنامه بــه مفهوم اعم و همه اشــکالی که می‌توان از آن‌ها تحت عنوان کلی نمایشــیاد کــرد."(روز، ۱۳۶۹: ۹) اطلاق می‌شود.

درام در وســیع‌ترین مفهوم خود بر دو عامل حرکت و صدا اســتوار اســت اما در جســت‌وجوی ریشه نمایش بی‌گمان نیازمند آن هســتیم تا تعریفی نســبی از لفظ نمایش داشته باشــیم. تا به تجزیه‌وتحلیل موارد مختلف آن پرداخته و ارتباط هر جزء با جزء دیگر و تاثیر متقابل یکدیگر را مشخص کنیم."نمایش انجــام دادن امری اســت که خود در لحظــه بر چگونگی برو.ز آن واقف هســتیم....از این رو انجام دادن هرگونه مراسمی که خود در لحظه بر سابقه ای باشد یا تظاهر به انجام دادنش می‌کنیم، یعنی با واقعیت امــر بطور کامل تطبیق نکند، یک نوع نمایش اســت."(کلی،۱۷۳۱:۴۴– ۱۴) اما نمایش یا درام به معنی تئاتر theatre یک واژه یونانی مشتق از تئاترون است که جزء اول آن تئا thea به معنی تماشا کردن و یا محل تماشا است.

دایــره المعــارف ***international encyclopedia*** درام را منحصرا مربوط به فرهنگ یونان ندانســته بلکه مربوط به همه تمدن‌ها و تنوع و دامنه آن را نمایش عروســکی و ســایه و حرکات موزون می‌دانــد "درام به معنای عمل، حرکت و انجام کاری می‌باشــد. کارآیــی درام می‌تواند در اعمال نمایش تقلیدی خلاصه گردد. اما درام معمولا با نمایشنامه همراه می‌گردد. نمایش عروسکی، تئاتر سایه، نمایش حرکات موزون از انواع مختلف و متنوع درام می‌باشد. پس معنای کلی و نمایی درام صرفا به متون ادبی وابســته و به گفت‌وگو خلاصه نمی‌شــود. درام با مفهوم واقعی با تمرین‌های پیوسته و هنر نمایش گری

و تقلید به ارضا خواسته‌ها و تمایلات کلیه اقوام بشری می‌پردازد. اگر چه در بعضی از اقوام ماهیت درام پذیرفتنی نیست، تنوع و اجراهای متفاوت در نقاط مختلف جهان نشان دهنده این امر است که درام از یک فرهنگ و تمدن خاص ایجاد نشده، بلکه از تمدن‌های دور و متفاوت با یکدیگر در فضاها و زمان‌های مختلف و یا توام با هم نشات گرفته است."(ثمینی، ۱۳۷۶: ۹۴- ۸۴)

از آن‌چه درباره درام و نمایش مطرح شد استنباط کلی آن است که درام به معنای حرکت و عمل است. در بررسی جنبه‌های دراماتیک به معنای قابلیت‌های اجرایی یک اثر به بررسی خاستگاه درام در یونان باستان و نخستین و جامع‌ترین منبع یعنی ***فن شعر*** ارسطو می‌پردازیم. ارسطو در تعریف تراژدی می‌گوید:"تراژدی تقلید از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه معین بوسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته و آن زینت‌ها نیز هر یک برحسب اختلاف اجزا مختلف و این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه به واسطه نقل و روایت انجام پذیردۀ"(فن شعر: ۲۱) آن‌چه از این تعریف بر می‌آید این است که پایه‌ریزی و شکل‌گیری تراژدی کردار و تقلید و کلامی آراسته به انواع زینت‌ها و برآمده از یک مراسم آیینی "دیونیزوس" همراه با کلام ادبیات منظوم "هومر" است.

در طول تکوین تاریخ هنر تئاتر و پس از آنکه آیین‌ها به‌مرور شکل تئاتری یافتند، یک‌سره به اساطیر و افسانه‌ها روی آوردند."مراسم دینی و مذهبی از آن پس دیگر آواز جمعی یکنواخت و یا ناله و زاری نبود، کاهن از جمع همسرایان جدا شده، نقش خدا را بازی می‌کرد تا داستان زندگی او را برای موبدان به نمایش گذارد و این اولین بازیگر بود. میل به تجسم و حضور بازیگران ثانوی بر صحنه، افسانه خدایان را به نمایش گذاشت."(مکی، ۱۳۷۱: ۲۱) در فرآیند شکل‌گیری درام و هنر نمایش، خاستگاه آیینی یکی از مهم‌ترین خاستگاه‌های هنر نمایش به‌حساب می‌آید. قدیمی‌ترین سند درباره خواستگاه درام، فصلی از ***فن شعر*** ارسطو است که می‌نویسد:"تراژدی از بدیه سازی‌های سرخوان دیتی رامب به‌وجود آمده است. دیتی رامب سروده‌های روحانی و رقص‌هایی را می‌نامند که در بزرگداشت دیونیزوس، خدای شراب و باروری در یونان باستان اجرا می‌شد."(فن شعر: ۶۳- ۶۰) اما این نظریه را می‌توان به همه فرهنگ‌ها که دارای آیین هستند، تسری داد. اما علاوه‌براین زمینه، در ساختار تئاتر، قصه و کلام دراماتیک است که از داستان‌های منظوم هومر استفاده شده است. در حقیقت در طول تکوین تاریخ هنر تئاتر، پس از آنکه آیین‌ها به‌مرور شکل تئاتری یافتند، یک‌سره به اساطیر و افسانه‌ها روی آوردند."همه تراژدی‌های موجود یونان بر پایه اسطوره یا تاریخ بنا شده‌اند. هر نویسنده ای آزاد بود تغییراتی در اصل داستان بدهد و انگیزه‌هایی برای شخصیت‌ها و حوادث بسازد. لذا یک درام نویس ممکن بود با یک داستان شناخته شده قدیمی آغاز کند، اکا آن را به صورت‌های کاملا متفاوتی به پایان رساند و تفسیر کند."(فن شعر: ۶۴)

بررسی جنبه‌های نمایشی اتیکان یوشت فریان

این متن در چهار کرده یا بخش تنظیم شـده اسـت که این تقسـیم‌بندی تنها در ***اوستا*** به قسمت یشـت‌ها تعلق دارد. یشـت‌ها به مراسـم آیینی و مذهبی می‌پردازد و اگر بخواهیم این متن را در جایگاه آیینی موردبررسـی قرار دهیم، متن ماتیکان یوشت فریان به‌عنوان یک متن مذهبی مبتنی بر یک روش تعلیم اسـت.اجرای این متن وسـیله ای بوده اسـت برای انتقال دانش و سنن و فرهنگ و دین زرتشتی. احتمال دارد که این مراسم در زمان‌های خاصی برای جوانانی در سن پانزده‌سالگی که در فرهنگ ایرانی، سـن بلوغ است، برگزار می‌شده است. تا جوانان با عقاید و مقدسات و محرمات و آداب و تاریخ خود آشنا شوند.

"متن ماتیکان یوشـت فریان شـامل سـه هزار واژه فارسی میانه اسـت. مطالب و مواد اینن متن و داسـتان از روایات بسـیار کهن ایران باستان گرفته شده اسـت و گواه بر این امر اشاره ایست که در آبان یشت بندهای ۸۰ تا ۸۴ به آن شده است".(جعفری،۱۳۶۵: ۶)و می‌توان چنین استنباط کرد که این افسانه سینه‌به‌سـینه نقل شده اسـت تا احتمالا در زمان ساسـانیان به‌صورت مکتوب درآمده است. در این متن شخصیت‌های محوری به نام یوشت فریان و اخت جادو در مقابل یکدیگر صف‌آرایی می‌کنند.

یوشت فریان کیست؟

یوشـت در نوشته‌های فارسی میانه به معنای جوان‌ترین است و فریان نام‌خانوادگی یوشت به معنای بسیار یا افزون است"از یوشت فریان دو بار (۱– آبان یشت، کرده ۲۰، بند ۸۳– ۸۰ و ۲– فروردین یشت، کرده ۲۷، بند ۱۲۷) نام برده شده است که از محتوای آن می‌توان به این مهم رسید که :خاندان فریان از تورانیانی که به دلیل تقوا و پارسایی مورد توجه زرتشت قرار گرفته‌اند."(رحیمی، ۱۳۸۲: ۱۶۲) در ادبیات فارسـی میانه یوشت فریان تبدیل به یک شخصیت اسـطوره می‌شود و "چهره او در قالب جاودانان و یا فرشـکردان نمودار می‌شود... گویند فرمانروایان جاویدان کشور پر افتخار خونیرس هفت تن بودند: یکی از آنان یوشت پسر فریان بود."(جعفری، ۱۳۶۵: ۸)

اخت جادو کیست؟

"اخت در فارسـی یادآور دروغ و دروغ پرسـت است و لقب پر مرگ نیز دارد. در اوستا اخت به معنای دارای زهر آب بسیار است که از لقب اخت جادوگر گرفته شده است. هم‌چنین در وصف شرارت‌های این موجود پلید در کتاب زاد اسپرم بش بیست و پنجم، یسناهات ۳۶،مهریشت پاره ۵، فرگرد۲ و نیز وندیداد پاره ۵ نام برده شده است."(جعفری،۱۳۶۵: ۱۱)

زمینه‌های دراماتیک ماتیکان یوشت فریان

حرکت و عمل به‌عنوان جوهر درام و افسانه‌ها و اساطیر و داستان‌ها به‌عنوان دست‌مایه‌های متون نمایشی، مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده درام هستند. اما آن‌چه می‌تواند پل ارتباط بین این دو وجه باشد وجود عنصر کشمکش یا ستیز است."کشمکش در یک اثر دراماتیک زمینه ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه ای را به هم پیوند می‌زنند و علت وجودی آن لحظات و هم‌چنین اهمیت آن‌ها را می‌نماید."(ثمینی، ۱۳۷۶: ۱۶۱) کشمکش در جریان یک درام می‌کوشد با ارایه شواهد و ادله مجاب‌کننده، اصلاح یا تغییراتی اساسی در دیدگاه و درنتیجه ، در رفتار مخاطبانش ایجاد کند. علت وجودی یک اثر دراماتیک زمینه ای است که لحظات مهم و اساسی واقعه را به‌هم می‌پیوندد. کشمکش نوعی موقعیت است که براساس آن بحران پدیدار می‌شود و گسترش می‌یابد و به اوج می‌رسد و خود مبنایی می‌شود تا کشمکش بیان می‌شود. به‌این‌ترتیب کشمکش ظرفی است برای ارایه اجزا و عناصر نمایش. مقوله نمایش بدون کشمکش نمی‌شود.

کشمکش دراماتیک در ماتیکان یوشت فریان

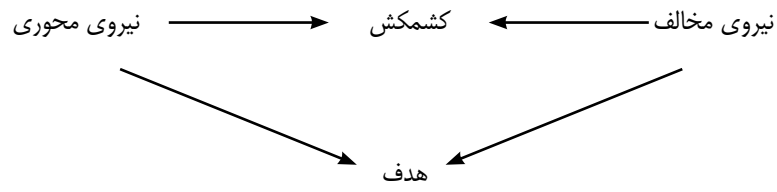
سنیز و کشمکش در متن موجود، آگاهانه صورت می‌گیرد و جهت مشخصی دارد که مفهوم درام را آشکار می‌کند. ستیز و کشمکش وابسته به قدرت هر دو طرف معادله یعنی یوشت فریان و اخت جادوگر است. هر دو طرف در رسیدن به هدفشان که همانا حذف دیگری است بسیار کوشا هستند. کشمکش در این متن از نوع کشمکش آدمی با آدمی است که به سه طریق انجام می‌گیرد.

الف: کشمکش فکری.

ب: کشمکش در پی دستیابی به خواست‌ها.

ج: کشمکش بدنی.

کشمکش بین دو شخصیت. ابتدا از نوع فکری است. پرسش‌هایی از طرف اخت جادو مطرح می‌شود و یوشت فریان ملزم به دادن پاسخ به آن سوال‌هاست. پس یک کشمکش فکری بین دو شخصیت صورت می‌گیرد. سپس هر دو سعی می‌کنند با طرح سوال‌وجواب‌ها به خواست‌هایشان دست پیدا کنند و در آخر منجر به کشمکش بدنی می‌شود تا یکی از آن‌ها ازبین برود. اخت جادوگر آمده بود تا چنان‌چه جواب سوال‌هایش را نگیرد و نتوانست به سه سوال یوشت فریان پاسخ دهد به دست یوشت فریان ازبین برود. کشمکش بین این دو، یک کشمکش مستقیم است. در این ستیز تقابل مستقیم در نهایت به پیروزی یوشت فریان می‌انجامد.



نمودار ۱: زمینه‌های کشمکش دراماتیک

نمودار شماره یک زمینه‌های کشمکش‌های دراماتیک بین دو شخصیت "آنتا گونیست و پرو تا گونیست" را که هر کدام به هدفشان استوارند، نشان می‌دهد و نمودار شماره دو نشان‌دهنده کشمکش دراماتیک بین نیروی محوری و نیروی مخالف در متن ماتیکان یوشت فریان را که برای رسیدن به هدفشان ترسیم شده است، نشان می‌دهد.

اخت جادوگر ← کشمکش → یوشت فریان

(هدف) نجات شهر

نمودار شماه ۲: زمینه‌های کشمکش شخصیت‌های متن ماتیکان یوشت فریان

طرح در متن ماتیکان یوشت فریان

طرح متن ماتیکان یوشت فریان مبتنی بر یک طرح ساده است. وقایع به صورت پرسش‌ها و پاسخ‌های پشتِ‌سرهم و کنار هم می‌آیند و با یک وحدت و پیوستگی بدون تغییر ناگهانی پیش می‌روند.

ویژگی‌های متن ماتیکان یوشت فریان با مدل گریما:

بیشتر محققان درام معتقد هستند که یک‌سری عناصر و فرمول‌ها در نمایشنامه مدام تکرار می‌شوند. گریما در کتاب ***معنی شناسی ساختاری برای شخصیت***، مدلی تدوین کرد که به مدل گریما معروف است. به نظر او هر روایت از شش نقش یا کنشگر متشکل است و این نقش‌های شش‌گانه را می‌توان به سه گروه دوتایی تقسیم کرد:

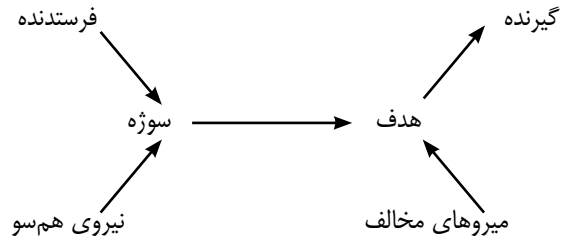
"۱. فرستنده: منظور انگیزه ای است که کاراکتر را وادار به عمل می‌کند.

۲. گیرنده: عمل فرستنده را دریافت می‌کند.

۳. سوژه :منظور انگیزه است.

۴. هدف: رسیدن به مقصود و آرمان است.

۵. نیروهای کمکی: نیروهای کمک دهنده دیگر برای هر کسی که می‌خواهد کاری را انجام دهد وجود دارد.



۶- نیروهای مخالف و بازدارنده".(معنی شناسی ساختاری برای شخصیت :۲۰۰)

نمودار شماره ۳: مدل گریما برای شخصیت‌های درام

این مدل در جهت مشـخص کردن ویژگی‌هایدراماتیک شخصیت‌ها و دینامیک متن نمایش، گام بر می‌دارد."این مدل نیروهای مشخص و موجود در حال کنش و واکنش را در جایی که هستند و تغییراتی که در طول کردار صحنه ای را می‌توانند به خود بگیرند، معین می‌کند."(معنی شناسـی سـاختاری برای شـخصیت: ۵۴) این شیوه شـخصیت‌های متن را مشـخص و جهت هریک از نیروهای هم‌سو را معین می‌کند. در رابطه با متن ماتیکان یوشت فریان به‌گونه‌ای گذرا می‌توان آن‌ها را مشخص کرد:

۱. سوژه: ماتیکان یوشت فریان.

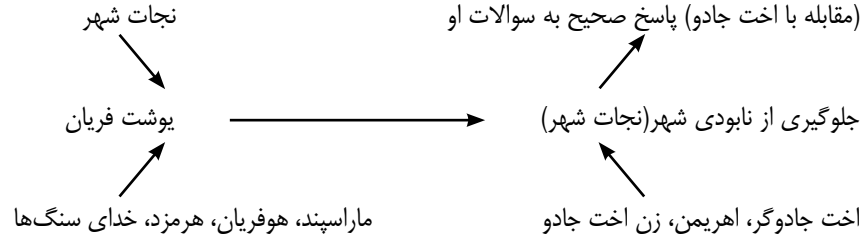
۲. هدف: جلوگیری از نابودی شهر به‌وسیله اخت جادوگر(نجات شهر)

۳. فرستنده: نجات شهر.

۴. گیرنده: اخت جادوگر. مقابله با اخت جادوگر به وسیله پاسخ صحیح به سوالات او.

۵. نیروهای هم‌سو: یوشت فریان ،ماراسپند، هوفریان، هرمزد و خدای سنگ‌ها

۶. نیروهای مخالف: اخت جادوگر و اهریمن و زن اخت جادوگر.

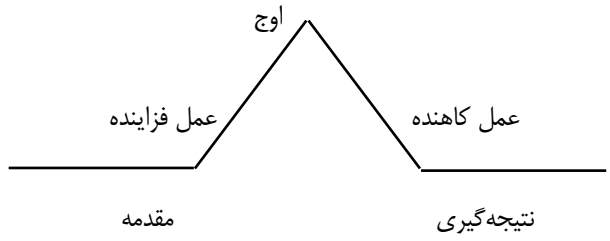


نمودار شماره ٤: انطباق مدل گریما با متن ماتیکان یوشت فریان

انطباق متن ماتیکان یوشت فریان با ساختار هرم فریتاگ

فریتاگ در کتاب ***فن نمایشنامه نویسی*** ساختار درام را شامل دو بخش عمده، عمل فزاینده و

عمل کاهنده می‌داند. به‌طورکلی شـامل قسـمت‌های زمینه‌های زمینه‌چینی در قدیم به‌صورت پرولوگ(وامروزه) در بطن گفت‌وگوهای ابتدایی که نخسـتین قسـمت است و آن‌چه را که برای رویدادهای بعدی لازم است به مخاطب می‌گوید:"ساختمان فریتاگ از پنج بخش: مقدمه،عمل فزاینده، اوج، عمل کاهنده و نتیجه تشکیل می‌شود."(قادری، ۱۳۸۰: ۵۴)



نمودار شماه (هرم فریتاگ) ساختار متن دراماتیک از نظر فریتاگ

متن ماتیکان یوشت فریان در چهار گروه یا عمل تنظیم شده است

مقدمـه: در کرده اول فضایی که قرار اسـت در آن مناظره انجام گیرد و پیش‌زمینه‌های لازمی که خواننده یا تماشاگر باید از آن آگاهی یابد، مه‌یا می‌شود. در این متن ماجرا، ابتدا به‌وسیله یک راوی معرفی می‌شود. پس از تعریف اشخاص نقش هرکدام در به‌انجام رساندن ماجرا مشخص می‌شود. اولین فرد بعد از اخت جادو ماراسپند است. وی یکی از موبدان زرتشتی و از دانشمندان شهر پرسش‌گزاران است. نقش وی از هنگامی شـروع می‌شـود که اخت جادو با بیان این مساله که کسی باید جواب سوالات مرا بدهد، باید سنش ۱۵ سال باشد. که درواقع با یک گره‌افکنی عمل فزاینده شروع می‌شود. در این میان ماراسپند، از اخت زمان می‌خواهد تا فرد مورد نظر را معرفی کند.

اخت جادگر که خود بر این امر واقف اسـت که کسـی با چنین سن‌وسالی نمی‌تواند پاسخ سوالات او را بدهد. درواقع در پی بهانه ای است تا مردم شهر پرسش‌گزاران را از بین ببرد.

عمل فزاینده: در کرده دوم شروع می‌شود. چنان‌که مرسوم است. در ابتدا دو طرف مناظره چنان‌که بایسـته است به سبک‌وسـنگین کردن یکدیگر و به‌اصطلاح رجزخوانی مشـغول می‌شوند. در ابتدا اخت جادو تهدید می‌کند در صورت عدم‌جواب حتی به یک سـوال، یوشـت فریان را می‌کشـد. اخت جادو با سوال‌هایش دانش دینی و مذهبی یوشت را آزمایش می‌کند. در این بخش اخت ابتدا می‌پرسد که بهشت زمینی بهتر اسـت یا مینوی؟ و چون پاسخ درست را می‌شـنود، بیهوش می‌شود و بعد از چندی به‌هوش می‌آید و می‌گوید: من بر سـر این سوال نهصد مرد را کشـته‌ام. در جای دیگر به آفریدگان هرمزد اشاره

می‌کند که در ***اوستا*** نیز بدان بارها اشاره شده است که از آن‌جمله خروس است."پرسید زرتشت از اهورا مزدای اهورا مزدا، ای پاکترین خرد، ای دادار جهان خاکی، ای پاک کیســت گماشــته مرغ پروردش نام دارد. این سپیتمان زرتشت،مردمان به گفتار آن را کهر کتات نامند،زیرا این مرغ است که در سپیده دم توانا آواز برآورد: برخیزید ای مردمان ، نماز بهترین راستی بگذارید و به دیوها نفرین فرستید"ۀ(اوستا: ۲۱۶)

اگر چه این ماجرا به افســانه می‌ماند. ولی به‌هرصورت در فرهنگ و نوع زیســت اجتماعی آنان موثر افتاده، در این بخش به صورت غیرمســتقیم آیین‌های اجرایی و مراسم اجتماعی زرتشتیان را اخت جادور برای یوست فریان بازگو می‌کند تا وی به آن‌ها جواب گوید. اخت جادوگر در پایان کرده دوم درواقع سوال سیزدهم خود را در ده بخش مطرح می‌کند و با این عمل درواقع می‌خواهد ضربه نهایی را به یوشت وارد کند ولی باز هم ناکام می‌ماند و شکستی دیگر متقبل می‌شود.

زمان عمل فزاینده در این نســبت به عمل کاهنده طولانی‌تر اســت و کرده سوم را نیز دربر می‌گیرد. در گرده سوم، اخت جادو به دانش و هوش یوشت جوان آگاه می‌شود. در این‌جا دو اتفاق و ماجرای جالب پیش می‌آید. در بند ۴۱، بیست‌وهشتمین پرسش اخت جادوگر بدین‌قرار است که بزرگ‌ترین آرامش زنان در چیســت؟ و یوشت برخلاف عقیده اخت پاسخ می‌گوید که: بودن همسرانشان است. درصورتی‌که نظر اخت جامه‌های گوناگون و کدبانویی بود. در این‌زمان اخت جادوگر به یوشــت: آماده باش تا تو را بکشــم. ولی یوشــت می‌خواهد تا خواهر خود "هوفریا" وزن اخت جادوگر را احضار کنند تا آن ســوال را به‌درستی جواب بدهند–به‌هرترتیب "هوفریا" یوشــت و زن اخت جادوگر را فرا می‌خوانند و سوال را با آن‌ها مطرح می‌کنند. هوفریا پس از اندیشیدن بسیار می‌گوید: آنان‌که شوهر همراه ندارند، با جامه‌های گوناگون و خانه داری خود را مشــغول می‌کنند. ولی برای آنان که شــوهر به همراه دارند، با وی بودن بزرگ‌ترین آرامش است. با شنیدن این پاسخ اخت جادو ب هوفریا خشم می‌گیرد و او را می‌کشد. روان هوفریا بلافاصله به بهشت می‌رود و فریاد می‌کند: پرهیزگار بودم، خوشا به حال من که پرهیزگارتر شدم. اما وای به حال تو ای اخت جادو که گناهکار بودی و گناهکارتر شدی.

در بند ۶۴، اخت ســوال می‌کند که چیســت آنکه ۱۰ پای و ۳ سر و ۶ چشم و ۶ گوش و ۲ دنب و ۳ خایه و ۲ دســت و ۳ بینی و ۴ شــاخ و ۳ پشت دارد و زندگی و دارندگی جهان از اوست. در این قسمت چون یشــت نمی‌تواند به این ســوال جواب گوید به‌بهانه پیشــاب مجلس را ترک می‌کند و به فکر فرو می‌رود. در این‌زمان هرمزد به خدای سنگ‌ها پیغام می‌فرستد که به یوشتت بگو که آن، یک جفت گاونر اســت با مردی که کار و ورز می‌کند. یوشــت چون بانگ را بشنید گفت ممکن است این صدای شیطان باشد و به خواهد مرا گمراه کند. بنابراین خدای سنگ‌ها بر یوشت پدیدار گشت و موضوع را با وی در میان گذاشت. چون به اهت جادوگر، جواب را گفت. وی سه شبانه‌روز بیهوش شد و چون به هوش آمد(در این

قسمت نمایش به کناره‌گویی نمب=یشی می‌پردازد) و با خود گفت: پرسش‌هایی که تو از یوشت فریان کردی، او امید به خدا کرد و همه را هم پاسخ داد.

اوج: کرده چهارم: در این قسمت سی و سه پرسش اخت جادوگر به پایان رسیده و نوبت به سوالات یوشت می‌رسد.

عمل کاهنده: در این قسمت یوشت به اخت جادو هشدار می‌دهد که اگر پاسخ نگویی در زمان تو را بکشم. یوشت از اخت سه سوال می‌کند. اول اینکه برای یک زمین چقدر تخم لازم است؟ دوم گاو ورزا، نخستیم آفریده خدا چقدر ارزش دارد و سوم اینکه: ازدواج با خویشاوندان چقدر ثواب دارد؟ اخت جادوگر چون جواب ندانست به بهانه پیشاب و یا جادو به دوزخ به نزد اهریمن رفت و سه سوال را بر وی آشکار کرد. اهریمن در جواب گفت: من تو را از آفرینش خود بیشتر دوست ندارم. چراکه اگر من جواب‌ها را به تو بگویم، همه آفرینش‌های من بیهوده می‌شود. از جهتی آفرینش هرمزد به کار آید. پس در زمان رستاخیز بشود. و هنگامی‌که زمان به‌سر آید آن را نمی‌توان تغییر دارد.

نتیجه: پس اخت جادو و ناامید به یش یوشت فریان آمد. یوشت فریان چون آگاه شد که اخت جادو از جواب دادن عاجز است، با دعاهای دینی و با کارد او را ناکار کرده تا نیروی اهریمنی که در او موجود بود، ناتوان شود و در بخش پایانی چون اخت جادوگر به پیش اهریمن برای کمک و یاری می‌رود. اهریمن نه تنها کمکی به او نمی‌کند بلکه او را نیز تهدید می‌کند، تا هنگامی‌که فرشته مرگ او را همراهی کند.

نتیجه‌گیری

نتایج این مطالعه نشان می‌دهد، درعین‌حالی که نظریه‌پردازان درباره خاستگاه تئاتر و درام نظریاتی ابراز کرده‌اند و آغاز تاریخ تئاتر را یونان باستان اعلام کرده‌اند ولی با توجه به همان نظریات و نظریاتی نظیر: نمایش از دل اسطوره‌ها و آیین‌ها به در آمد و رشدونمو یافته است، تئاتر و درام از داستانسرایی نشات گرفته است، در طول تکوین هنر تئاتر علاوه‌بر استفاده از اسطوره‌ها و آیین‌ها و افسانه‌سرایی از مراسم دینی نیز استفاده شده است و هم‌چنین در ساختار تئاتر، قصه و کلام دراماتیک از دو عامل صدا و حرکت بهره برده شده است، می‌توان نتیجه گرفت که متن ماتیکام یوشت فریان دارای ظرفیت‌های نمایشی است.

این ماده اولیه یک متن مذهبی مبتنی بر یک روش تعلیم است که در مراسم جشن بلوغ مردان در سن پانزده‌سالگی در فرهنگ ایرانی برگزار می‌شده است. این نمایش برای این منظور به‌اجرا درمی‌آمده است تا جوانان با عقاید و مقدسات و محرمات و آداب و تاریخ خود آشنا شوند.

طرح این متن مبتنی بر یک طرح ساده است و وقایع به صورت پرسش‌ها و پاسخ‌های پشت‌سرهم اتفاق می‌افتد.

سه نوع کشمکش دراماتیک در این متن وجود دارد که عبارتنداز : کشمکش فکری (سوال‌هایی از طرف اخت جادوگر مطرح می‌شود و یوشت فریان ملزم به پاسخ صحیح آن‌ها است.) کشمکش در پی دستیابی به خواسته‌ها (هرکدام سعی می‌کنند با طرح سوال‌ها و جواب‌ها به خواسته‌هایشان برسند.)و کشمکش بدنی.(اخت جادوگر به دست یوشت فریان ازبین می‌رود.)کشمکش بین آن‌ها از نوع مستقیم بوده بنابراین هم کنش‌ها و هم شخصیت‌ها در برابر هم ایستادگی می‌کنند.

گریما یکی از محققان درام در جهت مشخص کردن ویژگی‌های دراماتیک شخصیت‌ها و دینامیک متن نمایش به شش نقش یا کنشگر می‌پردازد که با متن ماتیکان یوشت فریان مطابقت دارد. این ویژگی‌ها در این متن عبارتند از:

فرستنده: کاراکتر و شخصیت اصلی که با داشتن انگیزه لازم که همان نجات شهر است، وادار به عمل می‌شود. فرستنده این متن یوشت فریان است.

گیرنده: شخصیتی که عمل فرستنده را دریافت می‌کند. در این متن اخت جادوگر به مقابله با یوشت فریان می‌پردازد.

سوژه: انگیزه اصلی که همان نجات شهر است.

هدف: رسیدن به مقصود و آرمان است. در این متن جلوگیری از سقوط شهر به دست اخت جادوگر است.

نیروهای هم‌سو: نیروهای کمک‌دهنده به فرستنده است که در این متن، ماراسپند، هرمزد، هوفریان و خدای سنگ‌ها، نیروهای کمک‌کننده به یوشت فریان هستند.

نیروهای مخال یا بازدارنده: اهریمن، زن اخت جادوگر نیروهای مخالف یوشت فریان هستند که به کمک اخت جادوگر می‌آیند.

انطباق دیگر، ساختار دراماتیکی متن ماتیکان یوشت فریان با هرم فریتاگ است. براساس این انطباق در مقدمه زمینه‌های لازم آشنایی مخاطب با داستان نمایش توسط یک راوی انجام می‌گیرد و سپس اشخاصی چون ماراسپند، اخت جادوگر و یوشت فریان و انگیزه لازم اخت جادوگر برای انهدام شهر مطرح می‌شود. عمل فزاینده در این متن نسبت به عمل فزاینده هرم فریتاگ طولانی‌تر از عمل کاهنده است و از زمانی شروع می‌شود که ابتدا دو طرف مناظره به سبک سنگین کردن یکدیگر پرداخته و تا زمانی‌که یوشت فریان به تمام سوالات اخت جادو پاسخ صحیح می‌دهد، ادامه می‌یابد. عمل فزاینده از کرده دوم شروع شده و کرده سوم را نیز دربر می‌گیرد. اوج یوشت فریان جایی است که پرسش‌های اخت جادوگر

به پایان رسیده است و نوبت به پرسش‌های یوشت می‌رسد. چون اخت جادوگر نمی‌تواند به سوالات او پاسخ دهد، جادوگر همان است که او در آغاز داستان در پی آن بوده است. یعنی هرکدام از طرفین که نتواند پاسخ صحیح بدهد به دست دیگری هلاک شود و این نتیجه دراماتیک متن است. اخت جادوگر به دست ماتیکان به هلاکت می‌رسد و شهر پرسش‌گزاران نجات می‌یابد.

فهرست منابع

۱. براکت، اسکارلت، (۱۳۶۳) ***تاریخ تئاتر جهان***، ترجمه هوشنگ آزادی ور، جلد اول، تهران، نشر نقره

۲. اسلین، مارتین، (۱۳۷۰) ***نمایش چیست***،ترجمه شیرین تعاونی،تهران، انتشارات نمایش.

۳. عناصری، جابر، (۱۳۵۸) ***مراسم آیینی و تئاتر***، تهران، چاپ مولف.

۴. رحیمی، محمد علی، (۱۳۸۲) ***ریشه‌های نمایش در آیین‌های ایران باستان***،تهران، انتشارات اهورا.

۵. روز، جیمز، (۱۳۶۹) ***تئاتر تجربی***، ترجمه مصطفی اسلامیه،چاپ اول، تهران، انتشارات سروش.

۶. مکی ، ابراهیم، (۱۳۷۱) ***شناخت عوامل نمایش***، چاپ دوم، تهران، انتشارات سروش.

۷. ثمینی، نغمه، (۱۳۷۶) ***جنبه‌های دراماتیک هزار و یک شب***، ***فصلنامه هنر***، شماره۳۴، زمستان.

۸. ارسطو، ***فن شعر***، (۱۳۶۹) ترجمه عبدالحسین زرین کوب، چاپ دوم، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۹. جعفری، محمود، (۱۳۶۵) ***ماتیکان یوشت فریان***، چاپ نخست، اسفند، انتشارات فروهر.

۱۰. قادری، نصرالله، (۱۳۸۰) ***آناتومی ساختار***، انتشارات نیستان، .

۱۱. رضی،هاشم، (۱۳۴۶) ***فرهنگ نام‌های اوستایی***، ج۲، تهران، انتشارات فروهر.

مقدمه‌یی بر تئاتر دینی به‌مثابه ترکیبی ممکن

میلاد اکبرنژاد

تاریخ دریافت مقاله: ۱۹ / ۹ / ۹۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۰ / ۶ / ۹۲

مقدمه‌یی بر تئاتر دینی به‌مثابه ترکیبی ممکن

میلاد اکبرنژاد
کارشناس ارشد کارگردانی تئاتر ، دانشگاه هنرهای زیبای تهران

چکیده

در این نوشـــتار کوشـــش می‌شود ضمن بررســـی اجمالی رابطه‌ی میان دین و تئاتر از طریق ارایه‌ی تعاریـــف و مداقه در گزاره‌های مرتبط بر آن دو، امـــکان و چگونگی پدیداری تئاتر دینی در حیطه‌ی نظر مورد بحث مقدماتی قرار گیرد. آن‌گاه با عطف به نمونه‌ی مشـــابه در امر ترکیب‌های مناقشـــه‌انگیز دیگر، هم‌چون پدیده‌ی روشـــنفکری دینی که در ســـاحتی دیگر محل تشـــکیک ســـاختاری و موضوعی و حتا روش‌شناســـانه در موضع تناقض یا تجانس اجزا قرار گرفته، راه‌حل‌های امکان‌پذیری و موالفه میان این ترکیب‌هـــا به‌مثابه یک امر گفتمانـــی و کاربردی، در این مورد یعنی مبحث تئاتر دینی نیز به بحث و نظر گذاشته می‌شود.

سپس از میان انواع و اصناف قرائت‌ها و خطوربط‌های محتَمَل، به چندی از آن‌ها اشاره خواهد رفت تا ازسویی شرایط امکان پدیداری تئاتر دینی در ساحت نظر روشنایی بیشتری یابد و ازسوی‌دیگر بر لزوم حضور متفکران، دانشـــوران، روشنفکران، فیلســـوفان و نظریه‌پردازان عرصه‌های معرفتی بیرون از تئاتر، بـــه منظـــور تفقه و تدبر در رابطـــه و خطوربط میان دو حوزه‌ی فربه دین و تئاتر تاکید شـــده و از انحصار نظریه‌پردازی در حیطه‌ی هنرمندان و خوانشگران اختصاصی تئاتر که توان و دانش بر دوش‌کشیدن چنین بار گرانی را نیز به‌واسطه‌ی فقر تئوریک و عسرت معرفتی خویش ندارند، انذار داده می‌شود.

بدین‌ترتیـــب خواهد آمد که برای پاســـخ‌گویی به ســـوال امـــکان یا امتناع تلفیـــق دو حوزه‌ی تئاتر و دین، تنها وجود نویســـنده و کارگردان و طراح تئاتر کافی نیســـت، که چنته‌ی معرفت‌شناســـی، فلسفی و متافیزیکی‌اَش در خوشـــبینانه‌ترین شکل خود لاغر است و کم‌توشه، بلکه در این جولانگاه مغیلان‌گرفته به عالمی دلســـوز، مســـوولیت‌پذیر، خیرخـــواه، رازدان توامان تئاتـــر و دین، فربه از اندیشـــه و مهیا برای ابداعات تئوریک نیازمندیم، که هم از ســـنت آگاهی دارد و هم بر مدرنیته و تعرضات آن مشـــرف است و هم مرزهای فرهنگی و تمدنی ما را با غرب و شـــرق می‌شناســـد و هم دکان خود را وارســـی و کالاهای خود را زیرورو کرده و می‌خواهد محصولات وارداتی را نیز در قفسه‌های متناسب دکان معرفتی‌اَش جای دهد. روشنفکری دینی تئاتر (که البته پرداختن دقیق و موسع به آن مجالی دیگر می‌طلبد) این چنین در صحنه‌ی تئاتر ما ظهور می‌کند.

واژگان کلیدی:رابطـــه‌ی دین و نمایش، هرمنوتیک دراماتیک، معرفت‌شناســـی، معنویت و نمایش، ایمان و نمایش، ســـنت، مدرنیته، تئاتر دینی، ایدیولوژی، امر قدســـی، امر دراماتیک، روشـــنفکری دینی، فیلسوف دین‌دار، روشنفکری دینی تئاتر، هنرمند دین‌دار

مقدمه

تئاتر؛ هم‌عنان با سنت، هم‌نفس با تجدد

تئاتر هنری مناقشه‌برانگیز است؛ ازیک‌سو پدیداری آن مربوط به جهان سنتی است، یعنی برخلاف سینما که ابداع و محصول فنآوری‌های متجددانه است، تئاتر محصول سنت است. هرچند خود مفهوم سنت در این‌جا می‌تواند رهزنی کند اما به‌طورکلی از آن‌جایی که خاستگاه تئاتر به پیش از عصر مدرن می‌رسد بنابراین آن را متعلق به دنیای سنت و یا جهان باستان می‌دانم. "البته امری تصادفی نیست که لحظه‌ی تولد تئاتر مغرب زمین درست هنگامی است که اساس تمامی فرهنگ‌های غربی در سرزمین یونان پیریزی می‌شود. درست به همین جهت است که تئاتر به‌مثابه یکی از عوامل تکاملی این جریان فرهنگی خودنمایی می‌کند. این ویژگی سنتی در همه‌ی دوره‌های تاریخی اروپا به همین طریق حفظ شده است. تئاتر با دگرگونی‌ها و افت و خیزهای گوناگون تغییراتی را پذیرفته و هربار هم به صورت فعال‌تری در همین روند به زندگی خود ادامه داده است" (کیندرمن، ۱۳۶۵: ۷) ازسوی‌دیگر به گمان من چیزی که این هنر را از هنرهای دیگر که هم‌قدمت و یا حتا قدیمی‌تر از آن هستند، جدا می‌کند و باعث می‌شود در جهان مدرن مقتدرانه حضور عملی و متافیزیکی داشته باشد این است که؛ تئاتر برخلاف هنرهای دیگر برای ماندگاریش در جهان جدید احتیاجی به تغییر موضوع و شیوه‌های بیانی و فرم‌های ساختاری متناسب با شاخصه‌های مدرنیته ندارد، چراکه تئاتر در درون خود امکان حضور در دنیای مدرن و انطباق با شاخصه‌های معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی این دنیا را نهفته دارد. یعنی متافیزیک تئاتر اگر در تطابق محض نباشد، تناقضی هم با متافیزیک مدرن ندارد. و شاید برای همین است که اجرای نمایشنامه‌های ماقبل‌مدرن در این عصر، حتا بدون‌تغییر و تطور، با موانع ماهوی روبه‌رو نمی‌شود. به‌عبارت‌دیگر امروز کسی انتظار ندارد نقاشی‌های قرون‌وسطایی یا مجسمه‌های یونانی و رومی را یک‌بار دیگر در این عصر بازآفرینی کند، چراکه محصولاتی که از آن زمان باقی مانده، سنت ستبری را پس پشت خود نهان دارد که تنها محل جولان‌اَش زمانه‌ی ابداع و ایجاداشان بوده است و امروز جز در منظری موزه‌یی یا به‌عنوان بازخوانی تاریخ و امر زیبایی‌شناختی مستتر در آن محلی از اعراب ندارد. اما اجرای یک نمایشنامه از سوفوکل نه‌تنها هنوز میسر و محبوب است بلکه حتا بازنمایی تمام‌عیار یک اجرای یونان باستانی امکانپذیر است. البته در این‌میان خستگی احتمالی ناشی از دیدن چنین نمایشی و یا اجراهای بدون خلاقیت، به معنای متوقف بودن نظری امر اجرا در جهان مدرن نیست و شرایط امکان اجرای کلاسیک را ممتنع نمی‌کند. چراکه آن‌چه مهم است بن‌مایه‌ها، شاکله‌ها و مقوم‌های تئوریک هر پدیده برای تداوم یا توقف حضور در دنیاهای تازه است و نه شیوه‌های اجرا یا موضوعات و فرم‌های عَرَضی مترتب بر اصل پدیده. اولین و شاید مهم‌ترین عامل تمییز میان تئاتر و هنرهای دیگری که قابلیت

انتقال ماهوی با همان شـمایل به صورت‌بندی دانایی اعصار جدید را ندارند (و بدیهی است باید موضوع و فرم و شاکله‌های ساختاری‌اَش با شرایط نو تغییر یابد و مثلا نقاشی برای حضور در دنیای مدرن باید از سـیطره‌ی متافیزیکی عصر کهن خارج شود)، ناتمام ماندن تئاتر در حوزه‌ی اجرا است. یعنی در هنرهایی چون نقاشـی و مجسمه‌سـازی فرآیند خلق با تجسـم محصول نهایی پایان می‌گیرد و ما در انتها با یک شـی، یک کالا، یک مخلوق یا یک ابژه‌ی مشخص و متعین هنری روبه‌رو هستیم که در طول زمان نیز قالب زیبایی‌شناختیش را فارغ از تاثیرات برون‌متنی حفظ می‌کند. اما در تئاتر هرگز چیزی تمام نمی‌شود. یعنی علاوه‌بر آنکه متن نمایشـی فارغ از اینکه جزء ادبیات مکتوب محاسـبه شـود یا نه، هرگز پدیداری کامل نیسـت و تا پیش از آنکه به دسـت اجراگران در حوزه‌های مختلف روی صحنه به منصه‌ی‌ظهور نرسد، بخشی ناقص از یک هنر چندرسانه‌یی به‌شمار می‌آید، خود مقوله‌ی اجرا نیز به دلیل حصر و انقیاد در حوزه‌ی زمان هرگز به‌عنوان یک امر تمام شده تلقی نمی‌شود که بتواند پس از فرآیند خلق نیز حجیت وجودی خود را با قالب تغییرناپذیرش اثبات کند. اجرا، تولد و مرگ آن هم‌زمان است و حتا در پی استفاده از امکانات جدید برای ثبت تصویری آن بازهم چیزی به نام تئاتر نیست که باقی مانده، بلکه انتقال‌یافته‌ی آن به سـاحت زیبایی‌شـناختی جدید ماندگار شده است؛ یعنی رسـانه‌ی تازه‌ایی چون ویدیو، تلویزیون یا سینما باعث ثبت بخشی از آن هیات زیباشناسانه‌ی اصیل می‌شود.

ایـن ناتمامی پروژه‌ی خلق و عدم‌مانایی فرم نهایی و وابسـتگی و موقـف بودن کمال آن بر عنصر زمان، مهم‌ترین مشـخصه‌ی تئاتر اسـت که باعث می‌شـود به‌رغم موضوعیت و ساختار و قالب متکثر و متحول آن، بتواند در طول زمان متناسـب با هر عصری خود را به صورت‌بندی دانایی آن عصر تحمیل کند. به‌سخن‌دیگر اجزای متشکله‌ی تئاتر ازجمله متن، طراحی، بازیگری، معماری و غیره به‌تنهایی کامل نیسـتند، هرچنـد بدون حضور آن‌ها نیز (ازمنظر متافیزیکی و نـه اجراهای خاص و متعین) تئاتر در میانه نخواهد بود، اما زمانی تئاتر در کمال هستی‌اَش یا در هستی کاملش ظهور می‌کند که همه‌ی این عناصر در یک بستر زیبایی‌شناسانه‌ی متاثر از صورت‌بندی دانایی زمانه و در یک هم‌آهنگی ساختاری و معنایی به‌طورتام و تمام به اجرا درآیند و نکته‌ی مهم این است که در هرلحظه که چنین امری محقق شود همان زمان نیز ازدست رفته است و این بازی تولد و مرگ لحظه‌ها تا به انتها تداوم می‌گیرد به‌حدی که در پایان نه نشـانی از تئاتر اسـت و نه عوامل شکل‌دهنده‌ی آن، که گفته‌اند نه از تاک نشان ماند و نه از تاکنشان. و اگر همان عوامل باز گرد آیند بازهم تمامت آن اجرای پیشین پدیدار نخواهد شد؛ چنان رودخانه‌یی که هرگز نتوان در آن دوبار شـنا کرد. یعنی اجرای تازه حتا از همان متن و با همان عناصر پیشـین، اجرایی است تازه و بنابراین متفاوت با هر اجرای دیگر. این تحول پی‌درپی در فرآیند شکل‌گیری هر اجرا که به علـت حصـر در مقوله‌ی زمان معطوف به روح معرفت زمانه اسـت و با عطفی به مارکس هرآن‌چه را در

آغاز سخت و استوار می‌نمایاند، چونان امری که گویا نبوده است، دود می‌کند و به هوا می‌فرستد و دوباره در زمانی‌دیگر با هیبت و هیاتی دیگر نمودار می‌کند و باز ویرانی هرآن‌چه ویران نشدنی تصور می‌شود را بنیان می‌نهد، ازاساس ماهیتی مدرن دارد. ماهیتی که هیچ پایداری مطلقی ندارد و اصالتا وابسته و متوقف بر هیچ منبع در ذات ماندگاری نیست. (برمن،۱۳۸۷).

نکته‌ی دیگری که هم‌خوانی بنیادین تئاتر را با جهان مدرن آشـکارتر می‌کند؛ چندصدایی بودن آن اسـت. تئاتر در بطن خود هنری چندصدایی اسـت. یعنی اگر بسـیاری از هنرهای پیشـینی و پسینی، بر تخت تک گویی خود می‌نشینند و کوس دولت ماهیتاشان را بر بام یکی از اصناف گفتمان‌های هنری بر می‌آورند، تئاتر شـکل نهایی خودش را (اگر چنین شـکلی در عالم تعین وجود داشته باشد) در هم‌سخنی میـان گفتمان‌های مختلف فکری و هنری پدیدار می‌کند. به‌عبارت‌بهتـر علاوه‌بر آنکه موضوعیت تئاتر در برخورد و گفت‌وگوی میان سـخن‌های متفاوت و گاهی متضاد موطن می‌گیرد، سـاحت اجرایی تئاتر نیز مرکب از عناصر و صداهای متعددی هم‌چون معماری، نقاشـی، موسـیقی، زبان‌آوری، طراحی، متن نوشـتاری، اجرای بازیگرانه، لباس‌آرایی و هم‌چنین شیوه‌های تاویل و تفسیر متعدد از معرفت‌های موجود در بسـتر فرهنگی جامعه اسـت. با این توضیح که هیچ‌یک از این عناصر و صداهای مجزا به‌خودی‌خود و بیرون از عالم تئاتر اسـتقلالی از خود ندارند و رسـانه‌یی مسـتقل و قوام‌یافته برای انتقال پیام نیستند. یعنی به‌فرض موسیقی موجود در تئاتر همان موسیقی نیست که به‌تنهایی هنری مستقل را معنی می‌کند. بدین‌ترتیب با تئاتر در جهانی قدم می‌نهیم که هیچ قطعیتی در میان صداهای منفرد وجود ندارد و همه‌ی صداها به فراخور توانایی و استعداد و شان نزول و ماهیت ظهور، شرایط مطلوب خویش را برای ظهور در جهان پیرامون پیدا خواهند کرد و آن‌چه معناها و شـیوه‌های زیسـتن را تعین می‌بخشد، برآیند نیروهایی است که هریک از این صداها در میدان گفت‌وگو و برخورد از خود نمایان می‌کنند. با این توضیح می‌توان تصـور کرد که مخاطب می‌تواند یا معرفتـی را که محصول برخورد و تعامل هریک از نیروها و صداهای موجود است برگزیند یا به‌فراخور تجربه‌ها و امکانات ذهنی و عینی خویش، با هریک از صداهای موجود به‌تنهایی همراهی و هم‌زیستی اختیار کند. این امکان انتخاب، عدم‌قطعیت منفرد و درعین‌حال تردید در برآیندهای تجمیع‌یافته، پذیرش خطا و عدم‌وابستگی معنا به ذات مطلق، امری مدرن است.

بااین‌اختصار می‌توان گفت که حتا در جهان غرب نیز تئاتر نمی‌تواند و نباید تنها پدیده‌یی از متعَلَقات جهان باسـتان درنظر گرفته شـود، چه رسـد به اینکه بررسـی ما معطوف اسـت به سـرزمین ایران که ازاسـاس در آن تئاتر به مفهوم غربی‌اَش کالایی وارداتی و از تعرضات مدرنیته به‌شـمار می‌آید و درست ازهمین‌منظر، برخورد جامعه‌ی سـنتی و شاکله‌های سـنت با آن می‌تواند محل مناقشات معرفت‌شناسانه و حتا هستی‌شـناختی باشد. معضل زمانی دوچندان می‌شود که بخواهیم بر قامت این عروس از حجله‌ی

مدرنیته آمده، تنپوش دین بپوشانیم.

تئاتر دینی؛ یک گفتمان یا یک ترکیب متنافیالاجزا

آیا به‌راستی ترکیب "تئاتر دینی" ترکیبی متناقض‌نما است؟ آیا میان تئاتر و دین هیچ رابطه‌ی سازمان‌مندی وجود ندارد؟ آیا تئاتر دینی ابداعی است ایرانی که برای حمل پشتوانه‌یی سیاسی جعل شده است؟ باید به خاطر داشته باشیم که در دو مقطع بسیارمهم از شکل‌گیری و تداوم تئاتر، مذهب مقوم امر دراماتیک بوده است؛ تئاتر یونان و تئاتر قرون‌وسطا. بنابراین می‌توان برای تئاتر مذهبی سبقه‌یی به درازای تئاتر غیرمذهبی متصور شد، اگر بپذیریم که در دوره‌ی متاخرتر مذهب پشتوانه و در دوره‌ی قدیم‌تر خاستگاه تئاتر بوده است. با این‌همه پیروان نگره‌ی متنافی‌الجزا بودن ترکیب تئاتر دینی، تلاش می‌کنند با دو رویکرد از خاستگاه سیاسی فلسفی مذهبی تئاتر در سپیده‌دمان شکل‌گیری آن در یونان باستان و همین‌طور نمایش‌های مذهبی قرون‌وسطا عبور کنند.

یکم آنکه به اعتقاد آنان؛ متافیزیکی که در یونان باستان ساماندهی نظام ذهنی شهروندان را عهده‌دار بوده، دین به مفهوم امروزین آن که امری سنتی و مقوم زندگی دنیوی و اخروی مومنان به‌شمار می‌آید نبوده و در آن‌جا دین بیش از آنکه منشاء آسمانی داشته باشد امری زمینی و متناسب با ادراک انسان آتنی از جهان است و برای همین هم بیش از آنکه ماهیتی کلامی و فقه‌ی داشته باشد، ماهیتی فلسفی دارد. دوم؛ در قرون‌وسطا نمایشنامه‌ها ازیک‌سو بیش از آنکه دینی باشند اخلاقی بوده‌اند و بنابراین ماهیتی دینی ندارند بلکه به‌لحاظ موضوعی به دین پرداخته‌اَند و ازسوی‌دیگر مسیحیت آن ثنویتی را که از ضروریات پدیداری تئاتر است، اگر نه در مبداء آفرینش که لااقل در تجلی آفریدگان به‌رسمیت می‌شناسد. یعنی جدال خدا و شیطان در طول تاریخ مسیحیت هماره محل‌حضور بوده است. درحالی‌که در دین اسلام ازاساس چنین نگرشی وجود ندارد و هرگز قدرتی یا وجودی هم‌شان و هم‌سنگ خداوند و در برابر، له یا علیه او متصوَر نیست.

با اینکه پرداختن به تئاتر مذهبی قرون‌وسطا از دایره‌ی این نوشتار بیرون است و زمانی‌دیگر و جستاری دیگرتر می‌طلبد اما همین‌قدر کفایت می‌کند که بسیاری از نظریه‌پردازان تئاتر، تئاتر کلیسایی قرون‌وسطا را متفاوت از سیر تاریخ تئاتر و نیز متفاوت از بحث‌های زیبایی‌شناسی و تئوریک امروزین می‌پندارند و دلیل آن را نیز تن ندادن فرم‌های زیبایی‌شناختی قرون‌وسطا به هرگونه قیدوبند تئوریک "به خصوص بدون ارجاع به نظرات بنیادین ارسطو" می‌دانند. "مشکل اساسی که این تئاتر بر می‌انگیزد در واقع مشکل امکان شکوفایی اندیشه‌ی تراژیک در تمدنی است که متافیزیک آن را فقط برای رستگاری انسان نظام می‌دهد... حقیقت این است که مانویت و ایمان آن [دوگانه پرستی و اعتقاد به خدا و شیطان

و خیر و شر] مانع شکوفایی یک اضطراب تراژیک حقیقی هستند. پس آن‌چه در این تئاتر باقی می‌ماند؛ روایت مکرر یک زیارت پذیرش روح است، پر از دام‌ها و حوادث که با سقوط بدکاران و رستگاری نیکان پایان می‌یابد" (توماسو، ۱۳۸۶: ۶۹) اگر به تعریف ابتدایی اما مفید برای این نوشتار از تئاتر با تسامح بسنده کنیم که تئاتر محصول برخورد گفتمان‌ها و اندیشه‌های متفاوت است، می‌بینیم که با همه‌ی نقایص، تئاتر مذهبی قرون‌وسطا هم‌چون سلف دورش تئاتر یونانی، با وجود ثنویت، اجازه‌ی امکان یافتن درام و گفت‌وگو را بر صحنه میسر کرده است، اما در دینی که بنیادش نه بر گفت‌وگو بلکه بر کلام استوار است، آیا امکان ظهور تئاتر آن‌هم در یک‌قدمی نامش وجود دارد؟

دوباره خاطرنشان می‌کنم که آن‌چه تئاتر را از سایر هنرهای "واحدنما" یا تک‌صدایی مجزا می‌کند، عامل چندصدایی بودن و برخورد میان‌گفتمانی چه در ساحت متن و میان شخصیت‌ها (که هریک دارای شان معرفتی مجزا و مستقل و هم‌سنگی هستند) و چه در ساحت میان‌رسانه‌یی (یعنی عوامل نور و رنگ و صدا و طراحی و...) است. با این شرایط، هنری که مبنایش را بر گفت‌وگو میان اجزا گذاشته و پدیداری‌اَش وابسته به شکل‌گیری این گفت‌وگو است، چگونه می‌تواند با مقوله‌یی همراه شود که از پایه تک‌صدایی است؟

آرامش دوستدار معتقد است که "چون بینش دینی وابسته‌ی کلام قدسی است ... و قدسیت کلام قدسی بیش از هرچیز به این است که کلام همه‌چیزش را از پیش می‌داند، می‌توان گفت که بینش دینی در وابستگی خود به قدسی معطوف او و کلام او است و نه عاطف بر امور. از این رو نادانستگی به‌عنوان محرک پرسش در بینش دینی نادانستگی ناظر بر امور نیست، بلکه منحصرا و از پیش به این سبب نادانستگی است که محجوب دانش اله‌ی است. هرگاه [بر این اساس] پرسشی به انسان دینی دست دهد وی می‌داند – و این تنها چیزی است که براساس نادانستگی خود می‌داند– که پاسخ این پرسش از پیش در کلام قدسی نهفته است و کلام است که می‌تواند وی را به پاسخ این پرسش واقف کند" (دوستدار، ۱۳۵۹: ۱۷) و ازاین‌رو است که هرگز در حوزه‌ی کلام دینی پرسش‌های فلسفی که زیربنای گفت‌وگوهای دراماتیک از حیث برابری و نادانستگی ناظر بر امور است، شکل نمی‌گیرد و بنابراین هم‌کناری دو مفهومی که در حوزه‌ی پرسش و گفت‌وگو در ذات با هم متناقض و ناسازه‌اَند، همان مناقشاتی را دامن می‌زند که در جایی دیگر برای ترکیب روشنفکری دینی به‌وجود آمده است. اما چنان‌که در همان پدیده‌ی روشنفکری دینی نیز قابل‌بررسی است، تنها تعاریف ذات‌گرایانه دستگاه فاهمه‌ی این موضوعات را نمی‌سازد و چنین به‌نظر می‌رسد که دیگر نمی‌توان به این ذات‌گرایی در تعریف بسنده کرد، آن‌هم در زمانه‌یی که چندان امور ذاتی مطلق مگر در ساحت‌های خاص، محل‌مطالعه قرار نمی‌گیرد. یعنی تنها به دلیل عدم‌تناسب ذاتی میان دو مقوله، نمی‌توان از امتناع هم‌زیستی آن‌ها سخن گفت، آن‌هم با در بستر

دگرگونی‌های مدرنیته که در چنین تعاریفی تشـکیک حاصل آمده و یا امکان تشکیک‌اَش، ازآن‌حیث که مدرنیته موضوعی را از دایره‌ی تردید جدا نمی‌گذارد، بالقوه وجود دارد.

به اعتقاد من اکتفای به تعریف ذات‌باورانه از دو مقوله‌ی تئاتر و دین تا ابد ما را در تنگنای تناقض و امتناع نگه خواهد داشت. اما چنان‌که در مورد روشنفکری دینی استفاده از تعاریف گفتمانی و ضدتوصیفی از پدیدارها می‌تواند مشـکل را به قول بابک احمدی به‌گونه‌ای "حداقلی و مناسـب [برای] آغاز پیشرفت بحـث [چنان‌کـه] خود را در معرض آزمون‌ها و دیدگاه‌های مخالف قرار دهد و راه را بر کوشـش فکری دیگران در نقد یا بطلان خود نبندد" (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۵۵) در دایره‌ی جغرافیا، تاریخ و فرهنگ گفتمانی زمانه‌ی اکنون ما و به‌شـکلی‌موقتی حل کند، در این‌جا نیـز به‌جای دنبال کردن تعریفی ذات‌باورانه و در پی آن طرح پرسشی ذاتی که "تئاتر دینی چیست؟" که بالطبع پاسخی جامع و مانع و کامل می‌طلبد که برای همیشـه کارآمد و رهایی‌بخش باشـد، بهتر است از روش‌های تحلیل گفتمانی سود ببریم و پرسش را به‌گونه‌ای دیگر طرح کنیم که اگر در جامعه‌ی ما یک نویسنده، کارگردان، طراح، بازیگر یا به‌طورکلی یک هنرمند مومن خواسـت به سـراغ تئاتر برود چگونه می‌تواند نسبت ایمان دینی خود را با تئاتر تعیین کند؟ آیا باید همانند منکران روشنفکری دینی بگوید که من ایمان دینی‌ام را برای خودم حفظ می‌کنم و وقتی تئاتر کار می‌کنم (که ازاسـاس مقوله‌یی غربی، وارداتی و با پشتوانه‌یی غیرتوحیدی است) این دین و ایمان را در رختکن لباسـم لابه‌لای جیب کت‌وشـلوارم می‌گذارم و خودم با لباس متناسب و هم‌خوان بـا روح تئاتر پای بر صحنه می‌گـذارم تا هنگام مکالمه‌ی تئاتری از قواعد مکالمه‌ی تئاتری محض بهره بگیرم؟ یا اینکه چنین کاری نمی‌کنم چراکه ایمانم کت‌وشلواری نیست که امکان کنار گذاشتن آن را حتا برای لحظاتی داشته باشم؟ بدین‌ترتیب پرسش را چنین اصلاح می‌کنم که گفتمان دینی در دنیای مدرن چه رابطه و نسبتی با گفتمان تئاتری برقرار می‌کند؟

تلاش برای پاسـخ گفتن به این پرسـش و پرسش‌های احتمالی دیگر پای متفکران حوزه‌های دیگر ازجمله اهالی فلسـفه و نیز روشـنفکران دین‌دار را به صحنه می‌کشاند. فراموش نکنیم که تئاتر در این‌جا از مظاهر تمدن و فرهنگ غرب اسـت و تنها یک هنر مجرد فارغ از تبعات و تعرضات اندیشـه‌ی غربی نیسـت که بشـود هم‌چون کالایی بی‌پشتوانه از آن سود برد و سـپس دورش انداخت. چنان‌که کیندرمن اشـاره می‌کند تولد تئاتر غرب با پی‌ریزی تمام فرهنگ‌های غربی همگام شـده است (کیندرمن، ۱۳۶۵) و اهمیت این موضوع فراتر از آن اسـت که بی خضر راه و تنها متکی به دانش قدم در مسـیری بگذاریم که خار مغیلان معرفت و ابداع و اندیشه‌ورزی است و بگوییم که تنها با حضور کارگردانان و نویسندگان تئاتر –که در بیشـتر مواقع مصرف‌کننده یا در حالت خوشـبینانه توزیع‌کنندگان معرفت هستند و نه تولید کنندگان آن در حوزه‌های تئوریک– و با نشـر چند داستان دینی و اسم بردن از چند شخصیت و واقعه‌ی

تاریخی می‌توان تئاتر دینی آفرید و به طرح نظریه و عمل در این وادی دست یازید. میدان پرخطرتر از آن است که جمعی بی‌بهره از پشتوانه‌های تئوریک وارد گود شوند. بنابراین ضرورت حضور دیگر متفکران در این عرصه دوچندان می‌شود؛ هم به لحاظ برخورد دین با مقوله‌یی وارداتی و هم ازآن‌روی که قرار است این مقوله‌ی بیگانه با سنت ستبر دینی درهم‌آمیزد و ترکیبی نوبرانه ایجاد کند. شاید بتوان از همراهی و هم‌سخنی و هم‌نفسی متفکران دیگر حوزه‌های معرفتی با تئاتر، ترکیب فیلسوفان تئاتر یا در این موطن خاص "روشنفکران دینی تئاتر" را اتخاذ کرد تا گذاری باشد برای نحوه‌ی حضور و تشریح امور و شیوه‌ی ورودشان به چگونگی تدوین معارف و تبیین مواضع و تعیین حدود و ثغور تئاتر دینی.

به گمان نگارنده روشنفکر دینی تئاتر کسی است که ازیک‌سو رازدان توامان دین و تئاتر است و هم ازسوی‌دیگر مشرف به گسست معرفتی میان مبانی هریک از این دومقوله است و البته ناظر به شکاف میان مدرنیته و سنت در سرزمین ما و مواجهه‌ی آن دو در شرایط گذار معرفتی جامعه‌ی ما است و نیز دغدغه‌ی هردوی این‌ها را هم دارد و می‌خواهد تا هر دو گفتمان را با عنایت به بستر فکری و فرهنگی زمانه و تعاملاشان با گفتمان‌های دیگر گسترش دهد و امکان طرح پرسش‌های جدید را برای هم‌آمیزی و هم‌سخنی این دو گفتمان ایجاد کند. او می‌کوشد مباحث تئوریک، تناقض‌ها یا تضادهای احتمالی، فرصت‌ها و امکان‌های پیش‌آمده و یا حتا بن‌بست‌های ایدئولوژیکی را شناسایی و در پیشگاه دستگاه نقادی زمانه عرضه کند و هم‌چنین در مسیر تبیین نظرات تازه برای همراهی و هم‌گامی این دو مقوله دست به ابداعات نظری بزند تا هم اهالی تئاتر را از امکان حضور سرچشمه‌ها و رایحه‌های دینی در صحنه بی‌آگاهاند و هم دین‌داران را از شیرینی مفاهیمی که می‌تواند به دست تئاتر بازنموده شود، سرشار کند و هم شرایطی را فراهم آورَد تا بتوان مباحث غامض و پیچیده‌ی معارف دینی از محمل جذاب و پسندآور ذایقه‌ی مخاطبان عام عرضه شود. به‌عبارت‌دیگر روشنفکر دینی تئاتر تلاش می‌کند علاوه‌بر آنکه اهالی تئاتر را از سرچشمه‌های فیاض دین، چه به‌عنوان منبعی سنتی و چه به‌عنوان منبعی مدرن در کنار دیگر منابع معرفتی بشر برخوردار کند، از امکانات این هنر چندآوایی برای بروز و تجلی گفتمان‌های مختلف در حوزه‌ی معارف دینی نیز بهره بگیرد.

با این توضیح اولین سوآلی که می‌تواند برای این دست از روشنفکران دینی رخ بنماید این است که؛ به‌راستی میان دین و تئاتر چه رابطه‌یی می‌تواند برقرار باشد؟

رابطه‌ی دین و تئاتر

شاید بتوان از دل رابطه‌یی که روشنفکران دینی میان جامعه و اجزای آن با دین برقرار دیده‌اَند، به فهمی از رابطه‌ی میان دین و تئاتر دست یافت. در این‌جا می‌شود دو رویکرد را در زمینه‌ی ارتباط

میـان دین و اجزای دیگر جامعه بررســی کــرد. رویکرد اول بر تفکیک میــان رابطه‌ی حقوقی و حقیقی دین و جامعه تاکید دارد. سروش دباغ در تبیین رابطه‌ی حقیقی و حقوقی میان دین و سیاست در جوامع اســلامی چنین می‌گوید: "رابطه‌ی حقیقی دین و سیاســت متضمن این مطلب است که در کشوری مثل ترکیه که ســاز و کار دموکراتیک برقرار اســت و اکثر ساکنان آن مســلمان هستند، به نحو غیر متکلفانه عموم کنشگران سیاسی مسلمان هستند؛ به تعبیر دقیق‌تر عموم کنشگران سیاسییی که انتخاب می‌شوند متدین‌اَند. نمایندگانی که در پارلمان فعالیت می‌کنند، هنگام تقنین دل‌مشغول آموزه‌های اسلامی هستند و می‌کوشــند تا قوانین مصوبه منافاتی قطعی با سنت قطعی و اجماعی اسلامی نداشته باشد. درعین‌حال همان‌طور که جان اســتوارت میل می‌گفت به وادی دیکتاتــوری اکثریت در نمی‌غلتند و حقوق اقلیت را پاس می‌دارند. چنین رابطه‌یی حاکی از رابطه‌ی ارگانیک و حقیقی میان سیاســت و دیانت اســت. رابطه یی که در چنین جوامعی امحاء نشــدنی اســت. مادامی که متدینان بیش از نیمی از یک جامعه را پرکرده باشند، پاسداشت آموزه‌های دینی بدون تکلف و تصنع در تمام شئون ساکنان آن جامعه ریزش می‌کند از جمله سیاست‌ورزیشان [...] علاوه‌بر این می‌توان از رابطه‌ی حقوقی میان دین و سیاست نیز یاد کرد. در این رابطه ســخن بر ســر این است که دین برای سیاست‌ورزی و حکومت کردن تئوری دارد و حکم‌رانی متوقف بر به کاربســتن نظریات دین درباره‌ی حدود و ثغور حکومت کردن اســت. در واقع مطابق با این نظریه اینکه چه کســی باید حکومت کند و چگونگی حکومــت کردن وی نیز در دل آموزه‌های دینی به ودیعت نهاده شده و برای احراز آن باید به سنت دینی مراجعه کرد" (دباغ، ۱۳۸۹: ۱۸۲)

براین‌اســاس می‌توان رابطه‌ی میان دین و تئاتر را نیز به دو رابطه‌ی حقوقی و حقیقی تفکیک کرد. رابطه‌ی حقیقی و ارگانیک میان دین و تئاتر ناظر بر آن است که عوامل اجراکننده‌ی تئاتر همگی دین‌دار هســتند و پایبند و مومن به ایمان‌دینی و ســلوک مذهبی. و بی‌آنکه تصنع و تکلفی در میان باشد، تلاش می‌کنند اجزای تشــکیل‌دهنده‌ی تئاترشــان مغایرتی با مفاهیم و احکام مسلم و مورداجماع شارع نداشته باشــد. یعنی انگاره، طرح، داستان، شــخصیت‌ها، رفتارمندی، گفتار و به‌طورکلی قواعد و ضوابط حاکم بر نمایشــی که آنان بدان می‌پردازند در مخالفت با مســلمات اعتقادی دین نباشد. بدین‌ترتیب روح حاکم بر جهــان نمایش روحی دینی خواهد بود. البته آن‌ها بــه قواعد بازی‌های دموکراتیک در جهان تئاتر گردن می‌نهنــد و از ابراز وجود ســخن‌های دیگر در کنار تجلــی روح دینی غفلت نمی‌کننــد. آن‌ها می‌پذیرند که تئاتر محصول اندیشــه‌یی اســت که درآن برخــورد و مواجهه‌ی گفتمان‌های متفــاوت امکان‌پذیر و بلکه غیرقابل‌اجتناب اســت. بنابراین می‌پذیرند که در این نوع تئاتر نیز اگر اطراف موضوعی مشــخص، نظریه‌های متعدد دینی و غیردینی با بسامدهای مختلف وجود داشته باشد، تلاش کنند ضمن حفظ روح دین و عدم‌مغایرت نمایش با احکام و قواعد مسلم دینی، از بروز نظریات دیگر نیز جلوگیری نشود.

امـا ازمنظر دیگر رابطه‌ی حقوقی میان دین و تئاتر به جسـت‌وجوی راه‌کارهای تئاتر دینی به‌عنوان امری بنیادین می‌انجامد. یعنی پرسـش این اسـت که دین برای بروز منویات خویش چه راه‌کارهایی را در تئاتر تعبیه کرده و یا اصولن قواعد تئاتر چگونه می‌تواند ازاسـاس دینی شـود؟ به راسـتی آیا می‌توان دسـتورالعملی برای نمایش یا روایت‌گری دراماتیک از درون دین اسـتنتاج کرد؟ آیا باید برای ظهور امر قدسـی، قواعد تئاتر را از نو بنویسـیم یا آن‌هـا را اصلاح کنیم؟ آیا تحقق تئاتر دینـی متوقف بر اعمال نظریه‌های دینی در سـاختمان متشـکله‌ی تئاتر و برقراری حدود و ثغور احکام دینی در اجزای آن است؟ به‌سـخن‌دیگر آیا تئاتر دینی زمانی محقق می‌شـود که اجزای متشکله‌ی تئاتر صفت دینی داشته باشند؟ یعنی داسـتان دینی، گفت‌وگوی دینی، لباس‌آرایی دینی، طرح دینی و یا کشـمکش دینی داشته باشیم؟ اصولا این مفاهیم چیسـتند و چه تبعاتی بر تئاتر مترتب می‌کنند؟ این پرسـش‌ها و پرسـش‌های دیگر رابطـه‌ی حقوقی میان دین و تئاتر را قالب‌بندی می‌کنند. بدین‌ترتیب روشـنفکر دینی تئاتر یا فیلسـوف دین‌محور تئاتر برای برقراری مناسـبات میان دین و تئاتر با اندیشـیدن در اطراف این پرسـش‌ها، از دو پرسـش اساسـی‌تر پرده بر می‌دارد؛ آیا کافی است دین‌دار باشـیم و عمل غیردینی انجام ندهیم و سخن غیردینی نگوییم تا نمایش دینی تولید شـود؟ یا اجرای یک نمایش دینی متوقف بر تظاهرات دین‌مدارانه در شاکله‌های ساختاری، مضمونی و محتوایی نمایش است؟

ازمنظری‌دیگر آیا امکان دارد نمایشـی از اسباب دینی استفاده کند، اما تجلی غیردینی داشته باشد و برعکـس؟ وقتی بدانیم که در رابطه‌ی حقیقـی میان دین با امور دیگر، معنویت، عرفان، ایمان و حقیقت دینـی رجحـان بروز دارد و در رابطه‌ی حقوقی میان دین و امور دیگـر، فقه، اصول و دین حقیقی تجلی ممکن‌تری می‌یابد، این پرسـش چگونه پاسـخ خواهد گرفت که در اجرای یک نمایش دینی آن‌چه مهم اسـت کدام است؛ اینکه جوهره‌ی اثر دینی باشد یا سـاختمان نمایش و عناصر آن؟ یعنی آیا باید عناصر تئاتر به شـکل فقه‌ی آن دین‌مدارانه باشـد و اجرا تظاهرات دینی داشته باشد (بدیهی است که در این‌جا تظاهـرات به معنای جلوه کردن اسـت نه مفهـوم اخلاقی ریا) یا اینکه جوهر و معرفت سراسـری تئاتر موردنظر دینی باشد؟ ازسوی‌دیگر پرسش دیگری مطرح است که در بخش تولید، آیا تولیدکنندگان تئاتر دینی باید دین‌دار باشند یا کافی است که یک داستان یا اجرای دینی را روایت کنند؟

این‌هـا و ده‌ها پرسـش دیگر ذیل ایـن رویکرد به رابطه‌ی دین و تئاتر مطرح می‌شـود. اما علاوه‌بر ایـن رویکرد دیگری نیز وجود دارد که براسـاس آن ازمنظری کاربردی بـه رابطه‌ی دین و دیگر اجزای جامعه نگریسـته می‌شود. این نوع رابطه از آن‌جا نشات می‌گیرد که با توجه به مناقشات ایجادشده بر سر حضور دین در جامعه‌ی مدرن متفکران در برابر مسـاله‌یی قرار می‌گیرند که علاوه‌بر فهم از چیسـتی و چگونگی دین، ازاسـاس رابطه‌ی منفعت‌گرایانه‌ی دین با جامعه در کجا و چگونه پدیدار می‌شـود؟ یعنی

اگـر بخواهیـم به کاربرد دین در جامعه بنگریم آن‌گاه با چه مولفه‌هایی روبه‌رو خواهیم شـد؟ آیا دین در جامعه‌ی مدرن هم‌چنان ماهیت سـنتی خود را حفظ می‌کند و به‌عنوان امری مطلق سـیطره‌ی خود را بر همه‌ی ارکان جامعه می‌گسـتراند یا در رابطه با دیگر اجزای جامعه هم‌چون شـاخصه‌های عرفی‌شـده‌ی دیگر عمل می‌کند؟

اگر کل جامعه را به‌مثابه یک سیستم درنظر بگیریم که اجزای متشکله‌ی آن به‌عنوان زیرسیستم‌های متعدد، هم با کل سیسـتم و هم با دیگر زیرسیسـتم‌ها در ارتباطند، آن‌گاه می‌توان با فرق گذاشتن میان عملکرد و کارکرد زیرسیستم‌ها از دو نوع رابطه‌ی میان هریک از عناصر و اجزای جامعه با هم و با جامعه سخن گفت؛ رابطه‌ی کارکردی و رابطه‌ی عملکردی.

به‌نظر عباس کاظمی "در جامعه‌ی مدرن به این دلیل که زیرسیستم‌های جامعه، مستقل از هنجارهای ارزشـی عمل می‌کنند، ما شاهد روند عرفی‌شدن هستیم، این روند ناشی از تمایز کارکردی زیرسیستم‌ها اسـت. از اینرو ضرورت دارد تا [...] به تفکیک نقش‌های حرفه‌یی و تکمیلی توجه نشـان داده شـود. هر زیرسیسـتمی نقشـی حرفه‌یی و تخصصی دارد که موجب استقلال آن از دیگر زیرسیستم‌ها در جامعه‌ی مدرن می‌شـود، در کنار این نقش تخصصی می‌توان نقش‌های تکمیلی را هم در بررسـی آن قایل شـد. برای مثال یک روحانی یا یک پزشـک به‌عنوان یـک نقش تخصصی می‌تواند نقش‌های تکمیلی چون مریـض، مومـن، مصرف‌کننده، رای دهنده را هم ایفا کند [...] از بعد دیگر می‌توان بین‌کارکرد و عملکرد تفاوت قایل شـد. کارکرد به آن نقش تخصصی اشـاره دارد که یک زیرسیسـتم در ارتباط با کل جامعه ایفـا [می‌کند] و رابطه‌یی که یک زیرسیسـتم با زیرسیسـتم‌های دیگر برقرار می‌کنـد را عملکرد گویند کـه در حـوزه‌ی نقش‌های تکمیلی جای می‌گیرد. [...] کارکرد دین اشـاره دارد بـه نقش منحصربفرد و تخصصی‌شـدن که دین برای کل جامعه ایفا می‌کند کارکرد دین متوجه ارتباطات ناب دینی اسـت، مثل سرسپردگی، عبادت، رستگاری. اما عملکرد دین متوجه رابطه‌ی آن با زیرسیستم‌های دیگر است که دین از طریق آن اهمیت خودش را برای وجوه دنیوی دین بیان می‌کند؛ مثل توجه دین به مسـاله‌ی خانواده، فقر، سیاست" (کاظمی، ۱۳۸۷: ۳۷و۳۸)

بدین‌ترتیب کارکرد عبارت اسـت از رابطه‌ی هر زیرسیستم اجتماعی با کل جامعه، و عملکرد، رابطه و نقـش هر زیرسیسـتم را با زیرسیسـتم‌های دیگر معین می‌کند. یعنی کارکـرد معطوف به نقش اصلی زیرسیسـتم اسـت درحالی‌که می‌توان عملکرد مربوط به نقش تکمیلی هر زیرسیستم را در رابطه‌ی میان دین با تئاتر درنظر گرفت. ضمن آنکه برای هریک از دو نوع رابطه می‌توان زیرشاخه‌هایی نیز متصور شد.

ازمنظر کارکردی یعنی نقش تخصصی هر زیرسیسـتم، می‌توان به چند جنبه اشـاره کرد؛ نقشی که دین به صورت تخصصی در مورد هریک از عوامل انسانی تئاتر قایل می‌شود و نیز نقشی حرفه‌یی که در

ارتباط با عناصر فنی و ماهوی و ساختاری و معرفتی تئاتر درنظر می‌گیرد. به‌همین‌ترتیب نقشی که برای تئاتر در جامعه متصوَر اســت، می‌تواند در برخورد میان هریک از این دو مقوله موثر افتد. دین می‌خواهد ارکان جامعه در برابر کلام مطلق مطیع باشــند و مراتب عبودیت و بندگی در برابر خداوند به‌جای آورند. هم‌چنین انتظار دارد که بندگان از تقید دنیا و امور مربوط به آن بپرهیزند و جز در برابر خداوند ســر خم نیاورنــد. ایــن نکته در مورد عوامل اجرایی و تولید تئاتر نیز صادق اســت. همین‌طــور دین برای عوامل ســاختاری و معرفتی تئاتر نیز نقشــی تخصصی و حرفه‌یی که عبارت اســت از سرســپردگی و عبادت و پرهیز از بندگی دنیا و مافی‌ها. یعنی در برابر هریک از شکله‌های تئاتر ازجمله فرم، داستان، طرح، ماجرا، شــخصیت‌پردازی، نقطــه‌ی اوج، حرکت‌بندی، ریتــم، بافت، نور، رنگ و غیره کــه از این نقش حرفه‌یی دین‌آورده رویگردان باشند و یا چیزی علیه آن ارایه کنند، واکنش نشان می‌دهد. انتظار دین آن است که هریک از این عوامل و عناصر به عبادت و سرسپردگی و تسلیم بنده در برابر خداوند تن داده و آن را ترویج دهند. هم‌چنین می‌توان ازاین‌منظر به نقش تخصصی تئاتر اشاره کرد؛ تئاتر به‌عنوان یک زیرسیستم جدی در جامعه به دنبال تشــکیک، پرسش، تعقل و تدبر در ارکان زیستی جامعه‌ی انسانی است و می‌کوشد به ارتباط حقیقی میان انسان‌ها از راه ایجاد تجربه‌های مشترک زیبایی‌شناسیک کمک کند. بدین‌سان دین و تئاتر در مواجهه‌ی تخصصی‌شــان با هم در دل سیســتم معرفتی جامعه اشتراکات و افتراقاتی را در خود می‌یابنــد که توجه به این افتراقات و اشــتراکات می‌تواند تبعاتــی را برای درک رابطه‌ی هردو ایجاد کند. ازیک‌طرف می‌توان با عنایت به درک و کشــف اشــتراکات میان دو مقوله‌ی دین و تئاتر هم‌چون ایجاد رابطه‌های اشتراکی، تجربه‌های عاطفی، دست گذاشتن بر آیین‌ها به‌مثابه امکان‌های ارتباطی بهتر میان آدمیان و فراهم آوردن دســت‌آوردهای عاطفی و عقلانی بشــری برای گشایش منظره‌های استعلایی و آرامش‌بخــش، به ایجاد رابطه‌یــی ثمربخش میان این دو مقوله امیدوار بود و به پدیداری گونه‌یی از تئاتر دینی دل بست. اما ازسوی‌دیگر با برجسته‌کردن نقاط‌افتراقی محتمل است که به‌جای تعامل میان اجزای یک سیســتم کل، رویارویــی کل تئاتر با کل دین یا برعکس اتفاق بیفتد کــه در این صورت با توجه به قدرت و تسلط هریک از این دو گفتمان در بستر فرهنگی و معرفتی هرجامعه‌یی، انتظار نفی، حذف یا طرد یکی از این دو، دور از انتظار نخواهد بود. البته نکته‌ی اساسی در این‌جا این است که روشنفکر دینی تئاتر به‌رغم امتناع هم‌زیســتی دین و تئاتر در این رویکــرد ویژه بازهم می‌تواند با ابداعی تئوریک پای در این جولانگاه بگذارد و از پس این کشمکش بنیادگرایانه نیز برآید و به‌جای طرح برخورد کلی و بنیادی میان دیــن و تئاتر یعنی مواجهه‌ی اصل دین با اصل تئاتر، بــه تبیین گفت‌وگوی "فهم دینی" با تئاتر بپردازد. یعنی به‌جای آنکه تمام دین با صلابت ســتبر ســنتی‌اش وارد معرکه‌یی شــود که با عطف به محدوده‌ی نســبی و مســامحه‌آمیز رقیب یعنی تئاتر، یا باید میدان را به کســانی واگذارد که ازاساس میانه‌ایی با این

قهرمان سنتی ندارند و یا اینکه ازاساس پیروز ازپیش‌تعیین شده باشد و تمام هستی تئاتر را زیر سایه‌ی عظیم سلبی و حتا ایجابی‌اَش مدفون کند، فهمی مدرن را از دین به میدان مدرنی چون تئاتر رهسپار کند. به‌سخن‌بهتر در این میدانگاه به‌جای ذات دین که امری بدون تغییر، ابطال‌ناپذیر و غیرقابل‌ادراک استقرایی است، فهم و معرفت دینی که امری بشری، متغیر و قابل‌نقد و منعطف به تحلیل‌های گفتمانی است، حاضر شود. بدین‌سان نگرانی تکفیر و تعزیر تئاتر ازسویی و نیز ترس آلایش حریم قدسی دین ازسوی‌دیگر منتفی می‌شود چراکه آن‌چه وارد میدان شده نه دین که معرفت دینی است و از قضا چون از دانش ناقص و ناتمام بشر سرچشمه گرفته، می‌تواند مورد پرسش و تردید قرار گیرد و ضمن هم‌خوانی با کارکردهای معرفتی تئاتر، نیز متناسب با روح مدرن، متکی بر رواداری و تعقل انتقادی است. پس در یک نگاه گفتمانی آن‌چه در عرصه‌ی رویارویی دراماتیک پدیدار می‌شود، گفت‌وگوی تئاتر با معارف دینی است که تدقیق در آن از جنبه‌های گفتمانی، سیستماتیک و تخصصی و تکمیلی می‌تواند حدود و ثغور، مبانی و مبادی و اصول و تعریضات مربوط به آن را تبیین کند.

ازسوی‌دیگر رویکرد کاربردگرا یعنی جنبه‌ی عملکردی آن، دین، رابطه‌اَش را با عناصر درون‌سیستمی تئاتر چون طراحی، شخصیت‌پردازی، داستان‌گویی، طراحی، انتخاب مضامین، انگاره‌ها، موضوعات، شیوه‌های روایت تعریف می‌کند و برهمین‌اساس پیشنهاداتش را برای گسترش جنبه‌های دینی هریک از این عناصر و نیز تحول و تکامل آن‌ها به یاری امر دینی، ارایه می‌کند. در این نوع رابطه، دین به‌جای ارایه‌ی دستورات بنیادین، توصیه‌هایی برای بهبود معارف موجود در تئاتر و همین‌طور پیشنهاداتی برای توسعه‌ی حوزه‌ی معرفتی هریک از عناصر آن ارایه می‌کند. این پیشنهادات می‌تواند شامل طرح مضامین، امکان‌های دگربینی، نظریه‌های معرفت‌شناسانه برای روبه‌رویی تئاتر با جامعه و ارکان آن، امکان خوانش‌های دگرگونه از مفاهیم و مسایل موجود در جامعه و تاریخ و ازاین‌دست روش‌ها باشد. به‌عنوان‌نمونه در برخورد تئاتر با مقوله‌ی فقر در جامعه و بازخوانی آن به زبان دراماتیک، علاوه‌بر منابع متعددی که جامعه‌ی مدرن برای فهم، مراوده، تحلیل، تضمین و تحصل در اختیار تئاتر می‌گذارد می‌توان از گفتمان دینی و راهکارها، خوانش‌ها، دستورالعمل‌ها، تحلیل‌ها و آسیب‌شناسی‌هایی که دین از پدیده‌ی فقر دارد نیز، به این مجموعه‌ی منابع افزوده شود و یا در نگرش به تاریخ علاوه‌بر آنکه منابع تاریخ دینی به‌عنوان داستان و ماجرا و توصیف و تحلیل در کنار منابع دیگر تاریخ در اختیار تئاتر قرار دارد، دین می‌تواند در فهم و قرائت تاریخی از وقایع، درک دینی از تاریخ و اسطوره و تطور و تحول معرفت دینی در گذر زمان، به گسترش منابع معرفتی تئاتر و شیوه‌ی بیان صحنه‌یی آن کمک رساند. نکته‌ی مهمی که در جریان ارتباط دین با هریک از زیرسیستم‌های جامعه خودنمایی می‌کند این است که دین در تعامل با هریک از اجزا به زبان آن زیرسیستم سخن می‌گوید. یعنی در رابطه‌ی عملکردی دین می‌کوشد از زبان

زیرسیستم دیگر با آن در ارتباط باشد. برهمین‌منوال دین در مکالمه‌اَش با تئاتر نیز از آنسان که ساحت جامعه به بستر مدرن تعلق دارد، از زبان تئاتر بهره می‌گیرد. یعنی از آن‌جایی که ساحت مطلق دینی شانی فرای گفتار بشری دارد و نیز در دنیای مدرن دیگر دین آن سلطه‌یی را ندارد، که در نظام سنتی از آن برخوردارد بود، برای جلوگیری از خدشه‌ی کلام قدسی در ارتباطش با تئاتر از همان زبان سود می‌جوید و بنابراین روشنفکر دینی تئاتر می‌کوشد برهمین‌اساس و با استفاده از زبان و ادب تئاتر و درون‌سیستم‌های مربوطه، گستره‌ی حضور عقلانی، معرفتی و متجددانه‌ی دین را رنگی دیگرگون ببخشد.

خوانش‌های تئاتر از دین

از آن‌جایی که رابطه‌ی میان تئاتر و دین رابطه‌یی دوسویه است و بنابه شرایط زمانه و اراده‌ی خوانش‌گر تقدم یکی بر دیگری هویدا می‌شود، بنابراین تئاتر نیز برای برخورداری از سرچشمه‌های معرفت دینی و نیز نشر و توسعه‌ی این معارف، با دو رویکرد به سراغ دین می‌رود.

الف: مواجهه با دین به‌مثابه یک کل یا مواجهه با امر دینی:

در این رویکرد، دین به‌طورعام موردتوجه قرار می‌گیرد. یعنی هرآن‌چه دینی خوانده می‌شود، اعم از افعال، اعمال، قواعد، دستورالعمل‌ها، اخلاق، فقه، شریعت، طریقت، حقیقت، مناسک، ظواهر و تجلیات و مناسبات و هرچه که دینی پنداشته می‌شود، به‌مثابه امر دینی، متعَلَق تئاتر قرار می‌گیرد و بنابراین تئاتر در مبانی، مبادی، اصول، تجلیات، دامنه‌ها، مرزها و گستره‌های دین چنان‌که هست و چنان‌که فهمیده می‌شود، به مداقه می‌پردازد.

ب: مواجهه با دین هم‌چون متن مقدس:

آن‌چه متعلَق خوانش تئاتر قرار می‌گیرد، در مرحله‌ی اول شامل متون برجامانده‌ی درجه‌ی اول هم‌چون متن مقدس، و سپس در مرحله‌ی دوم شامل سنت و سیره‌ی انبیا و اولیا هم‌چون تاریخ معین (چه به‌صورت مکتوب و چه به‌صورت شفاهی) و در مرحله‌ی سوم شامل متون درجه‌ی دوم شکل گرفته در دل فرهنگ و تمدن دینی مرتبط با جوهره، ارکان و تعریضات و اطرافیات دین است که در طول تاریخ انسانی و به دست انسان‌های دین‌دار یا در معرض و پرتوی دین به‌وجود آمده است.

هرچه که باشد، تئاتر در برخورد با همه‌ی سویه‌های این مواجهه، آن‌ها را به‌مثابه متن بازخوانی می‌کند. هنرمند تئاتر با تدقیق در جوانب این قرائت‌ها در جهان مدرن، تلاش می‌کند، به‌منظور گسترش امر دینی، از امکانات و مقومات این هنر و رسانه‌ی مدرن (یعنی تئاتر) که ازیک‌سو هنری است با مولفه‌های زیبایی‌شناختی خاص و ازسوی‌دیگر رسانه‌یی است برای انتقال معانی و پیام‌های گوناگون، بهره بگیرد.

براین‌مبنا سه قرائت از میان انواع و انحای قرائت‌ها متصوَر است که بتواند مقدمات خوانش دین و منویات آن را از دریچه‌ی تئاتر و مقومات آن تقریر کند.

خوانش ایدیولوژیک

گزینش بخش‌هایی معین، مناسک و آدابی خاص از دین برای نهادینه کردن امر درام در چهارچوب قواعد مشخص به‌منظور تغییر و تحول در مخاطب یا جهان بیرونی او همراه با ارایه‌ی برنامه‌یی عملی در راه رشد و توسعه‌ی تمدن بشری با محوریت دین. در این قرائت، متن دینی یا به‌سخن‌بهتر قسمت‌هایی معین از متن دینی گزینش می‌شود، که کاربردهایی عمل‌گرایانه برای هدف‌های ازپیش‌تعیین‌شده، چون وحدت عمومی جامعه، ایجاد روحیه‌ی انقلابی، درک دین به‌مثابه دستورالعملی برای زیستن بهتر در دنیا، توصیه‌های توسعه‌طلبانه در راه گسترش عدالت دینی و غیره دارد و آن‌چه در این میان متفکر تئاتر دینی از آن استنباط می‌کند به‌عنوان یک روایت والا و برجسته و یا چنان‌که دریدا می‌گفت فراروایت برای انقیاد روایت‌های کوچکتر تعین‌یافته در ذیل آن روایت بزرگ، به‌کار برده می‌شود. نتیجه‌ی این نوع قرائت، نمایشنامه‌ها یا اجراهایی است که در آن روحیه‌یی انقلابی برای تغییر جامعه به‌سمت نیکویی، ایجاد شرایط مناسب اجتماعی، بازگشت به خویشتن و خودسازی‌های عقیدتی و درک دوباره از مفاهیم سنتی دینی چون جهاد، حج، نماز، قیام، عدل و موضوعاتی ازاین‌دست در جامعه‌ی جدید مستتر است که از نظر این خوانشگران در متن دین احیاشده موجود است. در این شیوه‌ی خوانش، پوسته‌ی احکام و مناسک راه‌ی می‌شود برای شکل‌بخشیدن به رفتارمندی دینی اقشار مختلف جامعه، وحدت بیان و عزم راسخ آنان در مقابله با ورود اندیشه‌های ویران‌گر بیگانه.

خوانش معرفت‌شناسانه

بسط تجربه‌ی دینی در ساحت انسانی، ذیل معرفت‌شناسی عمومی برای ارایه‌ی تنوعی از موضوعات و اندیشه‌گان دینی که امکان تجلی هریک از این تجربه‌ها و کشافی‌ها را در ساحت انسانی میسر می‌داند و بنابراین به‌جای تعین‌بخشیدن به یک خوانش منحصربه‌فرد از بخشی خاص از آرای دینی، می‌کوشد مواضع مختلف را در اطراف هریک از مفاهیم مطروحه فراخوانی کند. بدین‌ترتیب دین و معرفت دینی در رویارویی با خیل معرفت‌شناختی اندیشه‌های متکثر، در دل یک جامعه‌ی مدرن علاوه‌بر آنکه در هیبت نقادی، فربه‌ی افزون‌تری می‌یابد، هم‌زمان شرایط برداشت‌های مطلق‌نگارانه و غیرقابل‌انکار از مفاهیم دینی منتفی می‌شود، چراکه خوانشگران این قرائت معتقدند؛ از آن‌جایی که قدرت ادارک بشری محدود به خطا و آزمون و تکثر و نیز عقل نقاداَش محصور به دایره‌ی زمان و زبان و فرهنگ

اســت، هیچکس به‌تنهایی قادر به دریافت فهم کامل، جامع‌ومانعی از معارف الهی نیســت. نتیجه‌ی این خوانش، ایجاد امکان‌های متعدد برای هریک از جوینده‌گان معرفت اســت که از سرچشــمه‌های آغازین دیــن و به دنبــال آن ادراک فراگیر زبان و معارف دینی، به فراخور دانش، تجربه‌ها و ادراکات پیشــینی، برخوردار شوند. بدین‌سان راه برای تجلی تجربه‌های دینی در قامت عقول و نفوس انسانی در بستری از معرفت و بصیرت گشــوده، از هرگونه تمامیت‌خواهی معرفت‌شــناختی و برتری یک نوع روایت در فهم و درک دین پرهیز داده خواهد شد، تا درنتیجه جوهر و حقیقت دین که به گمان قایلان این خوانش همانا عرفان، معنویت و اخلاق اســت، به‌تبَع حضور دریافت‌های فلســفی، تجربه‌های شهودی و متافیزیکی و نیز دســتورات، توصیه‌ها و اختیارات اخلاقی در جامعه گســترش یابد. محصول این خوانش، نمایشنامه‌ها و اجراهایی اســت که به‌جای ارایه‌ی راه‌حل مشخص و دســتورالعمل‌های قطعی، بیشتر پرسش‌هایی را حول‌محورهای موردمنازعه مطرح می‌کند و با شــریک کردن مخاطبش در تجربه‌ی معرفت‌شناســانه و نیز گســترش دامنه‌ی آگاهی‌های وی در قبال متعلَّقات اجرا، به بســط خوانش‌های متعدد و چندجانبه از موضوع یاری می‌رســاند. بدین‌قرار به‌جای کوشش در راه ایجاد تمدن دینی چنان‌که قاریان ایدئولوژیکی از دین می‌خواهند، خوانشگران معرفت‌شناختی می‌کوشند فرهنگ دینی را بازتعریف کنند و گوهر دین و معنویت را در جامعه گسترش دهند.

خوانش دراماتیک

تاویــل و تفســیر و بازخوانی دیــن ازمنظر قواعد و ضوابط حاکم بر درام و اصول زیبایی‌شناســی امر دراماتیک، برای بهره‌وری توامان دین و تئاتر. یعنی با اســتفاده از شخصیت‌شناســی، ساختارمندی، ریتم، موســیقی، زبان و زبان‌آوری، تاریخ‌نگری متن، کشــمکش و انواع شــیوه‌های نقد در تئاتر به ســراغ متن مقدس رفته، همه یا یکی از شیوه‌ها برای جلوه‌گری دین به‌کار برده می‌شود. اگر در قرائت معرفت‌شناسانه با گستره‌ای از معارف روبه‌رو می‌شویم که امکان گزینش یا حتا عدم‌گزینش را برای همه فراهم می‌کند، در این شــیوه خوانش‌گر ابتدا تاویل خود را از متن مقدس منتشــر می‌کند، ســپس در برخورد با مخاطب، نمایش به‌مثابه متنی دوباره‌ســاخته، مســتقل، امکان تاویل‌های متعدد را بــا عنایت به تجربه‌ها، دانش و موجودیت مخاطب فراهم می‌آورد. بدین‌ترتیب خوانش متن در دو مرحله و شــاید بیشــتر انجام می‌گیرد. در آغاز متفکر تئاتر دینی که می‌تواند نویســنده، کارگردان یا تحلیل‌گر تئاتر نیز باشد، بر پایه‌ی هریک از روایت‌های صحنه‌یی متن مقدس را بازخوانی می‌کند. این بازخوانی چنان‌که گفته شــد، از مســیر قواعد، دســتورالعمل‌ها و امکان‌هــای نقد و تحلیل و بررســی درام و دنیای دراماتیک صورت می‌گیرد. ســپس محصول این خوانش –که حتا می‌تواند ســویه‌های ایدیولوژیک یا معرفت‌شناختی به‌خود بگیرد اما هرگز

در محدوده‌ی آن‌ها باقی نمی‌ماند، در اختیار مخاطب گذاشته می‌شود. مخاطب متن را به فراخور علایق و سلایق و میزان فهم و تجربه‌های عقیدتی، فکری، ایمانی و معرفتی‌اَش تاویل مجدد می‌کند، با این توضیح که هیچ اجباری در قرائت دراماتیک از این اثر وجود ندارد، بلکه پای قرائت‌های جامعه‌شناختی، روانشناختی، سیاسی، اقتصادی، فلسفی و نیز نظریه‌های معطوف به شیوه‌های نقد نوین به‌میان می‌آید و پیدا است که ازاین‌پس دیگر متفکر، روشنفکر یا هنرمند تئاتر دینی نمی‌تواند تسلطی بر روش‌های فهم مخاطب و نتایج حاصل از آن فهم داشته باشد و ازاساس روشنفکر دینی در تئاتر، خود این گونه‌ی خوانش را برای استقلال متن تولیدی در اجتماع دینی و چه‌بسا غیردینی توسعه داده است. بدیهی است که چهارچوب‌های این خوانش اولیه برای تولید اثر دراماتیک، محصور به شیوه‌ها و سویه‌های نقد و تفسیر و تاویل تئاتر باقی می‌ماند. نتیجه‌ی چنین قرائتی پدیداری نمایشنامه‌ها یا اجراهایی است که در آن‌ها متناسب با نوع گزینش متکثرانه از متن مقدس و متون درجه‌ی دوم و سوم، به فراخور موضوع، روش و یا غایت مقصود، جلوه‌هایی هم‌خوان با جواهر دینی متفهّم هر عصر، بروز خواهد کرد.

ازسوی‌دیگر نگارنده بر این عقیده است که؛ خوانش دراماتیک یک اثر تنها برای جهان تئاتر کارگشا نیست، بلکه برای روشنفکران، فیلسوفان، اندیشمندان دین‌دار حوزه‌های معرفتی دیگر نیز موثر می‌افتد. ازجمله‌ی آن می‌توان به استفاده از امکاناتی تازه و بدیع اشاره کرد که تئاتر و فهم دراماتیک و مولفه‌های خوانش نمایشی در اختیار او می‌گذارد تا با مداقه در متون مقدس و واکاوی آن ازمنظری نامتعارف ازیک‌طرف به منابع ادراکی و معرفتی خود بیافزاید و ازطرف‌دیگر بر توسعه‌ی دایره‌ی مخاطبان دین در حوزه‌ی گفتمانی به‌ظاهر نامرتبط، بی‌افزاید. به‌سخن‌بهتر تئاتر با استفاده از خصلت عامش یعنی عینی کردن مفاهیم ذهنی در ظرفی زیبایی‌شناختی، به دور از ابتذال و سطحی‌نگری که از متعلّقات نقد تئاتر است و با بهره‌گیری از اسباب و ابزار جذاب، قادر است موطن تازه‌یی برای دین‌ورزی، ایجاد تعلق خاطر افزون‌تر و نیز فراهم‌آوری امکان تجربه‌های دینی و معنوی تازه در دل پدیدارهای هنری نو باشد.

لازم‌به‌ذکر است که این سه نوع خوانش تنها پیشنهاداتی اولیه برای مداقه در رابطه‌ی میان دین و تئاتر است و بدین‌ترتیب راه بر مکالمه‌ی افزون‌تر و درنتیجه فتوحات والاتر گشوده است.

نتیجه‌گیری

آن‌چه آمد حاصل گشت‌وگذاری محدود در ارکان تئاتر و رابطه و مناسبات محتَمَل آن با دین بود، تا مقدمه‌یی شود برای مباحثی که می‌تواند با عنایت به چالش‌ها، آسیب‌ها، فرصت‌ها و موانع رودرروی این رابطه، فهم دقیق‌تری را بر گنگی‌ها و تاریکی‌های اهل‌هنر بر سر مناقشات طرح‌شده پرتوافکنی کند. بدیهی است که گستره‌ی مفاهیم و مباحث افزون‌تر از این کمینه است و به‌طبع تدقیق عالمانه‌تری

می‌طلبد.

به‌اجمال می‌توان اشـاره کرد که پای هنرمندان بالفعل حوزه‌ی تئاتر با توجه به میزان توشـه‌ی ناچیز معرفتی و فلسفی در راه مواجهه با پدیده‌ی تئاتر دینی چوبین و بی‌تمکین است و در این راه نیازمند یاری اندیشـه‌ورزان سایر حوزه‌های معرفتی هستند و وقتی پای متفکران، فیلسوفان و روشنگران دیگر به این عرصه‌ی مردافکن یعنی تئاتر در جهان مدرن باز می‌شـود، باید برای آن‌ها شـرح وظایفی مجدد فراهم آورد و البته براسـاس آن کارکرد و عنوانی مجزا نیز بخشـید. من این متفکران را روشنفکران دینی تئاتر یا عالمان دین‌دار تئاتر می‌نامم.

روشـنفکر دینی تئاتر که رازدان توامان دین و تئاتر اسـت و از هریک از این دو فهمی گفتمانی دارد و می‌خواهد دامنه‌ی این دو گفتمان را توسـعه بخشـد و هریک را با دیگری، در نسبت با سامان قدرت و دیگر گفتمان‌ها بازتعریف کند، با ورود به این عرصه الزامات تقابل امر سـنتی و امر مدرن یا امر بومی و امر وارداتی و تبعات آن را می‌شناسـد و می‌شناسـاند و می‌کوشد از روش‌های متعدد، تناقضات، تضادها، امتناع‌هـا و موانع ایجاد رابطه میان این دو مقوله را و هم‌چنین فرصت‌ها، امکان‌ها و روش‌های پدیداری رابطه را در شرایط تحلیل گفتمانی کشف کند و ازاین‌منظر از التقاط مفاهیم غیرقابل‌جمع جلوگیری کرده، موقعیت‌هایی برای تعامل این مفاهیم به‌وجود آورد. بدین‌ترتیب او روش‌ها و شیوه‌های ارتباطی میان دین و تئاتر را مکشـوف کرده و تلاش می‌کند با بهره‌گیری ازاین‌طرق امکان قرائت‌های تئاتر از دین را برای جلوه‌گری تئاتر دینی مهیا کند، بی آنکه ترکیبی ناسـازه به نظر آید. سـه قرائتی که به گمان نگارنده این نوشتار می‌تواند مورد استفاده‌ی تئاتر قرار گیرد عبارت است از؛

یکم) قرائت ایدئولوژیکی که منجر به تئاتر سیاسـی–اجتماعی دینی می‌شـود و به‌طورمعمول پاسخ پرسش‌های طرح‌شده در خود تئاتر وجود دارد و ازسویی همراهی پدیدآورندگان تئاتر با گفتمانی مشخص در دل درام ایجادشده هویدا است.

دوم) قرائت معرفت‌شناسـانه که معمولا منجر به تئاترهای فلسـفی–ایمانی–اخلاقی و اندیشه‌محور می‌شـود. در این خوانش پدیدآورنده به ایجاد گفتمان‌های متعدد اطراف یک مفهوم دینی می‌پردازد و با این‌که مواضعش روشـن است اما از گفتمانی خاص جانب‌داری نمی‌کند و اجازه می‌دهد مخاطب از میان نظریات ایجادشده حول آن مفهوم و همین‌طور با شرکت در یک تجربه‌ی مشترک دینی دراماتیزه شده، دست به گزینش بزند یا حتا همه‌ی آن معارف و گفتمان‌ها را خوشه‌چینی کند.

سوم) قرائت دراماتیک که به مفهوم بهره‌گیری از امکانات ساختمانی، ساختاری، مضمونی و تحلیلی تئاتر برای قرائت دین و متن مقدس اسـت و منجر به تاویل دین ازمنظر دراماتیک می‌شـود و من آن را "هرمنوتیک دراماتیک" می‌خوانم، که هم کارگشـای تئاتر اسـت، هم متفکران دینی را برای توسـعه‌ی

نظریات خود و نیز ارتباط بهتر و جذاب‌تر با مخاطبان بیشتر یاری می‌رساند.

مهم‌ترین مناقشه‌ی ارتباطی در مواجهه‌ی دین و تئاتر که قدسی و مطلق بودن امر دینی در مقابل انسانی بودن و تردیدآوری و نقدپذیری امر تئاتری باشد، با حضور روشنفکر دینی در صحنه و قراردادن معرفت دینی به‌جای دین در صحنه، تااندازه‌یی برطرف می‌شود. بدین‌سان از آن‌جایی که معرفت دینی (به مفهوم فهم بشری از مقوله‌ی دین)، امری بشری و قابل‌نقدوبررسی است، امکان حضور در ساحت شک‌آور، تحلیل‌گر و برخوردآفرین تئاتر فراهم می‌آید.

در پایان می‌توانم به نکته‌یی اشاره کنم که جایش در این نوشتار خالی مانده است، اما بسیار حایزاهمیت است، پرسش از تقدم یا تاخر امر دینی بر امر دراماتیک یا برعکس است که این نکته وظیفه‌ی روشنفکر دینی تئاتر را افزون می‌کند. علاوه‌بر این پیدااست که ضرورت ظهور و حضور روشنفکری دینی در صحنه‌ی تئاتر بی‌تردید محدود و متوقف به این نوشته‌ی ناقص نمی‌ماند و جای مباحثه و مداقه‌ی بیشتر می‌طلبد که امید است خداوند رحمان و رحیم نگارنده را در آموختن بیشتر این وادی یاری‌گر باشد و متفکران و نخبگان و دوستداران دین و تئاتر نیز با نقد و راهنمایی و تدقیق بیشتر هم به پهنای این مباحث بی‌افزایند و هم نگارنده را از دانش و بینش خود محروم نکنند.

نگارنده اشعار دارد که ملاقات قرائت‌ها و نگره‌ها و انواع و انحای دیگری از مکالمه‌ی دین و تئاتر نیز محتمل و بلکه ضروری است که می‌شود آن‌ها را در فرصتی مناسب ذیل مجموعه‌ی اصناف درام یا تئاتر معنوی صورت‌بندی کرد.

فهرست منابع

۱- احمدی، بابک. (۱۳۸۷). ***کار روشنفکری***. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز

۲-افلاتون. (۱۳۷۴). ***جمهور***. ترجمه‌ی فوآد روحانی. تهران: علمی فرهنگی

۳-برمن، مارشال. (۱۳۸۷). ***تجربه مدرنیته***. هرآن‌چه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود. ترجمه‌ی مراد فرهادپور. تهران: طرح نو

۴-پلامناتس، جان. (۱۳۷۳). ***ایدهئولوژی***. ترجمه‌ی عزتا... فولادوند. تهران: علمی فرهنگی

۵-توماسو، ژان-ماری. (۱۳۸۶). ***درام و تراژدی***. ترجمه‌ی نادعلی همدانی. تهران: نشر قطره

۶-دباغ، سروش. (۱۳۸۹). ***در دفاع از روشنفکران. مهرنامه***. شماره‌ی ۴. مردادماه ۸۹

۷-دوستدار، آرامش. (۱۳۵۹). ***ملاحظات فلسفی در دین علم تفکر***. تهران: آگاه

۸-شمس، منصور (۱۳۸۷). ***آشنایی با معرفت‌شناسی***. چاپ دوم. تهران: طرح نو

۹-غزالی، ابوحامد. احیاء علوم‌الدین.

۱۰-کاظمی، عباس. (۱۳۸۷). ***جامعه‌شناسی روشنفکری دینی در ایران***. چاپ دوم. تهران: طرح نو

۱۱-کیندرمن،هاینتس. (۱۳۶۵). ***تاریخ تیاتر اروپا***. (ج.۱). ترجمه‌ی سعید فرهودی. تهران: موسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی

۱۲-لیچ، کلیفورد. (۱۳۸۸). ***تراژدی چیست؟*** ترجمه‌ی هلن اولیایی‌نیا. تهران: نشر فردا

۱۳-مانهایم، کارل. (۱۳۵۵)***ایدیولوژی و اتوپیا***. ترجمه‌ی فریبرز مجیدی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران

مقایسهٔ نوع مواجهه مخاطب شهری و روستایی با تعزیه

عطاءالله کوپال، مریم محرابی**

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

**نویسندهٔ مسوول

مقایسهٔ نوع مواجهه مخاطب شهری و روستایی با تعزیه

عطاءالله کوپال
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج (دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی)

مریم محرابی
کارشناسی ارشد نمایش، گرایش ادبیات نمایشی از دانشگاه آزاد اسلامی (هنر و معماری)

چکیده

در این مقاله، شبیه‌خوانی با اتخاذ رویکردی جامعه‌شناختی تحلیل می‌شود. هدف از این تحلیل، نوعی بررسی دوگانه است: اول این‌که تأثیر این هنر بر مخاطبان با استناد به نظریات جانت ولف چگونه است و دوم این‌که مواجههٔ مخاطبان با تعزیه در جوامع شهری و روستایی (با تأکید بر میزان مشارکت و افق‌های انتظار) چه تفاوت‌هایی با هم دارند. چارچوب نظری این مقاله متأثر از رویکرد "دریافت" در جامعه‌شناسی هنر است و با استفاده از نظریات جانت ولف در مورد نقش مخاطب در دریافت هنر مطرح می‌شود. روش تحلیل، از حیث درک معانی مستتر در شبیه‌خوانی، تحلیل نشانه‌شناختی و از حیث امکان ارتباط معانی با جامعه و مخاطبان و هم‌چنین جامعه‌شناسی شهری و روستایی بوده است. این تحلیل‌ها نشان‌دهندهٔ نگرش گروه‌های شهری و روستایی جامعهٔ ایران است. در این مقاله به این تفاوت‌ها و علت‌های آن به‌طورکامل خواهیم پرداخت.

واژگان کلیدی: افق‌های انتظار، جامعه‌شناسی روستایی، جامعه‌شناسی شهری، جامعه‌شناسی هنر، شبیه‌خوانی، مخاطب.

مقدمه

در این مقاله، شـبیه‌خوانی با رویکردی جامعه‌شـناختی تحلیل خواهد شد. سعی شده است از رویکرد دریافت ازمنظر جانت ولف اسـتفاده شـود و بنابراین نظریه، شبیه‌خوانی ازلحاظ تأثیر بر مخاطب و نحوهٔ دریافت مخاطب در شهرها و روستاها ارزیابی شود.

بنابراین، بررسـی حاضر، بر شـش محور متکی است. محور اول بررسـی مخاطب تئاتر، محور دوم بررسی مخاطب شبیه‌خوانی، محور سوم بررسی زمان و مخاطب ، محور چهارم بررسی نشانگان در اجرای شبیه‌خوانی، محور پنجم بررسی مخاطب شهری وروستایی و محور ششم رویکرد دریافت و تفاوت آن در جامعه شـهری و روستایی است و در پایان به بررسی موردی روستای اتانک براساس مباحث مطرح‌شده در مقاله می‌پردازیم.

لازم‌به‌ذکر است که هدف از این مقاله، سنجش و یا اثبات حقانیت تعزیه با استفاده از معیارهای غربی نیست. بلکه بیان‌کننده‌ی ظرفیت و قابلیت بالای تعزیه است که با نظریات مختلف سنجیده می‌شود.

"یکی از فرض‌های اساسـی جامعه‌شناسـی هنر در رویکرد دریافت، این است که مخاطب، کلید هنر اسـت زیرا معانی تولید شـده و شیوه‌های کاربست هنر، نه صرفاً به آفرینندگان، بلکه به مصرف کنندگان آن بسـتگی دارد. این رویکرد معتقد اسـت که هنر به واسـطهٔ مخاطب، که عمدتاً قادر به ارایه واکنش هوشـمندانه است، جامعه را شکل می‌دهد"(الکسـاندر، ۲۰۰۳: ۲۷۹). درواقع هنر با چگونگی تأثیرش بر مخاطبـان یک جامعه می‌تواند معانی‌اش را ارایه دهـد. هم‌چنین افق‌های انتظار هر مخاطب در دریافت مفاهیم هنری تأثیرگذار اسـت. بنت به نقل از جانت ولف در این مورد می‌نویسـد: "سرشـت مخاطب در میان سـایر عوامل، به واسـطهٔ طبیعت و فعالیت فرهنگی به‌طورکلی در آن جامعه و به واسطهٔ ایدئولوژی کلی آن جامعه و زیر مجموعه‌هایش و به واسطهٔ الگوی کلی تولید و روابط تولیدی آن جامعه تعیین شده اسـت. به‌عبارت‌دیگر، قابلیت دریافت فرهنگ رادیکال یا "منفی" به خودی خود توسط بنیان اقتصادی و گستردگی و نوع استقلال سازگار با ایدئولوژی زیبایی شناختی، و به‌طورکلی به وسیله سطح پیشرفت آن جامعه معین می‌شـود" (بنت،۱۳۸۶: ۷۷). بدین‌ترتیب محیط اجتماعی و جامعه در نحوهٔ دریافت مخاطب تأثیرگـذار اسـت و هم‌چنین در نحوهٔ اجرا نیـز تغییراتی ایجاد می‌کند. چنان که شـیوهٔ اجرایی، چیدمان صحنه، بازی نقش‌آفرینان وسایر عوامل تأثیرگذار شبیه‌خوانی در شهر و در سالن‌های تئاتر با شیوهٔ اجرایی آن در روستاها متفاوت است. شایان‌ذکر است که رویکرد این مقاله با تأکید بر شبیه‌خوانی سالنی در شهر و شبیه‌خوانی میدانی در روستا است.

سـوال اساسـی که در این مقاله قصد پاسـخگویی بدان را داریم این اسـت که به‌طورکلی تأثیرات شبیه‌خوانی در مخاطبان به چه صورت است و این تأثیر در مخاطبان شهر و روستا چه تفاوت‌هایی دارد.

مخاطب تئاتر

از ارزش‌های سازندۀ تئاتر، تعاملات تئاتری است که براساس تقسیم‌بندی پاسو، به این وجوه تقسیم می‌شـوند:" الف: تعامل صحنه‌ای در جهان تخیلات (تعامل تخیلات صحنه‌ای) و، ب: تعامل مخاطب با این جهان تخیلات (تعامل مخاطب صحنه در بستر داستان). با این همه وجوه دیگری هم وجود دارد، پ: تعامـل اعضای گروه تئاتر بـا یکدیگر (تعامل واقعی روی صحنه)، ت: تعامل مخاطب با بازیگران (تعامل واقعی مخاطب – صحنه) و ث: تعامل درون مخاطب"(پاسو، ۱۹۸۱: ۲۴۰). همان‌طورکه در این تعاملات دیده می‌شـود مخاطب در تئاتر جایگاه ویژه‌ای دارد، چنان‌که گروتفسـکی نیز در این مورد می‌گوید:"آیا تئاتر می‌تواند بدون مخاطب وجود داشـته باشد؟ حداقل یک نظاره‌گر لازم است تا تئاتر را تبدیل به یک اجـرا کند" (بنت،۱۳۸۶: ۱۵). بنابراین مشـارکت و تعامل مخاطبان از دیربـاز تاکنون دارای اهمیت بوده است. مخاطب، همانند هنرمند، از افکار و ارزش‌هایی برخوردار است که متأثر از اجتماع است. همان‌گونه که آثار هنرمند در ابزارهای تکنیکی موجود و در چارچوب قواعد زیبایی‌شـناختی قرار دارند، مخاطب نیز براساس چارچوب و ابزار فرهنگی خود اثر هنری را درک می‌کند. در اجرای تئاتر به شیوۀ سنتی مخاطب می‌پذیـرد کـه بازیگر بیان می‌کند و او دریافت می‌کند و معماری این‌گونه از تئاتر و عناصر مرتبط با اجرا هم‌چـون آرایش صحنه، تضاد نور و تاریکی، تقابل حرکت کردن و نشسـتن بـر این فاصله تأکید دارند. مخاطب می‌پذیرد که در مقابل اجرا تسـلیم باشـد. بدین‌ترتیب در این‌گونه اجراها مخاطب نقشی انفعالی به خود می‌گیرد و به تماشـای رویدادی می‌نشـیند که به اجرا درمی‌آید. اما امروزه تئاتر غیرسـنتی، توان مشـارکتی مخاطب را احیا می‌کند و گاه مخاطب به موضوع نمایش بدل می‌شـود. سوزان بنت به نقل از آگوسـتو بوال می‌نویسد:" تئاتر ارسطویی جهانی قابل شناخت و تغییرناپذیر را بر مخاطب تحمیل می‌کند و مخاطب ، منفعل نگاه داشـته می‌شـود و توانایی عمل واندیشۀ خود را به شخصیت‌ها تفویض می‌کند. با چنین کاری، مخاطبان خود را از خطای تراژیک خویش پاک می‌سـازند، یعنی، از آن‌چه قادر به تغییر جامعه است. از نظر بوال تئاتر برشتی نیز تنها اندکی بهتر است. مخاطب به خودآگاهی دست می‌یابد اما قدرت عمل، هم‌چنان در دست شخصیت‌های نمایش باقی می‌ماند"(بنت، ۱۳۸۶: ۳۵۳). اما درهرصورت نگاه و انتظارات و دریافت مخاطبان برحسب فعالیت‌های فرهنگی و ایدئولوژی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، متفاوت است. و شاید بتوان گفت این‌ها همان پیشینه‌ای هستند که هر مخاطب همواره با خود دارد. بنابراین مخاطب با افقی از انتظاراتش یعنی با تمام خصوصیاتش چون ملیت، جنسـیت، سـن، نژاد، شبکه‌های اجتماعی وابسته به آن‌ها و ویژگی‌های شخصیتی خود به سراغ متن می‌رود و با توجه به این افق‌های انتظار، اجرا را معنا می‌کند و از آن تأثیر می‌پذیرد. این افق‌ها بنا بر محیط اجتماعی و شـرایط اقتصادی و فرهنگی در میان مخاطبان مختلف، متفاوت است و می‌توان گفت که افق‌های انتظار مخاطب

شـــهری با مخاطب روســـتایی کاملاً تفاوت دارد، چراکه پیشینهٔ متفاوتی دارند. اینک به‌صورتی گسترده‌تر به تشریح این فرایند خواهیم پرداخت.

مخاطب شبیه‌خوانی

تعزیـــه ریشـــه‌ای عمیق در فرهنگ ایـــران دارد و عزاداری برای امام‌حســـین(ع) در ایـــران از دیرباز وجود داشـــته اســـت. " اصطلاح شـــبیه و شـــبیه‌خوانی نیز که گاه به جای تعزیه به کار می‌رود از قدیم رایج بوده و به بازخوانی واقعه‌های غم انگیزی گفته می‌شـــده که توســـط شـــبیه‌خوان‌ها خوانده می‌شده اســـت."(همایونی،۱۳۸۰: ۱۴) شـــبیه‌خوانی یا تعزیه، نمایشـــی آیینی و فراگیر اســـت که از دل اعتقادات اهل‌تشـــیع و در نتیجهٔ تکامل شـــیوه‌های عزاداری آنان برای امام ســـوم شـــیعیان پدید آمده است. "این مراسم در ابتدا به‌طور مخفی در میان پیروان و علاقه‌مندان خاندان اهل بیت پیامبر(ص) انجام می‌گرفته اســـت اما شـــکل آشـــکار آن در ســـدهٔ چهارم هجری گســـترش می‌یابد و در یک کمرنگ شدن تاریخی مجـــدد احیا شـــده وبه عزاداری‌های عظیـــم در دوره صفویه تبدیل می‌گردد"(شـــهیدی،۱۳۸۰: ۶۱-۷۰). به‌طورکلی شـــبیه‌خوانی تمام اجتماع را دربر می‌گیرد."طبیعت تعزیه آیینی و تراژیک اســـت و سوگواره‌ای اســـت درباره مرگ و شـــهادت."(ملک پور،۱۳۸۱: ۱۱) و دارای بعدی فراتر از صورت است. به‌گونه‌ای که تا ژرفای اسطوره و اعتقادات دینی مردم امتداد می‌یابد. "تعزیه به صورت دسته‌هایی که به کُندی از برابر مخاطبان می‌گذشـــتند آغاز شد و با ســـینه زدن و زنجیر زدن و کوبیدن سنج و نظایر آن و حمل نشانه‌ها وعلم‌هایی که بی شـــباهت افزارهای جنگی نبود و نیز، هم آوازی و همســـرایی در خواندن نوحه ماجرای کربلا را به مردم یادآوری می‌کردند" (بیضایی،۱۳۸۳: ۱۱۶). مخاطبان تعزیه به‌نوعی هم در بطن نمایش و هـــم در بیـــرون آن قرار دارند. آن‌ها هم در صحرای کربلا هســـتند و گویی به‌گونه‌ای نمادین کســـانی هســـتند که امام‌حســـین(ع) را در حلقهٔ خود قرار داده‌اند و هم در جهانی واقعی به ســـبب این ظلم و واقعه سوگواری می‌کنند. در تعزیه، مخاطبان هم در موضع حاضران در میدان نبرد کربلا و هم سوگواران پس از قتلش قرار می‌گیرند علاوه‌براین نوعی تعامل میان تماشـــاگران و نقش‌آفرینان نیز به چشـــم می‌خورد. تعاملـــی کـــه همگی همراه با هم بدون درنظر گرفتن طبقات اجتماعی در یک جمع، با نشـــانه‌هایی چون ســـینه‌زنی، به ســـوگواری و اجرای مناســـک نوعی وصل عرفانی می‌پردازند."در این جمع‌ها، همنشـــینی طبقات متفاوت مردم در کنارهم نوعی همبســـتگی روحـــی بین همهٔ طبقات به وجود می‌آورد. در تکیه و بین مخاطبان تعزیه، مسئلهٔ طبقات مطرح نبوده و زبردست و زیردست، در کنار هم به تماشا می‌پردازند" (بیضایی،۱۳۸۳: ۱۲۷). مجالس تعزیه در یک جمع بی طبقه، مردم را به هم نزدیک کرده و حس وحدت و همبســـتگی برای یک هدف مشـــترک را که می‌تواند همان عدالت‌پروری و ظلم‌ســـتیزی باشـــد، پدید

مـی‌آورد. و مضمون واقعه کربـلا در تمام زمان‌ها و مکان‌ها جدال و درگیری بین خیروشـر را به‌تصویر می‌کشد. چراکه "جمع اضداد یکی از کهن ترین شیوه‌ها برای بیان معضل یا تضاد منطقی (paradox) واقعیت الهی است."(الیاده،۱۳۸۵: ۳۹۳). هدف اصلی تعزیه تقویت و تحکیم احساس جمعیت یا احساس وحـدت میان مومنان،یعنی میان تعزیه‌خوانان روی سـکو و مردم پیرامون آن بوده اسـت. در اصل، این سـنت بازیگر- مخاطب برای ساختار بازنمایی و شبیه‌خوانی بسیار اهمیت دارد. جایگاه بازیگر- مخاطب بودن حاضران، هم در گذشته و هم در حال به‌عنوان بخشی از کنش نمایشی مطرح بوده است. آن‌ها هم در زمان خود و در جامعه خود هسـتند و به سـوگواری مشغولند و هم در صحرای کربلا حضور دارند. این رودررویی در تعزیه موجب "خود تحلیلی" شرکت‌کنندگان و هم‌نوایی درونی در آن‌ها می‌شود و اندیشه و عواطف مربوط به حیات، مرگ، خدا و هم‌نوع‌شان را دربر می‌گیرد و در پایان، مخاطبان به سبب احوالاتی که در طول اجرا داشـتند به انقلابی درونی دسـت می‌یابند. " آن‌ها در پایان الزاماً انقلاب حال و نوآیینی خود را از طریق تأثر و تألم عمیق خود از شهادت حسین(ع) و نیز از طریق ابراز وفاداری خود به عقیده‌ای که امام حسین طلایه دارش بود، ابراز می‌دارند" (چلکووسکی، ۱۳۸۹: ۵۰).

آن‌چه در مورد تعزیه‌خوانان نیز موردتوجه قرار می‌گیرد، شـیوهٔ اجرایی آن‌هاسـت. شیوه‌ای که البته نکات مشـترکی با تئاتر برشـت دارد اما به‌طورقطع نمی‌توان آن را نمایشی برشتی نامید. " خواندن تعزیه خوان از روی دست‌نوشته را ضمن اجرا نباید بر ناشی‌گری و بی دقتی در کار تعزیه خوان حمل کرد، بلکه این کار وی، خود، اشـاره صریحی است به آن بازنمایی یا نقال بودن بازیگر آن. و آخر اینکه، نباید تصور کرد که دخالت تعزیه‌گردان‌ها و دیگر افراد غیر بازیگر در اجرا، و آمد وشدهای ناگهانی شماری از مردم بر صحنه، چای وشربت نوشیدن بازیگران، آن هم درست در حال اجرای مجلسی که در آن، همهٔ قهرمانان از فرط عطش له له می‌زنند، ایفای نقش زینب توسـط مردی با ه‌یکل تنومند و صدای زمخت، گریه آن امام خوان به خاطر وضع حزن انگیز امام، گریستن شمر به حال امام و دعایش برای حفظ جان اهل بیت شـاه تشـنه کامان (همین شمری که حالا می‌خواهد سـر از تن امام جدا کند)، و دیگر نمونه‌هایی از این دسـت، گواه ضعف تعزیه یا خام بودن آن اسـت. زیرا تمامی این اعمال و حرکات، زیباترین و کامل‌ترین شـکل حفظ فاصله از شـخصیت‌ها هستند، که گاه به طرز قابل ملاحظه‌ای قدرت و تأثیر اجرا را افزایش می‌بخشـند. وقتی مخاطب می‌بیند که حتی شـمر برای امام مظلوم اشک در چشم دارد دو چندان منقلب می‌شـود و تحت تأثیر آن بیشـتر گریه می‌کند. و سـرانجام اینکه نباید اداهای غلوآمیز و ظاهری تعزیه خوان‌ها را به سـخره گرفت، چه این اداها و حرکت‌ها همان چیزی هسـتند که برشـت به هنرپیشـگان تئاتر روایتـی با عنـوان Allegemeine Gestus (حرکت به‌طورکلی/ مکانیسـم) توصیه می‌کرد" (چلکووسکی، ۱۳۸۹: ۲۰۰). آن‌چه در باب بیگانه‌سازی مطرح است این است که بیگانه‌سازی به معنای

جداســازی تماشــاگر از کنش نمایش نیست" تماشاگر از همین رو به نحوی موثر در رابطه ی این همانی با قهرمان، به‌عنوان خودآگاهی مطلق، قرار نمی‌گیرد؛ بلکه در جریان حرکت از ایدئولوژی به واقعیت و از وهم به حقیقت عینی قرار می‌گیرد." (استفان، ۱۹۷۴: ۱۱۶) نقشی که شبیه‌خوان‌ها بازی می‌کنند از این نظر که نقش مربوط به یک انسان معمولی نیست، برخلاف تئاتر برشت است. شبیه‌خوان‌ها نقش پیامبران و امامانــی را کــه فضایلی برتر دارند، بازی می‌کنند و مخاطبان و بازیگران، میان آن امامان و تعزیه‌خوان فاصلــه‌ای بزرگ و قابل‌ملاحظه را درنظر می‌گیرند. آن‌ها می‌دانند کــه هیچ بازیگری حتی ماهرترین‌ها نمی‌توانند این فاصله را ،که جزء جدایی‌ناپذیر تصور مخاطب از امام‌حسین(ع) است، از میان بردارند و در جایــگاه او قــرار بگیرند و به ایفای نقش بپردازند."این امر همانگونه که برشــت بارها وبارها تأکید کرده، برای آگاه ســاختن شما از این نکته است که موضوعات و وضعیت‌هایی که تصور می‌کنید طبیعی اند، در واقع تنها تاریخی هســتند: پیامد چنین تغییری آن اســت که آن‌ها خود از این پس، تغییرپذیر می‌شوند."(جامسون، ۱۹۷۲: ۵۸)

تعزیه‌خوان هیچ‌گاه در نقش فرو نمی‌رود و با آن هم‌ذات نمی‌شــود . آن‌ها تنها مومنانی هســتند که به ایفای نقش می‌پردازند و با صلوات و ســینه‌زنی با مخاطبان، ارتباط دوجانبه‌ای را برقرار می‌سازند. این ارتباط دوجانبه گاه تا آن‌جا پیش می‌رود که نقش بازیگر و مخاطب بسیار کمتر از آن‌چه موردتصور است، قابل تمایز می‌شــود. حتی بازیگر تعزیه در زمانی که هم‌بازی‌اش به بازی مشــغول است، مخاطب اوست و هم‌چنین سیاهی‌لشــگرها که مشــارکت فعالانه‌ای ندارند، آشــکارا در مقام مخاطب انگاشته می‌شوند. چلکووسکی در این مورد می‌گوید:" در تعزیه، شبیه‌خوان، اصل شخصیت خود را حفظ می‌کند و می‌تواند هر از گاه برحسب لیاقت و کارایی‌اش به‌عنوان یک غیربازیگر واکنش نشان دهد. این است که در اجرای تعزیه بعید نیست بازیگرانی را ببینیم که روی صحنه در حال نوشیدن چای هستند و نوبت خود را انتظار می‌کشند."(چلکووسکی،۱۳۸۹: ۶۳)

زمان و مخاطب

نکته دیگری که در اجرای تعزیه به چشــم می‌خورد، موضوع زمان است. موقعیت مخاطب تعزیه در چارچوب زمان در سه وجه بازنمایی می‌شود. اول زمان کلامی، یعنی آن زمان واقعی که آغاز تا پایان هر حادثه یا گفت‌وگو را به خود اختصاص می‌دهد. دوم زمان بازنمایی که بی آغاز و انجام و طولانی اســت: بیشــتر نبردها به‌همین‌طریق یعنی با صرف حداقل زمان بازنمایی می‌شــوند. تسلسل سوگواری، یا همان توالی خطی، زمان کلامی را نشــان نمی‌دهد. و بالاخره بی‌زمانی بعد دیگری است که هم‌آوایی اشخاص و رخدادهای متنوعی را که وجود آن‌ها در کنار یکدیگر میسر نبوده، ممکن می‌سازد.

شـکیل به نقل از چلکووسـکی می‌گوید:"مراسم تعزیه در زمان بی زمان و مکان بی مکان و فضای بی فضا برگزار می‌شود، طوری که انگار آن واقعه هم اینک در هر منطقه‌ای که شیعیان زندگی می‌کنند، در حال وقوع است."(شکیل، ۱۳۷۴: ۱۱۶)

ایـن ابعاد سـه گانه در مجموع بی‌هیچ تمهیدات تئاتری، نظیر نـور، تغییر صحنه و غیره، بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند، چیزی‌که در تئاتر غربی باید رخ دهد تا مخاطبان بفهمند که بر صحنه چه می‌گذرد. زمان کلامی و زمان بازنمایی را مخاطب در اجرا به چشـم می‌بیند ولی این بعد بی‌زمانی اسـت که حاضران را در هنگام عمل دربر می‌گیرد و به مخاطبان امکان می‌دهد که در آن واحد، هم در گذشته و هم در حال حضور داشته باشند. بدین‌ترتیب مخاطبان در وضعی قرار می‌گیرند که حضورشان نه‌تنها در زمان‌ومکان، بلکه در نقش آنان به‌عنوان شرکت‌کنندگان در شبیه‌خوانی و سوگواران و هم‌چنین قاتلان امام‌حسین(ع) محسوس است.

نشانگان

تعزیه مبتنی بر خطابه‌ای فلسـفی(عقاید تشـیّع)، زیبایی‌شناختی(سـادگی و صراحت) و تئاتری(رمز نمایشی) است. هر اجرای تعزیه‌ساختی خطابه‌ای دارد که با اصطلاحات نشانه‌شناختی به‌عنوان یک نظام ارتباطی مبتنی بر دو رمز، (رمز شـنیداری- دیداری) و (رمز ادراکی) قابل تجزیه‌وتحلیل اسـت. رمز اول معرف نشانهٔ بازی و رمز دوم معرف نشانهٔ تماشاست.

در رمز ادراکی ارزش اخلاقی مهم است و در اصوات آوازی بدین‌صورت است که اصوات آوازی زیر برای اولیا و اصوات آوازی بم برای اشقیاسـت. در تعزیه هرگونه طرحی ارزش جانشـینی دارد. و این از طریق زمینه‌های معنایی کلام منتقل می‌شود. روابط جانشینی با تکیه بر روش شنیداری (تفکیک کیفیت اصوات) و روش دیداری (تقابل جانشینی رنگ‌ها) موردتأکید قرار می‌گیرند.

از نشانه‌های نمادین تعزیه نیز می‌توان به گزینش نام عقاب برای اسب حضرت علی‌اکبر، حنا بستن دسـت‌وپای عروس‌وداماد، کاه بر سر افشاندن برای ابراز حُزن و اندوه، کفن سفید به نشانهٔ نزدیک بودن مرگ بر تن‌کنندگان آن اشاره کرد و از نشانه‌های کلیشه‌ای چون اَداهای نمایشی در هنگام رجز خواندن، رجزخوانی و سـخن‌گویی از روی اسب، وجود دستمال برای گریستن برصحنه و پیاله یا مشک آب برای نشـان دادن عطش می‌توان یاد کرد. اسـتفاده از نشانه‌های کلیشه‌ای در قالب شنیداری – دیداری تعزیه نشـان‌دهندهٔ محتوای سراسر مذهبی آن است. نقوش عامیانه ایرانی از صحنه‌های واقعهٔ کربلا، شواهد و مدارک و علایم نمادین متعددی را که درحال‌حاضر در شـیوهٔ اجرا به چشـم می‌خورد، حفظ کرده است. "نماد"، "شـاخص"،"تصویر" و نشـانه‌های دیگر به رابطه‌های پیچیدهٔ مهم وارد می‌شـوند. ازجمله شیر

صحنه(نشـانهٔ تصویری)، که بیرق یا علم امام‌حسین(ع) را به دندان می‌گیرد و یا از اجساد شهیدان(نشانهٔ تصویری) تیرها را بیرون می‌کشـد. از نظر نشانه‌شـناختی، گاه از ابزارهایی که کاربرد متفاوتی دارند در صحنه استفاده می‌شود. هم‌چون صندلی که گاه درصورت‌لزوم به‌عنوان تل و باز به‌همان‌صورت اول خود (صندلی به‌عنوان محل نشسـتن) به‌کار می‌رود. و مفهوم بازنمایی منطقهٔ بازی، با رفتن تعزیه خوان‌ها از سکویی به سکوی دیگر، یا دور زدن فضای باریک اطراف سکو، پیوسته تغییر می‌کند.

هم‌چنین چادر خیمه و تکیه ازمنظر نشانه‌شناسـی، حد دیداری فضای خطابه اسـت و چادر خیمه‌ای نمادین است." طرح تکیه، تأثیر متقابل نمایشی میان بازیگر و مخاطب را که خاص مراسم سنتی محرم بود، حفظ کرد و فزونی بخشـید. وقایع اصلی نمایش بر سـکویی بلند و بدون پرده در وسـط این بنا رخ می‌داد. گرد این سکو راه باریک و مدوری بود که تعزیه خوان‌ها برای نشان دادن طرح‌های کوچک(وقایع فرعی) و نیز سـفرها، گذشـت زمان، و تغییر صحنه از آن استفاده می‌کردند. در اطراف این راه، که شامل جایگاه مسـطح مخاطبان نیز می‌شـد، اغلب، سـکوهای فرعی و کوچکی نیز سـاخته می‌شد. بعضی از صحنه‌های مهم را بر این سکوها بازی می‌کردند و هر از گاه، بازیگران از این سکوی کمکی به گفت‌وگو می‌پرداختند یا با بازیگران سکوی اصلی درگیر می‌شدند (چلکووسکی،۱۳۸۹: ۱۳).

بنا به یک روایت تاریخی ، دختر آخرین پادشـاه ساسـانی، در تهاجم مسلمانان به اسارت برده شد و همسـر امام‌حسین(ع) شد. مراسم سالانهٔ سـوگواری ماه‌محرم, از دیرباز در ایران برگزار می‌شد، هم‌چون مراسـم سوگ سـیاوش در دوران باستان. در نخستین سال‌های سـده دهم هجری در عهد صفوی، که هم‌زمان با آن تشـیّع مذهب رسـمی شد، مراسـم محرم موردتوجه و حمایت دربار قرار گرفت و در اواخر سدهٔ سیزدهم هجری که تکیهٔ دولت بنا شد، تعزیه به اوج خود رسید اما در اواخر دورهٔ قاجار از رونق افتاد. در اوایل دوره پهلوی اول، تعزیه در آسـتانهٔ زادن یک تئاتر غیرمذهبی ایرانی قرار گرفت. ولی در نتیجه دگرگونی‌های مهم اجتماعی و سیاسی، حامیان و مشوقان خود را ازدست داد. عدم‌حمایت دولت تأثیر خود را بر تعزیه نهاد. پس از آن، تعزیه به‌صورتی درآمد که نه در شهرها ،که درآن زمان مقلد صور هنر غربی بودند، بلکه در مناطق روستایی تمرکز یافت و بدین‌ترتیب اجرای تعزیه عمدتاً در روستاها ادامه یافت.

مخاطب شهری وروستایی

لازم‌به‌ذکر اسـت که منظور از شهر در این مقاله "مادر شهر" است. چنان‌که خمر(۱۳۸۵) می‌نویسد: "با گسـترش جمعیت و مساحت شهرها، اصطلاحات گوناگونی برای توصیف این شهرهای بزرگ به کار رفته اسـت. یکی از این اصطلاحات، مادر شـهر یا متروپولیس اسـت که در اصل به معنی شهر بزرگ و اصلی در یک کشـور یا منطقه اسـت. امروزه از آن برای اشاره به هر شهر بزرگی استفاده می‌شود. برخی

معتقدند که مادر شــهر از نظــر مرکزیت دولتی و فعالیت اقتصادی بر دیگر ســکونتگاه‌ها برتری دارد. از لحاظ جمعیتی، مادر شــهر دارای حداقل یک میلیون نفر جمعیت اســت" (خمر،۱۳۸۵: ۱۴). معمولاً مادر شــهر روش زندگی متفاوتی را می‌طلبد که به آن شــهرگرایی می‌گویند و "شهرگرایی مفهوم عامی است که شــامل تمام جوانب مختلف شیوهٔ زندگی شهری (سیاسی، اقتصادی و اجتماعی) می‌شود. این مفهوم، فرایند رشــد شهری نیست، بلکه نتیجهٔ نهایی شهرنشینی است و بدین معناست که شیوهٔ زندگی شهری در تمام جوانب تفاوت اساســی با شیوهٔ زندگی روســتایی دارد. وقتی مردم، روستا را ترک می‌کنند و وارد زندگی شــهری می‌شوند، شیوهٔ زندگی و معیشتشان تغییر می‌کند. پس منظور از شهرگرایی همان الگوها و رفتارهای مرتبط با زندگی در شــهر اســت و می‌توان گفت که شهرگرایی یعنی تغییر در ارزش‌ها، آداب ورسوم و رفتارهای مردم. این تغییرات یکی از پیامدهای شهرنشینی است."(شارع پور،۱۳۹۰ : ۱۳) در پس این پیامدها تعارضات گسترده‌ای نیز میان سنت ومدرنیته در شهر مشهود است. "دلیل اصلی این تعارض، ورود مدرنیته به شــکل واقعیتی بیرونی وناهماهنگ با موقعیت فرهنگی- اجتماعی جامعه اســت که در فرایندی شتاب زده انجام گرفته است. این فرایند به جز شتاب زدگی، به شکلی کاملاً بارز بر بخش‌هایی خاص از مدرنیته متمرکز است که شامل فرهنگ مادّی و فناورانه مدرن می‌شود"(فکوهی،۱۳۸۹: ۴۱۶). این شــیوهٔ خاص در نوع لباس پوشیدن، نحوهٔ سخن گفتن، نحوهٔ اندیشیدن، نوع فعالیت، مکان زندگی و نوع روابط اجتماعی در شهر مشهود است. تأثیرات زندگی در این‌گونه شهرها بر روی افراد عبارتست از:

"۱ -تحریکات عصبی ناشی از تغییر سریع محرک‌های بیرونی

۲-نیاز به اتکا به عقل و عقل گرایی، دقت و وقت شناسی

۳-شیءوارگی انسان‌ها به دلیل اقتصاد پولی و عقلانیت حاکم بر زندگی شهری

۴-تعلقات جزئی و خاص و برخوردهای احتیاط آمیز

۵-احساس تنهایی، انزوا و از خود بیگانگی

۶-ارزش زدایی از هنر و دیگر وجوه فرهنگ انسانی"(افروغ،۱۳۷۷: ۱۲۲)

این تأثیرات و نحوهٔ زندگی، ســبب به وجود آمدن افق‌های انتظار خاص مخاطب شــهری اســت که با مخاطب روســتایی متفاوت اســت. هم‌چنین منظور از روســتا چنان‌که وثوقی نقل می‌کند، چنین است: "واحدی اقتصادی- اجتماعی، جغرافیایی و مرکز تجمعی از مردم یکجانشین که قسمت اعظم درآمد آن‌ها از کشاورزی تأمین می‌شود و شرایط بالقوهٔ خودکفایی را نیز در خود دارد" (وثوقی،۱۳۷۵: ۲۰). پنج عامل ســنتی در کار روســتایی وجود دارد نیروی کار انسانی، نیروی کار حیوانی(گاو)، بذر، آب و زمین. بنابراین اگر تعاریف بالا را بپذیریم، می‌توانیم بگوییم که در زندگی روســتایی نوعی انســجام اجتماعی مبتنی بر احساســات مشــترک و اهداف به چشــم می‌خورد که ویژگی آن تعامل چهره‌به‌چهره بین کســانی است

که تجربیات مشـترکی دارند. در روسـتاها افراد به‌ندرت از هنجارها تخطی می‌کنند. در این نوع زندگی، همبسـتگی زیادی وجود دارد و نهادهای غیررسـمی، مثل خانواده و گروه همسالان بر رفتارها حاکمیت دارند. به‌طورکلی خلقیات سـنن روسـتایی به ضروریات زندگی پیوسـته‌تر و کمتر انتزاعی و روشنفکرانه است، یا کمتر به جنبه تماشایی توجه دارد. در محیط محلی امکانات بالقوه بیشتری برای برقراری ارتباط میـان بازیگر و مخاطب وجود دارد. اما در شـهرها انتقال معنای زندگـی از گروه به فرد صورت می‌گیرد و همهٔ مسـایل، عقلانی بررسـی می‌شـود و مردم اکثراً با حسـابگری به فکر منافع خود هستند و روابط بدون عواطف بشـری، سطحی و حسابگرانه در بین افراد وجود دارد. مهم‌ترین انگیزه در کنش انسان‌ها، جست‌وجوی منافع فردی است. هم‌چنین براساس نظر زیمل "چشم یا بینایی در فرهنگ شهری نو اهمیت ویژه‌ای دارد. از نظر او، شـهر با سـلطهٔ حس بینایی بر سایر حواس، مشـخص می‌گردد"(ساوج، ۱۳۸۷: ۱۶۱). بنابراین اگر بپذیریم که مردم شـهر در مقایسـه با روستا، پیچیده‌تر، عقلانی‌تر و محاسبه‌گرترند و به‌شدت با زمان آشنا هستند، همین ویژگی موجب می‌شود، دریابیم که افق‌های انتظار متفاوت‌تری دارند.

رویکرد دریافت و تأثیر شبیه‌خوانی بر مخاطب شهری و روستایی

ایدهٔ اصلی این رویکرد آن‌گونه که (الکسـاندر،۱۳۹۰: ۲۷۹) شرح می‌دهد آن است که مخاطب، کلید درک هنر است، زیرا معانی تولیدشده و شیوه‌های کاربست هنر، نه به خالقان بلکه به مصرف‌کنندگان آن بستگی دارد. این رویکرد معتقد است که هنر به‌واسطهٔ مخاطب، که بیشتر قادر به ارایه واکنش هوشمندانه اسـت، جامعه را شـکل می‌دهد. هم‌چنین در هرلحظه از اجرا مخاطب در حال دریافت اطلاعات است و ایـن اطلاعات از متن، صحنه‌پردازی، طراحی لباس، نورپردازی و بازی بازیگران به دسـت می‌آید."کلاً در ایـن مکتـب به جای آن که به روش‌های سـنتی ای روی بیاورند که به تولید متون و بررسـی دقیق آن‌ها تأکید داشـتند، به خواندن و دریافت متون ادبی روی آوردند."(مکاریک،۱۳۹۰: ۳۴۰) براساس این اطلاعات و هم‌سو با افق انتظارات مخاطب است که مفاهیم، دریافت و درک می‌شود. افق پیش از هرچیز به جهان‌نگری و چشـم‌انداز مخاطب برمی‌گردد."به نظرهانس روبرت یاس، افق به نظام یا سـاختاری از انتظارات اشاره دارد که فرد از متن دارد. آثار در محضر یک افق انتظار خوانده می‌شوند."(مکاریک،۱۳۹۰: ۳۴۲) و معنا محصولی اسـت که از تعامل میان اثر و مخاطب حاصل می‌شود. این معانی می‌توانند پیامی فراتر از پیام موردنظر نویسـنده باشـد. "جانت ولف توضیح می‌دهد که مفاهیم اثر هنری همواره از پیام مورد نظر نویسـنده فراتر می‌روند. به عقیده وی، یک دلیل مهم، این حقیقت اسـت که معانی اجتماعی و ایدئولوژیک در زبان و اشـکال زیبایی شناسی تجسم یافته‌اند و هنرمند با استفاده از قواعد و قراردادهای زیباشناختی این جنبه‌های ایدئولوژی را بازسازی می‌کند. دلیل مهم دوم مربوط به روش پیچیده‌ای است

که در آن، افراد در ایدئولوژی قرار گرفته‌اند" (راودراد،۱۳۹۰: ۱۰۶). البته باید درنظر داشت که مخاطبان، دریافت‌کنندگان منفعل اثر هنری نیستند. بلکه با توجه به موقعیت اجتماعی و جهان‌بینی خاص خود اثر را تفسیر می‌کنند و این همان افق انتظاراتی است که در افراد مختلف، متفاوت است. مخاطبان، چه شهری و چه روستایی از تجربهٔ یکسانی در تماشای شبیه‌خوانی برخوردار نیستند چنان‌چه ذکر شد براساس تأثیرات محیط زندگی در شهر و روستا، برای مخاطبان محلی، اندیشهٔ رویداد شبیه‌خوانی با آن‌چه در مراکز شهرها وجود دارد، متفاوت است.

مخاطب شهری متأثر از خشونت شهری، به سالن می‌رود. او بر جای خود می‌نشیند و به انتظار تماشای اجرایی است که او را با شیوهٔ بازیگری حرفه‌ای و با جذابیت‌های دیداری موجود در اثر جذب کند. تماشاگر شهری به تماشای تعزیه‌ای می‌نشیند که در روند شکل‌گیری آن تا اجرا دست نداشته، او تنها تماشاگر است بدون‌آنکه حضور فعالانه‌ای در اجرا داشته باشد و یا حتی وقت برای این حضور پیدا کند. معمولاً این تماشاگر در زمان مشخصی برای اجرا می‌نشیند و پس از آن دوباره به زندگی روزمرهٔ خود بازمی‌گردد. میزان تعامل بازیگر و مخاطب در شهر به نسبت روستا بسیار کمتر است. آن‌چه در محرّم در روستاها برگزار می‌شود سنتی است که توسط نابازیگران که بیشتر از مردم بومی همان روستا هستند، اجرا می‌شود. در روستا اجرای تعزیه نشانی از دینداری عموم مردم است و در این مکان‌ها شبیه‌خوانی برخلاف شهرها، ارزش هنری و تشریفات و جلوه‌های دیداری ناچیزی دارد و هدف از آن پیش از آنکه مقصود اجرای یک اثر با ارزش‌های زیبایی شناختی باشد، یک مراسم آیینی است، فراهم آوردن مظروفی است مثالی تا مخاطبان، امیدها و رنج‌های خود را در آن بریزند و عواطف ژرف آنان را برانگیزاند و به آن‌ها اجازه دهد تا احساسات خود را به‌طور طبیعی آشکار و بیان کنند. اما این امر در شهرها به‌ندرت اتفاق می‌افتد. چراکه مردم شهر دچارشتاب‌زدگی ناشی از شهرگرایی هستند اما در روستا چنین نیست و هم‌چنین تعاملات بازیگر و مخاطب در روستا بسیار بیشتر است. در روستاها تعزیه به صورتی غیرتشریفاتی و ساده است. اجرایی که در مجموع، مشارکت مخاطبان را می‌طلبد. امروزه اگر لباس مناسبی در دسترس نباشد از لباسی که با لباس مخاطبان متفاوت است استفاده می‌شود اما درصورت‌امکان لباس‌ها با قراردادهای نمادین اصلی مطابقت می‌کند. حضرت‌عباس(ع) پیراهن سفید بلندی می‌وشد و کلاهخود برسر می‌گذارد و اشقیا اغلب عینک دودی می‌زنند و برجستگی شخصیت‌ها با عصا مشخص می‌شود. هم‌چنین اسباب صحنه اتفاقی هستند اما اغلب مفهوم نمادین دارند. جبرئیل ممکن است چتری بر دست گیرد تا نشان دهد از آسمان نازل شده است و یا کاسه‌ای آب نماد رود فرات است. بااین‌حال هم‌چنان مخاطبان مشتاق هستند. روستاییان معمولاً وسایل و ابزار موردنیاز را از خانه‌هایشان برای اجرای تعزیه می‌آورند. آن‌ها وسایل خود مثل بلور، چراغ، آیینه، ظروف چینی و پرده‌های قالیچه نما را می‌آورند تا دیوارهای تکیه را

زینـــت بدهنـــد. حتی کم بهاترین چیزها را نیز می‌آورند زیرا اهدا یا به عاریت دادن آن‌ها وقف به‌حســـاب می‌آید. زنان به تهیهٔ شـــربت و خوراک می‌پردازند، خردســـالان میان مخاطبان، اعم از دارا و ندار، به‌نشانهٔ تشنگی شهیدان کربلا آب و شربت پخش می‌کنند. و به‌نوعی همهٔ اهالی روستا با مشارکت یکدیگر تعزیه را اجرا می‌کنند و معمولاً از غروب تا پایان شـــب مشـــغول تعزیه و ســـوگواری هستند. مخاطب روستایی انتظارات مخاطب شـــهری را ندارد. مشـــارکت در روســـتا به معنای آیینی آن صورت می‌گیرد. "آیین‌ها و اجرای آن‌ها از سرچشـــمه‌های مایه دهندهٔ نمایش‌های مردمی اســـت و از جمله عواملی است که مایهٔ به حرکت در آمدن زبان نمایشـــی و زاینده شـــدن آن است" (آژند،۱۳۸۸:۱۳). هر تماشاگر روستایی به‌نوعی یک شـــرکت‌کننده در آیینی جمعی اســـت. او در این آیین نقش‌های متفاوتی می‌پذیرد و این، جنبهٔ آیینی بودن تعزیه را برجســـته‌تر می‌کند. حتی اگر مخاطب روســـتایی در تعزیه مشـــارکت فیزیکی (به شـــکل کمک‌رســـانی و اهدای وســـایل صحنه) نداشته باشد باز هم نوع نگاهش با مخاطب شهری متفاوت است چراکه او خود را عضوی از اجرای آیین می‌داند. بازیگر روســـتایی، یکی از اهالی همان روستاســـت. کسی که مخاطبان او را می‌شناسند و این امر در مشارکت ذهنی تماشاگر تأثیر می‌گذارد. درصورتی‌که تماشاگر شـــهری الزاماً بازیگران را به این صورت نمی‌شناســـد. او در انتظار دیدن اجرایی با ساختارهای مخصوص است. اما مخاطب روستایی می‌رود تا در آیینی شرکت کند. او بنا به سنن مذهبی معتقد است که "هرکس برای حســـین(ع) بگرید در روز قیامت با او محشـــور خواهد شد" (چلکووسکی،۱۳۸۹: ۱۳۶). و گریستن و حضور در این آیین را ثواب می‌داند. این آیین‌ها بسته به جایگاه فرهنگی خود و با تکیه بر اندیشهٔ جامعه اهمیـــت خاصی دارند و راه‌ورســـم و معناها و ارزش‌های رفتاری خاصی از جامعـــه را القا می‌کنند. بازیگر روستایی، مخاطب را با خود همراه می‌کند و آن‌ها با وحدت نظر و عمل به اجرای مراسم آیینی می‌پردازند و در این میان مخاطب رکن اصلی این آیین است. او با اجرای دوبارهٔ تمام مسایلی که در کربلا رخ داده آن‌ها را از نو تکرار می‌کند و در این بازســـازی، درونش نیز از نو ســـاخته می‌شـــود و این نکته‌ای است که مخاطب روستایی آن را از ثواب هم فراتر می‌داند. اما این نوع نگاه، این نحوهٔ مشارکت و مسئلهٔ ثواب به این شکل، در شهر و در تعزیه سالنی وجود ندارد و مخاطب متعارف در شهر با رویکردی متفاوت به دیدن شـــبیه‌خوانی می‌رود. بنابراین ازاینمنظر، مخاطب شهری به دیدن اجرایی صحنه‌ای از شبیه‌خوانی می‌رود اما مخاطب روستایی در مراسم آیینی تعزیه شرکت می‌کند.

بررسی موردی مباحث این پژوهش در روستای آتانک

آتانک با موقعیت جغرافیایی ۲۵/ ˚۵۰ طولی و ۷/ ˚۳۶ عرضی در ۱۵ کیلومتری شمال‌غربی آبیک در اســـتان قزوین واقع شده اســـت. اهالی این روستا در دههٔ محرم اقدام به برپایی تعزیه می‌کنند و براساس

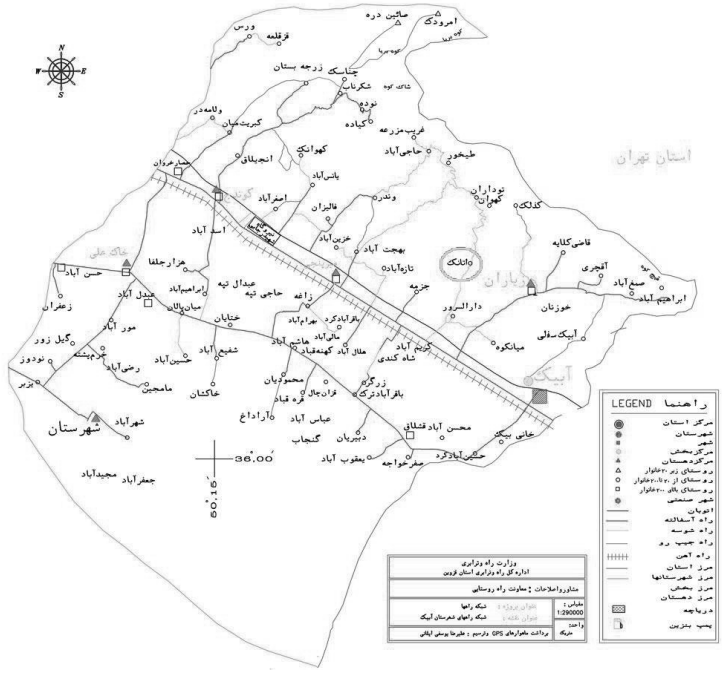
تعزیه‌نامه‌های قدیمی، مجالس مختلفی را در روستای خود برپا می‌دارند. معمولاً در مناطق کویری و استان مرکزی، تعزیه‌ها در میدانگاه روستا برگزار می‌شوند و اصطلاحاً صحنهٔ گرد، مورداستفادهٔ نقش‌خوانان واقع می‌شود. اما در نقاط کوهستانی معمولاً اجرای تعزیه درون حسینیه‌ها شکل می‌گیرد. در روستای آتانک نیز نمونه‌های بررسی‌شده شامل مجالسی بوده‌اند که درون حسینیه برپا گشته‌اند. در نمونه‌های موردبررسی، به‌خوبی آشکار است که مخاطب، اساساً برای دیدن نمایشی بر صحنه به حسینیه نیامده بلکه فقط حضور او به علت آن است تا پس از پایان مجلس، در سوگواری و سینه‌زنی نهایی مشارکت کند. در سال‌های اخیر، غالباً مجالس، به برگزاری نماز ختم شده است و همواره پس از آن مراسم خیرات و ناهار به انجام رسیده است. در مجالس برپاشده می‌توان به نمونه‌های تشییع و جسدگردانی در درون حسینیه یا عزاداری و سینه زنی با حرکت دایره‌وار در همان محل اشاره کرد. در این مراسم تعزیه‌خوان‌ها هم به همراه مردم حرکت می‌کنند و هم‌چنان به خواندن ادامه می‌دهند. وظیفهٔ اصلی خواندن و ادامهٔ مجلس در این‌مواقع، بیشتر بر عهدهٔ اولیاخوان از جمله، شبیه حضرت‌زینب (س) است.

در قیاس با تماشاگر روستایی که در چنان مکانی به تماشای تعزیه می‌نشیند، تماشاگر شهری که با نمونه‌های تئاتری‌شدهٔ تعزیه مواجه می‌شود و همانند یک تماشاگر حرفه‌ای روی صندلی می‌نشیند و کمابیش با فضای یک صحنهٔ قاب عکسی روبه‌رو است، از امکان تحرک برخوردار نیست و خودجوشی کمتری را می‌تواند از خود بروز دهد. نسخه‌خوانان آتانکی می‌دانند که پایان تعزیه آن‌ها را مردم تعیین می‌کنند درحالی‌که نقطهٔ اختتام نمایش شهری را کارگردان رقم می‌زند. نظام‌های نشانه‌ای تعزیه‌های روستای آتانک از قواعد کلی نشانگان تعزیه در سایر نقاط ایران تبعیت می‌کند. نسخه‌خوانان مسن‌تر هنوز درحالی‌که نسخه‌های خود را به‌دست گرفته‌اند و از روی آن می‌خوانند، به ایفای نقش شبیه می‌پردازند. اما جوان‌ترها گویی به میزان تأثیر ویژهٔ این عمل توجه‌ی ندارند و بیشتر ، نقش خود را از حفظ ایفا می‌کنند. البته نباید از تأثیرات فن‌آوری نیز غافل شد. همهٔ نسخه‌خوانان با اینکه در فضای محصور و دربستهٔ حسینیه به اجرا می‌پردازند از میکروفون بی‌سیم و بلندگو استفاده می‌کنند. درنتیجه، درعمل دست آن‌ها برای گرفتن نسخه، اشغال است به‌ویژه آنکه در برخی صحنه‌های رزم، ضرورت دارد که سپر یا شمشیری هم در درست گرفته شود و این امر، به دشواری کار می‌افزاید.

فضای بستهٔ حسینیه، امکان استفاده از رمزگان‌های حرکتی شخصیت‌ها را بسیار تقلیل داده است. درنتیجه، اجرای تعزیه بسیار وابسته به کلام و حس شنیداری مخاطبان شده است. ازاین‌رو حرکت‌های قراردادی شخصیت‌ها که الزاماً برای صحنهٔ گرد قابل‌استفاده است به حداقل رسیده است. باید این را هم اضافه کرد که فضای کوچک موجود برای ایفای نقش، مخصوصاً در روزهایی‌که تعداد مخاطبان بی‌شمار است، به‌گونه‌ای بر اجرا تأثیر می‌گذارد که درعمل میدان نقش‌آفرینی شخصیت‌ها فقط به محل

ایستادنشـــان محدود می‌شود و موکداً باید بیان داشـــت که در چنین مواقعی، زیبایی تعزیه، تنها متکی به صدا و هنرنمایی فردی هر یک از شخصیت‌ها می‌شود.

بااین‌حال نباید فراموش کرد که تعزیه با همهٔ بی‌مهری‌هایی که دیده اســـت و با این‌که رسماً از جانب هیچ نهاد دولتی حمایت و امکانات نمی‌گیرد، اما هم‌چنان هنری فراموش نشده است و به حیات بالندهٔ خود، به‌ویژه در روســـتاها ادامه می‌دهد. همین تداوم حیات می‌تواند ســـبب شـــود که در میان‌مدت، هنرهای نمایشـــی ما از این هنر خودجوش تأثیر پذیرد و درعمل نمایشـــگری در میان توده‌های مردم از احترام بیشـــتری برخوردار شـــود. آیندهٔ هنر نمایش در ایران بی‌گمان از این رهگذر، بیش‌ازپیش بهره‌مند خواهد شد.



موقعیت جغرافیایی روستای آتانک واقع در استان قزوین

نتیجه‌گیری

در کل، علت تفاوت‌های اجرای تعزیه در شـهر و روسـتا و تأثیرات متفاوتی که بر مخاطبان شهری وروسـتایی می‌گذارد، از نحوهٔ مشـارکت، تفکر، افق انتظارات و زندگـی در دو محیط مختلف با تأثیرات متفاوت نشـأت می‌گیرد. مخاطب شـهری وارد سالن تئاتر می‌شود و افق انتظاراتش در محدودهٔ تماشای اجرایی با سـاختارهای معین و براسـاس زیبایی‌شناسی صحنه‌ای اسـت و مخاطب روستایی با مشارکت فیزیکی و ذهنی خود از ابتدای شـکل‌گیری اجرا تا پایان آن حضور دارد و افق‌های انتظارش در محدودهٔ مشارکت و حضور در یک مراسم آیینی و تکرار یک آیین و بهره بردن از ثواب معنوی آن است.

فهرست منابع

۱. آژند، یعقوب(۱۳۸۸) ***نمایش در دوره صفوی***، تهران، فرهنگستان هنر

۲. افـروغ، عماد(۱۳۷۷) ***فضا و نابرابری اجتماعی: ارایه الگویی برای جدایی گزینی فضایی و پیامدهای آن***، تهران، دانشگاه تربیت مدرس

۳. الکساندر، ویکتوریا(۱۳۹۰)***جامعه‌شناسی هنرها(شرحی بر اشکال زیبا و مردم پسند)***،ترجمه اعظم راودراد، تهران، فرهنگستان هنر

۴. الیاده، میرچا(۱۳۸۵) ***رساله در تاریخ ادیان***، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش

۵. بشیر، حسن(۱۳۹۰) ***تعزیه***، دانشگاه امام صادق(ع)

۶. بنت، سوزان(۱۳۸۶) ***تعزیه و تماشاگر***، ترجمه مجید سرسنگی، تهران، نمایش

۷. بیضایی، بهرام(۱۳۸۳) ***نمایش در ایران***، تهران، روشنگران و مطالعات زنان

۸. چلکووسکی، پیتر.جی(۱۳۸۹)***تعزیه: آیین و نمایش در ایران***، ترجمه داود حاتمی، تهران، سمت

۹. خمر، غلامعلی(۱۳۸۵) ***اصول و مبانی جغرافیای شهری***، تهران، قومس

۱۰. راودراد، اعظم(۱۳۹۰)***نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر وادبیات***، تهران، دانشگاه تهران

۱۱. ساوج،مایک و آلن وارد(۱۳۸۷)***جامعه‌شناسی شهری***، تهران،ترجمه ابوالقاسم پوررضا ، سمت۱۲. شارع پور، محمود(۱۳۹۰)***جامعه‌شناسی شهری***، تهران، سمت

۱۳. شکیل، حسین(۱۳۷۴)***درباره تعزیه و تئاتر در ایران(مجموعه مقاله)***، به کوشش لاله تقیان، تهران، نشر مرکز

۱۴. شـهیدی، عنایت اله(۱۳۸۰)***پژوهشـی در تعزیـه و تعزیه‌خوانی***، تهـران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی

۱۵. فکوهی، ناصر(۱۳۸۹) ***انسان شناسی شهری***، تهران، نشر نی

۱۶. مکاریــک، ایرنا ریما(۱۳۹۰) ***دانش‌نامــه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر آگه
۱۷. ملک پور، جمشــید(۱۳۸۱) ***جنگ شعاع(تعزیه نامه‌های کتابخانه ملک)***، تصحیح محمدرضا خاکی،جمشید ملک پور، تهران، موسسه فرهنگی گسترش هنر با همکاری مطالعات و تحقیقات هنری
۱۸. وثوقی، منصور(۱۳۷۵) ***جامعه‌شناسی روستایی***، تهران، کیهان
۱۹. همایونی، صادق(۱۳۸۰) ***تعزیه در ایران***، شیراز، نشر نوید
20. the analysis of theatrical performance, ***the state of art*** (1981). Passow wilfried
21. Heath stephen(1974), ***lessons from brecht***, screen
22. Jameson fredric(1972), ***the prison House of language*** , princeton university press, princeton

شناخت نشانه‌ها در خوانش نمایش‌نامه

با نگاهی به نمایش‌نامه سیر روز در شب از یوجین اونیل

مریم بصیری، رحمت امینی**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴ / ۷ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۸ / ۹ / ۹۲

**نویسندهٔ مسوول

شناخت نشانه‌ها در خوانش نمایش‌نامه

با نگاهی به نمایش‌نامه سیر روز در شب از یوجین اونیل

مریم بصیری
کارشناس‌ارشد ادبیات نمایشی- دانشگاه سوره

رحمت‌امینی
استادیار و عضو هیات علمی پردیس هنرهای زیبا

چکیده

این خوانش در پی آن است که نخست به نشانه‌شناسی، تعاریف آن و نظام‌های موجود برای شناخت نشانه‌ها بپردازد؛ و پس از آن به ضرورت این علم در نمایش‌نامه‌خوانی اشاره کند. انواع نظام‌های نشانه‌ای متن، کاربرد بیانی بدن، ظاهر بازیگر، جنبه‌های دیداری صحنه‌آرایی، و شـنیداری، ازجمله مباحثی اسـت که در نشانه‌شناسـی مطرح می‌شـود و در یک نمایش‌نامه باید به آن‌ها اشاره کرد تا بتوان به عمق معانی موجود در متن واقف شـد. برای کارگردانی هر اثر ابتدا باید نمایش‌نامه و نشانه‌های موجود در آن تحلیل شـود و به کمک نشانه‌شناسی، معانی نهفته در اثر آشکار شود؛ تا در مرحله کارگردانی، با شناخت عناصر نمایش و کشـف نشـانه‌ها در آن‌ها، بتوان به زیرمتن‌های نمایش‌نامه دسـت یافت و نمایشی با مفاهیم واقعی به مخاطب عرضه کرد.

مقاله در ادامه، براسـاس اطلاعات ارایه‌شـده ازلحاظ علم نشانه‌شناسـی، نگاهی نشانه‌شناسـانه بر نمایش‌نامه ***سـیر روز در شـب*** خواهد داشت و به آنالیز صحنه‌هایی از این متن و شناختن پیام‌هایش، مبادرت خواهد وزید؛ و به ضرورت این عمل در هر خوانشی اشاره خواهد کرد.

نتیجه این بررسی نشان از آن دارد که این نمایش‌نامه یوجین اونیل سرشار از نشانه است و براساس نظام‌های نشـانه‌ای متن می‌توان آن را بهتر درک کرد و پی برد که نویسنده قصد داشته با این اثرش در لایه‌های پنهان و آشکار، به زندگی خصوصی خود و خانواده‌اش اشاره داشته باشد.

واژگان کلیدی: نشانه، نشانه‌شناسی، دلالت، زبان، رمزگان، نمایش‌نامه، یوجین اونیل

مقدمه

نشانه‌شناسی شاخه‌ای از دانش بشری است که موضوع کارش، شناسایی نشانه‌ها و به‌کارگیری آن‌ها در اثر هنری، برای ارتباط بهتر میان مخاطب و انتقال مفهوم به وی است. نشانه‌ها ابزاری هستند که فرد به صورت آگاهانه برای برقراری ارتباط از آن‌ها استفاده می‌کند تا معنا یا پیامی را به دیگران منتقل کند. نشانه‌شناسی نیز با بررسی و درک نظام‌های نشانه‌ای در تلاش است تا پیام‌های واقعی هر اثر هنری را براساس رمزگان‌های تولیدشده، کشف کند و پاسخ‌های واقع‌بینانه به آن‌ها ارایه دهد.

نمایش‌نامه، مجموعه‌ای از پدیده‌هایی است که با تعامل و ارتباط متقابل بین تماشاگر و بازیگر، با تولید و انتقال معنی سروکار دارد. در هنر نمایش اشارات و علایم، افکت و آواهای موسیقی، اشیا، دکور صحنه، میمیک بازیگران، کنش‌ها، گفت‌وگوها و ... و پیوستگی تمامی این‌ها با هم‌دیگر، برای انتقال پیام موردنظر، نشانه‌شناسی را شکل می‌دهند. نشانه محرکی است که تصویر ذهنی آن در ذهن مخاطب با تصویر ذهنی محرکی دیگر تداعی می‌شود. کارکرد اولین محرک برانگیختن محرک دیگر جهت برقراری ارتباط است.

به قول رولان بارت، لذت متن همان خواندن اثر و دل‌خوش کردن به آن است. نویسنده می‌خواهد مخاطب به‌مدد نشانه‌هایی که او در کارش گذاشته، در تجربه وی شریک شود. در رمان، خواننده فعال[1] است و در نمایش‌نامه خواننده غیرفعال[2]. سرعت زندگی در عصر جدید و انواع تئوری‌های فرم‌گرایی، ساختارگرایی، پساختارگرایی و ... فضایی پدید آورده است که حاصل آن، تکثر معنا، ساخت‌شکنی، نسبیت‌گرایی، خوانش متن و توجه به خواننده فعال است.

یکی از آثاری که می‌توان نشانه‌ها را در آن یافت، و خواننده غیرفعال را به خواننده فعال تبدیل کرد، نمایش‌نامه ***سیر روز در شب*** از یوجین اونیل است. با خوانشی نشانه‌شناسانه از پرده اول این نمایش‌نامه مشخص می‌شود نویسنده شرح‌حال زندگی خود را به نمایش‌نامه تبدیل کرده است و هر جمله‌ای نشانه‌ای از دنیای اونیل است. در ***سیر روز در شب***، مخاطب لحظه‌به‌لحظه با تنش و افزایش کشمکش بین شخصیت‌ها روبه‌روست و به‌دنبال آن است با درک نشانه‌ها، زیرمتن‌ها و جزییاتی که نویسنده در اثر به یادگار گذاشته است، به منظور نویسنده پی ببرد.

چیستی نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی علمی جدید است که چگونگی تولید معنی در جامعه را موردمطالعه قرار می‌دهد. این علم به‌یک‌اندازه به فرایندهای دلالت و ارتباطات؛ یعنی همان جست‌وجوی شیوه‌های تولید و مبادله معنی، توجه دارد و به بررسی نظام‌های نشانه‌ای، پیام‌ها و متن‌هایی که بر آن اساس تولید می‌شود،

می‌پردازد. جولیا کریستوا در تعریف نشانه‌شناسی می‌گوید: "نظریه‌ای است درباره فرآیند دلالت؛ به سخن دیگر نوعی نظریه شـناخت اسـت که بسته به این‌که به پرسش‌هایی که در زمینه رابطه میان ماده و معنا مطرح‌اند چه پاسخ‌هایی می‌دهد، و نیز بسته به این‌که برای "زبان مرتبه اول" چه جای‌گاهی قایل است، ممکن است پندارگرایانه یا ماده‌گرایانه باشد." (نیکولز، ۱۳۸۵ : ۹۵)

از نظر فردینان دو سوسـور زبان‌شـناس سوئیسـی (۱۸۵۷–۱۹۱۳) علم نشانه‌شناسـی بر دو شالوده زبان‌شناسـی و ویژگی‌های سـاختاری هنری که بررسـی می‌شود، استوار اسـت. او در کتابش با عنوان ***درس‌هایی در زبان‌شناسی همگانی***، نشانه را به دو عنصر دال[۳]، آوا یا تصویر، و مدلول[۴] یا مفهوم ذهنی تقسیم‌بندی می‌کند. دال شکلی غیرمادی است که نشانه به خود می‌گیرد و مدلول مفهومی ذهنی اسـت که نشـانه توسـط دال به آن ارجاع داده می‌شـود. دلالت[۵] به رابطه میان دال و مدلول ارجاع داده می‌شـود. عمل دلالت[۶] هم که توسـط مخاطب از طریق رمزگان و قراردادها تفسیر می‌شود؛ عمل تولید معناسـت و شامل تولید و خوانش متن است. نشـانه ترکیبی از دال و مدلول است. «سطح دال‌ها، سطح بیان و سطح مدلول، سطح محتوی را بنا می‌کند.» (بارت، ۱۳۷۰: ۵۲)

دال خود واژه اسـت، یک انگاره، یک مفهوم، یک صورت ذهنی، یک شـکل، یک تصویر، و یا مثلاً بازیگر یک نمایش است؛ اما مدلول خود شی است؛ و به‌عنوان یک ایده و مفهوم، چیزی است که تصویر نشـان می‌دهد و یا خود شـخصیت درام و نقش بازیگر اسـت. "نشانه آن واحد دلالت‌گراست که دال آن خود اثر است، در حکم یک "چیز" یا مجموعه‌ای از عناصر مادی، و مدلول آن "ابژه زیبایی‌شناختی" است که در آگاهی جمعی مردم وجود دارد." (الام،۱۳۸۲: ۱۷)

سوسور زبان را دارای یک هسته ثابت و ساخت‌مند می‌داند که نام آن را لانگ[۷] گذاشته است. لانگ درواقع مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که در ارتباط با دیگر نشانه‌ها شناخته می‌شود. وی تمایز بین لانگ یا زبان، و پارول[۸] یا گفتار را مطرح کرد. "لانگ نظامی از قواعد و قراردادهاست که از پیش موجود و مستقل از افراد اسـت. پارول استفاده از لانگ در هر مورد خاص است. این تمایز در نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی عموماً بین نظام و کاربرد، ساختار و امر واقع یا بین رمزگان و پیام خود را نشان می‌دهد." (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۴) انواع ادبی می‌تواند همان زبان باشد، مثل قواعد دستوری؛ یا گفتاری که می‌تواند به زبان تبدیل شود. گفتار، با زبان امکان هستی می‌یابد.

در نظر سوسور دال مجموعه‌ای از اصوات و حروف است که با آن به مفهوم موردنظر اشاره می‌شود. نشـانه "تلفیق دال و مدلول اسـت در یک کنش مغزی. نشانه زبانی شی و اسم را با هم تلفیق نمی‌کند، بلکه مفهوم، صوت و تصویر را با هم تلفیق می‌کند." (رامین،۱۳۸۷: ۵۶۸) سوسور به کمک رمزگان زبانی معتقد بود نشانه‌ها به‌تنهایی معنادار نیستند و هنگامی‌که در ارتباط با یک‌دیگر هستند، قابل‌تفسیر هستند.

در تلقی سوسـور، آن‌چه دلالت نشـانه‌های زبانی را تعیین می‌کند، تقابل این نشانه‌ها با دیگر نشانه‌های زبانی در زنجیره‌ای از نشانه‌هاسـت. در هر زنجیره زبانی، ارزش هر عنصر تنها به‌واسـطه تقابل با عنصر قبل یا بعد خود یا تقابل هر دو آن‌ها به‌دسـت می‌آید. به اعتقاد وی معنا از تمایزهای موجود میان دال‌ها ناشـی می‌شـود؛ این تمایزها دو نوع هسـتند؛ هم‌نشـینی[۹] که چگونگی قرارگرفتن عناصر در کنار هم و جانشـینی[۱۰] که چگونگی جای‌گزینی عناصر به‌جای هم‌دیگر اسـت. سوسور تشـریح نظام زبانی خود را براسـاس تقابل زبان گفتار، محور هم‌نشینی جانشـینی، محور هم‌زمانی[۱۱] درزمانی شکل داد. وی معتقد بـود هـر دال در ارتباط با دال‌های دیگر معنی پیدا می‌کند، نـه در ارتباط با مدلول. درعوض ژاک لاکان روان‌کاو فرانسوی با الهام از زبان‌شناسی ساخت‌گرا اعتقاد داشت هر دالی ممکن است جای دال دیگری بنشـیند؛ و هر مدلولی می‌تواند دال بر مدلولی دیگر باشـد و زنجیره دلالت هرگز تمام نشود. اسم دلالت برای جدا کردن معانی، احتیاجی به تامل و تفکر عقلانی ندارد. "به‌علاوه، اسماء دلالت که از معرفتی کور و سمبلیک اطاعت می‌کنند، به ارجاع به دیگر اسما دلالتی که ورای آن‌ها باشند و بتوانند بدان‌ها معنایی نهایی دهند، احتیاجی ندارند، زیرا هیچ اسـم دلالتی به‌خودی خود کلامی نهایی نیست که بتواند در خود تمام اسماء دلالت دیگر را جمع داشته باشد." (کلرو،۱۳۸۵: ۹۴)

در هم‌زمانی پدیده‌ای در یک مقطع زمانی مشخص می‌شود، بدون آن‌که تحولات پدیده یادشده در گذر زمان موردتوجه باشـد. تنها رابطه عناصر نظام با یک‌دیگر در یک مقطع زمانی معین، مدنظر اسـت. درزمانی توجه اصلی به سیر تحولات یک پدیده و رابطه عناصر سازنده آن در گذر زمان است.

علم درزمانی مفهوم انباشـت[۱۲] مکانیکی پدیده‌ها را رها می‌کند، مفهومی که علم هم‌زمانی با مفهوم نظام و ساختار جای‌گزین ساخته است. تاریخ نظام خود یک نظام است. روی‌کرد هم‌زمانی محض اکنون خیال باطلی به‌نظر می‌رسـد، زیرا هر نظام هم‌زمان، شـامل گذشـته و آینده خود است که همان عناصر اساسـی ساختاری‌اش هستند؛ یعنی الف: کهن‌گرایی به‌منزله امر واقع سبکی، یعنی پس‌زمینه‌ای زبانی و ادبی که حس می‌کنیم کهنه و منسـوخ اسـت؛ ب: گرایش‌های نوآورانه در زبان و ادبیات که نوآوری در نظام تلقی می‌شـود. ضدیـت هم‌زمانی با درزمانی مفهوم نظام را در تقابل بـا مفهوم تحول قرار می‌داد؛ این ضدیت اهمیت اصولی خود را از دسـت می‌دهد، زیـرا ما این را که ظهور هر نظام به ناگزیر به‌منزله یک تحول است، به رسمیت می‌شناسیم، و ازطرفی، تحول نیز به ناچار دارای خصوصیتی نظام‌مند است. (تودوروف، ۱۳۸۵: ۱۵۴)

نشـانه‌ها در قالب مناسـبات هم‌نشـینی و جانشینی با نشـانه‌های دیگر مرتبط می‌شـوند: مناسبات هم‌نشـینی، مناسـبات موجود در میان عناصر بالفعل و حاضر یک گزاره هسـتند؛ مناسـبات جانشـینی مناسـباتی هستند، میان عناصر بالقوه یا غایب یک گزاره هم‌نشینی واحدی از یک مناسبت بالفعل است،

درحالی‌که جانشینی واحدی از یک مناسبت بالقوه است.

نظام‌های زبانی و رمزگان

ساختار زبان و نظام‌های شناخته‌شده در هر اثر، باعث غنای هرچه‌بیشتر زبان‌شناختی می‌شود. نشانه‌ها توسط نظام‌ها و رمزهایی سامان داده می‌شوند. درواقع رمزگان نظامی از نشانه‌هاست که برای ارتباط به‌کار می‌رود. هر زبانی یک رمزگان است، که خود از چند رمزگان فرعی تشکیل شده است. ارتباط نیز براساس مجموعه‌ای نظام‌مند که از رمزگان‌های مختلف در یک اثر تشکیل شده است، شکل می‌گیرد.

زبان کلامی جامع‌ترین و درعین‌حال پیچیده‌ترین رمزگانی است که انسان در اختیار خود دارد. رمزگان قوانین هم‌بستگی است که بر شکل‌گیری روابط نشانه‌ای ناظر است. رمزگان موجب پیوند واحدی از نظام معنایی به نظام نحوی می‌شود. یک رمزگان معین، نظامی از امکانات یا محدودیت‌هایی است که از رهگذر روابط جانشینی و هم‌نشینی در میان نشانه‌های معینی ارتباط را ایجاد می‌کند. "نظام زبان نوعی رمزگان یا نظامی از نشانه‌هاست که برای ارتباط متقابل به کار می‌رود و همین رمزگان است که خلق پیام‌های گفتار را امکان‌پذیر می‌کند." (نیکولز،۱۳۸۵: ۸۱)

هر نمایش شامل مجموعه‌ای از قوانین ساختاری است و با روشن شدن هریک از این قوانین، رابطه نمایش با دیگر نظام‌های آن برقرار می‌شود. همه ارتباطات شخصیت‌ها رمزگانی شده است و همین رمزگانی شدن شرط لازم برای ایجاد تفاهم است.

دلالت‌های عناصر هر اثر برروی‌هم درون‌مایه آن اثر را تشکیل می‌دهند؛ درون‌مایه‌ای که خود متشکل از عناصری کوچک‌تر است که نظمی آن‌ها را به هم مرتبط کرده است. بن‌مایه‌ها می‌توانند مربوط به حوزه دیداری باشند و یا کنش شخصیت‌ها، بن‌مایه‌هایی که موقعیت را تغییر می‌دهند، و پویا هستند؛ و یا بن‌مایه‌هایی که ایستا هستند و تغییری ایجاد نمی‌کنند. نظام بن‌مایه‌ها، درون‌مایه اثر را شکل می‌دهد و باید همراه با زیباشناختی باشد. اگر بن‌مایه‌ها هماهنگ نباشد، اثر ازبین می‌رود؛ و برای اضافه کردن هر بن‌مایه باید توجیه کافی داشت.

در این‌میان یک نظام نشانه‌شناسی عینی برای پی‌گیری تخیلات الهام‌گونه و ذهن هنرمند از ژرفای وجود لازم است و هنر بیان این نشانه‌هاست. درام تجلی نظام‌یافتگی احساس و غریزه است و این نظام در تجلی بیرونی خود، در روح مخاطبش حالتی از آرامش و هماهنگی ایجاد می‌کند. رمزگان نمایان‌گر نظام‌های نشانه‌شناسانه‌ای است که درام در آن‌ها شکل گرفته است، و به‌مدد آن‌ها پیام درک می‌شود.

زمان و مکان دراماتیک، محورهای اصلی یک درام هستند که توسط آن‌ها نظام نشانه‌های درام به

مخاطب عرضه می‌شود. ارنست کاسیرر می‌گوید زبان، نظامی از نمایش نمادین است که مخاطب با آن، مکان و زمان را نمادین می‌سازند. در زبان، نزدیکی و دوری و جهت قابل‌بیان است و مکان هنگامی که از بیان به ارایه تبدیل می‌شود، حالت تازه‌ای می‌یابد. با قابلیت زبان، انسان از طریق بازنمودن، مکان را نمادین می‌سازد. درواقع مکان به‌وسیله نمایش، نمادین می‌شود و سپس به‌وسیله نشانه‌ها بازنموده می‌شود. "هنر نظام‌های نشانه‌ای قراردادی را ناآشنا می‌کند و تحلیل می‌برد و توجه ما را به‌سوی فرآیندهای مادی خود زبان می‌کشد، و بدین‌ترتیب دریافت‌های ما را تازه می‌کند." (ایگلتون، ۱۳۶۸ : ۱۳۷)

مخاطب تابلوهای درام را به‌عنوان دالی مکانی که بر محلی خاص در دنیای داستانی روایت دلالت دارد، تفسیر می‌کند؛ هم‌چنین با اشیا، نشانه‌هایی خاص را که به‌عنوان دال‌هایی بر زمان رویداد متن دلالت می‌کنند؛ موردتفسیر قرار می‌دهد. برای فهم و درک نمایش‌نامه و مهم‌تر از همه باور آن، احتیاج به حقیقت‌نمایی است. مخاطب به دنبال رگه‌هایی از واقعیت می‌گردد.

رولان بارت در کتاب ***عناصر نشانه‌شناسی*** اعلام می‌کند مشکل بتوان در زندگی اجتماعی امروز، دستگاه گسترده‌ای از نشانه‌ها یافت که خارج از زبان انسان باشد. برهمین‌اساس است که او در جامع‌ترین تحلیلش درباره روایت تحتِ‌عنوان "تحلیل ساختاری روایتگری"، هر روایتی را متکی بر علایم زبانی می‌داند. وی هم‌چنین در نظریه‌ای دیگر با عنوان "نشانه‌شناسی دوم" بررسی روایت را به‌مثابه نوعی انتقال از فرستنده به گیرنده عنوان می‌کند. رومن یاکوبسن زبان‌شناس روسی نیز در یک دیاگرام ارتباط زبانی نظریه‌اش را چنین اعلام می‌کند. "یک فرستنده پیامی را برای گیرنده پیام می‌فرستد؛ این پیام زمینه‌ای دارد، و به این زمینه ارجاع می‌شود، با رمزگان زبان‌شناسانه‌ای ارایه می‌شود که معمولاً میان هر دوسویه ارتباط مشترک است؛ از راه خاصی و با ابزاری معین دریافت، و تماس با آن ممکن می‌شود، مثلاً از راه گفتار یا نوشتار." (احمدی، ۱۳۸۲ : ۴۲)

آنالیز نمایش‌نامه

هر نمایش دراماتیک شامل پیام‌های بسیاری است که از فرستنده‌های گوناگون صادر شده و برخاسته از چندین نشانه، دال و ساختارهای دلالت است. این موارد در ذهن هر تماشاگر درهم می‌آمیزد و پیامی را شکل می‌دهد یا در سطوح گوناگون معنایی را می‌رساند. درام تنها عملی ارتباطی برای پیام نیست، بلکه رویدادی است که مخاطب آن را تماشا می‌کند.

برای بررسی یک نمایش‌نامه، ابتدا باید آن را به عناصر سازنده‌اش تجزیه کرد و سپس براساس آرایشی جدید به صورت مجموعه‌هایی که دارای روابطی با هم هستند، سازمان داد. نمایش‌نامه تحت‌سلطه

قواعد متنی است و تمامی لوازم دستورزبان متن را که به حد ارتباط کلامی گسترش یافته است؛ باید در بررسی این متن دراماتیک به‌کار گرفت. نمایش‌نامه و یا نمایش، خود یک نشان کلان هستند که باید در تجزیه‌وتحلیل نشانه‌شناسی به واحدهای کوچک‌تری آنالیز شوند؛ چراکه هرچه بر صحنه باشد، نشانه است و باید شناخته شود؛ تا متن و مفهوم واقعی اثر روشن شود.

در زندگی واقعی کارکرد عملی هرچیزی اهمیت بیش‌تری دارد؛ ولی در نمایش نقش نمادین یا دلالت‌گر در بازنمود دراماتیک، پررنگ‌تر است؛ همان‌چیزی که به اصل نشانه‌شدن ابژه منتهی می‌شود. این اصل مهم است و در بازنمایی تئاتری، همه‌چیز نشانه است. برای تجزیه نشانه‌شناسانه نمایش‌نامه ابتدا باید اثر را با توجه به دال‌های شمایلی، نمادین و نمایه‌ای تحلیل کرد و دانست که هر دالی چه کنش و واکنشی را ایجاد می‌کند؛ چراکه نشانه‌شناسی در پی آن است که به مطالعه شیوه‌های تولید و مبادله معنی بپردازد.

مشکل بتوان پیامی کلامی یافت که فقط یک کارکرد واحد داشته باشد. گوناگون بودن کارکردهای یک پیام در این نیست که یکی از این چند کارکرد، نقشی انحصاری در آن پیام داشته باشد، بلکه در این است که ترتیب سلسله مراتب این کارکردها متفاوت باشد. "ساختار کلامی پیام در درجه اول بستگی به این دارد که کدام کارکرد به کارکردهای دیگر تفوق داشته باشد؛ اما گرچه وظیفه اصلی بسیاری از پیام‌ها این است که به‌سوی مدلول میل کنند، یعنی جهت‌گیری‌شان به‌طرف زمینه باشد، یا به‌طور خلاصه، گرچه پیام‌ها بیش‌تر کارکرد به اصطلاح ارجاعی، "صریح" و "ادراکی" دارند، با این حال زبان‌شناس تیزبین باید توجه داشته باشد که کارکردهای دیگر نیز نقشی تسهیل کننده در این قبیل پیام‌ها دارند." (یاکوبسن، فالر، ۱۳۶۹:۷۸)

کارکرد، کنش شخصیت است که به‌لحاظ اهمیت خود در جریان کنش‌های حکایت تعین می‌یابد. رومن یاکوبسن در مورد کارکرد نشانه‌ها، آن‌ها را به چند دسته تقسیم می‌کند:

"۱- کارکرد ارجاعی که روابط میان پیام و موضوعی را که پیام به آن ارجاع می‌دهد، مشخص می‌کند...

۲- کارکرد عاطفی روابط میان پیام و فرستنده را رقم می‌زند...

۳- کارکرد کنایی یا حکمی که روابط میان پیام و گیرنده را مشخص می‌کند، زیرا هدف هرگونه ارتباطی، ایجاد واکنش نزد گیرنده است...

۴- کارکرد هنری یا زیبایی‌شناختی، که مرجع پیام، خود پیام است. این پیام موضوع ارتباط است...

۵- کارکرد هم‌دلی که کارکردش برقراری حفظ یا توقف ارتباط است...

۶- کارکرد فرازبانی که هدفش روشن کردن معنای نشانه‌هایی است که ممکن است گیرنده آن را

نفهمد...

۷- فهم و احساس، کارکردهای ارجاعی (عینی، شناختی) و عاطفی (ذهنی، بیانی) دو شیوه مهم بیان نشـانه‌ها هسـتند و به نحو متناقضی در تضاد با یک‌دیگر قرار دارند؛ آن‌گونه که مفهوم "کارکرد دو گانه زبان" را می‌توان به تمامی شیوه‌های دلالتی گسترش داد.

در واقع فهم و احسـاس، ذهن و روح، دو قطب تجربه ما هسـتند و با شـیوه ادراکی انطباق می‌یابند که نه تنها با هم تضاد دارند، بلکه نسـبتی معکوس با یک‌دیگر دارند، چنان‌که می‌توان عاطفه را ناتوانی در فهم دانست...

۸- معنا و اطلاع، بسته به این‌که نشانه‌ها کدام‌یک از روابط منطقی طرد، شمول یا اشتراک را با هم داشته باشند، سه نوع رمزگان خواهیم داشت که به ترتیب با کارکردهای تشخیصی (یا تمایزی)، رده‌بندی (یا طبقه‌بندی) و معنایی (یا دلالتی) انطباق دارند...

۹- توجه و مشـارکت، توجه وسیله‌ای است برای اندازه‌گیری میزان علاقه گیرنده، مرجع یا موضوع پیام. کارکرد نشانه‌ها کارکرد ارتباطی است و نیاز انسان به ارتباط را رفع می‌کند." (بیچرانلو، ۱۳۸۷: ۱۴۹)

حال نمایش‌نامه ***سـیر روز در شـب*** به‌عنوان نمونه جهت بررسی و شـناخت نشانه‌ها، به عناصر سـازنده‌اش تجزیه می‌شود. این نمایش‌نامه در چهار پرده نوشته شده است. پرده اول شامل صحنه‌ای از اتاق‌نشـیمن خانواده تایرون در سـاعت هشـت و نیم صبح یکی از روزهای ماه اوت تابستان سال۱۹۱۲ است، دقیقاً همان سالی که اونیل واقعاً در بیمارستان بستری می‌شود.

پرده دوم شـامل دو صحنه است. سـاعت دوازده و چهل و پنج دقیقه ظهر، و صحنه دوم نیم‌ساعت پس از صرف غذا. پرده سـوم شـش و نیم عصر است و موقع شـام، و پرده‌ی چهارم نیمه‌شب را در این خانه‌ی ییلاقی نشان می‌دهد.

دقت اونیل در ذکر نور و سـایه، آفتاب، غلبه‌ی تاریکی و مه هم جای خود را دارد. او به‌طورکامل به گذشـت زمان از صبح تا شـب با ذکر آفتاب، هوای دم‌کرده و غلیظ‌تر شـدن مه و... اشاره می‌کند. اونیل علاوه‌بـر دقت به زمان، به تمام جزییات صحنه نیز توجـه می‌کند. طوری‌که در نمایش‌نامه جنس چوب صندلی‌ها، الوارها و قالی کف اتاق نیز مشـخص شـده اسـت. او حتی عنوان و گاه نام نویسندگانی را که کتاب‌های‌شـان در کتابخانه است و شاید اصلاً به چشم تماشاگر نیاید، از یاد نبرده و ذکر می‌کند که آثار شکسپیر، بالزاک، زولا، استاندال، دوما، هوگو، ایبسن، شاو، استریندبرگ، وایلد و کتاب‌های نیچه، مارکس، انگس و... در اتاق‌نشیمن تایرون‌هاست، آثاری که هرکدام به گونه‌ای روی افکار اونیل تاثیرگذار بوده‌اند. او به این شکل از دل سپردگیش به نیچه و تاثیرپذیریش از جهان‌بینی استریندبرگ پرده برمی‌دارد.

اونیل با جزیی‌نگری خاص خود حتی به لباس پوشیدن اشخاص، قد دقیق، مدل، حالت و رنگ موی

آنان، رنگ و حالت چشم و... اشاره می‌کند. او "جیمز تایرون" ۶۵ ساله را با قد ۱۷۰ سانتی‌متر، شانه‌های پهن و شـکمی تورفته نشـان می‌دهد، درحالی‌که خوش‌قیافه است و چشـمان قهوه‌ای‌اش گود رفته‌اند. موهایش سفید و کمی طاس است. صدایش نرم و زنگ‌دار است که به آن می‌بالد، و نشانه شغلش است. لباسـش نخ‌نما و پیراهنش بی‌یقه اسـت با دستمال گردنی سـفید. در سراسر زندگیش یک روز هم بیمار نشـده که نشانه سلامت اوست؛ برعکس بقیه اعضای خانواده‌اش که همه بیمار هستند. او از یک شاگرد مکانیکی به بازیگری معروف بدل شـده اسـت و خصوصیات پدر اونیل و خود وی را به یدک می‌کشـد. جیمز مردی مال‌اندوز، شوهری نگران، پدری خسیس، پیرمردی شکست‌خورده، مالکی خرده‌پای و بازنده؛ و مهم‌تر از همه بازیگری ناامید است که غرق در خیال‌پردازی و انزوای خود است.

پـدر جیمـز در نمایش‌نامه چون پدر اونیل در واقعیت، بازیگر بـوده و زنش و فرزندش را در کودکی ترک کرده و به‌دنبال بازیگری رفته و مدام در سـفر بوده و جیمز تایرون از ده‌سـالگی با مشـاغل سخت آشـنا شده است. او با یادآوری خاطرات کودکی به‌خاطر ترس از فقر و مبارزه با وضعیت اقتصاد نابسامان جامعه‌ی آن دوران، خسیس شده و طی یک تک‌گویی اعتراف می‌کند که ناتوان از تغییر سرنوشتی بوده کـه فقر و بیچارگی برایش رقم زده اسـت؛ و وی بعدها تمـام پول‌هایش را که از بازی در نقش‌های آثار شکسپیر جمع کرده، صرف خریدن زمین بی‌مصرف کرده است. این خساست تایرون بهانه‌ای برای زن و پسـران اوست که تمام بیماری‌های جسمی و روحی خود را ناشی از دکترهای ارزان‌قیمت و ناشی بدانند که پدرشان برای طبابت آن‌ها پیشنهاد کرده است.

مری ۵۴سـاله، لاغر، رنگ‌پریده و استخوانی تصویر می‌شـود با دهان بزرگ، لب درشت، بینی دراز، موهای سفید، چشم‌های قهوه‌ای، ابروهای سیاه، مژگانی بلند و عصبی‌مزاج، با انگشتانی بلند و متورم که نشانه رماتیسم است. لباسی ساده پوشیده و مدام در فکر آشفتگی موی خود است و فکر می‌کند چاق شده است. این‌ها همه نشانه عدم اعتمادبه‌نفس اوست. وی صدایی گیرا دارد و هرازچندگاهی ضعف چشمانش را به‌میان می‌کشـد و دنبال عینکش می‌گردد. مری به‌علت تجویز نادرست دارو و بیماری روحی جسمی، از دکتر خانوادگی‌شان کینه به دل گرفته و از دست شوهرش ناراحت است که چرا آن‌ها را مجبور می‌کند به نزد آن دکتر بروند. مری از شوهرش شاکی است که سال‌ها او را در هتل‌های ارزان‌قیمت با اتاق‌های کثیف و غذاهای بد آواره کرده، و وی بچه‌هایش را در همان هتل‌ها به دنیا آورده و بزرگ کرده اسـت. پزشـک هنگام زایمان ادموند برای تسـکین درد مری، تزریق مرفین را تجویز کرده و حالا مری معتاد است، درست مثل مادر اونیل که معتاد بود و از مشکلات عصبی رنج می‌برد.

مری پیش از ازدواج در صومعه بوده، نشانه‌ای از بودن در بهشت، که با علاقه‌ی او به تایرون، وی از بهشت هبوط کرده، همان‌طوری‌که مسیحیان معتقدند انسان روزی در بهشت بوده و بعد به زمین هبوط

کرده اســت. مری طعم عشــقی غیر از عشق به صومعه را چشیده و به‌واســطه آشنایی پدرش با تایرون، بازی‌های او را روی صحنه دیده و عاشــقش شــده است و حال پس از سال‌ها نسبت به تایرون بی‌اعتماد اســت و آن را به‌دلیل اعتیادش می‌داند. مری آن‌قدر از زندگی وحشت دارد که نمی‌تواند اعتیاد به مرفین را ترک کند.

"جیمی" ۳۴ســاله اســت، سه ســانتی‌متر بلندتر از پدر و لاغرتر از او؛ و چون زیبایی خاص پدرش را نــدارد کوتاه‌تــر و تنومندتر از تایرون به‌نظر می‌آید. او ازنظر قیافه و رفتار بیش‌تر به پدرش رفته اســت تا به مادرش. شانه‌های پهن دارد، چشمان قهوه‌ای روشن، بین رنگ چشمان پدر و مادرش، بینی عقابی با پوست آفتاب‌خورده و برنزی و لکه‌های ریزی که روی آن است. نشانه‌های طاسی در سرش دیده می‌شود و هم‌چنین نشانه‌های عیاشی و شکست در زندگی.

جیمی درواقع مانند پســر بزرگ اونیل اســت که در انزوا و تخیلات خود فرو رفت و ســپس دست به خودکشــی زد؛ و گاه پدر خود اونیل اســت که بازیگر شــده و از دانشــگاه اخراج شده است. جیمی الکلی اســت و تابســتان‌ها به ویلای پدری می‌آید تا در قبال کار در مزرعه، غذایی بخورد. او در شش‌ســالگی ســرخک گرفته و ناخواســته موجب مرگ برادر کوچکش در اثر ابتلا به ســرخک شده است؛ برادری که در نمایش‌نامــه یوجین نــام دارد. اونیل، نام خود را به این کودک می‌دهد، درحالی‌که در واقعیت نام برادر کوچکش ادموند بوده، نامی که او را برای پسر کوچک تایرون انتخاب کرده است. شاید بتوان گفت اونیل آرزو داشته که در کودکی بمیرد و برای همین نام خود را روی یک کودک مُرده گذاشته است. جیمی هم چون برادر بزرگ اونیل است که با هم می‌گساری می‌پرداختند.

"ادموند" برادر کوچک‌تر ۲۴ سال دارد؛ پنج سانتی‌متری بلندتر از جیمی، با چشمانی درشت قهوه‌ای دراز و باریک و کاملاً ایرلندی. او پیشانی بلند و موهای قهوه‌ای دارد که به عقب شانه شده است. ادموند بیش‌تر به مادرش رفته و مثل او انگشــتان بلندی دارد با لرزشی عصبی. لاغرتر از همه‌ی اهلِ‌خانه است با چشمانی تب‌آلود، گونه‌های فرورفته و رنگ‌پریده که نشانه بیماری اوست. کفش کتانی قهوه‌ای پوشیده و کت بر تن ندارد. وی مانند اونیل روزنامه‌نگار اســت و چون او به ســفرهای دریایی بسیاری رفته است. ادمونــد به‌خاطر ضعف بنیه در کودکی و بودن در اتاق‌هــای هتل‌های مختلف ضعیف بار آمده و با وجود مصرف الکل به‌ســرعت دچار سل شــده و از این‌که پدرش او را بیمارستانی ارزان‌قیمت بفرستد، ناراحت است.

ادمونــد مانند خود اونیل نگاهش به زندگی تلخ اســت و نگران اعتیــاد مادر. او از زندگی جیمی الگو گرفته و به‌جای درس خواندن و ســر به راه بودن از جاهای دیگری ســر درآورده و از دانشگاه اخراج شده اســت. هرچنــد جیمی وقتی او را با خود همراه می‌کند قصــد دارد که به ادموند درس زندگی دهد و به او

بفهماند تردد در محل‌های بدنام شــهر به نفع او نیســت؛ ولی ادموند درس نمی‌گیرد و به آن زندگی خو می‌کند.

از شروع تا پایان نمایش‌نامه حدوداً هجده ساعت زمان می‌گذرد و وقایع همان‌طور که هوا تاریک‌تر می‌شــود، از امید به‌سوی ناامیدی ســوق پیدا می‌کند. در پرده اول نمایش‌نامه مری بعد از دو ماه، تازه از آســایش‌گاه به خانه برگشته و تایرون هم از دیدن او بسیار خوشحال است و می‌گوید انگار با آمدن مری به خانه، بهشت را به او داده‌اند. همه خوب و خوش هستند و هنوز تنش آغاز نشده است. البته قابل‌توجه است که تبدیل شدن جو شاد خانه به اندوه همیشه با این سرعت نیست؛ ولی در این نمایش‌نامه همه‌چیز فشــرده اســت؛ مثل این‌که همین یک روز، روز آفرینش، مرگ و جزای اهل‌خانه تایرون است. کمی بعد ســرفه‌های ادموند بالا می‌گیرد. او طبق تشــخیص دکتر، می‌انگارد سابقه‌ی مالاریایش دوباره عود کرده اســت؛ ولی مری معتقد است ادموند فقط دچار ســرماخوردگی تابستانی شده؛ چراکه اصلا به حرف دکتر اعتقادی ندارد.

جیمی هم از دست پدر شاکی می‌شود که چرا از زمان بیماری ادموند او را نزد یک دکتر درست‌وحسابی نبرده و درعوض پولش را بالای زمین‌های به‌درد نخور خرج کرده اســت و تکیه‌کلامش این است "گلیم ســیاه از شستن پاک نمی‌شود". هرچند تایرون در مقابل طعنه‌های پسرش می‌انگارد جیمی هرگز ارزش یک دلار پول را هم ندانسته است. دعوا بالا می‌گیرد و جیمی از این‌که مجبور شده هنرپیشه شود، ناراحت است، هرچند مقصر خود اوست؛ چراکه دانشگاه را رها کرده و به دنبال کاری نرفته و تایرون هم که فقط در تئاترها نفوذ داشته، توانسته پسرش را برای بازی در نمایش معرفی کند.

مری با این‌که خودش از دســت تایرون شــاکی است؛ ولی به ادموند و جیمی می‌گوید که به پدرشان احترام بگذارند.

"دیگر مسخره کردن پدرت را بس کن! من هیچ خوشم نمی‌آید. باید افتخار کنی که پسر او هستی. ممکن است او عیب‌هایی داشته باشد، کی هست که ندارد؟ اما او تمامی عمرش همه‌اش زحمت کشیده، خودش را از گم‌نامی و فقر به عالی‌ترین درجه‌ی حرفه‌اش برســاند. همه‌ی مردم از او تعریف می‌کنند و فقط تویی که او را مسخره می‌کنی، همین تویی که از صدقه سر او هیچ وقت در عمرت مجبور نبوده‌ای تن به زحمت بدهی." (اونیل، ۲۵۳۷: ۷۳)

مری نه‌تنها مانع پرخاش پســرها به پدر اســت، حتی نمی‌خواهد پسرهایش هم به جان هم بیفتند و ادمونــد را ســرزنش می‌کند که چرا با جیمی بد حرف می‌زند. "تو جــرات می‌کنی با این لحن جلوی من حرف بزنی؟ ســرزنش کردن برادرت کار درستی نیست. همان‌طور که پدرت نمی‌تواند، همان‌طور که من یا تو نمی‌توانیم." (اونیل، ۲۵۳۷: ۸۹)

اونیل در کودکی در مدرســه‌ای مذهبی درس می‌خوانده و به‌یک‌باره اعتقاداتش سست شده و ایمان کاتولیکی خود را رها کرده اســت. وی هم‌چون قهرمان‌های تراژدی‌هایش در دشــواری زندگی می‌کرد تــا این‌کــه با امیدهــای واهی توهم و خیال خود را بفریبد. نهیب زدن به خــود، در این صحنه در مری و تایرون آشــکار می‌شــود. مری که زمانی قدرت مذهبی فوق‌العاده‌ای داشت و در صومعه درس می‌خواند، درحال‌حاضــر دیگر قــدرت ایمان و مبارزه در او قوی نیســت و تایرون نیز از ایــن ضعف ایمان مری با پسرانش سخن می‌گوید: "کاش مادرتان هم دعا می‌کرد. او منکر ایمان خودش نشده؛ اما آن را فراموش کــرده و دیگــر الان روحش قدرتی ندارد تا بتواند با این نفرینی که پاپیچش شــده، مبارزه کند." (اونیل، ۲۵۳۷: ۱۰۸)

در ادامه از اعتیاد شدید مری سخن به‌میان می‌آید که یک شب در اثر نداشتن موادمخدر آن‌قدر جیغ کشــیده و مثل دیوانه‌ها با لباس‌خواب به خیابان دویده و خواســته خودش را به دریا پرت کند. البته مری این کار را غیرارادی می‌داند و مشــکلاتش را به تولد ادموند و تجویز دکتر ارجاع می‌دهد و به شــوهرش می‌گوید:

"مــن بیش از به دنیا آمدن ادموند خیلی ســالم بودم. خودت یادت هســت. جیمــز هیچ چیز ناراحتم نمی‌کرد. فصل‌های پشت سر هم با تو سفر می‌کردم. هفته‌ها توی مهمان‌خانه‌های بین راه به‌سر می‌بردم. تــوی ترن‌های بی‌خوابگاه، توی اتاق‌های هتل‌های کثیــف، غذاهای بد می‌خوردم. بچه‌ها را توی همان اطاق‌ها می‌زائیدم. با وجود همه‌ی این‌ها سلامتیم را حفظ کردم، ولی زائیدن ادموند دیگر آخرش بود. بعد از آن بدجوری مریض شدم و آن دکتر قلابی بی‌سواد و بی‌ارزش هتل فقط این را سرش می‌شد که من درد دارم. رفع این درد هم برایش خیلی آسان بود." (اونیل، ۲۵۳۷: ۱۲۲)

در پرده سوم جیمی به‌دنبال عیاشی رفته است و ادموند و جیمز هم به‌نزد دکتر رفته‌اند و مری هم با خدمتکارشــان کاتلین که گه‌گاه خوشــمزگی‌هایی می‌کند و از بار اندوه اثر می‌کاهد، به شهر رفته، مرفین خریده و برگشــته اســت. مری از این‌که هیچ‌کس را ندارد و مجبور اســت با کاتلین دم‌خور شــود، دلخور است؛ ولی چاره‌ای ندارد جز این‌که با او درد و دل کند و به خدمتکارش بگوید که زمانی در صومعه پیانو می‌زده؛ اما بعد از دیدن تایرون، راهبه شــدن و پیانیســت شــدن را فراموش می‌کند و آرزویش ازدواج با تایرونی می‌شود که همه چشمانشان به دنبال او بوده است. مری به‌صراحت بیان می‌کند که در سی‌وشش ســالی که با تایرون زندگی می‌کند او هرگز یک‌ذره هم افتضاح اخلاقی بالا نیاورده و وی به همین‌خاطر به شوهرش احترام می‌گذارد.

در پرده‌ی چهارم مه غلیظ‌تر شده و صدای زنگ کشتی می‌آید. مری خوابیده، تایرون و ادموند با هم ســخن می‌گویند و جیمی بالاخره نیمه‌شب از عیاشی به خانه بازمی‌گردد. تایرون از کودکیش می‌گوید و

سختی‌های بسیاری که کشیده و مادری فداکار که پس از مرگ پدر مواظب آن‌ها بوده او از ده‌سالگی مرد خانه شـده است، درست مانند کودکی خود اونیل. "مادرم ترسی که داشت این بود که مبادا پیر و مریض بشـود و از درد ناچاری توی گداخانه بمیرد. آن روزها که من خسـیس بودن را یاد گرفتم. یک دلار پول آن‌وقت خیلی ارزش داشت و همین‌که آدم درسی را یاد گرفت دیگر فراموش کردنش مشکل است. آدم مجبور است دنبال چیزهای ارزان بگردد." (اونیل، ۲۵۳۷: ۲۱۱)

تایـرون و دو پسـرش گفت‌وگوهایی را از شـخصیت‌های مختلف، نمایش‌نامه‌هـای مختلف زمزمه می‌کننـد. اونیـل با ارجاعـات فرامتنی به آثار نویسـندگان متعدد و ایجاد زمینه‌ای بـرای ذکر نام آن‌ها، کاری می‌کند تا جهت‌گیری کاری و جهان‌بینی فلسـفی اثرش را به‌درسـتی برای مخاطبش آشکارکند. هنگامی‌که سه مرد مست و خواب‌آلود هستند، مری پیراهن عروسیش را بر تن می‌کند و از راهبه شدنش می‌گوید و این‌که حس کرده عذرای مقدس به وی لبخند زده و به او برکت داده است.

اما مهم‌ترین نکته، وجود مه در این اثر اسـت. مه نشـانه‌ای از ابهام و ناتوانی و اسـارت انسـان در چنبره‌ی سرنوشت است. مه چون یک موتیف مدام در فضای سنگین روابط حاکم بر خانه تکرار می‌شود و فرجام آدم‌های نمایش را نشان می‌دهد، به‌خصوص که اونیل با ذکر اصطلاح "دیوار" اشاره به این دارد که آدم‌ها دیواری دور خود کشـیده‌اند و از شـناخت خود و جهان اطراف‌شان ناتوان هستند، درواقع آدم‌ها در مه سرگردانند بدون این‌که بدانند که هستند و چه باید بکنند.

مه چون یک گناه جلوی بهشـت دیوار کشـیده و آدم‌ها را در اوهام خود غرق کرده اسـت. اونیل در پرده‌ی سوم در توصیف مه می‌نویسد: "مه به پرده‌ی سفیدی می‌ماند که در بیرون پنجره‌ها کشیده باشند. صدای شـیپور مه با فاصله‌های یکنواخت شـبیه ناله‌ی زنگی مغموم در حین زادن از برج فانوسی که در آن‌سوی دهانه لنگرگاه است و هم‌چنین صدای زنگ‌هایی که از کرجی‌های تفریحی که لنگر انداخته‌اند، می‌آید." (اونیل، ۲۵۳۷: ۱۳۴)

مری در همین پرده می‌گوید از مه ناراحت نیسـت و از آن خوشـش می‌آید، چون آدم را از دنیا جدا می‌کنـد و دنیـا را هم از آدم. حس می‌کند که همه‌چیز تغییر کرده و هیچ‌چیز آن‌طوری که بوده، نیسـت. هیچ‌کـس دیگـر نمی‌تواند آدم را پیدا کند یا به او دسـت بزند. مری هرچند که بـه مه علاقه دارد؛ ولی دسـت‌های رماتیسـمی او زودتر از همه، مه را پیش‌بینی می‌کند و شـیپور وحشتناک آن موجب می‌شود واقعیت که همان ناکامی‌هاست بر سرش آوار شود و حفاظ شیشه‌ای مری که به‌واسطه مکانیزم دفاعیش که همان موادمخدر است و او را از رویاهایی با واقعیت اعتیادش مصون می‌دارد، درهم بشکند.

ادموند که در پرده‌ی چهارم، نیمه‌شـب به پیاده‌روی رفته است، پس از بازگشت می‌گوید: "مه و دریا انگار جزو هم‌دیگر بودند. مثل این بود که آدم در اعماق دریا راه برود. مثل این بود که خیلی وقت پیش

غرق شـــده باشـــم. انگار شبحی بودم از مه. مه هم شبحی بود از دریا. این‌که حس می‌کردم چیزی نیستم جز در دل شبح دیگر، خیلی برایم آرامش داشت." (اونیل، ۲۵۳۷: ۱۸۳)

مه نشـــانه‌ای از جبر محیطی و توارثی اســـت که زندگی آدم‌های را از فراز به فرود و از روز به شـــب می‌کشاند. همان پرده‌ی ابهامی است که باعث می‌شود همه انگشت ابهام به‌سوی یک‌دیگر نشانه بروند. تایـــرون، جیمی را زن‌باره و الکلی بداند و اخراج او از دانشـــگاه را آغاز ســـقوطش. هم‌چنین جیمی را در مبتلا شـــدن پسرکوچک‌شان به سل مقصر بداند و او را الگوی فساد ادموند بخواند. مری هم اعتیادش را به خست جیمز و خانه به دوشی‌شان ربط بدهد، و بیماریش را به تولد ادموند. ازسوی‌دیگر مری شوهرش را محکوم می‌کند که بچه‌های بیمارش را در کودکی با مشـــروب آرام می‌کرده اســـت. مری مرگ یوجین را به گردن جیمی می‌اندازد و جیمی، ادموند را در اعتیاد مادر مقصر می‌داند و... همه به هم انگ می‌زنند و دیگران را نشانه‌ی بدبختی خودشان معرفی می‌کنند.

آدم‌های این نمایش‌نامه اونیل چنان با خود و دیگر اعضای خانواده درگیرند که گویا جهان اطراف را نمی‌بیند و در تنهایی خویش فقط به فکر گذشته‌ی پردرد خود هستند بدون این‌که فکر و برنامه‌ای برای آینده‌شـــان داشـــته باشند و یا این‌که بخواهند به کمک هم زندگی ســـالم و روشنی را بسازند. غرق شدن پسران در عیاشی هم گویی فراموش کردن خود است و کسب لذت محض برای از یاد بردن شکست‌ها.

ســـیر روز در شـــب براســـاس زندگی واقعی اونیل است؛ چراکه همبســـتگی عمیقی میان زندگی وی و تولید هنری او موجود اســـت. زندگی پیچیده خانوادگی او و آثار وی، هر دو دارای شـــخصیت‌هایی روان‌شناســـیک هستند که به‌دنبال هویت خود هســـتند. از میان تمامی آثار وی این نمایش‌نامه به‌شکلی تمام‌عیار براساس زندگی‌نامه‌ی اونیل است و می‌توان بیوگرافی کامل او و خانواده‌اش را در این اثر شاهد بود. زندگی اونیل جان‌مایه‌ی دراماتیک دارد و قابل تبدیل شدن به نمایش‌نامه است.

قهرمانان اونیل کمبودهای‌شـــان را با ســـیر در توهمات و یا فرار به‌ســـوی جزایر و نقاط دوردســـت می‌پوشـــانند، به‌همین‌خاطر به او "پیامبر شکســـت" می‌گویند همان‌طور که خود وی در طول زندگیش با این شکســـت‌ها گریبان‌گیر بود. آدم‌های این نمایش‌نامه مســـلول، معتاد، خسیس، خیال‌پرداز و... هستند و درگیـــر عذاب وجدان، ترحم، ترس، گناه و...، تمام شـــخصیت‌های اثر، گذشـــته از چهار قهرمان آن، و حتی کسانی‌که نامی از آن‌ها برده می‌شود و جزو دوستان خانوادگی تایرون هستند، همه واقعی هستند و اونیل قصد دارد تصویری از خانواده و دوســـتان در ویلای تابستانی‌شـــان بدهد و علاوه‌بر این‌که از خود و خانواده‌اش می‌گوید، سطح درام را فراتر برده و به کل جامعه تعمیم دهد.

عنوان نمایش‌نامه هم نشان‌گر آن است که همه‌ی حوادث تلخی که در روز رخ می‌دهند و به شرایط نابسامان اجتماعی و اقتصادی ربط دارند، حتی در شب هم روی افراد خانواده فشار وارد می‌کنند و هجوم

رخدادها شبانه‌روزی است. علاوه‌براین اونیل با انتخاب این عنوان و چیدن وقایع براساس آن، هنرمندانه روز را که تمثیل روشـنایی، زندگی و فعالیت اسـت، به شب متصل کرده؛ شبی که نماد تیرگی، بیماری و رنج اسـت. حرف او این اسـت که همه‌چیز در روز و سلامتی خلاصه نمی‌شود، بلکه شب و تلخکامی در امتداد روز است و گریبان‌گر بشر.

خواندن این نمایش‌نامه‌ی بلند شـاید در ابتدا خسته‌کننده به‌نظر بیاید و مخاطب از این سکون کسل شـود و حوصله‌اش سـر برود؛ ولی این دقیقاً همان‌چیزی اسـت که اونیل قصد دارد با نمایش‌نامه‌اش به مخاطب بگوید. آدم‌ها مدام در حال پرخاش‌گری به هم‌دیگر هستند و بحران فردی و خانوادگی در حال شـکل‌گیری اسـت. آدم‌ها فقط حرف می‌زنند؛ ولی همین حرف‌های کسـل‌کننده و ورودوخروج آدم‌ها، امکان کشـف و درک ماهیت شخصیت‌ها و روابط میان آن‌ها را آشکار می‌کند. رخدادها در خلال همین گفت‌وگوها شـکل می‌گیرد و هرکس با حرف‌هایش عقده‌های گذشـته‌اش را بیان می‌کند و زندگی تباه شـده‌اش را. اونیـل با مهارت روایتی دراماتیـک از تئاتر مدرن ارایه می‌دهد و تردیـد و تزلزل را در یک خانواده آمریکایی به نمایش می‌گذارد؛ تردیدی که همیشـه گریبان‌گیر زندگی انسان است و همین شک و دودلی‌هاسـت که به نمایش‌نامه عمق و اعتبار می‌بخشـد. وی با این درام به اضطراب و سرشکستگی انسان در عصر حاضر اشاره دارد.

خواننده کم‌کم درگیر داسـتان می‌شـود و با درد و رنج شخصیت‌ها آشنا می‌شود و از فضای حاکم بر آن خانه دل‌زده می‌شـود و به این می‌اندیشـد در غربی که بچه‌ها از سن بلوغ خانه را ترک می‌کنند؛ چرا پسـری به سن جیمی حاضر نیست با وجود کشمکش‌های لفظی که با پدرش دارد، آن خانه را ترک کند و به‌دنبال سرنوشت خود برود. این در حالی است که هیچ‌کدام از پسرها هرگز از مال و املاک پدر حرفی به‌میان نمی‌آورند و به‌نظر نمی‌رسـد برای رسـیدن به پول، نزد پدر مانده باشند و همین، این فرضیه را به ذهن می‌آورد که این دو پسر به‌خاطر عشق به خانواده حاضر نیستند پدر و مادرشان را رها کنند!

این اثر کاملاً واقع‌گراسـت و نشـان‌دهنده‌ی تمام خصوصیات انسان‌های واقعی در زندگی‌شان. البته در آثار رئالیسـتی، حضور و سـیطره واقعیت ملموس و انکارناپذیر است؛ ولی در این کار نمایش‌نامه فراتر از رئالیسـم اسـت؛ چراکه چون آثار ناتورالیسـتی زندگی واقعی و کثیف آدم‌ها را نشـان می‌دهد. در این نمایش‌نامه جبر محیط و خانواده در تقابل با سرنوشـت و زندگی شـخیصت‌های داسـتان قرار می‌گیرد؛ ناتوانی انسان ناتورالیستی و تباهی تدریجی زندگی او.

در رفتارها و ارتباطات میان آدم‌های نمایش‌نامه اونیل یک امر جبری وجود دارد، امری خارج از حیطه ایمـان و مذهب (در مورد کاتولیک متعصبی مثـل تایرون) خارج از هرگونه امید (در مورد جیمز و ماری) تسلیم پیش‌آمد (در مورد ادموند) که همه‌ی مناسبات زندگی را به اضمحلال می‌کشاند.

در زنجیره‌ای از سرزنش‌ها، اتهامات و اختلافات خانوادگی که در این کار مناسبات میان شخصیت‌ها را شـکل می‌دهد، و در بسـتری از رمزورازهای دورودرازی که از آغاز یک صبح تا پاسی از شب مکشوف می‌شـوند و حقایق را آشـکار می‌کنند. اونیل افول چراغ این خانواده را با خاموش کردن چراغ‌ها توسـط تایرون نشـان می‌دهد، مردی که به‌رغم اعضای خانواده عامل بدبختی همه اسـت. همگی برآیند تقابل سرنوشـت و اراده‌ی بشـر در مقابل یک‌دیگر هستند و این‌که کسـی صددرصد به چیزی که می‌خواهد، نمی‌رسد.

اونیل با روایتی برگرفته از سرگذشـتش، بر رویای خوش‌بختی و سـعادت بشر پوزخند می‌زند و درام خوش‌سـاختی را می‌آفریند که به ناتورالیسـم گرایش دارد و برخوردار از اسـتعارات و سمبول‌هایی است که جهان او را به عرصه‌ای برای کشف و شهود در سیروسلوک مناسبات پیرامون آدمی مبدل می‌سازد.

اثر ترکیبی از رئالیسـم و ناتورالیسم است، رئالیسـمی که تمام پستی‌ها و پلشتی‌های جامعه را نشان می‌دهد؛ البته با توجه به اشارات اونیل به آب‌وهوا، آفتاب، نور و سایه و چراغ‌هایی که در اثر خست جیمز مدام خاموش و روشـن می‌شـوند، رگه‌هایی از اکسپرسیونیسـت نیز در این کار دیده می‌شود. با توجه به این‌که غلبه‌ی ذهنیت بر عینیت و آشـفتگی ذهن از مولفه‌های سـبک اکسپرسیونیست است، این رگه‌ها کاملاً در اثر هویدا هسـتند و هیجان روح ناآرام بشـر با پرخاش عیان می‌شـود. شاید اونیل قصد دارد به مخاطب خود بگوید که جهان سـوءتفاهمی بیش نیسـت و همه شاید حتی بی این‌که بدانیم، هم‌دیگر را می‌آزاریم و در روزمرگی خود غوطه‌ور می‌شویم.

یدآیدید. باید افتخار کنی که پسر او هستی. ممکن است او عیب‌هایی داشته باشد،

انواع نشانه‌های درام

چارلز ساندرس پیرس فیلسوف آمریکایی (۱۸۳۹– ۱۹۱۴) معتقد است که رابطه دلالتی، بین فاعل یا سـوژه، و مفعول یا ابژه و ارتباط آن‌ها با هم‌دیگر، یک رابطه‌ای سـه‌وجهی است. "یک نشانه یا بازنمون، یک "اولی" اسـت که با یک "دومی" که ابژه‌ی آن نامیده می‌شود رابطه‌ای واقعاً سه‌گانی برقرار می‌کند، و می‌تواند یک "سـومی" را تعیین کند که تعبیر آن نامیده می‌شـود، تا این‌یک همان رابطه‌ی سه‌گانی را که میان نشانه و ابژه وجود دارد، با ابژه‌ی خود برقرار کند." (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۴۶)

برای دسـته‌بندی نشـانه‌ها روش‌های بسـیاری موجود اسـت؛ اما پیرس به‌عنوان یکی از مبدعان نشانه‌شناسی، نشانه‌ها را در سه دسته تقسیم کرد.

شمایل: نشانه‌های شمایلی یا شماتیک، نشانه‌هایی هستند که به‌خاطر مشترک بودن برخی ویژگی‌ها با یک شـی، بر آن دلالت می‌کنند؛ نشـانه‌هایی که بین دال و مدلول یک نسـبت صوری وجود دارد. در

وجه شـمایلی «مدلول به‌خاطر شـباهت به دال یا به این علت که تقلیدی از آن است، دریافت می‌شود.“ (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۶) مثل نقاشـی پرتره، تقلید صدا، دوبله فیلم، یا نشـانه ریزش کوه در جاده‌ها، که نشانه به مصداق شباهت دارد.

همـه یک نمایش دراماتیک، در بنیاد شـمایلی اسـت. هرلحظه رویداد دراماتیک، نشـانه تصویری و صوتی مسـتقیمی از واقعیت بازسازی‌شـده داسـتانی یا مانند آن است. دیگر نشـانه‌های یک نمایش دراماتیک نیز در گستره همین تقلید شمایلی عمل می‌کنند. واژه‌های گفت‌وگوها و حرکت‌های بازیگران، نوع دیگری از نشانه است، ولی در نمایش دراماتیک در زمینه بازآفرینی شمایلی کاربرد آن‌ها در واقعیتی جای می‌گیرند که موردتقلید قرار گرفته اسـت... در نمایش دراماتیک، آن‌چه نشـانه‌های طبیعی به‌شمار می‌آید و پیام آن‌ها هیچ فرسـتنده خودآگاهی ندارد، به شمایل‌هایی تبدیل می‌شود که آگاهانه پدید آمده است. بااین‌همه، این شمایل‌ها می‌تواند کارکردهای نمادین نیز داشته باشد. کارگردان می‌تواند، بر صحنه تئاتر، شـب تیره را هم‌چون نشـانه‌ای نمادین بر پایان یک رابطه مهروزی یا نشانه‌ای نمادین برای مرگ به‌کار ببرد... دکورهای نیمه‌انتزاعی، حتی اگر تنها برخی از ویژگی‌های واقعیت را در خود داشـته باشـد، شـمایل به‌شـمار می‌آید؛ مانند چارچوب به‌جای در، پیکره ساختمان به‌جای خانه و مانند آن. زیرا سرشت نشانه‌های شمایلی چنان است که نباید ناگزیر بازنمونی باشد. (اسلین، ۱۳۸۲ : ۲۴)

در نمایش‌نامه ***سیر روز در شب*** تابلوی شکسپیر، کتاب و نمایش‌نامه‌ها، شمایلی از فضای تئاتری حاکم بر خانه و اهالی آن اسـت. روز و آفتاب پوشـیده در مه نشـانه خوش‌بختی مبهم، و آمدن شـب با افزایش مه نشانه اوج گرفتن بدبختی است.

نماد: نشانه نمادین و یا سمبول[۱۳]، اغلب شئی مادی و عینی است که بر پدیده‌ای انتزاعی دلالت دارد؛ چیزی اسـت که به‌واسطه شـباهت، تداعی یا قرارداد، نمایان‌گر چیز دیگری می‌شود. نماد متکی بر یک پیش‌انگاشـته اسـت، و دلالت یک عین به عین دیگر است. در وجه نمادین دال شباهتی به مدلول ندارد، و تنها براساس یک قرارداد[۱۴] اختیاری با آن ارتباط برقرار می‌کند، مثل زبان که در اثر یک رابطه دل‌خواه ایجاد شـده است. نشانه‌های نمادین بسیارمهم هستند. بنابراین نشانه‌شناسان "کشف رازهای نشانه‌های نمادیـن را از راه دقـت به متداول‌ترین انواع این نشـانه‌ها، یعنی نشـانه‌های زبانی، پیشـنهاد می‌کنند." (احمدی،۱۳۸۲ :۳۳۷)

در این نمایش‌نامه لباس عروسـی سـفید مری نماد پاکی و سـلامت مری در هنگام ازدواج اسـت. بیماری ادموند نماد زندگی کثیف و آلوده اوست.

نمایه: نشـانه‌های نمایه‌ای، ایندکسـی، یا شـاخصی بر رابطه علی و معلولی، دال و مدلول، یا رابطه فیزیکی و مجاورتی اسـتوار اسـت. اداها و اشاره‌ها نشـانه‌های نمایه‌ای[۱۵] هستند که به معنی نشان دادن

اســت. به‌طورمثال ضمیرها در نمایش، نشانه‌ای نمایه‌ای است. هدف این ضمایر وقتی مشخص می‌شود که با حرکت و اشــاره‌ای همراه باشــد. بااین‌حســاب تمام ضمایر نمایش‌نامه، نشــان نمایه‌ای هستند از شــخصیت‌ها. در نمایه دال اختیاری نیســت، بلکه به مدلول مرتبط و دو نوع است: نمایه‌ی مستقیم مثل گرما که علامت آفتاب شــدید اســت؛ نشــانه با علتی به مصداق خود پیوند و شــباهت دارد. در نمایه‌ی غیرمستقیم، مانند زیرنویس‌های یک تصویر خودش را نشان می‌دهد.

در نمایش‌نامه ***سـیر روز در شـب*** حرکات و ایما و اشــاره‌ها هم به اندازه گفت‌وگو مهم هســتند. گفت‌وگو در حکم یک کاتالیزور اســت و نمایش‌نامه سرشــار از ایما و اشــاره و نمایه‌های مختلف است؛ که به‌وســیله آن‌ها اضطراب‌های روانی مخاطب با خشــونت و کشمکش درونی و بیرونی شخصیت‌های نمایش‌نامه درهم ادغام می‌شود.

نظام‌های نشانه‌ای نمایش‌نامه، براساس نظریه کوزان

با توجه به طولانی بودن نمایش‌نامه ***سیر روز در شب***، تنها پرده اول بنا بر طبقه‌بندی تادوژ کوزان نشانه‌شــناس شهیر لهستانی، بررسی می‌شــود. این طبقه‌بندی شامل پنج نوع نظام نشانه‌ای متن، کاربرد بیانی بدن، و ظاهر بازیگر، که در اختیار بازیگر اســت؛ و نظام نشــانه‌ای جنبه‌های دیداری صحنه‌آرایی، و شــنیداری غیرکلامی اســت، که هر دو خارج از اختیار بازیگر اســت. با توجه به بحث نشانه‌شناسی و این طبقه‌بندی می‌توان شش صحنه پرده اول نمایش‌نامه را چنین تقسیم کرد.

* نظام متن (صوتی کلامی)

واژه‌ها و گفت‌وگوی اشــخاص؛ هم‌چنین لحن سخن گفتن که شامل تند و با ضرباهنگ سریع، آرام و عاطفی، با خشم و تند سخن گفتن و... است، در این نظام، دسته‌بندی می‌شوند.

صحنه اول

واژه‌ها: گفت‌وگوی تایرون و همسرش مری درباره بهبود حال مری است.

لحن: لحن‌ها همراه با شــوخی، مهربان و عاشقانه اســت. مری سربه‌سر تایرون می‌گذارد. تایرون با لحنی شوخی‌آمیز حرف می‌زند.

صحنه دوم

واژه‌ها: گفت‌وگو بین تایرون، مری و پسر بزرگ‌شان جیمی و پسر کوچک‌شان ادموند درباره مستاجر

ملک‌شان است.

لحن: همه ابتدا با لحن شاد و شوخی حرف می‌زنند و سپس کم‌کم کدورت ایجاد شده و نیش‌وکنایه شروع می‌شود.

تایرون: لحنش صمیمانه است و بعد ترش‌رویی و کج‌خلقی شروع می‌شود و سپس با لحنی آزاردهنده و تحقیرکننده صحبت می‌کند.

مری: با لحنی نشاط‌آمیز سخن می‌گوید و بعد لحن سرزنش‌کننده، اذیت‌کننده و مضطربانه می‌شود.

جیمی: با لحنی سرد و همراه با کینه و لحنی استهزاءآمیز نسبت به پدرش سخن می‌گوید.

ادموند: ابتدا با لحنی شوخ و خنده سخنش را شروع می‌کند و بعد با ناشکیبایی، تندی و لحنی عصبی حرف می‌زند.

صحنه سوم

واژه‌ها: گفت‌وگوی بین تایرون، مری و جیمی درباره وضعیت پسرهاست.

لحن: نسبت به صحنه قبل، سوءظن و تنش در نوع بیان واژه‌ها بیش‌تر شده است.

تایرون: با لحنی ملایم‌شده؛ و با بدگمانی در حرف‌هایش با پسرش سخن می‌گوید.

مری: لحنی عصبی دارد.

جیمی: با لحنی نیش‌دار حرف می‌زند.

صحنه چهارم

واژه‌ها: گفت‌وگوی بین تایرون و جیمی درباره بیماری ادموند است.

لحن: پدر و پسر با لحن محکوم‌کننده، هم‌دیگر را مقصر جلوه می‌دهند.

تایرون: آتشی‌مزاج است و تند سخن می‌گوید. صدایش سرد و گرفته است؛ با لحنی غمناک، رنجش‌آمیز، و مدافعانه.

جیمی: با لحنی نیش‌دار، تحقیرکننده، با تندی و ریشخند، با لحن استهزاءآمیز در اثر حسادت، و اضطراب‌آمیز سخن می‌گوید.

صحنه پنجم

واژه‌ها: گفت‌وگوی بین تایرون، مری و جیمی درباره بیماری مری و وضعیت خانه است.

لحن: شخصیت‌ها سعی می‌کنند هم‌دیگر را مقصر جلوه دهند.

تایرون: با لحنی مقصر سعی در طفره رفتن دارد.
مری: با لحنی عصبی و آمیخته با رنجشی تند سخن می‌گوید.
جیمی: با لحنی تحقیرآمیز و شاکی پدرش را موردخطاب قرار می‌دهد.

صحنه ششم

واژه‌ها: گفت‌وگوی بین مری و ادموند در مورد بیماری‌شان است.
لحن: مادر و پسر سعی در دلداری دادن هم‌دیگر دارند.
مری: با لحنی گرفته و رنجیده سخن می‌گوید. با لحنی بی‌حالت سرزنش می‌کند. با لحنی عجیب، عصبی، تندی غم‌آلود و طعنه‌آمیز؛ ناگهان احساسی عمیق لحن او را متاثر می‌کند.
ادموند: با رنجش و لحنی حاکی از تحقیر و سپس پذیرش تقصیر حرف می‌زند.

* نظام کاربرد بیانی بدن بازیگر

حالت بیانی چهره یا میمیک در اختیار بازیگر هستند؛ مثل بیرون دادن نفس با فشار، که دلالت بر رها کردن خشم و یا آرام شدن دارد. ترس و دگرگون شدن چهره، وحشت، نگاه پرخاش‌گر و... ازجمله این نظام‌ها هستند. حرکات نیز هرکدام به‌شکلی در این نظام دلالت بر این دارد که می‌توان به کمک یک حرکت، حس و یا حرفی را بیان کرد؛ مانند بلندشدن، نگاه دزدیدن، نزدیک‌شدن به هم‌دیگر، پرت کردن چیزی، دویدن.

ژست، ایماواشاره از دیگر عناصر این نظام هستند که در اختیار بازیگران هستند و می‌توانند حرف‌شان را با آن بیان کنند. حرکات، ایماواشاره‌ها هم به‌اندازه گفت‌وگو مهم هستند و اضطراب‌های روانی مخاطب را افزایش می‌دهند.

صحنه اول

حالت بیانی چهره: تایرون با لبخندی همراه با اظهار محبت (دلالت بر ابراز تمایل به مری پس از بازگشت او از آسایش‌گاه به منزل).

مری با محبت لبخند می‌زند. با محبتی شوخی‌آمیز تبسم می‌کند. (دلالت بر این‌که هنوز حالش خوب است).

ژست: فرم بدن و ژست تایرون مانند یک هنرپیشه جوان و تنومند است. راه رفتن و حرف زدنش حاکی از بازیگر بودنش دارد. مری سالم و زیبا به‌نظر می‌رسد. ژست بدنش نشانی از پابه‌سن‌گذاشتن ندارد.

ژســت راهبه‌ای جوان و آسمانی را دارد. دســتان مری با وجود رماتیسم مفاصل آرام نمی‌گیرد و می‌لرزد که نشــانه سستی اعتقادات او پس از ازدواجش، نسبت به کلیساست. جیمی نه‌تنها نیرو و ظاهر پدرش را ندارد؛ سیمایی شیطانی هم دارد. ادموند لاغر است و ژست یک بیمار بدحال را دارد.

حرکت: مری با لبخند روی صندلی جنبان دسته‌دار می‌نشیند. (دلالت بر آرامش و شادی)؛ با بی‌تابی از کنار تایرون برمی‌خیزد. (دلالت بر فرار وی از شنیدن اوضاع سابقش در هنگام بیماری)؛ به‌طرف پنجره می‌رود. (دلالت بر این‌که می‌خواهد ببیند مه تمام شــده اســت یا نه)؛ مری خندان به‌طرف تایرون می‌آید و بــا مــزاح، گونه او را نوازش می‌کند. تایرون با محبت خم می‌شــود و گونه مری را می‌بوســد. به‌دنبال مری در اتاق راه می‌رود. (دلالت بر زنده‌شــدن عشــق قدیمی بین آن‌ها)؛ تایرون دستش را روی یکی از دســت‌های مری که با ناراحتی بازی می‌کند، می‌گذارد. (دلالت بــر این‌که تایرون می‌خواهد اضطراب و نگرانی همسرش تسکین دهد.)

ایماواشاره: مری سرش را به طرف دیگر برمی‌گرداند. (دلالت بر بی‌توجهی او به چیزی که می‌شنود.)

صحنه دوم

حالت بیانی چهره: تایرون اخم می‌کند. (دلالت بر این‌که از قضاوت پسرانش در مورد خودش ناراحت اســت.)؛ مری دلهره دارد. (دلالت بر ترس او از آشــکار شدن وضعیت بیماریش)؛ جیمی بی‌حوصله است. (دلالت بر بی‌توجهی او نسبت به وضعیت پدر، سرزنش و استدلال‌های او درباره وضعیت زندگی‌شان).

ژست: مری با محبت به روی پسرانش لبخند می‌زند. ادموند با ژستی تحریک‌کننده به پدرش پوزخند می‌زند.

حرکت: مری کنار تایرون می‌نشــیند و آرام روی دســت او می‌زند. (دلالت بر این‌که مری می‌خواهد تایرون کوتاه بیاید و حرف نزند.)؛ مری با تبسم به‌طرف جیمی و تایرون می‌رود. مری ادموند را می‌بوسد. (دلالت بر این‌که باید مراقبش باشد و به او توجه کند تا حالش زودتر خوب شود.)

ایماواشــاره: تایرون ابرو درهم می‌کشــد. (دلالت بــر ناراحتی)؛ جیمی شــانه‌هایش را بالا می‌اندازد. (دلالت بر این‌که خودش را بابت رنجش پدر مقصر نمی‌داند.)؛ ادموند چشــمک می‌زند. جیمی به مادرش خیره شــده اســت. (دلالت بر توجه و محبت نسبت به مادر)؛ پدر نگاه تندی به جیمی می‌کند. (دلالت بر سکوت و پنهان کردن بیماری ادموند از مری).

صحنه سوم

حالــت بیانــی چهره: تایرون چهره‌اش حالت افســرده‌ای به خود می‌گیرد و با هراســی موهوم حرف

می‌زند. مری تبسمی زورکی بر لب می‌آورد؛ می‌خندد؛ حالت دخترانه از چهره‌اش ناپدید می‌شود؛ اثری از یک خصومت تحقیرآمیز بر چهره‌اش آشکار می‌شود. (دلالت بر یادآوری ناملایمات گذشته)؛ جیمی نگران است. (دلالت بر نگرانی او از بیماری برادر کوچکش).

حرکت: مری دست‌پاچه می‌شود و دستانش با حرکت تند عصبی به‌طرف گیسوانش می‌رود. (دلالت از این‌که اعتمادبه‌نفس ندارد و نمی‌خواهد آشفته به‌نظر برسد.)؛ ادموند روی صندلی کنار برادرش می‌نشیند. (دلالت بر تمایل داشتن به هم‌نشینی با برادر و تکیه بر او).

ایماواشاره: مری دستش را روی شانه تایرون می‌گذارد. (دلالت بر آرام کردن او).

صحنه چهارم

حالت بیانی چهره: تایرون با اکراه، آزرده، با خشم و برانگیخته، بی‌علاقگی ملال‌آمیز رفتار می‌کند. خشمی در او طغیان می‌کند. (دلالت بر رنجش شدید او از سخن جیمی)؛ فوران خشم توام با آگاهی از تقصیر، با بدگمانی به جیمی اخم می‌کند. جیمی هم چهره‌ای عبوس و بی‌حوصله دارد؛ با حالت تدافعی آزرده می‌شود. (دلالت بر دل‌گیری شدید تایرون و جیمی از یکدیگر).

حرکت: تایرون دستش را دور بدن مری می‌اندازد و با شوخی او را می‌فشارد. (دلالت بر دوست داشتن همسرش با وجود انتقاد از وی)؛ جیمی رویش را از پدر برمی‌گرداند. (دلالت بر نادیده انگاشتن او).

ایماواشاره: جیمی شانه‌هایش را تکان می‌دهد؛ خیره به پدرش نگاه می‌کند. (دلالت بر تحقیر پدر)؛ تایرون با حالتی تحقیرآمیز نفسش را در بینی می‌اندازد. (از رفتار پسرانش کلافه و شرمنده است).

صحنه پنجم

حالت بیانی چهره: تایرون با هیجان ظاهری یک هنرپیشه (دلالت بر نقش بازی کردن در مقابل مری و فرار از واقعیت و موقعیت ایجادشده)؛ مری دست‌پاچگی عصبی دارد. (دلالت بر آگاهی او بر کنترلش توسط اعضای خانه و ترس از لو رفتنش در مورد استفاده از موادمخدر)؛ جیمی با مهربانی ناشیانه و اضطراب‌آمیز با مادرش حرف می‌زند. (دلالت بر بلد نبودن رفتار پنهان‌کاری با مادر)؛ جیمی حالت تودهنی خورده دارد. (دلالت بر کنف شدن از سوی پدر).

حرکت: تایرون از پنجره روی برمی‌گرداند و با هیجان یک هنرپیشه حرف می‌زند. (دلالت بر سرپوش گذاشتن بر ناراحتیش از بیماری ادموند و طفره رفتن از توضیح ماجرا در نزد مری).

ایماواشاره: مری با تنفر به دست‌هایش خیره می‌شود. (دلالت بر فرار از وضعیت موجود)؛ مری نگاهی لجوجانه و همراه با رنجش دارد. (دلالت بر ناراحتیش از زیر ذره‌بین بودن و بی‌اعتمادی دیگران نسبت

به خودش)؛ جیمی شانه‌هایش را بالا می‌اندازد. (دلالت بر آزردگی او).

صحنه ششم

حالت بیانی چهره: مری وحشت‌زده و پریشان است؛ حسرتی غم‌انگیز در صورتش دیده می‌شود. هراس شدید عصبی مری را فرا می‌گیرد. تندی او کاهش می‌یابد و به‌صورت درماندگی اضطرار در می‌آید. (دلالت بر فهمیدن علت بیماری ادموند و ترس از مصرف موادمخدر)؛ ادموند مضطرب، مردد است. ناراحتی شدیدی دارد (دلالت بر بلاتکلیفی از وضعیت موجود و ناامیدشدن از دانستن نوع بیماری).

حرکت: مری از پنجره روی برمی‌گرداند. (دلالت بر این‌که از دیدن شادی همسایه ناراحت می‌شود و حسادت می‌کند)؛ ادموند با کتاب وارد اتاق می‌شود. (دلالت بر علت غیبت او و مطالعه‌اش)؛ ادموند از نگریستن به چشمان مادرش واهمه دارد. (دلالت بر ترس او از دیدن و شنیدن واقعیت)؛ ادموند دست‌های مری را می‌گیرد و پایین می‌آورد. (دلالت بر آرام کردن مادر و این‌که دست‌های او زشت نیستند)؛ ادموند برمی‌خیزد و دستش را به دور گردن مادر می‌اندازد. (دلالت بر این‌که می‌خواهد مادر را دلداری دهد تا عصبی نشود).

ایماواشاره: لب‌های مری می‌لرزد. (دلالت بر عجز و رقت‌انگیز بودن وضعیت او)؛ ادموند نگاهی آمیخته با بدگمانی دارد. (دلالت بر این‌که حرف مادرش را باور نکرده و به او شک دارد).

* نظام ظاهر بازیگر

نوع گریم و لباس شاید به دل‌خواه بازیگر نباشند؛ اما عناصری هستند که در اختیار اوست و می‌تواند توسط آن‌ها، بیان‌گر نشانه‌هایی باشد که مدنظر کارگردان درام است. گریم، نشان‌گر سن، مشکلات جسمانی و روحی، زخم برداشتن و... است. هر نوع لباس و تن‌پوشی نیز نشان‌گر شخصیت ویژه‌ای است.

گریم:

تایرون: وسط موهای سرش ریخته و سفید شده است (دلالت بر افزایش سن).

مری: رنگ پریده با موهای سفید دور پیشانی (دلالت بر بیماری قدیمی و گذراندن دوره نقاهت و پابه‌سن‌گذاشتن)؛ موهایش بادقت مرتب شده است و از به‌هم خوردن آن‌ها مضطرب می‌شود. (دلالت بر افتخار به موهایش و ازدست‌دادن اعتمادبه‌نفسش با پریشان شدن آن‌ها).

جیمی: رنگ پوست قرمز همراه با لکه (دلالت بر عیاشی و بودن زیر آفتاب).

ادموند: چشمان تب‌آلود، گونه‌های فرورفته، پوست رنگ‌باخته (دلالت بر بیماری قدیمی).

لباس:

تایرون: لباس گشـاد و کهنـه، همراه با پیراهنـی بدون‌یقه و کفش‌های واکس‌نخـورده (دلالت بر بی‌توجهی به ظاهر در حضور اعضای خانواده و همسایگان و نشانه خسّت).

مری: لباسـی ساده و مرتب (نشـانه بی‌آلایشـی و توجه نکردن به ظاهرش به‌دلیل عدم‌معاشرت با دیگران).

جیمی: لباسی گشاد همراه با کراوات (نشانه توجه به ظاهر و احساس شرمنده شدن توسط همسایگان).

ادموند: شلواری کهنه همراه با کفش کتانی (احساس راحتی و بی‌قیدی).

* نظام صحنه‌آرایی (جنبه‌های دیداری)

آکساسـوار، نـوع دکـور و صحنه‌آرایی دلالت بر اتمسـفر و جو حاکـم بر کار دارد. بـا نورپردازی و سبک‌های مختلف صحنه نیز می‌توان فضای موردنظر را بازسازی کرد. این نظام هرچند در اختیار بازیگر نیست؛ اما می‌تواند از آن بهترین استفاده را ببرد.

آکساسوار: سیگار برگ، قیچی، کتاب.

دکور: خانه ییلاقی و اتاقی که به ناهارخوری و راهرو متصل می‌شود با وسایلی از جنس چوب بلوط که ایوانش به دریا و لنگرگاه مشرف است. تابلویی از شکسپیر در وسط صحنه دیده می‌شود که نشان از توجه بیش از خانواده به تئاتر و شکسپیر و نمایش‌نامه‌های او دارد. اشاره به وسایل اتاق و حتی کتاب‌های درون قفسه‌ها با آثاری از شکسپیر، استریندبرگ، ایبسن، شاو، بالزاک، دوما، هوگو، زولا، استاندال، نیچه، مارکس، انگلس و... که نویسـنده تاکید دارد طوری به‌نظر بیایند که چند بار خوانده شـده‌اند. (دلالت بر وضعیت افراد خانواده در ارتباط با تئاتر و نویسندگان موردنظر).

نورپـردازی: اتاقی روشـن آفتـاب در پس پرده مه که دلالت به زندگی آفتابـی آنان در عین ابهام و کدورت مه‌مانند دارد.

* نظام‌های غیرکلامی (جنبه‌های شنیداری)

موسـیقی، جلوه‌صوتی یا افکت‌های درون و برون صحنه‌ای، سـکوت، صـدای همهمه و... خارج از اختیار بازیگر است؛ اما هرکدام نشانه‌ای هستند و بر چیزی دلالت دارند.

موسیقی: در این نمایش‌نامه مانند بیشتر آثار درام، اشاره‌ای به نوع موسیقی نشده است.

جلوه‌صوتی یا افکت: صدای شـیپور مانند مه؛ صدای سـرفه و خنده از بیرون صحنه؛ صدای پایین آمدن ادموند از پله‌ها، صدای باز کردن در با تور سیمی، افکت‌های درون صحنه‌ای هستند.

طبقه‌بندی دستورهای صحنه

طبق‌نظر کوزان دستور صحنه چون نظام نشانه‌ای در راستای گفت‌وگو عمل می‌کند و این امکان را می‌دهند تا از درون نمایش‌نامه، اطلاعاتی در مورد زمان‌ومکان نمایش و چگونگی اجرا به‌دست آید. دستور صحنه‌ها، به دو دسته بیرون‌گفت‌وگوی و توضیحات حرکتی و میزانسنی متن؛ و درون‌گفت‌وگوی به هر توضیحی که داخل گفت‌وگوهاست، ولی به‌گونه‌ای توضیحی درباره میزان‌سن و حرکت است؛ تقسیم می‌شوند. دستور صحنه درون‌گفت‌وگوی هم خود به سه صورت است. گفتار به‌مثابه کنش دارای سطوحی است که سه سطح آن عبارتند از: "بیانی (locutionary) (گفتن جمله‌ای که مفهوم باشد)، عطفی (illocutionary) (عملی که به هنگام گفتن انجام می‌دهیم مثل تقاضاکردن یا قول‌دادن، فرمان‌دادن)، پس‌بیانی (perlocutionary) (تاثیر بر مخاطب به‌واسطه آن چه گفته می‌شود، مثل عمل ترغیب کردن)." (آستن، ساونا، ۱۳۸۶: ۷۸)

صحنه اول

ورودوخروج: ورود تایرون و مری.

درون‌گفت‌وگوی: مری: هیس! (گفتار از نوع عطفی است با معنای چیزی خواستن؛ با کارکرد دعوت تایرون به سکوت)؛ جیمی! ادموند! بیایید توی اتاق نشیمن. (گفتار پس‌بیانی با کارکرد ترغیب پسرها برای انجام یک حرکت).

بیرون‌گفت‌وگوی: مری جلو می‌آید و سمت راست میز می‌ایستد. تایرون یک سیگار برگ از جعبه برمی‌دارد و ته آن را با یک قیچی کوچک می‌چیند. مری ساکت است و سرش را به‌طرف صدای خنده پسران برگردانده است. دست‌های مری با ناآرامی تکان می‌خورد. تایرون با رضایت‌خاطر به سیگار پک می‌زند. با محبتی بازی‌دهنده و شوخی‌آمیز تبسم می‌کند. صدای سرفه می‌آید. مری مضطرب گوش می‌دهد.

صحنه دوم

ورودوخروج: ورود جیمی و ادموند به آن‌علت که تایرون فکر می‌کند پشتِ‌سر او حرف می‌زنند و مری آن‌ها به اتاق‌نشیمن صدا می‌زند.

درون‌گفت‌وگوی: مری: هر دو بروید پی کارتان. (گفتار عطفی؛ دلالت بر راندن جیمی و تایرون از خودش)؛ داستانت را تعریف کن، ادموند. (گفتار پس‌بیانی؛ دلالت بر ادامه دادن ماجرا توسط ادموند).

ادموند: بس کن مامان. (گفتار عطفی؛ دلالت بر دعوت مادر به سکوت)

بیرون‌گفت‌وگوی: مری ناگهان مکث می‌کند و متوجه چشـمان جیمی می‌شـود که با کنجکاوی به او می‌نگرند. جیمی روی صندلی سمت راست مری می‌نشیند. ادموند خودش را روی صندلی سمت چپ میز و پهلوی صندلی برادرش می‌اندازد. ادموند از جا می‌جهد و به‌طرف سالن جلویی می‌رود. صدای سرفه ادموند همان‌طور که به طبقه بالا می‌رود، شنیده می‌شود.

صحنه سوم

ورودوخروج: ادموند به دلیل ناراحت شدن از صحبت پدر از صحنه خارج می‌شود.

درون‌گفت‌وگوی: –

بیرون‌گفت‌وگـوی: چهـره مری بـا گیجی فریبنده و حجب‌آمیزی روشـن می‌شـود. ناگهان به‌طرز حیرت‌آمیزی حالت همان دختری که در گذشـته بوده اسـت، در چهره‌اش جلوه می‌کند. جیمی خیره به پدرش نگاه می‌کند و توضیح او را نشنیده می‌گیرد.

صحنه چهارم

ورودوخروج: مری از صحنه خارج می‌شود.

درون‌گفت‌وگوی: –

بیرون‌گفت‌وگوی: تایرون با شتاب برمی‌خیزد. (دلالت بر پنهان کردن حس و حالش از مری)؛ جیمی به پدرش نگاه می‌کند و توجهی به گفته‌های او ندارد.

صحنه پنجم

ورودوخروج: مری وارد می‌شود.

درون‌گفت‌وگوی: –

بیرون‌گفت‌وگـوی: مـری از اتاقـک عقبی به درون صحنـه می‌آید. نگاهی تنـد از یکی به دیگری می‌اندازد و در رفتارش دسـت‌پاچگی عصبی دیده می‌شود. ناگهان آگاه می‌شود که چشمانی به او دوخته شـده اسـت. با گیجی دست‌هایش را بالا می‌آورد. مری مانند سـنگ بی‌حرکت می‌ماند و با بی‌اعتمادی ترس‌آلودی به جیمی خیره می‌شـود. تایرون در سـیمی را باز می‌کند و به ایوان می‌رود. مری بی‌جنبش منتظر می‌ماند تا او در سرازیری پلکان ناپدید شود؛ بعد روی صندلی که جیمی نشسته بود، فرو می‌رود.

صحنه ششم

ورودوخروج: تایرون و جیمی خارج می‌شوند و سپس ادموند وارد می‌شود.

درون‌گفت‌وگوی: –

بیرون‌گفت‌وگـوی: مری با ظاهری آرام به بیرون نگاه می‌کند. رویش را به‌طرف ادموند برمی‌گرداند و بر لبانش تبسمی مادرانه و حاکی از خوش‌برخوردی آشکار می‌شود.

مری درحالی‌که پریشـان است، دست ادموند را می‌گیرد و او را می‌بوسد. مری می‌کوشد به صدایش آهنگی نشاط‌آمیز ببخشد. ادموند به‌طرف در سیمی می‌رود و زورکی به صدایش لحن شوخی می‌دهد.

طبقه‌بندی گفتار

مشـخصه نشـانه‌های زبانـی، گفت‌وگو و ویژگی‌های هنری آن اسـت که آن را از زبـان روزمره یا محاوره‌ای متمایز می‌کند و دلالتی بر حالات شـخصیت‌ها در دنیای تراژدی می‌کند. ادبیات به زبان نیاز دارد، چون صداها از خود معنایی ندارد و باید تجزیه شـود. تجزیه‌هایی که زبان را می‌سـازند یکی دلالت ارجاعی که کنش متقابل دلالت‌های ضمنی برعهده آن است. نشانه نشانه‌ها، همان دلالت ضمنی است؛ یعنی سطح بیانش نیز نشانه است. در دلالت ضمنی دال مبنای رابطه دلالتی در سطح ثانویه می‌شود.

دلالت ضمنی و صریح دو شکل متضاد دلالت هستند. در دلالت صریح با مدلولی سروکار داریم که به‌صورت‌عینی به‌تصور درمی‌آید. دلالت ضمنی بیان‌گر ارزش‌های ذهنی اسـت که به‌واسـطه صورت و کارکرد نشـانه به آن نسـبت داده می‌شود. مثلاً لباس یک دلقک دلالت صریح بر شناسایی فرد به‌عنوان یک دلقک است و دلالتی ضمنی بر نوع کار و لودگی وی.

معنای صریح کارکرد عام نشـانه اسـت، و به رابطه مسـتقیم میان دال و مدلول محدود می‌شود؛ اما معنای تلویحی حاصل سـیر تحول نشـانه و بافت آن است. وقتی رابطه میان دال و مدلول به دالی برای یـک یا چند مدلول جدید تبدیل شـود، معنای تلویحی پدید می‌آید. متن نمایشـی سـه وظیفه برعهده دارد. "ابتـدا کارکـردی نمایشـی دارد، کنش نمایشـی را به‌وجود می‌آورد و گاهی حتـی به تغییر کنش می‌پردازد. گفت‌وگو سرشـار از اطلاعات صریح و ضمنی است که جریان کنش را در بر می‌گیرد، بیان‌گر ذهنیت شـخصیت‌هایی اسـت که در موقعیت زمانی– فضایی قرار می‌دهد و ماهیت روابط‌شان را که گاه ستیزه‌جویانه، گاه موزون است، خاطرنشان می‌سازد. متن نمایشی نقشی شاعرانه نیز بر عهده دارد و مانند هر متن ادبی دیگر آراسـته و منظوم اسـت، از تمام ترفندهای نوشتاری مانند استعاره، کنایه و مجاز بهره می‌گیرد و پاسخ‌گوی هدفی زیباشناختی است." (پرونر، ۱۳۸۸: ۱۸۴)

مفهـوم متـن فرعی یا زیرمتن که از روزگار "چخوف" بر سـر زبان‌ها افتاد، تنهـا بر زنجیره پیچیده

معانی تاکید می‌کند که متن دراماتیک آن‌ها را شـکل می‌دهد. "اندیشه‌ها و احساس‌های ناگفته و نهفته شخصیت‌ها –یعنی متن فرعی– از دو چیز شکل می‌گیرد. از یک‌سو از کنش و واکنش دیالکتیکی درون هر موقعیت ویژه، که ناشـی از زنجیره‌ای از موقعیت‌های پیشـین اسـت؛ و ازسـوی‌دیگر، از واژگانی که بازیگران بر زبان می‌رانند." (اسـلین،۱۳۸۲:۴۹) این اندیشـه‌ها و احساس‌ها برای مخاطبی که به‌گونه‌ای غریزی در هنر رمزگشایی این کنش و واکنش ظریف نشانه‌هاست؛ بسیارلذت‌بخش است.

حال گفت‌وگوهای نمایش‌نامه براساس نظام کلام و دلالت‌های‌شان، فقط در شش صحنه اول پرده نخست، موردبررسی قرار می‌گیرد.

صحنه اول

در این صحنه تایرون و مری گفت‌وگوی دوسـتانه‌ای دارند. تایرون امیدوار است آدم پرخوری نباشد که دلالت بر شکمویی بودن اوست. تایرون با این‌که شصت و پنج سال از عمرش می‌گذرد، قدرت‌هاضمه یک جوان بیست‌ساله را دارد که دلالت بر سلامت مزاج او و اعتمادبه‌نفس فراوانش دارد.

مری هم می‌ترسـد خیلی چاق شده باشـد و به فکر کم‌کردن وزنش است. این نکته هم نشانه عدم اعتمادبه‌نفس او از وضعیت جسمی و روحیش است.

صحنه دوم

ادموند و جیمی از کاری که مستاجرشان کرده و توانسته همسایه خودش را بیازارد، خوش‌حال هستند و با تمسخر درباره چند نفر صحبت می‌کنند. تایرون می‌انگارد آن دو با شوخی و خنده او را دست انداخته و مسـخره‌اش می‌کنند. دلالت بر این‌که پسـرها همیشـه این کار را انجام می‌دهنـد و پدر فکر می‌کند پسرهایش در حرف زدن پشت‌سر او هستند.

صحنه سوم

تایرون به پسـرها اعتراض می‌کند؛ دلالت بر این‌که از وضعیت پسـرها مطلع اسـت و می‌داند آن‌ها کارهای غیراخلاقی انجام می‌دهند. مری معتقد اسـت سـرماخوردگی تابستانی هر آدمی را چون ادموند بدخلق می‌کند. این سـخن دلالت بر توجه بیش‌ازاندازه مری به ادموند و پوشش گذاشتن بر بداخلاقی و تندی پسرها، به‌ویژه اوست.

صحنه چهارم

تایرون با مستقیم‌گویی جیمی و کارهایش را دلیل بی‌راهه رفتن ادموند می‌داند.

صحنه پنجم

مری هم‌چون شــوهر و پسرهایش خسته می‌شود؛ اما به پسرها اجازه نمی‌دهد پشت‌سر پدر بدگویی کنند. دلالت بر این‌که وی هنوز شوهرش تایرون را دوست دارد.

صحنه ششم

مــری تلاش می‌کند میانه پســرها را بگیرد و به ادموند دلداری بدهــد. دلالت بر مهر مادری وی و ایجاد آرامش نسبی در خانه.

موقعیت‌های خوانش متن

خوانش[۱۶] به دو صورت خودی نشــان می‌دهد: «خوانش غالب (یا «مســلط»): خواننده کاملاً در رمز شــریک اســت و خوانش ارجح را می‌پذیرد و تولید می‌کند (خوانشــی که نتیجه‌ای از تمایل خودآگاهانه نیست؛ خوانش تبادلی: خواننده‌ی متن به‌طور نسبی در رمز آن سهیم است و خوانش ترجیح داده شده را می‌پذیرد. اما گاهی مقاومت می‌کند و آن را طوری تعدیل می‌سازد که موقعیت، تجربیات و علایقش نیز در آن منعکس شــوند؛ خوانش متضاد ("مقابله با خوانش مسلط»): موقعیت اجتماعی خوانندگان، آن‌ها را مســتقیماً در تقابل با رمز غالب قرار می‌دهد. این خوانندگان خوانش ترجیح داده شده را می‌فهمند؛ اما در رمز متنی سهیم نمی‌شوند و این خوانش مسلط را رد می‌کنند." (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۸۰)

در کتاب ***نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری***، دریافت مخاطب از بُعد تصویری، مرحله نهایی پروژه‌ای اســت که چهار مرحله مجــزا دارد. ابتدا نمایش‌نامه‌نویس در ارتباط با برداشــت خود از کارکرد متن، به‌عنوان نقشــه تولیدی تئاتری آن را رمزگزاری می‌کند. سپس کارگردان متن را رمزگشایی می‌کند و با فرآیندی از کار مشــترک یا همکاری با گروه، تولید را آغاز می‌کند و به یک میزانســن دست می‌یابد. پــس از آن طراح متن را دوباره رمزگشــایی می‌کند تا مجموعــه‌ای از طرح‌ها را، در حیطه وظیفه‌اش که ازپیش‌تعیین و روی آن توافق شــده، بســته به محدودیت‌های اجرایی؛ یعنی فضایی و مالی، شکل دهد. در نهایت تماشــاگر نمایش را رمزگشــایی کرده، روی بُعد تصویری کار می‌کند و بُعد تصویری هم روی تماشاگر به‌عنوان جنبه حیاتی فرآیند دریافت تاثیر می‌گذارد.

براســاس الگوی پیچیده معناشناســی گرماس که یکی از ساخت‌گرایان اســت، برای خوانش بهتر،

شش کاربرد برای شخصیت موجود است. اگر قهرمان فاعل باشد، نیروی فرستنده که بر او تاثیر گذاشته و آغازگر کار او شـده، مفعول اسـت. فاعل برای یافتن مفعول که همان خواسـته‌هایش است، به کمک یاورانش، در برابر مقابل‌کنندگانش، ایستادگی می‌کند. گیرنده هم خودش است؛ یعنی به نفع خودش وارد ماجرا می‌شود.

اگر تایرون فاعل باشد، نیروی فرستنده‌ای که بر او تاثیر گذاشته و آغازگر کار شده، نفرت خانواده‌اش از اوسـت. فاعل برای یافتن مفعول که همان خواسـته‌های جاه‌طلبانه‌اش اسـت، به کمک یاوران خود، آن‌هایی که به او کمک کردند پسـرش در کار بازیگری موفق شـود. او در برابر مقابل‌کنندگان وی، که خانواده‌اش هستند؛ ایستادگی می‌کند. گیرنده هم خودش است.

گرماس مربع نشانه‌شناسیک[۱۷] را مطرح می‌کند. در نشانه‌شناسی وی مفاهیمی چون زندگی در برابر مرگ و یا طبیعت در برابر فرهنگ به‌سمتی هدایت می‌شوند تا با وجود این مربع، مفاهیمی نو خلق شود. مربع نشانه‌شناسـیک با بهره‌گیری از عدم توازن میان دو شکل مختلف مخالف دوتایی، مفاهیم ایستایی دوتایی را به‌حرکت درمی‌آورد. (هارلند، ۱۳۸۲: ۳۶۶)

طبق مدل پراپ، شـخصیت شریر، قهرمان و حامی وجود دارند. شخصیت شریر همان تایرون است و قهرمان می‌تواند ادموند باشـد که مخاطب با او هم‌ذات‌پنداری می‌کند. مری هم گاهی در نقش حامی فرد شریر ظاهر می‌شوند.

براساس نشانه‌شناسی شـخصیت ابرسفلد نیز، عامل کنشی، مجازی و استعاره‌ای وجود دارد. تایرون خود فاعل و عامل کنشـی اسـت. تایرون جزیی از یک کل بزرگ جامعه و آن دوران است. او مجازی از کل خانواده است و استعاره‌ای از قدرتی فراوان.

نتیجه‌گیری

بـرای قابل‌فهـم کردن هر متنی هم برای مخاطـب نمایش‌نامه و هم نمایش، باید ابتدا براسـاس نشانه‌ها و شـناختن کارکرد آن‌ها، متن تجزیه‌وتحلیل شود. وقتی نمایش‌نامه به عناصر ترکیب‌کننده‌اش تجزیه می‌شود؛ مخاطب کنش اثر را هم‌چون کنشی حقیقت‌نما درک می‌کند؛ درغیراین‌صورت متن بسیار قراردادی و تصنعی خواهد بود. واقعی به‌نظر رسـیدن اثر بر احسـاس خواننده تاثیر نیرومندی دارد، چنین خواننده‌ای می‌تواند صحت داستان نمایش را باور کند؛ می‌تواند یقین کند که این شخصیت‌ها واقعا وجود دارنـد. برای چنیـن حقیقت‌نمایی باید ابتدا برای بازیگر و دیگر عوامل نمایش با چنین معنی کردن‌هایی، متن قابل‌فهم شود تا عوامل نیز درک و برداشت‌شان از کار را، درست به مخاطب انتقال دهند و به زبان مشترکی با همدیگر برسند.

با آنالیز این نمایش‌نامه و پرداختن به انواع نشانه‌ها و نظام‌های زبانی، بیانی بدن، گریم، صحنه‌آرایی، نظام کلامی و غیرکلامی و خوانش متن، مشـخص شد هرکدام از این نشانه‌ها برخاسته از شرایط روحی زندگی شـخصی نویسـنده و اوضاع هنری و اجتماعی عصر اوست. درحقیقت با کاویدن نشانه‌های متن، منظور موردنظر نویسـنده آشـکار شـده و مخاطب نمایش‌نامه با دقت بیش‌تری متوجه عمق وقایع گاه خسته‌کننده متن می‌شود. خواننده و در مرحله بعد بیننده اثر با نشانه‌شناسی متن درمی‌یابد که در پس هر واژه و اشاره‌ای، معنایی نهفته است و او نباید به‌راحتی با این نمایش‌نامه برخورد کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Active reader
2. Passive reader
3. Signifier
4. Signified
5. Signification
6. Signifying practice
7. langue
8. Parole
9. Syntagmatic
10. Paradigmatic
11. Synchronisme
12. Agglomeration
13. Symbol
14. Convention
15. Index
16 . Reading
17. Semiotic square

فهرست منابع

۱- آسـتن، آلن و سـاونا، جرج (۱۳۸۶) ***نشانه‌شناسـی متن و اجرای تئاتری***، داود زینلو، تهران، سوره مهر.

۲- الام، کر (۱۳۸۲) ***نشانه‌شناسی تئاتر و درام***، فرزان سجودی، تهران، نشر قطره.

۳- احمدی، بابک (۱۳۸۲) ***حقیقت و زیبایی***، چاپ ششم، تهران، نشر مرکز.

۴- اسلین، مارتین(۱۳۸۲) ***دنیای درام***، محمد شهبا، چاپ دوم، تهران، هرمس.

۵–اونیل، یوجین (۲۵۳۷) ***سیر روز در شب***، محمود کیانوش، چاپ دوم، تهران، انتشارات اشرفی.
۶– ایگلتون، تری (۱۳۶۸) ***پیش درآمدی بر نظریه ادبی***، عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
۷– بارت، رولان (۱۳۷۰) ***عناصر نشانه‌شناسی***، مجید محمدی، انتشارات الهدی.
۸– بیچرانلـو، عبدالله (۱۳۸۷) ***تاملی در نشانه‌شناسـی و کارکردهـای آن***، ***فصلنامه اصحاب قلم***، ش ۴.
۹– پرونر، میشل (۱۳۸۸) ***تحلیل متون نمایشی***، شهناز شاهین، چاپ دوم، تهران، نشر قطره.
۱۰– تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵) ***نظریه ادبیات***، عاطفه طاهایی، تهران، نشر اختران.
۱۱– چندلر، دانیل (۱۳۸۷) ***مبانی نشانه‌شناسی***، مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران، سوره مهر.
۱۲– رامین، علی (۱۳۸۷) ***مبانی جامعه‌شناسی هنر***، تهران، نشرنی.
۱۳– کلرو، ژان پیر (۱۳۸۶) ***واژگان لکان***، کرامت موللی، تهران، نشر نی.
۱۴– گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰) ***نشانه‌شناسی***، محمد نبوی، تهران، انتشارات آگاه.
۱۵– نیکولز، بیل (۱۳۸۵) ***ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسـی سـینما***، علاالدین طباطبایی، چاپ دوم، تهران، هرمس.
۱۶–هارلند، ریچارد (۱۳۸۲) ***درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاتون تا بارت***، علی معصومی، ناهید سلامی، غلامرضا امامی، شاپور جورکش، تهران، نشر چشمه.
۱۷– یاکوبسـن، رومن و فالر، راجر (۱۳۶۹) ***زبانشناسـی و نقد ادبی***، مریم فوزان و حسـین پاینده، تهران، نشر نی.

روایت نمایشی بهرام بیضایی از هجوم و استیلای مغولان بر ایران

بهروز محمودی بختیاری **، مهسا معنوی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲ / ۹ / ۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲ / ۱۰ / ۴

**نویسندهٔ مسوول

روایت نمایشی بهرام بیضایی از هجوم و استیلای مغولان بر ایران

بهروز محمودی بختیاری
دانشیار دانشگاه تهران

مهسا معنوی
کارشناس ارشد ادبیّات انگلیسی ، دانشگاه خوارزمی

چکیده

از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین، تاریخ به‌مثابهٔ متنی اســت که در خوانش لایه‌های پنهان آن، در خلال گسســت‌ها می‌توان صداهایی را شــنید که هیچ‌گاه مجال ظهور نیافته و سرکوب شده‌اند. هم‌چنین، متن ادبی، در لایه‌های ناخودآگاه خود، اشــاره به عناصر و جزییات بســتر تاریخی خود دارد. بهرام بیضایی در آثار نمایشی خود، تاریخ گذشتهٔ ملت ایران را هم‌چون استعاره‌ای برای زمان حال به‌کار می‌گیرد. برخورد وی با تاریخ برخورد با متنی است که می‌توان در آن، صداهای گوناگونی که در تاریخ مدون ذکر نشده‌اند، آشکار کرد. مغول نقشی اساسی در تاریخ ایران دارد و بیضایی در میان نمایشنامه‌نویسان ایرانی، بیشترین توجه را به آن نشان داده است. در این مقاله، با ارایه و تحلیل نمونه‌هایی از چند فیلمنامه و نمایشنامهٔ او، چگونگی بازتاب حضور مغول در ادبیات نمایشی فارسی بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: تاریخ‌گرایی نوین، آثار نمایشی، مغول‌ها، بهرام بیضایی.

مقدمه

اگر روایت از اساس کنشی زبانی به‌حساب آید که کارکرد آن گزارش تاریخ‌نگارانه است، تاریخ را باید ثبت حوادث و رخدادهای گذشــته از طریق روایت‌پردازی دانســت... دلالت واژگانی تاریخ به‌همان‌میزانی که رخدادها و حوادث گذشــته را دربر دارد، شامل روایت کردن رخدادها نیز هست(مک کوییلان،۲۰۰۰: ۲۶۲). لویی مونتروس[۱] در معرفی تاریخ‌گرایی نوین به ارتباط دوسویهٔ تاریخ بودن متن و متن بودن تاریخ[۲] اشــاره می‌کند. به‌این‌معنا که تاریخ به‌مثابهٔ مجموعه‌ای از حقایق عینی و اثبات‌شــده نبوده، بلکه همانند ادبیات، متنی است که نیاز به تأویل و تفسیر دارد. ازسوی‌دیگر متن ادبی گفتمانی است که هرچند به‌نظر می‌رســد بیانگر واقعیتی خارجی باشــد، درواقع بازنمایی زبانی از ساختارهای فرهنگی و ایدئولوژیکی یک دورهٔ تاریخی اســت که اثر در آن شکل گرفته‌اســت (آبرامز، ۲۰۰۹: ۲۱۹). از دیدگاه تاریخ‌گرایان نوین، تاریــخ و متــون ادبی از صداهای متعدد ناهمگون تشــکیل یافته‌اند که بیانگــر نه‌تنها عوامل و نیروهای متعارف و حاکم، بلکه صداهای مخالف و فرودست، در عصر تولید متن، نیز هستند. از دیدگاه آنان تاریخ، نمایش منسجمی از جریان حوادث و وقایع نیست و در آن گسستگی‌ها و تناقضاتی وجود دارد که انتظار می‌رود خوانندهٔ متن از دل این گســت‌ها، صداهای فرودست و سرکوب‌شده‌ای را که به‌واسطهٔ گفتمان حاکم به حاشیه رانده شده‌اند آشکار کند. (آیبید:۰۲۲).

در میان آثار بهرام بیضایی، نمایشــنامه و فیلمنامه‌نویس معاصر ایران، آثاری هســت که بر محوریت موضوعی تاریخی‌اند. او مشــکلات و مســایل اجتماعی را که بیشتر ریشه در تاریخ و فرهنگ و لایه‌های ناخودآگاه جمعی مردم ایران دارد، موشکافانه موردبررسی قرار می‌دهد؛ و در آن‌دسته از حقایق تاریخی که با صورت‌های اسطوره‌ای، داستان‌ها و اشکال هنری فراهم می‌آورد، گاه با فرو ریختن زمان‌ومکان و ادوار تاریخی، قصد بیان این نکته را دارد که گذشــته، تصویر و تمثیلی از حال اســت. (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۳۰). بیضایــی در نــگارش آثاری که دربارهٔ تاریخ دارد، دو عامل را مدّنظر می‌گیرد: اول، با درک جوهرهٔ تاریخ، تخیل و پندارهای خود را از موقعیت‌های تاریخی، نمایشی می‌سازد؛ و دوم، در ساختن این جهان داستانی، کم‌تر از ســبکی واقع‌گرایانه بهره می‌جوید. آن‌چه در آثار وی با آن مواجه‌ایم نمایشی‌سازی جوهرهٔ تاریخ و روایت از زمان اجتماعی–تاریخی ایران است (تهامی‌نژاد، ۱۳۸۳: ۲۸).

در ادبیات نمایشی تاریخی، چگونگی بازسازی تاریخ و زاویه‌ای که نمایشنامه یا فیلمنامه‌نویس از آن به رویداد تاریخی می‌نگرد، اهمیت قابل‌توجهی دارد. با وجود این‌که عنصر تاریخ نقشــی اساســی در آثار نمایشی تاریخی بیضایی دارد، آن‌چه در درجهٔ نخست به‌نظر می‌آید، شکل روایت او و چگونگی بازسازی محتوای تاریخی‌ست که به‌واسطهٔ جنبهٔ ادبی غنی آن، جنبهٔ زیبایی‌شناختی و هنری به محتوای تاریخی آثارش می‌دهد.[۳] او بر آن اســت تا صداهای سرکوب‌شــده و گوناگونی را که در تاریخ مدون هرگز نامی

از آن‌ها نبوده، به گوش برســاند، چنان‌چه خود اذعان می‌کند: "نام قدرتمندان در تاریخ‌ها ثبت می‌شــود، امــا دیگران هــم بودند؛ تقریبا نود درصد مردم روستانشــین و بیابانگرد مجبور بــه اطاعت که اغلب هم فراموش می‌شدند. اکثریت مردم این ملک، مردم بی‌اهمیت بودند که نه عقیدهٔ آن‌ها برای کاری خواسته می‌شــد و نه ایشان خود عقیده‌ای داشــتند" (بیضایی، ۱۳۹۰: ۱۷). شناخت آسیب‌شناسانه‌ای که از مردم ایران و بررســی ارتباط آن‌ها با یکدیگر در زمان رویارویی با مغول، در این آثار، به‌دســت می‌آید به‌واسطهٔ شــیوهٔ پردازش شــخصیت‌ها و قرار دادن آن‌ها در موقعیت‌های مختلف (به‌ویــژه بحرانی تاریخ) صورت می‌پذیــرد که با منطق مکالمه[۴] یا شــکل چندصدایی اثر ادبی[۵] میخائیــل باختین[۶] هم‌خوانی دارد. باختین آن نوع ادبی را چندصدا می‌داند که در آن شــخصیت‌ها آزاد هســتند طبق افکار و باورهای خود ســخن بگویند (برســلر،۲۰۰۷: ۴). با درنظر داشــتن چنین رویکردی، می‌توان در نمایشــنامه‌ها و فیلمنامه‌های بیضایی صداهای گمنام و ســرکوب شــده در طول تاریخ را شنید که هرگز نام‌ونشانی از آن‌ها نبوده‌است. بــرای این‌منظور، و هم‌چنین انتقاد از نظام و ســاختار اســتبدادی حاکــم در کلان‌روایت‌های تاریخی که بــا تک‌گویی (نمایــش قدرتمندان و حاکمان) همراه اســت، روایت‌های خویش را با ســاختارچندصدایی پی‌می‌ریزد. ایجاد فضای گفت‌وگو میان شــخصیت‌های سرکوب‌شــده و حاکم مستبد از این‌گونه عوامل سبک‌ساز در روایت‌های تاریخی اوست.

با وجود این‌که حملهٔ مغول و تاراج و جنایات بی‌ســابقه‌اش از نقاط مهم تاریخ ایران به‌شــمار می‌رود، این قوم در ادبیات نمایشــی ایران حضور محدودی داشــته‌اند، به‌نحوی که جز آثار بسیار معدودی ازجمله نمایشــنامهٔ ***خواجگان ثســیر- اژدها*** اثر فرهاد ناظرزاده کرمانی، تمامی آثار شــاخص نمایشی ایرانی دربارهٔ مغول‌ها نوشــته‌های بیضایی‌اند. او در این آثار نه‌تنها این یورش وحشــیانه و تبعات آن را عمیقاً به تصویر می‌کشد، بلکه نقش متقابل حکومت و مردم ایران را در رویارویی با آن، که به شکستی سهمگین می‌انجامد، به‌گونه‌ای شــفاف موردبررســی قرار می‌دهد و درصدد آسیب‌شناسی ناکارآمدی عملکرد حاکم و مردم در تعیین سرنوشــت جمعی‌شــان برمی‌آید. ازجملهٔ حوادث پیرامــون حملهٔ مغول، وی به مواردی ازاین‌جمله اشــاره می‌کند: "ویرانی، کشــتار، جنگ و گریز، پیدایش دو ســه حکومت مغولی، یورش‌های چندســاله، خســتگی، ســکوت. اختلاف‌های مذهبی، تکفیر، ممنوعیت، تفرقهٔ بین فرقه‌ها، توسعهٔ عرفان کــه از زمین بریده‌بود... جنگ مذهب با فلســفه و عرفان، جنگ هر مذهــب با مذهب دیگر..." (بیضایی، ۱۳۹۰: ۱۶)

هــدف این مقاله بررســی دغدغه‌های تاریخــی بیضایی پیرامون یورش مغول به ایران اســت که از میان آثار متعدد او، در فیلمنامه‌های ***تاریخ سرّی سلطان در آبسکون، عیّارنامه، قصه‌های میر کفن‌پوش، عیّار تنها، آهو، ســلندر، طلحک و دیگران*** و دو نمایشــنامه که ***فتحنامهٔ کلات*** و

تاراج نامه هستند، بازتاب می‌یابد. با تمرکز بر دو عنصر حکومت ایران و مردم ایران در دورهٔ حملهٔ مغول، آثار یادشده موردمطالعه قرار می‌گیرند.

۱- حکومت ایران به هنگام حملهٔ مغول

پیامدهای فتوحات چنگیزخان، از دیدگاه کسانی که در آتش آن سوختند، ویرانی غیرقابل‌انکار بود... فاتحان مغول، یک مصیبت در مقیاسی بزرگ و بی‌نظیر بوده‌اند. در غرب، مردم ماوراءالنهر و در شرق، به‌ویژه، ایران مصیبتی را تحمل کردند که به‌نظر می‌رسد باید چیزی بسیارنزدیک به یک نژادکشی تعمدی بوده باشد (مورگان، ۱۳۹۰: ۹۰).

سلطان‌محمد خوارزمشاه زمام‌دار وقت در تهییج و تحریک مغول برای لشکرکشی به ایران نقشی اساسی داشت. بی‌تدبیری حکومت ایران عاملی مهم در گشودن مرزهای کشور برای ترکتازی مغول بود، و نخستین انگیزهٔ چنگیز در یورش به خاک ایران، انتقام‌جویی از خوارزمشاه ذکر شده است. سلطان با شکستن پیمانی که بین او و چنگیز مبنی بر آمدوشد صلح‌آمیز تجار مغول در ممالک خوارزمشاهی بسته شده بود، دستور قتل‌عام تجار را صادر کرد (اقبال آشتیانی، ۱۳۷۹: ۲۳-۲۱). این مسئله در ***تاریخ جهانگشای جوینی***، از زبان چنگیزخان این‌چنین نقل شده‌است: "ای قوم بدانید که شما گناه‌های بزرگ کرده‌اید و این گناه‌های بزرگ، بزرگان شما کرده‌اند. سبب آن‌که من عذاب خدایم، اگر شما گناه‌های بزرگ نکردیتی، خدای چون من عذابی را به سر شما نفرستادی" (جوینی، ۱۳۸۵: ۷۷). در ***تاراج‌نامه***، بیضایی این گفته را از زبان تاتار بیان می‌کند:

تاتار: ... این که چنان سرانی دارید! و اگر بزرگان شما چنین گناهان بزرگ نکردیتی، خدای چون من عذاب را به سر شما نفرستادیتی! ما چاوش و چاپار فرستادیم و یلواج و ایلچی؛ همه با منشور و پایزه؛ و چند چندین ارقش و یمش، با خلعت‌ها و قماشات و تتمای کمج! و سران شما ایشان را – بقاغو بر گردن و بخسق بر پای – به تیغ جفا دادند از طمع! (بیضایی، ۱۳۸۹: ۴۹).

عمل خوارزمشاه، فرصت یا بهانهٔ لازم برای اقدامی را فراهم ساخت که احتمالاً بزرگ‌ترین مصیبت وارده بر مردم دنیای اسلامی شرق بوده‌است (مورگان، ۱۳۹۰: ۸۴).

۱-۱ بی‌کفایتی سلطان‌محمد خوارزمشاه در سیاست و تدبیر امور مملکت

الف- حرص و طمع سلطان در مرزگشایی، به لشکرکشی وی به بغداد انجامید که علاوه‌بر ایجاد فتنه در ممالک اسلامی، قوای لشکر ایران را نیز به تحلیل برد. به‌گفتهٔ اقبال آشتیانی در کتاب ***تاریخ مغول***، یکی از دلایل اختلاف خوارزمشاه با خلیفهٔ عباسی، الناصرلدین الله، این بود که سلطان‌محمد خود

را به‌هیچ‌وجه از سلاطین آل‌بویه و سلجوقی کمتر نمی‌دانست و قصد داشت همان‌طور که ایشان خلفا را دست‌نشاندهٔ خود کرده بودند حکم او نیز در بغداد نافذ باشد.

در مواجههٔ کلامی، تک‌گویی بازتاب رابطهٔ "خدایگان-بنده" اســت. تک‌گو که سرور مستبّد است در موضع دانای کل قرار دارد، و تمام مردم به‌عنوان شــنوندگان ســخن او، درماندگانی هستند که ناتوان از اندیشــیدن‌اند. این نوع نگرش به مواجههٔ کلامی حکومت با مردم، در ایران ســابقه‌ای بس طولانی دارد (قاضی مرادی، ۱۳۸۹: ۲۴۱). بیضایی با ایجاد فضای مکالمه بین ســلطان‌محمد و اشباح اصناف مختلف ملّت، شکســت و پناهندگی خوارزمشاه به آبسکون و نتایج عمل وی را روایت می‌کند. فضای رویاگونه و پریشــانی که در آن اشــباح گروه‌های فرودست شاه، فرصت گفت‌وگو با شاه را می‌یابند، فضای کارناوال[۷] باختینــی را تداعی می‌کند بدین‌ترتیب نظام سلســله‌مراتبی که شــاه و دیگران (رعیت، زنان، ســرداران، دانشمندان) را در رابطهٔ دوگانگی متقابل قرار می‌دهد، برهم ریخته می‌شود، "رابطه‌ای که میان امر قدسی و پدیدهٔ غیر قدســی بوده و با تأثیرگذاری مطلق ســوی نخســت و تأثیرپذیری مطلق ســوی دوم متعّین شــده اســت (قاضی مرادی، ۱۳۸۹: ۶۴). شاه و دیگران در حالت تســاوی و بدون برتری شاه، به مکالمه می‌پردازند تا صداهایی چون صداهای زنان حرم و جنگ‌جویان سپاه ایران، رعیت و دانشمندان به سخن درآیند و با شــاه از ظلمی بگویند که با لشکرکشــی به بغداد و تضعیف ســپاه، بر آنان روا داشته؛ و شاه به توجیه عملکرهای ضعیف و ناکارآمد خود بپردازد. فضاســازی با افکار پریشان و رویاهای آشفته، اشاره به درماندگی و ناکامی خوارزمشاه نیز دارد :

"مرد بلندانداام: ... تو سلطان ایران بودی، و او خلیفهٔ مسلمانان-

سلطان: ما به او قوی بودیم و او به بازوی ما قوی‌تر شد! (جذامیان به خاک می‌افتند؛ موکب خلیفه می‌گذرد؛ انبوه غلامان تازیانه‌دار و نیزه‌گذار در پی‌اش.

سلطان: ما فرمودیم این کیست این خودبین که جامهٔ خدا پوشیده تا هرچه خواهد خون کند؟ ایران نیز برای خود مردمی دارد!

زن نهان چهره: آری داشــت؛ تا آن زمان که تو از ریگزار تنگ‌دیدگان آوردی و بر ما گماردی و جای همه ایشان را سپردی، و با خلیفه صف روبه‌روی بستی.

ســلطان: آری آن خلیفــه کــه در بغداد اســت خود چه کرد جــز فتنه در مســلمانان افکندن و تباه کردن خون خلق. و نامه در پنهان به ختای و ختن فرســتادن گرفت و پیغام‌ها می‌داد با ســلاطین غور و قبچاق و مغول به کرّات که چون ســلطان‌محمد براندازید خطبه با نام شــما کنم و طبل دولت با نام شما زنم"(بیضایی، ۱۳۸۷: ۴۱-۴۲).

هم‌چنین آز و طمع ملوکانه مانع از این شــده بود تا ســلطان برای سپاهی که در آستانهٔ شکست بود

تدبیری بیندیشد. وی با ثروت کلانی که در خزانه داشت قادر به آراستن سپاهی شایسته برای ایستادگی در برابـر مغـول بود؛ اما گریز به آبسـکون را به مقاومـت ترجیح داد، و از مال و ثـروت هرآن‌چه را که می‌توانست بار کشتی کرد و دستور داد مابقی را در صندوق‌های قیرگرفته به اعماق رود جیحون افکندند، به این امید که پس از دفع فتنهٔ مغول آن‌ها را باز یابد:

"**مرد گوژپشـت:** ... قیرگرانی که فرمودی گنجینه شـاهی را به قیر گرفتند تا به جیحون بیفکنی و از چشم مغول پوشیده داری...

مرد بر زانو: از چشـم مغول؟ نه – از چشـم نزدیکان نیز! با چنان گنجی چه سپاهی می‌شد آراست در برابر تاتار!" (بیضایی، ۱۳۸۷: ۵۵).

حرص‌وآز سـلطان تا بدان‌اندازه رسیده بود که در کشتن برادر خود که پیش از وی به تاج رسیده بود نیز اهمال نورزید. (به گفتهٔ اقبال آشتیانی، ۱۳۷۰: ۱۰)، در سال ۶۰۹، تاج‌الدین علیشاه برادر سلطان‌محمد خوارزمشـاه به سلطنت رسـید. خوارزمشاه کسـی را مأمور قتل برادر کرد و فیروزکوه و هرات را ضمیمهٔ ممالک خود ساخته، سلسلهٔ سلاطین غور را برانداخت.

(جنگاوری خون‌آلود می‌گذرد)

"**جنگاور:** هرکه را اندک لیاقتی بود بدین خیال بر افکندی. سری نگذاشتی که بر گردنی بیارزیدی!

سلطان: (حیران) تو کیی، اینهمه آشنا؟

جنگاور: برادری، با تو از یک مادر!" (بیضایی، ۱۳۸۷: ۴۳).

ب– ترس و عدم‌اقتدار سلطان‌محمد از عواملی است که بر ناتوانی وی در کشورداری صحّه می‌گذارد. زمانی‌که سایهٔ هولناک و تیرهٔ مغول بر کشور حاکم می‌شود، سلطان‌محمد که قادر به چاره‌اندیشی نیست فرار را بر قرار ترجیح داده و فرار خود را نوعی نیرنگ به دشمن می‌داند:

"**سلطان:** جلال‌الدین، مغول همه جا رسیده؛ و من جز روی پوشاندن چاره‌ای نمی‌بینم..." (بیضایی، ۱۳۸۷:۱۰).

"**سـلطان:** ... این مردمان از سیاسـت چه می‌دانند؟ از کیاست و تدبیر؟ گریختن خود گونه‌ای تدبیر است..." (بیضایی، ۱۳۸۷: ۳۷).

پ– سلطان با به‌کار گماشتن دیوانیان نالایقی که بر رعیّت ظلم‌وستم روا می‌دارند، درعمل ستون‌های انسـانی جامعه را از درون به سسـتی و ویرانی سوق می‌دهد. بیضایی در ارایه تصویر دیوانیان نالایق که عمّال سلطانند، اوضاع نامنسجم و به‌هم‌ریختهٔ جامعه‌ای را تداعی می‌کند که خود بستر استیلای بیگانگان خون‌ریز را بر خاک خویش مهّیا می‌سازد:

تصویـر:"... چندیـن دیـگ بـزرگ روی اجاق‌هاسـت، همیان‌هـا و خریطه‌های چرمیـن لبالب

شـکایت‌نامه‌ها را زیر دیگ‌ها خالی می‌کنند- اجاق‌ها شعله می‌کشد؛ سپاهیان نیم‌خیز می‌شوند و همهمه کنان خود را گرم می‌کنند" (بیضایی، ۱۳۸۷: ۴۸).

ت- غفلت و بی‌توجهی در احوال سپاهیان نیز یکی دیگر از آثار بی‌درایتی زمامدار است. "تنش‌های شدید میان عناصر ترک و ایرانی ارتش، محمد را به تمرکز نیروی خود علیه مغولان بی‌میل می‌کرد، زیرا از آن بیم داشـت که نخسـتین عمل این ارتش برکنار کردن خود او باشد. لذا سپاهیان خود را به صورت پادگان‌هایی در اطراف امپراطوری پراکنده سـاخت- تصمیمی که مسلماً به نتایجی مرگبار منجر شد. در تاریخ ایران این آخرین باری نبود که ثابت شـد یک ارتش کاملاً تجهیز شـده برای حمایت از یک شـاه نامحبوب کفایت نمی‌کند. خوارزمشـاه نمی‌توانست بر وفاداری ارتش خود متکی باشد" (مورگان، ۱۳۹۰: ۶۵). در فیلمنامهٔ ***تاریخ سـرّی سـلطان در آبسکون***، تصویر لشکر و سپاهیان ایران در کشوری که موردتجاوز و یغماگری دشـمن است ترسیم می‌شود؛ سپاهیانی که می‌بایست برای مقابله با دشمن صف بیارایند، مشـغول خوشـگذرانی و درحال‌طرب‌اند. سـربازان نه‌تنها هیچ تصوری از ترکتازی مغول ندارند بلکه حتی نام مغول نیز برایشـان ناآشناست؛ زمانی‌که سـلطان‌محمد به آبسکون پناهنده شده‌است سپاه شکست‌خورده با برپا کردن مجلس بزم و طرب سعی در برآوردن آسایش خیال وی دارند:

"سلطان: آیا هیچ‌یک از شما مغول دیده‌اید؟ نوکران به یکدیگر نگاه می‌کنند — و بی‌خبرند...

سلطان: آیا هیچ‌کدام شما بازی خوشمزه‌ای نمی‌دانید که — که این شب تیره را کاری بکند؟

اتسز: برخیز اشناس در رقص‌ها تو میانداری.

مردک: اگر همه بر می‌خاستیم مغول کجا بود؟" (بیضایی، ۱۳۸۷: ۲۴-۲۵).

از نکات مهم در روایت بیضایی این اسـت که در برابر یورش مغول -که با حرکت منسـجم سربازان تمام سلاح مغول همراه است- حضور سپاه یا دست‌کم تعدادی سرباز برای مقابله و دفاع دیده نمی‌شود.

۲-۱- استبداد و خودکامگی سلطان

حکومت اسـتبدادی در تعریف، عبارت اسـت از حاکمیّت بی‌قانونی کـه مبتنی‌بر رابطهٔ "خدایگان- بنده" یا رابطهٔ "سـلطان — رعیّت" اسـت... در چنین رابطه‌ای، مقام سـلطان و شـاه، با عنوان ظلّ‌اللهی قدسـیّت می‌یابد (قاضی مرادی، ۱۳۸۹: ۲۷). براساس نظریهٔ حق الهی پادشاهان[۸] که در توضیح و توجیه حقانیت حکومت مطلقه پدید آمده (همایون کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۱۰۱)، شاه (حاکم) دارای فرّه ایزدی است، بدین‌معنا که از سایر افراد بشر برتر، و نایب و جانشین خدا روی زمین است و مشروعیت او فقط ناشی از این برگزیدگی است. و بدیهی است در چنین مقامی باید منشأ و سرچشمهٔ دارایی و مقام و قدرت اجتماعی خلایق باشد. به‌یک‌کلام، حرف او قانون است و قانون حرف اوست (همایون کاتوزیان، ۱۳۸۱: ۸۹).

در چنین فضایی که شـاه جانشـین خداسـت، و اطاعت و فرمانبری از او، اطاعت از خدا و تخطی از امر او، سـرپیچی از امر خدا به‌حسـاب می‌آید، قدرت مطلق شاه و استبداد وی در زمامداری کشور توجیه می‌شـود. سلطان‌محمد با استبدادی که در مملکت‌داری داشـت، به‌تدریج پایه‌های مقاومت و ایستادگی را در برابر دشـمن سسـت و عملاً مرزهای ایران را به روی مغول گشـود. در ***تاریخ سـرّی سلطان در آبسـکون***، برای نشـان دادن بی‌کفایتی و اسـتبداد دسـتگاه حکومت ایران، در زمان حملهٔ مغول، سـلطان‌محمد خوارزمشـاه در جزیرهٔ آبسکون –که به آن‌جا پناهنده شـده– درگیر سلسله‌ای از رؤیاها و توهمات مشـاهده می‌شود. سـلطان از رهگذر این رویاهای آشفته که نمود تجسـم‌یافتهٔ استبداد و بیداد اوسـت، به درک و آگاهی از سـتم و جوری می‌رسـد که بر رعیّت، سرداران لایق، زنان حرم، دانشمندان تدبیرگر و شاهزادگان دربار روا داشته است. بدین‌ترتیب در این رویاها، تضاد زیستی ملت و پادشاهی که گویی هیچ نسبتی با خلق خود ندارد، رخ می‌کند:

الف) استبداد و خودکامگی سلطان‌محمد در تصمیم‌گیری‌های حکومتی نتایج جبران‌ناپذیری به دنبال می‌آورد. او به‌هیچ‌عنوان به آراء و نظرات علماء و اندیشـمندان وقعی نمی‌گذارد و امور را آن‌گونه که خود می‌پسـندد، پیش می‌برد[۹]. بیضایی با شـرح صحنه‌ای که در آن دانشـمندی با کتاب در حال ترک کردن است، در مکالمهٔ کوتاه و مستقیم دانشمند با خوارزمشاه، این بخش از تاریخ را به شیوایی روایت می‌کند:

"دانشـمند: (می‌گذرد) تو که خرافه در جای دانش آوردی، و تفأل در جای خرد! دانایان را پسـت می‌کردی و کف‌بینان را محترم می‌ساختی!" (بیضایی، ۱۳۸۷: ۴۳).

"راوی: میان این‌همه که می‌میرند – کسـی چه می‌داند – شـاید چندین فردوسـی و بوعلی است. میان این همه، شاید چند حافظ است**!"** (بیضایی، ۱۳۸۹: ۱۰)

به‌عنوان نمونهٔ دیگر می‌توان به برخورد مردم با اصحاب خرد و دانش اشاره کرد. در شرح صحنه‌ای از ***تاراج‌نامه*** می‌خوانیم:

"دانشـوری ژولیده‌موی و آشـفته را که طنابی به گردن است یکباره هوکنان چنان به میان می‌کشند که با صورت به زمین می‌خورد و چنان به وی می‌خندند که گویی به دیوانه‌ای؛ و او میان شکلک سازان که سـویش گل و سـرگین پرتاب می‌کنند گیج و گیر یکهو سـر از طناب می‌کشد به فغان.." (بیضایی، ۱۳۸۹: ۱۰)

"**راوی**: نیمه‌شـبان خـود را در رمـه افکندم و قافله تـا قافله گریختم با تغـراغ وی! به هر آبادی و حصار، آن‌چه بر من گذشـت با ملوک و خانان گفتم بهر چاره را – و کسـی نشنید! (بسیاری به ریشخند او را که می‌گریزد هو می‌کنند و برخی با شکلک ساختن و پرتاب گل پاره‌ها می‌رانندش)... بسیارند آن‌ها که ناشـنیده می‌مانند؛ و به راسـتی در این سـتم‌بازار زبان بریده با کری حرف می‌زند!" (بیضایی، ۱۳۸۹:

(۱۱-۱۳

ب) سـلطان که از جانب سـرداران لایق و باکفایت، بیمناک تاج‌وتخت خویش است، آنان را -که در صورت داشتن تجهیزات جنگی قادر به رویارویی و نبرد با مغول‌اند- ازمیان برمی‌دارد.

"**دانشمند:** تو سرداران را پیش‌تر برانداختی؛ از سروران سری نخواستی مگر جدا از گردن! (با کتابی می‌گذرد) پاسخ باید گفت از چیست که چون مغول رسید سرداری بر کاری نبود!

سلطان: در خیال تخت من بودند!

جنگاور: این خیال تو بود! هر که را اندک لیاقتی بود بدین خیال بر افکندی. سری نگذاشتی که بر گردنی بیارزیدی!" (بیضایی، ۱۳۸۷: ۴۳).

پ) نمود دیگر استبداد سلطان در ظلمی است که بر رعیّت روا می‌دارد؛ رعیّتی که پایه‌های سلطنت سـلطان، بر بنیان سخت‌کوشـی بی‌مزد و حاصل او شکل گرفته‌است در یورش وحشیانهٔ دشمن، بی‌دفاع و بی‌پناه به حال خود وا گذاشـته می‌شود. رعیت مظلوم که جز خشت و گل سلاحی برای دفاع در دست ندارد، بلاگردان سـلطانی شکسـت‌خورده می‌شود که خود زمینه را برای این هجوم ویران‌گر فراهم کرده است:

از بام خشـتی به طرف مغول پرتاب می‌شـود و بلافاصله خشـتی دیگر؛ و خشت‌های دیگر از طرف دیگر (بیضایی، ۱۳۸۱: ۶۹).

کوچیـان همـه از جاده بیرون ریخته‌اند و در پس درختان و سـنگ‌ها پناه گرفته‌اند و دزدانه و لرزان می‌نگرند؛ از نگاه آنان ارابه‌ای بر آن صندوق‌های خزانه بعد ارابهٔ شـاهی، و پس از آن سـی سوار نیزه‌دار، مردم ترسیده — به امیدی و چشم بر کمکی — در پی‌شان می‌دوند؛ جیغ‌کشان و یاری‌خواهان ولابه‌کنان (بیضایی، ۱۳۸۱: ۶).

به عقیدهٔ دیوید مورگان، تودهٔ مردم در بهترین حالت نسـبت به حکومت خوارزمشـاه بی‌تفاوت و در بدترین حالت خصم آن بودند (مورگان، ۱۳۹۰: ۶۵). به‌بیان‌دیگر، سـلطان‌محمد با اسـتبداد و ظلمی که در حق ملت روا داشـت، درحقیقت با سـلب اعتماد ملت نسـبت به خود، به‌تدریج اساس شکست خود را فراهم آورد.

۲- مردم ایران در حملهٔ مغول

آثـار بیضایی دو نکتهٔ قابل‌توجه درمـورد مردم ایران در زمان حملهٔ مغول، ارایه می‌دهند: نخسـت، مظلومیت و آسیب‌پذیری ایشان در برابر ایلغار خونریز؛ و دیگری، بی‌تدبیری آنان در مقابله با فتنهٔ دشمن.

۲-۱ مظلومیت مردم به‌عنوان قربانیان بی‌کفایتی حکمران، نکتهٔ بارزی است که در آثار موردبررسی

به‌چشم می‌خورد.

الف) مردم بی‌پناهی که آماج این یورش قرار می‌گیرند در مقابله‌ای نابرابر با سپاهیان تماماً مسّلح مغول، با خشت و گل و هرآن‌چه در دست دارند به دفاع از جان خویش برمی‌خیزند و درنهایت ناگزیر به ترک کاشانه و سرزمین می‌شوند:

تصویر گروهی مردم ژنده‌پوش خانه‌به‌دوش ترسیده، در کار کوچ در جاده‌ای؛ با هرچه به دستشان رسیده... (بیضایی، ۱۳۸۷: ۵).

و زمانی‌که جان و مال را به تمامی باخته‌اند، برای صیانت از آبرو، فرزندان را به دست خود از دم تیغ می‌گذرانند مبادا که دست تجاوز بیگانه به تاراجشان برد:

"آران مردپوش: ... من از بچه‌ها می‌گویم که خبه کردند یا به چاه انداختند مبادا به تاتار گرفتار آیند.

نوتک زن پوش: همسایهٔ دست راست بچه‌های خود را سر برید!" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۴۱).

آران مردپوش: سر سفره برای هر کدام جامی بود زهر. پدرم گفت هر که تا ته خورد آتش را نمی‌فهمد! (بیضایی، ۱۳۸۹: ۱۵)

ب) در بحبوحهٔ حملهٔ مغول، شاهد جامعه‌ای آشفته و نابسامان هستیم که جنگ عقاید و فرقه‌ها بذر کینه و نفاق در میان مردم آن پراکنده‌است، به‌گونه‌ای که صدای هولناک نزدیک شدن تاخت‌وتاز مغول به گوش آنان نمی‌رسد:

راوی: من از میان آتش حرف می‌زنم. خون به زانو رسیده. که با که می‌جنگد؟ جنگ طریقت است یا شریعت است یا تیره و تبار؟ (بیضایی، ۱۳۸۹: ۵).

"راوی: شهر ویران مرده‌ای است کرکس‌ها بر سرش؛ و این طبل خوف، جای قلبی می‌کوبند که دیگر نمی‌زند!" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۲۵).

در جای دیگر سرگشتگی مردم در آن اوضاع آشفته، جنگ و نزاع بین فرقه‌ها و کیش‌های متنوع در ایران، از زبان راوی این‌چنین وصف می‌شود:

"راوی: ما حمله کرده‌ایم یا به ما حمله شده؟" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۹).

"راوی: جدال اصحاب عقاید... غریوهای ارباب عقاید همان‌گاه که مریدان کفن‌های خون‌آلود می‌پوشند؛ همه جا علم‌های ترس‌آور... شما جبریان بدانید من اختیاری‌ام! – شما دهریان بدانید جهان مخلوق قدیم است! – شما ناسوتیان به لاهوت بنگرید! – شما جدلیان را وصیت می‌کنم به نص! – اهل ذمّه مذموم‌اند و لفظشان منضم نیست جز به ذمّ!" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۸–۷).

۲-۲- ناتوانی، و بی‌تدبیری مردم در برابر دشمن از نکات کلیدی در ویرانی ایران توسط مغول است.

الف) زمانی‌که از یکایک افراد انتظار می‌رود که با داشـتن حس مسـوولیت در برابر سرنوشت جمعی خویش به تدبیر و چاره‌اندیشی برخیزند، من فردی بر من جمعی برتری می‌یابد. تک‌تک افراد شانه از بار سـنگین مسوولیت خالی کرده، تنها در اندیشـهٔ نجات خویش بر می‌آیند. این حالت را می‌توان از تبعات جامعهٔ استبدادی دانست، که در آن افراد به‌لحاظ حقوق شخصی حس امنیت نداشته، به هنگام بحبوحه، از شرکت در سطح کلی‌تر جامعه ابا می‌ورزند.[۱۰] چنان‌که در ***تاراج نامه*** نیز بر آن تأکید شده است:

"راوی: خون از زانو برگذشته و آتش در سینهٔ من است. هرکس دیگری را سبب می‌داند و به راستی که ما همه سبب‌ایم!" (بیضایی، ۱۳۸۹ : ۹).

غفور: یکی باید قدم بگذارد جلو.

چوبدار: من؟ چرا؟ من سالی چند روزه در آبادی‌ام آن‌ها پیش بیفتند که همه سال روی این خاکند (بیضایی، ۱۳۸۱: ۳۴).

ب) عـدم وحدت و یکرنگی مردم ایران ریشـهٔ تک‌روی ایشـان در حرکت‌های اجتماعی اسـت. از نمونه‌های تجلی ذهنیت فردگرای مردم ایران در ***تاراج‌نامه*** دیده می‌شود:

راوی: مترسـان مرا که جمع مفردان پراکند! آیا مفرد مغول جمع اسـت و جمع ما مفرد؟ (بیضایی، ۱۳۸۹: ۱۳).

تاتـار: (خشـنود) ندیدم در این بویون دو تـن باهم! همه تک می‌روید؛ هرکـس پی جان خویش! (بیضایی، ۱۳۸۹: ۴۵).

راوی: ...خان فرمود شـما را نیاز دشـمن نیسـت که ویرانی خویشـید بدین همه سالوس چاپلوس که – در تهمت یکدیگر – مرا جاسوس بی‌مزدند! (بیضایی، ۱۳۸۹: ۱۱)

پ) در شرایطی بحرانی که مردم امنیت جانی ندارند، اتحاد علیه دشمن از میان مردم رخت بر بسته و اصول و ارزش‌های نوع‌دوسـتانه و انسـانی نیز معنا می‌بازد و افراد بی‌رحم می‌شـوند. "اتکای حکومت اسـتبدادی به نیروی مزدوران باعث رشـد و گسـترش روحیهٔ مزدورپروری در سطح کلّ جامعه می‌شود و مردمان تحت اسـتیلای اسـتبداد می‌کوشـند تا با مزدوری به منافع شـخصی هرچه بیشـتری دست یابند" (قاضی مرادی، ۱۳۸۸: ۱۹۲). بیضایی ریشـه و خاسـتگاه تفرقه و عدم‌اتحاد میان مردم ایران را در عدم‌وحدت آن‌ها می‌داند که از ایل‌وتبار و عشیره و خون‌های مختلف بودند، از هم دور بودند، از فرقه‌های مذهبی گوناگون بودند، و به علت این تفرقه‌های بیش‌ازحد در کارهای دسـته‌جمعی – حتی دادخواهی–

فرصت رشد نداشتند (بیضایی، ۱۳۹۰: ۱۷). نمونهٔ زیر مؤید این نکته است:

" آران مردپوش: کاش سیبی داشتی یا انجیری!

نوتک زن پوش: خیالت اگر داشتم خودم نمی‌خوردم؟" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۲۹).

" نوتک زن‌پوش: (نفس‌بریده و ناباور) ریسهٔ سیب و به! دشمن سیر می‌کنیم و خود گرسنه‌ایم! (گریان پا به زمین می‌کوبد) پس داشتی و دریغ می‌کردی!" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۵۱).

یساور: غزها نیامدند؛ و ما داریم یکی‌یکی به آخر می‌رسیم. غز چرا پی ما باشد؟ انگاشتی که ما خود نیستیم... صورت‌هایمان زشت شده. ما شکنجه‌گر هم شده‌ایم. (تکش با نیزه به پشت یساور فرو می‌کند. او می‌افتد) (بیضایی، ۱۳۸۱: ۶۱).

ناامنی اقتصادی در جامعهٔ موردتجاوز و آسیب‌دیده، مردم را هرچه‌بیشتر به‌سوی حرص‌وطمع سوق می‌دهد:

مردچاق: نمی‌بینی که بازار معامله گرم است؟ مردمان هرچه به جنس دارند به نقد می‌فروشند. خود را سبک باید کرد! بهترین فرصت که ارزان بخری و انبار کنی... بعد از جنگ به چندان گزاف بفروشی که بار هفت پشت خویش بربندی! گناه من نیست؛ قاعده اینست! (بیضایی، ۱۳۸۹: ۶۵)

ت) با این اصول انسانی و نوع‌دوستانه در زمان فتنه هستیم و ازسوی‌دیگر، درهم شکستن ارزش‌هایی که ریشه در فرهنگ عامّهٔ ملت ایران ملاحظه می‌کنیم. پهلوانان که برساختهٔ امیدهای مردم بی‌پناه و بی‌تدبیر در جامعهٔ نا امن‌اند، دچار بیگانگی از هویّتی می‌شوند که مردم به آن‌ها بخشیده‌اند و خود ظلم روا می‌دارند:

"عیّار: نجات دنیا از من ساخته نیست؛ پس وهل ویرانش کنیم!" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۱۸).

" نوتک زن پوش: ما اولین کسان نیستیم که خود را به دست خود نابود کرده‌اند- (دم گریه) با شهری که در آن همه اسباب سعادت جمع بود!" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۲۹).

در ***قصه‌های میرکفن‌پوش*** تصویری از یک زورخانه ارایه می‌شود که تبدیل به شکنجه‌گاه شده، و پهلوانان به‌جای خردورزی و چاره‌جویی، در حال شکنجهٔ یکدیگرند تا خود را برای شکنجه‌های مغول مقاوم سازند.[۱۱] زمانی هم که مغول از راه می‌رسد پهلوانی در شهر نیست تا مانع از به تاراج رفتن مال و جان مردم شود، چراکه همگی زیر شکنجه‌های خود توان و قدرت از کف داده‌اند:

"بهادر: غزها نمی‌توانند فریاد مرا بشنوند. دیگر فریادی برایم نمانده‌است. همهٔ فریادهایم را این‌جا زده‌ام. **ارکان:** شما جلاد یکدیگر شده‌اید. شما خودتان جای غزها را گرفته‌اید. پای غز هنوز به این‌جا نرسیده ولی ضربه‌شان را زده‌اند!" (بیضایی، ۱۳۸۱: ۶۶).

به‌نظر می‌رسد بیضایی در ترسیم چهرهٔ قهرمان (پهلوان و عیّار) دو هدف را دنبال می‌کند؛ اشاره به نهادینه بودن قهرمان‌پروری در ملت ایران که برخاسته از شرایط نابسامان حیات فردی و اجتماعی آنان است و دیگری اسطوره‌زدایی از این باورها.

ازهمین‌روست که در نمایشنامه‌ی اخیر خود، ***تاراج‌نامه***[۱۲]، با پردازش عمیق شخصیت‌های آران و نوتک که قوم بلادیده چشم امید به نجات خود را به آن‌ها دوخته‌اند و آن دو نیز درنهایت، نجات جان خویش را بر مبارزه و رویارویی با مغول ترجیح می‌دهند، بر این مهم تاکید می‌ورزد که آیین و باور قهرمان‌پروری و انتظار برخاستن یک تن برای مقابله با مغول، کاری‌ازپیش نبرده است:

"راوی: و شهر می‌ماند در ایلغار خانه به خانه؛ تا سپس بسوزندش در کینهٔ خویش! به پشت سر نمی‌نگرند؛ تنها به پیش رو! روزی آیا باز خواهند آمد؛ تا خشتی روی خشت بگذارند؟ تنها امید به مروّت درندگان است! (و در شرح صحنه می‌نویسد): تاریک می‌شود... گاهی یکی آن میان، جیغ گرگ‌جانوری بر می‌آورد" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۹۶).

ث) مردم غفلت‌زده و ناآگاه که قادر به اندیشیدن و تدبیرگری برای نجات خویشتن نیستند، به شکوه ازدست‌رفتهٔ خود در گذشته‌ای دور مغرور شده و با تکیه به این توّهمات است که بر ناتوانی خود سرپوش می‌گذارند. جلال ستاری در کتاب ***هویت ملی و هویت فرهنگی***، بر این باور است که سعی در تکوین هویت ملی یگانه، برترین وسیلهٔ مشروعیت بخشیدن به نظام سیاسی و حفظ وحدت است (ستاری، ۱۳۸۰: ۹۶). درمقابل، هویت فرهنگی به‌عنوان مهم‌ترین عامل وحدت قلبی ملت، واقعیتی است که در ژرفای روح و جان ملت و قوم ریشه دوانیده، و رکن اساسی و مایهٔ قوت و دوام ملت است (ستاری، ۱۳۸۰:۱۰۹). دراین‌زمینه، آن‌چه درآثار بیضایی کلیدی به‌نظر می‌رسد انتقاد از برتری داشتن هویت ملی بر هویت فرهنگی در میان مردم ایران است:

"سردار پیر: چه شد که افتخارات به نسیان سپرده شد؟ ما تاریخی نوشته داریم سراپاش افتخار! خاکی که از آن جنگاوران فرد برخاسته‌اند؛ سردارانی چون بونصر و بوسلیک؛ آن‌ها که در جنگ واقعه شمشیر می‌زدند! مفاخری از الف تا یاء شیوخ و خبرخوان و قصه‌دار! فتح نهایی همیشه از ما بود؛ پهلوانی همیشه از ما بود؛ عظمت همیشه از ما بود! قدرت همیشه از ما بود؛ شهامت همیشه از ما بود" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۷۲).

در کتاب ***ما چگونه ما شدیم***، بالیدن به نژاد و فرهنگ و تمدن ایرانی از عواملی دانسته شده که مردم ایران اساساً درصدد کنکاش و ریشه‌یابی عقب‌ماندگی‌ها بر نیایند (زیباکلام، ۱۳۸۷: ۳۶). شخصیت تاتار نیز در گفت‌وگوی پرخاشجویانه‌ای که با آران و نوتک ایرانی دارد، این روحیهٔ ملت ایران را به سخره

می‌گیرد:

"تاتار: پرگوی و کم خردید و بسیار لاف که خود را برتر از جهان می‌گیرید!" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۵۷).

ج) سهل‌انگاری مردم در برابر تهدیدات مغول، ریشه در غفلت و سستی آن‌ها دارد؛ آران مردپوش در ***تاراج‌نامه*** که بازماندهٔ قتل‌عام مردم به دست مغول است، در نگاهی تأسف‌برانگیز که بر زندگی و سرزمین برباد رفتهٔ خود دارد، می‌گوید:

" آران مردپوش: هر کاری کردیم جز این‌که کاری بکنیم! (می‌غرد) دیوارها را بلند بر نیاوردیم و نیکو نساختیم! و کار امروز به فردا گذاشتیم! خردنامه‌ها شستیم و هوسنامه‌ها دریدیم و تصاویر کتب سوختیم و در یکدیگر افتادیم و هر که را تهمت زدیم از زندیق و شکاک و فلسفی و دهری و گبر و مجوس؛ که این عقوبت فرود نیامدی اگر خلقی از شمایان را انکاری گزاف برنخاستی! – آری – همواره خود را گناهی می‌تراشیم تا سزاوار این تنبیه شویم!"(بیضایی، ۱۳۸۹: ۴۰).

چ) باورهای نادرست خرافی اراده و توان مردم را در مقابله با دشمن سست و نابود می‌کند. به‌عنوان‌مثال، فتنهٔ مغول را تاوان گناهان خود دانسته، در کنجی از معاصی خود استغاثه می‌کنند:

دلال: جایی هست که به چند پشیز تازیانه‌ات می‌زنند! چطور می‌توانیم بلا را دور کنیم جز با عذاب دادن خود، که بار گناهان سبک شود! جمع‌خانه‌هایی هست که می‌توانی در آن روزه‌ی خاموش بگیری یا اگر بخواهی می‌توانی ثواب آن بخری. آن طرف کفن می‌فروشند و این‌جا اهل‌قلم مردمان را وصیت می‌نویسند. افسوس که شهر ما همه‌چیز دارد جز بقعه‌ای که مجاور شویم و اشک بریزیم و گل به سر کنیم! (بیضایی، ۱۳۸۹: ۶۷–۶۸).

و در انتقاد از این اوضاع، آران لبریز و خفه می‌گوید:

" آران مرد پوش: (لبریز و خفه) کار به دعا نیست، که اگر بود این خلق زنده بود!" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۲۹).

ح) مردم با قهرمان‌پروری بر ناتوانی‌های فردی و عدم‌اتحاد و یگانگی جمعی خویش پوشش می‌نهند.

در سرزمینی که همواره مورد تاخت‌وتاز بیگانه بوده و از جوروستم خودی نیز در امان نبوده است، مردم شخصیت عیّار را برای جبران ناتوانی و استیصال خود پرورش می‌دادند. عیّار برخلاف خود آنان از قدرت جسمانی و معنوی بالایی برخوردار بود. عهد مغول یکی از پرجنب‌وجوش‌ترین و زنده‌ترین ادواری است که مسلک فتوّت و جوانمردی در آن متشکّل و متّفق و فعّال می‌شود... فتوت به‌عنوان پدیده‌ای که از بطن تصوّف زاده شد در این دوره نقش فعالانه‌ای در جامعه بر عهده گرفت و مانند حربه‌ای کارساز

در برابـر سـتم بیگانه قدعلم کرد. اهل‌فتوّت که مرام و مسـلک خود را خدمت بـه خلق قرار داده بودند، طریقه‌های گوناگونی را برمی‌گزیدند که ازآن‌جمله عیّاری است. کوشاترین و فعال‌ترین قشرهای جامعه، یعنـی طبقهٔ زحمت‌کش پیشـه‌ور، صنعت‌گر و زارع، اهل این فرقـه بوده‌اند؛ جوانمردانی که با عرق‌جبین امرارمعاش می‌کردند، و از خصایص نیکوی انسانی برخوردار بودند... حفظ نظم شهر را برعهده می‌گرفتند و در مواقع بلا و گرفتاری و جنگ به کمک مردم می‌شتافتند (بیانی، ۱۳۷۱: ۷۳۰-۷۳۷، نقل به تلخیص).

بـرای مثال می‌توان به ***عیّارنامه*** اشـاره کرد که روسـتاییان از فتنهٔ ایلغاریان بـه پهلوان‌قَدَر روی می‌آورند:

دیگری: چون می‌شنیدند تو در شهری شهر را می‌گذاشتند؛ چون گفته می‌شد روستا می‌گردی گرد روستا نمی‌گردیدند. در صد سال یکی چون تو و او هم خاموش؟ تیر از کمان ظلم؛ تیغ از غلاف جور؛ بر ما سـنگ فتنه می‌بارد! آن‌گاه که تو بودی سـد دغاع می‌بستی، سامان مقابله می‌دادی. بارها از هیبت تو گردنکشان موش خزندهٔ سوراخ‌ها شدند (بیضایی، ۱۳۸۶: ۱۵).

"اهمیت و نضج فتوت نسبت مستقیم با عمر حکومت مغول داشت که هرچه بر آن افزوده می‌شد، بر اعتبار این نیز افزوده می‌گردید و پایگاه مردمی نیرومندتری می‌یافت. نیمهٔ دوم دوران فرمانروایی مغول، عهد تکامل فتوت در ایران بود" (بیانی، ۱۳۷۱: ۷۵۵). به‌عبارت‌دیگر، جریان عیّاری و جوانمردی که برای دفع بلا و نجات مردم آغاز شـده بود، نه‌تنها گرهی از مشـکلات و مصائب باز نمی‌کرد بلکه هم‌راسـتا و هم‌جهت با تداوم حکومت جور و سـتم بود. مردم سـتم‌دیده از سر ناتوانی و یا غفلت و کوتاهی در تعیین سرنوشـت جمعی‌شـان، به فردی برخاسته از میان خود نیاز داشـتند که با جان‌فشانی و از خودگذشتگی، بلاگردان آن‌ها شود و امید و نجات را به زندگی‌شان باز گرداند. این ذهنیت، مردم را بر آن می‌داشت که از انتظار خود، قصه‌ها و افسانه‌ها بسازند. از نمونه‌های قهرمان‌سازی، در نمایشنامهٔ ***فتحنامهٔ کلات*** *دیده* می‌شـود. مردم از شر فتنهٔ مغول که اینک بر خاک ایران مستولی شده‌اند، به آی‌بانو –که طبق مصلحت به همسری توی‌خان مغول درآمده– روی می‌آورند:

" **قصه‌خوان:** درمیان پرده‌نشینان فقط یکی! آی‌بانو، تو آن تکی. تو خود را فنای ما کردی تا جنگ مغلوب صلح شد؛ ورنه ما امروز چه بودیم جز سرهایی بر مناره‌یی؛ مشتی ارواح گرسنهٔ گریان در کناره‌یی" (بیضایی، ۱۳۶۲: ۴۲).

آی‌بانو، زن بادرایت و هوشمند ایرانی است که در مقام حاکم توانا و مدّبر، رعیت بی‌دفاع کلات را از جور مغول رهایی می‌بخشد.[۱۳]

تصویر قوم مغول در متون موردبررسی

هجوم مغول برای کسانی که بخت بد قرار گرفتن در راه پیشروی آن را داشتند، رویدادی حقیقتاً هولناک و اغلب آخرین تجربه‌ی زندگی بوده‌است (مورگان، ۱۳۹۰: ۱۰۰). قوم مغول در مرزگشایی‌هاشان، علاوه‌بر سرزمین ایران، ممالک و سرزمین‌های دورونزدیک را نیز مورد تاخت‌وتاز ویرانگر خود قرار داده بودند. سایهٔ هولناکشان از فراز هر آبادی که می‌گذشت جز ویرانه‌ای از آن برجای نمی‌گذاشت. در آثار موردبررسی از هجوم و استیلای آنان بر ایران، این توصیفات و تصاویر ارایه می‌شود:

الف) لشکرکشی مغول همواره با حرکت منسجم سپاهیان مسلح به نیزه و شمشیر به‌تصویر کشیده می‌شود[۱۴]:

"مردم در دو طرف گذر ایستاده‌اند؛ از میان آن‌ها تجهیزات جنگی مغول می‌گذرد..."(بیضایی، ۱۳۸۱: ۴۳).

"عیّار: مغول هُردودکشان می‌آیند و اینک تمامت روی زمین زیر سُم دارند؛ جرّار و خانمان کوب و خانمان برانداز! مثل ایشان آفت است که بر مزرعه‌ی خلق می‌زند، و چون بگذرد جز پوک و پوچ نگذارد! چون تاختن گرفتند زمین زبر زیر می‌خواست شد!" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۶۴).

ب) تاتار نیز بر ستیزه‌خویی خود مُهر تأیید می‌زند و از بدویت و بیابان‌نشینی قوم خود این‌چنین یاد می‌کند:

تاتار: بیابان مرا مادر و پدر است، چنان که شما را شهرها! (بیضایی، ۱۳۸۹: ۷۵).

عیّار: مغول بر خانهٔ زین به‌دنیا می‌آید و همان‌جا قد می‌کشد... (بیضایی، ۱۳۸۶: ۵۹).

صاحبان جدید قدرت سیاسی در ایران به شهر و شهرنشینی با دیدهٔ نفرت و دشمنی می‌نگریستند. از دید آنان، اجتماعات اسکان‌یافته، انسان‌های پستی بودند که فقط به درد استثمار و بهره‌کشی می‌خوردند. حاکمان جدید در داخل چادرهای خود در خارج از شهرها زندگی می‌کردند و مناطق آبادی را اختصاص به چرای احشام خود می‌دادند (زیباکلام، ۱۳۸۷، به نقل از: ا. ک. س لامبتون: ۵۳،۱۴۲،۱۶۴). در ***عیّارنامه*** رییس گروهی از مغولان، در دستوری که به سربازان خود می‌دهد، می‌گوید:

" این مردمان پست چون زمین بر جای خود هستند، و ما بر پشت اسب‌ها چون باد فقط می‌گذریم. در ریگزار آیا مغول می‌شناسدتان؟ شما دیگر نه ریگزاریان هستید و نه سلطان شهرها، پس ایلغاریان باشید!" (بیضایی، ۱۳۸۶: ۴۵).

پ) قوم مغول در مرزگشایی‌های خود از ریختن خون مردم بی‌گناه و بی‌دفاع دریغ نمی‌کند:

"تاتار: به دست خود سری بریدم، که تا ساعتی هنوز سخن می‌گفت! ندیدی کله‌خودهای بر خاک، و سرهای بی‌تن که ما افکندیم؟" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۶۶).

هم‌چنین در ترسیم بیداد و تجاوزگری مغول شاهد آسیب‌پذیری و بی‌پناهی زنان[۱۵] ایران هستیم که مورداهانت، تجاوز، و بی‌حرمتی قرار می‌گیرند:

... بچه‌اش آن طرف‌تر ضجّه می‌زد، که من با لگد ساکتش کردم. او زنی سرکش بود. مثل حیوانی تیر خورده! چند بار پنجه کشید... (بیضایی، ۱۳۸۹: ۲۹).

آز و طمع مغول تاحدی است که از خیانت به هم‌نوع خود نیز غفلت نمی‌کنند. پس از چیره شدن بر خاک ایران، سرداران مغول هرگونه دسیسه و نیرنگی برای ضایع کردن جایگاه دیگری به‌کار می‌گیرند تا خود زمام قدرت را به‌دست آورند. در ***فتحنامهٔ کلات***، به‌تبع درگیری توی و توغای –دو سردار فاتح– بر سر به دست آوردن حکومت سرزمین کلات و آی‌بانو، سرداران و سربازان مغول نیز هرکدام شیوهٔ خیانت و پیمان‌شکنی به یکدیگر پیش می‌گیرند:

" اویرات: چهار میخ فغفوری!

سولدوس: قید استخوان شکن!

اویرات: سرش به کوپال بکوبند!

سولدوس: او را پالان بنهند و افسار بیاویزند.

اویرات: بدتر! بدتر!

سولدوس: چشم بسته در میدان بر نیزه‌ها بدوانند" (بیضایی، ۱۳۶۲: ۱۴۴–۱۴۳).

ت) رواج یافتن زبان ترکی‌مغولی در ایران نیز مورد مهم دیگری است:

"در قرن هفتم و هشتم بر اثر حملهٔ مغول و تاتار، و در هم ریختن تشکیلات مملکتی به‌دست آنان، و حکومت‌های متمادی آن قوم، و سکونت ممتدشان در این کشور و به‌کار داشتن یاسای چنگیزی، و ادارهٔ مملکت با اصطلاحات خاصّ مغولی، زبان ترکی مغولی در ایران متداول شد و حتی بعضی از آنان در زبان فارسی راه یافت" (صفا، ۱۳۵۱: ۳۰۸).

در متون موردبررسی به‌ویژه ***تاراج نامه*** قوم مغول در ارتباط زبانی با مردم ایران از واژه‌های مغولی خود استفاده می‌کند. در ***تاراج نامه***، زمانی‌که تاتار در حال گفت‌وگو با آران و نوتک است، بیم فهمیده نشدن واژه‌هایش را ندارد و از استیلای قریب الوقوع قوم خود بر ایران مطمئن است. در گفتمان خشونت‌بار تاتار، واژه‌های مرگ، نیستی، نابودی و فنا با جمله‌ها و عبارت‌های خشونت‌بار کنشی همراه است:

"تاتار: (غریوکشـــان) اولوم دیریدی! اولکولوک بشـــمار و اولکوجی!... آن‌چه کم نگذاشـــته‌ام، زخم قمچیل و قمه! و البته –گشـــتن قابچوق‌هایشـــان؛ به دنبال آن ذخیرهٔ پنهانی، که آرزو می‌کردند یاواشی (پنهانی) با خود ببرند! در چنان گورولدوی باسلامیشی! آن ارکن و سقش؛ که تا بشمری یرکلک به خاک افتادند!" (بیضایی، ۱۳۸۹: ۴۲و۴۳)

نتیجه‌گیری

در دیـــدگاه تاریخ‌گرایان نوین، متـــن ادبی و متن تاریخی، هر دو، روایت‌هایی هســـتند که با زوایای دید متنوع و گاه ســـوگیری‌های ایدئولوژیک شـــکل می‌گیرند، و میدان تنازع و گفت‌وگوی گفتمان‌های گوناگـــون اجتماعی به‌شـــمار می‌روند. درون لایه‌های این روایت‌ها، گفتمان‌هایی وجود دارند که توســـط گفتمان حاکم و به سود آن، سرکوب شده‌اند. ازاین‌منظر، تاریخ هم‌چون متنی ادبی است که برای دریافت معانی و حقایق، باید لایه‌های بسیار و پیچیدهٔ آن کشف شود. بهرام بیضایی در روایت‌های نمایشی خود، رویکـــرد ویـــژه‌ای به تاریخ دارد. رویکرد وی به روایت‌های کلان تاریخـــی ازاین‌رو با نظریهٔ تاریخ‌گرایان نوین هم‌خوانی دارد که وی روایت‌های تاریخ را هم‌چون متنی، و با زوایای دید گوناگون بازخوانی می‌کند. مغول در تاریخ ایران حضوری نقش‌مند داشته است. بازتاب عمدهٔ این حضور نقش‌مند در ادبیات نمایشی ایران را در دو نمایشـــنامه و چهار فیلمنامه از بهرام بیضایی می‌توان دید. روایت تاریخی بیضایی در این آثار، با تاریخ مدون هم‌خوانی و تطابق دارد. ولی آن‌چه روایت او را ممتاز و برجســـته می‌ســـازد، خوانش دوبارهٔ تاریخ مدون است که در آن صداهای بسیاری که ناشنیده و گمنام مانده‌اند فرصت تجلی و ظهور می‌یابنـــد. صداهایـــی ازقبیل اصناف مختلف مردمی، تجار و بازرگانـــان، پهلوانان و عیّاران، زنان و مردان عادی، کشـــاورزان و رعیت، نظامیان و جنگ‌جویان، شـــاهزادگان و درباریان. حتی صدای دشمن نیز که در تاریخ همواره عامل شـــر و فتنه‌گر معرفی می‌شـــود، با ریشـــه‌یابی علل و عوامل تهییج وی به یورش، بازخوانی می‌شـــود. بیضایی نقش متقابل حکومت ایـــران و ملت ایران در زمان هجوم مغول را از عواملی می‌داند که زمینه‌ســـاز حملهٔ مغول و اســـتیلای آن بر خاک ایران شد. استبداد فکری و نظامی، بی‌تدبیری و بی‌کفایتی ســـلطان‌محمد خوارزمشـــاه در زمامداری ازیک‌سو، و ســـتم‌پذیری، بی‌تدبیری، و عدم‌اتحاد و همدلی میان مردم ایران، ازسوی‌دیگر ازجملهٔ این عوامل هستند.

پی‌نوشت‌ها

1. Louis Montrose

2. Historicity of the text and textuality of history

۳."آثار خلاقهٔ من، مربوط به تاریخ ایران اســت. من تاریخ خواندم و خود را وارث وحشــتی عظیم یافتم. اما توانســتم آرام آرام صدای مردمی را بشنوم که در تاریخ گفته نشده‌اند...»(قوکاسیان، ۱۳۷۱: ۲۷).

4. Dialogism

5. Polyphonic form

6. Mikhail Bakhtin (1895- 1975) منتقد فرمالیست روسی

7. Carnival:

" این شــکل ادبی برابر اســت با برهم‌زدن سلســله مراتب‌های اجتماعی که در برخی از فرهنگ‌ها به هنگام جشــن کارنیوال اجــازهٔ اجرا داشــت":Abrams, M.H. (2009). *A Glossary of Literary Terms*. 10th ed. Canada: Wadsworth: 77

8. The Theory of Divine Rights of Kings

۹. اقبال آشتیانی درکتاب ***تاریخ مغول*** از امام شهاب‌الدین خیوقی –عالمی که در دربار سلطان‌محمد مقرب بود– نام می‌برد و می‌نویســد: "عالم مزبور، صلاح آن دانســت که برای دفاع بلاد اســلام عساکر فراهم گردد و در کنار سیحون از عبور مغول ممانعت بعمل آید. ســلطان‌محمد به مصلحت اندیشــی وی توجهی نکرد، بلکه رأی دسته‌ای از امرا را که به جنگ با مغول در راه‌های صعب ماوراء النهر عقیده داشــتند پذیرفت و قشــون و امرای خود را بین بلاد عمدهٔ ماوراءالنهر متفرق نمود و به انتظار مغول نشست" (اقبال آشتیانی، ۱۳۷۹: ۲۶).

۱۰ ."چنان‌که تمرکز مطلق قدرت در دست حکومت، فقدان امنیت فردی و اجتماعی و عدم برخورداری فرد از حقوق اجتماعی در مقابله با حکومت را پدید می‌آورد" (زیباکلام، ۱۳۸۷: ۱۷۷).

۱۱. انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹

۱۲."زورخانه مکانی بود که پوریای ولی در عهد مغول تجدید سامان داد که محل تجمع پهلوانان شیعی مذهب و محل تبلیغ شــعائر دینی و آرمان‌های این فرقه باشــد. زورخانه پس از خانقاه از مراکز مهم تجمع جوانمردان و مرکز تعلیمات جسمی آنان بود که این تعلیمات در اعتلای روح و علّو طبع نقش اساسی داشت" (بیانی، ۱۳۷۱: ۷۵۳).

۱۳.از موارد قابل‌توجه در متن‌های موردمطالعه، درون‌مایهٔ تســلیم و رضا در برابر مصایب و بلایا در زمان ناامیدی از به‌ســامان شدن امور است که در فیلمنامهٔ ***آهو، سلندر، طلحک و دیگران***، با آن مواجه هستیم: دو سرباز مغول، سرمست از فتوحات و یغماگری‌شــان، به جوانی عارف بر می‌خورند که ســردرگریبان، درحال‌مراقبه است. عارف بدون بر زبان آوردن کلمه‌ای، رنج و شــکنجهٔ مغولان را تحمل می‌کند. این مقاومت و پایداری وی، که نوعی مبارزه با دشــمن نیز هســت، مغولان را به تنگ می‌آورد که درنهایت یک‌به‌یک از سر عجز خود را از پای درمی‌آورند. عارف در پایان سر بلند می‌کند، و بر سر دو جسد مغول، سماعی موحش توأمان با فریادها و زجرها آغاز می‌کند. به‌نظر می‌رسد در این اثر بیضایی رویکردی متفاوت به مسئلهٔ مقاومت و پایداری دارد که از طریق روی‌آوردن به زهد و عرفان حاصل می‌شود. و برخلاف آثار دیگرش که به نقد و نکوهش پدیده‌ای چون دست به دامان غیب شدن می‌پردازد و آن را یکی از علل شکست و ظلم پذیری مردم ایران می‌داند، در این‌جا – نا امیدی به هنگام تسلط کامل مغول و ظلم آن‌ها– زهد و درون‌گرایی را سلاحی برای مقابله با دشمن معرفی می‌کند.

۱۴.گســتردگی نیروهای صحرانشــینان مغول، معرّف میزان تخریبشان است. به‌عنوان‌مثال نقل شده است که به هنگام حملهٔ چنگیزخان، در سپاهش هفتصد واحد اسب وجود داشته که هر واحد شامل یک هزار اسب بوده‌است (زیبا کلام، ۱۳۸۷: ۱۶۱).

۱۵. لازم‌به‌ذکر اســت که در مقابل بازتاب آســیب‌پذیری زنان در بحبوحهٔ یورش دشــمن، شخصیت‌های زنی هم‌چون آی‌بانو

در ***فتحنامهٔ کلات***؛ ترلان، حرّه و ارکان در ***قصه‌های میرکفن‌پوش***، دختر(بدون اسم خاص) در ***عیّار تنها***، سُها در ***عیّارنامه***، و آران در ***تاراج‌نامه*** مشاهده می‌شود که مدّبرانه با دشمن روبه‌رو می‌شوند.

فهرست منابع

۱. اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۷۹). ***تاریخ مغول از حملهٔ مغول تا تشکیل دولت تیموری***. تهران: امیرکبیر.
۲. امیری، نوشابه. (۱۳۸۸). ***جدال با جهل (گفت‌وگو با بهرام بیضایی)***، چاپ دوم. تهران: نشر ثالث.
۳. بیانی، شیرین. (۱۳۷۱). ***دین و دولت در ایران عهد مغول(جلد۲)***. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۴. بیضایی، بهرام. (۱۳۶۲)***فتح‌نامهٔ کلات***. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۵. بیضایی، بهرام. (۱۳۸۱)***قصه‌های میر کفن‌پوش***. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۶. بیضایی، بهرام. (۱۳۸۶). ***عیّارنامه***. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۷. بیضایی، بهرام. (۱۳۸۷). ***تاریخ سری سلطان در آبسکون***. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۸. بیضایی، بهرام. (۱۳۸۹الف). ***آهو، سلندر، طلحک و دیگران***. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۹. بیضایی، بهرام. (۱۳۸۹ب). ***تاراج‌نامه***. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۱۰. بیضایی، بهرام. (۱۳۸۹پ). ***عیّار تنها***. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۱۱. بیضایی، بهرام. (۱۳۹۰) ***نمایش در ایران***. چاپ هفتم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۱۲. تواضعی، جابر. (۱۳۸۳). ***سر زدن به خانهٔ پدری***. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۱۳. زیباکلام، صادق. (۱۳۸۷). ***ما چگونه ما شدیم***. تهران: انتشارات روزنه.
۱۴. ستّاری، جلال. (۱۳۸۰). ***هویت ملی و هویت فرهنگی***. تهران: نشر مرکز.
۱۵. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۵۱). ***تاریخ ادبیات در ایران***. (جلد سوم: از اوایل قرن هفتم تا پایان قرن هشتم هجری). تهران: موسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه.
۱۶. قاضی‌مرادی، حسن. (۱۳۸۹). ***استبداد در ایران***، چاپ چهارم. تهران: کتاب آمه.
۱۷. قوکاسیان، زاون. (۱۳۷۱). ***مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی***، چاپ دوم. تهران: انتشارات آگاه.
۱۸. مورگان، دیوید. (۱۳۹۰). ***مغول‌ها***، چاپ اول، ویرایش دوم(۲۰۰۷). تهران: مرکز.
۱۹. همایون کاتوزیان، محمدعلی. (1377). ***نه مقاله در جامعه‌شناسی تاریخی ایران، نفت و توسعهٔ اقتصادی***. ترجمهٔ علیرضا طیّب. تهران: نشر مرکز.
۲۰. همایون کاتوزیان، محمدعلی. (۱۳۸۱). ***تضاد دولت و ملت، نظریهٔ تاریخ و سیاست در ایران***. ترجمهٔ علیرضا طیّب. تهران: نشر نی.

21.Abrams, M.H. (2009). *A Glossary of Literary Terms*. 9th ed. Canada: Wadsworth

22. Bressler, Charles E. (2007). *Literary Criticism, An Introduction to Theory and Practice*. New Jersey: Pearson.

23. McQuillan, Martin. (2000) *The Narrative Reader*. London: Routledge

جستار پیمایشی نقد و اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سالن‌های نمایشی تهران
پس از انقلاب‌اسلامی

سیدمیثم مطهری **، مجید سرسنگی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲ / ۲ / ۱۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲ / ۵ / ۲۶

**نویسندهٔ مسوول

جستار پیمایشی نقد و اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سالن‌های نمایشی تهران
پس از انقلاب‌اسلامی

سیدمیثم مطهری دانشجوی دکترا رشته مطالعات تئاتر. دانشکده هنرهای زیبا. دانشگاه تهران. مدرس مدعو در دانشگاه‌های هنر تهران

مجید سرسنگی دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران

چکیده

هرچند تئاتر به‌مثابهٔ محصولی فرهنگی اســت که به‌واسطه اجرای‌زنده در روی صحنه‌های مختلف، از تاثیرگذاری بلافصل و بیشینه‌ای درمیان مخاطب و جامعه برخوردار است؛ اما همواره از جهات مختلف اظهارنظر روی میزانی از پیشرفت و توفیق این محصول در جامعه با گنگی و گاه تناقض همراه بوده‌است. دراین‌میــان نقد را می‌توان اهرمی پژوهش‌محور دانســت که بیش‌ازهمه موجبــات یک رصد منصفانه و غیردولتی را فراهم آورده‌است. این بحث در مورد تئاتر دفاع‌مقدس با محتوایی ارزشی مصداق دارد.

در این پژوهش نســبت بین اجراهای عموم تئاتر دفاع‌مقدس تهران پس از انقلاب‌اســلامی را با نقد اجراهای منتشرشــده در نشــریات تخصصی تئاتر ایران، می‌ســنجیم. مرادمان از اجرا، اجرای عموم و نه اجراهای جشنواره‌ای، از نقد اجرا نقدهایی که بر اجراهای عموم ـ نه نقد آثار جشنواره‌های تئاتر، نگاشته شــده و به چاپ رســیده، و از نشــریات تخصصی تئاتر عبارت از ۴ مجله نمایش، صحنه، ســینماتئاتر و نقش‌صحنه است. ارایه کارنامه‌ای مستند و روشن از وضعیت اجراهای تئاتر دفاع‌مقدس و سیر نقدنویسی در کشــور، هم‌چنیــن تبیین و دســته‌بندی تاریخی اجراهای عمــوم این تئاتر؛ از اهداف مقاله اســت که می‌تواند در برنامه‌ریزی‌ها و سیاســت‌گزاری‌های آتــی موردتوجه قرارگیرد. ضرورت برنامه‌ریزی به‌منظور رونق نقداجرای تئاتر دفاع‌مقدس به‌مثابه اهرم ســنجش نقشهٔ پژوهشی ارتقای کیفیت این تئاتر؛ از نتایج کاربردی پژوهش است.

واژگان کلیدی: تئاتر دفاع‌مقدس، انقلاب‌اسلامی، اجرای تئاتر، نقد تئاتر، محصول فرهنگی.

مقدمه

اکنون در اظهارنظر بسیاری از مسوولین در بیان میزان موفقیت یا عدم‌موفقیت تئاتر دفاع‌مقدس، شاهد اختلافات چشمگیر هستیم. گاهی از جایگاه رفیع این تئاتر در کشور و حتی منطقه سخن شده و گاهی هم مشاهده می‌شود که بعضی اساتید و هنرمندان، اصلا تئاتر دفاع‌مقدس را یک گونه تئاتری زنده نمی‌دانند و حیات آن‌را به‌صورت‌بطعی و گذرا آن‌هم در بازه زمانی جنگ تحمیلی قلمداد می‌کنند.

شدت میزان اختلاف گفته‌ها، همگی حاکی از یک نکته است و آن عدم‌تبیین میزان موفقیت یا شکست، توجه یا عدم‌توجه، موضوعیت و اهمیت جریان تئاتر دفاع‌مقدس است. برای روشن شدن این موضوع، نقدهای منتشرشده راجع به تئاتر دفاع‌مقدس در سی‌سال اخیر می‌تواند به‌عنوان بهترین سند، موردمطالعه قرار بگیرد. چراکه این نقدها در زمان اجرای تئاترها نگاشته شده و ناظر به مسایل آن‌زمانی ازجمله جذب مخاطب، وضعیت سالن‌ها، تولید تئاتر و موارد دیگر می‌شوند. علاوه‌براین، نقدتئاتر تنها شاهد غیردولتی، محکم و مسلمی است که پس از گذراندن داوری علمی در یک مجله تخصصی نمایشی کشور، به چاپ رسیده‌است. اتخاذ هر راه دیگری برای تبیین موضوع پژوهش می‌تواند نتیجه را دچار خدشه و سرگردانی اولیه کند. یعنی منابع دیگر مثلا مصاحبه با هنرمندان یا مسوولین راجع به آثار سال‌های گذشته، به علل مختلف ازجمله فراموشی، اشتباه، حب‌وبغض و مسایل و خصایل انسانی دیگر... به‌ناچار محل‌تردید هستند.

روش‌پژوهش

در این پژوهش از روش ترکیبی استفاده شده است. یعنی هم‌زمان با پژوهشی کتابخانه‌ای تمام اسناد مربوط به نقدهای چاپ‌شده در مجلات موردبررسی، جمع‌آوری و دسته‌بندی شده‌اند و درعین‌حال با مراجعهٔ میدانی و بررسی اسناد اجراها در گزارش‌ها و بولتن‌های سالانهٔ تالارهای سطح شهر تهران، و بروشورهای اجراها، اطلاعات و مشخصات اجراهای تئاتر دفاع‌مقدس در مدت سی سال گذشته ثبت‌وضبط شده است. سپس به مقایسه و تطبیق اجراها و نقدهای مربوط پرداخته شده است.

پیشینه‌پژوهش

تاکنون کاری نسبت به مدون‌کردن همهٔ اجراها در کنار نقدهای مربوطه انجام نگرفته است. تنها یک مورد گزارش در مجله نمایش باعنوان "تئاتردانشگاهی و تالارمولوی؛ نگاهی آماری به ۲۵ سال تئاتردانشگاهی در تالارمولوی "(آراسته، ۱۳۸۵: ۲۶ – ۲۹) منتشرشده که ابتدا همان‌طورکه از عنوان این مطلب برمی‌آید؛ تنها به اجراهای صورت‌گرفته در سالن مولوی محدودمی‌شود و دوم سیر نقد و

رصد تئاتر، مساله پژوهش مذکور نیست. فقدان نگاه نو و کاربردی در جریان تئاتر دفاع‌مقدس؛ از دیگر ضرورت‌های نگارش این مقاله محسوب می‌شود.

۱- بحث و استدلال

در این قسمت به ارزیابی کمی نقدها می‌پردازیم. ما نمی‌توانیم از کمیت یک موضوع صحبت کنیم بدون‌آنکه به مابه‌ازای آن در اجتماع و زمان موردمطالعه خود نظری افکنده باشیم. به‌عبارت‌دیگر تنها زمانی می‌توانیم کمیت مطلوب نقد اجراها را تبیین کنیم که اجراهای صورت‌گرفته را ازلحاظ کمیت هم بررسی کرده تا به نسبتی میان آن دو برسیم و از ورای‌آن در مورد کمیت نقد اجراها به صحبت بپردازیم. یعنی دراین‌بخش نسبت بین اجراهای‌عموم تهران در سی سال اخیر را با نقد اجراها اندازه‌گیری می‌کنیم تا به میزانی از کمیت پژوهشگری در زمینه اجراها دست یابیم.

۲- ارزیابی نسبت اجرا به نقد در تهران به ترتیب تاریخی

در به‌دست‌آوردن نسبت میان اجرا و نقد، توجه به تعداد آثار نقدشده به تعداد آثار نقدنشده است. مثلا در سال ۱۳۸۱، که ۱۰ اجرا در آن گزارش شده، از مجموع ۶ نقد منعکس‌شده در نشریات تئاتر؛ ۳ نقد بر اجرای نمایش "اتاق رویا" نوشته شده است. دراحتساب نسبت تعداد اجرا به نقد، از آن‌جا که این ۳ تنها یک اثر را نقد کرده‌اند و آثار دیگری در این‌سال هستند که اصلا نقدی بر آن‌ها نوشته نشده، نسبت مذکور ۱۰ به ۴ محاسبه می‌شود. به‌عبارت‌دیگر مقصود دقیقمان از نسبت اجرا به نقد؛ نسبت کل اجراهای سال(مجموع اجراهای نقدشده و نقدنشده) به اجراهای نقدشده است. انتخاب عنوان خلاصه‌شده "نسبت اجرا به نقد"، به خاطر جلوگیری از اطاله‌کلام است.

۲-۱- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۵۹: در سال۱۳۵۹ یک اجرا در سطح شهر تهران انجام می‌شود که قطع‌به‌یقین، اولین اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در شهر تهران محسوب می‌شود. نقدی بر این اثر، در ۶ مجله موردبررسی یافت نشده است. چراکه در آن‌زمان به علت نوپایی انقلاب، مجله‌نمایش هنوز از تعطیلی قبل از انقلاب خود خارج نشده است و مجلات دیگر هم تاسیس نشده‌اند. "شلمچه در خون" عنوان این اثر است که علاالدین رحیمی آن‌را در تاریخ اسفند ۵۹ در تالارمولوی به صحنه می‌برد. بنابراین نسبت اجرا به نقد در سال ۱۳۶۹ یک به صفر است.

۲-۲- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۶۰: در سال ۱۳۶۰ هم‌چنان تعطیلی مجله‌نمایش ادامه دارد. در این‌سال ۳ اثر به اجرا رفته‌است. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال سه به صفر است. اولین اجرای سال ۶۰ حاصل یک کار گروهی در نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی با عنوان "ننه خضیره" است که در آذر ماه در تالاروحدت اجرا می‌شود. دو اجرای دیگر سال ۶۰ هر دو در اسفند گزارش‌شده‌اند. "حکایت اول، می خواستن جنوبو دو روزه بگیرن" به‌قلم احمدرضا درویش و کارگردانی گروه حمزه در تئاترشهر، تالارچهارسو به صحنه می‌رود. هم‌زمان نمایش غروب خونین با نمایشنامه‌نویسی یوسف رضا رئیسی و کارگردانی حسین پرورش با فاصله جغرافیایی اندک در تالارمولوی اجرا شده‌است.

۲-۳- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۶۱: در سال ۱۳۶۱، ۲ اجرا در سطح شهر تهران انجام می‌شود اما هنوز از نقد و مجله‌نمایش خبری نیست. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال دو به صفر است. "چهارسو در انتظار" عنوان نمایشی با نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی علی‌اکبر قاضی‌نظام است که در آمفی‌تئاتر مرکز فرهنگی‌هنری آموزش‌وپرورش منطقه ۱۱ به اجرا درآمده‌است. هم‌چنین "سرودسرخ برادر" متن یک کار گروهی به‌قلم محمد رحمانیان است که در خرداد ۱۳۶۱ و در تالارقشقایی تئاترشهر به‌روی صحنه می‌رود.

۲-٤- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳٦۲: سال ۱۳۶۲ هم ۵ اجرا به‌وقوع پیوسته‌است. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال پنج به صفر است. مجموعه تئاترشهر با اجرای نمایش "عاشورای دوم" به نمایشنامه‌نویسی علی‌اکبر محلوجیان و کارگردانی مهدی مهمانی در سالن‌چهارسو و نمایش"قضاوت با شما" نمایشنامه‌نویس وکارگردان حسن مشکلاتی در سالن‌قشقایی؛ اولین اتفاقات سال ۶۲ راجع به تئاتر دفاع‌مقدس تهران را در فروردین‌ماه رقم‌می‌زند. پنج ماه بعد متنی به‌قلم فرج‌الله سلحشور با عنوان "ابتلا" با کارگردانی هوشنگ آخوندپور، شهریور و مهر سال ۶۲ مهمان تالارمولوی است. علی‌اکبر قاضی‌نظام در دومین سال، حضور خود را با نویسندگی و اجرای نمایش "صف" در آمفی‌تئاتر مرکز فرهنگی‌هنری آموزش‌وپرورش منطقه ۱۱ تداوم می‌بخشد. "بازمی‌گردیم به خانه" متنی براساس یک طرح جمعی به‌قلم و کارگردانی محمد نگهدار است که اسفند ۱۳۶۲ در تئاترشهر، سالن‌چهارسو به‌روی صحنه می‌رود. بنابراین تئاترشهر آغازگر و پایان‌بخش تقویم خاطرات اجرای تئاتر دفاع‌مقدس سال ۶۲ در تهران است.

۲-۵- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال۱۳٦۳: سال ۱۳۶۳ فرامی‌رسد. اولین نقد بر اجرای تئاتر دفاع‌مقدس از این‌سال در مجلات تئاتر ایران نوشته می‌شود؛ مجله‌نمایش پس از تعطیلی هم‌زمان با حرکت‌های مردمی در انقلاب، سال ۱۳۶۳ شروع دوباره کار خود را آغاز کرده‌است. این مجله در آن زمان تنها مجله رسمی تئاتر کشور بود. پس سال ۶۳ سال تولد هم‌زمان اولین مجله تخصصی تئاتر ایران پس از انقلاب و اولین نقد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس است. ۴ اثر در این‌سال به اجرا می‌رود. سیدحسین علایی مهر ۶۳ در سالن‌چهارسو متنی از ناصر حافظی را با عنوان "قاسمی دیگر" کارگردانی می‌کند. آبان‌ماه سیدامیر میرعلائی، نمایشنامه‌نویس و کارگردان نمایش "توپ"، اثر خود را در کانون حر، در جنوب تهران به‌روی صحنه می‌برد. "حاجت" عنوان نمایشی به نویسندگی و کارگردانی حسن حامد است که در سالن چهارسو اجرا شد. حوزه اندیشه‌وهنر اسلامی(حوزه‌هنری کنونی)، هم در این‌سال میزبان "تیرغیب" اثری از محسن مخملباف با کارگردانی تاجبخش فناییان شد. در این‌سال تنها "نقد نمایش توپ"(بی‌نام، ۱۳۶۳ ، ۵۲) در مجله‌نمایش به چاپ می‌رسد. اما از آن‌جا که پس از انقلاب این اولین سالی است که نسبت اجرا به نقد چهار به یک است، در نوع خود موفقیت به‌حساب می‌آید.

۲-٦- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳٦٤: سال ۱۳۶۴ شروع سکوت ۱۷ساله نقدتئاتر دفاع‌مقدس در مجلات تئاتر (در آن‌سال تنها مجله‌نمایش) است. در این‌سال ۲ اجرا صورت می‌گیرد. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال دو به صفر است. "خلیل طلایه‌دار درون‌مرز" عنوان اثری از محمد احمدی است که در اردیبهشت ۶۴ که بر صحنه سالن اصلی تئاترشهر جولان‌می‌دهد. پس از آن "تیر غیب" به قلم محسن مخملباف با کارگردانی تاجبخش فناییان دومین سال پیاپی اجرای خود را بر همین صحنه اصلی تئاترشهر تجربه می‌کند.

۲-۷- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳٦۵: سال ۱۳۶۵، ۳ اجرا در تالارمولوی گزارش شده‌است. بنابراین‌سال ۶۵ سال حضور تئاتر دفاع‌مقدس، تنها در سالن مولوی است. نسبت اجرا به نقد در این‌سال سه به صفر است. تیرماه ۶۵ متنی از جهانگیر طاهری با عنوان "انتهای بازی" را عباس ظفری در تالار مولوی به صحنه می‌برد. پس از او، نوبت مجید زارعکار است که نمایشنامه خود با عنوان "بلم، جنگ، هجرت" را کارگردانی و اجرا کند. "نامیرا" را هم در این‌سالن، نعمت‌الله لاریان نمایشنامه‌نویسی، کارگردانی و طراحی کرده است.

۲-۸- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳٦٦: سال ۱۳۶۶، سالی است که تئاتر دفاع‌مقدس تنها در بزرگ‌ترین سالن‌های تئاتر کشور یعنی سالن اصلی تئاترشهر و سالن‌مولوی فعال شده‌است. تعداد اجراها به ۴ می‌رسد؛ اما هیچ نقد اجرایی منتشر نمی‌شود. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال چهار به صفر است. قبل از انفجار اثری از حسین فرخی است که آغازگر تقویم اجراهای تئاتر دفاع‌مقدس در فروردین سال ۶۶ در محل سالن اصلی تئاترشهر می‌شود. پس از او ناصر عرفانیان نمایشنامهٔ محمدمهدی رسولی با عنوان "کوی آفاق کجاست" را در این‌سالن به اجرا می‌گذارد. اما تالاروحدت میزبان "پرنده‌های شط" اثری از اعظم بروجردی به کارگردانی امیر دژاکام و "درهم نشکن بلمچی" اثری از مجید زارعکار می‌شود.

۲-۹- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳٦۷: سال ۱۳۶۷، هم ۲ اثر در سطح شهر تهران به اجرا درآمده است. در بهار این‌سال فصلنامه تئاتر شروع به فعالیت کرده، اما این خبر هم تاثیری در توجه‌به نقد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس ندارد. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال دو به صفر است. "محراب عشق" نمایشی به‌قلم و کارگردانی حسن وارسته است که در تالاراندیشه حوزه‌هنری به اجرا رفته است. اما در تالاراصلی تئاترشهر اثری از حسن حامد به کارگردانی رضا سعیدی با عنوان "یه‌شب شرجی گرم" به صحنه می‌رود.

۲-۱۰- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳٦۸: در سال ۱۳۶۸، طبق گزارش اداره تئاترشهر، یک اجرا انجام‌می‌شود. این اجرا که در تالارچهارسو بر صحنه رفته، با عنوان "تصویر دیگر" به نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی مجید زارعکار است. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال یک به صفر است.

۲-۱۱- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۷۰: سال ۱۳۶۹ اجرایی گزارش نشده‌است. سال ۱۳۷۰ فرامی‌رسد. نمایش "قاب بی‌تصویر"کاری از علی‌نقی رزاقی شهریور۷۰ در سالن شماره ۲ تئاترشهر اجرا شده‌است. دی‌ماه هم تالارمولوی میزبان نمایش "دلدار" کاری از حسین نوری است. دو اجرا را هنرمندان تئاتر دفاع‌مقدس به صحنه برده‌اند اما از نقد اجرا خبری نیست. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال دو به صفر است.

۲-۱۲- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۷۱: سال ۱۳۷۱ هم سه اجرای دیگر

به صحنه می‌رود. "عطا سـردار مقلوب" اثر علیرضا نادری اردیبهشـت‌ماه در تالارمولوی اجرا شده است. حسـین نوری نمایشنامه‌ای از خود با عنوان "عاریت‌سرا" را خردادماه در همین تالار روی صحنه می‌برد. این درحالی است که تالاروحدت در اختیار نمایش "خرمشهر عزیز" کاری از حسین فرخی قرار می‌گیرد. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال سه به صفر است.

۲-۱۳- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سـال ۱۳۷۲: سـال ۱۳۷۲ یک اجرا در تهران با محور تئاتر دفاع‌مقدس داشته‌ایم. "عطر گل یاد" نمایشنامه‌نویس و کارگردان کریم جوانشیر، فروردین و اردیبهشـت ۱۳۷۲ تالارمولوی اجرا شـده است. مجله سـینماتئاتر از بهمن این‌سال آغاز به‌کار می‌کند. بنابراین تعداد مجلات تئاتر به سـه عنوان رسیده است. اما هنوز از نقد اجرای دفاع‌مقدس، خبری نیست. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال یک به صفر است.

۲-۱٤- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سـال ۱۳۷۳: از ۳ اجرایی که در این‌سـال به صحنه رفته‌اند، دو اجرا در تالارمولوی صورت‌گرفته که عبارتند از: "با من مثل دریا" نمایشـنامه‌نویس و کارگردان محمدجواد کاسه‌ساز شـهریورماه و "وقت حکایت رحمان" نمایشنامه‌نویس و کارگردان مجید سرسـنگی آذرماه. "وقت حکایت رحمان" براساس نمایشنامه دو حکایت از چندین حکایت رحمان نوشته علیرضا نادری توسط سرسنگی به‌رشـته‌تحریر درآمده‌است. اما در تالارچهارسو اجرای نمایش "دارچنار" توسط شهرام کرمی صورت‌می‌گیرد. نسبت اجرا به نقد در این‌سال با توجه به عدم‌انعکاس نقد در مجلات سه به صفر است.

۲-۱۵- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سـال ۱۳۷٤: سال ۱۳۷۴در تهران، مخاطبان شاهد ۳ اجرای تئاتر دیگر در زمینه دفاع‌مقدس به‌شرح زیر هستند. اجرای "پچ‌پچه‌های پشت خط نبرد" مهرماه ۷۴، دومین حضور علیرضا نادری به‌عنوان نمایشـنامه‌نویس و کارگردان در موضوع دفاع‌مقدس، روی صحنه تالارمولوی به‌حسـاب می‌آید. "ماه‌گرفتگی"نمایشنامه‌ای از محمود صباح با کارگردانی امین نظری دوم و سـوم آبان دومین اجرای دفاع‌مقدس سـال در تالارمولوی اسـت. تالارچهارسـو مجموعه تئاترشـهر هم در اختیار گروه نمایش قم به‌سرپرسـتی و کارگردانی حسین پارسایی قرار می‌گیرد تا اثری از سیدحسین فدایی‌حسین با عنوان "شبیه پدر" را روی صحنه ببرند. بهار سال ۱۳۷۴ مجله هنرهای‌زیبا تاسیس‌می‌شود. اکنون ۴ مجله تخصصی در تئاتر ایران درحال‌فعالیت هستند. حتی مقاله‌ای هم معطوف به اجراهای تئاتر دفاع‌مقدس منتشر نمی‌شود. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال سه به صفر است.

۲-۱۶- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۷۵: این‌سال به‌نسبت سال‌های گذشته، سال پررونقی برای اهل‌اجراست. در این‌سال شش اجرا روی‌صحنه می‌رود، که در سالن‌های مولوی، تئاترشهر و فرهنگسراها قابل‌تقسیم‌اند. "چهارمین‌نامه" نمایشنامهٔ جمشیدخانیان به کارگردانی مهدی مکاری ۱۳و۱۴ تیر، و نمایشنامهٔ "گل آقا گل" اثری از مجید اشتیاقی به کارگردانی خود او ۱۳و۱۶ اسفند در تالارمولوی به صحنه رفته‌اند. تئاترشهر شهریورماه میزبان گروه حسین پارسایی با متن "تپه افلاک" اثر سیدحسین فدایی‌حسین در چهارسو و بلافاصله در مهرماه "منورها تنها می‌سوزند" نمایشنامه‌نویس حمید قاسم‌زادگان و کارگردان علی روئین‌تن، است. "حماسه اسارت" نمایشنامه مشترکی از عباس غفاری، سعیدداخ و رامین پرچمی است که به کارگردانی حسن جوهرچی در فرهنگسرای اندیشه اجراشده‌است. این نمایش براساس طرحی از داود گرفنی شکل یافت. اما در تالارمبارک فرهنگسرای‌بهمن، "صبح صادق" نمایشنامه‌ای از محمدحسین برمایون به کارگردانی محمدرضا خسرویان به صحنه می‌رود. در این‌سال هم نقدی بر آثار اجرایی منعکس نشده‌است؛ بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال شش به صفر است.

۲-۱۷- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۷۶: تیرماه "چغوک" جمشید خانیان را یدالله کریمی در تالارمولوی کارگردانی‌کرده‌است. شهریور و مهرماه همین سالن میزبان اثر جمشید خانیان با عنوان "چهارمین‌نامه" به کارگردانی حسن رونده است. هم‌زمان با دومین‌ماه اجرای اثر مذکور، حسین مسافرآستانه نمایشنامه‌ای از فرهاد مهندس‌پور را به‌نام "پرگار مهر- همراه با سمفونی حماسه خرمشهر" در تالاروحدت کارگردانی و اجرا می‌کند. در این‌سال مجتمع فرهنگی‌هنری اسوه رسما کار خود را در زمینه اجراهای عموم تئاتر دفاع‌مقدس با "غزلواژه‌ی قصد" نمایشنامه‌ای از عزت‌الله مهرآوران به کارگردانی سیروس همتی آغاز می‌کند. فرهنگسرای خاوران هم، چنین آغازی را با نمایش "معاشران" به قلم امیرعباس تراب و کارگردانی حسین پوراسماعیل تجربه کرده‌است. سال ۱۳۷۶ تعداد اجراها به عدد ۵ می‌رسد اما هیچ نقدی در زمینه اجراها منعکس‌نشده‌است. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال پنج به صفر است.

۲-۱۸- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۷۷: سال ۱۳۷۷، شش بار سالن‌های سطح تهران را اجراهای دفاع‌مقدس به‌شرح زیر پر می‌کند. حسین مسافرآستانه نمایشنامهٔ "سرداران" اثر مهدی متوسلی را در تالاروحدت کارگردانی می‌کند. "کانال کمیل" نمایشنامهٔ دیگری از سیدحسین فدایی‌حسین به کارگردانی کوروش زارعی، شهریور و مهر ۷۷ در تالارمولوی اجرا می‌شود. چهار اجرای

دیگر همگی در تئاترشـــهرصورت می‌پذیرد. "عزیز مایی" اثر مهرداد رایانی‌مخصوص و "لیلا" نمایشنامهٔ محمد چرمشیر با کارگردانی سپیده نظری‌پور؛ به‌طور مشترک مهر و آبان۷۷ در تالارکوچک(سالن شماره ۲ ســابق)، "اسماعیل‌اســماعیل" اثر جمشید خانیان به کارگردانی حســن رونده در تالارسایه، و درنهایت "زمســتان ۶۶" اثر محمد یعقوبی اســفندماه در تالارکوچک این مجموعه به نمایش درمی‌آیند. بنابراین می‌توان این‌سال را سال حضور مداوم تئاتر دفاع‌مقدس در مجموعه تئاترشهر دانست. بهار سال ۷۷ نوبت مجله‌صحنه اســت که فعالیت خود را آغازکند. شــمار مجلات تئاتر ۵ عنوان اســت و از نقد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس، خبری نیست. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال شش به صفر است.

۲-۱۹- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در ســال ۱۳۷۸: ســال ۱۳۷۸، هم ۵ اجرای تئاتر دفاع‌مقدس دیگر به صحنه می‌رود. خردادماه حســین پارســایی نمایش "طوفان روح" را براساس طرحی از فرهــاد مهندس‌پور در تالاروحدت اجرامی‌کند. هم‌زمان مرتضی هواســی نمایشــنامه "نرگس" خود را خرداد و تیر در تالارمولوی به نمایش‌گذاشته‌اســت. بعد از نرگس نوبت "ناگهان پنجره ســرد" نمایشنامهٔ میلاد اکبرنژاد اســت که توســط افســانه هنرور، شــهریور و مهر را میهمان مولوی باشــد. "ماه و مهر – همراه با ســمفونی سرداران" اثر هوشــنگ هیهاوند و با کارگردانی حســین مسافرآستانه برای دومین‌بار در تالاروحدت، آبان۷۸ اجرا می‌شــود. سیروس همتی هم در فرهنگســرای‌بهمن با نمایش "نشان آخر" فعالیت خود را در تئاتر دفاع‌مقدس قوت می‌بخشــد. نقدی منعکس‌نشده‌است، بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال پنج به صفر است.

۲-۲۰- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۷۹: علی روئین‌تن در مقام نویسنده و کارگردان دو نمایش را با عناوین؛ "شکســته بخوان" براساس نمایشنامه "مسافرغریب" اثر فرهاد ارشاد، فروردین‌ماه در سالن‌قشــقایی و "من و شــب و ســتاره" را شهریورماه در تئاترشــهر به صحنه برده‌است. اجرای دیگر در این مجموعه متعلق است به مرتضی هواسی که با نمایش "تو ای پری" در تالار شماره ۲ حضور پیدا می‌کند. هوشنگ هیهاوند این‌بار براساس سمفونی اروندکنار و به یاد و خاطره شهدای گمنام "بهار ســرخ" را مهرماه در تالاروحدت به اجرا می‌برد. داوود فتحعلی‌بیگی با کارگردانی نمایش "قمری" اثر گلبرگ ابوترابیان در خانه‌نمایش اداره‌تئاتر حاضر شده‌اســت. در ســال ۱۳۷۹ مانند سال گذشته ۵ اجرا گزارش شده، بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال پنج به صفر است.

۲-۲۱- رصــد اجــرای تئاتــر دفاع‌مقــدس در ســال ۱۳۸۰: ســال ۱۳۸۰در تاریخ نقد

اجرای دفاع‌مقدس باید مبارک و گرامی‌داشته شود چراکه در این‌سال سکوت ۱۷ساله نقد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس شکسته می‌شود و سرانجام "یک نقد"به مجلات تخصصی تئاتر ایران که اکنون شمارشان به عدد ۵ رسیده (نمایش، فصلنامه‌تئاتر ،سینماتئاتر، هنرهای‌زیبا و صحنه) پیوست. تعداد اجراهای سال هم افزایش قابل‌ملاحظه‌ای دارد. ۱۴ اثر اجرایی ره‌آورد هنرمندان در عرصه تئاتر دفاع‌مقدس این‌سال است. پس نسبت تعداد اجرا به نقد چهارده به یک است. که از این میان هشت اجرا در فرهنگسراها صورت داده شده‌اند. به‌همین‌مناسبت سال ۸۰ را باید سال فعالیت تئاتر دفاع‌مقدس در فرهنگسراهای تهران دانست. فرهنگسرای‌بهمن شهریور و مهر میزبان دو اجرای پیاپی از حسین نوری در مقام نویسنده و کارگردان با عناوین "سائر"و "سودائی" است. اما دو اجرای هم‌زمان مهرماه فرهنگسرای‌فدک عبارت از نمایش"سیب گل"نویسنده فاطمه سوزنگر و کارگردان اعظم صانعی، هم‌چنین نمایش "طلائیه"نویسنده سیدجوادهاشمی و کارگردان جلال خباز است. درهمین‌ماه سه نمایش دیگر شامل "کاتالیزور"به‌قلم افشین‌هاشمی و کارگردانی حسین تسمیری در فرهنگسرای‌قانون(ابن‌سینا)، نمایش "کهف‌خاطره"نویسنده و کارگردان حمیدرضا آذرنگ در فرهنگسرای بانو و نمایش "مردی درتاریکی" نویسنده و کارگردان حمید ابراهیمی فرهنگسرای‌اندیشه اجرا شده‌اند. اجرای نمایش "مستانه" به نویسندگی و کارگردانی سیروس همتی در فرهنگسرای‌ارسباران صورت‌می‌پذیرد. اجراهای مجموعه تئاترشهر شامل سه نمایش "یک دقیقه سکوت" اثری به‌قلم و کارگردانی محمد یعقوبی در دی‌ماه، "ماریا" به نویسندگی و کارگردانی سیدمحمدرضا عطایی‌فر در تالارسایه، و "مسافران" نویسنده مسعود سمیعی و کارگردان احمد مایل در تالارچهارسو بوده‌است. نقدی با عنوان "شعری که زندگی است" (فولادی، ۱۳۸۰ : ۱۱۰) که در نشریه صحنه به اثر یعقوبی می‌پردازد؛ تنها نقد سال در زمینه اجراهای تئاتر دفاع‌مقدس است. اما شهریور۸۰ تالار مولوی هم‌زمان دو اثر دفاع‌مقدس را با نام‌های "برگریزان" اثر سیروس همتی و "خط" اثر بهرام صادقی‌مزیدی، در خود جای می‌دهد. در دی‌ماه هم حسین نوری نمایش "سائر"خود را پس از اجرای شهریورماه فرهنگسرای‌بهمن، دوباره در تالارمولوی به اجرا می‌گذارد. درواقع نوری پرکارترین کارگردان تئاتر دفاع‌مقدس با سه اجرا و بعد از او سیروس همتی با دو اجرا در سال ۸۰ بودند.

۲-۲۲- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۸۱: سال ۱۳۸۱ فرامی‌رسد. در این‌سال هفت نقد بر اجراها نگاشته و به‌چاپ رسیده‌است. علاوه‌بر این‌که این نشانه رشد نقد اجرا در این‌سال است، و شش نقد ازاین‌میان، در نشریه "صحنه" منعکس شده، باید این‌سال را سال نقد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در این مجله دانست. درمجموع از ده اجرا در تهران، هفت اجرا در تئاترشهر به صحنه رفته‌است. فروردین‌ماه در این مجموعه تئاتر کشور، نمایش "اتاق رویا" با نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی

افروز افروزند اجرامی‌شود. "درهای‌وهوی بی‌تواضع دکور؛ نقد طراحی صحنه"(ملکی، ۱۳۸۱ :۵۶- ۵۷) و "زمین زیر پایمان سفت نیست"(علیزاده‌نیا، ۱۳۸۱: ۵۸ – ۵۹) هر دو در نشریه صحنه و "در جست‌وجوی لایه‌های تازه‌ای از تبعات جنگ"(اکبرلو، ۱۳۸۱: ۲۹) در مجله سینماتئاتر، سه نقد بر این اجرا بودند که منتشر شدند. اردیبهشت نمایش "من فقط نگرانم"نمایشنامهٔ نیما بیگلریان را احمد بیگلریان اجرا می‌کند. نقدی هم با عنوان "من فقط نگرانم!"(علیزاده‌نیا،۱۳۸۱ :۳۹) در نشریه صحنه راجع به آن منتشر می‌شود. خرداد در سالن اصلی "کرانه دل" به‌قلم هوشنگ هیهاوند و کارگردانی و طراحی سعید داخ به صحنه می‌رود. علی یازرلو با کارگردانی "سه پاس از حیات طیبه‌ی نوجوانی نجیب و زیبا" اثر علیرضا نادری تیر و مرداد را در تالارسایه حضورمی‌یابد. حمیدرضا آذرنگ با "این کدام پنج شنبه است؟"اجرای بعدی در سالن‌سایه است. دی، بهمن و اسفند هم دو اجرای دفاع‌مقدس دیگر یکی نمایش "پاییز" اثر نادربرهانی مرند در سالن‌سایه، و دیگری "پچ‌پچه‌های پشت خط نبرد" اثر علیرضا نادری در تالارقشقایی، به صحنه‌می‌روند. در نشریه صحنه دو نقد با عناوین "سه نمایش در یک نگاه، سه‌گانه زندگی از گذشته تا حال"(تشکری، ۱۳۸۱: ۶۱ – ۶۲) با نگاهی به نمایش‌های پاییز و "پچ‌پچه‌های پشت خط نبرد"، و "پاییز برای کلفت‌های تنها رسید، تصویری از انسان تنها"(محسنیان، ۱۳۸۲: ۱۱۱ – ۱۱۲) با نگاهی‌به نمایش پاییز منتشر می‌شود. سال ۸۱ به‌واسطه حضور هنرمندان حرفه‌ای و دراختیار گذاشتن سالن‌ها و امکانات حرفه‌ای به این بخش، حایزاهمیت بوده و تجربیات هنرمندان، تماشاگران و مسوولین در این‌سال جای مطالعه دارد. اما مهرماه در حوزه‌هنری امیر آتشانی اثری از رحمت امینی را با عنوان "شناسایی"به صحنه برده‌است. "یادداشتی بر نمایش شناسایی"(عظیم‌زاده، ۱۳۸۱: ۳۷) را در صحنه راجع به اثر می‌توان دید.

محمدرضا عطایی‌فر در فرهنگسرای‌اندیشه اثر خود به نام "رویا"را کارگردانی می‌کند. بهمن‌ماه تماشاگران فرهنگسرای بهمن، "فرزند بهار"را به‌قلم هوشنگ هیهاوند و کارگردانی مشترک سعید داخ و هوشنگ هیهاوند در صحنه دیدند. درمجموع سه نقد از شش نقد به اثر اتاق رویا اختصاص دارد. یعنی برای پنج اثر در این‌سال نقد نوشته شده‌است. بنابراین نسبت کل اجرا به اجراهای نقدشده ده به پنج است.

۲-۲۳- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۸۲: در سال ۱۳۸۲، در مجموع ۴ نقد اجرا چاپ شده‌است که در مجله‌صحنه منعکس‌شده‌اند، پس این نشریه در عمل از رویکرد خاصی به دفاع‌مقدس برخوردار بوده‌است. ۷ اجرا هم در این‌سال برگزار شده است. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال ۷ به ۴ است. "هنگامه‌ای که آسمان شکافت" اثر نصرالله قادری اردیبهشت و خرداد آغازگر اجراهای تئاتر دفاع‌مقدس سال در تماشاخانه‌مهر حوزه‌هنری می‌شود. نقد "دو یادداشت برهنگامه‌ای که آسمان شکافت"(صدیقی، علی‌اکبر و دیگران، ۶۱:۱۳۸۲) به اجرا پرداخته‌است. اجراهای

مجموعه تئاترشهر و نقد هرکدام عبارتنداز: نمایش "یادگاریها" نویسنده محمد چرمشیر و کارگردان رویا کاکاخانی، خرداد۸۲ در تالارکوچک با نقد "گذشـته‌ها در تئاتر زنده می‌شوند"(محمودی،۱۳۸۲:۳۹-۴۰)، نمایش "هزاردسـتان" اثر مهـرداد رایانی‌مخصوص، خرداد و تیر در تالارسـایه، با نقد "بازی در پشـت شیشه‌ها"(حسین‌زاده، ۱۳۸۲ : ۴۱ – ۴۲) و "چهار حکایت از چندین حکایت رحمان" نویسنده و کارگردان علیرضـا نادری آبان‌ماه در تالارچهارسـو با نقد "شـجاعتی نه چندان متفاوت"(حسـین‌زاده، ۱۳۸۲: ۴۰ – ۴۱) که تمام نقدها در نشـریه‌صحنه منعکس شـده‌اند. هم‌چنین "چیسـتا" نویسـنده و کارگردان نادر برهانی‌مرنـد در تالار چهارسـو برصحنه رفته‌اند. علاوه‌بر آن در این‌سـال مردادمـاه تالارمولوی میزبان علی‌اکبر باقری‌ارومی با نمایش "فتح‌نامه" اسـت و "دلیل ماریا" نمایشـی از مرتضی هواسی است که در تالاراندیشه بر صحنه نقش می‌بندد.

۲-۲٤- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سـال ۱۳۸۳: سـال ۱۳۸۳ اجراهای صحنه‌ای مانند سال‌گذشـته ۶ عدد اسـت شامل چهار اجرا در تئاترشـهر و دو اجرا در مولوی؛ اما تعداد نقدها رقم کمتری اسـت. دو نقد در این‌سـال بر اجراهایی نوشته شـده که هر دو در تئاترشهر به صحنه رفته‌اند. با توجه‌بـه آنکه در سـال ۸۲ نیز همین‌اتفاق در مـورد نقدها افتاد یعنی هر چهار نقد منتشرشـده راجع به اجراهای تئاترشـهر بودنـد؛ می‌توان نتیجه گرفت نقادان از تمایل بیشـتری برای نـگارش نقد در مورد اجراهای این مجموعه نسبت به دیگر سالن‌ها برخوردار بوده‌اند.

بـا این‌که آذر این‌سـال، فعالیت مجله نقش‌صحنه یعنی مجله تخصصـی تئاتر دفاع‌مقدس زیرنظر انجمن تئاتر دفاع‌مقدس، آغاز شده‌است؛ اما این اتفاق هم، تغییر چندانی در وضعیت نقدها نمی‌دهد. حالا دیگر تمام ۶ عنوان مجله تخصصی تئاتر ایران درحال‌فعالیت هسـتند. شـهریور و مهر در سالن‌چهارسـو نمایش "۳۱/ ۷۷/۶" اثر علیرضا نادری، آبان‌ماه در تالارسـایه نمایش"رعنا" نویسنده حمیدرضا آذرنگ و کارگردان سـپیده نظری‌پور که نقد "پازلی برای متفاوت بودن"(غفارعدلی، ۱۳۸۳: ۵۸) در نشریه صحنه راجع به آن چاپ شده‌اسـت و دی‌ماه در تالار خورشـید نمایش "من دیگه آدم بشـو نیسـتم"به‌قلم نیما بیگلریـان و کارگردانـی مهدی محمدی که با نقد "پازلی ملودرام"(پروازی، ۱۳۸۳ : ۵۲-۵۳) در نشـریه صحنه منعکس شـده و اسـفند در تالاراصلی نمایش "غریبه شـام" اثری از سیدحسین فدایی‌حسین به کارگردانی حسین پارسایی؛ همگی در مجموعه تئاترشهر روی صحنه می‌روند. تالارمولوی مهرماه میزبان نمایش "رقصی چنین" نویسنده و کارگردان محمد رضایی‌راد و دی‌ماه میزبان نمایش "غربت پلاک ۱۳" اثری از محمدرضا عطایی‌فر است. بنابراین نسبت اجرا به نقد در این‌سال شش به دو است.

۲-۲۵- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۸٤: سال ۱۳۸۴ تعداد اجراها و نقدها ناگهان رشد چشمگیری می‌کند. در این‌سال ۱۶ اجرا و ۱۴ نقد را شاهد هستیم. در حوزه‌هنری اردیبهشت۸۴ نمایش "لودرچی" نوشته محمد عسکری و به کارگردانی پژمان بازرگان اجرا شده‌است. "ساده‌انگاری به‌جای سادگی"(محسنیان، ۱۳۸۴ : ۷۸) نقدی‌است که در نشریه‌صحنه راجع به این اجرا منعکس شده‌است. خردادماه هم در این مجموعه متنی از نصرالله قادری به‌عنوان "حدیث آصف زهرخورده" را مه‌لقا باقری کارگردانی‌می‌کند. "چنان‌می‌نمایانند که می‌خواهند"(نجفی، ۱۳۸۴: ۶۱- ۶۲) نقد نشریه صحنه است راجع به این اثر. تیرماه تالارنو میزبان نمایش "خاکستری" اثری از شهرام کرمی است. "دور،خیلی دورتر از این حرف‌ها"(محبی، ۱۳۸۴: ۷۰ – ۷۱) در مجله‌صحنه در مورد آن منتشر می‌شود. تالارقشقایی مردادماه اثری از حمیدرضا آذرنگ به‌نام "روزی روزگاری آبادان"را درخود جای‌می‌دهد. "ایستادن روی خط پایان"(اکبرلو، ۱۳۸۴: ۶۴ – ۶۵) در مجله‌صحنه و دو نقد در ماهنامه نقش‌صحنه با عنوان مشترک نقد نمایش "روزی روزگاری آبادان"، نویسنده و کارگردان، حمید آذرنگ به‌قلم گلدوست(۱۳۸۴ : ۳۷ – ۳۸) و پورخرسانی(۱۳۸۴ : ۳۹ – ۴۰) ؛ سه نقدی بودند که درباره اثر یادشده منعکس‌شده‌اند.

مهرماه حمید ابراهیمی اجرای دیگری در حوزه‌هنری را به‌عنوان "بادجن"به صحنه می‌برد. نقدی باعنوان "منطق ریاضی‌وار در هم‌آوایی کلام و تصویر"(ناصری، ۱۳۸۴: ۵۵ – ۵۶) در ماهنامه صحنه به این اثر می‌پردازد.هادی حجازی‌فر هم‌زمان با او تماشاخانه‌مهر را اختصاص به اجرای اثرش با نام "جایی دیگر"داده‌است. تئاترشهر هم با دو اجرا در این ایام آغاز سال تحصیلی، در هنر دفاع‌مقدس، فعال شده‌است. سالن‌کوچک، اثری از نرگس امینی و به کارگردانی هومن برق‌نورد را باعنوان "خانه کاغذی"در خود جای داده‌است و تالارقشقایی میزبان "شب‌مویه‌ها" اثری از نغمه ثمینی و با کارگردانی کوروش زارعی است. "مویه‌هایی از گذشته"(اکبرلو، ۱۳۸۴ : ۴۵ – ۴۶) نقدی است که برای این اجرا در مجله‌صحنه چاپ شده‌است. تماشاخانه‌سنگلج با نمایش "فتح‌نامه" کاری از علی‌اکبر باقری‌ارومی در جشن پاییز رنگ‌ها حضور یافته‌است. نقد "تعزیه در تعزیه"(نصیری، ۱۳۸۴ : ۷۵) در مجله‌صحنه به این اثر می‌پردازد.

آبان و آذر در مجتمع فرهنگی‌هنری اسوه؛ علی فرحناک، کارگردانی "مثل سوسوی فانوس آویخته" اثر محمدرضا کوهستانی را برعهده دارد. نقد "جنگ فاصله‌ها"(سلیمانی‌فارسانی، ۵۱:۱۳۸۴) در ماهنامه نقش‌صحنه به‌نمایش فرحناک پرداخت. "دومتر در دومتر جنگ"نمایشنامهٔ حمیدرضا آذرنگ را نیما دهقان با نقد "نمایشی‌باطرح‌ساده"(کانون‌ملی منتقدان،۱۳۸۴: ۵۳) در نشریه نقش‌صحنه و "محرم زنده است"را یعقوب صدیق‌جمالی با نقد "در هزارتوی مقاومت، محرم زنده‌است"(سلیمانی‌فارسانی، ۱۳۸۴

: ۵۹) در نقش‌صحنــه از ابتدای آذر در سالن‌اســوه کارگردانی کرده‌انــد. اجرای دیگر "رکاب" از عزت‌الله مهرآوران اســت. دو نقد "روایتی دیگر از جنگ بازبان شاعرانه"(بی‌نام،۱۳۸۴: ۴۷) و "کولاژی از جنگ و صلح"(ابروان، ۱۳۸۴ :۴۸) هردو در نشــریه نقش‌صحنه راجع به رکاب منتشــر شد. هم‌چنین در این‌سال، جمشــید عســگری "میراث پدر"را در فرهنگسرای‌خاوران به صحنه برده‌اســت. در تالارمولوی اسفندماه بــا دو اجــرا به نام‌های "اعتراف" اثر بهــرام صادقی‌مزیدی و "پرده‌خوانی افلاک"نوشــته‌هادی حوری و با کارگردانی حســن ســرچاهی؛ پایان‌بخش اجراهای ســال ۸۴ در زمینه دفاع‌مقدس هســتند. نقدهای نوشته‌شده در این‌سال به عدد ۱۵ رسیده‌اند و این، با وضعیت یادشده یک رکوردزنی محسوب‌می‌شود. از ۱۴ نقد نوشته‌شده در این‌سال ۳ نقد بر "روزی روزگاری آبادان" و ۲ نقد هم بر "رکاب" نوشته شده‌است، بنابراین نسبت کل اجراهای سال به آثاری که نقد شده‌اند شانزده به یازده است.

۲-۲۶- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۸۵: در سال ۱۳۸۵ تعداد نقد اجراها به ۱۸ می‌رسد و این نشانه سیرصعودی نقدنویسی بر اجراها است. البته تعداد اجراهای‌عمومی (۲۰ اجرا) در این‌ســال هم قابل‌ملاحظه است. اردیبهشت و خرداد ۱۳۸۵ مجموعه تئاترشهر درتسخیر تئاتردفاع‌مقدس قراردارد. علی فرحناک دوباره با "مثل سوسوی فانوس آویخته" متنی‌از محمدرضا کوهستانی در تالارنو، ـ که با نقد "علت وقوع مسایل مهمتر از گزارش‌دادن است"(نجفیان، ۱۳۸۵ : ۴۸ – ۴۹) در مجله نمایش منعکس‌می‌شود ـ نیما دهقان با "دومتردردومترجنگ"نمایشنامۀ حمیدرضا آذرنگ در تالار قشقایی، ـ که دو نقد با عناوین "تعقل فدای احساس"(غفار عدلی، ۱۳۸۵: ۴۶ – ۴۷) در مجله نمایش و نقد "خاک بازی ممنوع"(نصیری، ۱۳۸۵:۷۰ – ۷۱) در نشریه صحنه آن‌را پوشش‌داده‌اند ـ "رکاب"را عزت‌الله مهرآوران در تالارســایه؛ ـ که در دو نقد "نقدی صلح‌آمیز از جنگ"(ابوالقاسمی، ۱۳۸۵:۷۳– ۷۴) در مجله‌صحنه و نقد "روی صحنه"(پارسایی، ۱۳۸۵ : ۲۹) در مجله سینماتئاتر منعکس‌شده‌است ـ در طول اردیبهشت‌وخرداد، و "محرم زنده‌است"را یعقوب سیدجمالی در تالارسایه و بالاخره "از خاک تا افلاک" اثری از مهدی متوسلی را محمود فرهنگ در ســالن‌اصلی تئاترشــهر خردادماه ۸۵ به صحنه‌برده‌اند. "گذشــته در آینده"(پروازی، ۱۳۸۵ : ۳۸ – ۳۹) یادداشــتی بر اجرای از خاک تا افلاک اســت که در مجله‌نمایش چاپ‌شــد. این یک حضور بی‌ســابقه از تئاتر دفاع‌مقدس در مجموعه تئاترشــهر اســت. "میهمان سرزمین خواب" اثر چیستا یثربی و به کارگردانی آرش سهرابی، از ابتدای مرداد به‌مدت یک‌ماه میهمان سنگلج می‌شود. شهریورماه "ناشــناس" اثر جلال حدپورســراج اجرا می‌شود. "غم‌نامه طنزآلود"(محســنیان،۱۳۸۵: ۵۷) نام نقدی در مجله‌صحنــه اســت که به این اثــر می‌پردازد. مهدی مکاری "آیا تابه‌حال عاشــق شــده‌ای روژانو؟" اثر چیســتا یثربی را شــهریور و مهــر در تالارمولوی به صحنه می‌بــرد. دو نقد "یک بــال همه‌ی پروانه‌ها

سـوخته"(نوری، ۱۳۸۵ : ۴۲– ۴۳) در نشـریه نقش‌صحنه و "عشق سـال‌های شیمیایی" (محبی،۱۳۸۵ :۱۰۹–۱۱۰) در مجله‌صحنـه اثـر مکاری را بررسـی کرده‌اند. هم‌زمان با مکاری، اما در تماشـاخانه‌مهر حوزه‌هنـری، خیرالله تقیانی‌پور نمایش "فریاد خاموش خاطره"را به صحنه می‌برند. تقیانی‌پور این نمایش را براسـاس طرحی از محمدرضا عطایی‌فر نگاشته‌اسـت. "باچشمان بسته"(نجفیان، ۱۳۸۵: ۶۵– ۶۶) در مجله‌صحنه و "شـک‌نکنید جدی‌اسـت"(جاودانی، ۱۳۸۵:۳۹ – ۴۱) در نشـریه نقش‌صحنه دونقد براین اثر اسـت. مهرماه هم‌چنین در فرهنگسـرای‌بهمن "واگویه‌های مریم" اثر علیرضا حنیفی به کارگردانی محسـن سلیمانی‌فارسانی اجرا شده است. مهر و آبان تالارقشقایی "کوچ درکوچ" اثری از محمد احمدی و تالارهنر "زنگ خاطرات نرگس"سیدحسـین فدایی‌حسـین به کارگردانی احمد سلیمانی را درخود جای می‌دهنـد. دو اثر "عدم‌انطباق با دیدگاه مخاطب"(اطهری، ۱۳۸۵: ۴۲) در ماهنامه‌نمایش و "نوسـتالژی آدم‌بزرگ‌هـا دریک نمایش‌کودک"(نجفیان، ۱۳۸۵: ۵۹ – ۶۱) در مجله‌نقش‌صحنه، نقدهایی هسـتند بر اجرای یاد شـده. آبان و آذر "جان، نان، جانان" اثر ایرج افشـاری‌اصل در خانه‌فرهنگ حکیمیه بر صحنه رفته‌اسـت. آذر و دی نمایشـنامه‌ای از محمدرضا کوهستانی با عنوان "یک‌دختر یک‌سرباز"به کارگردانی احمد سـلیمانی در تالارهنر اجرا می‌شود و نقد "دست‌وپنجه نرم‌کردن با موجودات خیالی"(نوری، ۱۳۸۵ : ۵۲ – ۵۵) در نقش‌صحنه به بررسـی آن می‌پردازد. سـیروس همتی دی‌ماه با "مسـافران"می‌آید و نقد "تصاویر آشـنای یک‌وضعیت ناآشـنا"(میرمحمدی، ۸۵ : ۵۱ – ۵۳) در نشـریه‌نقش‌صحنه راجع به آن منتشرمی‌شـود. درهمین‌زمان "نجواهای شبانه"نوشته محمد چرمشیر با اجرای عباس غفاری در سالن نو شـکل گرفته و عرضه می‌شود."هیچ اهمیت ندارد"(آشـفته، ۱۳۸۵: ۵۴ – ۵۵) در نقش‌صحنه به نقد اثر غفاری پرداخته اسـت. در سال ۸۵ حضور دو کارگردان زن هم قابل‌توجه است. "امشب مهره‌های پشتم نی‌لبـک می‌زنند" متن حمیدرضا نعیمی را زری اماد در حوزه‌هنـری اجرامی‌کند و نقدهای "کولاژی در بستر واقعیت"(ابوالقاسمی، ۱۳۸۵ : ۵۶ – ۵۸) در نقش‌صحنه و "همان همیشگی"(غفارعدلی, ۱۳۸۵: ۵۶) در مجله‌صحنه راجع به آن به‌قلم می‌آیند. علاوه‌بر اماد، "تندباد خیال" را اعظم بروجردی در تالارمولوی به صحنه برده است. اسفند در تالارپرواز امیرآتشانی اثر خود به‌عنوان "از او به‌یک‌اشاره" و دوباره عباس غفاری "عطاسـردارمقلوب" علیرضا نادری را به صحنه‌برده‌اند. اگر بدون جداکردن نقدهای مشـترک بر یک اثر تنها قایل به تعداد نقد باشـیم، باید گفت سـال ۱۳۸۵ از درخشان‌ترین سال‌ها از نظر کمیت نقد اجرابوده‌است چراکه دراین‌سال تقریبا تعداد نقدها با تعداد آثار برابری‌می‌کند. ازآن‌جاکه برای هرکدام از ۵ اجرای "دومتر در دومتر جنگ"،"فریاد خاموش خاطره‌ها"،"آیا تابه‌حال عاشق بوده‌ای روژانو؟"،"رکاب" و "زنگ خاطرات نرگس" در این‌سـال ۲ نقد نوشته‌شده‌است، بنابراین نسبت تعداد کل اجراها به آثاری که بر آن‌ها نقد نوشته‌شده برابر بیست به سیزده است.

۲-۲۷- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۸٦: در این‌سال ۱۰ نقد اجرا موجود است که در مجلات نامبرده به چاپ رسیده‌اند. تعداد اجراهای‌عموم گزارش‌شده ۱۷ است که در زیر می‌آید. در هر دو بخش با کاهش روبه‌رو هستیم اما این سیرنزولی در نقدها نسبت به سال‌قبل چشم‌گیرتر است. "پنجره فولاد"متن مهدی توسلی با اجرای سیدجوادهاشمی که نقد "اعتماد و ارتقای نمایش ایرانی"(پارسایی، ۱۳۸۶: ۵۶ – ۵۸) در نشریه نقش‌صحنه بدان مربوط است و "خیال روی خطوط موازی" اثرمشترک حمیدرضا آذرنگ و عباس اقسامی در تالارچهارسو اولین اجراهای سال در فروردین و اردیبهشت ۸۶ هستند. چهار نقد در مورد اثر خیال روی خطوط موازی با عناوین "عزیمت، حذف‌توقف است"(جمشیدی، ۱۳۸۶: ۷۹ – ۸۰) در نشریه صحنه، "سمفونی مرگ در خیال روی خطواقعی"(صدیقی، ۱۳۸۶: ۴۰–۴۱) در مجله‌نمایش و نقدهای "تقابل‌های دوگانه"(غفارعدلی، ۱۳۸۶ :۵۱ – ۵۳) و "روایتی جدید از جنگ در قالب یک سفر زیارتی"(ابوالقاسمی، ۱۳۸۶: ۵۴ – ۵۵) هر دو در ماهنامه‌نقش‌صحنه؛ یک رکورد بی‌سابقه در باب نقدنویسی راجع به یک اثر تا این‌سال محسوب می‌شود.

اردیبهشت‌ماه در کارگاه نمایش تئاترشهر توسط رضا گوران با نمایش "من می‌خوام بخوابم" پیگیری شده است. "انسان در میدان‌جنگ"(نورزوی، ۱۳۸۶: ۳۵ – ۳۷) نقدی بر این اجرا در نشریه نقش‌صحنه است. ادامه این مسیر با وقفه‌ای دوماهه همراه می‌شود تا آنکه مردادماه محمد برومند نمایش‌عروسکی "مردان خورشید"را در فرهنگسرای‌غدیر روی‌صحنه می‌برد و نقد "آن‌چه مانع‌از بروز یک‌رابطه بلند مدت می‌شود"(آشفته، ۱۳۸۶ : ۵۷–۵۸) در نقش‌صحنه به‌بررسی آن پرداخته‌است. بلافاصله شهریورماه "طوبی در جنگ"نمایشنامه محمد ابراهیمیان به کارگردانی مسعود دلخواه و "آیا تابه‌حال عاشق‌شده‌ای روژانو؟"توسط چیستا یثربی در تماشاخانه مهر حوزه‌هنری اجرا می‌شود. دو نقد بر اثر دلخواه با عناوین "ردپایی از گذشته"(محسنیان، ۱۳۸۶: ۵۹) در مجله‌صحنه و "نوبت‌عاشقی، عاشقی با سوغات‌جنگ"(نصیری، ۱۳۸۶ :۶۵ – ۶۷) در ماهنامه‌نمایش؛ منتشر شده‌اند. هم‌زمان با طوبی، تا انتهای مهر در تالاروحدت نمایش"این‌فصل را با من بخوان" اثر محمد رحمانیان به کارگردانی حسین پارسایی و در فرهنگسرای‌بهمن نمایش "کانال کمیل" اثر معروف سیدحسین فدایی‌حسین به کارگردانی کوروش زارعی به صحنه می‌روند. "نقطه ته خط"متعلق به مالک حدپورسراج اثر دیگری است که در فرهنگسرای‌بهمن اجراشده‌است. در تماشاخانه‌مهر حوزه‌هنری دو اثر، شامل "آن‌سوی پل" اثر نادر ساعی‌ور به کارگردانی حسین فرخی و "مزرعه‌مین" اثر محسن حسینی ازجمله اجراهای مهرماه بوده‌اند. نقد "دنیای پرفورمنسیکال جنگ"(نصیری،۱۳۸۶: ۶۲) راجع به مزرعه‌مین در مجله‌صحنه منعکس شده است.

آذرماه ایرج افشاری‌اصل با اثر خود به‌عنوان "عبوراز میدان‌تردید" این جریان را در مجتمع

فرهنگی‌هنری نور دنبال‌می‌کند. "آوازهای تنهایی" میلاد اکبرنژاد اسفندماه به کارگردانی سعید نجفیان در مجتمع فرهنگی‌هنری اسوه عرضه شده است. "عشق باران"متن و نمایش مجید امرایی و "نقشی به‌رنگ خاک" نمایشنامهٔ ناصر کریمی‌نیک و به کارگردانی فرشاد منظوفی‌نیا در حوزه‌هنری، و "ناشناس" اثر مالک حدپورسراج در تالارکوچک‌مهر از دیگر اجراهای گزارش‌شده است. از مجموع ۱۰ نقد نوشته‌شده ۴ عنوان، به اجرای "خیال روی خطوط موازی" و دو نقد به اجرای "آیا تو تابه‌حال عاشق بوده‌ای روژانو؟" اختصاص دارد. بنابراین نسبت کل اجراها به اجراهای نقدشده برابر هفده به شش است.

۲-۲۸- رصد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس در سال ۱۳۸۷: شش نقد اجرا در سال ۱۳۸۷ نشان‌دهنده سیرنزولی جریان‌نگارش‌نقد بر اجراهای تئاتردفاع‌مقدس در سال‌های اخیر است. درحالی‌که در این‌سال ۲۵ اجرا در زمینه تئاتر دفاع‌مقدس در تهران گزارش شده‌است. خردادماه شروعی هرچند دیرهنگام لیکن قوی و پرتعداد برای اجراهای تئاتر دفاع‌مقدس است. "سمفونی بیداری" اثر حسین فرخی در تالاروحدت به صحنه می‌رود و با نقد "از بهشت تازمین"(فنائیان، ۱۳۸۷: ۲۹) در نشریه سینماتئاتر منعکس می‌شود. دوباره اما این‌بار در سالن‌اصلی تئاترشهر، "کانال‌کمیل"نمایشنامه سیدحسین فدایی‌حسین به کارگردانی کوروش زارعی روی‌صحنه است که مجله‌نمایش با نقد "پیغام‌رزمندگان گردان‌کمیل"(نصیری، ۱۳۸۷ : ۵۶ – ۵۸) به استقبال آن رفته است.

این‌دو به‌همراه "کات" کار فرامرز قلیچ‌خانی در خانه‌نمایش، درطول ماه‌خرداد در مجموعه تئاترشهر به صحنه رفته‌اند. کارگاه‌نمایش را در این‌سال سعید آلوعبادی نیز برای نمایش "۱۴۱۷" به‌کار گرفت. هم‌چنین در تالارمولوی "پاییزهزاروسیصد و جنگ" کار مصطفی‌کوشکی و "ترانه‌ای برای آیدا" نمایشنامهٔ حمیدرضا نعیمی و کار سیامک موحدی خرداد و تیر۸۷ اجرا شدند. اجراهای تیرماه شامل، "به‌موازات" کار امین آبان، در فرهنگسرای‌ارسباران، "روزگار و نغمه‌هایش" نمایشنامه محمد چرمشیر به کارگردانی نیما گودرزی در تماشاخانه‌مهر حوزه‌هنری بوده‌اند. مرداد دو اجرا شامل "برای رهایی"کار احمد مایل در فرهنگسرای‌اشراق و "همیشه ماندگار" اثری از حسن باستانی در تماشاخانه‌مهر به تماشاگران عرضه‌شدند. باستانی در شهریور هم تالارمهر را برای "روز سرباز"بکارمی‌گیرد. نقد "جنگ معناباخته یا معناباختگی جنگ"(چینی‌فروشان، ۱۳۸۷: ۴۸ – ۵۰) در مجله‌نمایش به اجرای روز سرباز پرداخته‌است.

شهریور و مهر تالاروحدت با نمایش "این‌فصل را بامن بخوان" نمایشنامه محمد رحمانیان به کارگردانی حسین پارسایی، و تالارقشقایی با نمایش "فصل خون" اثر ایوب آقاخانی شاهد آثار دفاع‌مقدس هستند. نقد "رویا درشب خواب‌پریشانی"(نوروزی، ۱۳۸۷: ۷۷ – ۷۸) در نقش‌صحنه کار آقاخانی را بررسی کرده است. مهرماه اجرای نمایش "قانون نانوشته" متنی از مهرداد رایانی‌مخصوص به کارگردانی

سـپیده نظری‌پور در تالارقشـقایی صورت می‌گیرد. نقدهایی باعنـوان "بازنمایی و واکاوی یک وضعیت تلخ"(صدیقی، ۱۳۸۷ : ۴۲ – ۴۶) در نقش‌صحنه و نقد "قانون‌نانوشته فاجعه یک‌نسل سوخته و یک‌نسل بی‌هدف"(حسـین‌زاده، ۱۳۸۷ : ۳۴ –۳۵) در مجله‌نمایش؛ این اثر را مطالعه‌کرده‌اند. اجرای دیگر مهرماه "آئینه به‌وقت آفتاب" اثر سـعید تشـکری با کارگردانی پیمان رجب‌شاه‌ی در مجتمع فرهنگی‌هنری اسوه اسـت. هم‌چنین در اسوه نمایش "فردا روز دیگری‌اسـت" کار خیرالله تقیانی‌پور اجراشده‌است. مهروآبان تالارمحراب شـاهد نمایش "منطقهٔصفر" نوشـته شهرام نوشـیر و کار مهناز مهدیزاده است. آبان‌وآذر در خانه‌نمایش "آقالیلا" اثر مهرداد کوروش‌نیا اجرا شـد. آذر ۸۷ "امروز۴۰ ستون" اثر احسان رحیمی‌تمبی و "مثل هیچ‌کس"متنی مشترک از علی کوچکی و چیترا نادری به کارگردانی بهار کریم‌زاده در سالن‌تجربهٔ فرهنگسـرای‌بهمن به صحنه‌رفتند. "دو نفر بودیم" نمایشنامه‌ای دیگر از علی کوچکی و چیترا نادری به کارگردانی سـعید نجفیان، و "همیشـه‌باید" اثر امیر آتشانی آثار اجراشـده دراین فرهنگسرا بودند. دی و بهمن نمایش "شب واقعه" کار علی‌اصغر جلمبادانی در فرهنگسرای‌اشراق، و حدفاصل بهمن و اسفندماه اثـری از محمد چرمشـیر به‌نام "خواب بی‌وقت حوریـه" به کارگردانی عباس غفـاری در کارگاه‌نمایش تئاترشهر اجرا شدند.

در این‌سـال ازمجموع ۶ نقد منعکس‌شـده ۲ نقد به اثر "قانون نانوشـته" پرداخته‌اند. بنابراین نسبت کل اجراها به اجراهای نقدشـده برابر با بیست‌و پنج به پنج است. این عدد نشان‌دهنده سیرصعودی تولید آثار هنری دربرابر سـیر به‌شدت‌نزولی تولیدآثار پژوهشی است. به‌عبارت‌دیگر در سال‌های اخیر تولید آثار پژوهشی فاصله زیادی با تولید آثارهنری پیدا کرده‌است.

نتیجه‌گیری

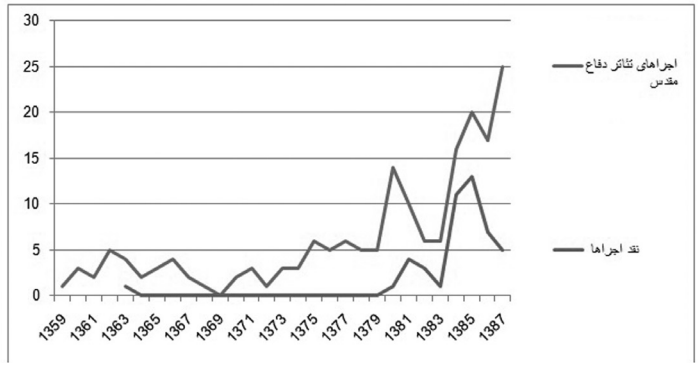
تعداد اجراهای سالن‌های نمایش تهران به‌ترتیب و تفکیک سالن‌ها پس از انقلاب‌اسلامی بدین‌شرح اسـت: حوزه‌هنری شـانزده اجرا، اسوه هفت اجرا، تالارمحراب یک، سنگلج دو، مولوی سی و دو، هنر دو، تالاروحدت یازده، تئاترشهر پنجاه و پنج، اداره تئاتر سه، آموزش‌وپرورش(منطقه‌یازده) دو، تالارپرواز یک، مجتمع فرهنگی‌وهنری نور یک و بیسـت و هشت اجرا در فرهنگسراها شامل؛ فرهنگسرای‌بهمن سیزده اجرا، اندیشـه سه، فدک، ارسباران، اشـراق، و خاوران هرکدام دو اجرا، و بانو، ابن‌سینا، قانون، و حکیمیه هرکدام یک اجرا.

تعداد نقدهای نوشته‌شده بر اجراها نیز به‌ترتیب سال انتشار، این‌گونه است: سال ۶۳ در مجله‌نمایش یک نقد، سـال۸۰ در نشـریه‌صحنه یک نقد، سال ۸۱ در سینماتئاتر یک و در صحنه شش نقد، سال ۸۲ در صحنه چهار نقد، سـال ۸۳ در صحنه دو نقد، سـال۸۴ ، نُه نقد در نشـریه‌صحنه و پنج نقد در نشریه

نقش‌صحنه، سـال ۸۵، شـش نقد در صحنه، چهار نقد در نمایش، هفت نقـد در نقش‌صحنه و یک نقد در سـینماتئاتر، سـال ۸۶ ، سـه نقد در صحنه، پنج نقد در نقش‌صحنه و دو نقد در نمایش، سـال ۸۷ در نقش‌صحنه دو نقد ، سه نقد در نمایش، و یک نقد در سینماتئاتر منتشر شده‌است.

درحالی از نقد اجراها صحبت‌می‌کنیم که در بیست و نُه سال (یعنی از سال ۵۹ تا ۸۷) طبق گزارش‌ها به‌جز در یک سـال (سـال۶۹) هرسـاله اجراهای‌دفاع‌مقدس را درمعرض‌عموم در تهران شـاهد هستیم. لیکن تنها در نُه سـال از این‌مدت (سال۶۳ و سال‌های۸۰ تا ۸۷) بر آثار اجرایی نقد نوشته شده‌است. این به‌معنای بیسـت سال اجرای بدون بازخورد، نقد و پژوهش اسـت. کمترین تعداد اجرا در سال‌های ۷۲ و ۶۸ با یک اجرا (به‌جز ۱۳۶۹که هیچ اجرایی گزارش نشـده) و بیشـترین تعداد اجرا هم در سال ۱۳۸۵ که بیست اجرا در آن گزارش‌شده، صورت پذیرفته‌است. سال‌هایی که کمترین نقد چاپ‌شده را داشته‌اند ۶۳، ۸۰ و ۸۳ با یک نقد هسـتند و بیشـترین نقد در سـال ۱۳۸۵ با تعداد هجده نقد(با احتساب نقدهای آثار مشترک و هم‌زمان) و بدون‌احتساب نقدهای مشترک هم مجدد سال ۸۵ با تعداد سیزده نقد اجرا، به‌چاپ رسیده‌است. بنابراین‌سـال ۱۳۸۵ را به‌یقین باید سال شکوفایی اجراهای تئاتر دفاع‌مقدس دانست چراکه جریان نقد ارتباطش را با اجراها قطع نکرده است.

بهترین نسبت میان تعداد کل اجراها و تعداد کل نقدها مربوط به سال ۱۳۸۳ یعنی شانزده به چهارده است و بهترین نسبت میان آثار اجراشده به آثار نقدشده (بدون احتساب نقدهای هم‌زمان بر آثار مشترک) متعلق به سال ۱۳۸۵ یعنی بیست به سیزده است. بدترین نسبت میان اجرا و نقد هم در سال ۱۳۸۰ است که برابر چهارده به یک است. اما رتبه‌دوم بدترین‌نسبت را سال ۱۳۸۷ دارد. در این‌سال نسبت‌کل اجراها به اجراهای نقد شـده بیسـت و پنج به پنج یا به‌عبارتی پنج به یک اسـت. این رقم حتی از وضعیت سال ۱۳۶۳ هم که نسبت آن چهاربه‌یک است، بدتر می‌نماید.



نمودار ۱، نسبت تعداد آثار نقدشده به آثار نقدنشده

در برابر صد و هشـــتاد عنوان اجرا تنها بر شـــصت اجرا در این سی ســـال، نقد در نشریات تخصصی تئاتر ایران منعکس شـــده، یعنی برای دقیقا یک‌سوم اجراها، نقد اجرا موجود است. اگر عکس این نسبت درنظر گرفته شـــود (یعنی تعداد نقدهایی که بر آثار نوشته می‌شـــود سه‌برابر تعداد اجراهای صورت‌گرفته باشـــد)، وضعیت اجراهای تئاتر دفاع‌مقدس قابل‌قبول بود. اما نسبت پیگیری‌شده یعنی نسبت کل اجراها به آثاری که بر آن‌ها نقد نوشـــته شـــده از قرار صد و هشـــتاد به چهل و شش است؛ یعنی با احتساب عدد یک برای نقدهای صورت‌گرفته روی آثار مشـــترک، تنها بر حدود یک‌چهارم عناوین اجراها نقد نوشـــته شده‌اســـت. می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که پژوهشگران در تولید آثار پژوهشی در کمیت از هنرمندان در تولیـــد آثار هنری عقـــب افتاده‌اند. کمبود نقد اجرا دلالت بر کمبود منتقـــد می‌کند و این خود می‌تواند یکی از دلایل اصلی افت ســـطح اجراهای تئاتردفاع‌مقدس باشد. گمانه‌زنی بالا تاحدزیادی درست است. چراکه قریب‌به‌اتفاق همین نقدهای اندک را همان کســـانی نوشته‌اند که دستی در تولید هنری نمایشنامه و اجرا داشته‌اند.

وجود اجراهای هرساله تئاتر دفاع‌مقدس در تهران به‌جز در یک سال (سال۶۹) ازجمله نتایج پژوهش حاضر اســـت. لیکن تنها در نُه ســـال از این مدت (سال۶۳ و سال‌های ۸۰ تا ۸۷) بر آثار اجرایی نقد نوشته شده‌اســـت. این به‌معنای بیست ســـال اجرای بدون بازخورد، نقد، پژوهش و عدم‌توجه به این نوع از رصد فرهنگـــی در تئاتر دفاع‌مقدس اســـت. ضرورت برنامه‌ریزی به منظور رونق نقـــد اجرای تئاتر دفاع‌مقدس به‌مثابه اهرم رصد فرهنگی از نتایج کاربردی پژوهش است.

فهرست منابع

۱– آراسته، فرزانه (۱۳۸۵) ***تئاتردانشگاهی و تالارمولوی. نمایش***، ش (۸۵)، مهـر ۸۵. ۲۶ – ۲۹ .
۲– آشفته، رضا (۱۳۸۵) ***هیچ اهمیت ندارد. نقش‌صحنه***، ش (۱۲)، بهمن و اسفند ۸۵. ۵۴ – ۵۵.
۳– آشفته، رضا (۱۳۸۶) ***آن‌چه مانع‌از بروز یک رابطه بلندمدت می‌شود. نقش‌صحنه***، ش (۱۵)، مرداد و شهریور۸۶ . ۵۷–۵۸.
۴– ابروان، مهرداد (۱۳۸۴) ***کولاژی از جنگ و صلح. نقش‌صحنه***، ش (۸)، دی ۸۴ . ۴۸.
۵– ابوالقاسمی، مهرداد (۱۳۸۵) ***کولاژی در بستر واقعیت. نقش‌صحنه***، ش (۱۱)، آذر و دی ۸۵ . ۵۶ – ۵۸.
۶– ابوالقاسمی، مهرداد(۱۳۸۵)***نقدی صلح‌آمیز از جنگ. صحنه***، مسلسل ۵۱ (ش ۳۲) مرداد ۸۵. ۷۳ – ۷۴.
۷– ابوالقاسمی، مهرداد(۱۳۸۶)***روایتی‌جدید از جنگ درقالب یک سفرزیارتی. نقش‌صحنه***، ش (۱۳)، اردیبهشت ۸۶. ۵۴– ۵۵.
۸– اطهری، جواد (۱۳۸۵) ***عدم‌انطباق با دیدگاه مخاطب. نمایش***، ش (۸۶– ۸۷)، آبان و آذر ۸۵ . ۴۲.
۹– اکبرلو، منوچهر(۱۳۸۱) ***در جست‌وجوی لایه‌های تازه‌ای از تبعات جنگ. سینما تئاتر***، ســـال هشتم، ش (۵۱)، اردیبهشت ۸۱ . ۲۹.

۱۰- اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۴)***ایستادن روی خط‌پایان. صحنه***، مسلسل ۴۲ (ش ۲۳) شهریور ۸۴ . ۶۴ - ۶۵.
۱۱- اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۴) ***مویه‌هایی از گذشته. صحنه***، مسلسل ۴۴ (ش ۲۵) آبان ۸۴. ص ۴۵ - ۴۶ .
۱۲- بی‌نام(۱۳۶۳) ***نقدنمایش توپ. نمایش***، ش(۴)، دی۶۳. ۵۲- ۵۴.
۱۳- بی‌نام (۱۳۸۴) ***روایتی‌دیگر از جنگ با زبان‌شاعرانه. نقش‌صحنه***، ش (۸)، دی ۸۴ . ۴۷.
۱۴- پارسایی، حسن(۱۳۸۵) ***روی‌صحنه؛ "رکاب". سینماتئاتر***، سال یازدهم، ش(۸۱)، تیر ۸۵ . ۲۹ .
۱۵- پارسایی، حسن (۱۳۸۶)***اعتماد و ارتقای نمایش‌ایرانی. نقش‌صحنه***، ش(۱۳)، فروردین اردیبهشت ۸۶. ۵۶- ۵۸.
۱۶- پروازی، پژمان(۱۳۸۳) ***بازلی ملودرام. صحنه***، مسلسل ۳۸ (ش۱۸) اسفند ۸۳. ۵۲ - ۵۳.
۱۷- پروازی،پژمان (۱۳۸۵) ***گذشته درآینده. نمایش***، ش (۸۳)، مرداد۸۵. ۳۸ - ۳۹.
۱۸- پورخرسانی، شراره (۱۳۸۴)***نگاهی‌به نمایش روزی‌روزگاری آبادان. نقش‌صحنه***، ش (۳ و۴)، مردادوشهریور ۸۴. ۳۹ - ۴۰.
۱۹- تشکری، سعید (۱۳۸۱) ***سه‌نمایش در یک نگاه. صحنه***، مسلسل ۲۳ (ش۳) بهمن ۸۱ . ۶۱ - ۶۲.
۲۰- جاودانی،هادی (۱۳۸۵) ***شک‌نکنید جدی‌است. نقش‌صحنه***، ش(۱۰)، مهر و آبان ۸۵. ۳۹ - ۴۱.
۲۱- جمشیدی، علی (۱۳۸۶) ***عزیمت، حذف توقف‌است. صحنه***، مسلسل۶۱ (ش۴۳ -۴۴)، خرداد و تیرماه ۸۶. ۷۹-۸۰ .
۲۲- چینی‌فروشان، صمد (۱۳۸۷) ***جنگ معناباخته یا معناباختگی جنگ. نمایش***، ش (۱۰۹ - ۱۱۰)، مهر و آبان ۸۷ . ۴۸ - ۵۰ .
۲۳- حسین‌زاده، کتایون (۱۳۸۲) ***بازی در پشت‌شیشه‌ها. صحنه***، مسلسل ۲۹ (ش۹)، مرداد ۸۲. ۴۱ - ۴۲.
۲۴- حسین‌زاده، کتایون (۱۳۸۲) ***شجاعتی نه‌چندان متفاوت. صحنه***، مسلسل ۳۴ (ش۱۴) اسفند ۸۲. ۴۰ - ۴۱.
۲۵- حسین‌زاده، کتایون (۱۳۸۷)***قانون‌نانوشته فاجعه یک نسل سوخته و بی‌هدف. نمایش***، ش (۱۰۹- ۱۱۰)، مهر و آبان ۸۷ . ۳۴ -۳۵.
۲۶- سلیمانی‌فارسانی، محسن (۱۳۸۴) ***جنگ فاصله‌ها مثل سوسوی فانوس آویخته. نقش‌صحنه***، ش (۵ و ۶و ۷)، پائیز ۸۴ . ۵۱.
۲۷- سلیمانی‌فارسانی،محسن(۱۳۸۴) ***در هزار توی مقاومت، محرم زنده است. نقش صحنه***، ش (۵ و ۶ و ۷)، پائیز ۸۴ . ۵۹ .
۲۸- صدیقی، بهزاد(۱۳۸۶) ***سمفونی‌مرگ در خیال روی خط‌واقعی. نمایش***، ش (۹۳-۹۴)، خرداد و تیر ۸۶. ص ۴۰-۴۱ .
۲۹- صدیقی، بهزاد(۱۳۸۷) ***بازنمایی و واکاوی یک وضعیت تلخ. نقش‌صحنه***، ش (۲۲)، مهر و آبان ۸۷. ۴۲ - ۴۶.
۳۰- عظیم‌زاده، فرخ (۱۳۸۱) ***یادداشتی‌بر نمایش شناسایی. صحنه***، مسلسل ۲۱ (ش۱)، آذر ۸۱ . ۳۷.
۳۱- علیزاده‌نیا، مرجان(۱۳۸۱) ***زمین زیر پایمان سفت نیست. صحنه***، مسلسل ۱۸ (ش۸)، اردیبهشت ۸۱. ۵۸ - ۵۹.
۳۲- علیزاده‌نیا، مرجان(۱۳۸۱) ***من فقط نگرانم. صحنه***، مسلسل ۱۹ (ش۹)، خرداد ۸۱. ۳۹.
۳۳- غفارعدلی،اشکان(۱۳۸۳)***بازلی برای متفاوت‌بودن. صحنه***، مسلسل۳۶ (ش۱۶)، دی۸۳. ۵۸.
۳۴- غفار عدلی، اشکان (۱۳۸۵)***تعقل فدای احساس. نمایش***، ش (۸۲)، تیر ۸۵. ۴۶ - ۴۷.
۳۵- غفار عدلی،اشکان (۱۳۸۵) ***همان‌همیشگی.صحنه***، مسلسل ۵۳ (ش ۳۴)، مهر ۸۵. ۵۶.
۳۶- غفار عدلی، اشکان(۱۳۸۶)***تقابل‌های دوگانه. نقش‌صحنه***، ش (۱۳)، فروردین و اردیبهشت ۸۶. ۵۱ - ۵۳.
۳۷- فنائیان، رامین (۱۳۸۷)***از بهشت تا زمین. سینما تئاتر***، سال سیزدهم، ش (۱۰۶) مرداد ۸۷ . ۲۹.
۳۸- فولادی،شیوا(۱۳۸۰) ***شعری که زندگی‌است. صحنه***، مسلسل ۱۶ - ۱۷ (ش ۶ و۷)، بهمن و اسفند ۸۰. ۱۱۰.
۳۹- کانون ملی منتقدان (۱۳۸۴)***نمایشی با طرح‌ساده. نقش‌صحنه***، ش (۸)، دی ۸۴ . ۵۳.
۴۰- گلدوست، حسن (۱۳۸۴) ***نقدنمایش روزی روزگاری آبادان. نقش‌صحنه***، ش (۳ و ۴)، مرداد و شهریور ۸۴. ۳۷ - ۳۸.
۴۱- صدیقی علی‌اکبر و پرچم وارو (م.الف پیوند) (۱۳۸۲) ***دو یادداشت برهنگامه‌ای که آسمان شکافت. صحنه***، مسلسل۲۹(ش۹)، مرداد۸۲. ۶۱
۴۲- محبی، سعید (۱۳۸۴) دور، ***خیلی‌دورتر از این حرف‌ها. صحنه***، مسلسل ۴۱ (ش۲۲) ، مرداد ۸۴. ۷۰ - ۷۱.
۴۴- محبی، سعید (۱۳۸۵)***عشق سال‌های شیمیایی. صحنه***، مسلسل ۵۵- ۵۶ (ش۳۶ - ۳۷)، آذر و دی ۸۵. ۱۰۹ - ۱۱۰.
۴۵- محسنیان، مشهود (۱۳۸۱)***پاییز برای کلفت‌های تنها رسید. صحنه***، مسلسل ۲۴ - ۲۵ (ش ۳)، فروردین ۸۲. ۱۱۱ - ۱۱۲.
۴۶- محسنیان، مشهود (۱۳۸۴) ***ساده‌انگاری به‌جای سادگی. صحنه***، مسلسل ۳۹(ش۲۰)، خرداد ۸۴. ۷۸.

۴۷- محسنیان، مشهود (۱۳۸۵) ***غم‌نامه طنزآلود. صحنه***، مسلسل ۵۳ (ش ۳۴) مهر ۸۵. ۵۷.
۴۸- محسنیان، مشهود (۱۳۸۶) ***ردپایی از گذشته. صحنه***، مسلسل ۶۴ (ش ۴۷)، مهر ۸۶. ۵۹.
۴۹- محمودی، مصطفی (۱۳۸۲) ***گذشته‌ها در تئاتر زنده‌می‌شوند. صحنه***، مسلسل ۲۹ (ش ۹)، مرداد ۸۲. ۳۹ - ۴۰.
۵۰- ملکی، منیره (۱۳۸۱) ***درهای‌وهوی بی‌تواضع دکور. صحنه***، مسلسل ۱۸(ش ۸) ، اردیبهشت ۸۱. ۵۶- ۵۷.
۵۱- میرمحمدی، مهدی (۱۳۸۵) ***تصاویر آشنای یک وضعیت‌ناآشنا. نقش‌صحنه***، ش (۱۲)، بهمن و اسفند ۸۵. ۵۱ - ۵۳.
۵۲- ناصری، ایوب (۱۳۸۴) ***منطق ریاضی‌وار در هم‌آوایی کلام و تصویر. صحنه***، مسلسل ۴۴ (ش ۲۵) آبان ۸۴. ۵۵ - ۵۶.
۵۳- نجفی، مسعود (۱۳۸۴) ***چنان‌می‌نمایانند که می‌خواهند. صحنه***، مسلسل ۴۰ (ش ۲۱)، تیر ۸۴. ۶۱- ۶۲.
۵۴- نجفیان، هومن (۱۳۸۵) ***با چشمان‌بسته.صحنه***، مسلسل ۵۴ (ش ۳۵)، آبان ۸۵. ۶۵ - ۶۶.
۵۵- نجفیان، هومن (۱۳۸۵) ***علت‌وقوع مسایل مهمتر از گزارش‌دادن است. نمایش***، ش(۸۲)، تیر ۸۵. ۴۸ - ۴۹
۵۶- نجفیان، هومن(۱۳۸۵)***نوستالژی آدم‌بزرگ‌ها در یک نمایش‌کودک. نقش‌صحنه***، ش (۱۱)، آذر و دی ۸۵. ۵۹ - ۶۱.
۵۷- نصیری، مهدی(۱۳۸۴)***تعزیه در تعزیه. صحنه***، مسلسل ۳۹ (ش۲۰)، خرداد ۸۴. ۷۵.
۵۸- نصیری، مهدی(۱۳۸۵)***خاک‌بازی ممنوع. صحنه***، مسلسل ۵۱ (ش ۳۲)، مرداد ۸۵. ۷۰ - ۷۱.
۵۹- نصیری، مهدی(۱۳۸۶)***دنیای پرفورمنسیکال جنگ. صحنه***، مسلسل ۶۴ (ش۴۷) مهر ۸۶. ۶۲ - ۶۳.
۶۰- نصیری، مهدی (۱۳۸۶)***نوبت‌عاشقی، عاشقی با سوغات‌جنگ. نمایش***، ش (۹۷- ۹۸)، مهر وآبان ۸۶. ۶۵ - ۶۷ .
۶۱- نصیری، مهدی (۱۳۸۷)***پیغام‌رزمندگان گردان‌کمیل. نمایش***، ش (۱۰۵ - ۱۰۶)، خرداد و تیر ۸۷ . ۵۶ - ۵۸.
۶۲- نورزوی، آی‌سان (۱۳۸۶)***انسان در میدان‌جنگ. نقش‌صحنه***، ش(۱۴)، خرداد و تیر ۸۶ . ۳۵ - ۳۷.
۶۳- نوروزی، آی‌سان (۱۳۸۷) ***رویا درشب خواب پریشانی. نقش‌صحنه***، ش(۲۱)، مرداد و شهریور ۸۷ . ۷۷ - ۷۸.
۶۴- نوری، افسانه (۱۳۸۵) ***دست‌وپنجه نرم‌کردن با موجودات خیالی. نقش‌صحنه***، ش(۱۱)، آذرودی ۸۵. ۵۲ - ۵۵.
۶۵- نوری، افسانه (۱۳۸۵) ***یک‌بال همه‌ی پروانه‌ها سوخته. نقش‌صحنه***، ش (۱۰)، مهر و آبان ۸۵ . ۴۲- ۴۳.

سوءتفاهم و ادراک زبانی

جلیل خلیل آذر ، مرجان حسین زاده نمدی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹ / ۸ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۰ / ۱۰ / ۹۲

*این مقاله برگرفته از فصل اول پایان نامه کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی نویسنده همراه می‌باشد، با عنوان :" سوء تفاهم به‌مثابه‌ی عنصری دراماتیک در آثار نمایشی سوء تفاهم آلبرکامو و اتللو ویلیام شکسپیر" مقطع،تاریخ و دانشگاه دفاع: کارشناسی ارشد، بهمن ۱۹۳۱، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری

**نویسندهٔ مسوول

سوءتفاهم و ادراک زبانی

جلیل خلیل آذر دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر ادیان، دانشگاه هنر اصفهان، تهران، ایران.

مرجان حسین زاده نمدی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، تهران، ایران

چکیده

این مقاله ارتباط سوءتفاهم و ادراک زبانی را بررسی می‌کند. سوءتفاهم، برداشت مکالمه‌کننده از یک "مفهوم" برای بیان چیزی است، برداشتی که با قصد گوینده تطابق ندارد. این بیان معیوب می‌تواند به تناقضی نسبت داده شود که در طول ادراک از یک پیام زبانی و به‌علت تداخل احساسات با آن ادراک، ایجاد می‌شود. این مقاله تلاش می‌کند که این تناقض‌ها را شناسایی کند و رابطهٔ آن‌ها را با مقولهٔ سوءتفاهم بررسی کند. هم‌چنین درصدد یافتن مدرک و سندی برای تداخل احساسات با ادراک زبانی و سوءتفاهم‌های پیش‌آمده است.

واژگان کلیدی: سوءتفاهم، ادراک زبانی، عدم‌ارتباط، ارتباط اجتماعی، روان‌شناسی زبان.

مقدمه

تمایل برای تحقیق در مورد سوءتفاهم منحصر به زمان‌های اخیر نیست؛ در زمان‌های بسیارقدیم نیز تلاش‌هایی برای تحلیل این موضوع صورت گرفته است که ازلحاظ اهداف و رموز دنبال‌شده در تحلیل‌ها، با هم تفاوت‌هایی داشته‌اند. بنابراین تمایل برای مطالعهٔ سوءتفاهم در سال ۱۹۹۹ در *ژورنال عملی*[۱] با مقاله‌هایی که این پدیده‌ها را نشان می‌داده‌اند، به اوج خود رسیده است. در میان محققان این موضوع ویژه می‌توان به داسکال[۲]، دامیانو[۳] و بازانلا[۴] ویگاند[۵] و ویزمن[۶] اشاره کرد.

برخی از مطالعات مربوط به سوءتفاهم عبارت‌اند از: مدیریت سوءتفاهم، تکرار سوءتفاهم در طول یک اتفاق و چگونگی کشف و اصلاح سوءتفاهم. بقیهٔ مطالعات نیز در مورد چگونگی ایجاد سوءتفاهم بوده‌اند (سوءتفاهم چیست؟).

بااین‌حال، بسیاری از مطالعات مربوط به سوءتفاهم بر روی علل رخداد سوءتفاهم تمرکز داشته‌اند. برای مثال میلروی[۷] (۱۹۸۴) سوءتفاهم‌های مربوط به گویش (لهجه) را بررسی کرده است که در میان افرادی اتفاق می‌افتد که از گویش‌های مختلفی استفاده می‌کنند و در این مطالعه روی برجسته کردن دلیل سوءتفاهم در ارتباطات چندگویشی متمرکز شده است. با آزمایش موارد مطالعه‌شده که براساس اشتباهات ناشی از لهجهٔ انگلیسی هایبرنو است، میلروی پیشنهاد داده که علت‌های سوءتفاهم "در عدم توافق میان استنباط افراد طرف مکالمه است، بدین معنا که شرکای مکالمه‌ای (طرف‌های شرکت‌کننده در مکالمات) از یک کلمه، نه‌تنها براساس معنای زبانی و لغوی، که به‌دلیل تفسیرهای متعدد آن، دچار سوءتفاهم می‌شوند."(ویگند، ۱۹۹۹: ۲۴)

داسکال (۱۹۸۵) چهار علت سوءتفاهم را مطرح می‌کند: تناقض منبع، نقص موضوع موردبحث، واگرایی منظور موردانتظار از یک سخن با برداشتی که طرف مقابل داشته است، و تفاوت‌های موجود در فن نگارش.

بلیکمور[۸] (۱۹۸۹) مسوولیت گوینده را در رخ دادن سوءتفاهم مطرح می‌کند و پیشنهاد می‌دهد که انتخاب پیام منفی از طرف گوینده می‌تواند در ایجاد سوءتفاهم مؤثر باشد و هرقدر پیام مفهومی‌تر باشد احتمال رخداد سوءتفاهم نیز به‌همان‌اندازه بیشتر است. یوس[۹] تمام انواع سوءتفاهم را به ترکیب سه تناوب علت‌ومعلولی نسبت می‌دهد: "الف. زنجیرهٔ عملی در مقابل زنجیرهٔ غیرعملی؛ ب. زنجیرهٔ فعلی در مقابل زنجیرهٔ غیرفعلی؛ ج. زنجیرهٔ واضح معنایی در مقابل زنجیرهٔ مفهومی."(ب، ۱۹۹۹: ۸۲ و پ، ۱۹۹۸:۲۱) در اولین زنجیره، او بر روی آغازکنندهٔ مکالمه و رابطهٔ او متمرکز است و یک انگیزهٔ عمدی در بیان موضوع موردبحث را فقط در صورتی مطرح می‌کند که زمینهٔ آن ازعمد رعایت شده باشد. دومین زنجیره به‌درستی توضیح می‌دهد که سوءتفاهم در رابطه‌های غیرفعلی نیز درست به‌اندازهٔ رابطه‌های فعلی امکان

وقوع دارد. سومین زنجیره مربوط به متن و مفهوم مربوط به آن است.

یک محرک (انگیزه) زمانی صریح و روشــن اســت که بیان آن با کمترین زمینه همراه بوده باشــد و زمانی مفهومی است که بیان به زمینهٔ بیشتری نیاز داشته باشد.

دامیانو[۱۰] و بازانلا[۱۱] در ســال ۱۹۹۹ سوءتفاهم را با رعایت دو بُعد موردمطالعه قرار دادند: سطحی که سوءتفاهم در آن رخ می‌دهد، و فاکتورها که آن‌ها را حادثه یا ماشه[۱۲] می‌نامد و رخداد سوءتفاهم را تسهیل می‌کنند. هدف آن‌ها فهمیدن پاسخ این سؤال‌هاست: سوءتفاهم چیست و چرا اشتباه فهمیده شده است؟

تعریف ویزمن[۱۳] در ســال ۱۹۹۹ از ســوءتفاهم براســاس نظریه‌ای است که در آن مکالمه یک عمل اجتماعی (اشتراکی و به‌هم‌پیوسته) است. حُسن این دیدگاه در آن است که می‌گوید سوءتفاهم را می‌توان در دو گروه نظر گرفت: ســطح یک[۱۴]، فردی (مرحله‌ای که به "من" مربوط می‌شــود)، و سطح بعدی، جمعــی[۱۵] (مرحله‌ای که به "ما" مربوط می‌شــود). اولی به "معناهای فــردی گوینده و بعدی به معناهای جمعی شرکت‌کننده در یک معاوضه اشاره می‌کند."(ویزمنریال۱۹۹۹: ۸۳۷).

با به‌کارگیری این دو مرحله در یک متن عبری (زبان عربی)، ویزمن فرق سوءتفاهم را با نشان دادن چگونگی عدم‌ارتباط مرحلهٔ فردی برای ایجاد فهم درست بر روی مرحلهٔ جمعی موردمطالعه قرار داد.

بــوو فرانــچ[۱۶] منابع و دلایل مربوط به ســوءتفاهم را به دو گروه تقســیم می‌کنــد: "منابع خارجی و منابع مربوط به شــرکت‌کننده در مکالمه و یا بحث. در میان منابع خارجی ســوءتفاهم، او ســروصداهای آزاردهندهٔ محیط و مشــکلات به‌کارگیری زبان خارجی را نیز دخیــل می‌داند. در مقابل دلایل مربوط به ایجاد سوءتفاهم، او دو طبقه‌بندی فرعی را نیز ارایه می‌دهد: منابع مربوط به گوینده (ارزیابی منابع مربوط به گوینده) و منابع مربوط به شــنونده (ارزیابی منابع مربوط به شــنونده).(بو فرانس، ۲۰۰۲: ۳۲۴،۳۲۵) منابع مربوط به گوینده ممکن اســت با ابهام در اختیار شــنونده قرار گرفته باشــند. گوینده باید اطلاعات ضروری را برای شــنونده نگه دارد تا او پیام را تفســیر کند. ممکن اســت گوینده فکر کند که اطلاعاتی که او ارایه داده اســت، برای تفســیر پیام از طرف شنونده کافی است. منابع بعدی مربوط به شنونده است که مربوط اســت به صوت‌شناســی "دگرگونی صدا در زبان" یا اشتباه در شنیدن، حدفاصل تلفظ کلمات، تعدد معانی کلمه‌ای، لغوی، سازمان‌دهی اشتباه معنی برخی از لغات و یا تجزیهٔ اشتباه بعضی قسمت‌های لغت و یا کمبود اطلاعات در مورد آن فرهنگ و زبان. در این مقاله فرض می‌شــود که سوءتفاهم موجب ایجاد تناقضی می‌شود که در فرایند ادراک و احساسات زبان ایجاد تداخل می‌کند. این فرضیه از حقیقتی منشــأ می‌گیرد که ادراک زبانی نســبت به آن‌چه ما فکر می‌کنیم، پیچیده‌تر است و دربرگیرندهٔ "برداشت مکالمه‌کننده از یک مفهوم ساختاری، ترتیب پیام‌های فعلی(همانند اشارت‌های زبانی، ژست‌ها و بیان‌های مربوط به صورت)، حرکات بدن و اشــارت‌های ایجادشــده از طریق محیط فیزیکی است که با پیام‌های

فعلی همراهی می‌کنند."(برگن، ۲۰۰۰: ۱۰۶)

پیچیدگـی مراحل درک در پـردازش کلام موارد زیادی را در درک کردن ایجاد می‌کند که ادراک را به‌صورت بالقوه پُرمخاطره و مسـتعد اشتباهات تفسـیری می‌سازد. چنین خطاهایی ممکن است استنباط از یک لغت را تبدیل به سـوءتفاهم کند. به‌هرحال، محققان راه‌هایی را برای شناسـایی تناقض‌هایی که ممکن است ایجاد سوءتفاهم کنند و پروسهٔ درک کلام را دشوار کنند، ارایه کرده‌اند تا احساسات و درک دچار تناقض و سوءتفاهم نشوند.

سوتفاهم چیست؟!

سـوتفاهم زمانی اتفاق می افتد که "یک شـنونده (H) در فهم درست موضوعی (P) که گوینده (S) در یک نقش (X) آن را ارایه می‌دهد، با شکست مواجه می‌شود."(جونز آمفریز، ۱۹۸۶: ۱۰۹). بلیکمور[۱۷] (۱۹۸۹) سـوءتفاهم را به برداشت مطمئن فرسـتنده از یک پیام نسبت می‌دهد که دستیابی به مفاهیم را افزایش و یا کاهش می‌دهد و یا ممکن می‌سازد.

یوس[۱۸] سـوءتفاهم را به این صورت تعریف می‌کند: "الف. ناتوانی نشـانه‌ها در انتخاب یک پیام در میـان همهٔ بیان‌های ممکن که یک محرک می‌تواند در یک مفهوم c داشـته باشـد و به‌صورت دقیق، بیانی اسـت که نشـانه تمایل دارد انتقال دهد؛ ب. ناتوانی نشـانه‌ها در پردازش بهینهٔ اطلاعات است که از محیـط فرهنگـی جامعه بیرون می‌آید و همان‌طور که قبلاً بود، بـه ارتباطش ادامه می‌دهد." (یوس، ۱۹۹۹: ۲۱۸، ۱۰)

ویگاند[۱۹] تلاش می‌کند که معیار استاندارد سوءتفاهم را تعریف کند. با پیروی از یک مدل بازی عملی مکالمه‌ای او پنج ویژگی شکل‌گیری سوءتفاهم را پیشنهاد می‌کند:

۱. سـوءتفاهم یک شکل منحرف‌شده از فهم اسـت که به‌صورت کلی یا جزیی از آن‌چه که گوینده سعی دارد ارایه دهد، ایجاد می‌شود.

۲. به‌عنوان یک شـکل از فهم به قسمت وارونهٔ معنی و یا قسمت وارونهٔ سخن اشاره می‌کند و یک پدیدهٔ ادراکی متعلق به طرف مصاحبه را نشان می‌دهد.

۳. طرف مکالمه که دچار سوءتفاهم می‌شود، خودش از آن آگاه نیست و به‌جای آن یک توانایی و یا ناتوانی از سوی شنونده را نشان می‌دهد.

۴. به‌صورت‌نرمال می‌توان سـوءتفاهم را در یک بازی عملـی مکالمه‌ای مداوم اصلاح کرد. در یک مکالمه، به‌رغم مواجه شدن یک سخن با سوءتفاهم، بازهم ممکن است مطمئن باشیم که به یک فهمی خواهیم رسـید که مانند یک کلیت اسـت. معنی، مفهوم و یا سـوءتفاهم یک سخن بخش خودمختار آن نیست بلکه قسمتی از روند مکالمه است و این به‌دلیل وجود قواعد کلی مکالمه‌ای است که زبان می‌تواند

نمونه‌هایی از سوءتفاهم‌ها را تصحیح کند.(ویگاند، ۱۹۹۹: ۷۶۹، ۷۷۰)

سوءتفاهم زمانی اتفاق می‌افتد که "یک فرد به‌عنوان مفسر، تفسیری را برای کلمات و معانی انتخاب می‌کند که درست‌اند اما منظور گوینده نیستند."(آردیسونواتال، ۲۰۰۴) این بدین‌معناست که یک انتقال الزامی از معنا به عمل می‌تواند در انتقال پیام وجود داشته باشد. ابتدا یک مفهوم برای انتخاب تفسیر مطرح می‌شود، و بعد، سوءتفاهم به‌شرطی اتفاق می‌افتد که منظور فرستنده به‌صورت‌صحیح دریافت نشود.

در سرتاسر این مقاله سوءتفاهم به‌عنوان برداشت طرفین مصاحبه از یک بیان درنظر گرفته می‌شود که منظور موردانتظار طرف دیگر نبوده است.

برخی ویژگی‌های درونی زبانی

سخنی با سرعتی نسبتاً بالا بیان شده که به شنونده می‌رسد. میزان متوسط سرعت سخن حدوداً ۱۴۰ الی ۱۸۰ کلمه در دقیقه در مکالمات روزانه است. (وینگ فیلد، ۱۹۹۳) علاوه‌بر این تحلیل آواشنودی نشان می‌دهد که عامل‌های زبانی (کلمات و عبارات) به‌صورت سخت و محکم به‌هم بافته شده‌اند که میان آن‌ها شکاف‌های معمول و پرتکرار مشاهده‌پذیر نیست. این وظیفهٔ شنونده است که مرز بین اجزای اصلی زبانی سخن را مرتبط با معنی کلی جمله تطبیق دهد. گفتنی است که تمام عامل‌های زبانی درحد نیاز مورداستفاده‌اند. بدیهی است که کمبود برخی از این عوامل در ارایهٔ تعریفی صحیح مؤثر است. (آیبید)

"این تحلیل‌ها هم‌چنان برای بررسی منظور گوینده و شنونده ادامه دارد."(آیبید: ۲۲۸) حضور ذهن گوینده برای تمامی جملاتی که باید قبل از پاسخ شنونده داشته باشد، پردازش شنونده را توجیه‌ناپذیر ارزیابی می‌کند. بنابراین "اگر هر یک از جملات و یا یک قسمتی از آن در پردازش با شکست مواجه شود و یا پردازش آن نامنظم صورت گیرد مفهومی که باید با آن جمله منتقل شود ناقص و خارج از شکل معمولی و یا وارونه خواهد بود."(الجوادی، ۳۲:۲۰۰۰)

پردازش بی‌واسطه

پردازش بی‌واسطه، به سرعتی که گویندهٔ سخن می‌تواند پردازش کند اشاره دارد. زیادی اطلاعات در دسترس نشان می‌دهد که محاسبهٔ همهٔ مراحل زبانی کلمه‌به‌کلمه صورت گرفته است. به‌این‌معنی که یک کلمهٔ واردشده (انتخاب‌شده) خیلی سریع در یک ساختار لغوی و یک ارایهٔ معنایی و حتی مربوط به مرجع (ارجاعی) تکمیل می‌شود.(لوییس، ۱۹۹۳). بیشتر شواهد و گواهی‌های موجود در درک فوری سخن، از مفاهیم پنهان سخن(ویلسون مارسن، ۱۹۹۳) هم‌چون استفاده از حرکات چشم و استفاده از

اجزای بدن (چندمدلی) برگرفته شده‌اند.

"پردازش بی‌واسطه اهمیت همهٔ جمله‌های شنیده‌شده و یا خوانده‌شده‌ای را که قبلاً شنونده پردازش کرده اســت تعیین می‌کند و شنونده براســاس مزاج شخصی تصمیم به پاسخ می‌گیرد."(جوادی، ۲۰۰۲: ۳۲) پردازش‌های نامناسب و ناقص که به‌علت ضرورت در پردازش‌اند، معمولاً در معانی ازشکل‌خارج‌شده و یا وارونه حاصل می‌شوند که به‌نظر می‌رسد باعث سوءتفاهم شوند.

پردازش لغوی

شنونده علایم لغوی‌ای را به‌منظور فرق گذاشتن بین لغات برای رسیدن به معنای واقعی کلمه تولید می‌کند که برای رســیدن به معنای صحیح ضروری‌اند. (لوییس، ۱۹۹۳) "برای بازنمایی لغوی، شــنونده مجبور اســت جمله‌های اداشــده را به عبارات و اجزای اصلی آن تقسیم کند." (وینگ فیلد، ۱۹۹۳: ۲۰۹) این فرایند شــامل شناســایی مرزهایی از اجزای اصل جمله می‌شــود که این شناسایی به‌میزان‌زیادی به پــردازش ویژگی‌های عروضی‌ای تکیه می‌کنــد که جملات را قابل‌فهم می‌کنــد.(آبید:۲۱۵) بااین‌حال، همیشه شناسایی موفق مرزهای ساختارهای زبانی به‌دست نمی‌آید.

تحت شرایط خاصی شنونده این مرز را به‌درستی شناسایی نمی‌کند و درنتیجه در فهم معانی زیرین ساختار زبانی دچار سوءتفاهم می‌شود. مثال زیر را که ویگاند در سال ۱۹۹۹ مطرح کرده مشاهده کنید:

(A یک دانشجو است و B یک استاد.)

A: من باید دو موضوع را برای امتحان ارایه دهم.

B: کدام‌یک را انتخاب کرده‌اید؟

A: گرامر مکالمه و اختلالات ارتباطی.

B: شــما بایــد یک بار دیگر مــرا ببینید و در مورد آماده شــدن با من حرف بزنیــد. آیا به کنفرانس اختلالات ارتباطی توجه کرده‌اید؟

A: بله طبیعتاً.

B: خب، پس دومین موضوع شما چیست؟

A: اختلالات ارتباطی.

B: اوه، من الان متوجه شــدم که این‌ها دو تا موضوع هستند. گمان می‌کردم که یک موضوع باشد، اما رابطهٔ میان گرامر مکالمه و ثبت ارتباط برای من ناآشــنا بود. به‌همین‌دلیل از شــما خواستم که کارتان را برای امتحان نشان دهید.

در این مکالمه سوءتفاهم ایجادشده در نتیجهٔ پردازش نامناسب قواعد لغوی است که باعث شکست

در پردازش عروضی می‌شود. به‌این‌معنی که B در تفکیک مرزهای ساختارهای زبانی دچار شکست شده و ســاختار لغوی‌ای ایجاد می‌کند که با ســاختار اصلی متناقض است. ساختار "گرامر مکالمه و اختلالات ارتباطی" به‌جای دو عبارت هماهنگ به صورت یک عبارت پیچیدهٔ نامنظم ارایه شده بود.

در پردازش لغوی نیز ابهام وجود دارد. که شامل دو نوع ابهام لغوی است: "ابهام فعلی که به مواردی اشاره می‌کند که ساختارهای فرعی جمله واضح نیستند مگر این‌که کل ساختار جمله کامل باشد، و ابهام ایســتا که به جملاتی اشــاره می‌کند که در آن‌ها، با وجود انتقال معنایی واژگان، ابهام لغوی به‌وجود آمده است." (وینگ فیلد، ۱۹۹۳: ۲۲۶)

طبق نظر بیک[۲۰] (۱۹۹۱) وینگ فیلد به نقش ویژگی‌های عروضی در حل چنین ابهاماتی تأکید کرده اســت. متأسفانه ویژگی‌های عروضی‌ای که جمله را همراهی می‌کنند، همیشه واضح و روشن نیستند. در چنین ماهیت‌هایی جملات مبهم ازنظر لغوی پردازش‌ها را مشــکل خواهند کرد. برای تأکید بر این نظر، تابور[۲۱] (۲۰۰۴) سه آزمایش برای تست کردن تأثیر ارتباط لغوی و معنی لغت بر روی پردازش زبانی انجام داده اســت. آن‌ها دریافتند که شــرکت‌کننده‌ها در تولید جمله‌هایی با لغات محلی دشواری‌هایی را تجربه کرده‌انــد. آن‌ها این یافته را چنین توصیف کرده‌اند که ارتباط محلی لغوی در ورودی‌ها ممکن اســت در ســاختار تحلیل‌های لغوی به‌دســت آیند که با مفهوم جهانی قواعد لغوی دارای تناقض است. به‌این‌معنی که به‌نظر می‌رسد باعث به‌وجود آمدن سوءتفاهم می‌شوند.

پردازش معنایی

شــنونده هم‌چنین باید از یک مرجع مســتقل معنایی که به احســاس مربوط می‌شود، ارایه‌ای داشته باشد. چنین ارایه‌ای برای درک مطلب به دو علت ضروری است:

۱. آشکارسازی قواعد لغوی یک جمله امری ضروری برای تولید یک ارایه ارجاعی است.

۲. حس یک بیان، به‌صورت مستقل گاهی برای فهمیدن جمله ضرورت دارد.

ســاختن معنا برای یک لغت نیازمند دسترســی شــنونده به لغت‌نامه اســت، یعنی آشــنایی با لغت و هرآن‌چه دربارهٔ آن می‌دانیم امری ضروری اســت، هم در مرحلهٔ لغوی و هم معنایی؛ بدین‌معنی که ادای یک منظور و یا مقصود به‌صورت‌گســترده که قابل‌درک باشــد، شامل فعال‌سازی درک احساسی لغت نیز هســت. یعنی احساس نسبت به لغت می‌تواند در تفسیر معنای آن دخیل باشد. به‌دلیل محدودیت حافظه و برخی از مشــکلات روان‌شــناختی گاه‌ی اوقات احساسات نامناســبی جایگزین تعریف مناسب از لغت می‌شود که کل بیان و تفسیر سخن را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. علاوه‌بر این خطر، ابهام لغوی ممکن است مشــکلات دیگری را نیز از بیان احســاس و فعال کردن حس شنونده نسبت به آن سخن به‌وجود بیاورد.

اطلاعاتی که در متن داده می‌شود، در انتخاب احساس و تصمیم در قبال شنیدن آن کمک می‌کند، اما در برخی از مواقع حسی اشتباه به‌دلیل تعبیرهای غلط در فضای کلام گسترش داده می‌شود.

پردازش وابسته به استنتاج

پردازش‌های نحوی و معنایی، قواعد ابتدایی زبان هستند. در این مورد فقط دانش زبانی نیاز است. بااین‌حال، درک یک مطلب شامل پذیرش دانش جهانی است. ضرورت پردازشی که بر پایهٔ استنباط باشد، در موارد بسیاری ثابت شده است.

برای‌مثال، محققانی که در این زمینه تحقیق کرده‌اند ، هم‌چون برانسفورد[۲۲] و جانسون[۲۳] در سال ۱۹۷۳، دولینگ[۲۴] و لاچمن[۲۵] در ۱۹۷۱ و اسپلیچ[۲۶] در ۱۹۷۹ ، از محققان خواسته‌اند تا برای درک و خوانش پاراگراف‌هایی که دربردارنده‌ی ابهامات هستند، به آن‌چه در تحقیقات بیان شده است رجوع کنند.

از چنین پاراگراف‌هایی که دارای ابهام‌اند، درک‌های نادرستی استنباط می‌شود و بسیارسخت بعدها در یاد می‌ماند. سطح درک و استنباط و یادآوری در صورتی ارتقا خواهد یافت که خوانندگان با موضوع آشنا باشند و نسبت به دانش جهانی و اطلاعات عمومی آگاهی کامل داشته باشند. یکی از ساختارهای پردازش استنباطی، ایجاد یک بیان استنباطی است که ازلحاظ لغوی و معنایی به مرجع آن مربوط می‌شود. اساس این نظریه را لویس[۲۷] (۱۹۹۳) مشخص کرده است. او اشاره می‌کند که "درک مطالب یک بیان مرجعی که شامل اطلاعاتی درباره‌ی موقعیتی ویژه باشد، در یک مباحثه قابل توضیح است." (لوییس، ۹:۱۹۹۳)

طبق گفته براسنفورد (۱۹۷۲)، درک مطلب می‌تواند یک بیان و یا ارایه سخن از یک موقعیت را سازمان‌ده‌ی کند، بدین‌صورت که بتواند اطلاعات موجود را با پیش‌زمینه‌های قبلی و یا داده‌های صریح کنونی تکمیل کند. نتیجه، یک بیان پیوستهٔ منسجم از یک مفهوم خواهد بود.

واگذاری مرجعی، گاهی اوقات مشکل‌ساز است، به‌ویژه هنگامی که مرجع واضح نباشد و نیاز به استنباط داشته باشد و این هنگامی است که شخص جواب‌گو در درک مفهوم سخن دچار مشکل باشد.

در ذیل، گفت‌وگو بین آقا و خانم بنت که محقق اوستن مطرح کرده است، آورده می‌شود:(اوستن، ۱۸۱۳: ۵۴) آقا: عزیزم امیدوارم امشب غذای خوبی تدارک دیده باشی. من برای انتظار کشیدن برای این مهمانی خانوادگی دلیل دارم.

خانم: منظورت کیست عزیزم؟ می‌دانم که کسی قرار نیست بیاید، من مطمئن‌ام، مگر شارلوت کولاس بیاید که در این صورت بایستی تماس می‌گرفت و آرزو می‌کنم اگر بیاید شاممان برایش به‌اندازهٔ‌کافی خوب باشد و فکر می‌کنم در کم‌اهمیت‌ترین خانه‌ها چنین غذایی خورده باشد.

آقا: کسی که درباره‌اش صحبت می‌کنیم یک جنتلمن غریبه است.

خانم: غریبه و جنتلمن! مطمئن‌م او آقای بینگلی است.

آقا: او آقای بینگلی نیست. اون کسی است که در تمام زندگی‌ام ندیده‌امش.

توصیف آقای بنت از شـخصی که درباره‌اش به‌عنوان یک غریبه و جنتلمن صحبت می‌کنند، باعث می‌شود که مرجع برای اشخاص بسیاری که غریبه و جنتلمن‌اند، ناواضح باشد.

نامشخص بودن مرجع ضمیر او، خانم بنت را بر آن داشته است تا از نظرگاه اشتباه‌ی رفتار کند، و با وجود اینکه آقای بینگلی یک جنتلمن و غریبه است، این مکالمه با سوءتفاهم به پایان می‌رسد. هم‌چنین محیط فیزیکی در مکالمهٔ زیر، مارکو را به‌دلیل موقعیت اشتباه بئاتریس، دچار سوءتفاهم می‌کند.

بئاتریس: اوه خدای من، قصد داری چند وقت بمانی؟

مارکو: با اجازهٔ تو شاید...

ادی: منظورش در این خونه نیست، منظورش در این کشور است.

مارکو: آهان، فکر می‌کنم شاید چهار، پنج یا شش سال.(میلر، ۱۹۵۵: ۲۹)

ازلحاظ مفهوم فیزیکی، بودن در خانهٔ بئاتریس، مارکو را در مورد سـؤال او به‌اشتباه می‌اندازد و دچار سـوءتفاهم می‌کند. بنابرین یک سـخن به چیزی بیش از کلماتی که جمع شـوند و معنایی را بسـازند و موجب به‌وجود آمدن سخنی شوند نیاز دارد.(رایت و نیوهف، ۲۰۰۴: ۴۵)

پردازش اسـتنباطی کلام به اطلاعات قبلی ما تکیه دارد. طبق‌نظر اسـکانک[۲۸] و ابلسون[۲۹]، این نوع پردازش دو سطح دارد: اطلاعات عمومی که "شخص را قادر می‌سازد تا اعمال دیگران را به‌سادگی بفهمد و تفسـیر کند، زیرا دیگری، انسـانی با استانداردهای مشخص است." (p. ۳۷)، و دانش ویژه یا اطلاعات تخصصی که ما برای "تفسـیر و مشـارکت در اتفاقاتی از آن استفاده می‌کنیم که چندین بار با آن مواجه شده‌ایم. اطلاعات خاص با تمام جزئیات درباره‌ی موقعیت‌ها به ما اجازه می‌دهد که درباره‌ی این اتفاقات به‌دلیل داشتن اطلاعات تخصصی‌تر و ویژه‌تر پردازش ذهنی کمتری داشته باشیم و هم‌چنین با سؤالات کمتری مواجه شویم." (آیبید)

اسکندل ویدال[۳۰] (۱۹۹۶) موافقت خود را با تنوع فرهنگی و داشتن دانش تخصصی در مورد زبان‌ها اعلام می‌کند.

دلیل این تنوع این است که "موقعیت‌هایی که به‌دلیل داشتن دانش ویژه نسبت به موضوعی مطرح می‌شوند، بیانگر تنوع فراوان زبانی از فرهنگی به فرهنگ دیگرند." (اسکندل ویدال، ۱۹۹۷: ۶۳۶)

در نظریهٔ دانش تخصصی ابلسون و اسکانک (۱۹۷۷)، تفاوت‌های فردی انکارناپذیرند.

ابتـدا فرضیه را این دانش اختصاصی امری بدیهی درنظر می‌گیرد: خاص بودن به‌معنای دانش ویژه،

بایــد در بین افراد متفاوت باشــد. دوم تجربه‌ی مــا از اتفاقات و موقعیت‌ها که دانــش ویژه آن را مطرح می‌کند، شدیداً تحت‌تأثیر عواملی هم‌چون سن، جنسیت و تحصیلات است. علاوه‌براین ما از موقعیت‌ها و اتفاقات، تصورات متفاوتی نسبت به علایق و تمایلاتی که هم‌زمان به‌وجود می‌آیند داریم. اگر ما گروهی از مردم را به‌صورت تصادفی انتخاب کنیم و از آن‌ها بخواهیم که برای مثال از یک مســجد دیدن کنند، نتیجــهٔ موردنظــر از توضیحات آن‌ها و آن‌چه آن‌ها به‌صورت ذهنــی از چنین مکانی تعریف خواهند کرد، قطعاً متفاوت خواهد بود. یا در آزمایش مشــابه دیگری اگر ما زنان و مردان را در مورد ازدواج بســنجیم، باید انتظار تفاوت‌هایی را در تصوراتشــان داشــته باشیم. البته حتی با در نظر گرفتن یک گروه هم‌جنس، بازهم تفاوت‌هایی ظهور خواهند کرد.

بحث‌های بیشتری در مورد استنباط‌های متفاوت و متنوع فردی از نظریات لانگ ات‌ال[۳۱] سرچشمه می‌گیــرد. او در ســال ۱۹۹۴ اجرای خواننده‌هــای بامهارت و کم‌مهــارت را در درک مطالبی که نیازمند پردازش اســتنباطی بودند، موردآزمایش قرار داد. نتیجهٔ تحقیقات او نشــان داد که "افراد ماهرتر دوســت داشــتنی‌تر از افراد کم‌مهارت هســتند. A فردی اســت که برای اســتنباط از موضوعی و درنتیجه، درک موقعیت فرد B باید یک اســتنباط از موضوع داشــته باشد که موضوع موردبحث را به مفهوم سخن قبلی مربوط سازد و B بتواند سخن او را درک کند."(لانگ ات ال، ۱۹۹۴: ۱۴۶۶)

نتیجهٔ مطالعات افرادی هم‌چون گارنهام[۳۲] (۱۹۸۲) و اواخیل[۳۳] (۱۹۸۳-۱۹۸۴) نتیجهٔ یافته‌های قبلی را تکــرار کرد. آن‌ها هم‌چنین از لغات و متون خواندنی که ادراک‌های متفاوتی می‌شــد از آن‌ها داشــت، بهره بردند.

"آن‌ها دریافتند که خواننده‌های نیمه‌ماهر نســبت به افراد ماهر در بیان داستانشــان از استنباط‌های کمتــری بهــره می‌برند(گارن‌هام ات ال، ۱۹۸۲: ۴۰). و دیگر اینکه در تفســیر متــن از مفاهیم کمتری استفاده می‌کنند(اوک‌هیل، ۱۹۸۳: ۴۴۷) و در بیان سؤالاتی که نیاز به استنتاج دارند، حتی زمانی که متن در اختیارشان است ضعیف عمل می‌کنند."(آیبید)

از آن‌جا که مرحلهٔ قطعی در تعیین معنی ســخن، اســتنباط از آن اســت، تفاوت‌های فردی در اجرای این مرحله (مانند گسترش معانی و مفاهیم متفاوت از سخن‌های یکسان) است که سوءتفاهم را افزایش می‌دهد. یعنی اســتنباط‌های متفاوت از ســخنی موجب سوءتفاهم می‌شود. شنونده باید اطلاعات قبلی را در مورد ســخنی که می‌شــنود دوباره مرور کند تا بتواند سخن را با موفقیت درک کند. اگر مفهوم درست درک نشود و استنباط موفقیت‌آمیز نباشد، هیچ موفقیتی حاصل نشده است، یا به‌بیان‌دیگر، سوءتفاهم‌های بیشتری رخ داده یا خواهد داد.

درک و احساسات

پردازش زبانی، پردازش کاملاً شـناختی و یا ادراکی نیست. زبان مورداستنباط چنین پردازش‌هایی را همواره تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و احساسات، آن‌ها را فیلتر می‌کنند.

ایمایزومی[۳۴] و همکارانش در سـال ۲۰۰۴ ارتباط متناسـبی را بین احساسـات و زبان یافتند. آن‌ها اعـلام کردند که "تنظیم کردن پروسـهٔ زبانی نه‌تنها در فرایند تولید سـخن بلکـه در درک آن و در نوع درک متفاوت خواهند بود."(ایمایزومی، ۲۰۰۴: ۲۵) چنین تفاوت‌هایی در درک مردان از سخنان زنان به تفاوت‌های جنسی‌شان مربوط است. (آیبید) این نظریه به تفاوت‌های جنسی در فرایندهای ذهنی مربوط می‌شود. این نظریه، ذهنیت مردانهٔ زنان و ذهنیت زنانهٔ مردان را مطرح می‌کند.

نبی[۳۵] (۲۰۰۳) احساسات را به‌عنوان چهارچوب و تأثیرات آن را بر روی دسترسی به اطلاعات بررسی کرده است: دسترسی به اطلاعات و قضاوت‌های بعدی.

انتمن[۳۶] قبلاً در سال ۱۹۹۳ این چهارچوب را به‌عنوان انتخاب برخی از جنبه‌های واقعی مشاهده‌شده و برجسـته کردن آن‌ها در متون مرتبط از طرف افراد به‌طوری‌که تعریفی مشـخص ارایه شـود و تفسیر علمی و ارزیابی اخلاقی و یا توصیه‌های محیطی را دربر گیرد، مطرح کرد.

بنابریـن درک و ارزیابـی از اتفاقات و اهداف موجود در محیط به‌میـزان بالایی تحت‌تأثیر اتفاقات و اشـیایی که محیط از آن‌ها سـاخته شده، قرار می‌گیرند و این به "خوب بودن افراد" بستگی دارد.(انتمن، ۱۹۹۳: ۲۲۸)

زمانی که احساسی فراخوانده و با عملی همراه می‌شود، پروسهٔ هدایت اطلاعات به‌منظور تحت‌تأثیر قرار دادن اطلاعاتی که شـخص برای درک آن‌ها به یادآوری یا فراموش کردن نیاز دارد، آغاز می‌شود و انگیزه‌هایی که در این فرایند برگزیده شده‌اند، به احساسات مربوط داده می‌شوند. این نتایج منتخب فقط به طبیعت پردازش اطلاعات مربوط نیسـت، بلکه هم‌چنین احساسات ما را در قضاوت‌هایمان تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

مثالی که در ادامه می‌آید، تداخل احساسات با فرایند زبانی را نشان می‌دهد:

ایرن و دیوید مشـغول تماشـای منوی غذا در رستوران هسـتند. دیوید می‌گوید که استیک سفارش خواهد داد. ایرن می‌گوید: "آیا متوجه شـدی که ماه‌ی آزاد هم دارند؟" این سؤال دیوید را خشمگین کرد و او اعتراض کرد که "ممکن اسـت بیش از این انتخاب مرا نقد نکنی؟" ایرن احسـاس متهم بودن کرد. "من ایراد نگرفتم. فقط آن‌چه را که در منو وجود داشـت یادآوری کردم. فکر کردم شـاید دوسـت داشته باشی."(تانن، ۲۰۰۱: ۱۵)

این سوءتفاهم از طرف دیوید به‌دلیل کوتاهی او در تفسیر سخن ایرن اتفاق افتاد. دیوید و ایرن برای

خوردن غذا به رستوران رفته بودند. درحالی‌که به منو نگاه می‌کردند، دیوید تصمیم گرفت استیک سفارش دهد. ایرن فکر کرد که دیوید متوجه ماه‌ی آزاد در منو نشـده اسـت، بنابراین خواسـت تا به او بگوید که مـاه‌ی آزاد هم در منوی رسـتوران وجود دارد، البته اگر دلـش می‌خواهد آن را بخورد. ایرن حرفش را به صورت غیرمسـتقیم بیان کرد: "آیا متوجه شـدی که ماه‌ی آزاد هم دارند؟" نقل‌های غیرمستقیم بیش از یک تفسیر را در متن شامل می‌شوند. هم‌چنین ایرن قصد داشته که با صحبت و اشاره‌ی غیرمستقیمش توجه دیوید را به موردی دیگر در منوی رسـتوران جلب کند که ممکن بود دیوید دوسـت داشته باشد آن را سفارش دهد و متوجه آن نشده است.

بـا توجـه به توضیح بعدی او، دیوید در مورد این که از طرف ایرن موردنقد واقع شـده اسـت، دچار سـوءتفاهم شـد و منظور ایرن را اشـتباه فهمید. ایرن فکر کرد که با متوجه کردن دیوید به غذایی که ممکن اسـت دوست داشته باشد، در حق او لطف می‌کند، درصورتی‌که دیوید واکنشی در قبال نقد شدن از خودش نشـان داد. دیوید این نوع رفتار را شـاید به‌دلیل تجربه‌های قبلی‌ای که از سخنان ایرن داشته اتخاذ کرده باشـد. به‌احتمال ایرن پیشـتر در مواردی دیوید را موردنقد قرار داده بوده است. بنابرین دیوید انتظار داشـته که این بار نیز سـخنان ایرن نقد از او باشـد؛ هرچند به‌نظر نمی‌رسد که این‌طور بوده باشد. با درنظر گرفتن اطلاعات بالا چنین نتیجه می‌گیریم که ما درک و احساسـاتمان را در پردازش زبانی با هم به‌کار می‌گیریم.

نتیجه‌گیری

به‌نظر می‌رسد که اطلاعات ارایه‌شده در این مقاله، برای پذیرفتن این‌که رابطهٔ تنگاتنگی میان ادراک زبانی و سوءتفاهم وجود دارد، کافی باشند. ادراک زبانی یک فرایند ساده نیست. در تمام مراحل پردازش تناقض‌هایی وجود دارند که دقت و صحت را در طول فرایند زبانی‌ای که هنگام اسـتنباط معانی، امکان وجود سوءتفاهم را افزایش می‌دهد، به‌تأخیر می‌اندازند.

به‌علاوه، درک زبان پروسـه‌ای کاملاً ادراکی و شناختی نیست. مطالعات، تداخل احساسات با ادراک را نشـان داده‌اند. این تداخل استنباط ما را از داده‌های زبانی فیلتر می‌کنند. بنابراین ما تناقض‌هایی ایجاد می‌کنیم که احساسـات ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند و از معنی دقیق و واقعی داده‌های زبانی انشـعاب می‌یابند، و همین، امکان وقوع سوءتفاهم را به بالاترین حد خود می‌رساند.

پی‌نوشت‌ها

1. Journal of Pragmatics
2. Dascal
3. Damiano
4. Bazzaanella
5. Weigand
6. Weizman
7. Milroy
8. Blakemore
9. Yus
10. Damiano
11. Bazzanell
12. Triggers
13. Weizman
14. Level-I
15. We-level
16. Bou-Franch
17. Blakemore
18. Yus
19. Weigand
20. Baech
21. Tabor
22. Bransford
23. Johnson
24. Dooling
25. Lachman
26. Spilich
27. Lewis
28. Schank
29. Abelson
30. Escandell-Vidal
31. Long et al
32. Garnham
33. Oakhill
34. Imaizumi
35. Nabi
36. Entman

فهرست منابع

1- Ardissono, L., Boella, G., & Damiano, R. (2004).A computational model of misunderstandings in agent communication. Retrieved from

2- Austen, J. (1813). Pride and prejudice. London, England: Longman.

3- Blakemore, D. (1989). Linguistic form and pragmatic interpretation: The explicit and the implicit. In L. Hickey (Ed.), the pragmatics of style (pp. 29-51). London, England: Routledge.

4- Bou-Franch, P. (2002).Misunderstandings and unofficial knowledge in institutional discourse. In D. Walton & D.Scheu (Eds.), Culture and power: Ac (unofficially) knowledge cultural studies in Spain (pp. 323-341). Frankfurt a. M., Deutschland: PeterLang.

5- Bransford, J. D., Barclay, J. R., & Franks, J. J. (1972). Sentence memory: a constructive versus interpretive approach. Cognitive Psychology, 3, 193-209.

6- Bransford, J. D., & Johnson, M K (1973).Considerations of some problems of comprehension.In W G Chase (Ed.), visual information processing (pp. 383-438).San Diego, CA: Academic Press.

7- Brookshire, R. H. (1987) auditory language comprehension in discourse. Topics in Language Disorders, 8(1), 11-23.

8- Burgoon, J. K., Berger, C. R.,& Waldron, V. R. (2000).Mindfulness and interpersonal communication.Journal of Social Issues, 56(1), 105-127.

9- Carpenter, P. A., & Daneman, M. (1981). Lexical retrieval and error recovery in reading: A model based on eye fixations. Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior, 20, 137-160.

10- Chiesi, H. L., Spilich, G. J., & Voss, J. F. (1979). Acquisition of domain-related information in relation to high- and low-domain knowledge.Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior, 18, 257-274.

11- Dooling, D. J., & Lachman, R. (1971). Effects of comprehension on retention of prose. Journal of Experimental Psychology, 88, 216-222.

12- Entman, R. M. (1993).Framing: Toward clarification of a fractured paradigm.Journal of Communication, 43(4), 51-58.

13- Escandell-Vidal, V. (1996).Towards a cognitive approach to politeness. In K.Jaszczolt & K. Turner (Eds.), Contrastive Semantics and Pragmatics (vol. II: Discourse Strategies) (pp. 629-650). Oxford, England: Pergamon.

14- Fraser, B. (1993). No conversation without misinterpretation. In H. Parret (Ed.) Pretending

to communicate (pp. 143-153). Berlin, Germany: de Gruyter.
15- Garnham, A., Oakhill, J., & Johnson-Laird, P. N. (1982). Referential continuity and the coherence of discourse.Cognition, 11, 29-46.
16- Humphreys-Jones, C. (1986). Make, make do and mend: The role of the hearer in misunderstandings. In G. McGregor (Ed.) Language for Hearers (pp. 105-126). Oxford, England: Pergamon Press.
17- Imaizumi, S., Homma, M., Ozawa, Y., Maruishi, M., & Muranaka, H. (2004).Gender differences in the functional organization of the brain for emotional prosody processing. Paper presented at Speech Prosody,Nara, Japan, 23-26.
18- Al-Jawadi, K. H. (2002). Where does meaning reside? Bulletin of the College of Arts, University of Baghdad, 60, pp. 26-51.
19- Lewis, R. I. (1993). An architecturally-based theory of human sentence comprehension (Doctoral thesis).Carnegie Mellon University, Pittsburgh, PA.
20- Long, D. L., Oppy, B. J., & Seely, M. R. (1994). Individual differences in the time course of inferential processing. Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition, 20(6), pp. 1456-1470.
21- Marslen-Wilson, W. D. (1973) Linguistic structures and speech shadowing at very short latencies. Nature, 244, 522-523.
22- Miller, A. (1955). A View from the bridge. Hamondsworth, England: Penguin Books.
23- Nabi, R. L. (2003). Exploring the framing effects of emotion: Do discrete emotions differentially influence information accessibility, information seeking, and policy preference? Communication Research, 30(2), 224-247.
24- Oakhill, J. (1983). Instantiation in skilled and less skilled comprehenders. Quarterly Journal of Experimental Psychology, 35, 441-450.
25- Oakhill, J. (1984) Inferential and memory skills in children's comprehension of stories. British Journal of Educational Psychology, 54, 31-39.
26- Schank, R., & Abelson, R. (1977).Scripts, plans, goals and understanding.An inquiry into human knowledge structures. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
27- Schegloff, E. (1992). Repair after next turn: The last structurally provided defense of intersubjectivity in conversation. American Journal of Sociology, 97(5), 1295-1345.
28- Spilich, G. J., Vesonder, G. T., Chiesi, H. L., & Voss, J. F. (1979).Text-processing of domain-related information for individuals with high and low domain knowledge. Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior, 18, 275-290.
29- Tabor, W., Galantucci, B., & Richardson, D. (2004).Effects of merely local syntactic coherence on sentence processing. Journal of Memory and Language, 50, 355-370.
30- Tannen, D., (2001).I only say this because I love you. New York, NY: Balantine Publishing Group.
31- Tyler, L. K. & Marslen-Wilson, W. D. (1982). Processing utterances in discourse contexts: On-line resolution of anaphors. Journal of Semantics, 1, 297-315.
32- Weigand, E. (1999).Misunderstanding: The standard case. Journal of Pragmatics, 31, 763-785.
33- Wingfield, A. (1993). Sentence processing. In J. B. Gleason & N. B. Ratner (Eds.), Psycholinguistics (pp. 200-235). Fort Worth, TX: Harcourt Brace.
34- Wright, H. H., & Newhoff, M. (2004).Inference revision processing in adults with and without aphasia. Brain and Language, 89, 450-463.
35- Yus, F. (1998). The what-do-you-mean Syndrome: taxonomy of misunderstandings in Harold Pinter's plays. EstudiosIngleses de la Universidad Complutense, 6, 81-100.
36- Yus, F. (1999a) Misunderstandings and explicit/implicit communication.Journal of Pragmatics, 9(4), 487-517.
37- Yus, F. (1999b) towards a pragmatic taxonomy of misunderstandings. Rev. Canaria de EstudiosIngleses, 38, 217-239.

طنز نمایشی در متل‌های کودکانه

میترا خواجه‌ئیان، حسن ذوالفقاری**

تاریخ دریافت مقاله: ۲۲ / ۴ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱ / ۱۱ / ۹۲

**نویسندهٔ مسوول

طنز نمایشی در متل‌های کودکانه

میترا خواجه‌ئیان
کارشناس ارشد کارگردانی نمایش دانشگاه تربیت مدرس

حسن ذوالفقاری
دانشیاردانشگاه تربیت مدرس

چکیده

متل‌ها افسانه‌هایی هستند واجد روایت‌های گوناگون که سال‌ها به‌صورت‌شفاهی به حیات خود ادامه داده‌انـد. متل‌ها به دلیل ویژگی‌های زبانی سـاختار نوع قهرمان وقایع مضمـون اغراق تخیل و طنز این امکان را دارند که از آن‌ها به شکل نمایشی بهره‌برداری شود. در نمایش‌های رادیویی یک عمل نمایشی به‌غایت قوی می‌تواند شـنونده را تا آخرین کلام نمایشـی با خود همراه سازد. متل‌ها این ویژگی را دارند که به متن نمایشی رادیویی تبدیل شوند و مخاطبان شنونده را با خود همراه کنند.

در این نوشـتار، ابتدا به پیشـینه تحقیق در مورد متل اشاره می‌شود سپس تعاریفی از متل به‌عنوان بخشی از فولکلور و ادبیات شفاهی کودکان عنوان شده ، و بعد از آن ویژگی‌های متل برشمرده می‌شود. به طنز موجود در متل با توجه به تکنیک‌های نوشتاری طنز نیز اشاره شده و سپس وجوه نمایشی متل‌ها موردبررسـی قرار گرفته و در پایان به سـاختار متل"گنجشـک انتقام‌جو"و انطباق آن با امکانات اجرایی رادیو پرداخته می‌شود.

واژگان کلیدی: متل، فرهنگ عامه، نمایش، طنز، نمایش رادیویی.

مقدمه

ادبیات چه مکتوب و کلاسیک و چه شفاهی با نمایش، مشترکات فراوانی دارد. ادبیات نمایشی بخش مهمی از آثار ادبی را تشـکیل می‌دهد. نمایش و ادبیات ازلحاظ ایجاد حس تقابل، همدردی، تأثیرگذاری پایانی اشـتراکات فراوانی دارد. "ادبیات آن گاه که با صدای بلند و به ویژه اگر همراه اشـارات و حرکات در برابر مخاطب اجرا شـود تا حد زیادی به نمایش نزدیک شـده است. در سنت فرهنگی ما مجلس‌های صوفیانه و مذهبی، نقالی و به خصوص تعزیه، از همین طریق شـعر را به نمایشـی کامل تبدیل می‌کند. تفاوت میان داستان نویس، شاعر و درام نویس در این است که داستان نویس و شاعر تنها به زبان محدود می‌شـوند، درحالی که درام نویس این محدودیت را ندارد؛ زیرا شاعر یا نویسنده برای توصیف شخصیت، عمل، احسـاس یا اندیشـه، مکان و غیره، چیزی جز زبان در اختیار ندارد. درام نویس می‌تواند جلوه‌های سمعی و بصری را نیز به کار گیرد. اما هردوی آن‌ها از زبان و کلام بهره می‌گیرند." (امینی،۱۳۸۴:۲۰۵)

یکی از گونه‌های ادب عامه، متل‌ها هسـتند که از قابلیت بسیارزیاد نمایشی برخوردار هستند. متل‌ها بخشـی از ادب عامه هسـتند که مادران یا بزرگ‌ترها برای کودکان می‌خواندند و جز سرگرمی، پیام‌های متعددی هم به مخاطبان خود می‌دهد. بخش عمده‌ای از این گنجینه روبه‌فراموشـی اسـت ولی از آن‌جا که رادیو، رسانه‌ای همگانی است و در اختیار تودهٔ مردم، می‌توان آن را واسطه‌ای برای انتقال این بخش از فرهنگ قرار داد چون هم متکی برکلام است و هم درونمایهٔ طنز دارد.

هـدف از نگارش مقاله حاضر آشـنایی با ابعاد مختلف متل و روش‌هـای کاربرد امروزی آن به مدد نمایش رادیویی اسـت تا ضمن حفظ فرهنگ اصیل ایرانی، بتوان با ابزارهای تازه به نسـل بعد انتقال داد و مفاهیم انسانی چون: همدلی، عشق، تلاش و... را غیرمستقیم به کودکان القا کرد؛ زیرا متل‌ها توانایی این را دارند که بر جان و روح کودک اثری فراموش‌نشدنی برجای گذارند.

۱. پیشینه و روش تحقیق

وکیلیـان، در کتاب ***متل‌ها و افسـانه‌های ایرانی***،(۱۳۸۷) بخش مهمـی از متل‌های موجود در گنجینه فرهنگ مردم صدا و سـیما را با روایت‌های مختلف در ایران جمع کرد. احمد پناه‌ی سـمنانی نیز در ***کتاب ترانه و ترانه‌سرایی در ایران***(۱۳۸۳) به این نوع اشاراتی دارد. هم‌چنین ادیب طوسی، در مقاله "ترانه‌های محلّی"، (۱۳۳۲) و انوشه در ***دانشنامه ادب فارسی*** (۱۳۸۱– ۱۳۸۴) و بلوکباشی در کتاب ***فرهنگ عامه*** (۱۳۵۷)پورجوادی در مقاله "تأثیر برهان العاشقین سید محمد گیسودراز در فرهنگ مردم کرمان"،(۱۳۶۶) به ریشـه‌یابی یک متل قدیمی با نام «داشـت نداشـت»پرداخته و همین متل را دکتر شـفیعی کدکنی با نام "شـکار معانی در صحرای بی‌معنـی"،(۱۳۸۰) و پورنامداریان در کتاب ***رمز***

و داستان‌های رمزی در ادب فارسی (۱۳۷۳) و فریامنش در مقاله "برهان العاشقین"، (۱۳۸۷) به تفصیل شرح‌وبسط داده‌اند. جلیلی کهنه شهری با مقاله نقد یک متل (۱۳۸۴) ابعاد دیگری از همین متل را بازنمایی می‌کند. جمالزاده، نیز تفسیر متل دویدم و دویدم،(۱۳۴۳) را ازنظر خود بیان می‌دارد. میرشکرایی هم "متل غلاغه از گویش روستای کهک تفرش" (۱۳۵۷) را رمزگشایی کرده و شرح و بسط می‌دهد.

در تمام کتاب‌های مربوط به فرهنگ عامه بخشی به متل‌ها اختصاص دارد ولی درباره مبانی نظری و کارکرد متل‌ها تاکنون مقاله‌ی مستقلی نوشته نشده هم‌چنین هیچ‌یک از نگارندگان به جنبه‌های طنزآمیز و نمایشی آن نپرداخته‌اند که این مقاله می‌کوشد در این حوزه جستارگشایی کند. روش تحقیق کتابخانه‌ای و به روش تحلیل محتوا و توصیف انجام می‌شود.

۲.متل چیست؟

۲-۱ تعریف

یکی از گونه‌های روایی ادب عامه مَتَل است. مَتَل قصّه‌ای کوتاه، ساده، موزون و عامیانه، گاه مقفی و بی‌معنی و دنباله‌دار است که هنگام بازی‌های کودکانه یا نقل ماجرایی سرگرم‌کننده و آموزشی به‌کار می‌رود و اغلب بر محور کارهایی است که به یک حیوان یا شی یا یکی از پدیده‌های طبیعت نسبت داده می‌شود؛ مثل مَتَل اتل‌متل، دویدم و دویدم، کک به تنور، بلبل سرگشته، و موش دم بریده. دهخدا آن را قصه‌های کوچک خوشاینده حکایت‌های خرافی و داستان‌های غیرواقعی می‌داند که بیشتر قهرمان‌های آن جانوران، دیوان و پریان هستند و برای سرگرمی و خوشایند کودکان گفته و یا نوشته شود، بیغاره، چربک. و این بیت را از ادیب السلطنه شاهد می‌آورد:

لیک پیش اهل حل و عقد عصر ماکنون جمله تحقیقاتشان افسانه گردید و متل (یادداشت به خط دهخدا ذیل همین مدخل در ***لغت نامه دهخدا***)

دکتر معین آن را در معنی مفت، مزخرف، مثل سایر آورده است. (فرهنگ فارسی ذیل همین مدخل) در برخی از مناطق ازجمله شیراز به مثل‌های سایر، متل گفته می‌شود.(خدیش، ذیل متل‌های شیرازی). امروزه به کنایه‌های نیش‌دار(تیکه)، یا جملاتی رکیک به جنس مخالف، متلک گفته می‌شود. متلک انداختن، پراندن، کوک کردن، بارکسی کردن، به‌ناف کسی بستن/ گفتن و اصطلاحاتی چون متلک پیچ، متلک‌باران، میان مردم رایج است. متلک به معنی شوخی و لطیفه نیز به‌کار می‌رود.(انوری، ذیل متلک) به نظر بهار مثل‌ها را به کوچک‌شدگی مثلک یا متلک هم می‌گویند. (بهار،۱۳۷۱ :۱۲۱/۱) متل را در معنی سخنان یاوه و بی‌ربط نیز به‌کار برده‌اند.(هدایت،۱۳۳۴: ۶۲) هدایت ترانه‌های عامیانه را متل

می‌داند(طبری،۱۳۵۹: ۵۱۱)حال‌آن‌که تمام ترانه‌ها متل نیستند و برخی متل‌ها به ترانه‌ها نزدیک هستند. جمالزاده متل را افسانه‌ای کودکانه می‌داند که "روایت‌های گوناگون دارد. تقریباً تمام مردم ایران آن را می‌دانند و برای کودکان خود می‌خوانند. در لهجه مردم اصفهان این متل به "اتوتل توته متل" معروف است و در تهران آن را "اتل متل توتوله" گویند. این متل بسیار مشهور است و روایت‌های مختلف از آن ضبط شده است." (جمالزاده، ۸:۱۳۸۲) بلوکباشی(۱۳۵۷: ۲۰۷) متل‌ها را نثرهای آهنگ‌داری می‌داند که غالبا درباره‌ی حیوانات و پرندگان است و آن را جزو یکی از خرده‌نوع‌های قصه به‌شمار می‌آورد. سیداحمد وکیلیان متل را داستان کوتاه‌ی تعریف می‌کند که "با مضامین لطیف و سرگرم‌کننده گاه به صورت شعر و زمانی با نثری موزون برای کودکان و نوجوانان خوانده می‌شود. شخصیت متل‌ها بیشتر حیوانات و مظاهر طبیعت و در برخی موارد انسان می‌باشد. متل، ضمن سرگرم ساختن کودک دارای مضامین تربیتی و اجتماعی هم هستند. کودک با شنیدن متل با طبیعت اطراف خویش انس می‌گیرد و از همان ابتدا با سرزمین مادری وآئین و عرف محیط خویش آشنا می‌شود." (وکیلیان،۱۳۸۷: ۹) احمد پناهی سمنانی(۱۳۸۳ :۷۷) از آن به ترانه‌های داستانی یاد کرده و متل‌ها را ازجمله ترانه‌های عامیانه و از بقایای شعر هجایی پیش‌ازاسلام برمی‌شمرد. نشان کهن‌ترین متل را باید در مثنوی مولانا (۱۴۷/۳) و با عنوان «اهل سبا و حماقت ایشان»جست.

تفاوت متل با افسانه: تفاوت متل با افسانه جز ساختار آهنگین، کوتاه‌ی و نوع روایت متل‌ها، مخاطب آن است که اغلب کودکان هستند؛ از این‌رو متل‌ها بافتی ساده و کودکانه دارند و شخصیت‌های نقش‌آفرین اغلب حیوانات هستند.

متل‌ها به دلیل قابلیت‌های زیبایی‌شناسانه، آموزشی و مضمونی آن، همواره موردتوجه شاعران معاصر نیز بوده است. شاملو منظومه‌های پریا، دخترای ننه دریا، بارون و مردی که لب نداشت و اخوان ثالث منظومه‌ی شهریار شهر سنگستان را با اقتباس از همین متل‌ها خلق کرده‌اند.(انوشه،۱۳۸۱: ۱۲۲۱)

با توجه به تعاریف بالا می‌توان گفت: متل‌ها گونه‌ای از ادبیات کودکان هستند که سال‌ها به‌صورت شفاهی به حیات خود ادامه داده‌اند. متل‌ها از افسانه کوتاه‌ترند و شخصیت‌پردازی و درونمایه مشخص کمتر در آن به چشم می‌خورد و درواقع ادبیات و بازی درهم آمیخته شده‌اند تا روایتی دلنشین به وجود آورند؛ ولی با همهٔ این تفاصیل، متل‌ها ویژگی‌هایی دارند، ویژگی‌هایی که این امکان را به ما می‌دهند تا آن‌ها را به شکلی نمایشی و در این‌جا رادیویی، ارایه دهیم و خلاء موجود بین این‌گونهٔ ادبی ارزشمند و کودکان و نوجوانان را پر کنیم.

۲-۲ویژگی‌ها

۲-۲-۱ وزن: متل‌ها یا منظوم‌اند؛ مثل «گنجشـــکک اشـــی مشـــی»و «داشـــت، نداشـــت»یا منثور؛ مثل«کک به تنور»و «خاله سوســـکه»در نوع اخیر گاه جمله‌های موزنی از زبان قهرمان داســـتان تکرار می‌شـــود. متل‌های منظوم ازمصرع‌ها یا جمله‌های موزون کوتاه تشـــکیل می‌شـــود که وزن آن‌ها طبق قواعد وزن شعر عامیانه است. خانلری وزن این ترانه‌ها را نه هجایی و نه عروضی، بلکه بر دو اصل کمیّت هجاها و تکیه می‌داند (خانلری،۱۳۵۴ :۶۹). (در مورداختلاف محققان در هجایی یا عروضی بودن وزن شعر عامه رک:ادیب توســـی، ۱۳۳۲ : ۴۹) قوافی آزاد و گاه ســـاختگی، بر جنبه‌های موسیقایی متل‌ها می‌افزاید. «قافیه‌هـــای ســـاختگی در ترانه‌ی عامیانه هرگونه تصرف آزادانه‌ای بـــرای فیصله دادن به امر قافیه، آزاد است. گاه ردیف و تکرار آن جای قافیه را پر می‌کند و نیازی به قافیه احساس نمی‌شود»(طبری، ۱۳۵۹: ۵۲۱/۱۰-۵۴۲) گاه قافیـــه تعیین‌کننده‌ی مضمون اســـت، یعنی به اقتضـــای قافیه، مطلب تازه‌ای می‌آید که ارتبـــاط منطقی با مطلب مصرع قبـــل ندارد.(طبـــری، ۱۳۵۹: ۵۲۱/۱۰-۵۴۲)،هم‌چنین تکرار کلمات ومصراع‌ها و مضامین نیز جنبه‌ای دیگر از آهنگ متل‌هاست. استواری متل بر آهنگ و قافیه و موسیقی آن است که خلا معنی را جبران می‌کند.

این ترانه‌ی معروف ازلحاظ وزن و قافیه یک ترانه‌ی نمونه‌وار عامیانه است. شیوه‌ی بسط فکر و کلام که درآن، قافیه گاه تعیین‌کننده‌ی مضمون اســـت؛ یعنی به اقتضای قافیه مطلب تازه‌ای می‌آید که ارتباط منطقی با مطلب مصرع قبل ندارد.

۲-۲-۲ تعدد روایت: از متل‌ها چون مواد دیگر فرهنگ مردم روایت‌های متفاوت وجود دارد. وکیلیان از متـــل معـــروف " دویدم و دویدم " هجده و از "یکی بود یکی نبود" چهارده روایت معرفی کرده اســـت. (وکیلیان،۱۵:۱۳۷۸ و ۱۲۳) متل‌های مشـــهور در هر شـــهر و منطقه‌ای با گویـــش، واژگان، وزن، عناصر بومی و نام‌های خاص همراه اســـت. اغلب از متل‌های منظوم روایت‌های بیشـــتری در دســـت اســـت تا روایت‌های منثور. گردش متل‌ها در مناطق مختلف باعث می‌شـــود در هر منطقه چیزی بدان افزوده یا از آن کاســـته شود که خود عامل موثری در مطالعه‌ی خرده‌فرهنگ‌هاست.(برای نمونه :میرشکرایی، تحلیل متل»غلاغه»۵۲ و جلیلی کهنه شهری، نقد یک متل،۲۱۰- ۲۲۵)

۲-۲-۳ ســـرایندگان ناشناس: ســـراینده این متل‌ها به خلاف گفته‌ی هدایت(۱۳۳۴: ۳۶۵) اشخاص بی‌اســـتعداد نیســـتند. برخی متل‌ها قصه دارند؛ مثل»شـــنگول و منگول»و «موش دم بریده»برخی‌دیگر جمله‌هایی موزون و گاه بی‌معنی است که قصه ندارد؛ مثل «تاپ تاپ خمیر»

۲-۲-۴ گزاره‌های آغازی: متل‌ها با گزاره‌های قالبی آغازی چون "یکی بود یکی نبود " "روزی بود روزی نبود" و گزاره‌های پایانی " بالا رفتیم خمیر بود، پایین آمدیم خمیر بود، قصه‌ی ما همین بود/ بالا رفتیم دوغ بود، پایین آمدیم دوغ بود، قصه‌ی ما دروغ بود./ قصه‌ی ما راست بود، پای کاسه ماست بود، یه دستم گل بود، یک دستم نرگس." گزاره‌های پایانی قصّه‌ها اغلب، پایان خوشی دارند و تمام گزاره‌ها هم هم‌سو با پایان داستان آرزوی خوشی برای شنونده و خواننده می‌کنند.

۲-۲-۵ ساختار روایی: ساختار روایی متل‌ها به شیوه‌ی زنجیره‌ای گسترش می‌یابد. یا زنجیره‌ای و پلکانی که هربار روایت قبل تکرار و افزایش می‌یابد؛ مثل متل خاله سوسکه که خاله سوسکه هر بار به‌صورت زنجیره‌ای به خواستگاران خود پاسخ‌های موزون می‌دهد."در این نوع متل‌ها معمولا ترجیع وجود دارد و پس از پایان هر بند، بند بعدی دوباره از اول داستان شروع می‌شود و در پایان هر بند، قسمت تازه‌ای به آن افزوده می‌گردد. این روال تا پایان متل ادامه می‌یابد؛ به‌طوری که آخرین بند متل، همه داستان و نتایج آن را در خود دارد."(میرشکرایی،۱۳۵۷ : ۵۲) ممکن است دراین نوع شخصیت‌ها پی‌درپی از یکدیگر پرسش کنند تا سرانجام به جواب اصلی برسند. در نوع اخیر متل شکل گفت‌وگویی دارد. اما گاه متل را راوی نقل می‌کند مثل "کک به تنور"

برخی متل‌ها ساختاری معماگونه و رمزی دارند و موضوعات فلسفی در آن‌ها طرح می‌شود؛ مثل متل «دویدم و دویدم»که جمالزاده (۱۳۴۳)آن را سرنوشت و تکامل جامعه‌ی انسانی می‌داند.

طول متل‌ها نیز یکسان نیست؛ برخی کوتاه‌اند؛مثل « تاپ تاپ خمیر»(سه جمله) یا « اتل متل توتوله» (۱۳ جمله) و گاه بلند؛مثل«دویدم و دویدم» (۳۳ مصرع) و«خاله سوسکه»(۱۴۴ جمله) طول هر مصراع و جمله نیز بسیارکوتاه است.

ساختار روایی متل‌ها بسیارساده است. داستان از یک نقطه شروع می‌شود و بی‌آنکه پیچیدگی خاصی داشته باشد به پایان می‌رسد. درواقع شخصیت‌ها در همان آغاز کار معرفی می‌شوند و بلافاصله شخصیت اصلی با گره یا مشکل اصلی مواجه می‌شود و در پایان با گره‌گشایی و یا تعیین‌تکلیف، به همان سرعت که داستان آغاز شده بود، به پایان می‌رسد.

۲-۲-۶ ژرف ساخت تناقض‌آمیز: برخی متل‌ها از امور متناقض تشکیل می‌شود؛ مثل « اتل متل توتوله، گاب حسن چه جوره، نه شیر داره نه پستون، شیرش بردن هندستون، یک زن کردی بستون (بسون)، اسمش و بذار عم غزی، دور کلاش قرمزی... « همین امور متناقض و طرح امور غیرمعمول در داستان متل‌ها و به‌خصوص موسیقی آن، به متل‌ها جنبه‌ای طنز و تفننی می‌دهد. متل‌های انتقادی و

مطایبه آمیز، گاه متضمن طعنه، کنایه یا اســتهزا هستند. «داشت نداشت»نمونه‌ی کامل چنین مَتَل‌هایی است.

۲-۲-۷ کاربرهای آموزشــی، تعلیمی و تفریحی: متل‌ها جنبه‌ی آموزشی، تعلیمی دارند؛ مثل «دویدم و دویدم»که آموزش مشــاغل است یا «اُشتر به چراســت در بلندی، کله‌ش به مثال کله قندی،چشماش به مثال آینه بندی، گوشــاش به مثال بادبزندی...»که وصف شتر است. تکرار بندهای متل‌ها به‌خصوص بــا حفظ مراحل آن‌ها به تقویت حافظه کمک می‌کند.از متل‌ها به هنگام بازی یا شــمارش نیز اســتفاده می‌شــود؛ مثل « اتل متل توتوله» یا « تاپ تاپ خمیر»و«حمومک مورچه داره» در متل‌ها تلاش برای زندگی کاملا مشهود است.

مضمون و کاربرد برخی متل‌ها لالایی اســت؛ مثل«لا لا لا لا گل پونه، گدا اومد در خونه، نونش دادیم خوشــش اومد، خودش رفت و ســگش اومد...» و یا نوازش؛ مثل « چه دختری، چه چیزی، دست می‌کنه تو دیزی، گوشتارو درمیاره، نخود رو جاش میزاره، دهن آقاش میذاره، دیزی که در نداره،خاله خبر نداره.»برخی از متل‌ها با نوعی بازی نیز همراه اســت.مثل تاپ تاپ خمیر، شیشــه پر پنیر، توتک فطیر، دست کی بالاس؟؛ حمومک مورچه داره، بشین و پاشو، خنده داره. ؛اتل متل توتوله.

۲-۲-۸ سادگی زبان: اساس متل برکلام استوار است که گاه در کالبد ترانه شکل گرفته و گاه روندی روایتی دارد. متل ازنظر زبانی، فخیم و فاخر نیســت و با توجه به خاســتگاه توده‌ای آن به زبان ســاده و محاوره‌ای مردم نزدیک اســت و به‌عبارتی، سادگی شیوهٔ بیان آن‌هاست و این‌گونه داستان‌ها از آن‌جا که برای کودکان و عامه مردم و توسط خود مردم نقل می‌شده، ساده و بی‌تکلف است و به‌راحتی بر زبان‌ها جاری می‌شود.

۲-۲-۹ وجود گفت‌وگو: در بســیاری از متل‌ها، عنصر پیش‌برنده داستان "گفت‌وگو" است و ازطریق بیان گفت‌وگوهای بین اشــخاص، داســتان شــکل می‌گیرد و جریانی پیش‌رونده به‌خــود می‌گیرد. مانند متل‌های: زور دارم و زور بچه، کک به تنور و...

۲-۲-۱۰ تکرار: در متل‌ها با تکرار کلمات به‌کرات مواجه هســتیم و این تکرار تبدیل می‌شــود به یــک بــازی زبانی که گاه جنبهٔ طنزآمیز به متل می‌دهد، گاه داســتان را پیش می‌برد و گاه برای تأکید بر واقعه‌ای به‌کار برده می‌شود.

۱۱-۲-۲ تنوع قهرمانان: قهرمان متل‌ها متفاوتند: انسان‌ها: در متل "داشت و نداشت" حیوانات: "شنگل و منگل"نمودهای طبیعی: "سنگ و گردو" ترکیبی: "خروس و پادشاه"

۱۲-۲-۲ وقایع: در متل‌ها، فعل مهم‌تر از صفت است، یعنی به‌جای توصیف، اعمال قهرمانان یا حوادث با یک فعل بیان می‌شود و بنابر اصل تک خطی بودن، آغاز و پایان مشخص است و داستان از وسط و یا آخر آغاز نمی‌شود و به‌عبارتی، وقایع زنجیروار و پشت‌سرهم رخ می‌دهند و منطق ماجراها و وقایعی که رخ می‌دهند، منطبق بر جهان فانتزی متل‌ها است.

۱۳-۲-۲ مفاهیم و مضامین: هدف بسیاری از متل‌ها با بهره‌گیری از زبان کودکانه و طنزی درونمایه‌ای، بیانگر "گذر" است. گذر از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر و اینکه به‌هرحال باید مراحل را پشت‌سر بگذاریم تا به سرمنزل‌مقصود برسیم. درواقع، مضمون بسیاری از متل‌ها مربوط می‌شود به مفاهیم عمیق زندگی مانند همدلی در غم ازدست دادن یک عزیز (کک به تنور)، احقاق حق (پیرزن و قاضی)، تعلیمی (شنگل و منگل)، اعتراض (خروس و پادشاه) و عشق (خاله سوسکه). بنابراین با توجه به مضامین و مفاهیم گفته‌شده، نه‌تنها نمی‌توان پذیرفت که متل‌ها فقط مربوط می‌شوند به زندگی گذشتگان، بلکه باید این حقیقت را پذیرفت که متل‌ها بخشی از فرهنگ و تمدن پایدار این مرزوبوم هستند و بسیار ارزشمندند و در رابطه با ویژگی‌های انسانی در تمام اعصار.

۱۴-۲-۲ بزرگ‌نمایی و اغراق: در بسیاری از متل‌ها با اعمالی روبه‌رو می‌شویم که در حالت عادی امکان وقوع آن ممکن نیست و قدرتی به قهرمانان داستان داده می‌شود بیش‌ازحدتصور. مانند برداشتن یک گوسفند از زمین توسط یک گنجشک در متل: گنجشک انتقام‌جو.

۱۵-۲-۲ زمان‌ومکان: در متل‌ها، فاصله‌های زمانی و مکانی به‌واسطه کلام برداشته می‌شود و شخصیت‌های داستان با توجه به نیاز داستان می‌توانند لحظه‌ای بالای کوه باشند و لحظه‌ای بعد در شهر و درعرض لحظه‌ای زمان‌ومکان را در نوردند مانند متل: "تو چه مردی". به‌طورکلی در "داستان‌های کودکان زمان هیچ تاریخی ندارد و این زمان با زمان درونی ما هماهنگ است: "یکی بود، یکی نبود"، "روزی روزگاری..." (آقاعباسی، ۱۳۸۴: ۱۷۳)

۱۶-۲-۲ تخیل: یکی‌دیگر از ویژگی‌های بارز و قابل‌توجه در متل، به‌کار بردن تخیل و انجام کارهای

خرق عادت اســت. "خرق عادت به معنای خلاف عادت آمده اســت، یعنی آن‌چه با محسوســات عقلی و تجربیات حسی و عینی جور در نمی‌آید، در قصه‌ها حیوانات و اشیاء با انسان حرف می‌زنند و انسان نیز با آنان هم صحبت می‌شود". (میرصادقی، ۱۳۷۵: ۱۰۱)

۳. طنز نمایشی در متل‌های کودکانه

۱-۳. طنز و متل: یکی از دلایل ماندگاری متل‌ها، طنز و لطیفه‌پردازی اســت که جان‌مایهٔ بســیاری از آن‌هاســت، زیرا با طنز درونی خود مخاطب را جذب کرده و او را ســرگرم می‌کند. بعضی از شگردهای طنزآمیز شــدن متل‌ها عبارتند از: تناقض (داشت، نداشــت)رفتارهای خرق‌عادت (خروس و پادشاه) بازی کلامی (هادی و هودی) واژه‌سازی (یک بز و نیم بز) بزرگ‌نمایی و اغراق (زور دارم و زوربچه)

برخی از تکنیک‌های مورداســتفاده برای خلق یک اثر طنز درون متل‌ها نهفته اســت. تکنیک‌هایی چون: "۱.کوچک کردن ۲. بزرگ کردن ۳. تقلید مضحک از یک اثر ادبی شناخته شده ۴. ایجاد موقعیتی در داســتان یا نمایشــنامه که خود به خود طنزآمیز اســت و یا به اصطلاح نقد ادبی غربی موقعیت کنایی (Ironic Situation) و هم‌چنین اســتفاده از کنایه، گوشــه و طعنه (Irony) ۵ . به کار بردن عین کلمات کســی که مورد طنز قرار می‌گیرد و ایجاد چارچوبی مضحک برای آن. شــیوهٔ بعضی از آثار طنز ممکن است مجموعه‌ای از دو یا سه شیوهٔ ممکن باشد". (جوادی، ۱۳۸۴: ۱۷)

در متل‌ها با نمونه‌هایی از تکنیک‌های طنز روبه‌رو هســتیم و همان‌طور که اشاره شد کوچک کردن یکی از عمده‌ترین تکنیک‌های طنزنویســی است. "بدین معنا که نویسنده شخصی را که می‌خواهد مورد انتقاد قرار دهد، از تمام ظواهر فریبنده عاری می‌سازد و او را از هر لحاظ کوچک می‌کند. این کار می‌تواند به صورت‌های مختلف صورت گیرد و می‌تواند از لحاظ جســمی و یا از لحاظ معنوی و یا به شــیوه‌های دیگر باشد." (جوادی، ۱۳۸۴: ۱۷)"دنیای حیوانات که اکثراً مورد استفادهٔ طنزنویس قرار می‌گیرد، نوعی از کوچک کردن است، و آن به دو طریق انجام می‌گیرد. یکی این که نویسنده برای اینکه مورد بازخواست و مجازات قرار نگیرد، شخصیت‌های خود را از میان حیوانات انتخاب می‌کند، ولی در اساس این انسان‌ها هستند که از زبان حیوانات حرف می‌زنند." (جوادی، ۱۳۸۴: ۱۹)

در مقابل شیوهٔ کوچک کردن، شیوه بزرگ کردن هم وجود دارد که طنزنویس از آن استفاده می‌کند و در این‌گونه ادبی یعنی "متل" هم از این شیوه به‌صورتی‌زیبا استفاده شده است چنان‌که در متل "گنجشک و خار و پیرزن" و دیگر متل‌ها موارد متعددی قابل‌مشاهده است.

"وسیلهٔ دیگری که در طنز به کار می‌رود طعنه با کنایه طنزآمیز است که در انگلیسی Irony خوانده می‌شــود، و در آن بــازی با کلمات و ظرافت لفظی مهم اســت" (جــوادی، ۱۳۸۴: ۳۸) در متل "پیرزن و

قاضی" که پیرزن شکایت نزد قاضی می‌برد و پاسخ‌هایی که از قاضی می‌گیرد با چیدمان کلماتی روبه‌رو هستیم که طنزی ظریف را شکل داده است و البته در بسیاری از متل‌های دیگر هم چه به شکل متل یا متل – ترانه، از این تکنیک استفاده شده است.

یکـی از مـوارد دیگر که به طنزنویس امکان خلق یک اثر طنز را می‌دهد، "قرار دادن صحنهٔ طنز در یک سـرزمین خیالی اسـت، بردن صحنهٔ داستان به یک سـرزمین خیالی این مزیت را دارد که امکانات وسیعی برای خیالپردازی و انتقاد به نویسنده دهد."(جوادی، ۱۳۸۴: ۷۶) مکان رویداد متل‌ها هم، مکانی اسـت که در ذهن هر مخاطب شـکل، رنگ و حال و هوای خاصی به خود می‌گیرد. برای مثال وقتی در متل "دویدم و دویدم" راوی عنوان می‌کند که: "به سر کوه‌ی رسیدم، دو تا خاتون دیدم" این کوه می‌تواند هر کوه‌ی باشد و دو خاتون می‌توانند هر سنی و هر شکلی و با هر پوششی باشند، یعنی آن‌گونه باشند که ما در ذهن تصویر می‌کنیم. و یا در متل "گنجشک و غوزه‌پنبه" با جهانی روبه‌رو هستیم که "گنجشک" توانایی‌های غیرقابل‌تصور در جهان واقعی را داراسـت ولی طبق قوانین افسانه‌پردازی متل، مخاطب این جهان را و اعمال خرق عادت را می‌پذیرد.

۲-۳. متل و نمایش

"یک نمایش رادیویی از آغاز تا پایان متمرکز شـده اسـت تا یک عمل نمایشی باشد. عنصر نمایش رادیویی فقط جنبهٔ نمایشی آن است، پس فقط یک عمل نمایشی به غایت قوی است که می‌تواند انسان شنونده را که تنها از طریق گویش رخدادها را تجربه می‌کند، مستحکم متقاعد سازد و او را با خود بکشد که تا آخرین کلام نمایش را با هیجان و جذابیت بشنود" (مولر، ۱۳۸۴: ۲۱۳)

استاد جمال میرصادقی به این نکته مهم اشاره می‌کنند که: "داستان، شالوده هر اثر روایتی و نمایشی خلاقه اسـت" (میرصادقی، ۱۳۷۵: ۹۳) در نمایش کودک نیز آن‌چه بیش‌ازهمه اهمیت دارد، قصه اسـت و همه‌چیز تحت‌الشـعاع آن قرار می‌گیرد. "افسانه به دلیل دارا بودن ابعاد "فانتاستیک" و چارچوب منظم و منسـجمی که دارد، قادر اسـت مخاطب را به سرعت و صراحت، جذب نمایش کند و خطوط کلی خود را آشکار سازد. افسانه به سرعت آغاز می‌شود و این با علاقه کودک پیوند می‌خورد که در کمترین زمان ممکن به سـراغ ماجرا می‌رود: یکی بود، یکی نبود، پیرزنی بود که یه...؛ کودک از همان ابتدا وارد ماجرا می‌شـود و طرح سـریع مسـئله اصلی و مهم جلوه دادن آن، تمرکزی کامل در کودک ایجاد می‌کند." (اکبرلو، ۱۳۸۵: ۴۳)

نکتهٔ دیگری که حائزاهمیت است این است که در متل وقایع و اعمال در قالب کلام گنجانده می‌شود و در "رادیو [نیز] رخدادهایی به نمایش درمی‌آید که دیده نمی‌شـوند ولی روایت می‌شـوند. یک بخش از

کردار صحنه زیر پوشش کردار صحنه‌ای دیگری قرار می‌گیرد." (مولر، ۱۳۸۴: ۱۹۴)

درواقع یک نمایش رادیویی با کرداری دراماتیک آغاز می‌شود و نخستین گفت‌وگو شمایی از موقعیت یک رخداد است. "در یک نمایش رادیویی باید فوری فهمیده شود چه کسی قهرمان نمایش و چه کسی حریف اوست. درگیری دراماتیک باید با تمامی خشونتش بی‌واسطه واضح باشد." (مولر، ۱۳۸۴: ۲۱۱)

در متل‌ها هم بلافاصله با اتفاق اصلی روبه‌رو می‌شویم؛ برای‌مثال در متل "موشی دم‌بریده" در ابتدای روایت بدون هیچ پیچیدگی و به‌سادگی بیان می‌شود که: روزی بود، روزگاری بود، غیر از خدا کسی نبود، موشی رفت دزدی، به تله افتاد و دمش پاره شد و... باقی ماجرا. درواقع می‌توان از طریق نمایش رادیویی کرداری پره‌یجان برای شنیدن تدارک دید، همان‌طور که متل بر پایهٔ کلام استوار است و گفت‌وگو نقش عمده‌ای در پیشبرد وقایع دارد. "نمایش رادیویی و درام صحنه‌ای هم به اتکای گفتار زندگی دارند. کلام تنها ابزار عمده خبری نیست. زیباشناسی گفتار می‌تواند به کلی ریخت را منسجم کند. نمایش چیزی جز درون‌مایه نیست." (مولر، ۱۳۸۴: ۱۸۸)

در بخش ویژگی متل‌ها، عنوان شد که زمان و مکان محدودیتی ندارد، "در نمایش رادیویی هم هیچ محدویت مکانی وجود ندارد به همین دلیل می‌توان تمام مکان‌های جهان را در یک برنامه رادیویی به راحتی سیاحت کرد."(مولر، ۱۳۸۴: ۲۰۹) درواقع نابینایی را ویژگی رادیو دانسته‌اند ولی باید به این نکته اشاره کرد که "نابینایی برای نمایش رادیویی بُن‌پایه و نشانهٔ خلاقیت است."(مولر، ۱۳۸۴: ۱۸۶) و "خلاقیت، همان حلقهٔ گمشدهٔ زندگی است. همان حلقه‌ای که باعث می‌شود روزی با روزهای دیگر و لحظه‌ای با لحظه‌های دیگر تفاوت پیدا کند و معنای زندگی در همین تفاوت‌ها نهفته است. پس به این معنا، خلاقیت شاید ضروری‌ترین چیزی باشد که ما باید به کودکان خود بیاموزیم. چراکه توسط آن، فرصت بهتر و بیشتری برای یک زندگی منحصر به فرد در اختیار آن‌ها قرار می‌دهیم." (یثربی، ۱۳۷۹: ۵) باید به این نکته نیز اشاره شود که تخیل پیش‌زمینهٔ خلاقیت است و کودک با تخیل‌پردازی جهان قصه‌ها و رنج‌ها و شادی‌های شخصیت‌های آن را درک می‌کند و "از آن‌جا که اساس افسانه را تخیل شکل می‌دهد، کودک از عادات روزانه جهان خارج می‌شود و به دنیایی قدم می‌گذارد که منطق خاص خود را داراست. این روند، دقیقاً در نمایش هم انجام می‌پذیرد و این نقطه اتصال و اشتراک افسانه و نمایش است." (اکبرلو، ۱۳۸۵: ۴۵)

در واقع مخاطب رادیو هم منفعل نیست بلکه به خلق می‌پردازد. خلق از طریق تخیل "تخیل نمایش به دو بخش خیال‌پردازی اجرا و تخیل تماشاگر تقسیم می‌شود و هر اندازه که نمایش بتواند تخیل مخاطبان را در تکمیل خویش بیشتر به کار گیرد، ارزش بیشتری دارد. بنابراین خیال‌گرایی در هنرهای نمایشی، بخشی از واقعیت اجرایی نمایش و مکمل آن است" (کوچک‌زاده، ۱۳۸۴: ۱۷۳)

مخاطـب متل، به‌خوبی با این مقوله آشناسـت که قهرمانان در بسـیاری‌موارد حیوانات و نمودهای طبیعی هسـتند، قهرمانانی که انسـان نیستند ولی ویژگی‌های انسـانی به آن‌ها نسبت داده شده است و دسـت به اعمالی خاص می‌زنند و دسـتخوش حوادثی منحصربه‌فرد می‌شوند، "نویسندهٔ نمایش رادیویی می‌توانـد از موجودات فانتزی، حتی حیوانات و اشـیای هم بهره‌مند گـردد. نمایش‌نامه‌نویس رادیویی با درمانگی بیگانه است." (مولر، ۱۳۸۴: ۲۰۵)

٤. چگونگی تبدیل متل‌ها به نمایش(یک نمونه عملی: متل گنجشک انتقام‌جو)

متل چوغورک(گنجشـک) انتقام‌جو*،در کتاب ***متل‌ها و افسـانه‌های ایرانی*** آورده شـده است. (وکیلیـان،۱۳۸۳: ۲۲۶) ایـن متل در مناطق مختلف و با روایات متعـدد، البته با اندک تفاوت، با نام‌هایی تحت عنوان: آگنجشکک(کاشـان،قم)، متل ملیچه(فرنق خمین)، چوغوک(بم)و...روایت شـده است؛ ودر کتاب ***طبقه بندی قصه‌های ایرانی*** با کدa۱۷۰ نام‌گذاری شده است.(مارزلف،۱۳۷۶ :۲۹۵)

۱-۴ عناصر ساختاری متل گنجشک انتقام‌جو

۱)کنش: کنش یا عمل داستانی (action) باعث گسترش پیرنگ و «نمایاندن»شخصیت می‌شود. تفکیک کنش‌های داستانی:

_ خاری به پای گنجشک فرو می‌رود.

_ مرد نانوایی خار را از پای او بیرون آورده و در تنور می‌اندازد.

_ گنجشـک عنوان می‌کند خار را می‌خواسـته، پس در صدد تلافی برآمده دسـته‌ای نان برداشته و فرار می‌کند.

_ گنجشـک در جایی‌دیگر کنار گروهی چوپان فرود می آید و می‌بیند آن‌ها منتظر شـخصی هستند که نان از شـهر بیاورد، او پیشـنهاد می‌کند نان‌هایش را به آنان دهد به‌شرطی که غذا نخورند تا او برود و خانواده‌اش را بیاورد، چوپان‌ها هم می‌پذیرند.

_ گنجشـک که برمی‌گردد می‌بیند چوپان‌ها منتظر نمانده همـه نان‌ها را خورده‌اند. او هم عصبانی شده، یک گوسفند از گله برداشته فرار می‌کند...

_ و داسـتان به همین شـکل ادامه پیدا می‌کند تا سـرانجام از همه‌چیز بی‌نصیب مانده و درحال‌آواز خواندن و گلایه کردن به تیر صیادی دچار می‌شود.

"بنا به روایت ارسطو،هیچ رویدادی در نمایشنامه بیهوده نیست،بلکه معلول ومحصول رویداد پیشین وعلت و مسبب رویداد پسین خود است."(ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۵: ۷۶)

در این متل هم کنش به‌شــکلی زنجیره‌ای به پیشبرد داستان کمک می‌کند و رابطه علت‌ومعلولی بر آن حاکم است و می‌توان از آن بهره‌ای نمایشی گرفت.

۲) وضعیت: وضعیت مخمصه‌ای است که شخصیت‌های اصلی داستان در آن گرفتار هستند.

در متل گنجشــک انتقام‌جو، اولین مشکلی که گنجشــک قصه با آن درگیر است خاری است که به پایش رفته و به‌راحتی حل می‌شود ولی به دلیل سوزاندن خار توسط مرد نانوا، در پی انتقام‌جویی برآمده نان‌های او را می‌دزدد و این عمل او سرآغاز ستیز با افراد مختلف می‌شود که به شکلی طنز نمایانده شده وضعیت او را بد و بدتر می‌کند.

درواقع «ستیزه و تنش، گوهر نمایش و حاصل رویارویی اراده‌ها و آهنگ‌های(قصدهای، منظورهای) ناســازگار است. و افزون بر این‌ها، ستیزه شگردی نمایشی و ساخت‌مایه‌ای نمایشی ساز است.»(ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۵: ۱۷۲)

۳) شــخصیت: شــخصیت اصلی یا قهرمان داستان یک گنجشک اســت. این شخصیت قراردادی می‌تواند نماینده‌ی تیپ انســان زیاده‌خواه، انتقام‌جو و ناســپاس باشــد که اعمــال او موجب نابودی‌اش می‌شود.

۴) گره افکنی: «گره افکنی یا ایجاد عدم تعادل در داســتان،وضعیت وموقعیت دشــواری اســت که بعضی اوقات به‌طور ناگهانی ظاهر می‌شــود وبرنامه‌ها،راه و روش‌ها،و نگرش‌هایی را که وجود دارد تغییر می‌دهد.»(درخشــنده،۱۳۹۰: ۶۱)مانع و گره اصلی داســتان چوغورک انتقام‌جو زیاده‌خواهی شخص اول داستان(گنجشک)اســت که با کنش‌های انتقام‌جویانه و زیاده‌خواهی خود موقعیت را دشــوار و دشــوارتر می‌کند.

۵) اوج داستان: اوج داستان نقطه‌ی‌عطف کنش داستان است.

کنش‌های این متل در هر مرحله تکرار می‌شــود تا این‌که در مرحله آخر که گنجشــک ساز عروسی را برداشته و شروع به خواندن و گلایه کردن می‌کند و صدای او باعث رمیدن صید صیاد می‌شود. کنشی که به‌شکلی غیرمنتظره مسیرسلسله حوادث را تغییر داده حادثه پایانی را رقم می‌زند.

۶) گره‌گشایی: پس از اوج، گره گشایی اتفاق می‌افتد. درواقع در این مرحله انتظار مخاطب پایان یافته و نوعی آسودگی خیال و تخلیه ی روانی صورت می‌گیرد.

شــخص اول این داستان(گنجشک) در طول داســتان توسط افراد مختلف نادیده گرفته می‌شود تا مرحله نهایی که به صورت ناخواسته حضورش بر کار صیاد تاثیر گذاشته خشم او را برانگیخته هلاکتش را موجب می‌شود.

۲-۴ انطباق عناصر ساختاری متل گنجشک انتقام‌جو، با امکانات اجرایی رادیویی و عناصر

ساختاری طراحی صوتی

کلام: باند "کلام" شامل گفت‌وگو، تک‌گویی، صدای ذهنی، و گفتار متن، است که هرکدام امکانات بیانی خاصی به همراه دارند. درواقع "کلمات،اصلی ترین واولین رمز وکد رادیویی هستند،زیرا سایر کدها را پوشش می دهند تا معنی آن‌ها درک شود."(کرایسل،۱۳۸۷: ۲۴۲)

اساس متل نیزکلام است و با توجه به ساختار روایی و گفتاشنودهای موجود در آن می‌توان نمایشی قابل‌توجه تدارک دید و به‌عبارتی از کلام بهره نمایشی گرفت نمایشی که به‌واسطه کلام در ذهن شکل می گیرد. "از نگریستار نشانه‌شناسان،هر واژه نشانه‌ای است شنیداری که در ذهن به نشانه‌های دیداری تبدیل می گردد...وجریان دریافت وفرایافت پدید می آید."(ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۵ :۲۶۲)

یک شـیوه اجرایی که متکی بر کلام است استفاده از راوی و روایتگری است."روایت،در معنای کلی نقل رویدادهایی است که رابطه علت و معلولی دارند...این واژه می‌تواند شامل رویدادهای واقعی وتخیلی هر دو باشد."(شهبا،۱۳۸۹: ۲۶)

بنابرایـن با توجه به سـاختار روایی متل، و شـنیداری بودن رادیو می‌تـوان از تکنیک روایتگری در بخش‌هایی از نمایش بهره جست.

جلوه‌های صوتی: از دیگر امکانات مورداسـتفاده در رادیو، جلوه‌های صوتی در قالب صداهای واقعی و موجود در طبیعت (جریان آب، باد و..) و صداهای مربوط به شخصیت‌های انسانی، حیوانی و موجودات خیالی(حرکت و صوت آن‌ها)، است که شنیده می‌شوند.

«از سروصداها وصداپردازی می‌توان هم به‌عنوان شاخص‌های محیطی استفاده کرد که نشان دهنده فضا و محیطی است که نمایش در آن رخ می‌دهد.(مثلا صدای پرنده‌هامی‌تواند معرف و نشان دهنده یک فضای روسـتایی باشد.ویا اکو دادن به صدا وسروصداهای دیگر می‌تواند نشانه و معرف سیاه چال،دخمه ونظایر آن باشد.)وهم از آن برای برای تغییر صحنه نمایش بهره برد؛مثلا بالا بردن ویا پایین آوردن صدا ومحـو آن را می‌توان شـبیه بالا آمدن و یا پایین آمدن پرده تئاتر،نـور دادن به صحنه و یا تاریک کردن صحنه در تئاتر دانست.»(کرایسل،۱۳۸۷: ۲۳۴)

در متل گنجشـک انتقام‌جو نیز اتفاقات در مکان‌هایی رخ می‌دهد که امکان اسـتفاده از جلوه‌های صوتـی را برای سـازندگان برنامه فراهـم می‌کند؛ و می‌توان با اسـتفاده از جلوه‌هـای صوتی اجراها را به‌گونه‌ای طراحی کرد که تصاویری منطبق با دانسته‌ها و پیشینه ذهنی مخاطب شکل گیرد و او را همراه سـازد. به عبارتی، در رادیو نیازی به صحنه‌آرایی، نورپردازی، لباس وگریم نیسـت زیرا این رسانه کدها و رمزهای شنیداری راجانشین کدها ورمزهای تصویری می‌کند.

صـدا پردازی:«صـدا پـردازی در رادیو می‌تواند به‌عنوان شـاخص ومعرف فضـا ووضعیت فیزیکی

شـخصیت‌های نمایش نسـبت به یکدیگرنیز عمل کند و از آن برای نشـان دادن میزان فاصله فیزیکی بین اشخاص نمایش و یا نشان دادن حرکت و جنب و جوش والقای آن به شنونده استفاده شود.این نوع تمهیدات غالبا از طریق قرار دادن هنرپیشـه‌ها در فواصل مختلف از میکروفن ویا حرکت آن‌ها به طرف ویا خارج شدن آن‌ها از محیط ضبط صدا فراهم می‌شود.»(کرایسل،۱۳۸۷: ۲۳۵)

از آن‌جایی که در متل با قهرمانانی روبه‌رو هستیم که می‌تواند انسان، حیوان، گیاه و یا جمادات باشد استفاده از صدا پردازی جهت نمایشی کردن متل‌ها می‌تواند بسیار مثمرثمر باشد.

موسـیقی متن: پرواضح است که موسـیقی به‌عنوان یک زبان قدرتمند می‌تواند در خدمت اجراهای رادیویـی قرار گیرد و فضاهایی متناسـب با نیاز داسـتان اجرایی خلق کند، فضایی خنـده‌دار یا تراژدی، هیجان‌آور و یا آرام‌بخش، و یا به تعلیق موجود در نمایش دامن زند.

با توجه به این‌که فضای غالب در متل،و در این‌جا متل گنجشـک انتقام‌جو، شـاد و آهنگین اسـت موسـیقی می‌تواند به خلق این فضا کمک کرده شـادی را به مخاطب به‌ویژه کودکان انتقال داده و طنز موجود در آن را شـیرین‌تر کند. هرچند که می‌توان از موسـیقی‌های فولکلوریک هم اسـتفاده کرد، برای مثال زمانی‌که رویدادها در مراسم عروسی رخ می‌دهد، استفاده از این‌گونه موسیقی مناسب است.

ایجاد فاصله زمانی و مکانی از دیگر کارکردهای موسیقی است که می‌تواند برای اجرای یک نمایش رادیویی به‌کار گرفته شـود. تغییر مکان در متل گنجشـک انتقام‌جو نیز به کرات رخ می‌دهد و استفاده از موسـیقی امکان اجرایی مطلوب را فراهم می‌کند؛ بنابراین با اسـتفاده از موسیقی می‌توان هم مخاطب را همراه کرده و هم تخیلش را به‌کار گرفت.

نتیجه‌گیری

کودکان و نوجوانان صادق‌ترین مخاطبان دنیا هسـتند. زیرا به‌هنگام خوشـحالی می‌خندند، به‌هنگام ناراحتی اشـک می‌ریزند و در هنگامهٔ دوسـت داشـتن عشـق می‌ورزند و همان‌طور که اشاره شد، متل گونه‌ای ادبی اسـت که به شکل داستان، ترانه یا افسـانه‌ای کوتاه با درونمایه‌ای طنزآمیز، برای کودکان خوانده می‌شـود و می‌توان از آن به‌عنوان منبعی ارزشـمند برای تولید نمایش بهره جسـت. اگرچه واژهٔ نمایش با نشان دادن همراه است ولی وقتی این واژه با رادیو ترکیب می‌شود و "نمایش رادیویی" را شکل می‌دهد، می بینیم که کور بودن وتصویری نبودن این رسانه، یک کیفیت مثبت تلقی شده و از طریق آن امکانی فراهم می‌شـود که قدرت تخیل و تصویرسازی شـنونده آزاد و رها شود. در واقع ابزار قدرتمندی شکل می‌گیرد تا روح تازه‌ای در کالبد متل‌ها دمیده شود و چون پرچمی استوار بایستد و معرف بخشی از فرهنگ و تمدن این کهن سرزمین باشد. کهن سرزمینی که میراث نیاکانمان است.

در پایان باز به این نکته اشـاره می‌شـود که ساختار روایت‌گونه متل و سادگی زبان، استفاده از عنصر تکرار، بزرگ‌نمایی و اغراق و درونمایه طنز همه موجب می‌شوند که بتوان نمایش‌های رادیویی خلق کرد که هم باعث به‌وجود آمدن لحظاتی شـاد برای مخاطب شـود و هم مفاهیم عمیق انسـانی که در طول تاریخ مورد توجه انسان بوده، ازاین‌طریق انتقال یابد.

درواقـع متل‌هـا، با جان‌مایـهٔ طنزگونهٔ خود و با اتکا بر کلام که جزء جدانشـدنی از پیکرهٔ اوسـت. دست‌مایهٔ بسیار ارزشمندی برای تهیه نمایش به‌ویژه "نمایش رادیویی" است؛ چون همان‌گونه که اشاره شد متل ویژگی‌هایی دارد که با دقت و پژوهش و تأمل، می‌توان آن را در قالبی جذاب و شنیدنی در اختیار مخاطبان قرار داد و آن‌ها را غرق در لذت کرد.

پی نوشت:

*چو غورک انتقام‌جو

روزگاری چوغوری (گنجشـکی) توی زمین مزرعه‌ای مشـغول چرا بود ناگهان خاری توی پاش فرو رفت. چوغور ناراحت شد و نزد مادرش رفت که خار را بیرون بیاورد. مادر که چشمش کم سو بود نتوانست خار را بیرون بیاورد. چوغور نزد زنش رفت. او هم گفت من طاقت ندارم با سوزن خار پایت را دربیاورم.

بالاخره چوغور فکری کرد، پرواز کنان به دکان نانوایی سرگذر رفت گفت آقا نون با[1] سلام حال شما احوال شـما. نانوا به خوش رویی جوابش داد و گفت فرمایشـی بود. چوغور گفت اگر این خار لعنتی را از پای من در آورید بی‌نهایت ممنون می شم. نانوا مدتی معطل شد تا توانست خار را از پایش در آورد و بی خیال همان‌طور که مشـغول حرف زدن بود خار را در تنور انداخت چغور اعتراض کرد که من خار پایم را لازم داشتم یا الله بده. نانوای بیچاره گفت آخر ای چغور حرف نشنو چگونه خاری که سوخته و خاکستر شـده می‌توان از تنور درآورد و به تو داد برو خدا روزیت را جای دیگه حواله کنه. چغور خشـمگین شـد و گفت:«حالا می خوای ای را جم و او را جم[2] و یک دسته نونت را وردارم و فرار کنم؟»

نانوا که چنین امری را محال می پنداشت گفت:«بجه[3] ببینم چخ مشه*»

چوغورک این را جسـت او را جسـت و یک دسته نون را برداشـت و به آسمان‌ها پرواز کرد. رفت و رفت و رفت تا خسـته شـد و در محلب فرود آمد. نان‌ها را روی زمین‌کنار درختی گذارد. دید دسته‌ای از چوپان‌ها دور هم جمع شـده‌اند و درحالی‌که گوسفندانشـان را می‌چرانند بره‌ای را کشـته و از گوشت آن آبگوشـت مفصلی تهیه کرده‌اند و منتظر قاصدی اند که از شـهر نان بیاورد. چون چغور دید آن‌ها خیلی گرسنه هستند، دلش به رحم آمد گفت:«مخد نان‌های مرا بخورید؟»

گفتند:«بله اما به چه شرطی؟»

چغور گفت به‌شرطی که غذا خوردن خود را به تاخیر بیاندازید تا من بروم مادر و زنم را بیاورم با هم غذا بخوریم چوپانان قبول کردند.

چغــور نان‌ها را گذارد و خود به دنبــال زن و مادرش رفت. چون قدری دیر کرد و چوپانان هم خیلی گرســنه بودند فوری نان‌ها و آبگوشــت را خوردند. وقتی چغور آمد و دید هیچ خوردنی نیســت نگران و خشــمگین شــد و گفت:«چرا چنین کردید.حالا مخد ای را جم و او را جم و یکی از گوســفندان را شما را بردارم و ببرم؟»

گفتند«آری بجه ببینیم چه مشه؟»

چغور جســت‌وخیزکنان یکی از بره‌ها را برداشــت. چغورک رفت و رفت و رفت تا خســته شــد ؛ به محلی خوش آب‌وهوا رســید، فرود آمد. دید عروســی دارند و همه وســایل حاضر است. آشپزها با این‌که مشــغول پخت و پز هســتند نگران و ناراحتند. علت را پرسید. گفتند:«در همه بازار یک مثقال گوشت هم پیدا نمی‌شــود از تو تمنا می کنیم بز خود را به ما بفروش به هر شــرطی که می خواهی بز را به ما بده تا عروسی ما عقب نیفتد. او هم به شرطی قبول کرد که جشن عروسی و بزن و بخوان و رقص و پایکوبی را بگذارند تا او برود و عائله‌اش را هم بیاورد. آن‌ها هم قبول کردند و مشغول بز و بهره‌داری از گوشتش بودند. چغورک هم به سوی خانه اش رفت تا زن و مادرش را بیاورد. چون دیر کرد جماعت او را فراموش کردند و مراســم و جشــن عروســی را بر پا کردند. همین‌که چغورک رسید و وضع را چنین دید، فریادش به آسمان بلند شد و گفت:«ای بد قولها مخد ای را جم و او را جم عروس شما را بردارم و فرتر کنم؟»

آن‌ها که می خواستند چغور را مسخره کنند گفتند:«بجه ببینیم چه مشه»

چغورک با خیز عروس را از زمین بلند و به هوا پرواز کرد. چغورک باز به محلی رســید که دو دســته با هم دعوا داشــتند. چون جویا شــد دید مجلس جشن و سرور است. دو تا داماد هستند و قرار بود جشن عروسیشان را با هم برگزار کنند. چون عروس دوم حاضر به ازدواج با پسر نبود اقوام پسر با خانواده دختر نزاع می کردند و نزدیک بود عروســی اولی هم به‌هم بخــورد. چغورک فضول پیش دوید و گفت:«مخد یک عروس به شــما بدهم» آن‌هابسیار خوشحال شدند. قرار شد عروس را بگذارد و برود عقب کسانش. آن‌ها هم صبر کنند تا برگردد. چغورک همین که حرکت کرد آن‌ها هم وجود او را بی‌اهمیت شــمردند و عروسی‌ها را به‌راه انداختند.

چون چوغورک با اهل‌وعیال برگشت و دید همه کارها تمام شده است خیلی ناراحت شد. فورا دنبک آن‌ها را برداشت و بالای کوه رفت روی دنبک ضرب گرفت و چنین خواند:

خارک دادم و نونک اسوندم　　دنگ و دنگ و دپوری

عروس دادم و دنبک اسوندم　　دنگ ودنگ و دپوری

از بخت بد چغورک صیادی قوی‌پشت در همان کوه، دامی گسترده بود و منتظر آهویی بود که در دام بیفتد. همین‌که آهو نزدیک دام رسید چغورک هم همان دقیقه ندانسته صدای دنبک را به هوا بلند کرد. درنتیجه صید فرار کرد. صیاد مایوس و خشـمناک تیروکمان را به‌سوی چغورک نشانه گرفت. تیر به بال پرنده بی‌گناه اصابت کرده بود صیاد که خیال می کرد با کشـتن این پرنده کوچک صید او به دام برمی گـردد بـا خود زمزمه می کرد که: چوغور بی همه‌چیز، این چه معنی می‌دهد، فلان دادم و بهمان گرفتم. اینک دادم و اونک اسوندم. بگیر مزد پر حرفی خود را همان‌طورکه گرفتی.

هاجر مجیبیان، به‌روایت سکینه مجیبیان، نودساله، شهریور ۴۷، یزد.

پی‌نوشت‌ها

۱.نانوا

۲.MOXAY I RA JAM U RA JAM:می خواهی این راه(این طرف)بجهم(بپرم)اون راه(آن طرف)بجهم.

۳.bejje:بپر

۴.MESA:می‌شود

۵.MOXED:می‌خواهید

فهرست منابع

۱– احمد پناه‌ی سـمنانی، محمد،(۱۳۸۱) احمدا، ***شـعر عامه پسـند، فصلنامه ایرانشناخت***،شـماره(۲۰–۲۱)،پاییز و زمستان، ۷۲– ۱۱۹

۲– احمد پناه‌ی سمنانی، محمد،(۱۳۸۳) ***ترانه و ترانه‌سرایی در ایران***، تهران، سروش.

۳– اخوان ثالث، مهدی،(۱۳۷۴) ***نقیضه و نقیضه سازان***،به کوشش ولی الله درودیان، تهران، زمستان.

۴– ادیب طوسی، (۱۳۳۲) ***«ترانه‌های محلّی»***، ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز***، دوره ۵،سال۱۳۳۲، شماره (۱)،ص۴۰– ۵۲

۵– اکبرلو، منوچهر (۱۳۸۵)، ***پرواز پروانه خیال***،تهران، انتشارات نمایش.

۶– انوری، حسن، (۱۳۸۱)***فرهنگ بزرگ سخن***، تهران، سخن.

۷– انوشه، حسن، (۱۳۸۱– ۱۳۸۴) ***دانشنامه ادب فارسی*** جلد ۴، ۷ جلد، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۸– آقا عباسی، یدالله (۱۳۸۴)، ***نمایش خلاق و قصه‌گویی***، تهران،نشر قطره.

۹– بلوکباشی، علی،(۱۳۵۷) ***فرهنگ عامه***، انتشارات وزارت آموزش و پرورش.

۱۰– بهار، ملک الشعرا،(۱۳۳۵) ***دیوان***، تهران، امیرکبیر.

۱۱- پورجوادی، نصرالله،(۱۳۶۶) ***تأثیر برهان العاشقین سید محمد گیسودراز در فرهنگ مردم کرمان، مجله دانش***، شماره (۹)، اسلام آباد، بهار .
۱۲- پورنامداریان، تقی،(۱۳۷۳) ***رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی***، تهران، ۱۳۶۴ ش.
۱۳- جلیلی کهنه شهری، خسرو، (۱۳۸۴)***نقد یک متل، زبان و ادبیات*** (دانشگاه آزاد اسلامی خوی)، بهار، ش(۳)، ۲۱۰- ۲۲۵
۱۴- جمالزاده، سیدمحمدعلی (۱۳۸۲)، ***فرهنگ لغات عامیانه***،تهران، انتشارات سخن.
۱۵- جمالزاده، محمد علی، (۱۳۴۳) ***تفسیر متل دویدم و دیویدم***، پیام نوین، فروردین.
۱۶- جوادی، حسن (۱۳۸۴)، ***تاریخ طنز در ادبیات فارسی***، تهران،انتشارات کاروان.
۱۷- خانلری، پرویز،(۱۳۷۳) ***وزن شعر فارسی***، تهران، انتشارت دانشگاه تهران.
۱۸- خدیش، حسین، (۱۳۷۸) ***فرهنگ مردم*** ،شیراز،، بنیاد فارس شناسی.
۱۹- درخشنده،ابوالفضل،(۱۳۹۰) ***آموزش داستان نویسی پیشرفته***،تهران،انتشارات حدیث قلم.
۲۰- دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۳) ***لغت‌نامه فارسی***، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
۲۱- شفیعی کدکنی، محمدرضا،(۱۳۸۰) ***«شکار معانی در صحرای بی‌معنی»، مجله تخصصی گروه ادبیات فارسی***، دانشگاه تربیت معلم (ضمیمه مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی)، سال نهم شماره (۳۲)، بهار.
۲۲- شهبا،محمد،(۱۳۸۹) ***روایت و روایتگری،دوفصلنامه تخصصی نامه هنرهای نمایشی و موسیقی***، دانشگاه هنر،سال اول شماره (یک)،پاییزو زمستان.
۲۳- فریامنش، مسعود،(۱۳۸۷) ***برهان العاشقین***، آیینه میراث، بهار، شماره (۴۰)، ص۴۱۳ – ۴۲۰
۲۴- کرایسل،اندرو،(۱۳۸۷) ***درک رادیو***،ترجمه معصومه عصام،تهران،نشر طرح آینده.
۲۵- کوچک‌زاده، رضا (۱۳۸۴)، ***هم‌اندیشی تخیل هنری***،تهران، انتشارت فرهنگستان هنر.
۲۶- معین، محمد،(۱۳۶۰) ***فرهنگ فارسی***، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۲۷- مولر، گوتفرید (۱۳۸۴)، ***دراماتورژی تیاتر و نمایش رادیویی***، عباس،شادروان،تهران،نشر قطره.
۲۸- مولوی، جلال الدین،(۱۳۷۷) ***مثنوی معنوی***، به کوشش عبدالکریم سروش، تهران.
۲۹- میرشکرایی، محمد، (۱۳۵۷)متل غلاغه از گویش روستای کهک تفرش«هنر و مردم» اردیبهشت، شماره ۱۸۷، ص۵۱ – ۵۳
۳۰- میرکاظمی، سید حسین،(۱۳۸۹÷) ***سی و سه قصه از سرزمین ایران***، تهران ، قدیانی.
۳۱- میرصادقی، جمال (۱۳۷۵)، ***داستان و ادبیات***،تهران، انتشارات نگاه.
۳۲- ناظرزاده کرمانی،فرهاد(۱۳۸۵)، ***درآمدی به نمایش نامه نویسی***،تهران،انتشارات سمت.
۳۳- وکیلیان، احمد،(۱۳۷۸) ***متل‌ها و افسانه‌های ایرانی***،تهران، سروش.
۳۴- وکیلیان، سیداحمد (۱۳۸۷)، ***متل‌ها و افسانه‌های ایرانی***،تهران، نشر سروش.
۳۵- هدایت، صادق،(۱۳۳۴) ***نوشته‌های پراکنده***،تهران، امیرکبیر.
۳۶- یثربی، چیستا (۱۳۸۱)، ***عشق سوم (مجموعه مقالات تخصصی پیرامون مسایل کودکان و نوجوانان)***،تهران، نشر نامیرا.

بررسی روابط بینامتنی در دو نمایشنامه ارثیه ایرانی اثر "اکبر رادی " و مرگ فروشنده اثر "آرتور میلر"

ناتاشا محرم‌زاده

تاریخ دریافت مقاله: ۱ / ۵ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۴ / ۱۰ / ۹۲

بررسی روابط بینامتنی در دو نمایشنامه ارثیه ایرانی اثر "اکبر رادی " و مرگ فروشنده اثر "آرتور میلر"

ناتاشا محرم‌زاده
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر – دانشگاه هنر تهران

چکیده

اگرچه پیش از این مقالات و یادداشت‌های بسیاری در مورد هرکدام از نمایشنامه‌های **ارثیه ایرانی** اثر اکبر رادی و **مرگ فروشـنده** اثر آرتور میلر نوشـته شده است، اما تاکنون ارتباط بینامتنی این دو اثر با یکدیگر مورد نقد جدی قرار نگرفته است.

این مقاله با هدف اثبات وجود روابط بینامتنی بین دو نمایشـنامه بالا نگاشـته شده است. و کوشش شـده تا عناصری هم‌چون نوع خانواده، تعامل همسـایگان، شـخصیت‌های اصلی و فرعی و همین‌طور کاربرد مفهوم ارثیه در دو اثر موردتطبیق قرار بگیرد.

نگارنده برای بررسی روابط بینامتنی در دو نمایشنامه **ارثیه ایرانی** و **مرگ فروشنده** از بینامتنیت خوانشـی رولان بارت سـود برده اسـت. بارت معتقد بود یک متن از چندین نوشـته ساخته می‌شود از فرهنگ‌های متفاوت نشـات می‌گیرد و وارد نوعی رابطه مکالمه‌ای با خواننده می‌شـود. درواقع از نگاه او آن‌چه بیشتر اهمیت داشت خواننده بود نه مولف.

مقالـه بر تاثیر مشـابهی کـه هر دو اثـر می‌توانند بر ذهن مخاطبـان خود بگذارنـد تاکید می‌کند، به‌عبارت‌دیگر این نوشـتار بیش از آن‌که به فرایند تولید هرکدام از این آثار توجه داشـته باشد، بر عنصر دریافت و خوانش متکی است و درنهایت بر این نکته تمرکز خواهد کرد که چگونه دو اثر متفاوت از دو فرهنگ متفاوت بدون هیچ اشاره مستقیمی به هم می‌توانند در ذهن مخاطب به یکدیگر ارجاع دهند.

واژگان کلیدی: ارثیه ایرانی، مرگ فروشنده، بینامتنیت دریافتی، رولان بارت

مقدمه

در سال۱۹۶۶ مقاله‌ای به قلم یولیا کریستوا[۱] منتشر شد با عنوان "*کلمه،گفت‌وگو، رمان*[۲]" در واقع اصطلاح *بینامتنیت*[۳] پس از نوشته شدن این مقاله بود که رواج پیدا کرد. از نظر کریستوا در فرایند خلق هر اثر هنری حتما پیش‌متن‌هایی شراکت دارند که پایه‌های متن جدید بر روی این پیش‌متن‌ها استوار گشته است. رولان بارت[۴] که پس از انتشار مقاله تعیین‌کننده یولیا کریستوا تحت‌تاثیر نگاه او به بینامتن‌ها قرار گرفته بود با توجه مؤکدشده بر نقش مخاطب، از بینامتنیت تازه‌ای به نام بینامتنیت خوانشی سخن به‌میان آورد.

اما سخن محوری نظریه بینامتن چیست؟ شاید بتوان پاسخ این پرسش را این‌گونه آغازکرد: هیچ حرف تماما تازه‌ای وجود ندارد، " همواره یا تداوم است یا تکرار، همیشه یا دگرگونی ست یا تقلید. اما تداوم، تکرار، دگرگونی و تقلید بر چیزی از پیش موجود استوار می‌شوند." (نامور مطلق،۱۳۹۰: ۲۷). این نظر همان‌طور که در موردمطالعه آثار مختلف در جوامع گوناگون قابل‌تعمیم است. در مورد خود نظریه بینامتنیت نیز مصداق دارد. مطالعه چگونگی ظهور این نظریه بدون درنظر گرفتن پیشینه آن راه به خطا رفتن است. به‌همین‌دلیل فهرست‌وار و کوتاه به آن‌چه زمینه پیدایش بینامتنیت را فراهم کرد، اشاره می‌کنیم:

۱.نقد منابع و نقد سنتی

در این‌گونه نقد که بارت آن را نوعی نقد نسب‌شناسانه می‌داند، محوریت بر رابطه تاثیر و تاثری بین آثار گوناگون و اثر موردمطالعه است. به‌این‌معنا که در مطالعه یک اثر هنری منتقد می‌کوشد تا تاثیری را که خالق اثر از متن یا منبع پیشین گرفته اثبات کند و همه کوشش خود را معطوف به این می‌کند که قصد و نیت مؤلف را دریابد. بینامتنیت در مراحل اول شکل‌گیری‌اش از این‌نظر در تقابل با نقد سنتی قرار می‌گیرد. در بینامتنیت مطرح‌شده توسط کریستوا و بارت " این منابع نیستند که متن را شکل می دهند، بلکه بالعکس این متن است که به سراغ منابع می‌رود و آن‌ها را از آن خود می‌کند. "(نامور مطلق،۱۳۹۰: ۳۴) ازنظر این نظریه‌پردازان تمام متن بینامتن است. ازهمین‌رو بخش وسیعی از بینامتنیت بارت و کریستوا به نقد نقد منابع می‌پردازد.

۲.فرمالیسم روسی

این جریان در واقع واکنشی به سمبولیسم و سوبژکتویسم بود؛ متشکل از افرادی هم‌چون: یوری تینانوف[۵]، ویکتور شکلوفسکی[۶] و بوریس آیخنبوم[۷] که مطالعاتشان با پژوهش‌های مکتب پراگ گسترده‌تر

و وسـیع‌تر شد. یکی از مهم‌ترین پیوندهای فرمالیسم روسی و بینامتنیت تاکید بر استقلال متنی ست و ازهمین‌رو بود که کوشـش برای: " یافتن اشـتراکات آثار گوناگون برای نیل به یک نظام کلی (ادبیت) مطالعه روابط آثار را برای آن‌ها الزامی می‌کرد."(نامور مطلق،۱۳۹۰: ۴۴) نکته دیگر اهمیت پارودی[۸] برای این نظریه‌پردازان بود. به قول ناتالی پیگی‌گرو [۹]" جایگاهی که در نوشـته‌های فرمالیسـت‌های روس به پارودی داده شده خالی از نوعی اعلان درباره بینامتنیت نیست" (نامور مطلق،۱۳۹۰: ۴۶)

۳. زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی

ارتباط زبان‌شناسـی فردینان دوسوسـور[۱۰] با بینامتنیت ارتباطی زیرپوسـتی اسـت کـه کمتر به آن اشـاره می‌شـود. اگرچه گراهام آلن[۱۱] در کتاب ***بینامتنیت*** خود، مبحث بینامتنیت را با معرفی زبانشناسی دوسوسور آغاز کرده است زیرا معتقد است کریستوا به شدت تحت‌تاثیر زبان‌شناسی دوسوسور و مباحث مطرح شـده توسط میخاییل باختین بوده است.کریستوا و مایکل ریفاترـ یکی از نظریه‌پردازان نسل دوم بینامتنیت- بارها در مقالات خود به این علم قرن بیستمی و واضعش فردینان دوسوسور اشاره می‌کنند. البته واضح است که تاثیر زبان‌شناسی دوسوسور به منتقدانی که اعم کارشان به حوزه شعر و ادبیات مربوط می‌شده به‌طورمثال مایکل ریفاتر چشم‌گیرتر است و تاثیر آرای چارلز سندرس پیرس[۱۲] نشانه‌شناس شهیر آمریکایی نیز امروز در حوزه‌های غیر کلامی و بینامتنیت در هنر بیشتر قابل‌ردیابی ست.

٤.میخاییل باختین[۱۳]

نظریات باختین در نیمه اول قرن بیستم مطرح شدند و موردتوجه کریستوا و تزوتان توردورف[۱۴] قرار گرفتند. یکی از مهم‌ترین مسـایلی که او مطرح کرد امروزه به گفت‌وگومندی[۱۵] و چندصدایی[۱۶] شـناخته شـده‌اند و به مطالعه او در مورد آثار داستایوفسـکی برمی‌گردند. مطالعات باختین بیش از هرکس دیگری در شکل‌گیری مفهوم بینامتنیت مؤثر بوده است. سوفی رابو می نویسد: "در معنای عمومی که کریستوا برداشـت میکند. گفت‌وگومندی عبارت اسـت از هر توجهی از سـوی گفتمان ادبی نسـبت به دیگری و گفتمان او" (نامور مطلق،۱۳۹۰: ۱۱۱). امروز باختین را بزرگ‌ترین چهره‌ی پیشابینامتنی تلقی می‌کنند.

حال که مختصری به پیشینه بینامتنیت اشاره شد بهتر است به این نکته نیز اشاره کنیم که این نظریه پس از نسـل اولی‌ها یعنی کریستوا و بارت، توسط کسانی هم‌چون لورن ژنی[۱۷]، مایکل ریفاتر[۱۸] و مهم‌تر از همه شـاید، ژرارژنت[۱۹] دنبال شـد و شـکل‌های دیگری به‌خود پذیرفت که گاه با بن‌مایه‌های اصلی و اولیه افتراق داشتند. علی‌رغم وجوه اشتراک و افتراق نظرگاه‌های مختلف به‌طورکل می‌توان تمام نظریات بینامتنی را به دو دسـته کلی‌تر بینامتنیت خوانشی و تولیدی تقسیم کرد. نظریه‌ای که در این مقاله از آن

سود برده شده است، بینامتنیت خوانشی رولان بارت، است.

ازنظر بارت خوانندگان به دو گروه تقسیم می‌شوند: "**مصرف کنندگانی** که اثر را به جهت معنای ثابت می‌خوانند و خوانندگان متنی که نقش مولد در خوانش خویش دارند، یا به دیگر عبارت، خود، **نویسندگان** متن اند. بارت این نوع خوانش را **تحلیل متنی** نامید و آن را در تباین با نقادی سنتی قرار داد." (آلن، ۱۳۸۰: ۱۰۱) بارت برای روشن شدن منظورش از بینامتن می‌نویسد:

"چیزی تماما به هم بافته از نقل قول‌ها، ارجاع‌ها، پژواک‌ها و زبان‌های فرهنگی (چه زبانی فرهنگی نیست؟) پیشین یا معاصر که در یک استریوفونی گسترده دمادم از آن (متن) گذر می کنند بینامتنی که در آن هر متنی گرفتار شده و این خود متن –میان متنی دیگر می‌شود. و البته نباید آن را با خاستگاه متن اشتباه گرفت تلاش برای یافتن "سرچشمه‌ها " و" تاثیرپذیری‌های" یک اثر به معنی افتادن در دام اسطوره پیوند نسبی است نقل قول‌هایی که عازم ساخت یک متن می شوند بی نام، غیرقابل ردیابی و با این حال از پیش خوانده‌اند: آن‌ها نقل قول‌هایی بدون علامت مشخصه نقل قول اند." (آلن، ۱۳۸۰: ۱۰۰)

چنان‌چه می‌بینیم بارت معتقد است تمرکز و یا ردیابی این نکته که دریابیم چه اثری از چه متن پیشینی تاثیر پذیرفته، به معنی افتادن در تله نقادی سنتی و پدرسالارانه است. بنابراین آن‌چه بیش از همه‌چیز اهمیت دارد، تداعی‌هایی است که در ذهن خواننده فعال ایجاد می‌شود و خواننده فعال می‌تواند پژواک متن یا متون دیگر را هنگام خوانش اثری خاص در ذهن بشنود. برای درک بهتر منظور بارت از تداعی‌ها و پژواک‌ها به کتاب ***درآمدی بر بینامتنیت*** اثر بهمن نامور مطلق رجوع می‌کنیم. نامور مطلق در این کتاب از پدیده اس/ زد نام می برد. ***اس/ زد*** کتابی است که در آن رولان بارت به تحلیل متنی یکی از داستان‌های بالزاک به نام سازارین پرداخته است. نامور مطلق در همین بخش از رولان بارت نقل قول می‌کند که : "آیا برایتان پیش نیامده است، در حال خواندن یک کتاب بی‌وقفه در خوانش خود متوقف شده باشید، البته نه به دلیل بی‌فایده بودن کتاب بلکه برعکس به وسیله امواج افکار و هیجانات و تداعی‌هایی که به وجود آمده است؟ خوانش اس/زدی خوانشی است که در آن خواننده پس از قسمت‌هایی سرخویش را از روی متن برمی‌دارد تا در این سر بالا نگاه داشتن به چگونگی دریافت خود توجه کند." (نامور مطلق،۱۳۹۰ : ۲۰۹)

نکته بسیار حایزاهمیت این است که بارت مخاطب را در انتخاب رمزگان مناسب برای تفسیر آزاد می‌گذارد و بارها تاکید می‌کند که تداعی‌های ذهنی ایجادشده در ذهن هر مخاطب متغیر است و درنتیجه هر خوانشی متفاوت و به‌ناچار هم‌چنان باز و ناتمام است.

خواندن نمایشنامه ***ارثیه ایرانی*** اثر اکبر رادی برای نگارنده این مقاله تجربه‌ای بی همتا بود. در این

تجربه ذهن مدام به تجربه پیشـینش رجعت می‌کرد و ***مرگ فروشـنده***[20] آرتور میلر[21] را برای خوانش بهتر این متن دوم به یاری می‌طلبید، عناصر مشـترک بین دو نمایشـنامه را کنار هم می‌گذاشت و پیش می‌رفت. این تجربه را می‌توان با آن‌چه موردتاکید رولان بارت بود بهتر توضیح داد:

یک متن از نوشـته‌های متعدد ساخته شده از بسـیاری فرهنگ‌ها نشات گرفته و وارد روابط متقابل مکالمه، هجو و مجادله می‌شـود. اما جایگاهی هسـت که گرانی‌گاه این چندگانگـی بوده، و آن جایگاه خواننده اسـت. نه چنان‌که تاکنون گفته شـده مؤلف...خواننده عاری از تاریخ، زندگی‌نامه، و روان‌شناسی اسـت و فقط کسـی است که همه قراین که متن مکتوب به وسیله آن‌ها شکل می‌گیرد را در یک حوزه واحد گرد هم می‌آورد...زایش خواننده باید به بهای مرگ مولف باشد. (آلن،۱۳۸۰: ۱۰۹).

بنابراین این مسـئله که آیا اکبر رادی از **مرگ فروشـنده** آرتور میلر تاثیر پذیرفته یا خیر مدنظر نگارنده نیست. آن‌چه اهمیت دارد تاثیر مشترکی ست که دو متن متفاوت از دو فرهنگ متفاوت بر ذهن مخاطب می‌گذارند.

افراد مختلف جامعه ایرانی در نمایشنامه ***ارثیه ایرانی*** هم‌چون جامعه آمریکایی نیمه قرن بیستم، درنمایشـنامه ***مرگ فروشـنده*** با مسـایل مادی و زیربناهای معیوب اقتصادی روبه‌رو هسـتند ضعف اقتصاد و ضعف خصایل انسانی گره اصلی هردو نمایشنامه است.

عطاالله نوریان در مقدمه ترجمه فارسـی ***مرگ فروشـنده*** نقدی از نائوم برکوفسـکی ترجمه کرده اسـت. برکوفسـکی می‌گوید: « برخورد درست با این نمایشـنامه باید بر این بنیاد باشد: گرفتاری انسان در چنگ نظام و تمدنی سـنگدل، بی‌اعتنا و وحشـت زا که هیچ چیز جز سـود نمی‌بیند و برای زندگی و توانایی‌های ذاتی انسـان ارزشی قائل نیسـت.»(میلر، ۱۳۸۲: ۸). نگارنده معتقد است به‌راحتی می‌توان توصیه برکوفسکی را هنگام خوانش ارثیه ایرانی نیز به‌کار بست و خوانشی دقیق از آن ارایه کرد.

چنان‌چه پیشـتر گفته شـد عناصری در**ارثیه ایرانی** وجود دارد که بی درنگ نمایشـنامه **مرگ فروشـنده** را فـرا یاد می آورد. این مقاله در چند بخش زیر به مقایسـه ایـن عناصر ارجاع‌دهنده در دو نمایشنامه می‌پردازد :

۱. نوع خانواده در دو اثر

۲. تعامل همسایگان در دو اثر

۳. شخصیت‌های محوری در دو اثر

۳-۱: موسی و ویلی لومان

۳-۲.انیس و لیندا

۳-۳.عظیم و جلیل در مقابل هپی و بیف

۳-۴.گلزار و برنارد

۳-۵. آقابالا و چارلی

۴. حضور دردناک فوق واقعیت‌ها

۵. کاربرد مفهوم ارثیه

پژوهش حاضر پژوهشـــی کیفی، توصیفی ، تحلیلی اســت و با استفاده از تکنیک‌های کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی و با هدف اثبات وجود نوعی رابطه بینامتنی بین دو اثر **مرگ فروشـــنده** اثر آرتور میلر و **ارثیه ایرانی** اثر اکبررادی تهیه و تدوین شده است و به‌هیچ‌وجه به معنای تایید یا تکذیت تاثیرپذیری اکبر رادی از آرتور میلر نیســت بلکه به تاثیر مشــابهی اذعان دارد که هر دو اثر بر خوانندگان خود می‌گذارند.

بدنه مقاله

خلاصه نمایشنامه ارثیه ایرانی :

موســی به ظاهر پیرمردی اســت روحانی و معتقد به کتاب و درمحضرش کارهای مربوط به ازدواج و طــلاق را انجام می‌دهد. عظیم، جلیل، انیس و شــکوه اعضای خانواده‌اش هســتند. چندی اســت که پســر ارشــد خانواده، جواد، که به خاطر عیاشــی‌هایش مطرود بوده، مرده است. و از او خانه‌ای در الاهیه برجــا مانده که به‌نوعی ارثیه محســوب می‌شــود. در طبقه‌ی دوم خانه‌ی فعلــی خانواده دیگری زندگی می‌کند؛«*آقا بالا* »، همســرش قیصرو دخترش گلزار که مســتاجرهای طبقه بالا محســوب می‌شوند. آقا بالا به بهانه‌های مختلف پولی را که به موســی داده است از او طلب می‌کند. عظیم در فکر گسترش کار تراشکاری خود است و دیگر نمی خواهد بیش از این هزینه‌های خانواده را تقبل کند. از طرف دیگر جواد در الاهیه خانه‌ای به ارث گذاشته که می‌شود با فروش آن مشکل را از سر راه برداشت اما موسی راضی به فروش خانه نیست. در اثنای بازشدن گره‌ها می‌فهمیم که موسی، زن جوانی را به عقد خود درآورده و آن زن به همراه پسرش در خانه الاهیه زندگی می‌کند. پس موسی به فکر راه چاره می‌افتد و فکر ازدواج با گلزار را که معلم است و دختریست امروزی، به سر عظیم می اندازد؛ تا بلکه با این وصلت ، مستاجرها فعلا از خیر طلبشــان بگذرند. اما گلزار که با ســروانی نامزد کرده اســت آب پاکی را روی دســت عظیم می‌ریزد. در یکی از روزها، قیصر، زن آقا بالا به طبقه‌ی پایین می‌رود، و در صندوق‌خانه با عظیم هم‌بستر می‌شــود. از آن بــه بعد همه‌چیز دوبــاره روال عادی خود را پیدا می‌کند. عظیــم از فروش خانه منصرف می‌شــود. شکوه با اسم مســتعار، تبدیل به خواننده می‌شود و دیگران مثل سابق به زندگی ادامه می‌دهند درحالی‌که بالقوه ارثیه‌ای از قمارخانه دارند.

خلاصه نمایشنامه مرگ فروشنده

«ویلی لومان»مردی اســت که در ده شــصت زندگی خود به سر می برد.او تمام عمر یک فروشنده دوره گرد بوده اســت درســت برخلاف برادرش، بن، که روزی به جنگل زده و چند ســال بعد ثروتمند از جنگل بیرون آمده است! ویلی بی‌کار است و از عهده مخارج زندگی برنمی‌آید. او دو پسر دارد؛ دو پسری که تمام عمر در تلاش بوده است تا از آن‌ها انسان‌هایی موفق بسازد. «هپی»به نان‌ونوایی هرچند اندک رسیده است و «بیف»که از او بزرگ‌تر است و روزی تمام امید خانواده بوده در سی‌و چهارسالگی بی پول و بی‌کار به خانه برگشــته است و با پدر سر ســازش ندارد. در همسایگی لومان‌ها خانواده دیگری زندگی می‌کند. چارلی که گاهی با ویلی بازی می‌کند و ســعی می‌کند با پیشــنهاد کار به او کمک کند و پسرش برنارد که امروز کاملا مردی موفق شده است. در فلاش‌بک‌های ذهنی ویلی لومان با اسرار خانواده آشنا می‌شــویم. می فهمیم که دســت همه افراد خانواده به‌گونه‌ای در به‌وجود آمدن این شــرایط دخیل بوده است. لیندا همسر ویلی او را از رفتن به دنبال برادرش بازداشته است، بیف شاهد خیانت پدر به مادر بوده و پس از آن هرگز نتوانســته اســت رابطه قدیم را با پدر برقرار کند ، و راز ادامه ندادن تحصیلش هم در همین نکته نهفته است. هپی فراموشی را در دامن زنان می یابد. در لحظاتی ساده‌دلی افراد خانواده آن‌ها را به آینده امیدوار می‌کند. ویلی بالاخره تصمیم می‌گیرد با صاحب شرکتش صحبت کند. اما واگنر جوان بی‌رحمانه ویلیام را پس ازسی و چهار سال از کار اخراج می‌کند، بیف نمی‌تواند از کسی پول قرض کند یا کاری به دست بیاورد، مادر هم‌چنان منتظر است و در بی‌خبری‌هایش جوراب وصله می‌کند. پدر به باغچه‌ای که دیگر هیچ‌چیز در آن نمی روید، می رود و خود را سرگرم می‌کند. سپس به اصرار بیف برای خداحافظی با او به داخل خانه می‌آید. برای آخرین بار با پسرش بحث می‌کند. درنهایت پدر دست به قمار می‌زند و خودکشــی می‌کند و با مرگش ارثیه‌ای بیست‌هزاردلاری برای فرزندان باقی می‌گذارد، ارثیه‌ای که شاید بیمه آن را متقبل شود شاید هم نه.

عناصری که بر روابط بینامتنی بین ارثیه ایرانی و مرگ فروشنده صحه می‌گذارند

۱. خانواده

۱-۱ خانواده در ارثیه ایرانی

خانــواده اصلــی در نمایشــنامه‌ی **ارثیه ایرانی** متشــکل اســت از فرزندان و والدیــن. که در کنار خانواده‌ای فرعی یا به‌تعبیری، همســایگان، زندگی می‌کنند. ایرج افشــاری اصل در بخشی از مقاله‌اش با عنوان "*بررسی شکل و نوع خانواده در آثار اکبر رادی*" به نمایشنامه ارثیه ایرانی می پردازد و می‌نویسد:

« خانواده هســته‌ای شامل دو نسل فرزندان و والدین اســت که با هم زندگی می‌کنند.»(افشاری اصل، ۱۳۹۰: ۸۵) در جــای دیگــر از همین مقاله می‌خوانیم « اعضای خانواده بــه دلیل نبودن درک متقابل و تفاهم و تعلق داشــتن به پایگاه‌های مختلف اجتماعی به‌تدریج از خانواده کنده شــده و دســت به هجرت می زنند»(افشــاری اصل، ۱۳۹۰: ۹۳) و این نکته تاییدی اســت بر ساختار انتقالی این خانواده . افشاری اصل ســرانجام در قســمت نهایی این بخش از مقاله به شــکل تیتر وار می‌نویسد: « ارثیه ایرانی در یک نگاه: جایگاه اجتماعی: خانواده و همســایه / ســاختار خانواده: انتقالی / نوع خانواده :هسته‌ای.»(افشاری اصل، ۱۳۹۰: ۹۳)

۱-۲. خانواده در مرگ فروشنده

در ***مرگ فروشــنده*** نیز خانواده اصلی در کنار خانواده‌ای فرعی (همســایگان) زندگی می‌کنند. در این نمایشــنامه نیز با خانواده‌ای هســته‌ای روبه‌رو هستیم؛ خانواده‌ای متشــکل از پدر و مادر و فرزندان، بدون حضور نسل قبل؛ یعنی پدربزرگ و مادر بزرگ یا نسل جدید، برای مثال نوه و نتیجه، با نگاه دوباره درمی‌یابیم بیف که به هســته خانواده بازگشته اســت. دیگر تحمل ماندن ندارد و می‌خواهد که دست به هجرت بزند.پس ساختار این خانواده نیز انتقالی است.

مرگ فروشــنده در یک نگاه: جایگاه اجتماعی: خانواده و همســایه / ساختار خانواده: انتقالی / نوع خانواده :هسته‌ای.

۲. تعامل همسایه‌ها در دو اثر

افراد خانواده همســایه در ***مرگ فروشــنده*** و ***ارثیه ایرانی*** روایت‌کننده انســان‌هایی هستند که ســاختار عجیب موجود را پذیرفته‌اند. قواعدش را یاد گرفته‌اند و به این مســخ زیرپوستی خو کرده‌اند و از دید همان جامعه نیز افراد موفقی محسوب می‌شوند. به‌تعبیری در هر دو اثر، همسایه‌ها که با جامعه کنار آمده‌اند. ازنظر همان عرف، کامیاب‌تر و به مقصود نزدیک ترند.

۲-۱ همسایه‌ها در مرگ فروشنده

در اثر آرتور میلر با خانواده‌ای روبه‌رو هســتیم که زندگی و سرگذشتشــان به شکلی موازی با خانواده لومان روایت می‌شــود. لومان‌ها که گویا نیرویی درونی در وجودشــان باعث می‌شــود به ندای لذت‌ها و فرصت‌های آنی و فوری زندگی پاســخ بدهند، در همسایگی چارلی و پسر درس‌خوانش (که هر دو خالی از شور زندگی به‌نظر می‌رسند.) زندگی می‌کنند.

«چارلی : یه سـر و صدایی شـنیدم خیال کردم اتفاقی افتاده. نمی‌شـه ایـن دیوارها رو یک کاری‌ش بکنیم؟ شما این‌جا عطسه می‌کنید من کلاه از سرم می‌پره.»(میلر،۱۳۸۹: ۶۱)

چنان‌چه می‌بینیم دیوارهای دو خانه کاملا نازک‌اند و ارتباط‌ها نزدیک. اما تفاوت اساسی در نگاه‌های مختلف دو خانواده نسبت به زندگیست. تفاوتی که ابتدا به‌شکلی زیرپوستی و بازیگوشانه مطرح می‌شود و در انتها به شکلی رعب‌آور و حیرت‌انگیز به‌رخ کشیده می‌شود؛ در ***مرگ فروشنده*** ، برنارد هدفمند ، عاقل و بدون‌شور، دوران نوجوانی اش را همراه با پسران لومان: هپی و بیف سپری کرده است:

برنارد: (*به آهستگی عقب می رود و از اتاق خارج می‌شود*) آقای برن‌بام می‌گه بیف باید درس بخونه.

ویلی: از این‌جا برو بیرون.

لیندا: ویلی، برنارد راست می‌گه تو بایستی....

ویلی: (*نسـبت به لیندا عصبانی می‌شـود*) نه! بیـف هیچ عیبی نداره .تو می خـوای اونم مث برنارد بی‌خاصیت بشه؟اون واسه خودش شخصیت داره. **روح** داره.(میلر،۱۳۸۹: ۵۹).

برنارد، کسی که آرزوی بردن کت یا کلاه بیف را برای رفتن به اتاق رخت‌کن باشگاه داشت، درنهایت از این زندگی خالی از شـور طرفی می‌بندد که پسـران لومان هرگز به ذره‌ای از آن دست پیدا نمی‌کنند. چون برنارد و پدرش قواعد بازی در چنین نظامی را بلدند و آرام و آهسته به آن نزدیک می‌شوند. درست برعکس لومان‌ها که **روح** پر شور و خوش‌بین و آرزومندشان به‌طوری ناآگاهانه علیه این نظام و منطق آن اسـلحه برداشـته و می‌خواهد که در لحظه زندگی کند. امروز لومان‌ها به یکدیگر خرده می‌گیرند که چرا این‌گونه زیسته‌اند؟

هپی: تو حتما به یه جایی می رسـی. عیب تو، تو کار و کاسـبی اینه که سعی نمی‌کنی مردمو راضی کنی.

بیف : می‌دونم من...

هپی: مثلا وقتی که پیش‌هاریسون کار می‌کردی. بوب‌هاریسون می‌گفت تو از همه کارمندها بهتری. اما بعضی وقت‌ها کارای احمقانه می‌کنی. مثلاً توی آسانسور سوت می‌زنی..

بیف: یعنی چی؟بعضی وقت‌ها دلم می خواد سوت بزنم.

هپی: آدمی که تو آسانسور سوت می زنه نمی تونه احساس مسوولیت کنه.

لیندا: خب دیگه با هم یکی به دو نکنین.

هپی: مثلاً وسط روز کارتو ول می‌کنی و می‌ری شنا.

بیف : مگه تو خودت هم کارتو ول نمی‌کنی؟مگه تو هم روزای تابستون که هوا گرم باشه نمی ری شنا؟

هپی: آره اما نمی‌ذارم کسی بفهمه.

لیندا: بچه‌ها بسه.

هپی: من هر وقت جیم می‌شـــم رئیســـمون هرجا تلفن کنه براش قسم می‌خورن که من همین الان پیششـــون بودم و رفتم. من خوشـــم نمی‌آد این حرف‌رو بهت بگم.اما خیلی‌ها که تو تجارت دســـت دارن می‌گن تو دیوونه‌ای.

بیف: گور پدر تاجرا.

هپی : خیلی خب گور پدرشون اما نذار کسی اینو بفهمه.

بیف: من اهمیت نمی‌دم اونا چی فکر می‌کنن. سال‌هاست که دارن به پدر می‌خندن می دونی واسه چی؟واســـه این‌که ما مال این شهر نیستیم.باس بریم توی هوای آزاد عملگی کنیم.باید بریم نجار بشیم. نجار می‌تونه سوت بزنه .

ویلی:حتی پدربزرگتون هم وضعش از یه نجار بهتر بود. شماها هیچ‌وقت آدم نمی‌شین .مطمئن باشین **برنارد** هیچ‌وقت تو آسانسور سوت نمی زنه!

بیف : درسته پدر اما تو خودت هم سوت می زنی.(میلر: ۱۳۸۹: ۸۴)

درنهایت برنارد را می‌بینیم که وکیلی اســـت موفق و روابط خوبی هم با اشـــخاص بانفوذ دارد و در خانه شخصی دوستانش در ملک شخصی‌شان در اوقات فراقتش تنیس بازی می‌کند. تنیس بازی در این جامعه یکی از مظاهر ثروت و شادابی محسوب می‌شود.

.ویلی: ..گفتی رفیقات زمین تنیس دارن؟

برنارد: راستی ویلی تو هنوز هم اونجا کار می‌کنی؟

ویلی: (پس از مدتی سکوت)خیلی خوشحال شدم از این‌که تو آن‌قدر ترقی کردی. آدم امیدوار می‌شه وقتی می‌بینه یه جوون واقعاً ...واقعاً چه خوب می‌شـــه اگـــه بیف هم خیلی(حرفش را می برد.) برنارد! (از فرط هیجان و تاثیر صدایش می لرزد.)

برنارد:ویلی چی شده؟

ویلی: رمز، رمزش چیه؟

برنارد: رمز چی؟

ویلی: تو چه جوری موفق شدی؟پس چرا بیف نتونست موفق بشه؟

برنارد: من نمی‌دونم ویلی .(میلر: ۱۳۸۹: ۱۲۰).

۲-۲. همسایه‌ها در ارثیه ایرانی

در اثر رادی نیز موازی با زندگی خانواده‌ی موسی مسایل خانواده همسایه هم روایت می‌شود. دیوارها نازکند و روابط تنگاتنگ.

«انیس: صد دفه به این آقا بالا می‌گم وقتی می‌ری اونجا می‌شینی صاب مرده بیخ گوشمونه نزن زیر آواز.(رادی، ۱۳۸۶: ۴۷۳).

و اما در ***ارثیه ایرانی*** عکس‌العمل‌ها و رویکردهای سازشکارانه مستأجرها با محیط آشفته‌ای که در آن زندگی می‌کنند در مقابل خانواده موسی که آگاهانه دچار این مسایل نابهنجارند و کم‌تر قصد سازش دارند متفاوت است. آن‌ها برخلاف موسی که به ارزش‌های مذهبی و دینی‌اش غرّه است و بر آن‌ها تکیه کرده، از این قیود آزادند و در محیطی از دید جامعه مذهبی نادرست و زشت و از دید تجددطلبان، رها و آزاد غوطه می‌خورند.

آن‌ها از دیدگاه سنتی انسان‌های مفید و سالمی نیستند چرا؟ چون آقا بالا بی‌کاره است و تمام‌مدت روی نردبان می‌نشیند و چرت می‌زند (مقایسه شود با نگاه سنتی ایرانی از نقش مرد.)

قیصر، زن آقا بالاخان، سه بچه دارد که به ظن انیس هیچ‌کدام شبیه هم نیستند و لباس و سرووضعش و جوری که با مردان محل طرف می‌شود، اوضاعش را از زبان انیس برایمان معلوم می‌کند:

«انیس: این از زمستونش که واسه یه کهنه نصف آب حوض رو خالی می کنه.اونم تابستونش که جلوی دوتا، دوتا جوون قمبل دمبرشو می‌ندازه بیرون می‌ره تو حوض. خرابه دیگه .خرابه.تو یه نگاهی به بچه‌هاش بکن.سه تا، یکی یه شکل.(رادی، ۱۳۸۶ : ۵۰۶).

و اما گلزار دختر همسایه که امروزی است و روابط‌عمومی خوبی دارد:

«آقا بالا:ولی شما دیروز بلند بلند تو حیاط داد می‌زدین که دختر نباس لبشو گلی کنه...

موسی: *(می زند زیر خنده)* دخترت اندک رنجه.

آقا بالا : امروزیه دیگه دوست و آشنام زیاد داره.»(رادی، ۱۳۸۶ : ۴۷۰).

گلزار معلم است و درست مثل برنارد در ***مرگ فروشنده*** دستش توی جیبش می‌رود و محتاج کسی نیست و حتی بعد از ازدواجش هم پیش‌بینی می‌شود که زنی مستقل باشد.

«انیس:...برو بالا یه نگاهی بکن. ببین چیا ریختن تو اتاقاشون. عین سمساری! در صورتی که دختره معلمه. اون‌وقت مام دوتا جوون بزرگ کردیم. من از تو توقعی ندارم. منظورم به جلیله، اون دکل! هفته می‌شه رنگش رو تو خونه نمی‌بینیم. لعنتی! کاری هم که ازش برنمی آد.»(رادی، ۱۳۸۶ : ۵۱۰)

درنهایت دختر همسایه، با پسر عموی سروانش ازدواج می‌کند و شکوه، که آرزوهای دورودرازی در سر داشت و آرزو داشت روزی خواننده‌ای مشهور شود نصیبش یک «خواستگار قوزی بدترکیب»می‌شود.

«شکوه: کم کم ...همه جا صدای منو گوش می‌کنن اون وقت به‌ام حق صفحه می‌دن اون وقت ما پولدار می‌شیم وضعمون روبه راه می شه برات لباس‌های شیک می‌خرم می فرستمت بری حاج خانوم

بشی»(رادی، ۱۳۸۶ : ۵۵۱)

۳. شخصیت‌های محوری در دو متن

۳-۱ . *ویلی لومان* در مرگ فروشنده و *موسی* در ارثیه ایرانی :

ویلی لومان و موسی در این دو نمایشنامه شباهت‌های غیرقابل‌انکاری با هم دارند اگرچه تفاوت‌هایی نیـز در نحوه ارایه این شـخصیت‌ها به‌چشـم می خورد؛ میلـر، ویلی لومان را از زاویـه خود او به‌چالش می‌کشد، دچار تردید می‌کند و ویلی مدام خود را سرزنش می‌کند و مقصر می‌داند و جالب است که رادی درست برعکس آن عمل می‌کند یعنی در ضمن این‌که تمام زوایای شخصیت موسی را نشانمان می‌دهد کوچک‌ترین رگه‌هایی از پشـیمانی یـا تردید برای او باقی نمی‌گذارد. چون او معتقد اسـت که اعمالش همه از روی کتاب بوده‌اند و صحیح. ویلی در میان اشـتباهاتش در دادگاهی برساخته‌ی ذهنش تنهاست. ولی موسـی نه قادر است چنین دادگاهی بسازد و نه به تنهایی عمیق انسانی اجازه‌ی ورود می‌دهد. و اما شباهت‌ها:

۳-۱-۱ویلی لومان در مرگ فروشنده

الف: موقعیت اقتصادی :

ویلی لومان فروشـنده‌ی دوره‌گرد یک شرکت معتبر اسـت که ازاین‌طریق سال‌ها در جامعه صنعتی آمریکا برای خود اعتباری به‌هم زده بود و آرزو داشـت هم‌چون همکارش تشـییع جنازه‌ی پرشـکوهی داشـته باشد و فرزندانش نیز زندگی آبرومندانه و با عزتی. اما امروز حتی از پس مخارج خرد خانواده اش برنمی‌آید.

ویلی: ...دیگه نمی‌تونم چیزی بفروشـم. دیگه نمی‌تونم خرج زندگی رو دربیارم. نمی تونم بچه‌ها رو به جایی برسونم...(میلر، ۱۳۸۹: ۵۶)

ب: مسخ‌شدگی:

ویلی در انتهای راه از ادامه باز می ماند. احساس می‌کند که هیچ نشانی از موجود زنده در او نیست.

ویلی: ...می دونی چارلی؟خنده‌م می‌گیره بعد از اون همه سفر اون همه مسافرت با قطار و اون همه قرار، بیش‌تر شبیه به مرده‌هام تا زنده‌ها.(میلر، ۱۳۸۹: ۱۲۸)

ج: خیانت به همسر:

ویلی در گذشته‌ای دور به همسرش، لیندا، خیانت کرده است اما اثر این خیانت هنوز هم بر روابط بین او و پسـرش، بیف، که سـال‌ها پیش، پدر را در هتلی همراه این زن غافل‌گیر کرده است باقی ست و نه‌تنها این‌که مسئله هنوز هم باعث عذاب‌وجدان خود ویلی لومان است. هر بار که ویلی همسرش را در

حـال وصله زدن جوراب‌هایش می‌بیند خاطره آزاردهنـده هدیه کردن جوراب به آن زن دیگر در ذهنش دوباره زنده می‌شود

بیف: (*گریه را قطع می‌کند.*) پدر...

ویلی: (*متاثر می‌شود.*) اوه پسرم...

بیف: پدر...

ویلی: این دختره با من نبود. بیف!من تنها بودم.کاملا تنها بودم.

بیف: تو جورابای مامانو بهش دادی!

ویلی: (او را نگه می دارد) من بهت دستور دادم!

بیف: به من دست نزن! دروغگو.

بیف: منو ببخش! (میلر،۱۳۸۹: ۱۵۵)

۳-۱-۲ موسی در ارثیه ایرانی

الف: موقعیت اقتصادی:

موسـی در نمایش ***ارثیه ایرانی*** عمری فروشـنده زهد و تقوای خویش بوده و ازاین‌راه اعتباری در جامعه مذهبی خود به‌هم زده است که امروز روبه‌افول است. محضرش هر روز خلوت و خلوت‌تر می‌شود. موسی هم‌چون ویلی لومان در انتهای راه است. او نمی‌تواند از پس مخارج خود و خانواده اش بر بیاید.

موسـی: ولی اگه یه جو انصاف داشـتی می‌دونستی که وضع من هم زیاد تعریفی نداره. تو این هفته فقط یه طلاق داشتم. (رادی،۱۳۸۶: ۴۷۵).

ب: مسخ‌شدگی :

«موسـی: ...تـو زندگی چیزهای با ارزش خیلی کمه.آدم دل به یه چیـزی می‌ده و می‌ره دنبالش. از خواب و خوشـی خودش می‌زنه. از همه دلبسـتگی‌های خودش می‌زنه اونقد جلو می‌ره که حتی وظایف خودشو به‌عنوان یه انسان فراموش می‌کنه. می‌شه یه موجود بی‌شکل یه چیز مسخ شده. شما حتماً منظور منو می‌فهمین» (رادی، ۱۳۸۶: ۴۹۶)

ج: : خیانت به همسر:

اگر بتوان ازدواج دوم را خیانت به همسر اول محسوب کرد. پس موسی نیز به همسرش خیانت کرده است. و آثار این مسئله هم‌چنان در خانواده به‌چشم می خورد. به‌طورمثال با وجود نیاز مالی خانواده، موسی از فروش قمارخانه سرباز می‌زند چون همسر دومش در آن زندگی می‌کند. و به خانواده کمک مالی هم نمی‌کند چون مخارج خانواده دومش را هم به‌سختی می پردازد.

جلیل: برای همینه که ماهی سیصد تومن خرج اون دخترکو می‌دین؟
موسی:تو از کجا می‌دونی؟
جلیل: همه می‌دونن. فقط شمایین که فکر می‌کنین هیچکی نمی‌دونه. (رادی،۱۳۸۶:۴۷۵)

۳-۲ انیس در ارثیه ایرانی و لیندا در مرگ فروشنده

اگر لیندا در ***مرگ فروشنده*** بر سر پسرهایش فریاد می‌زند که باید پیرمرد را به حال خودش رها کنند و اگر آرتور میلر از او زنی خانه‌دار ساخته است که ازنظر اقتصادی کاملا وابسته به همسرش است و درمقابل ازنظر روانی تکیه گاه او؛ انیس در نمایشنامه ***ارثیه ایرانی*** هم تقریبا چنین موقعیتی دارد. او از نظر اقتصادی وابسته به همسر و پسر بزرگش است و همین وابستگی ست که در خیلی‌مواقع با شرایط موجود کنار می آید و می‌بینیم که ازدواج دوم شوهرش را هم تاب می‌آورد و حتی بدتر از آن بنا به خواست مردان خانواده به خواستگاری دختری می‌رود که ذره‌ای باب میلش نیست. غرض این نیست که بگوییم انیس و لیندا نسخه‌های کپی‌شده‌ی یکدیگرند. اما می‌توانیم به جرأت بگوییم که نقش تیپیک مادر– همسر را هرکدام در جامعه خود به همان شکل سنتی و مرسوم برعهده دارند.

لیندا را می بینیم که در مقابل فرزندانش از ویلی دفاع می‌کند:

لیندا: هیچ‌کس ازش استقبال نمی‌کنه. می‌دونی آدمی که هزارکیلومتر راه بره و نتونه هیچی، حتی یه شاهی گیر بیاره چه حالی داره؟توقع داری با خودش حرف نزنه؟چرا؟هر هفته می ره پیش چارلی پنجاه دلار قرض می‌کنه اما پیش من وانمود می‌کنه که از شرکت حقوق گرفته. آخه این وضع تا کی می‌تونه ادامه داشته باشه؟تا کی؟آخه من این‌جا منتظر چی نشستم؟اون وقت تو می گی اون شخصیت نداره؟اونم آدمی که عمرشو به خاطر شما جون کنده؟پس کی باید نتیجه شو ببینه؟(میلر،۱۳۸۹: ۸۰)

و

لیندا: هردوتون برین گم‌شین. دیگه هم برنگردین. نمی‌خوام شما همیشه عصبانی‌ش می کنین. برین. برین اثاثیه تونو جمع کنین.(به بیف)تو می‌تونی تو آپارتمان هپی بخوابی...(میلر،۱۳۸۹: ۱۵۹)

اولین واکنش انیس بعد از شنیدن خبر خواننده شدن شکوه:

انیس: ...می‌خوای مطرب بشی؟....من نمی ذارم تو شرف اونو به لجن بکشی. اون تو زندگی هر بامبولی زده اما هیچ‌وقت نذاشته با آبروش بازی کنن. اون هرکاری کرده از رو کتاب بوده. اون‌وقت تو می‌خوای این آب باریکه رم رومون ببندی؟(با وحشت) خدایا این نفرین کیه که مارو گرفته؟(رادی، ۱۳۸۶: ۵۵۰)

۳-۳. هپی و بیف در مقابل عظیم و جلیل

جلیل و عظیم در ***ارثیه ایرانی*** علی‌رغم اختلاف‌هایی که با هم دارند اما گویا درست مثل هپی و بیف در ***مرگ فروشنده*** به یک تعادل هرچند متزلزل در ارتباط برادرانه با یکدیگر رسیده‌اند.

اگرچه شـخصیت‌های این چهار جوان به‌واقع تناظر یک‌به‌یک ندارند و نمی‌شـود با تا کردن این دو بر آن دو دیگر به یک کپی بی‌نقص رسـید اما شباهت‌های بسیار رفتاری و شخصیتی شان نیز قابل‌انکار نیست.

الف : موقعیت اقتصادی هپی و عظیم:

عظیم فرزند بزرگ خانواده یکی از دو پسری ست که به‌اصطلاح دستش توی جیبش می‌رود و از پس هزینه‌های خود و خانواده برمی‌آید. ازاین‌نظر او مشابه هپی در خانواده لومان‌هاست که شغل کوچکی دارد و تا جایی‌که می‌دانیم از پس هزینه‌هایش بر می‌آید و خیلی سربار خانواده نیست.

ب : عادت به دزدی در جلیل و بیف :

جلیل فرزند کوچک خانواده چشمش به کمک‌های برادرش عظیم است و هنوز نتوانسته است ازنظر اقتصادی روی پای خودش بایستد. و گاهی از دزدیدن اسباب خانه و فروش آن‌ها ابایی ندارد. وقتی از او می پرسند که چرا دست به دزدی می زند ؟ او در پاسخ می گوید که: دلم می‌خواهد.

عظیم: تخم سگ!..آخه چی شده؟من نباس بدونم؟

انیس: ازش بپرس اون لاله رو واسه چی دزدیده؟

عظیم: (با بهت)آره...تو این کارو کردی؟

موسـی از دسـت رفته می نشیند لب تخت. دستش را ستون سرش می‌کند و از زور خشم نفس‌های بریده می زند.

عظیم: واسه چی اون کارو کردی؟

جلیل : دلم خواست.

عظیم : دلت خواست؟»(رادی،۱۳۸۶: ۵۱۸)

بیف نیز که نتوانسـته است کسب‌وکار درستی راه بیندازد. ناموفق و شکست‌خورده به خانه پدری باز می‌گردد. او در لحظات بحرانی بی‌اراده و ناخوداگاه دست به دزدیدن چیزهای ناچیز می‌زند. اما دلیلش را نمی داند. به‌نظر می‌رسد این عمل نوعی انتقام‌جویی ناخوداگاه از سرمایه‌داران باشد.

بیف: هیچی اون رفت. منشی هم دنبالش رفت. من تنها موندم تو اتاق انتظار .هپ،یه دفعه نمی‌دونم چه‌م شـد فقط می‌دونم که فهمیدم توی دفتر اولیور هسـتم....دیوارهای سفید، اتاق تمیز. نمی تونم برات

توضیح بدم..من...هپ،من خودنویسشو برداشتم.

هپی: وای،الیور مچتو گرفت؟

بیف: نه من در رفتم تا این‌جا یه نفس دویدم... همش دویدم...

هپی: کار بدی بود ...برای چه اینکارو کردی؟

بیف: نمی دونم... (میلر، ۱۳۸۹: ۱۳۶)

ج: نقش زنان در زندگی جلیل و هپی

جلیل و هپی در بسیاری از مواقع وقتشان را با زنان می‌گذرانند و پای‌بند به ارزش‌های مرسوم نیستند. در ***ارثیه ایرانی*** می خوانیم:

عظیم: ...یه قرار خصوصیه؟ معطلی که سر ساعت برسی مگه نه؟

جلیل: عظیم!

عظیم: خوشگله؟بالا زانو؟حتماً یه طبق بقچه‌بندی داره! آخه تو سلیقه‌ت خیلی خوبه....حالا دیگه معطلش نکن. د..برو...خوب نیست زنیکه رو علافش کنی.(مکث)آها فهمیدم.پول ! پول می خوای! (رادی، ۱۳۸۶: ۵۵۴)

در مرگ فروشنده در بخشی که مربوط به حضور هپی و بیف در رستوران است می خوانیم:

هپی: یه تیکه داره میاد.

استانلی: آخه تو از کجا فهمیدی؟

هپی : من رادار دارم .(به نیمرخ دختر خیره می‌شود)این‌جا باش استانلی.

استانلی: آقای لومان به نظرم به دردشما می خوره.

هپی: ازش پذیرایی کن. (میلر،۱۳۸۹: ۱۳۱)

۳-٤. گلزار در ارثیه ایرانی و برنارد در مرگ فروشنده

در مورد این دو شخصیت در بخش مربوط به همسایه‌ها توضیح کافی ارایه شد. چنان‌چه گفته شد برنارد تابع قوانین موجودشده، موفقیت‌های بسیاری به‌دست آورده است و این یکی از حسرت بارترین نکته‌های زندگی ویلی لومان است. او مدام از خود می پرسد چرا برنارد و نه بیف ؟

همین‌طور گلزار دختر مستاجرها معلم است. از عهده مخارج خود و خانواده اش برمی‌آید امروزی است و با قوانین موجود کنار آمده و شوهری درخور هم پیدا کرده است درحالی‌که شکوه که از زیبایی و توانایی‌های برابری برخوردار است، تنها خواستگاری قوزی نصیبش شده که قدش تا به شانه‌های او هم

نمی رسد. این سؤالی ست که مادر (انیس)با آن روبه‌روست چرا گلزار و نه شکوه؟

۳-۵. آقا بالا در ارثیه ایرانی و چارلی در مرگ فروشنده

یکی از کارکردهای شـخصیت آقا بالا به‌چالش کشیدن شـخصیت ِ رفتار و عمل‌کرد موسی است در قالب جمله‌ی کنایی همیشگی‌اش : «ابلیس کی گذاشت که ما بندگی کنیم؟»(رادی،۱۳۸۶: ۴۷۳)

یکی از کارکردهای چارلی هم به‌چالش کشیدن شخصیت، رفتار و عملکرد ویلی لومان است. هرچند در این‌جا کنایه‌ای در کار نیست.

چارلی: تو چرا اومدی خونه.چرا نمی‌ری سر کارت؟

ویلی: ماشینم عیب مختصری پیدا کرده.

چارلی: آها.(سکوت)من دلم می‌خواد یه سفر می‌رفتم کالیفرنیا.

ویلی: حرفشو هم نزن!

چارلی: تو کار نمی‌خوای؟

ویلی: من کار دارم. بهت که گفتم.(میلر،۱۳۸۹ :۶۲)

۴. حضور دردناک فوق واقعیت‌ها:

مفهوم فوق واقعیت که بیشتر با نام مفسرش، **بودریار**[۲۲]، گره می‌خورد، نتیجه الگویی‌ست که شرایط فرهنگی نظام سـرمایه‌داری را بیان می‌کند.»روزی روزگاری رسـانه آینه‌ای فرض می شد که واقعیت را بازتاب می‌کند و باز می‌نمایاند. امروز رسـانه خود واقعیتی را از راه وانمودن می‌سـازد که حتی مهم‌تر از خود واقعیت اسـت در واقع جهانی از راه وانمودن سـاخته می‌شـود که باید **فوق جهان** خوانده شود.» (احمدی،۱۳۹۰: ۴۷۳).

در توضیح این فوق واقعیت‌ها می‌توان به شرایط اجتماعی ایران در زمان نگارش این درام اشاره کرد. یعنی دهه‌ی ۴۰ که ناگهان در ایران فروشگاه‌های بزرگ و مدرن گشوده می‌شدند و هجوم فرهنگ‌های غریب و نا آشـنا نوعی سـردرگمی در جامعه به‌وجود آورده بود. سـینما هم در این دهه با ارایه فیلم‌هایی نظیـر گنـج قارون به این بحران تزریقی دامن می‌زد. مردم با تصاویر و مسـایلی رهبری می‌شـدند که به‌تمامی با زمینه فرهنگی‌شـان غریبه بود و نه‌تنها غریبه بود که حتی اگر تلاش می‌کردند خود را با آن تطبیق دهند نیز درعمل به این سـرعت توان درونی کردن تجربه تازه را نداشـتند. نتیجه این تناقض‌ها قابل‌پیش‌بینی است و امروز نیز هم‌چنان ادامه دارد. "در واقع ما در دورانی تازه زندگی می‌کنیم که در آن تکنولوژی‌های رسانه‌ای، سایبرنتیکی،کامپیوتری، اطلاعاتی و صنعت‌های دانش و تفریح جایگزین تولید صنعتی شده‌اند و اقتصاد سیاسی چون سازمان دهنده جامعه کار نمی‌کند و عمرش به پایان رسیده است.

وانمودن به‌این‌معناست که نشانه‌ها دیگر فقط میان خود مبادله می‌شوند و عمل می‌کنند و ارتباطی با واقعیت ندارند...یک مسابقه تنیس که از تلویزیون می بینیم دیگر ارتباطی با مسابقه‌ای واقعی ندارد. این‌ها از یک بازی واحد خبر نمی‌دهند. مورد واقعی کارگردانی ندارد. "(احمدی،۱۳۹۰: ۴۷۲). در نمایشنامه رادی آثار گسترش دامنه موج تحمیلی تجددخواهی و تجددوستی به همه شئون و ارکان جامعه و زندگی اجتماعی از تلویزیون، رادیو و روزنامه‌ها گرفته تا شکل ظاهری مردم کوچه‌وبازار، گاه به شکل زیر پوستی و گاه کاملا واضح رخ نشان می‌دهد. به‌طورمثال توجه کنید به ناآرامی‌های جلیل در مخالفت با سنت‌های خانواده و رابطه‌اش با زنان و همین‌طور به دغدغه‌های گلزار و امروزی بودنش، و به‌طور واضح‌تر تمایل شکوه به خواننده شدن.

و اما ***مرگ فروشنده*** در ۱۹۴۹ و در ایالات‌متحده‌امریکا نوشته شد. زمانی‌که دولت آمریکا نیز هم‌چون حکومت ایران هراس داشت که شهروندانش تابع نظام‌های سوسیالیستی و کمونیستی شوند و با تزریق وانموده‌ها سعی در سرگرم کردن توده داشت. جالب است یاداوری کنیم که تنها حدود ۶ سال پس از نگارش این درام است که ناگهان پارک تفریحی دیزلی‌لند در کالیفرنیا ساخته می‌شود.

آرتور میلر نیز در واکنش به این وضعیت در این نمایشنامه به رویارویی انسان سردرگرم با این وانموده‌ها اشاره می‌کند. به‌طورمثال می‌توان به صحنه رویارویی ویلی لومان با هوارد اشاره کرد که در آن هوارد بدون‌توجه به وضعیت دردناک ویلی درگیر گوش دادن به ضبط‌صوت است. درجایی‌دیگر، نیز می بینیم که نشانه موفقیت و ثروت چارلی تنیس بازی‌اش در یک ملک خصوصی است که باعث رشک و حسرت ویلی می‌شود.

٤. مفهوم ارثیه در دو نمایشنامه

در لابه‌لای خطوط ***مرگ فروشنده*** هرچه که جلوتر می‌رویم بیشتر و بیشتر با چگونگی و چرایی شکست رویای آمریکایی روبه‌روییم. در این‌میان اما ویلی لومان با مرگ خود گویا نمی‌خواهد که این رویا به‌طورکل محو و نابود شود او دست از امیدهایش برنمی‌دارد. خودکشی او هرچند به هزار دلیل از سر ناامیدی و ناتوانی ست، اما از طرفی ستیز همه‌جانبه‌ی او علیه پذیرفتن وضع موجود نیز هست. او با مرگش، به ظن خود، کورسوی امیدی برای خانواده باقی می‌گذارد. او با حق بیمه‌ای که خانواده شاید، احتمالا از این راه به‌دست خواهد آورد بر سر زندگی اش قمار می‌کند.

در لابه‌لای خطوط ***ارثیه ایرانی*** هرچه جلوتر می‌رویم بیشتر و بیشتر بر شکست ارزش‌های سنتی آن روزهای ایران رو به‌رو می‌شویم. مرگ جواد مدتی پیش از آغاز نمایش، ارثیه‌ای برای این خانواده برجا می‌گذارد. موسی و انیس با همه آبروداری‌ها و و تظاهرات بیرونی این آبرومندی صاحب ارثیه‌ای می‌شوند

که درواقع یک قمارخانه اســت. در روزهایی که فراخواهند رسید خانواده به‌ناچار باوجود همه مخالفت‌ها، ، شــاید دست بر همین ارثیه خواهد گذاشــت تا به اوضاع اقتصادی خود سروسامانی بدهد. قماری که یا پذیرفتن شکســت (شکست ارزش‌ها) را با خود همراه خواهد داشت یا به ظن ضعیف‌تر تا مدتی طولانی همان‌جا خواهد ماند و به‌شکلی گزنده پشتوانه اقتصادی این خانواده **آبرومند** خواهد بود.

در ***ارثیه ایرانی*** و ***مرگ فروشنده*** شکست باورهای خانواده و ازهم‌گسیختگی ارزش‌ها را با دو نگاه متفاوت و در دو جامعه متفاوت شــاهدیم. اگر خودکشــی ویلی راه محتمل نجات خانواده آمریکایی است، هم‌آغوشی زن همسایه با عظیم نیز هرچند برای مدتی کوتاه کلید نجات این خانواده ایرانی است .

نتیجه‌گیری

نگارنده این مقاله نخســت ضمــن معرفی مختصر مفهوم و تاریخچه پیدایــش بینامتنیت و پس از بررســی شــرایط موجود در دو جامعه مختلف ایران و آمریکا هنگام تولید دو نمایشنامه **ارثیه ایرانی** و **مرگ فروشــنده** به بخش اصلی مقاله وارد شــد و تنها با استفاده از امکانات درون‌متنی به تشابهات موجود در دو اثر اشــاره کرد و درراســتای هدفش که اثبات وجود روابط بینامتنی در دو اثر بود به عناصر مشابه و قابل‌تطبیق در دو نمایشنامه به‌این‌ترتیب پرداخت :

۱. نوع خانواده در دو اثر

۲.تعامل همسایگان

۳.شخصیت‌های محوری

۴. حضور دردناک فوق واقعیت‌ها

۵. کاربرد مفهوم ارثیه

و با ادله‌ای که فقط از درون دو متن بر می آمد، نشــانه‌هایی را که در دو اثر سبب‌ســاز نوعی تداعی هنگام خوانش بودند ارایه کرد و به این نتیجه رسید که دو نمایشنامه ***مرگ فروشنده*** و ***ارثیه ایرانی*** دارای نوعی رابطه‌ی بینامتنی هســتند که با بینامتنیت خوانشــی رولان بارت قابل‌تفســیر و ارایه هستند به‌این‌معنا که هنگام خوانش دو اثر متفاوت از دو فرهنگ متفاوت می‌توان به تاثیری به‌نسبت مشابه در ذهن خواننده رسید.

پی‌نوشت‌ها

1. Julia Kristeva
2. Le mot, Le dialogue, Le roman
3. Intertextualité
4. Roland Barthes
5. Yuri Tynianov
6. Victor sheklovsky
7. Boris Eikhenbaum
8. Parodie
9. Nathalie Piegay-Gros
10. Ferdinand de Saussure
11. Graham Allen
12. Charles Snders Peirce
13. Mikhail Bakhtin
14. Tzvetan Todorov
15. The Dialogical Principle
16. Polyphonie
17. Michael Riffaterrre
18. Laurant Jenny
19. Gérard Genette
20. Death of a Salesman
21. Arthur Miller
22. Baudrillard

فهرست منابع

۱- آلن،گراهام. (۱۳۸۰)،***بینامتنیت***.پیام یزدانجو، نوبت اول، تهران، نشر مرکز.

۲- افشـاری اصل،ایرج. (۱۳۹۱). ***بررسـی شـکل و نـوع خانواده در آثـار اکبر رادی. فصلنامـه تئاتر***.دوره ۴۸. ۸۰-۱۰۴.

۳- احمدی،بابک. (۱۳۹۰). ***حقیقت و زیبایی***،نوبت بیستم،تهران،نشر مرکز.

۴- رادی،اکبر/ امیری، ملک ابراهیم. (۱۳۷۹). ***مکالمات***. نوبت اول، تهران، نشر ویستار.

۵- رادی. اکبر.(۱۳۸۶). ***روی صحنه‌ی آبی***. جلد اول، نوبت دوم، تهران،: نشرقطره.

۶- مظفری ساوجی، مهدی. (۱۳۸۸). ***پشت صحنه ی آبی***. نوبت اول، تهران، انتشارات مروارید.

۷- میلر، آرتور.(۱۳۸۰). ***مرگ فروشنده*** . عطالله نوریان. نوبت ششم، تهران،: نشر قطره.

۸- نامور مطلق،بهمن. (۱۳۹۰) ***درآمدی بر بینامتنیت***. نوبت اول، تهران، نشرسخن.

A study on intertextual relationship between two plays: "Ersie Irani", Written by Akbar Radi, and "Death of a salesman" by Arthur Miller'

Natasha Moharramzadeh M.A Student of Art Reasearch, University of Tehran

Abstract

Although many texts and notes have been written on" Ersie Irani", Written by Akbar Radi, and Arthur Miller's masterpiece: "Death of a salesman, yet no intertextual relationship between them has ever come into serious criticism. Therefore this article is the first in its own kind which is going to emphasize on the intertextual relationship between these two plays: Ersie Irani and Death of a salesman.

The writer of this text has benefited from Roland Barthes's insight about receptive interttextuality. Barthe believed that each text is made up of many other texts, it may have roots in other cultures and it might have colloquial interaction with the reader. In fact the reader was more important

than the writer for him .

In order to confirm the existence of "intertextuality" in two plays, their similar elements are studied in this article ; some elements such as family style, neighbor's interaction, main and subordinate characters and also functional concept of legacy, in two plays have been compared and analyzed.

This article emphasizes on the same effects that two plays could have had on their readers. In other words the article is focusing on receptive intertextuality in the plays rather than their creation process and eventually it concentrates on the point that how two different writings from two different cultures without any direct hints could be switched two each other in the reader's mind.

Keyword: Ersieh Irani,Death of a salesman, receptive itertextuality, Roland Barthes

Dramatic irony in children fiction

Mitra Khajeian — M.A in Theater Directing, Tarbiat Modares U niversity

Hasan Zolfaghari — Associate and Faculty of Fine Art, Tarbiyat Modarres University

Abstract

Fairy tales (Matal) are fictions including various narratives which have been narrated orally for years. Due to their linguistic features, structure, heroes, events, contents,exaggeration, imagination and comedy they can be used as dramatic forms. In radio shows, a dramatic action can extremely attract the listener to the story till the last words. These tales have the ability to change into dramatic texts for radio programs in which the audience will be interested.

The research firstly mentions to the literature of fairy tale then some definitions are suggested for it (Matal) as a part of the folklore and oral literature for children. Thereafter, its features are listed and the comedy inside it will be regarded according to writing techniques. The dramaticforms of the tales have been studied too and finally the structure of a tale called «vengeful sparrow» will be discussed as well as its adaptation for the performance on radio.

Keyword: fairy tale, folklore, drama, comedy, radio show.

Misunderstanding and Language Comprehension

Jalil Khalil azar Ph.D. Student of Art studies, Faculty of Religions and Civilizations, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.

Marjan Hosseinzadeh Namadi M.A. Dramatic literature, Faculty of Arts and Architecture, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.

Abstract

This article aims to review the connection between misunderstanding and language comprehension.

Misunderstanding, is the understanding of speaker from a “concept” which does not match with the aim of the speaker. This defective expression can be attributed to contradictory, which resonates during understanding of a verbal message and complication of emotions with understanding of that concept. This article tries to detect these contradictions and their relations to misunderstanding also aims to find documents to indicate interference of emotions with language comprehension and misunderstandings that follows.

keywords: Misunderstanding, Language Comprehension, Disaffiliation, Social Relation, Language Psychology

The Survey research in Sacred defense Theater and Criticism Review in Tehran
After the Islamic Revolution

Seyed Maysam Motahari PhD. Student in Theatre Studies, Tehran University, Tehran, Iran.

Majid Sarsangi Associate and Faculty of Fine Art, University of Tehran

Abstract

Although the Theatre as the Cultural product, has the high influence on the viewer and Society, but always assessment about the progress and success of that product, is accompanied with ambiguity and even contradiction in so many different directions. In the meantime criticism review is a research lever that provides non-governmental evaluation. This argument is true about the Sacred defense Theater with valuable content.

In this study, the ratio between the Sacred defense Theater performances after the Islamic Revolution - Apart from the Festival performances - and its criticism review published in the theater Magazines (Including the Namayesh, cinema theatre, Sahneh and Naghshe Sahneh). Providing a documented record of the state of Sacred defense theater and Writing the Review movement in the country, also historical clarification and classification of Sacred defense Performances are the article goals which can used in future planning and policy.

The necessity of planning In order to thrive the criticism review movement in Sacred defense theater as the quality research lever, is the Result of this research

Key words:Sacred defense theater, Islamic Revolution, Theater performances, Theater Criticism Review, Cultural product.

Beizayis Dramatic Narration of the Mongol Invasion of Iran

Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari Ph.D. (Linguistics) Associate Professor and Head, Department of Performing Arts, University of Tehran

Mahsa Manavi M.A English language literature, Kharazmi University

Abstract

According to the modern historiography, history is seen as a text in whose hidden layers, we may be able to hear some voices which have always been suppressed, or have not got a venue to be noticed. Also, we generally believe that literary texts have some references to the elements and details of their historical background. In his dramatic writings, Bahram Beizayi has used the history of Iran as a metaphor for the present time. His approach to the history is an approach to a text in which unheard voices of the written history may be heard. The Mongol invasion is an important part of the Iranian history, to which Beizayi has paid the most attention. In this article, the reflection of Mongol invasion in some plays and film scripts of his are studied and analyzed.

keywords: Modern historiography, Dramatic writing, Mongols, Bahram Beizayi

Recognizing signs reading plays
Looking to play "Day's Journey" by Eugene O'Neill

Maryam Basiri M.A Dramatic Literature, Soureh University

Rahmat Amini Assistant Professor, Gaculty of Fine Arts

Abstract

It follows that the first readings in semiotics, definitions and existing systems to recognize signs deal with, and then point to the necessity of the play. Types of sign systems, texts, expressive use of the body, appearing actors, visual aspects, and audio, including topics that are discussed in semiotics and in a play must be referred to in order to understand the deep meanings in the text. Signs directing plays for each work should help in the analysis and semiotics, the implications are clear, to the stage direction by recognizing the elements of drama and discover the signs in them, the play can be achieved concepts.
The article is based on information provided by the knowledge Semiotics, look semiotics the play “Day’s Journey” will be the analysis and recognition of scenes from the text messages, will attempt blew, and will point out the necessity of this practice in each reading.
This study shows that the Eugene O'Neill play is full of signs and sign systems, text-based, it can be better understood and realized that the author had intended to work in the hidden layers and reveal your private life and family have pointed be.

Keywords: Semiotics, signification, language, codes, playwright, Eugene O'Neill

Comparison of Attitudes of Rural and Urban Audiences with Ta'zieh (Passion Play)

Ataollah Koupal Assistant Professor of Islamic Azad University (IAU) of Karaj Branch (Faculty of Literature and Foreign Languages)

Maryam Mehrabi Master's Degree in Drama, Dramatic Literature Subtopic, from Islamic Azad University (Art and Architecture)

Abstract

In this article, Ta'zieh (passion play) is analyzed with adopting sociological approach. The purpose of this analysis is the review of two types: Firstly, how is the impact of this art on the audiences based on the theories of "Janet Wolff"? & secondly, what are the differences of attitudes of audiences from Ta'zieh (passion play) in rural and urban communities (with an emphasis on participation rate and expected horizons).

The theoretical framework of this article is influenced by the approach entitled "receiving" in the sociology of art and is discussed using ideas and theories of "Janet Wolff" about the role of audience in receiving the art.

The methodology of the research is of semiotic analysis in terms of understanding meanings hidden in the passion play and in terms of possibility of meaning communication with the society and audiences and also urban and rural sociology. These analyses show the attitude of urban and rural groups of Iran's community.

In this article, we will discuss its differences and causes completely.

Keywords: Expectation Horizons, Rural Sociology, Urban Sociology, Sociology of Art, Passion Play, Audience

An Introduction to the Theatre of Religion As a Possible Combination

Milad Akbar nezhad M.A.dramatic literature

Abstract

In this issue, we will have a short survey on the relationship between “religion” and “theatre” via explanation and reflection on those statements related to both of them; meanwhile we will discuss theoretically on how and with which possibility the theatre of religion have been appeared. Then, with reference to the similar disputable combinations, like “Intellectuality of religion”, which are structurally, thematic, and even methodologically doubtful in congruity or contrast of components, we will discuss on possible solutions and company between such a combination as discourse and applied in this case - the Theatre of Religion.

Afterwards we will refer to some of all kinds of possible readings and connections, so that the theatre of religion would be more illuminated theoretically on one hand. On the other hand the need for presence of thinkers, scholars, intellectuals, philosophers and theorists of non-theatrical knowledge to explore connections between these two major domains would be emphasized. So the issue will not be limited just into the reading of artists and theatre reader experts for whom it would be a hard duty because of their lack of theory and knowledge.

Therefore it will be noticed that it is not enough to be just playwright, director or designer to answer the question if combination of both domains of theatre and religion would be possible or not. Because they have not enough knowledge on epistemology, philosophy and metaphysics. In such a condition, we do need a sympathetic, undertaker and propitious scholar; someone who knows much about both theatre and religion, knowledgeable and capable of any theoretical innovation; someone who knows about tradition, modernity, and all challenges between them, and knows cultural and civic boundaries between west and east. One who explores and up dawns the store of his thoughts, placing in its shelves imported products. In Such a situation the Religious Intellectuality of Theatre would be emerged - an important issue which needs another time to be discussed subtly and extensively.

Key words: The connect of religion and drama, Dramatic Hermeneutics, epistemology, spirituality and drama, belief and drama, tradition, modernity, religious theatre, ideology, sacredness, the dramatic, Religious Intellectuality of Theatre, religious artist.

The last Iranian empire before the rise of Islam
Essay on Matican yoosht fariyan

Mohammad Ali khabari — Assistant Professor and Faculty Member of Jahad daneshgahi

Mahmud Tavusi — Professor, Faculty of Art, Tarbiat Modares University

Abstract

We can find the elements of dramatic play in every human society. This elements is in primary people's ceremonies, rituals, storytelling, narration and even in children's plays.

Matican yusht fariyan is one of the ancient texts of Iranian which is contain of 3000 middle Persian letters . The subject and stories of this book is about ancient Iran and written in the late Sasanian period1 . Although this book is not dramatic but we can find many elements that can put it in this group. The aim of this research is to find this elements.

This study is a kind of Research – descriptive and study the roots of drama and its features in dramatic texts and also Compare and compliance the drama, conflict, Freytag pyramid and Grima model in dramatic play with text of Matican yoosht Fariyan.

Whit the result of this study, Matican yoosht fariyan has a dramatic capacity and its dramatic shape is for education and introduce the religious culture to people .

Keywords: Matican yoosht fariyan, Drama, Conflict, Grima model, Freytag Pyramid

Contents

The last Iranian empire before the rise of Islam Essay on Matican yoosht fariyan
/ **Mohammad Ali khabari, Mahmud Tavusi**.....7

An Introduction to the Theatre of Religion As a Possible Combination
/ Milad Akbar nezhad.....23

Comparison of Attitudes of Rural and Urban Audiences with Ta'zieh (Passion Play)
/ Ataollah Koupal, Maryam Mehrabi.....45

Recognizing signs reading plays
Looking to play "Day's Journey" by Eugene O'Neill
/ Maryam Basiri, Rahmat Amini.....63

Beizayis Dramatic Narration of the Mongol Invasion of Iran
/ Behrooz Mahmoodi-Bakhtiari, Mahsa Manavi.....97

The Survey research in Sacred defense Theater and Criticism Review in Tehran After the Islamic Revolution
/ Seyed Maysam Motahari, Majid Sarsangi.....119

Misunderstanding and Language Comprehension
/ Jalil Khalil azar, Marjan Hosseinzadeh Namadi.....143

Dramatic irony in children fiction
/ Mitra Khajeian.....159

A study on intertextual relationship between two plays: "Ersie Irani", Written by Akbar Radi, and "Death of a salesman" by Arthur Miller'
/ Natasha Moharramzadeh.....181

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

Excutive Manager: Mehdi Nasiri
Executive Administrators: Morvarid Ramezani, Saeed Mohebbi
Persian Sub-editor: Mona Mohammad Zadeh
English Sub-editor: Mehrnosh Nasouri
Artistic Director: Arezou Rahmati
Typist: Beheshteh Hadian
Printing: Jamali

Address: Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.
Tel: 88946669
Postal Code: 15987745517
Subscription: Alireza Lotfali
E-mail: ft.drama@gmail.com
Use of Content is Permitted Only With Reference.

IN THE NAME OF GOD