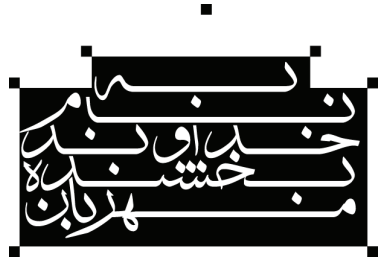

به نام خداوند
بخشنده مهربان

■ فصلنامه علمی- پژوهشی تئـاتر

• **صاحب امتیاز:** انجمن هنرهای نمایشی ایران
• **سردبیر:** دکتر سید مصطفی مختاباد

• **اعضای هیات تحریریه:**
۱. دکتر فرهاد ناظرزاده‌کرمانی (استاد، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
۲. دکترسید مصطفی مختاباد (استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
۳. دکتر محمود عزیزی(استاد، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
٤. دکترمحمدباقر قهرمانی (دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
٥. دکتر فرزان سجودی (دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
٦. دکتر حامد سقاییان (استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
۷. دکتر بهروز محمودی‌بختیاری (دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس‌هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)

• **مدیر داخلی:** دکتر مهدی نصیری
• **هماهنگی:** مروارید رمضانی، صونا احمدپور
• **ویراستار فارسی:** مهسا بزرگی
• **ویراستار انگلیسی:** مهرنوش نصوری
• **مدیر هنری:** سارا منصوری
• **حروف‌نگار:** پریا سبزیکاری
• **اشتراک:** علیرضا لطفعلی

• **لیتوگرافی، چاپ و صحافی:** چاپ کوثر
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸. (۸۸۴۲۹۵۵۳)

• **قیمت:** ۷۰۰۰۰ ریال

• **نشانی:** تهران، بلوار کریم‌خان زند، خیابان آبان جنوبی، کوچه ارشد، پلاک ۱۰، طبقه دوم، انتشارات نمایش
• **تلفن:** ۸۸۹۴۶۶۶۹
• **کدپستی:**۱۵۹۸۷۷۴۵۱۷

• **نشانی الکترونیک:** ft.drama@gmail.com

• **استفاده از مطالب فصلنامه با ذکر ماخذ آزاد است.**

راهنمای تهیه و شـرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـلنامه تئـاتر

۱- مقاله به ترتیب، شامل چکیده فارسی و انگلیسی (حداکثر ۸-۱۲ سطر و تا ۳۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر تا ۷ کلمه)، درآمد، بحث و بررسی و نتیجه‌گیری باشد. فصلنامه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از بیست و پنج صفحه) معذور است.

۲- رسم‌الخط فصلنامه، براساس دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی (آخرین ویرایش) است. رعایت نیم‌فاصله در تایپ مقالات الزامی است. تمامی مراحل تایپ، نمونه‌خوانی و تصحیح در مراحل پس از تایید مقاله بر عهده فصلنامه خواهد بود.

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

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

۵- منابع مورد استفاده در متن (جدول‌ها و نمودارها) در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی، 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 نام‌خانوادگی مترجم. جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر.

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

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

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

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

۷- ارجاعات در متن مقاله، بین پرانتز (نام‌خانوادگی، سال: شماره صفحه/ صفحات) نوشته شود.

در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پایان مقاله بیاید. نقل قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی‌متر) از طرف راست (با قلم شماره ۱۲) درج شود.

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

۹- پذیرش مقاله مشروط به تایید شورای تحریریه است. تاکید 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.

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

۱۱- فصلنامه تئاتر در ویراستاری ادبی مقاله، بدون تغییر محتوای آن آزاد است. ضمنا مقالاتی که راهنمای ویرایش فصلنامه در آن‌ها رعایت نشده است را نمی‌پذیرد.

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

۱۳- مقالاتی که تمامی موارد مربوط به این شیوه نامه در نگارش، تایپ (فونت‌ها و قلم‌ها و...) و ارایه آن‌ها رعایت نشده باشد پذیرفته نخواهند شد.

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

■ فهرست

• **سخن سردبیر** ۷

• **خوانش بوطیقاییِ تعزیه شهادت امام حسین(ع)**

رفیق نصرتی، مجید سرسنگی، حسین رحمانی..... ۱۱

• **بررسی زمان‌بندی روایت در نمایش‌نامه«در مصر برف نمی‌بارد» نوشته محمد چرمشیر بر پایه نظریات ژرار ژنت**

فاطمه احمدی، امیر کاووس بالازاده.....۳۳

• **گفتمان قدرت در نمایش‌نامه «جشن تولد» نوشته هارولد پینتر**

بهروز محمودی بختیاری، علی امن‌پور.....۵۳

• **اقتباس از ادبیات داستانی برای درام: زمینه‌ها و کاربردها**

مهدی نصیری..... ۶۹

• **بازیابی مفاهیم مشترک میان آموزه‌های یوگا و عناصر سیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی**

مهدی حامد سقایان، عاطفه حسینی ۹۵

• **پژوهشی در باب ریشه‌های واقع‌گرایی سده نوزدهم روسیه در نمایش‌نامه‌های میرزا فتح‌علی آخوندزاده**

احسان دیانی، بهناز نادری، سیاوش آقازاده مسرور ۱۱۷

• **در هم تنیدگی زندگی، موسیقی و تعزیه ایرانی**

سیدعبدالحسین مختاباد، احمد جولایی.....۱۴۳

سخن سردبیر

زبان دراماتیک مدل و الگویی از زبان زندگی و زبان طبیعی

زبـــان دراماتیک مدل و الگویی از زبان زندگی و زبان طبیعی اســـت که مردم با آن رفع حوایج می‌کنند. ارســـطو تئاتر را تقلید از طبیعت نامید؛ پس عناصر تشکل دهنده آن از جمله زبان نمایش از این امر مستثنی نیست. یعنی وقتی نمایشی را تماشا می‌کنیم تفاوت مابین دیالوگ طبیعی و زبان صحنه را در می‌یابیم. زبان دراماتیک آفریده شـــده اســـت تا هم‌زمان چند و چندین کارکرد داشته باشد. همانند بهره جســـتن از عنصر روایت گونه، ولی به گونه‌ای که کارکرد پراگماتیستی و عملی زبان در زندگی عادی را دارا باشـــد. تا مخاطب ضمن ارتباط حسی و پیوند عاطفی با زبان، قدرت ارتباطی و معناشناسی زبانی خود را حفظ کند. به‌عبارتی مخاطب باحفظ کلیه قواعد و قرار دادهای حاکم زبانی خویش قادر باشـــد به‌طور طبیعی با این زبان پیوند زیستیک برقرار کند. در واقع سواد و قدرت خوانایی و ارتباطی زبانی‌اش حفظ و محترم شـــمرده شـــود. شناسایی، به‌کارگیری و توان هم‌راه‌سازی مخاطب با آن پیشینه زبانی وعاطفی و پیوند با این حس و حال زبانی جز در ید قدرت نمایش‌نامه‌نویس است. تا در این جهان با حفظ چارچوب تجربه زبانی مخاطب و استانداردهایش، او را به جهان زبانی هنری و دراماتیکی خود فراخواند. و به این ترتیب مخاطب، حس، تجربه شهود زیبایی‌شناسی و امر اقناع سازی را هم‌زمان با زبان هنری متن وبا نمایش حس کند.

البته تفاوت اساسی زبان صحنه با زبان مردم، زمانی آشکارتر می‌شود که مخاطب آن را در سالن و صحنه نمایش بشـــنود و ببیند. در این صورت قواعـــد و قراردادهای زبان دراماتیک از عوامل و

عناصر غیرضروری آن، یعنی زبان غیردراماتیک قابل شناسایی است.

همان‌گونه که می‌دانیم شعر به‌صورت نظم نوشته می‌شود. زبان داستان و رمان نثر است. اگرچه زبان درام می‌تواند از هر دو گونه باشد، ولی تفاوت زبان درام با گونه‌های دیگر در چیست؟ به‌واقع زبان درام متفاوت است. زیرا تنها برای شـــنیدن و خواندن نیست. بلکه برای یک عمل دراماتیک حیات می‌یابد، این زبان باید زبان اجرایی باشد. یعنی در پیش‌گاه مخاطب و در صحنه تئاتر زیست و زندگـــی کند. به عبارتی در فضایی زنده و در حضور مخاطـــب از قدرت کنش‌مندی برخوردار باشد. اگر به شروع نمایش "مکبث" نظر اندازیم، زبان و حال و هوای آن ما را دعوت به چنین حس و کنشی می‌کند.

اهمیت زبان نمایشـــی از آن نظر مهم اســـت که این زبان از شکوه و جلال بیش‌تری نسبت به زبان نثر معمولی و محاوره‌ای برخوردار است. زیرا تاثیری که این زبان بر مخاطب می‌گذارد بسیار بیش‌تر از گفت‌وگوی عادی، زبان رمان و یا بیان صرف شعری است.

زبان درام علاوه بر کارکرد طبیعی، مجبور اســـت عناصری اساســـی چون روایت، مضمون و اندیشـــه دراماتیکی را در یك گفت‌وگوی حضوری برفضـــا و مخاطب حاکم کند. با توجه به این موضوع می توان گفت که نقش و کارکرد چند بعدی زبان صحنه‌ای است به آن اعتباری دیالکتیکی داده است.

در چنین چشـــم‌انداز و آتمســـفری اســـت که نمایش‌نامه‌نویس ما باید به آن‌چه حقیقت زبان دراماتیک است پی برد. چه بسا وقتی برای اولین بار در ایران میرزا حبیب اصفهانی، حتی به عنوان مترجم نمایش‌نامه قصد ترجمه یک اثر دراماتیک خارجی به زبان فارسی را داشت، چاره‌ای جز بهره جستن از زبان دراماتیکی ایرانی، یعنی تعزیه، نداشت.

خوانش بوطیقاییِ تعزیه شهادت امام حسین(ع)

رفیق نصرتی [نویسنده مسوول]

مجید سرسنگی

حسین رحمانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴/ ۹۳/۰۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۳۱/ ۹۳/۰۶

خوانش بوطیقاییِ تعزیه شهادت امام حسین(ع)

رفیق نصرتی | دانشجوی دکترای نمایش، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران
مجید سرسنگی | دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران
حسین رحمانی | فارغ التحصیل کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه سوره تهران

چکیده

پس از آن‌که سوسور دانش سنتی فقه‌اللغه را دگرگون نمود و نگاه ساخت‌گرایانه به زبان را تبیین نمود، علوم مختلف تحت تاثیر قرار گرفتند و اشکال تازه‌ای در دل آن‌ها پدید آمد. مردم‌شناسی، روان‌شناسی، حتی علوم طبیعی مانند فیزیک و شیمی نیز تحت تاثیر ساخت‌گرایی قرار گرفتند. در این میان علم ادبیات به‌دلیل وابستگی بنیادی ادبیات به زبان، تاثیر بیش‌تری گرفت و بسیاری از محققان ادبی با استفاده از آموزه‌های سوسور شروع به بازتعریف دانش ادبیات نمودند. در میان این‌ها دو گروه فرمالیست‌های روسی و ساخت‌گرایان فرانسوی، دامنه تحقیقات‌شان را بسیار وسیع‌تر نمودند و آثارشان در محیط‌های آکادمیک پذیرفته شد. فرمالیست‌های روس مثل ویکتور اشکلوفسکی، بوریس توماشفسکی و بوریس آیخن باوم، و ساخت‌گرایان فرانسوی مانند رولان بارت، ژرار ژنت و لوسین گلدمن در دو سمت اروپا اندیشه‌های سوسور را در نظریه و نقد ادبی به‌کار بستند. هرچند در میان اعضای هر دو گروه توافق کاملی بر سر نحوه کاربرد آرای سوسور وجود نداشت اما در نهایت بنیان نظری همه یک‌سان و متکی به زبان‌شناسی نوِ سوسوری بود. تزوتان تودوروف، توانست تلفیقی از شیوه فرمالیست‌ها و ساخت‌گرایان پدید آورد که بسیار بدیع بود. تودوروف یکی از این شیوه‌ها را در کتاب بوطیقای ساخت‌گرای خود شرح داده است. او از یک‌سو، به شیوه فرمالیست‌ها، اهمیت زیادی برای زبان یک اثر ادبی قایل می‌شود و از سوی دیگر، شیوه ساخت‌گراها را در بررسی یک اثر ادبی، به چارچوب متن آن اثر محدود می‌کند و فرامتن را نادیده می‌گیرد. به این ترتیب، تودوروف نظام دقیقی از خواندن یک اثر ادبی فراهم آورد که خود آن را خواندن بوطیقایی می‌نامد. رویکردی که در جست‌وجوی اصول عامِ متجلی‌شونده در آثار خاص برمی‌آید. در این مقاله سعی شده تا با استفاده از این شیوه، قرایتی از تعزیه شهادت امام حسین(ع)، به دست داده شود. قرایت بوطیقایی، قرایتی دقیق است که قصد دارد تمام وجوه یک متن را فارغ از هرگونه مسایل پیرامتنی مورد بررسی قرار دهد و کارکردهای وجوه مختلف متن را در شکل‌گیری آن مشخص نماید. هم‌چنین در این مقاله تلاش شده است که با خواندن بوطیقاییِ تعزیه امام حسین(ع)، جنبه‌هایی از این تعزیه روشن شود که در سایه خوانش‌های دیگر پنهان مانده است. در این پژوهش از متون کتاب‌خانه‌ای تعزیه بهره برده شده است و تحقیق میدانی در این مورد مد نظر نبوده است. ماهیت تحقیق توصیفی و شیوه استدلال در آن قیاسی است. تودوروف روایت‌ها را دارای سه نمود معرفی کرده است: نمود معنایی، نمود کلامی و نمود نحوی. در مقاله پیشِ‌رو، نمود معنایی، نمود کلامی و نمود نحوی تعزیه شهادت امام حسین(ع) با استفاده از دیدگاه‌های تودوروف بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: ساخت‌گرا، تودوروف، بوطیقا، قرایت، تعزیه

مقدمه

متون تعزیه به تعبیر بسیاری از متفکران (چلکووسکی ۱۳۸۴، ملک‌پور ۲۰۰۴، کالمار۱۳۸۴) جزو معدود متون دراماتیک در دنیای اسلام و حتی ادبیات فارسی به شمار می‌آیند. با این حال پژوهش‌های علمی صورت گرفته روی این متون بسیار اندک است. بدیهی است که بازخوانی علمی و نظریه‌مند این متون امری ضروری است. تفکر ساخت‌گرایی از آن رو که نقطه تمرکزش خود متن و نه مسایل پیرامون آن است، در مورد بررسی متونی مانند تعزیه که مولف و سیر تکوین تاریخی، مبهم دارند می‌تواند بسیاری از مسایل حل ناشدنی را کنار بگذارد و با پژوهشی خالص درباره خود متن نتایج خوبی در مورد شناخت علمی آن‌ها به بار آورد.

هدف اساسی این پژوهش این است که با خواندن بوطیقایی تعزیه جنبه‌هایی از آن را که در سایه خوانش‌های مذهبی، تاریخی و سیاسی پنهان مانده است روشن سازد. نگرش غالب به متون تعزیه و بررسی‌های صورت گرفته در بیش‌تر موارد مضمون گرایانه‌اند[1] و تفسیرهای سیاسی، مذهبی، ایدیولوژیک و غیره همیشه وجه غالب این مضمون‌گرایی بوده است. این پژوهش سعی دارد از این مضمون‌گرایی غالب فراتر رفته و متن را در وحدت شکل و مضمون آن مورد بررسی نظریه‌مند قرار دهد. در این پژوهش از متون کتاب‌خانه‌ای تعزیه بهره برده شده است و تحقیق میدانی در این مورد مد نظر نبوده است. ماهیت تحقیق توصیفی و شیوه استدلال در آن قیاسی است. ابتدا شیوه تفکر ساخت‌گرایانه توصیف شده است (چه در سوی تفکر فرمالیسم روسی و چه در سوی ساخت‌گرایی فرانسوی) سپس جایگاه تودوروف در میان متفکران این شیوه روشن و در نهایت شیوه قرایت بوطیقایی تودوروف توصیف شده است. در بدنه پژوهش، توصیفی از تعزیه ارایه شده و شیوه قرایت بوطیقایی در مورد تعزیه به‌کار بسته شده است.

۱. ساخت‌گرایی

ارایه تعریفی جامع و مانع برای ساخت‌گرایی دشوار است. چراکه ساخت‌گرایی به شکل‌های گوناگونی بروز پیدا کرده است و به راحتی نمی‌توان تعریف واحدی برای این شکل‌های گوناگون یافت. (پیاژه ۱۳۸۵، هارلند ۱۳۸۰). فراگیر شدن ساخت‌گرایی در میان بسیاری از علوم در نیمه نخست قرن بیستم، از فیزیک و ریاضی گرفته تا انسان‌شناسی و زیست‌شناسی و غیره نشان داد که در بسیاری از حوزه‌های عمل و اندیشه از مدتها پیش‌تر از وضع این واژه توسط لوی اشتراوس به این روش نظر داشته‌اند. ژان پیاژه در کتاب خود به نام **ساخت‌گرایی** شیوه‌های ساخت‌گرایی در علوم مختلف را بررسی کرده است و سعی کرده تفاوت‌ها و تشابه‌های شکل‌های مختلف ساخت‌گرایی را نشان دهد. اما در نهایت تعریفی یگانه برای ساخت‌گرایی ارایه نکرده است که بتواند همه شکل‌های آن را دربرگیرد. (پیاژه، ۱۳۸۵:۳۲) مساله‌ای دیگر نیز دشواری ارایه تعریفی

جامع و مانع از ساخت‌گرایی را بیش‌تر نموده است؛ تلقی متفاوت از ساخت‌گرایی در دنیای فرانسوی زبان که خاستگاه این شیوه نگرش است و دنیای انگلوساکسون. ترنس هاوکس می‌نویسد: «برای یک گویش‌ور انگلیسی زبان، اصطلاحاتی نظیر ساختار[۲]، ساخت‌گرا[۳] و ساخت‌گرایی[۴] به نظر غیرمعمول و پیچیده است.» (Hawkes,1977:11) جاناتان کالر در کتاب **بوطیقای ساخت‌گرا** در جهت رفع این دشواری می‌نویسد: «به جای مردود دانستن این اصطلاح [ساخت‌گرایی] آن‌هم به‌خاطر ابهام ناامید کننده‌اش، مشخص شود که چه مفهومی باید برای آن در نظر گرفته شود تا این اصطلاح در یک گفتمان منسجم کارایی بیابد». (کالر، ۱۳۸۸:۲۰) و در ادامه برای ارایه مفهومی از ساخت‌گرایی از رولان بارت کمک می‌گیرد و می‌نویسد:

«ساخت‌گرایی نهضت فکری خاصی است که بر آثار چند شخصیت صاحب نام تمرکز یافته است و سردمدار اینان در حوزه مطالعات ادبی، رولان بارت است. خود بارت ساخت‌گرایی را «در تخصصی‌ترین و لذا، در مرتبط‌ترین شکلش» به‌عنوان شیوه‌ای از تحلیل مصنوعات فرهنگی که از روش‌های زبان‌شناسی معاصر ریشه می‌گیرد، معرفی کرده است. این دیدگاه هم مورد تایید متون ساخت‌گرا است. نظیر مقاله پیش‌گام تحلیل ساخت‌گرا در زبان‌شناسی و مردم‌شناسی لوی اشتراوس که می‌گوید مردم‌شناسان نیز، با پیروی از کار زبان‌شناسان، احتمالا می‌توانند در رشته خود به نوعی انقلاب واج شناختی دست یابند و هم مورد تایید جدی‌ترین و کارآمدترین مخالفان ساخت‌گرایی.» (همان)

کالر نشان می‌دهد که مبانی زبان‌شناسی جدید، تنها الهام‌بخش کار ساخت‌گرایان نیست بلکه الگوی روش‌شناختی کار آن‌هاست. پس آن چیزی که می‌تواند به‌عنوان مفهومی عام همه شکل‌های ساخت‌گرایی را دربرگیرد این است که ساخت‌گرایی در صورت نهایی خویش، کاربرد مبانی زبان‌شناسیِ نو در حوزه‌های گوناگون فرهنگی به شکل الگوی روش‌شناختی است. مبانیِ این زبان‌شناسی نو را لویی فردینان دوسوسور در دهه نخست قرن بیستم و در درس‌گفتارهایش پایه ریخت. درس‌گفتارهایی که پس از مرگ وی شاگردانش در کتابی با نام **دوره زبان‌شناسی همگانی**[۵] گردآوری و منتشر نمودند.

«در اواخر قرن هجدهم، بسیاری به بررسی زبان توجه کردند و خیلی سریع نیاز به یک زمینه علمی جدید بررسی تحقیقات زبانی احساس شد. تلاش‌های اولیه که در این دوره صورت گرفته، با عنوان فقه‌اللغه شناخته شده و بیش‌تر با تکامل تاریخی زبان سروکار داشته است.» (یول، ۱۳۷۹: ۳) اما سوسور این نگاه به زبان را دگرگون نمود و دانشی در مورد زبان پدید آورد که بر خلاف زبان‌شناسی فقه‌اللغه‌ای که زبان را درزمانی[۶] بررسی می‌نمود روی بررسی هم‌زمانی[۷] زبان تاکید کرد.

«ساخت‌گرایی زبان‌شناختی روزی زاده شد که فردینان دوسوسور ثابت کرد فرایندهای زبانی را نمی‌توان به عناصر درزمانی تجزیه کرد. مثلا تاریخ یک واژه به هیچ‌وجه قادر نیست مفهوم کنونی

آن واژه را به ما بنمایاند. دلیل آن است که علاوه بر تاریخ، نظامی هم وجود دارد. [سوسور از کلمه ساختار برای توصیف این نظام استفاده نکرده است] و چنین نظامی اساسا دارای قوانین تعادل است. قوانینی که بر عناصر آن حاکم می‌شود و در هر لحظه از تاریخ، به پدیده هم‌زمانی بستگی دارد؛ در واقع، رابطه بنیادین در زبان، رابطه میان نشانه و معناست. لذا مجموعه مفهوم‌ها به طور طبیعی نگاهی براساس تمایزها و تقابل‌ها تشکیل می‌دهد. چه این مفهوم‌ها در قبال یکدیگر حالت نسبی دارند و از سوی دیگر مفهوم‌ها نظامی هم‌زمانی به‌وجود می‌آورند. زیرا این روابط مستقل از یکدیگر هستند. این ساخت‌گرایی اولیه در اصل جنبه هم‌زمانی دارد.» (پیاژه، ۱۳۸۵: ۹۵)

سوسور زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌دانست که باید به روش «هم‌زمانی» مطالعه شود و نه «درزمانی»، به عبارت دیگر زبان باید به مثابه نظامی کامل در مقطع معینی از زمان و نه در جریان تحول تاریخی آن مورد بررسی قرار گیرد. مطالعه هم‌زمانی زبان به‌عنوان یک کلیت، سوسور را بدان‌جا کشاند که بین دو مفهوم نظام زبان[۸] و خرده گفتار[۹] تمایز بگذارد. تمایزی مهم که بعدها خاستگاه بسیاری از نظریه‌های زبان‌شناختی و ساخت‌گرایی در مورد تحقیقات باستان‌شناختی گردید. ترنس هاوکز در این مورد می‌نویسد: «تمایز دیالکتیکی بین نظام زبان و خرده‌گفتار تاثیر بسیار مهم و بسزایی در پیشرفت زبان‌شناسی به طور کلی و ساخت‌گرایی به طور اخص داشت» (Hawkes,۱۹۹۷:۲۰). خود سوسور برای روشن کردن مفهوم لانگ از مثال بازی شطرنج استفاده می‌کند. بازی شطرنج از قراردادها و قواعد و ابزارهای خاصی بهره می‌برد که هرکس بخواهد در آن شرکت کند چاره‌ای جز پذیرفتن این قراردادها و قواعد ندارد. قواعدی که شامل، مهره‌های بازی و شکل‌های حرکتی آن‌ها، صفحه‌ای شصت‌وچهار خانه‌ای که هر خانه با یک حرف و شماره بخصوص علامت گذاری شده است و... می‌شود. حال فردی که می‌خواهد بازی کند چه بسیار حرفه‌ای، چه فردی آماتور که فقط چندی پیش این قواعد را آموخته، به هنگام شروع بازی از میان بی‌شمار حرکت مجاز، حرکتی را انتخاب می‌کند و بازی را شروع می‌کند. این مثال گویایی از تفاوت لانگ و پارول خواهد بود. لانگ همان نظام قراردادهای بازی شطرنج است که از پیش موجود است. هر چند که به سبک فیلسوفان زبان قبل از سوسور می‌شود آن را به صورت درزمانی هم مطابق کرد. یعنی دلیل و برهان آورد که مثلا حرکت اسب ریشه در حرکت اسب در بازی شطرنج چند صد سال قبل دارد که در اصل به فلان شیوه حرکت می‌کرده است. اما این ریشه‌شناسی اهمیتی در قراردادها و انتخاب فرد از میان این قراردادها در حال حاضر ندارد. پارول انتخاب فردی، فرد بازی‌گر از میان تمام حرکاتی است که می‌تواند انجام دهد. این انتخاب می‌تواند تا حد زیادی از هنجارگریزی‌ها، شوخ طبعی و.... بهره ببرد همان‌گونه که یک بازیکن شطرنج به دل‌خواه خود می‌تواند شوخ طبعی‌اش را به کار انداخته و مهره شاه را با مهره فیل عوض کند، اما در نهایت در طول بازی، باید هم‌بازیش را از این شوخ‌طبعی آگاه کند و هم شاه را مجبور به رعایت شیوه حرکت فیل و برعکس کند.

«زبان هم همین‌طور است. نظام زبان (لانگ) بر هر پاره گفتار واقعی مقدم است. دست‌کم از آن‌جا که گویش‌ور زبان قبل از آن‌که بتواند شروع به سخن گفتن کند باید این نظام را درونی کرده باشد. گویش‌وری که فقط قادر به گفتن کلماتی است که در واقع به زبان می‌آورد، نمی‌تواند زبان را در حکم بیان‌گر و حامل اطلاعات به کار برد. پاره‌گفتار او کم‌وبیش ماهیت صدای پرندگان را خواهد داشت.» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۲)

«به نظر سوسور هر نشانه زبانی استوار است به قرارداد. واژگان "درخت"، "arbre"، "tree" سه نشانه زبانی در سه زبان متفاوت هستند که برای یک پدیدار یا یک معنای خاص به کار می‌روند. این‌ها سه لفظ متفاوتند، اما از یک مصداق خبر می‌دهند. هر یک از این سه واژه یک دال است سازنده تصویر انتزاعی و ذهنی که مدلول خوانده می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۵) فرض قراردادی بودن دال، بر این مبناست که هیچ دلیل علمی و معلولی وجود ندارد که درخت را در اشاره به موجود دراز که روی زمین رشد می‌کند و گاهی میوه می‌دهد، به‌کار ببریم جز یک قرارداد زبانی. هر چند بر این فرض استثنا هم وجود دارد. مثلا واژه هق‌هق که دالی برای گریه بچه است. امکان دارد شباهت آوایی داشته باشد اما در نهایت نافی وجود آن قرارداد نیست. این تمایز ماهوی میان دال و مدلول به زعم هارلند به طور اجتناب‌ناپذیر به مفهومی می‌انجامد که سوسور ارزش نامید و خود او تمایز می‌نامد.

«چرا که اگر زبان به مثابه نظام دلالت‌گر به انتخاب یک واحد زبانی از مجموعه واحدهای زبانی ممکن بستگی داشته باشد، آن گاه زبان به مثابه نظام دلالت‌گر نه به خصوصیات قطعی و ویژه آن‌چه بر زبان رانده می‌شود، بلکه بر تمایزی صوری بین آن‌چه بیان شده است و آن چه بیان نشده است و یا به خط خوش نوشته شده است نسبت به جمله‌ای که آرام بر زبان رانده شده باشد (البته تا حدی که شنیده شود) یا به خطی نوشته شده باشد (البته تا حدی که خوانا باشد) بار اطلاعاتی بیش‌تری ندارد. در امر دلالت حفظ ساختار یکسان روابط صوری است که اهمیت دارد. مهم آن است که «آ» بدخط همان رابطه را با «ب» بدخط دارد که «آ» خوش‌خط با «ب» خوش‌خط و.... چنین تفکر انتزاعی با مقرر کردن ناپیوستگی‌های مطلق عمل می‌کند.» (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۵)

تقابل لانگ و پارول، دال و مدلول و بررسی هم‌زمان و در زمانی زبان، تاثیر بسزایی در مباحث کلی زبانشناسی، نشانه‌شناسی، زیست‌شناسی و نظریه و نقد ادبی گذاشت.

۲. تزوتان تودوروف و بوطیقای ساخت‌گرا

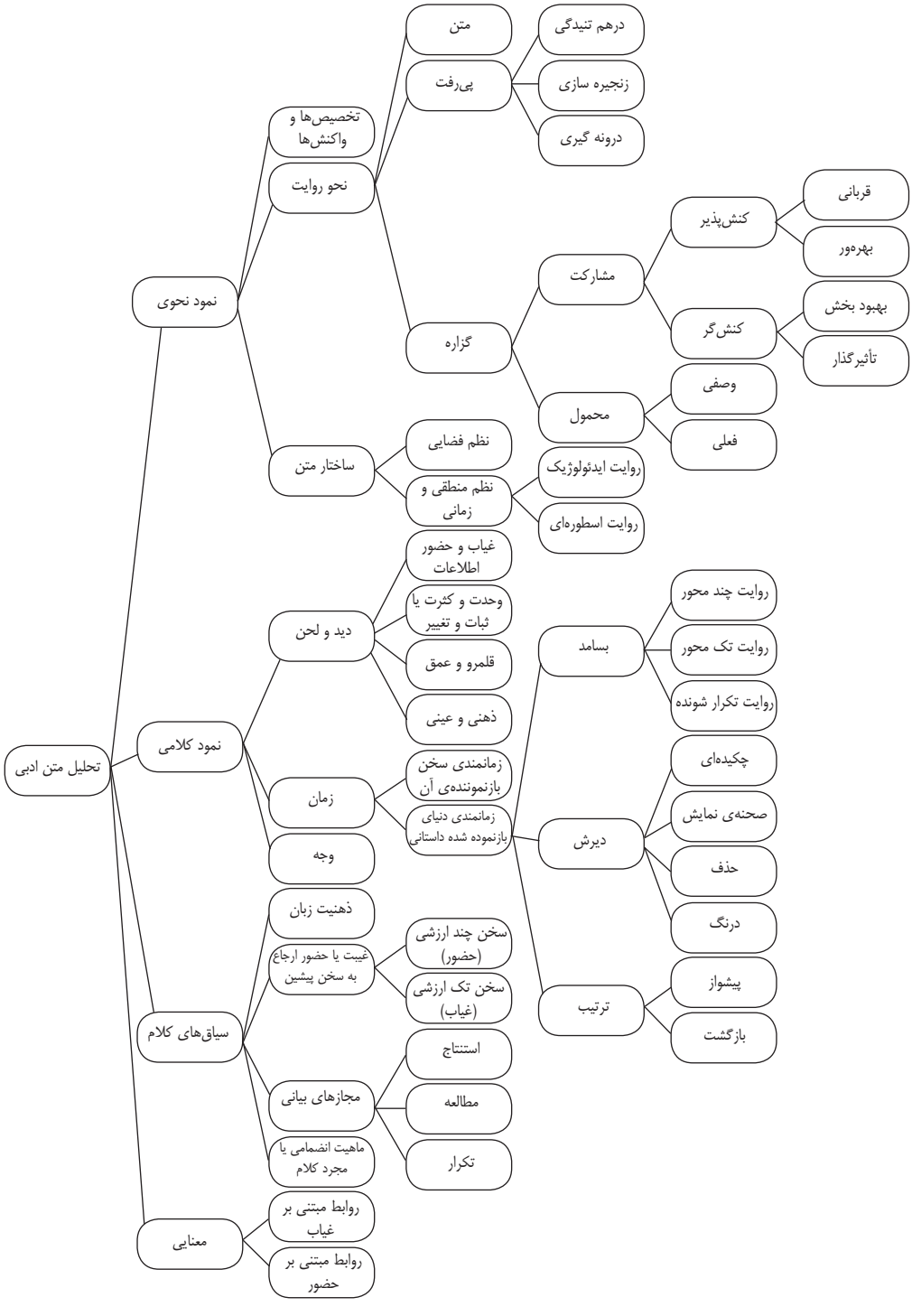
اندیشه‌های سوسور در نظریه و نقد ادبی در دو نحله فرمالیسم روسی و ساخت‌گرایی فرانسوی بیش از هر نحله ادبی دیگری نمود یافت. فرمالیست‌های روس مثل ویکتور اشکلوفسکی، بوریس توماشفسکی بوریس آیخن باوم و غیره و ساخت‌گرایان فرانسوی مانند رولان بارت، ژرار ژنت، لوسین گلدمن و غیره، در دو سمت اروپا اندیشه‌های سوسور را در نظریه و نقد ادبی به کار بستند

هرچند در میان اعضای هر دو گروه توافق کاملی بر سر نحوه کاربرد آرای سوسور وجود نداشت اما در نهایت بنیان نظری همه یکسان بود و متکی به زبانشناسی نوِ سوسوری بود. در این میان تزوتان تودوروف که اصلیتی بلغاری داشت و در بلغارستان زیر سیطره شوروی زبان روسی را به خوبی فراگرفته بود در سال ۱۹۶۳ به فرانسه سفر نمود و از آن پس در آن‌جا زندگی کرد. (احمدی، ۱۳۷۸) تودوروف در فرانسه ترجمه دقیق و منظمی از آرای فرمالیست‌های روسی و میخاییل باختین را به فرانسویان ارایه کرد. اهمیت تودوروف برای ساخت‌گرایی نه تنها به خاطر این ترجمه‌ها بلکه به خاطر شیوه خاص‌اش در ساخت‌گرایی است که در واقع ترکیبی است از فرمالیسم روسی و ساخت‌گرایی فرانسوی. تودوروف، این دو نحله فکری را در آثار ساخت‌گرایانه‌اش به هم پیوند می‌زند. وی به سیاق فرمالیست‌ها به زبان یک اثر ادبی اهمیت فراوان می‌دهد و از سوی دیگر هم به سیاق ساخت‌گراها در بررسی یک اثر ادبی خود را به چهارچوب متن آن محدود می‌کند و فرامتن را نادیده می‌گیرد. به این شکل تودوروف دو سوی ساخت‌گرایی ادبی را به هم پیوند می‌زند. بابک احمدی در مورد تودوروف می‌نویسد: «تودوروف کار خود را روشن‌گری و شرح این جمله پل والری دانسته است که ادبیات هنری استوار به کلام است. او در اهمیت دادن به نظریه زبان در نظریه ادبی همپای فرمالیست‌هاست و در وفاداری به متن به بارت گرایش دارد.» (همان، ص ۲۷۸).

تودوروف با پیوند زدن فرمالیسم روسی و ساخت‌گرایی فرانسوی نظام دقیقی از خواندن یک اثر ادبی فراهم می‌آورد که خود آن را بوطیقای خواندن می‌نامد. وی در مقاله **چگونه بخوانیم؟** سه رویکرد را برای بررسی یک اثر ادبی برمی‌شمارد:

۱. فرافکنی[۱۰]
۲. تفسیر[۱۱]
۳. بوطیقا[۱۲]

به زعم تودوروف، رویکرد فرافکنی همان رویکرد سنتی است که بارت آن را رویکرد فرهنگستانی می‌خواند. رویکردی که می‌خواهد از طریق متن به مولف (هرمنوتیک سنتی)، جامعه (ریالیسم سوسیالیستی) و غیره برسد. تفسیر را همان چیزی می‌داند که شرح یا توضیح متن می‌گویند. رویکرد سوم بوطیقاست که خود در مورد آن می‌نویسد: «رویکرد بوطیقا در جست‌وجوی اصول عامی که در آثار خاص متجلی می‌شوند برمی‌آید. بوطیقا را نباید با میل به یافتن صرف مواردی از قانونی عام در آثاری خاص اشتباه گرفت. بررسی بوطیقاییِ هر اثر خاص باید به نتایجی بینجامد که فرض‌های اولیه بررسی را تکمیل یا جرح و تعدیل می‌کنند.[...] تودوروف فعالیتی منظم با رویکرد بوطیقایی که با اثر به‌عنوان غایتی فی‌نفسه سروکار دارد را قرایت می‌نامد» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۸۱). شرح دقیق این گونه خواندن متن را تودوروف در کتاب **بوطیقای ساختارگرا** ارایه کرده است. دیاگرام زیر طرح کلی کتاب را نشان می‌دهد:


تحلیل متن ادبی
نمود نحوی
تخصیص‌ها و واکنش‌ها
نحو روایت
متن
پی‌رفت
درهم تنیدگی
زنجیره سازی
درونه گیری
گزاره
مشارکت
کنش‌پذیر
قربانی
بهره‌ور
کنش‌گر
بهبود بخش
تأثیرگذار
محمول
وصفی
فعلی
ساختار متن
نظم فضایی
نظم منطقی و زمانی
روایت ایدئولوژیک
روایت اسطوره‌ای
نمود کلامی
دید و لحن
غیاب و حضور اطلاعات
وحدت و کثرت یا ثبات و تغییر
قلمرو و عمق
ذهنی و عینی
زمان
زمانمندی سخن بازنماینده‌ی آن
زمانمندی دنیای بازنموده شده داستانی
بسامد
روایت چند محور
روایت تک محور
روایت تکرار شونده
دیرش
چکیده‌ای
صحنه‌ی نمایش
حذف
درنگ
ترتیب
پیشواز
بازگشت
وجه
سیاق‌های کلام
ذهنیت زبان
غیبت یا حضور ارجاع به سخن پیشین
سخن چند ارزشی (حضور)
سخن تک ارزشی (غیاب)
مجازهای بیانی
استنتاج
مطالعه
تکرار
ماهیت انضمامی یا مجرد کلام
معنایی
روابط مبتنی بر غیاب
روابط مبتنی بر حضور

۳. تعزیه

تعزیه ریشه در عزا دارد و به معنای سوگواری کردن و دلداری دادن و صبوری خواستن به کار می‌رفته است. تقریبا معادل تسلیت در زبان فارسی (شهیدی و بلوک‌باشی، ۱۳۸۰: ۸۵) اما در فرهنگ عامه، تعزیه بر عملی دلالت می‌کند که در آن فرد یا گروهی بر مرگ حسین‌بن علی امام سوم شیعیان گریه کنند و با استفاده از رمزگان‌هایی مشخص، اندوه خود از مرگ وی را بازنمایانند. این رمزگان‌های مشخص هم می‌توانند بسیار ساده و ابتدایی باشند، هم‌چون بر سینه زدن، خاک و خاشاک برسرریختن، وهم می‌توانند ترکیبی و اندکی پیچیده‌تر باشند، هم‌چون نمایش‌واره تعزیه که ترکیبی است از رمزگان‌های تاریخی، آیینی، ادبی، موسیقیایی و نمایشی و غیره. در فرهنگ معین در معنای واژه تعزیه آمده است: «۱- تعزیت، عزاداری کردن ۲- بر پا داشتن مجلس عزا برای حسین‌بن علی(مخصوصا) ۳- نمایش وقایع کربلا و حوادثی که بر سر بعضی از ایمه آمده است. ۴- نمایش مذهبی، شبیه‌خوانی» (معین، ۱۱۰۰: ۱۳۸۱، جلد اول) در فرهنگ بزرگ سخن نیز در برابر معنای این واژه آمده است: «۱- نمایش اغلب با کلام منظوم که موضوع آن وقایع غم‌انگیز زندگی ایمه شیعیان به ویژه حسین است. شبیه ۲- عزاداری کردن. سوگواری کردن ۳- عزاداری برای حسین» (انوری، ۱۷۸۶:۱۳۸۲، جلد سوم) محجوب می‌نویسد: «معنی لغوی تعزیه با معنی اصطلاحی آن تفاوت دارد. تعزیه در لغت به معنی سوگواری کردن و عزاداری و برپا داشتن یادبود عزیزان درگذشته است. لیکن در اصطلاح به نوعی نمایش مذهبی با آداب و رسوم و سنت‌های خاص اطلاق می‌شود و بر خلاف معنی لغوی آن غم انگیز بودن شرط حتمی آن نیست. ممکن است گاهی خنده‌آور و شادی‌بخش نیز باشد. گو اینکه این نوع نمایش‌ها در آغاز کار به منظور یادآوری کامل مظلومیت شهیدان دین و مذهب برپا شده است و نوع فرحزای آن بعدها و در نتیجه این بدان مزین گشته است.» (محجوب به نقل از اسکویی، ۹۲:۱۳۷۸).

شهیدی و بلوک‌باشی معتقدند تعریف محجوب، نخستین تلاش برای تعریف تعزیه است و بعدها محققین دیگر «توصیف محجوب را عینا یا با اندکی تغییر و تصرف در کلمه‌ها، در نوشته‌های خود آوردند» (شهیدی و بلوک‌باشی، ۱۳۸۰، ص ۸۵) طرفه آن که خود ایشان نیز به همین ترتیب رفتار کرده‌اند و در تعریف تعزیه می‌نویسند: «تعزیه در لغت به معنای سوگواری و برپا داشتن مراسم عزاداری به یادبود گذشتگان است. و در اصطلاح به نوعی نمایش آیینی و مذهبی بر اساس واقعه کربلا و شهادت امامان و وقایع دیگر مذهبی و قصه‌ها و داستان‌های تاریخی و اساطیری و عامیانه اطلاق می‌شود. با تکامل و تحول تدریجی تعزیه‌خوانی در دوره‌های اخیر، بعضی از تعزیه‌های شادی‌بخش و طنزآمیز نیز به آن‌ها افزوده شده است. از این‌رو غم‌انگیز بودن، دیگر شرط حتمی تعزیه به مفهوم کلی آن نیست.» (همان) تعریف چلووسکی از تعزیه نیز بر همین قایل شدن تفاوت میان تعزیه در معنای لغوی و اصطلاح نمایشی استوار است. (چلووسکی، ۱۳۸۴: ۹). این

به‌هم پیوستگی میان تعزیه به‌معنای عزاداری و تعزیه به‌معنای نمایش‌واره‌ای مذهبی، هم به‌خاطر سرشت تاریخی و آیینی آن و هم به‌خاطر درهم تنیدگی رمزگان‌های خاص هریک در دیگری است که اساسا رمزشکنی هر کدام از آن‌ها را به رمزشکنی دیگری وابسته می‌سازد. ژان کالمار می‌نویسد:

«چنان‌که توانسته‌ام خاطرنشان سازم، تجدید خاطره فاجعه کربلا، به صورتی که در زمان صفویه (۱۵۰۱–۱۷۲۲ م) جانی تازه گرفت، دنباله سنتی دراز از آداب مذهبی است، مانند زیارت بقاع شهیدان کربلا، سینه‌زنی و روضه‌خوانی در روز عاشورا و در دهه اول ماه محرم که به‌وسیله مسلمانانی که گرایش‌های عقیدتی گوناگون داشته‌اند اجرا می‌شده است. این مراسم و آداب مخالف آن‌ها که گه‌گاه مسلمانان دیگر برپا می‌کرده‌اند، چه‌بسا در چارچوب فرقه‌گرایی خاص اسلام قرون وسطی، موجب ریختن خون‌ها شده است. هم چنان که توانسته‌ام بر استفاده‌ای کهن تکیه کنم که برای مقاصد سیاسی، محرک عاطفی شیعیان می‌شده است، به‌خصوص از موضوع گرفتن انتقام خون امام حسین(ع) که از دیر باز بخش اعظم تجدید خاطره فاجعه کربلا حکم‌فرما بود. و شاه اسماعیل، بنیان‌گذار سلسله پادشاهی صفوی، از آن برای تبلیغ و پیش‌برد کارهای خود استفاده کرد (کالمار، ۱۳۸۴: ۱۵۰).

یارشاطر در مقاله **تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام** بر دو نکته مهم در مورد تعزیه اشاره می‌کند: نخست تاکید او بر سرشت آیینی تعزیه است و دیگر، قید «باید» برای تحکیم اعتقاد به مصیبت اهل بیت که سرشت تاریخی تعزیه را آشکار می‌نماید. درواقع در مقاله یارشاطر، به دو گرایش اصلی در زمینه ریشه‌شناسی تعزیه اشاره شده است که در هر دو گرایش، تعزیه به معنای نمایش‌واره، نه جدا از تعزیه به معنای سوگواری بلکه به‌عنوان شکلی از آن معرفی می‌گردد (یارشاطر، ۱۳۸۴).

در مورد پیدایش نمایش‌واره تعزیه دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد اما نکته مشترک در بین بیش‌تر این دیدگاه‌ها، شکل‌گیری نمایش‌واره تعزیه به مرور زمان از درون سنت عزاداری برای امام حسین(ع) است و هیچ شخص یا گروه خاصی را نمی‌توان خالق آن دانست. بنجامین فرانکلین نخستین سفیر آمریکا در دوره ناصرالدین شاه قاجار می‌نویسد: «تعزیه کنونی که در ایران خوانده می‌شود، نتیجه سال‌ها تحول و تکامل است و چیزی نبوده که یک‌مرتبه به خاطر کسی رسیده و اجرا شده باشد. (فرانکلین به نقل از آژند، ۱۳۸۵: ۵۴) بیضایی فراتر می‌رود و نه تنها تعزیه بلکه به‌وجود آمدن هر شکل نمایشی را حاصل فرایندی تدریجی و مرهونِ پذیرش آن از سوی مردم در شرایط خاص خود می‌داند. (بیضایی ۱۱۵: ۱۳۸۰) شهیدی و بلوک‌باشی می‌نویسند:

«در چگونگی پیدایش تعزیه و نخستین تعزیه‌خوانی‌ها در ایران، نویسندگان و پژوهش‌گران ایرانی و غیرایرانی بسیار سخن گفته‌اند. در اغلب کتاب‌ها و مقاله‌های مربوط به تعزیه و تاریخ هنر و نمایش و آثار همانند دیگر، به اجمال یا تفصیل درباره این موضوع، بحث و گفت‌وگو شده است.

حتی برخی از پژوهندگان نیز مطالعات و تحقیقات خود را به جنبه‌های تاریخی تعزیه اختصاص داده و تک نگاشته‌های محققانه و سودمندی در این زمینه نوشته‌اند. با این همه تا آن‌جا که اطلاع داریم بیش‌تر این نوشته و آثار به صورت اشارات و اظهار نظرهای پراکنده و نقل قول‌های تکراری و احیانا متناقض و بر اساس حدس و گمان و احتمال است؛ چنان‌که برخی پیدایش تعزیه را مربوط به اواسط یا اواخر دوره صفویان و بعضی به دوره زندیان و گروهی به اوایل عهد قاجار می‌دانند. حتی بعضی از نویسندگان و تاریخنگاران، مراسم سوگواری و دسته‌گردانی‌های دوره دیلمیان را که گویا گه‌گاه با شبیه‌های صامتی نیز هم‌راه دسته‌های عزادار بوده است، آغاز تعزیه پنداشته اند» (شهیدی و بلوکباشی، ۱۳۸۰: ۶۲).

احمد شاملو از م. ر. اسلامی نقل می‌کند که:

«شاه عباس کبیر پس از آمدن خارجی‌ها و عیسویان جلفا ملاحظه کرد که برخی نمایشات مذهبی از طرف آن‌ها انجام می‌گیرد و این امر را پسندید و از شیخ‌الاسلام خواست برای وقایع کربلا نیز همین عمل را انجام دهند. پنجاه و چهار مجلس ساختند و تعزیه‌خوانی را بنا نهادند. در زمان نادرشاه و دوره زندیه تعزیه‌خوانی تا حدی متروک شد و تا اوایل قاجار نیز چنین بود ولی ناصرالدین‌شاه که این قبیل چیزها را دوست می‌داشت دستور داد که تعزیه‌خوانی را باز شروع کنند. تاج‌الشعرای اصفهانی را مامور سرودن اشعار مناسب کرد و او هم مطابق عهد صفویه، پنجاه وسه مجلس به نظم درآورد که هنوز هم مورد استفاده تعزیه خوان‌ها است.» (شاملو: ۱۳۸۱: ۲۱۱)

این نظریه از معدود نظریاتی است که پیدایش تعزیه را به فرد و زمان خاصی نسبت می‌دهد. مجلسی برخلاف اسلامی معتقد است که تعزیه در مقام گونه‌ای نمایش ظاهرا در زمان شاه‌عباس‌صفوی و جانشینانش در ایران مرسوم نبوده است. چرا که در هیچ‌یک از تواریخ و سفرنامه‌های این زمان نامی از آن برده نشده است. نویسنده کتاب کوچه از نصرت‌الله باستان نقل می‌کند که شروع تعزیه خوانی را باید به دوران فرمانروایی دیالمه منسوب دانست. (همان، ۲۱۲) از این گفته باستان می‌توان نتیجه گرفت که وی و شاملو که از روی این نقل را آورده است، تفاوتی میان تعزیه به معنای سوگواری برای حسین تا تکامل آن به صورت نمایش واره تعزیه قایل نبوده‌اند.

۳. ۱. تعزیه شهادت امام حسین(ع)

تعزیه در هردو شکلش چه به مثابه آیین سوگواری، چه به مثابه نمایش‌واره با شهادت امام حسین(ع) در صحرای کربلا پیوند دارد. این تعزیه در اواخر دوره صفویان با عنوان تعزیه هفتاد و دو تن اجرا می‌شده است. به تدریج شهادت هر یک از شهیدان به صورت تعزیه مستقلی درآمد. شهیدی تعزیه مجلس شهادت امام حسین(ع) را قدیمی‌ترین و محور و اساس همه تعزیه‌ها می‌داند و به زعم وی تعزیه شهادت امام ترکیب و تلفیقی است از واقعیت‌های تاریخی، مذهبی، اساطیر و

اعتقادات و گوشه‌های زیادی را جزوی از این تعزیه می‌داند؛ مانند تعزیه موسی و درویش بیابانی، نامه فرستادن فاطمه صغری و سلطان قیس هندی، درویش هندی، آمدن زعفر جنی و فرشتگان و ملایکه و مردگان وانبیا به یاری امام. (شهیدی، ۲۸۷:۱۳۸۰) نسخه‌های فراوانی از تعزیه مجلس شهادت امام حسین(ع) وجود دارد (شهیدی ۱۳۸۰، همایونی ۱۳۷۸، فتحعلی بیگی ۱۳۸۴، صالحی راد ۱۳۸۰). اختلاف این نسخه‌ها در گوشه‌هاست اما در اصل مجلس که واقعه شهادت است همه مشترک‌اند. در این مقاله نسخه صالحی‌راد مورد نظر است. دلیل این امر نزدیک بودن نسخه به اصل اجرا شده آن در دوران معاصر است. مجلس تعزیه شهادت امام حسین(ع) ملاقات امام حسین(ع) با ابن‌سعد را بهانه‌ای برای روایت شهادت ایشان در روز نهم سال ۶۱ هجری می‌کند. مجلس تعزیه امام حسین(ع) از جایی آغاز می‌شود که امام تمام یارانش را از دست داده است و اکنون شمر او را به مبارزه می‌طلبد.این مجلس به وداع امام(ع) با حضرت زینب(س)، زین‌العابدین(ع) و سکینه می‌گذرد. هم‌چنین پیش از رفتن امام به میدان، شخصیت‌های فرعی مثل عربی که از دختر امام نامه‌ای آورده، درویشی که برای زیارت نجف آمده است، زعفر جنی که صدای طلب یاری امام را شنیده است و سرانجام سلطان قیس هندی و وزیرش وارد داستان می‌شوند و هرکدام یک قصه فرعی در دل قصه اصلی به‌وجود می‌آورند. از دیگر قصه‌های فرعی باید به کشته شدن علی‌اصغر و خوابیدن امام اشاره کرد. سرانجام امام(ع) به میدان می‌رود و به شهادت می‌رسد.

۳. ۲. قرایت بوطیقایی تعزیه مجلس شهادت امام حسین(ع)

۱.۲.۳. نمود معنایی؛ روابط مبتنی بر غیاب و روابط مبتنی بر حضور

در بررسی نمود معنایی یک متن به زعم تودوروف باید به این پرسش پاسخ داد که متن چگونه معنا می‌دهد؟ خود وی معتقد است این پرسش را به دو شیوه می‌توان پاسخ داد. نخست بررسی دلالت‌های متن، یعنی رابطه‌ای که در آن دال به مدلولش ارجاع دارد. و دوم بررسی نمادپردازی متن، یعنی رابطه‌ای که در آن مدلولی به مدلولی دیگر ارجاع دارد. (تودوروف، ۱۳۷۹: ۳۱) اولی روابط مبتنی بر حضور است و دومی روابط مبتنی بر غیاب. در اکثر متون یکی از این دو وجه بر دیگری غلبه دارد. مثلاً در شعر غلبه با روابط مبتنی بر غیاب است و در گزارش خبری غلبه با روابط مبتنی بر حضور است. در تعزیه شهادت امام حسین(ع) نیز هردو شکل روابط وجود دارد. از سویی دال‌هایی‌اند که مستقیم به مدلول شان ارجاع دارند. مثل، شهادت، کربلا، حق، عدالت و غیره. که مدلول‌شان در فرهنگ مخاطبان تعزیه حاضر است. و از سوی دیگر مدلول‌هایی که به مدلول‌های دیگر ارجاع دارند و نمادپردازی می‌کنند. مثل دال «تشنه لب» که یک مدلولش انسان تشنه و مدلول دیگرش امام و یارانش است. از این دست است، ای ضیای دیده خیرالنسا، فرزند خیرالمرسلین، و غیره. پس می‌توان نتیجه گرفت که در تعزیه شهادت امام حسین(ع) با توجه به اینکه از یک‌سو

بازگوکننده صادقانه اما با شاخ و برگ یک واقعه تاریخی است، روابط مبتنی بر حضور حاکم است و از سوی دیگر گونه‌ای شعر–مرثیه است و روابط مبتنی بر غیاب حاکم است، هردو رابطه وجود دارند.

۲.۲.۳. سیاق‌های کلام:

۳. ۲. ۲. ۱. ماهیت انضمامی یا مجرد کلام: تودوروف برای مشخص نمودن سیاق‌های کلام یک متن چهار سنجه نام می‌برد. نخست، ماهیت انضمامی یا مجرد کلام. ماهیت انضمامی کلام بر جملاتی اشاره دارد که فاعل آن‌ها موجودی مرزمند، منفرد و مادی است و این ماهیت انضمامی در تقابل است با ماهیت مجرد کلام که اندیشه‌های عام را دربرمی‌گیرد. به بیان سبک‌شناختی ماهیت انضمامی، جزییات‌پردازیِ ویژه سبک ریالیسم و ماهیت مجرد کلام سیلان تغزلی رمانتیسیسم را به خاطر می‌آورد. تودوروف این دو حالت را دوسوی بستار می‌داند و حالات بینابینی فراوانی میان این‌دو قایل است که کلام تعزیه شهادت امام حسین(ع)در این فضای بینابینی قرار می‌گیرد. چراکه هم گاهی به جزییات پرداخته می‌شود و هم سیلان تغزلی احساسات وجود دارد.

۳. ۲. ۲. ۲. مجازهای بیانی: تعزیه شهادت امام حسین(ع) به دلیل قرار گرفتن در سنت شعر فارسی از اوزان عروضی، ارایه‌های بیانی و صنایع ادبی بهره می‌برد.

۳. ۲. ۲. ۳. غیبت یا حضور ارجاع به سخن پیشین: در رابطه با غیبت یا حضور سخن پیشین در تعزیه، محققان بسیاری به شباهت آیین‌سوگ سیاوش و تعزیه اشاره کرده‌اند، (مسکوب، ۱۳۵۰– یارشاطر، ۱۳۵۵– کرتیس، ۱۳۷۳– کویاجی ۱۳۸۰) و آن را اصلی‌ترین خاستگاه آیینی تعزیه دانسته‌اند. کتاب **تاریخ بخارا**، نوشته نرشخی، توجه بسیاری محققان را به این آیین و شباهت‌های آن با تعزیه جلب نمود. نرشخی در **تاریخ بخارا** می‌نویسد: «اهل بخارا را برکشتن سیاوش سرودهای عجیب است و مطربان آن سرودها را کینِ سیاوش می‌گویند» (نرشخی، ۱۳۵۰: ۲۴) و یارشاطر می‌نویسد: «این واقعیت که سیاوش کانون یک آیین سوگواری در ماوراالنهر بوده است را می‌توان به وضوح از گزارش‌های نرشخی بازیافت. او گوید که سیاوش را در بخارا، نزدیک دروازه غوریان به خاک سپردند و زرتشتیان گورش را حرمت می‌نهادند» (یارشاطر، ۱۳۸۴: ۱۲۲)

در این‌جا، یارشاطر، شباهت‌های فراوانی میان آیین سوگ سیاوش و تعزیه می‌یابد. سوگواری رستم و سرکردگان سپاه برای سیاوش به‌مدت هفت‌روز، پوشیدن لباس سیاه به‌رسم عزاداری توسط شدوش پسر گودرز، پیش‌آگاهی سیاوش بر مرگ خویش و غیره[۱۳] (همان). ستاری نیز به شباهت پیش آگاهی سیاوش و حسین بر مرگ شان اشاره کرده است. (ستاری، ۱۳۸۷: ۱۰۸) اما در جایی

دیگر می‌نویسد: «سیاوش و امام هردو به شهادت می‌رسند، سیاوش «شهید بزرگ افسانه ایران» و امام، در تشیع‌ایرانی، سیدالشهدا است. اما این گونه قرابت صوری (و نیز جامه نیلی‌کردن و سیاه‌پوشیدن و خاک بر سر افشاندن در هردو مورد) بی‌گمان دال بر هم‌ذاتی دو شهید نیست.» (ستاری، ۱۱۳: ۱۳۸۷) او شباهت‌ها را بیش‌تر در آیین سوگواری می‌یابد تا خصایل خود شهیدان و می‌نویسد: «از این‌رو به گمانم شهادت امام حسین(ع) بیش از آنکه جای‌گزین شهادت سیاوش گردد، با آن درمی‌آمیزد، چون خلط آن دوتن در ذهن و ضمیر مومنان که شاید هم ناشدنی باشد، سخنی دیگر است و آمیختگی دو آیین سترگ و قوی بنیاد سوگواری، سخنی دیگر و این آمیختگی از این‌رو ممکن شده است که عزاداری حسینی از الگوی سیاوش الهام و تاثیر پذیرفته است.» (همان، ص ۱۲۰– ۱۱۹). این آمیختگی در نحوه بازنمایی اندوه برای دو شهید در دو زمان بسیار دور از هم، بیش‌تر از سایر نزدیکی‌ها می‌تواند مورد توجه محققانی قرار بگیرد که به وجوه نمایشی این‌دو آیین توجه دارند. و وجوه نمایشی در این دو روایت در علایمی نهفته است که برای نشان‌دادن اندوه به‌کار می‌رود و به آن‌ها اشاره گردیده است؛ از جمله سربرهنه کردن زنان و سینه و صورت خراشیدن و...[۱۴]. در خصوص تعزیه مجلس شهادت امام حسین(ع) و ارجاع آن به سخن پیش‌تر، آزاده دلیر هفت شباهت عمده را میان یکی از قصه‌های شاهنامه و مجلس شهادت امام در مقاله روابط بینامتنی میان داستان سیاوش از شاهنامه فردوسی و تعزیه مجلس شهادت امام حسین(ع) نشان داده است. وجود خواب و رویا در هر دو متن، پیشنهاد ترک موقعیت از سوی نزدیکان قهرمان و امتناع وی، پیش گویی آینده توسط قهرمان، حضور اسب قهرمان در متن، حضور تاثیرگذار فرزند ذکور قهرمان در متن، گلایه قهرمان از بخت خویش و در نهایت، سیاه شدن خورشید پش از مرگ قهرمان. (دلیر، ۱۳۸۷: ۱۷۹)

۳. ۲. ۲. ۴. ذهنیت[۱۵] زبان

تودوروف می‌نویسد: «واپسین چیزی که سیاق‌های کلام را با آن مشخص می‌کنیم، چیزی است که می‌توان به پیروی از بنونیست آنرا ذهنیت زبان خواند (و آنرا در مقابل عینیت[۱۶] زبان گذارد) هر گفته‌ای ردپایی از کنش گفت کردِ خود، ردپایی از کنش ویژه و شخصی خود به همراه دارد. اما این ردپاها می‌توانند شدت و ضعف داشته باشند» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۱) درواقع تودوروف دارد از نوعی کنش گفتاری سخن می‌گوید که درون روایت نهفته است و از ذهنیت فاعل بیانی سخن پرده برمی‌دارد.

در تعزیه شهادت امام حسین(ع) درویش در متنی آن‌چه را که در صحرای کربلا می‌بیند واگویه می‌کند اما در دل این توصیف عینی، نوعی ارزش‌گذاری نیز حضور دارد که این توصیف را واجد نوعی ذهنیت می‌کند که معادل دقیق آن چیزی است که تودوروف آن را ذهنیت زبان می‌خواند.

درویش–

«روز عاشـوراست این یا محشر کبـرا بـود
محشر کبراست این یا روز عاشـورا بـــود
در یمینم لشکـری بینم فزون از صـــد هزار
در یسارم یك غریب بی‌کس و تنـها بـــود
پا نهم در پیش بینم که این غریب خون‌جگر
کیست وز بهر چه در این سرزمین تنها بود
السلام ای بی‌کس و یار بر گو کیســـــتی
یکـه و تنها در این صحرا برای چیسـتی ؟»

(صالحی راد، ۱۳۸۰: ۳۸۳)

۳. ۲. ۳. نمود کلامی

۳. ۲. ۳. ۱. وجه

وجه، میزان دقتی است که سخن در هنگام اشاره و نقل سخن مرجع خود دارد و به‌نوعی شامل می‌مسیس و دایجسیس می‌شود. یعنی نقل وقایع کلامی و غیرکلامی. ژرار ژنت در مورد نقل کلامی دسته‌بندی سه‌تایی دارد که تودوروف به‌آن اشاره می‌کند. نخست نقل بدون تغییر کلام که سبک مستقیم است. دوم، نقل هم‌راه با تغییر کلام، که سبک غیر مستقیم است و سوم، نقل به مضمون کلام است. در تعزیه وجه بیش‌تر به سبک مستقیم نزدیک است. چراکه روایت به‌گونه‌ای است که فاعل بیانی و فاعل عمل یکی است و به گونه‌ای روایت می‌شود که تماشاچی بپذیرد که عین همین عبارات میان اولیا و اشقیا رد و بدل شده است.

۳. ۲. ۳. ۲. زمان؛ زمان‌مندی دنیای بازنموده داستانی و زمان‌مندی سخن بازنمونده

تودوروف میان زمان‌مندی دنیای داستانی، در این مقاله، حادثه شهادت امام حسین(ع) و سخن بازنمونده آن، در این مقاله، متن تعزیه شهادت امام حسین(ع) تفاوت قایل است. دیرش زمانی، شامل سه گزینه است. زمان سخن در زمان داستان قرینه‌ای نداشته باشد. مثل توصیف اندیشه‌های عام، در این جا، وصف حقانیت و مظلومیت خاندان اهل بیت که درنگ نامیده می‌شود. دوم زمانی است که دوره‌ای زمانی از ماجرا در سخن نیاید، در اینجا مثلاً بخشی از چهل و هشت ساعت حضور ما در کربلا که در تعزیه گفته نمی‌شود و این حذف است. و سوم این است که عین ماجرا در سخن بیاید که نمایش است و بخش زیادی از تعزیه‌ها شامل این زمان‌مندی نمایشی‌اند.

۳. ۲. ۴. نمود نحوی

۳. ۲. ۴. ۱. ساختار متن؛ نظم فضایی، نظم منطقی؛ روایت اسطوره‌ای و روایت ایدیولوژیک

«هر داستانی برمبنای نظمی علی استوار است. اگر این نظم با نوعی نظم زمانی هم همراه باشد آن را نظم منطقی می‌گوییم و اگر از نظم تقویمی برخوردار نباشد آن را دارای نظم فضایی می‌دانیم.» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۶۴) در تعزیه مجلس شهادت امام حسین(ع) نظم تقویمی به هم می‌ریزد. آمدن درویش و سلطان قیس و حتی حضرت فاطمه زهرا در میانه ماجرا نشان دهنده عدم وجود نظمی تقویمی است. اگر الگوی روابط علی یک الگوی عام باشد این روایت را اسطوره‌ای می‌نامیم و اگر الگوی روابط علی یک الگوی دیالکتیکی باشد، آن را ایدولوژیک می‌نامیم. در تعزیه شهادت امام حسین(ع) الگوی حاکم بر روابط علی الگوی عام مشیت الهی است. علت شهادت امام، جنگیدن اش، حضور شخصیت‌هایی هم‌چون حضرت فاطمه، به‌هم پیچیده شدن آسمان و زمین پس از شهادت و غیره، یک الگوی عام است. پس روایت تعزیه مجلس شهادت امام روایتی اسطوره‌ای است نه ایدیولوژیک.

۳. ۲. ۴. ۲. نحو روایت

ثمینی در مقاله **روایت در تعزیه** شگردهای روایت در تعزیه را برمی‌شمارد؛ شگرد چرخش پاره روایت‌ها، شگرد پاره روایت‌ها و روایت‌های متقاطع، شگرد رجوع به آینده، شگرد بازگشت به گذشته، شگرد وقفه در روایت، شگرد سرعت بخشیدن در روایت، شگرد تکرار یک واقعه، شگرد علیت‌های نامعمول، شگرد آغاز و پایان، شگرد روایت‌های موازی، شگرد آمیزش متعادل دو روایت. (ثمینی، ۱۳۸۶: ۲۳۱)

۳. ۲. ۴. ۲. ۱. گزاره: گزاره را تودوروف به پیروی از وسلوفسکی و پراپ، واحد کمینه روایت می‌نامد. پراپ در بررسی افسانه‌های پریان روسی این واحد کمینه را نقش‌مایه نامید. نقش‌مایه‌هایی که در همه افسانه‌ها نقش ثابتی دارد و تغییر نمی‌کند.

با استفاده از این تعریف می‌توان گفت گزاره‌های تعزیه شهادت امام حسین(ع)، نقش‌مایه‌هایی که در همه تعزیه‌ها به گونه‌ای تکرار می‌شوند محدود اند:

۱. حرکت قهرمان تعزیه از وضعیت اولیه به وضعیت ثانویه
۲. مواجهه با نیروی ناحق
۳. ناگزیر بودن مبارزه
۴. مبارزه برای احقاق حق
۵. آمدن یاران

۶. شهادت
۷. سوگواری برای شهید و ستایش شهید

۳. ۲. ۴. ۲. ۲. پی‌رفت: پی‌رفت مجموعه‌ای از گزاره‌هاست که روایتی مستقل را شکل دهند. مثل پی‌رفت زیر که پی‌رفت غالب تعزیه شهادت امام حسین(ع) است.

۱. آمدن امام به کربلا
۲. نپذیرفتن ولایت یزید
۳. بستن آب بر یاران امام
۴. شجاعت یاران امام در جنگ
۵. شهادت امام و یاران
۶. اسارت حضرت زینب و باقی اهل بیت امام

۳. ۲. ۴. ۲. ۳. متن: متن ترکیب چندین پی‌رفت است که این ترکیب به زعم تودوروف سه صورت دارد. یا درونه‌گیری می‌کند، یعنی پی‌رفتی به طور کامل جانشین گزاره‌ای در پی‌رفت دیگر می‌شود. یا زنجیره‌سازی است که پی‌رفت‌ها یکی پس از دیگری می‌آیند. و سومی درهم تنیدگی است که گزاره‌های چند پی‌رفت موجود در متن یکی پس از دیگری می‌آیند. در تعزیه شهادت امام حسین(ع) ترکیب پی‌رفت‌ها زنجیره‌ای است.

نتیجه‌گیری

تلاش اصلی این پژوهش خواندن بوطیقاییِ تعزیه امام حسین بود تا جنبه‌هایی از آن را روشن سازد که در سایه خوانش‌های مذهبی، تاریخی و سیاسی پنهان مانده است. همان‌گونه که عنوان گردید نگرش غالب به متون تعزیه و بررسی‌های صورت گرفته در بیش‌تر موارد مضمون‌گرایانه‌اند و تفسیرهای سیاسی، مذهبی، ایدیولوژیک و غیره همیشه وجه غالب این مضمون‌گرایی بوده است. نگارندگان این مقاله با پیش روی قرار دادن یک روش قرایت متن که متعین به چهارچوب‌های نظری تعریف شده و علمی است نشان می‌دهند که چگونه متنی می‌تواند در یک خوانش بوطیقایی بسیاری از وجوه پنهان خویش را فرایابد.

■ پی‌نوشت‌ها

۱.«مضمون تعزیه، رویارویی دو نیروی خوب و بد، خیر و شر، نیکی و بدی، نور و ظلمت است. بنابراین تعزیه به‌عنوان یک هنر دینی طرح ثابت داستانی مختص به هنرهای دینی را نیز داراست. طرحی که در همه مذاهب و در انواع هنرهای دینی کم و بیش، به‌طور یکسان و مشابه‌وجود دارد. اما این طرح در هنر دینی تعزیه، به سبب ویژگی‌ها و خصایل خاص اسلامی و عرفانی و به سبب محیط اجتماعی استبدادی، برای سال‌های زیاد تحول پذیری خود را از دست داده است و بدین ترتیب چهارچوب خاصی را چه از لحاظ مضمون و چه از لحاظ شکل بیانی برای خود ایجاد کرده است. همین موضوع است که تعزیه را از لحاظ ساخت نمایشی و بیان مسایل تاریخی و اجتماعی از دیگر هنرهای مشابه، از جمله تعزیه‌های مسیحی، متمایز ساخته است. تمایزی که هم در شیوه‌های دراماتیک و هم در مضامین و موضوع‌ها به خوبی به چشم می‌خورد. بی‌شک نقطه تعارضی که تعزیه ایرانی را از تعزیه اروپایی جدا ساخته و سبب شده که تعزیه اروپایی بالاخره به شکل‌های دراماتیک غیرمذهبی تغییر بیان و مضمون دهد، در همین جاست [...] در تعزیه برخورد میان اشقیا و اولیا است. هم‌چنان که درام‌های فرنگی برخورد میان پروتاگونیست‌ها است. اما در درام تعزیه برخلاف نوع فرنگی آن، همیشه برخورد به نفع اشقیا تمام می‌شود. این ظاهر قضیه است، چراکه در ذهنیت فلسفی و مذهبی به مانند وضعیت تاریخی و اجتماعی خود تماشاگر که به ظاهر بازنده این جهانی است خود را می‌بیند و انعکاس خواست‌های سرکوب شده اش را در شبیه. این جاست که می‌توان گفت مضامین و موضوع‌های تعزیه از درون جامعه با تمام ابعاد طبقاتی، روانی، و فلسفی‌اش گرفته شده و به همین دلیل است که ادعا کردیم که تعزیه تنها شکل هنری در ایران است که میان ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن و بینش اجتماعی و فلسفی‌اش هماهنگی کاملی وجود دارد.» (ملک‌پور، ۱۳۸۵: ۲۳۱) این تعریف از تعزیه توسط ملک‌پور که به زعم مصطفی اسکویی جامع‌ترین تعریف درباره‌ی ساخت نمایشی، تاریخی و اجتماعی تعزیه است (اسکویی، ۱۳۷۸: ۴۹) نیز تنها به مضمون و محتوای تعزیه پرداخته است. بهرام بیضایی در **نمایش در ایران** نیز سعی کرده است با تفسیر مضمون کلی تعزیه و شکل اجرایی‌اش مفاهیمی ملی گرایانه از آن استخراج کند. « از هنگام تسلط عرب‌ها بر ایران، ایرانیان همیشه فرصتی می‌جستند تا خود را از این سلطه رها کنند [...[]تا هنگام حکومت صفویه،]که با رسمی کردن مذهب شیعه و برانگیختن احساسات مذهبی مردم – علیه عثمانی سنی مذهب– وحدتی به این سرزمین و مردمش دادند و استقلال به قلمرو خود. پیدایش یا تحول و تکامل تعزیه یکی از نتیجه‌های این استقلال سیاسی و مذهبی بود.»بیضایی در جایی دیگر درباره رنگ و شکل لباس‌های نقش‌خوانان تعزیه می‌نویسد: « گاه در پوشش شبیه‌ها تجمل و تزیینی بیش از اندازه به چشم می‌خورد، از جمله زنان با دستینه و سینه ریز و خلخال و از این قبیل دیده می‌شوند. این نشانه ملتی است که در فکر و تخیل خود مستقل است و به پیروی از تصور خود واقعیت را تصحیح می‌کند. وگرنه معلوم نیست که خاندان امام چندان مرفه بوده باشند» (بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۱۳– ۱۱۵–۱۴۶) این‌ها مثال‌هایی از بی‌شمار پرداخت‌های مضمون‌گرایانه با سوگیری‌های مختلف به تعزیه است.

۲. Structure
۳. Structuralist
۴. Structuralism
۵. Course de linguistique generale
۶. diachronic
۷. synchronic
۸. langue
۹. parole
۱۰. projection
۱۱. commentary

۱۲. poetic

۱۳.شباهت‌های دیگری نیز در شکل روایت‌ها می‌توان یافت. آن‌جا که می‌گویند پس از مرگ سیاوش، از جایی که خون وی بر زمین ریخت، گیاهی رویید که بر آن نام سیاووشان نهادند یا اینکه پس از مرگ سیاوش آسمان‌ها به هم پیچید و باد و طوفان وزیدن گرفت که بسیار مشابه با این‌ها در روایت‌هایی که از مرگ امام حسین(ع) شده است تکرار شده اند، حال با اندکی تفاوت و تغییر، مثلاً درخت به جای گیاه و غیره.

۱۴.فارغ از وجوه نمایشی مشترک در این دو آیین، سیاوش و حسین(ع) هردو اسطوره‌ای را باز می‌نمایانند که از تقابل دو سوی متضاد خبر می‌دهد. خیر وشر، بهار و زمستان، سپیدی وسیاهی و الی آخر. که در نهایت، هردوی این روایت‌ها با شهادت سوی خیر پایان می‌یابد در حالی که وعده داده می‌شود که سلطه شر دیری نمی‌پاید. با وجود اینکه، روایت شهادت امام حسین(ع) به زمان تاریخی تعلق دارد- برخلاف روایت شهادت سیاوش- غلبه این شیوه اندیشیدن در شکل روایت آن، وجود عنصری ایرانی که بازنمایاننده شیوه تفکر ایرانی است، در واقعه‌ای دیگر، چیزی را می‌یابد که به خوبی می‌تواند آن چه را که او ناتوان از بازنمایی آن است، بازنمایاند. «اما یقین است که خاطره سیاوش و سوگ وی هم‌واره در یاد ایرانیان زنده بوده است که نماند نژاد و هنر در نهفت. نرشخی خاطر نشان می‌کند که زیادت از سه هزار سال است که گریستن مغان درهمه ولایت‌ها ماوراالنهر مرسوم است و استادعلی حصوری نشانه‌های سوگ سیاوش را در سیاه‌جامگی ابومسلم و سیاه‌پوشی که به زعامت وی، بنی‌عباس را بر مسند خلافت نشاند و در فرهنگ عامیانه ایران ردیابی کرده است. (ستاری ۱۲۰: ۱۳۸۷)

۱۵. subjectivity

۱۶. objectivity

■ فهرست منابع

۱. آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). ***نمایش در دوره‌ی صفویه***، نشر فرهنگستان هنر، تهران.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۸). ***ساختار و تاویل متن***. نشر مرکز. تهران.چاپ چهارم.

۳. اسکولز، رابرت.(۱۳۷۹). ***درآمدی بر ساخت‌گرایی در ادبیات***. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. نشر آگه. تهران.

۴. اسکویی، مصطفی، (۱۳۷۸). ***سیری در تاریخ تئاتر ایران***. نشر آناهیتا اسکویی، تهران.

۵. انوری، حسن. (۱۳۸۲). ***فرهنگ فشرده‌ی سخن***. نشر سخن. تهران.

۶. بیضایی، بهرام. (۱۳۸۰)، ***نمایش در ایران***. انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران، چاپ سوم

۷. پیاژه، ژان. (۱۳۸۵). ***ساخت‌گرایی***. ترجمه‌ی مجید فهیمی، نشر معارف اسلامی. تهران.

۸. تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). ***بوطیقای ساخت‌گرا***. ترجمه‌ی محمد نبوی و مهران مهاجر. نشر آگه. تهران.

۹. ثمینی، نغمه.(۱۳۸۶). ***نظام‌های روایتی در متون تعزیه***، در عسگر بهرامی (به کوشش) گردهمایی مکتب اصفهان: مجموعه مقالات نمایش ناشر: فرهنگستان هنر.

۱۰. چلووسکی، پیتر.جی.(۱۳۸۴).***تعزیه: نمایش بومی پیشرو ایران***، ترجمه‌ی داوود حاتمی، انتشارات سمت با همکاری انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

۱۱. دلیر، آزاده، (۱۳۸۷)، ***روابط بینامتنی میان داستان سیاوش از شاهنامه فردوسی و تعزیه مجلس شهادت امام حسین(ع)***، فصلنامه هنر، شماره ۷۷، پاییز، صص ۱۷۶ تا ۱۸۷

۱۲. ستاری، جلال. (۱۳۸۷). ***زمینه‌ی اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران***. نشر مرکز. تهران.
۱۳. شاملو، احمد. (۱۳۸۵). ***کتاب کوچه***
۱۴. شهیدی، عنایت‌الله و بلوک‌باشی. علی.(۱۳۸۰). ***پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره‌ی قاجار در تهران***. نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی و بنیاد ملی یونسکو. تهران.
۱۵. صالحی‌راد، حسن.(۱۳۸۰). ***مجالس تعزیه***. سروش، تهران.
۱۶. کالر، جاناتان.(۱۳۸۸). ***بوطیقای ساختارگرا***. ترجمه‌ی کوروش صفوی. نشر مینوی خرد. تهران.
۱۷. کالمار، اتین.(۱۳۸۴). ***اقامه تعزیه: اطلاعاتی مقدماتی برای پژوهشی جامع***، ترجمه‌ی داوود حاتمی، تعزیه: آیین و نمایش در ایران، گردآورنده: پیتر جی. چلکووسکی، ترجمه‌ی داوود حاتمی، انتشارات سمت با همکاری انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
۱۸. کویاجی، جهانگیر کوروجی.(۱۳۸۰). ***بنیادهای حماسه و اسطوره در ایران***. نشر آگه.تهران.
۱۹. معین، محمد.(۱۳۸۱). ***فرهنگ معین***. نشر امیرکبیر. تهران. چاپ دهم.
۲۰. ملک‌پور، جمشید،(۱۳۸۵)، ***ادبیات نمایشی در ایران***، نخستین کوشش‌ها تا دوره‌ی قاجار جلد اول. توس، تهران، چاپ دوم.
۲۱. نرشخی، محمد.(۱۳۵۰). ***تاریخ بخارا***. توس، تهران.
۲۲. هارلند، ریچارد.(۱۳۸۰). ***ابرساخت‌گرایی***. ترجمه‌ی فرزان سجودی. انتشارات سوره مهر. تهران.
۲۳. همایونی، صادق.(۱۳۷۸). ***تعزیه در ایران***. انتشارات نوید شیراز، شیراز.
۲۴. یارشاطر، احسان.(۱۳۸۴).***تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام***، ترجمه‌ی داوود حاتمی، تعزیه: آیین و نمایش در ایران، گردآورنده: پیتر جی. چلکووسکی، ترجمه‌ی داوود حاتمی، انتشارات سمت با همکاری انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
۲۵. یول، ارنست. (۱۳۷۹). ***زبان***. ترجمه‌ی فهیمه حسینی. انتشارات سمت. تهران.
26. Malekpour, Jamshid. 2004.***The Islamic Drama***. Frank Cass Publishers

بررسی زمان‌بندی روایت در نمایش‌نامه «در مصر برف نمی‌بارد» نوشته محمد چرمشیر بر پایه نظریات ژرار ژنت

فاطمه احمدی [نویسنده مسوول]

امیر کاووس بالازاده

تاریخ دریافت مقاله:۲۵/ ۹۳/۰۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۸/ ۹۳/۰۶

بررسی زمان‌بندی روایت در نمایش‌نامه «در مصر برف نمی‌بارد» نوشته محمد چرمشیر بر پایه نظریات ژرار ژنت

فاطمه احمدی کارشناسی ادبیات نمایشی دانشکده هنر و معماری واحد تهران مرکزی
امیر کاووس بالازاده مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

چکیده

در این چند دهه اخیر بحث در باب روایت و روایت‌شناسی امری مهم برای پژوهش‌گران تلقی شده است و جویندگان متعددی در باب روایت و عناصر آن اظهار نظر کرده‌اند. یکی از همین افراد ژرار ژنت است که نظریاتی را در زمینه عنصر زمان در روایت به تفصیل بیان کرده است. به قول پل ریکور، زمان و فهم آن به گونه‌ای تجریدی بسیار مشکل است، اما یکی از راه‌های عینی و ملموس شدن آن، که به فهم این عنصر کمک می‌کند، کنش نمایش‌نامه است. ژرار ژنت بر پایه همین کنش‌ها در زمینه ناهم‌خوانی میان زمان داستان و زمان متن، نظریات خود را مطرح کرده است و معتقد به سه نوع رابطه زمانی میان زمان داستان و زمان متن است: ۱- نظم و ترتیب۲ - تداوم ۳- بسامد. در نوشتار حاضر برآنیم تا با تکیه بر همین نظریه، نمایش‌نامه "در مصر برف نمی‌بارد" نوشته محمد چرمشیر را بررسی کنیم.

واژگان کلیدی: روایت، زمان روایی، ژرار ژنت، بسامد، در مصر برف نمی‌بارد.

مقدمه

همان‌طور که در چکیده مقاله عنوان شد در این جستار برآنیم تا بررسی در باب علم روایت‌شناسی و نظریات ژرار ژنت داشته و این قواعد را نمایش‌نامه **در مصر برف نمی‌بارد** اثر محمد چرمشیر تطبیق بدهیم. برای تسریع عمل و رسیدن به نتیجه مورد نظر از زیاده‌گویی و پرداختن به روند شکل‌گیری این مبانی و نظریات می‌گذریم و از همین ابتدا فرض را بر این می‌گذاریم که مخاطب این نوشتار از روند شکل‌گیری و مباحث تاریخی با خبر است و اگر هم نیست با یک جست‌وجوی کوچک از آن مطلع خواهد شد. اما از طرفی هم برای روشن‌تر بودن مطلب به تعریف‌ها و توضیح‌ها در باب روایت‌شناسی و عناصر روایت احتیاج داریم. پس ابتدا روایت و علمِ به‌روز آن را تعریف کرده و در ادامه به تبیین نظریات ژنت و تطبیق آن با اثر مورد نظر خواهیم پرداخت.

تلاش نگارنده بر این است تا با بررسی این اصول به سوالاتی این چنینی پاسخ دهد که، نویسنده **در مصر برف نمی‌بارد** از عنصر زمان در روایت خود چگونه بهره برده است؟ و استفاده این عنصر، چه تاثیری در سرعت نقل رویدادها و تکرار آن‌ها در ارایه بهتر محتوا و اجزا طرح داشته است؟ آیا استفاده از خط زمان، برای ایجاد تعلیق و پیش‌برد اهداف محتوایی اثر مطلوب بوده است یا خیر؟

و اما به دلیل جذابیت بحث روایت‌شناسی در ایران، لازم است پیشینه موضوع اندکی مفصل‌تر و جامع‌تر بیان شود. در چند سال گذشته، منتقدان به روایت و روایت‌شناسی توجه بیش‌تری داشته و کتاب‌ها و مقالاتی را ترجمه و تالیف کرده‌اند. از جمله: شهبا (۱۳۸۲) **نظریه‌های روایت مارتین والاس** را ترجمه کرده است. حری (۱۳۸۳) کتاب **درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت** نوشته مایکل تولان و در سال (۱۳۸۷) **روایت داستانی: بوطیقای معاصر** از شلومیت ریمون- کنان را ترجمه کرده است. یاکوب لوته (۱۳۸۶) **مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما** و فتاح محمدی **گزیده مقالات روایت** مارتین مکوییلان را ترجمه کرده‌اند. در زمینه معرفی روایت‌شناسی، فتح الله بی‌نیاز (۱۳۸۷) کتاب **درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی** را تالیف کرده است. درباره کاربرد روایت‌شناسی در ادب پارسی هم الهام حدادی (۱۳۸۹) **درآمدی بر دستور زبان روایت با گذری بر ادبیات داستانی پارسی** را نوشته است.

از میان مقالات هم به این آثار می‌توان اشاره کرد: زهرا رجبی(۱۳۸۸) به بررسی رابطه زمان و تعلیق در داستان پادشاه و کنیزک بر اساس نظریات ژنت پرداخته است. ابوالفضل حری (۱۳۸۷) در **احسن القصص: رویکرد روایت‌شناختی به قصص قرآنی**، قصص قرآنی را از دیدگاه روایت‌شناختی تحلیل کرده است. وی مقاله ریمون کنان، **مولفه زمان در روایت** را نیز ترجمه کرده است. مقاله **ژرار ژنت و نظریات ادبی‌اش در باب روایت‌شناسی**، نوشته‌ی ویلیام نیلز توسط منصوره اسدی مقدم (۱۳۸۶) ترجمه شده است. قدرت قاسمی‌پور (۱۳۸۷) در **زمان و روایت** به رابطه زبان و روایت و چگونگی تبلور زمان در روایت پرداخته است. الهام حدادی (۱۳۸۸) در

رویکرد روایت‌شناختی به داستان دو دنیای گلی ترقی این داستان را از دیدگاه روایت‌شناختی واکاوی کرده است. محمود رنجبر (۱۳۹۰) به بررسی ساختاری عنصر زمان بر اساس نظریه ژرار ژنت در نمونه‌ای از داستان کوتاه دفاع مقدس پرداخته است.

مقاله **تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت‌شناسی بر اساس نظریه زمان ژنت در داستان بی وتن** اثر رضا امیرخانی، به قلم الهام حدادی، محمد رضا زمان احمدی و فرهاد درودگریان (۱۳۹۰) نوشته شده است و مهدی نیک منش و سونا سلیمیان (۱۳۸۸) به بررسی زمان روایت در نمایش‌نامه **زنان مهتابی، مرد آفتابی** بر پایه نظریات ژرار ژنت پرداخته‌اند.

روایت و روایت‌شناسی

تزوتان تودوروف در کتاب **بوطیقای دکامرون**، برای اولین بار اصطلاح روایت‌شناسی را این گونه معنا می‌کند: «روایت‌شناسی پیامدِ رویکردی به قرایت متون است که وامدار فرمالیسم روسی و ساخت‌گرایی فرانسوی است. به ویژه پیامد کوشش ساختارگرایانه‌ای که از زبان‌شناسی سوسوری به عنوان دانشی راهنما برای مطالعه همه گونه‌های پدیدارهای فرهنگی استفاده می‌کند.»

همان‌طور که از تعریف پیداست روایت‌شناسی را می‌توان ارمغان مکتب فرمالیسم دانست، مکتبی که اصل را بر متن استوار می‌کند و روایت‌ها را به شکل پدیده زبانی و جدا از بافت تولید و دریافت‌شان و در راستای آشکارسازی ساخت‌های زیربنایی متن، مورد توجه قرار می‌دهد. بدین ترتیب علم روایت‌شناسی هم از این مهم به دور نیست.

روایت‌شناسی کلاسیک، میان آن‌چه به واقع اتفاق افتاده (محتوای روایت) و چگونگی نقل آن‌چه اتفاق افتاده تمایز قایل است. منشا این تمایز به تعریف سوسور میان، لانگ/ زبان و پارول/ گفتار و به تمایز فرمالیست‌های روسی میان ماده‌ی خام داستان و پی‌رنگ بر می‌گردد. در روایت‌شناسی واژگان زیاد و گاه مشابهی بر این تمایز تاکید می‌کنند. اما همه روایت‌شناسان در به کارگیری این اصطلاحات با هم اتفاق نظر ندارند و برخی از آن‌ها دو مولفه را به سه مولفه با عناوین مختلف تعمیم می‌دهند. ماده خام/ پی‌رنگ موردنظر فرمالیست‌ها، معادل داستان/ متن و عمل روایت در نظر ریمون–کنان و تولان، و یا معادل قصه/ روایت/ روایت‌کننده ژنت (۱۹۸۰) است. «متن و عمل روایت» ریمون–کنان هر یک معادل جنبه‌ای جداگانه از «گفتمان» سیمور چتمن است. واژه «قصه» ژنت و میکی بل نیز معادل «داستان» ریمن– کنان و معادل «عمل روایت» ریمون– کنان و تولان است. (حری، ۱۳۸۷: ۸۸).

ما در کل، در نظریه روایت، با سه کلید واژه ماندگار روبه‌رو هستیم، داستان، روایت و نقل که هرکدام در جای‌گاه خود و در رابطه‌ای متقابل با دیگری در پردازش است. پیدایش شیوه‌های تازه روایت در دو قرن اخیر، موجب پیشرفت روزافزون علم روایت‌شناسی در دهه‌های اخیر شده

است. از جمله این مباحث، مقولـه زمـان در روایت است.

بحث درباب مفهوم زمان در میان اندیش‌مندان و نظریه‌پردازان سابقه‌ای دیرینه دارد. از فیلسوفان گرفته تا یزدان‌شناسان و فیزیک‌دانان، هر کدام در بـاب زمـان اظهارنظرهـایی کرده‌اند. اما همگی بر این امر صحه گذاشته‌اند که تعریفی عینی و دقیق از زمان، امـری ناشدنی است. آلبرت انشتین روزی گفته بود، زمان همان چیزی است که مردم بر روی عقربه‌های ساعت خود می‌بینند. سنت آگوستین نیز اظهار کرده بود، تا زمانی که از مـن نپرسند زمان چیست، می‌دانم زمان چیست، اما آن گاه که از من بپرسـند زمـان چیـست، دیگر نمی‌توانم پاسخی بدهم. شعار اصلی هوسرل، فیلسوف پدیدارشـناس، در باب زمان ایـن بـود که: حرکت به سوی خود اشـیا.(قاسمی پور،۱۳۸۷:۱۲۴)

روایت و داستان را هم‌چون زندگی، بدون زمان نمی‌توان درک کرد. تصورات ما از زمان بیش‌تر از فرایندهای ناشی از طبیعت به دست می‌آید، مانند تغییر روز و شب و یا فصل‌ها و حتی اگر فرد به دور از این روند باشد در توالی شخصیتی خود از زمان به دور نیست. به دیگر کلام مکانیزم درک زمان طبیعی و زمان شخصی در افراد به تجربه زمانی آن‌ها مربوط است. اما ارتباط میان زمان متن و زمان داستان چطور؟ با تکیه بر نظریه ژنت این‌گونه می‌توان نوشت که:

می‌توان رابطه میان زمان نقل کردن (زمان داستان) و زمان نقل شده (زمان متن) در خودِ متن را «بازی با زمان» نامید. این بازی هدفی دارد که همان امر زیسته زمانی است که مقصود از آن، حکایت است. وظیفه ریخت‌شناسی بوطیقایی، پدیدار ساختن مناسبت میان روابط کمی زمان و کیفیت‌های زمان است که به زندگی وابسته‌اند. (ریکور به نقل از مولر، ۱۳۸۴: ۱۴۱).

در روایت‌شناسی ساختارگرا سخن روایی، دال روایـت اسـت و داسـتان یـا محتوای درونی روایت مدلول به حساب می‌آید. از این‌رو روایت‌شناسان ساختارگرا برای هر روایتی دو نوع زمان قایل هستند: یکی زمان دال روایت و دیگـری زمـان مـدلول روایـت. پیش از ساختارگرایان، از میان فرمالیست‌های روسی، بوریس توماشفسکی نیز به تمایز زمـان داستان و زمان متن اشاره کرده است؛ «او در رساله خود موسوم به **درون مایگان** بیان کرده که زمان داستان مقدار زمانی است که به واسطه رخدادهای روایت شده گرفته می‌شود؛ امـا زمـان متن را زمانی می‌داند که برای خواندن اثر ادبی مورد نیاز است.» (قاسمی‌پور،۱۳۸۷:۱۲۶).

در خصوص زمان‌مندی متن روایی، ژنت، جامع‌ترین بحث را ذیل ناهم‌خوانی میان زمـان داستان و زمان متن مطرح کرده است و معتقد به سه نوع رابطه زمانی میان زمان داستان و زمان متن است: ۱- نظم و ترتیب: (پاسخ به پرسش «کی؟»)، ۲ - تداوم: پاسـخ بـه پرسـش(«چه مدت؟») ۳- بسامد:(پاسخ به پرسش «چند وقت یک بار؟» در ادامه مفصل‌تر به تبیین نظریات ژنت خواهیم پرداخت.

در مصر برف نمی‌بارد، نوشته محمد چرمشیر

نمایش‌نامه "**در مصر برف نمی‌بارد**" نوشته محمد چرمشیر است که در سال ۱۳۸۲ نوشته شده و به روی صحنه رفته است. روایت از جایی آغاز می‌شود که مرد بالدار، رسول عشق و امید، از اذل سخن می‌گوید و آن زمان که خداوند دو گوی اندوه و شادی را به انسان هدیه می‌کند و فرشتگان می‌پرسند همین است انسان؟

به زمین می‌آییم، زلیخا پیراهنی پاره پاره در دست دارد و در پی مجاب کردن فوتیفر برای راندن یوسف از این خانه است. زیرا به گفته او یوسفِ امین، دست به سوی زلیخا دراز کرده است. فوتیفر باور ندارد و یوسف را برای دفاع از خود صدا می‌کند. اما کجاست این یوسف؟

زلیخا شرح فراق می‌گوید. خودش هم نمی‌داند از کی و کجا دل‌باخته رسول عشق بوده است. هم‌چون پرنده‌ای خیس باران، زنان قصر می‌آیند و زلیخا را می‌برند. زنان قصر از خواب‌های خود می‌گویند همه در خواب ماه را می‌بینند که تن می‌شود در دریا و یا آبی شده‌اند که محبوب با سم اسبش از آن‌ها گذشته، همه عاشق‌اند در این خانه. عاشق محبوبی غایب.

مرد بالدار از رویای خواب و فرشته خواب سخن می‌گوید و صدای ناله‌های زنی که می‌زاید آرامش سخن‌اش را به هم می‌ریزد. زنان به شتاب این‌سو و آن‌سو می‌روند. کودکی در حال به‌دنیا آمدن است. زنی طلب آب می‌کند و یعقوب از خواب خود سخن می‌گوید. او تکه نانی را برای پسرانش تقسیم می‌کرده و باز تکه مانده را به تکه‌هایی دیگر، که پرنده‌ای نان را می‌برد. کودک به‌دنیا می آید. چه نامش می‌دهی یعقوب؟ یوسف!

صفورا، از کنیزان غلام شوی خانه، کلاغ‌هایی را می‌بیند که به عمد می‌آیند و خودشان را به در و دیوار می‌زنند و می‌میرند. از یوسف طلب کمک می‌کند، اما کجاست این یوسف؟

عاشقان یوسف که او را گم کرده‌اند، به هر طرف سر می‌چرخانند، او هم هست و هم نیست. او را فقط در خواب‌هایشان می‌بینند. که برادرانش او را به چاه می‌اندازند. که با چاه سخن می‌گوید. او را در خاطرات‌شان می‌بینند آن زمان که زلیخا او را به بردگی خرید و فوتیفر به خنده‌های او دل بست و صفورا او را از گرد و خاک شست و گرنه در مصر که برف نمی‌بارد.

صفورا هنوز به دنبال یوسف است و زلیخا هر دم بیش‌تر عاشق می‌شود تا جایی که حتی حرف‌های تامار، دوست صمیمی‌اش، هم در او اثر ندارد. بلکه حرف‌های او تامار را هم عاشق این سوسمار صحرای سینا می‌کند. او در تدارک شبستان و نارنج و حریر، برای عاشقی با یوسف است و تمام اهل خانه دل نگران او. صفورا معترض به کلاغ‌ها، تامار در پی پشیمان کردن زلیخا از این عشق ممنوع و یعقوب خواب چاه و ماه و ترنج و حریر می‌بینند. تمام زنان مصر در ملامت زلیخا از این دیوانگی و زلیخا دلداده‌تر از همیشه در پی یوسف است.

فوتیفر از این دلدادگی آگاه شده است. زلیخا در پی زنانی است که او را ملامت می‌کنند تا یوسف

و نارنج را به همه نشان بدهد. ابودو فرشته شر و نکبت و کابوس جای مرد سپید پوش را می‌گیرد. آمده تا مصر را از بوی یوسف و امید خالی کند.

عاشقان یوسف گم کرده راه، اسیر کوچه‌های شهوت می‌شوند. زلیخا بیچاره عشق است و عشق چاره او نیست! فرعون دم‌به‌دم خواب قحطی و خشکسالی می‌بیند و فقر تمام مصر را در برگرفته است. هر کسی که روزی عاشق یوسف بوده اینک دشمن او است. حتی یعقوب رسول، هم او و هم خدای او را انکار می‌کند. فوتیفر هنوز به دنبال باریدن برف است. و یعقوب همه را به دیدار یوسف امید می‌دهد.

کودکی زاده می‌شود در این نکبت و ناامیدی و شاید همان یوسفی باشد که همه در پی اویند. مرد بالدار باز می‌گردد. این زمان دیگر در مصر برف می‌بارد.

نظریه زمان در روایت ژرار ژنت

ژنت درباره پرسش‌های مربوط به زمان روایت بسیار اندیشیده است: داستان نسبت به روایت به مثابه یك كل، نسبت به نتیجه نهایی، چگونه ارایه شده است؟ باز هم گزینش‌های روش‌شناختی چندی در دسترس نویسندگان قرار دارد. آن‌ها برای رسیدن به نتایج مورد نظر می‌توانند: نظم روایت را تغییر دهند. سرعت روایت و بسامد رخدادها را تغییر دهند. استفاده ماهرانه از این تکنیک‌ها روایت‌گیر را قادر می‌سازد که آن عناصر روایی را که مورد تاکید نویسنده قرار گرفته‌اند مشخص کند و تشخیص دهد که ساخت و سازمان متن چیست. (توردورف،۱۳۸۲: ۸)

راوی همیشه نسبت به داستانی که می‌گوید در موقعیت زمانی خاصی قرار دارد. ژنت چهار نوع بازگویی را توصیف می‌کند.

۱- روایت پسینی: راوی آن‌چه را که در زمان گذشته رخ داده نقل می‌کند. (این رایج‌ترین موقعیت زمانی است.)

۲- روایت پیشینی: راوی آن‌چه را که در آینده اتفاق می‌افتد نقل می‌کند.(این نوع روایت اغلب شکل خواب و رویا یا پیش‌گویی می‌گیرد.)

۳- روایت جاری یا هم زمان: راوی داستانش را در همان لحظه رخداد نقل می‌کند.

۴- روایت بینابینی: این نوع ترکیبی از روایت پیشینی یا پسینی را با روایت هم‌زمان درهم می‌آمیزد. مثلا راوی آن‌چه را که در طول روز تجربه کرده نقل می‌کند و برداشت‌های جاری خود درباره این رخدادها را نیز به آن‌ها می‌افزاید.

نمایش‌نامه "در مصر برف نمی‌بارد"، چندین نمونه از این نوع زمان‌بندی را دارد. چند جای مختلف شخصیت‌ها همان‌طور که از حال خود سخن می‌گویند از گذشته و آرزوهای خود برای آینده نیز حرف می‌زنند. مانند:

مرد بالدار: بی‌تاب‌اند زنانی که به شتاب سخن می‌گویند. آرام زلیخا، یوسف در خواب است. گوش کن. اوست که سخن می‌گوید... ای رِسن که بر کمر من گره خورده‌ای چنین دژم و نفس‌گیر، گرمای مهر برادرانم را در خود داری یا شعله خشمی که یوسف را می‌سوزاند. از توست که می‌پرسم؟ یوسف به کدامین گناه در چاه شد؟... گناهی سنگین‌تر از زیبایی داشت؟... ندانستند که فراق یوسف با یعقوب چه کارها خواهد کرد؟...(چرمشیر، ۱۳۸۳: ۲۳)

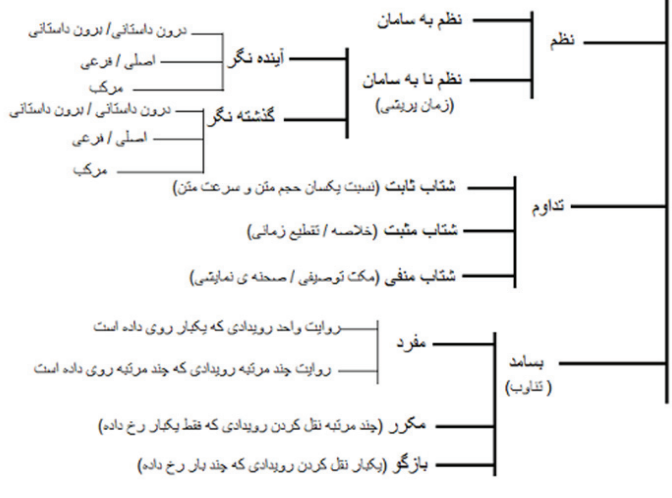
در نمونه ذکر شده، مرد بالدار که گویا همان یوسف است در حالی‌که در زمان حال با چاه سخن می‌گوید، یاد خشم و کینه برادارن می‌کند و از بلاهایی که بعد از این بر سر یعقوب خواهد آمد سخن می‌گوید. یا در نمونه‌ای دیگر که زلیخا زنان مصر را می‌خواند تا از عشق یوسف که در دلش ماندگار شده سخن بگوید.

زلیخا:... زنانی که زبان به ملامت گشوده‌اند گرد آورید. زنانی که به سبب عشق یوسف مرا دشمن شده‌اند گرد آورید. تا به آن‌ها بگویم ای شما که مرا به گناه عیب می‌کنید، بنگرید یوسف را...(همان، ۶۷)

یا زمانی که از پریشان حالی‌اش با حنا صحبت می‌کند.

زلیخا: بازشان بگذار. بگذار بشنوند زلیخا از چه دردی می‌میرد. وقتی آرزو می‌کرد باغبان این خانه بود و نیست. زلیخا می‌خواهد دق کند وقتی آرزو می‌کند کاش آشپزی ساده بود در این خانه و نیست.همه پارچه‌های این خانه را بیاورید.(همان، ۴۴)

ژرار ژنت به منزله تاثیرگذارترین نظریه‌پرداز در زمینه زمان متن، بین زمان متن و زمان روایت، تفاوت قایل است و مسیر گردش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی (متن) به سه مبحث عمده «نظم، تداوم و بسامد» به شرح زیر تقسیم می‌کند:



الف: نظم

مقصود از «نظم» «ترتیب زمانی رخدادهای داستان نسبت به ارایه همین رخدادها در گفتمان روایی است. (لوته،۱۳۸۶:۷۲) در این باب ژنت می‌گوید:

« بررسی نظم زمان‌مندانه روایت، مبتنی است بر مقایسه میان ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در سخن روایی انتظام می‌یابند، با ترتیب زنجیرهای که همین رخدادها یا بخش‌های زمان‌مند در داستان دارند. به‌گونه‌ای که نظم و ترتیب زمانی مربوط به داستان، یا به‌واسطه خود روایت مورد اشارت قرار می‌گیرد و یا از این یا آن سرنخ فهمیده می‌شود»(قاسمی‌پور،۱۳۸۷:۹۲).

اگر متنی چنان روایت شود که از ترتیب گاه‌شمارانه داستان دور شود، آن‌گاه با نوعی اختلاف روبه‌رو هستیم که ژنت آن را زمان‌پریشی[۸] می‌خواند. ژنت عدم توازی‌های ترتیب را با اصطلاحات آینده‌نگر و گذشته‌نگر مطرح می‌کند. نظم و ترتیب رخدادها در داستان به هر صورتی که باشند، در نظام تک ساحتی زبان بازنمایی می‌گردند.

زمان‌پریشی آینده‌نگر

در نوع آینده‌نگر، نوعی پرش و جلورَوی نسبت به زمان طبیعی صورت می‌گیرد و از واقعه‌ای که هنوز رخ نداده است، سخن به میان می‌آید.

نمونه‌های این نوع زمان‌بندی در نمایش‌نامه، آن‌جا که یعقوب از دیدار یوسف سخن می‌گوید:

یعقوب: گفتند چگونه خواهیش یافت با این چشم که نداری؟ نگفتم‌شان مرا با چشم‌ها کاری نیست من یوسف خود را از عطر تن‌اش خواهم شناخت.....

یعقوب: رخت‌شورها برایش آواز می‌خوانند. ماهیگیران بزرگترین ماهی‌ها را برایش می‌آورند. باغبان‌ها کوچه‌های مصر را پر می‌کنند از اطلسی‌ها. کودکان شیرین‌ترین لبخندهای او را می‌زنند. مصری می‌شود این مصر. بگذار یوسف بیاید. (چرمشیر، ۱۳۸۳:۱۲)

یا زمانی که زلیخا از یوسف و زندگی با او سخن می‌گوید:

زلیخا: نگاهم نکن، یوسف. وقتی که در این بستر خواهی خفت. چشم بر نیل بینداز که از پنجره دیده خواهد شد. دست بر پوستم نکش یوسف. وقتی در این بستر خواهی خفت. نرمی حریر را با سر انگشتانت نوازش کن... نام نیل را بگو. نام باران را نام عشق را. بگذار دوباره جوان شوم. از عشق تو زیبا شوم... من نیل خواهم شد. من ترنج خواهم شد. من حریر خواهم شد. (همان:۱۸)

یا زمانی که در پرده اول نمایش‌نامه گرد راه را از یوسف می‌شویند:

مرد بالدار: باید جایی برای ریختن این آب‌های کثیف در این خانه پیدا کرد. گلدانی، باغچه گلی، نه. این آب همین‌طور بماند بهتر است. شاید مجبور شدیم یوسف را با همین آب کثیف دوباره پنهان کنیم.

بی‌قراری‌های زلیخا در فراق یوسف:

زلیخا: می‌خواهم هر چه پارچه در این خانه هست به هم بدوزم. می‌خواهم بستری بسازم از همه پارچه‌های این خانه چون نیل. بزرگ و سرد و عمیق. می‌خواهم خودم را غرق کنم در این نیل بسترم. تا عاقبت یکی برود و بگوید: زلیخا مرد. غرق شد در پارچه‌های بستری که می‌دوخت. (همان:۲۲)

بکارگیری این آینده‌نگری‌ها حس تعلیق و انتظار مخاطب را بـه طور کامل از بـین نمی‌برد، بلکه او را برای آگاهی از چگونگی تحقق اهداف شخصیت‌ها و آینده آن‌ها، کنجکاوتر و مشتاق‌تر می‌نماید.

زمان پریش گذشته‌نگر

در نوع گذشته‌نگر، نوعی عقبگرد نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیـرد؛ گویی روایت بـه گذشته‌ای در داستان بر می‌گردد. حال اگر پس‌نگاه یا پیش‌نگـاه، راجع به شخصیت، رخـداد و خـط سـیر داستـــان در حال نقـل شدن باشد، درون داستـانی یا همبـافت است و اگـر در روایـت پـس نگـاه یـا پیش‌نگاه، اطلاعاتی درباره شخصیت، رخداد و خط سیر داستان دیگـری خـارج از نقطـه آغاز و پایان متن ذکر شود، برون داستانی یا دگربـافت است. از سوی دیگر، بـازگشت به عقب می‌تـواند سرآغاز از پیش معین روایت را هم در برگیرد و پرش به جلو نیز با نقطه پایانی روایت در پیوند باشد، که در این صورت، پس‌نگاه یا پیش‌نگاه مرکب خواهد بـود. گذشته‌نگرها و آینده‌نگرها را می‌توان با توجه به ارتباط‌شان با خط سیر اصلی روایـت بـه دو نوع اصلی یا فرعی‌نیز تقسیم کرد.

در اثر یاد شده، با چندین نمونه از این زمان‌پریشی‌ها و بازگشت به گذشته روبه‌روییم که نویسنده با زیرکی تمام آن‌ها را در کنش هم‌زمان روایت جای داده است. به طور مثال همان اول روایت، مرد بالدار از اذل سخن می‌گوید و شرح خلقت انسان که زمانی دورتر از زمان شروع روایت است و از نوع گذشته‌نگری برون داستانی و فرعی است:

مرد بالدار: و فریشتیگان پرسیدند: همین است انسان؟ و خداوند دست برده از گِلی که انسان را از آن سرشته بود، دو گوی کوچک بساخت. پس فرمود: این گوی اندوه است و این دیگری گوی شادی...(همان:۹)

آن هنگام که یعقوب از خداوند کمک می‌طلبد تا کودک‌اش به سلامت به دنیا پا گذارد گذشته‌نگر دورن داستانی اصلی:

یعقوب: من رسول تو نیستم؟ مرا برنگزیدی؟ تو مرا نخواندی تا قوم خویش به سوی تو آورم. نخواندی... تو مرا به این سرزمین باد و رمل فرمان ندادی؟ ندادی؟ من رنج‌ها ندیدم برای کلام تو؟... (همان:۲۳)

و دیگر نمونه‌ها:

گذشته‌نگر درون داستانی اصلی:

یعقوب: ما همه این‌جا بودیم. یعقوب و پسرانش با هم. ما زیر آسمان بودیم. هر آیینه در آسمان هم ماه بود و ستاره، هم خورشید. نیمی شب بود و نیم دیگرش روز. ما آن‌جا بودیم زیر نیمه خورشید... (همان:۲۴)

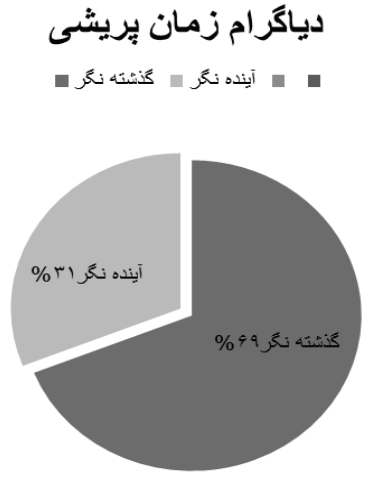
گذشته‌نگر برون داستانی فرعی

مرد بالدار: و فریشتیگان پرسیدند: این خواب چه باشد؟ و خداوند فرمود تا همه فریشتیگان به خواب شوند. چون همه بیدار شدند. گفتند در آن پرده مه اندود دیدیم هر آن‌چه را که می‌خواستیم... (همان:۱۰)

گذشته‌نگر دورن داستانی اصلی

فوتیفر: این دردانه را تو یافتی. با دلت بود یا با چشم‌هایت ندانستم. من خنده‌اش را دیدم. نه آن مروارید دندان‌ها را در میان آن همه غبار که بر او مانده بود. همه را تو دیدی تو از آن همه زنگار به درش آوردی... (همان:۱۱)

اگر بخواهیم زمان‌پریشی آینده‌نگر و گذشته‌نگر را در کلیت نمایش‌نامه بازگو کنیم، باید بگوییم که این اثر سی‌وشش روایت گذشته‌نگر و شانزده روایت آینده‌نگر فارغ از دسته‌بندی‌های فرعی آن‌ها دارد. که نسبت آن‌ها را این گونه می‌توان نشان داد:



زمان‌پریشی می‌تواند در روایت چندین کارکرد داشته باشد. در حالی‌که بازگشت زمانی نقش توضیحی و بیان‌گر، گسترش روان‌شناسی شخصیت با نقل رویدادهای ازگذشته او دارد، پیش‌واز زمانی با برملا کردن کمی از حقایقی که بعدها برملا می‌شوند کنجکاوی خواننده را بر می‌انگیزد. چنان‌چه نویسنده بخواهد شیوه بازگویی خطی رمان‌های کلاسیک را تا اندازه‌ای بر هم بزند، این نقض نظم تقویمی حوادث نیز می‌تواند تنها نقش مخالف‌خوان داشته باشد.

نکته‌ای که درباره آینده‌نگری‌های **در مصر برف نمی‌بارد** بایـد گفت این است کـه، روایت برش‌های زمانی آینده‌نگر در میان روایات گذشته‌نگر زنان خانه زلیخا و گاهی یعقوب، آن‌ها را به آینده‌نگر در گذشته‌نگر تبدیل می‌کند و ترکیبی پـارادوکسی در زمان پریشی روایت ایجاد می‌کند.

ب: تداوم

با دگرگون کردن سرعت روایت نیز می‌توان تاثیرات دیگری بر متن گذاشت. ژنت اجرای تئاتری را که در آن مدت داستان- رویداد با مدت نقل صحنه‌ای آن یکی است (شتاب ثابت) به‌عنوان مبنای کارش مورد استفاده قرار می‌دهد.

راوی می‌تواند سرعت روایت را نسبت به رخدادهای گفتنی کم یا زیاد کند. مثلا می‌توان تمام زندگی کسی را در یك جمله خلاصه کرد یا می‌توان هزار صفحه را به روایت رخدادهای اختصاص داد که یك دوره بیست و چهار ساعته اتفاق می‌افتند.

ژنت چهار نوع حرکت روایی را برمی‌شمرد. (NT: زمان روایت؛ ST: زمان داستان):

۱- درنگ (NT = ST = ۰) داستان-رویداد قطع می‌شود تا منحصرا جا به گفتمان راوی بدهد. توصیفات ایستا در این مقوله جا می‌گیرند.[زمان روایت در جریان و زمان داستان ساکن]

۲- صحنه (NT = ST:) زمان روایت با زمان داستان هماهنگ و منطبق است گفتگو مثال خوبی برای این مورد است.[زمان روایت با زمان داستان برابر].

۳- چکیده (NT < ST:) قسمتی از داستان - رویداد در روایت خلاصه می‌شود تا به سرعت بیافزاید. چکیده‌ها می‌توانند طول متفاوتی داشته باشند.[زمان روایت از زمان داستان کم‌تر].

۴- حذف: NT = ST = n روایت درباره قسمت‌هایی از داستان- رویداد اصلا چیزی نمی‌گوید. حذف دو نوع است: حذف صریح و حذف تلویحی. در حـذف صـریح مشـخص می‌شود کـه چـه مقـدار از داستان حذف شده است. در حذف تلویحی، هیچ اشاره روشنی به تغییر یا تبـدیل در زمـان داستان نمی‌شود. در واقع، حذف رخدادهای میانی، سرعت نقـل حـوادث اصلی را در سـطح متن افزایش داده و خواننده موجزوار با حوادث داستان رویارو می‌شود. به دیگر سخن، حذف حوادث غیرضروری در سطح متن، خواننده را یک راست در بطن ماجرا قرار می‌دهد. (حری،۱۳۸۷:۱۰۰)

نیازی نیست ذکر کنیم که این چهار نوع سرعت روایی را می‌توان به نسبت‌های مختلفی در متن استفاده کرد، حتی می‌توان از ترکیب آن‌ها بهره برد: مثلا یک صحنه گفتگو می‌تواند در خودش یک چکیده داشته باشد. تغییرات سرعت در روایت می‌تواند میزان اهمیت داده شده به رخدادهای مختلف داستان را نشان دهد. چنان‌چه نویسنده‌ای از واقعه ویژه‌ای به سرعت بگذرد یا بر آن درنگ کند یا آن را کاملا حذف کند، دلیل واضحی داریم برای این که بپرسیم چرا این گزینش‌های متنی را انجام داده است.

پاسخ به این پرسش که متن روایی چه مدت «طول می‌کشد» واقعا غیرممکن است. چون در اینجا تنها میزان و معیار «زمان خواندن» است که آن هم از خواننده به خواننده متفاوت است. (لوته،۱۳۸۶:۷۶) تداوم به این پرسش پاسخ می‌دهد که چه اندازه از زمان سطح داستان در سطح متن نمود پیدا می‌کند؟ ژنت، ثبات پویایی را به منزله معیار سنجش درجات تداوم پیشنهاد می‌کند و مراد از آن نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن تکه از داستان است و با در نظر گرفتن پویایی ثابت به منزله معیار، دو شتاب به وجود می‌آید: شتاب مثبت و شتاب منفی.اختصاص یک تکه کوتاه از متن به مدت زمان درازی از داستان، شتاب مثبت و اختصاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی است سرعت حداکثر، «حذف» و سرعت حداقل، «درنگ توصیفی» نام دارد. میان این دو بی‌نهایت نیز، «خلاصه» و «صحنه نمایشی» قرار می‌گیرد. در حذف، پویایی صفر متن متناظر با برخی تداوم‌های داستان است. در درنگ توصیفی، تداوم متن طولانی‌تر از تداوم داستان است. در خلاصه، تداوم متن کوتاهتر از تداوم داستان است. در صحنه نمایشی، تداوم داستان و متن تقریبا برابر است. (ریمون کنان، ۷۴و۱۳۸۷،۷۳)

در نمایش‌نامه **در مصر برف نمی‌بارد** ما به نوعی با شتاب ثابت مواجه‌ایم. نویسنده از روایت اول تمامی نکات و نقاط عطف را استفاده کرده و نتیجتا با حذف روبه‌رو نیستیم. اثر در وضعیتی به سر می‌برد دچار شتاب منفی نیست اما گاهی در درنگ توصیفی به سر می‌برد. در واقع به جزییات روایت اول نپرداخته و به میزان درخور توجهی به رخدادهای روایت اول پرداخته است. می‌توان گفت نویسنده به سبب تاکید بر برخی مسایل که در هسته درونی نمایش‌نامه‌اش مطرح است، با استفاده از بازی‌های زبانی، پاره‌هایی از متن را بسط می‌دهد و توصیف می‌کند و در پرتو این بسط و توصیف به معرفی شخصیت‌ها القای مضمون اصلی و اتصال مضامین فرعی به آن دست می‌یابد. اگر روایت اول را داستان آشنای یوسف، از تولد تا بازیافتن پدرش یعقوب در نظر بگیریم، چرمشیر تمامی رخدادهای اصلی داستان را در روایت خود عنوان کرده است. این رخدادها را این گونه می‌توان خلاصه کرد:

ج: بسامد رخ‌دادها

در رابطه با زمان روایت یک مفهوم دیگر باید بررسی شود: مفهوم بسامد روایی که عبارت است از رابطه بین تعداد دفعاتی که یک رخ‌داد در داستان اتفاق می‌افتد و تعداد دفعاتی که در روایت نقل می‌شود. بین این توانایی‌های بازگویی هم در بخش رخدادهای نقل شده داستان و هم گفته‌ها و گزاره‌های روایی متن نظامی از مناسبات ایجاد می‌شود، نظامی از روابط که می‌توان در ابتدا آن‌ها را به چهار نوع اصلی تقلیل داد که خیلی ساده از ضرب دو امکان معین در دو وجه: رویداد تکرار شده یا نه؟ گزاره تکرار شده یا نه؟ حاصل می‌شوند.

۱. **نقل منفرد**: آن‌چه که یک‌بار اتفاق افتاده یک‌بار هم نقل شده، یا آن‌چه که چندبار اتفاق افتاده چند بار هم نقل شده است.

۲. **روایت تکراری**: آن که یک‌بار اتفاق افتاده چند بار نقل شده است.

۳. **روایت مکرر**: آن‌چه که چندبار اتفاق افتاده فقط یک‌بار نقل شده است.

بسامد، مولفه‌ای است که قضاوت درباره آن و کشف انواع تکرارهای آن در پایان خواندن روایت و با بازگشت به عقب و بررسی کل داستان سنجیده می‌شود و در ضمن این تکرارها، ممکن است سبک، راوی، تداوم و زاویه دید تغییر کند یا تغییر نکند (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۱۶. تودورف، ۱۳۸۲:۶)

تناوب و بسامد، در همین سه دسته اصلیِ خود به گونه‌های مختلف در یک روایت ظاهر شده و با تکرار مولفه‌های مختلفی شکل می‌گیرد.

۱. بسامد تکرار عدد:

در نمایش‌نامه مورد نظر، عدد دوازده باز عدد هفت برای یادآوری هفت سال خشک‌سالی و هفت

سال باروری و هفت بار از عدد سیزده به‌عنوان عدد نحسی یاد شده. و حنا چهار بار عدد چهارده را که نشان پایان نحسی و خوش یومنی می‌داند، ذکر می‌کند.

۲. بسامد تکرار نام شخصیت:

در این نمایش‌نامه بی‌نهایت نام یوسف در کنار امید و عشق و نارنج، زلیخا در کنار انتظار و رنج و ماه، یعقوب در کنار بینایی و خواب و پسرانش ذکر شده است.

۳. بسامد تکرار بن مایه:

بن مایه اصلی نمایش‌نامه از کلماتی چون قحطی، عشق، نفرت و حسادت شکل گرفته و این بن‌مایه‌ها در تمام روایت تکرار شده است.

۴. بسامد تکرار یک جمله:

نمایش‌نامه پر است از تکرار مکرر جمله‌هایی که یا از زبان یک شخصیت بیرون می‌آید و یا در پرده دوم شخصیت دیگری به آن‌ها اشاره می‌کند. مانند:

زن رهگذر: یوسف، یوسف کجایی؟

که فقط بیست و دو بار در پرده دوم گفته شد. و یا نام نمایش‌نامه که در صحبت‌های فوتیفر پنج بار گفته می‌شود. نمایش‌نامه مملو از این جمله است:

چه نامش می‌دهی یعقوب؟

تو را چه می‌شود یوسف؟

این یوسف غلام ما فقط در خواب‌های من است که این کارها را می‌کند.

شما که خواب می‌بینید؟

فوتیفر مردی بود که دستش به دهان‌اش می‌رسید.

یوسف، وقتی در این بستر خواهی خفت. و...

مبحث تکرار واژه در نگاه فرمالیسم، خود بحثی جدا دارد. اما این‌جا نویسنده جملات خود را در عین وضوح و بدون ایجاد ایهام و ایجاز به کار برده است که گویا فقط نشانی از خاصیت زبانی اثر است و چرمشیر خواسته با این تکرارها بر حرف دل شخصیت‌هایش تاکید کند.

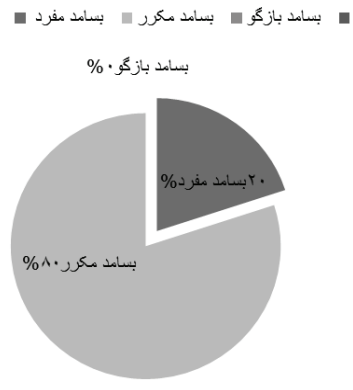
۵. بسامد تکرار بر حسب یک کنش

گاهی عملی انجام می‌شود و در روایت بارها از آن صحبت می‌شود. مانند هجوم کلاغ‌ها به خانه زلیخا که چندین بار از صفورا می‌شنویم یا باریدن باران در حد سیل که باز صفورا ذکرکننده آن است. زلیخا دو بار تبعید یوسف را خواستار است. صحبت کردن یوسف با چاه پنج بار ذکر می‌شود. به خیانت برادران یوسف سه بار اشاره می‌شود. سه بار هم به مرگ سارا و تامار اشاره می‌شود.

در ساختار غیرخطی نمایش‌نامه، بسامد و تکرار، کاربرد ویژه ای دارد و نویسنده با ذکر مکرر و متناوب وقایع و حالاتی که بر اشخاص نمایشی رخ داده است به صورت دو نوع بسامد مفرد

(سیزده) و بسامد مکرر (چهل و هفت‌مرتبه) به بسط مضمون اصلی‌نمایش‌نامه می‌پردازد.

دیاگرام بسامد



نتیجه‌گیری

چنان‌که ملاحظه شد، نمایش‌نامه **در مصر برف نمی‌بارد**، از آثار چند لایه و پیچیده از نظر زمان روایی به‌حساب می‌آید کـه در آن سیر طبیعی و خطی زمـان شکسـته و با آینده‌نگری‌ها و گذشته‌نگری‌های پی‌درپی، شکاف‌هایی عمیق در زمان‌مندی روایت این اثر نمایشی ایجاد شده است.

قابلیت‌های روایـی ایـن اثـر ادبـی نمایشـی از بهـره منـدی هنرمندانـه نویسـنده از شگردهای زمان‌روایی خـبر می‌دهد که مهم‌ترین گونه‌های آن به شرح زیر است:

۱- نویسنده شاکله اصلی روایت‌پردازی نمایش‌نامه را بر اساس شگرد روایـت در روایـت که مسیر طبیعی زمان متن را بیش‌تر به گذشته برمی‌گرداند استوار کرده است.

۲- مخاطب با برخورد با یك گذشته‌نگری فرعی در نقطه آغازین نمایش‌نامه بـه سـیر غیرخطی زمان متن پی می‌برد و تکرار این زمان پریشی در جای‌جای نمایش‌نامه، او را بـه دنبال خود می‌کشاند. می‌توان گفت که کارکرد اصلی ایـن گذشته‌نگری در متن، به نوعی معرف شخصیت‌ها و روایت گذشته آن‌هاست که به خوبی انجام شده است.

۳- با توجه به فضای سوریال و فانتزی **در مصر برف نمی‌بارد**، حضـور کم‌رنگـی از زمان تقویمی مشاهده می‌شود و نویسنده با پی‌ریزی اثر خود بر اساس زمان‌روایـی، آن را در ژانر داستان‌های خیال و وهم می‌گنجاند.

۴- روایت‌های گذشته‌نگر در آینده‌نگری که به نقـل داسـتان زنـدگی و آرزوها و خواب‌های زنـان پرداخته، خلاهای داستانی کل روایت را که با زمان‌پریشی ایجاد شده، پرکرده‌اند و نقـش بسیار مهمی را در شکل‌گیری تنه اصلی روایت، بر عهده دارند.

۵- نویسنده با گسترش شکست زمان و پیچیدگی آن با نقل روایت‌های آینـده‌نگـر در گذشته‌نگر، مخاطب را در جریان سیر نسبتا کامل و معناداری از زندگی و چگونگی آشفتگی شخصیت‌ها می‌گذارد.

۶- چرمشیر برای بیان برش‌های مختلف زمـانی و شرح کنش‌های متفاوت آن از ضرباهنگی متناسب با هر یک بهره برده است. گفتگوهای اصلی بـه صـورت شـتاب‌های ثابت و با نزدیک کردن طول زمان داستان به طول حجم متن ارایه شده‌انـد تـا بـا حفـظ هویت اثر نمـایشی (براساس دیـالوگ) رسالت انتقـال پیـام و بهـره‌منـدی مخاطـب از مضامین گفتگوهای روایت انجام گیرد. محدوده زمانی وسیع روایت‌های گذشته‌نگـر بـه صـورت شـتاب مثبـت و بـا درنگ توصیفی، نقل شده‌اند. و نویسنده در بیان آن‌ها بـه مطالـب فرعـی و حاشیه‌ای توجهی نداشته تا مخاطب را در روایت چند لایه اثرش سردرگم نسازد.

۷- تکرار و بسامد کنش‌های مختلف نمایش‌نامه که بـه دو نـوع بسـامد مفـرد و بسـامد مکرر بیان شده‌اند، کارکرد ویژه و نقش به‌سزایی در تاکید مضمون و افزایش حس تعلیـق در روایت دارد و نویسنده به علت اهمیت، پیچیدگی و لطافتی که در این موضوع یافتـه، به بیان چندباره کنش‌های اساسی نمایش‌نامه می‌پـردازد. بـه طـور کلـی تکرار، یکـی از ویژگی‌های ساختاری اثر نمایشی محمد چرمشیر محسوب می‌شود.

■ فهرست منابع

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۶)، ***ساختار و تأویل متن***، چاپ نهم، تهران، مرکز.

۲. اخوت، احمد. (۱۳۷۱)، ***دستور زبان داستان***، اصفهان، فردا.

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

۴. تودورف، تزوتان. (۱۳۸۲)، ***بوطیقای ساختارگرا***، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگه.

۵. تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳)، ***درآمدی نقادانه زبان‌شناختی بر روایت***، ترجمـه ابوالفضـل حـری، تهـران، بنیاد سینمایی فارابی.

۶. چرمشیر، محمد. (۱۳۸۳)، ***در مصر برف نمی‌بارد***، تهران، شبکه آفتاب

۷. ریکور، پل. (۱۳۸۳)، زمان و حکایت، ***ج (پی‌رنگ و حکایت تاریخی)***، ترجمه مهشید نونهالی، تهران، گام نو.

۸. ریمون کنان، شلیموث. (۱۳۸۲)، ***مولفـه زمـان در روایـت***، ترجمه ابوالفضل حری، فصلنامه هنر، فروردین و اردیبهشت شماره.۵۳ .

۹. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱)، ***ارسطو و فن شعر***، چاپ سوم، تهران، امیرکبیر.
۱۰. کالر، جاناتان. ***نظریه ادبی***، (۱۳۸۲) ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز.
۱۱. مارتین، والاس. ***نظریه‌های روایت***؛ (۱۳۸۲) ترجمه محمد شهبا، تهران، هرمس.
۱۲. مندنی‌پور، شهریار.(۱۳۸۳)، ***کتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو)***، تهران، ققنوس.
۱۳. وبستر، راجر. ***درآمدی بر پژوهش نظریه ادبی***، (۱۳۸۰)، ترجمه مجتبی ویسی، تهران، سپیده سحر.

گفتمان قدرت در نمایش‌نامه «جشن تولد» نوشته هارولد پینتر*

بهروز محمودی بختیاری [نویسنده مسوول]

علی امن‌پور

تاریخ دریافت مقاله: ۰۴/ ۹۳/۰۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۵/ ۹۳/۰۶

* (برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد علی امن‌پور- استاد مشاور، بهروز محمودی‌بختیاری)

گفتمان قدرت در نمایش‌نامه «جشن تولد» نوشته هارولد پینتر

بهروز محمودی بختیاری دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران
علی امن‌پور کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

چکیده

هارولد پینتر به‌عنوان یکی از نماینده‌های تاثیرگذار تئاتر بریتانیا در قرن بیستم محسوب می‌گردد. اهمیت و سهم شگرف وی در تئاتر مدرن در یک ترمینولوژی تئاتریکال به‌نام "پینترسک" خلاصه شده است. گرچه نمایش‌نامه‌های پینتر از طرح‌های مینی‌مال و کاراکترهای محدود بهره‌مند هستند، اما دیالوگ‌ها پر از تنش‌های قدرتمند می‌باشند. قدرت، تنها عنصر و المان مهم نمایش‌نامه‌های وی محسوب نمی‌شود و تِمی تکرارشونده است که به شیوه‌های مختلف در نمایش‌نامه‌های او دیده می‌شود. مبارزه‌ها و کشمکش‌های قدرت بین کاراکترهای سلطه‌گر و تحت‌سلطه در نمایش‌نامه‌های او وجود دارد. با درنظر گرفتن تئوری گفتمان و قدرت میشل فوکو، فیلسوف فرانسوی، این پژوهش یکی از نمایش‌نامه‌های نخستین پینتر، یعنی ***جشن تولد*** را از منظر روابط قدرت تحلیل می‌کند و استدلال می‌کند که کاراکترهای این نمایش، میل قوی‌ای به قدرت دارند که آن‌ها را به تهدید دوروبرشان آگاه می‌سازد.علاوه بر این، بازتاب قدرتی که در نمایش‌نامه ***جشن تولد*** به نمایش گذاشته می‌شود بعدها سیاست ضد هژمونی رادیکالِ پینتر در دوره‌ی اخیر را پیش‌بینی می‌کند.

واژگان کلیدی: هارولد پینتر، جشن تولد، میشل فوکو، قدرت، گفتمان

مقدمه

هارولد پینتر یکی از برجسته‌ترین درام‌نویسان بریتانیا و به‌طورکل قرن بیستم و برنده جایزه نوبل ادبیات سال ۲۰۰۵ می‌باشد که آغازگر عصری جدید در دنیای دراماتیک است. پینتر متعلق به مکتب واحد و مشخصی نیست و او یک سری اثر که منحصر به خودش است خلق نموده است. "پینترسک[۱]" مبدل به واژه‌ای برای توضیح ماهیت و گوهر شیوه تئاتری نوآورانه، منحصربه‌فرد و تاثیرگذار او گشته است. عناصر دراماتیکی شامل کاراکترها، تم و زبان مورد استفاده او شیوه تئاتری نوآورانه‌اش را می‌سازند. راجر کوپلند[۲]، از بین مفسرانی که زبان پینتر را به دلیل انعکاس واقع‌گرایانه و ریتم گفتار روزانه مورد تمجید قرار داده‌اند، می‌گوید: "هیچ نمایش‌نامه‌نویسی به اندازه پینتر، گوشی برای شنیدنِ درست شیوه گفتگوی مردم با یک‌دیگر نداشته است." (Copelnad, 2001: 23)

در نمایش‌نامه‌های هارولد پینتر زبان به‌عنوان ابزاری مهم در جهت شخصیت‌پردازی عمل می‌کند. در آثار او زبان وسیله‌ای برای حمله یا سنگری برای دفاع یا روشی برای فراهم‌کردن استعاره‌ای مبهم برای گذشته است. گفتمان[۳] پینترسک به‌عنوان بخشی مهم یا شاید هسته اصلی زبان پینتر، خصیصه بارز نمایش‌نامه‌های وی محسوب می‌گردد.

جشن تولد اولین نمایش‌نامه بلند پینتر محسوب می‌شود. منتقدین به اشتباه اعتقاد داشته‌اند که شخصیت‌های این نمایش‌نامه و به‌طور کلی نمایش‌نامه‌های پینتر، قادر به بیان کنش‌های خود و افکار و احساسات‌شان نیستند و دیالوگ و گفتگوی دراماتیک هم در نمایش‌نامه مبهم و بی‌معنی است. ولی با دقتی بیش‌تر به نمایش‌نامه‌های پینتر، افسون و فریبندگی منحصر به فرد نمایش‌نامه منجر به تحسین مخاطب می گردد.

بامبرگاسگویین[۴] در ***آبزرور***[۵] می‌نویسد: "علی‌رغم این‌که پینتر موقعیت را بسیار معمولی ایجاد می‌کند اما کاراکترهایش معمولی نیستند، آن‌ها نمایشی از گروتسکی فریبنده‌اند." (Gascoigne,۱۹۶۴:۲۳)[۶]

بدیهی است، تقلای پینتر برای رسیدن به فُرمی مناسب، جهت نشان دادن روابط قدرت میان آدم‌های معمولی در نمایش‌های آغازین او وجود دارد. این گونه روابط به‌عنوان شکل متنوعی از خشونت و تضاد نشان داده می‌شوند که در آن کاراکترهای پینتر از کلمات به‌عنوان سلاح استفاده می‌کنند. در این نمایش‌نامه‌ها، قدرت به‌وسیله مکالمه و گفت‌وگو خلق و منتقل می‌گردد. ***جشن تولد***، به‌عنوان نماینده درام "کمدی تهدید"[۷]، پُر از تهدیدی به‌واسطه تسلط کاراکترها و نیز مبارزات قدرت است. روشن است که قدرت در این نمایش‌نامه نقشی ضروری ایفا می‌کند و لازم است تا دلالت و مفهوم عمیق قدرت در این نمایش‌نامه را کشف نماییم. هیچ‌کس نمی‌تواند از قدرت فرار کند. پینتر نه تنها جهان را به گونه‌ای به ابزورد ارایه می‌دهد و چشم‌اندازی تاریک برای انسان‌های مدرن طی شیوه دراماتیک‌اش به نمایش می‌گذارد، بلکه هم‌چنین انگیزه خلاقانه و نگرش سیاسی

خود را نیز که همان "اعتراض به تسلط از طریق نمایش قدرت در نوشتارش است" را نیز بیان می‌کند.

در حین کاوش مساله قدرت در گفتمان پینترسک در نمایش‌نامه ***جشن تولد***، این قسمت از تحقیق به بررسی تئوری و نظریه فوکو[۸] نیز می‌پردازد. طبق نظریات فوکو، قدرت از همه‌جا و همه‌کس درجریان است و گفتمان خود را به صورت شکلی از روابط قدرت آشکار می‌کند.

۱ .کشمکش قدرت در "*جشن تولد*"

به‌طور کلی این مطلب که نمایش‌نامه‌های پینتر پُر از کشمکش‌های قدرت بین کاراکترهای غالب و مغلوب است پذیرفته‌شده است. آن‌چه که پینتر با آن سروکار دارد و راجع به آن می‌نویسد (تقریبا در تک‌تک درام‌هایش) به آتوریته[۹]، ظلم، تعدی و قدرت مربوط می‌شود. او نمایش‌نامه‌هایش را با دو درام قوی شروع می‌کند که هر دو بین دو شخصیت که در اتاق هستند روی می‌دهد: نمایش‌نامه‌های ***اتاق***[۱۰] و ***مستخدم ماشینی***[۱۱] که هر دو در سال ۱۹۵۷ نوشته شده‌اند. او شخصیت‌های دوتایی نمایش‌های خود را به گروه‌هایی گسترش داد. در درام‌های ***بازگشت به خانه***[۱۲] و ***کلکسیون***[۱۳]، سپس او گروه‌های خود را در ***پیک آخر***[۱۴] و ***زبان پشت کوهی***[۱۵] به ممالک دیگر بسط داد. به‌عنوان عنصری حیاتی، قدرت همیشه با درام‌های هارولد پینتر گره‌خورده است.

آثار نخستین پینتر شامل ***جشن تولد*** و ***اتاق*** همان‌طور که گفته‌شد به‌عنوان کمدی تهدید تلقی می‌گردند که تِم (بن‌مایه) آن‌ها تهدید افراد به‌وسیله دیگران یا به‌وسیله زندگی است. فردی خارجی، داخل یک " اتاق" می‌شود و فضای امن آدم‌های آن اتاق را می‌شکند. به موجب آن تهدید، موضوع مطالعات نقادانه می‌گردد. به عبارتی، دلیل این‌که کاراکترهای درام‌های وی احساس تهدید می‌کنند این‌است که آن‌ها به قدرت دیگران یا تسلط روی خودشان آگاه می‌شوند. پینتر با قدرت مثل عنصری اساسی که ارتباط‌دهنده درام‌هایش است رفتار می‌کند.

در درام‌های وی، مبارزه‌های قدرت هم‌واره برجسته هستند. آدم‌های نمایش‌نامه‌های او از طریق گفت‌وگو هم‌واره بر سر قدرت کشمکش می‌کنند تا کنترل خود نسبت به دیگران را نشان دهند. کاراکتر غالب یا تهدیدکننده اکثریت گفتمان را از آن خود می‌کند.

سیلورستاین[۱۶] در کتاب ***هارولد پینتر و زبان قدرت فرهنگی***، مطالعه موردی بسیار خوبی برای بررسی مجدد واکنش منتقدان به کارهای اولیه پینتر انتخاب می‌کند و اشاره می‌کند که "دینامیکِ قدرت بینافردی در نمایش‌نامه‌هایی چون ***اتاق*** و ***جشن تولد*** به‌طور ساختاری مشابه همان در درام‌های ***یک پیک برای راه*** و ***زبان پشت کوهی*** است." (Silverstein, 1993:438) این مطلب می‌گوید رابطه یک کاراکتر با ساختار قدرت و به طور اخص سلطه ایدئولوژیک، به طور هم‌زمان فردیت را به‌عنوان محل سلطه تشکیل می‌دهد و نیز به استعمار درمی‌آورد: "پینتر... رابطه سوژه با

قدرت را بیش‌تر در اصطلاح فوکویی آن به تصویر می‌کشد. سوژه اثری برجا می‌گذارد که از عملیات قدرتی که به ابعاد همان سوژه غیرقابل تقلیل (ناکاستنی) است پدیدار می‌گردد." (Ibid: 438) لذا بازجویی گلدبرگ و مک‌کان از استنلی در ***جشن تولد***، همان‌طور که سیلورستاین اشاره می‌کند، رفتاری را تاکید می‌کند که در ***پیک آخر*** و ***زبان پشت کوهی*** به صراحت "قدرت دولتی" نام می‌گیرد.

جشن تولد اولین نمایش‌نامه بلند پینتر است. پینتر داستانی ساده و در عین حال عجیب را بیان می‌کند. نمایش‌نامه با صحنه اتاق نشیمن خانه‌ای با اتاق‌های کرایه‌ای در شهری ساحلی و بدون نام آغاز می‌شود. سه نفر در این خانه زندگی می‌کنند. یک روز، دو غریبه داخل زندگی آن‌ها می‌شوند و یکی از آن سه نفر را بعد از جشن تولدی می‌برند. در این نمایش‌نامه، نیاز به قدرت از طریق کلام شخصیت‌ها فیلتر می‌شود، شخصیت‌هایی که هم‌واره سعی در برقرارکردن تسلط خود بر دیگران دارند. از آغاز تا پایان، تمام کاراکترهای نمایش دایما در تلاش برای کنترل دیگران به وسیله زبان یا گفتمان هستند تا قدرت را روی دیگران به‌دست آورند. به دلیل این چنین میل و خواستی، کاراکترها (مثل استنلی)، به‌وضوح میل‌شان به قدرت را از طریق گفتمان تهدیدگر بیان می‌دارند.

۲-قدرت و جنسیت در *جشن تولد*

فوکو در کتاب ***تاریخ جنسیت، جلد اول: یک مقدمه*** درمورد رابطه بین قدرت و جنسیت توضیح می‌دهد. در واقع فوکو جنسیت را به‌عنوان نقطه عطفی برای بحث‌های خود درمورد روابط قدرت می‌بیند. رابطه بین جنسیت و مکانیزم‌های قدرت آن، نقطه تمرکز کار فوکو است. فوکو مدعی است که قدرت، جنسیت را تولید و تشدید می‌کند و آن را گسترش می‌دهد.

طبق نظریات فوکو، جنسیت تنها تمایز بین مرد و زن و یا تماس جنسی نیست. جنسیت به وسعت و پهنه گفتمان‌ها گسترش یافته است و این روشی است که ما در آن حول مسایل مربوط به جنسیت صحبت می‌کنیم، می‌نویسیم و بحث می‌کنیم. او به جنسیت به‌عنوان مفهوم (یا ساحتی) انسانی می‌نگرد و نه به‌عنوان چیزی که مستقل از گفتمان‌ها و مفاهیم‌مان در درون ما وجود دارد. نزد فوکو، جنسیت مفهومی است که به‌سبب انواع خاصی از گفتمان رشد کرده است. جنسیت به‌عنوان اصطلاحی ثابت که مفهومی عینی و واقعی در جهان را می‌شناسد، نیست. طبق نظر فوکو جنسیت مفهومی تاریخی است: جنسیت واقعیتی پنهانی که فهمیدن آن مشکل باشد نیست، بلکه شبکه‌ای است که در آن تحریک بدن‌ها، تشدید لذات، تحریک به گفتمان، شکل‌گیری دانشی ویژه، تشدید کنترل‌ها و مقاومت‌ها همگی به‌هم ارتباط دارند.(مطابق با استراتژی‌های عمده محدودی از دانش و قدرت) لذا جنسیت به‌طور تنگاتنگی با قدرت مرتبط است که آن را به‌محل چالش "کنترل و مقاومت " بدل نموده است. بنابراین "جنسیت، نقطه انتقال متراکمی برای روابط قدرت محسوب می‌شود." (Foucault, 1978: 105-106)

هدف اصلی تعیین نمودن نظامی از قدرت و دانش است که گفتمان را روی جنسیت و تمایلات جنسی در سهم ما از جهان حفظ می‌کند. طبق نظریات فوکو قدرت جنسیت را تولید می‌کند. لذا می‌توان این‌گونه تشریح کرد که دستیابی به میل جنسی می‌تواند به‌عنوان دستیابی به قدرت تلقی شود. فوکو مدعی است، جنسیت به مکانی برای قدرت تبدیل می‌شود که بر زندگی حکم‌رانی می‌کند. لذا این قدرت است که گفتمان جنسی را تولید می‌کند و مردم را برای صحبت و بیان‌کردن امور جنسی برمی‌انگیزد. درواقع ایجاد گفتمان جنسی، نتیجه عملیات قدرت است. براین اساس ارایه و عرضه قدرت به‌وسیله بیان تمایلات جنسی فهمیده می‌شود. به بیان دیگر، بیان و ابراز جنسیت می‌تواند به‌عنوان نشانه نیاز به قدرت فهمیده شود.

در این نمایش‌نامه، مگ، زنی در شصت‌سالگی، صاحب اتاق‌هایی است. با وجود سنی که دارد علاقه و میل مگ به جنسیت و تمایل جنسی نمی‌تواند نادیده گرفته شود. مگ کشش زیادی به تمایلات جنسی دارد که می‌تواند از طریق آرزوی وی به زیبایی و جوانی و نیز علاقه‌اش به استنلی آشکار شود. (که تماما به گفتمان جنسی مربوط می‌شوند.) برای شروع نگاهی به آرزوی او به زیبایی می‌اندازیم. در طی نمایش می‌بینیم که مگ برای ظاهر و زیبایی خود اهمیت قایل است. در پرده اول زمانی که گلدبرگ از زبان مگ می‌فهمد که امروز تولد استنلی است، تصمیم می‌گیرد برایش جشن تولدی بگیرد. بعد از این خبر مگ هیجان‌زده می‌شود. اولین چیزی که در ذهن او ایجاد می‌شود، این‌است که می‌تواند لباس مهمانی زیبایش را برتن کند. در همان زمان او خودش را و این‌که چطور در لباس به‌نظر می‌رسد را تجسم می‌کند.

«گلدبرگ: خاطر جمع باشین، یه مهمونی براش راه می‌اندازیم. بسپارش به من.

مگ: آه، عالیه آقای گلد...

....

مگ: لباس مهمونی‌مو می‌پوشم.

...

مگ: کاش تو اون لباس خوب بشم.

گلدبرگ: خانم شما مث گل لاله می‌شین.

مگ: لاله چه رنگی؟

گلدبرگ: اوم، خب اول باید لباس‌تونو ببینم.»(پینتر، ۱۳۸۸: ۴۷-۴۶)

مگ هم‌واره در ذهن خود امیدوار است که زیبایی‌اش برای همیشه دوام خواهد داشت و او می‌تواند از هر فرصتی جهت نمایش جذابیت خود استفاده کند. زنی شصت ساله برای جشن تولدی کوچک آگاهانه چنان لباس می‌پوشد تا او را زیبا نشان بدهد. بلافاصله پس از این‌که گلدبرگ می‌گوید او در آن لباس مثل گل لاله به نظر خواهد رسید از او می‌پرسد رنگ آن لاله

چیست. او هم‌چنین از تعریف و تمجید دیگران بسیار خوشش می‌آید. غروب، وقتی جشن تولد استنلی شروع می‌شود، او چندین‌بار از دیگران سوال می‌کند که: "لباس من چطور به نظر می‌رسه؟". او می‌خواهد پاسخ‌هایی مثبت از سوال‌های مکرر خود دریافت کند. در واقع او به این فکر می‌کند که باید برای دیگران بسیار خوشایند و دلپذیر به‌نظر برسد.

«مگ: طبلو آوردم، لباس مهمونی‌مو هم پوشیدم.

گلدبرگ: عالیه.

مگ: لباس‌مو دوست دارین؟

...

مگ: اُه، بله، یالا استنلی... آقای گلدبرگ لباس‌مو دوست دارین؟

مگ: استنلی، نظرت راجع به لباسم چیه؟» (همان: ۷۷–۷۶)

در پرده آخر، زمانی که نمایش‌نامه رو به اتمام است مگ به شوهرش که در جشن تولد حضور نداشته می‌گوید که او زیباترین زن آن مجلس بوده است، حتی اگر هیچ کس به آن اشاره نکرده باشد. مگ قصد دارد همه را با زیبایی‌اش تحت تاثیر قراردهد.

«مگ: من ماه مجلس بودم

پتی: تو؟

مگ: اوه، آره. همه همینو می‌گفتن.

پتی: حتم دارم که بودی.

مگ: اوه، راست می‌گم. بودم.

مکث

آره بودم.» (همان: ۱۱۸)

به‌طور خلاصه، او باید هم‌چنان زیبا باشد. اگرچه در سن شصت‌سالگی به‌سر ببرد. او امیدوار است تا آگاهی دیگران به جذاب بودنش را از طریق لباس خوب و شیک پوشیدن به‌دست آورد. زیرا او به ظاهرش بسیار اهمیت می‌دهد که این‌قدر مدام حسرتش را می‌خورد. راجع به استنلی، گرایش مگ به او و طرز برخوردش با او، آن‌چه که یک صاحب‌خانه باید با مستاجرش داشته باشد نیست. اما ابتدا لازم است نگاهی به رابطه بین مگ و شوهرش پتی بیندازیم. پتی بولز، مثل همسرش، در شصت سالگی زندگی است. او متصدی تفریح‌گاه ساحلی ناشناسی است که در آن مگ و او مهمان‌خانه شبانه‌روزی‌ای دارند. او فردی خموده و سست و بدون جاه‌طلبی است. او به اندازه زنش تمایل به چالشی فراتر از محدوده اجاره‌دادن اتاق ندارد. ازدواج وی با مگ به روالی مکانیکی بدل گشته است. به‌عنوان زوجی بدون فرزند که دهه‌هاست کنار دریا زندگی می‌کنند، اشتیاق سال‌های قبل زندگی‌شان را از دست داده‌اند. به‌خصوص برای پتی، زندگی با کارهایی تکراری چون

مطالعه روزنامه در صبح‌ها تغییرناپذیر به نظر می‌رسد؛ "پتی از در سمت چپ با روزنامه‌ای در دست وارد می‌شود و می‌نشیند و شروع به خواندن روزنامه می‌کند." (همان: ۱۳) رابطه مگ و پتی از همان شروع نمایش‌نامه با گفتگوی پوچ و بی‌میل آن‌ها مشخص می‌شود:

«مگ: صبح چه وقت از خونه بیرون رفتی؟

پتی: وقت همیشگی.

مگ: تاریک بود؟

پتی: نه، روشن بود.

مگ: [مشغول رفو می‌شود] اما بعضی وقتا که صبح می‌ری بیرون، هوا تاریکه.

پتی: اون زمستوناست.

مگ: اوه آره، زمستوناست.

پتی: آره. زمستونا هوا دیرتر روشن می‌شه.

مگ: اوهوم.

مکث» (همان: ۱۶-۱۵)

او هیچ ارتباطی با دیگران ندارد. این امر در ظاهر او نیز انعکاس‌یافته است. او هیچ علاقه‌ای به حضور در جشن تولد هنگام غروب نشان نمی‌دهد. او نمی‌تواند در جشنی که سرگرم‌کننده به نظر می‌رسد شرکت کند. به این خاطر که آن شب، "شب شطرنج" او است. در تضاد با مگ، گرایشات او با همسرش که علاقه زیادی به حضور در جشن تولد دارد کاملا تفاوت دارد. زندگی پتی، همیشه درست مثل ساعت است. مگ، زنی که هنوز به زیبایی‌اش اهمیت می‌دهد و برایش امری مهم است و مشتاق عشق و شور است، با چنین شوهری راضی و خوشنود نیست. مگ با استنلی خوش‌وبش می‌کند تا جای خالی‌ای را به این شکل در زندگی‌اش پرکند. رفتار و سخنان او این مطلب را ثابت می‌کند. هنگام جشن او تمام تلا ش خود را می‌کند تا وجه زنانه‌اش را نشان دهد:

«مگ: [به مک‌کان] یه‌بار پدرم می‌خواست منو ببره ایرلند. اما بعدش خودش به تنهایی رفت.

...

مگ: نمی‌دونم برای چی رفت ایرلند.

...

مگ: منو با خودش نبرد.» (همان: ۸۲)

مگ به مک‌کان می‌گوید که او یک‌بار شانس این‌که در ایرلند باشد را داشته است ولی درنهایت موفق به رفتن نشده است.خیال‌اندیشی مگ درباره اتاق دخترانه‌اش نشان می‌دهد که او همواره خاطرات دوره جوانی خود را عزیز می‌دارد. این نگاه به گذشته او را نشان می‌دهد. او می‌گوید اتاقش صورتی بوده است. حتی اشیا داخل اتاق مثل فرش و پرده نیز به رنگ صورتی بوده‌اند. رنگ

صورتی وهم و خیال یک دختر در مورد عشقی رمانتیک را نمایان می‌کند. او به این مطلب اشاره می‌کند تا نشان دهد که هم‌چنان درست مثل دختری جوان به احساسات و عشق و شور اشتیاق دارد. او پیرزنی با روان یک دختر است. روان‌شناسی مگ، می‌تواند در توصیف او از خانه‌اش گواهی داده شود. او می‌گوید خانه‌اش در لیست قرار دارد و این گفته را چهار بار طی نمایش‌نامه به زبان می‌آورد.

«مگ: آره لابد شنیدن که این‌جا پانسیون خیلی خوبیه. واقعا هم هست.این پانسیون تو فهرسته.» (همان:۱۸)

«مگ: دروغ گو، این پانسیون تو فهرسته.»(همان: ۲۴)

«مگ: خب این خونه اسمش تو فهرسته.»(همان: ۲۹)

مگ اغلب این دروغ را می‌گوید که خانه‌شان به علت معروف بودنش به پانسیون عالی شهرت دارد و بازدیدکنندگان زیادی تمایل دارند تا در آن‌جا اتاق کرایه کنند. درواقع خانه‌شان به هیچ‌وجه به خوبی آن‌چه مگ مدعی است نمی‌باشد و مغایر با این، خانه ای قدیمی و ژنده است. درست مثل خانه، زندگی مگ در حال قدیمی و پیرشدن است. هیچ هیجان و شوری در زندگی مگ نیست. او هر روز پیرتر می‌شود. او دیگر جوان نیست. به‌طور خلاصه، تشنگی او به زیبایی، نگاهی به گذشته برای زیبایی، جست‌وجوی او برای عشقی مادی و جسمانی همه‌وهمه به‌عنوان نشانه تعقیب او به تمایل جنسی تلقی می‌شوند که در آن گفتمان جنسی به‌وفور گنجانده شده و تفسیر می‌شود. طبق نظریات فوکو در مورد قدرت و جنسیت، قدرت، الهام‌بخش افراد به صحبت درباره جنسیت است. الهام‌بخش افراد به پخش و منتشر کردن گفتمان جنسی است و نیز قدرت باعث اصرار بر افزایش گفتمان جنسی می‌گردد. تولد گفتمان جنسی نتیجه عملیات قدرت است، چراکه قدرت جنسیت را تولید می‌کند. از این‌رو نیاز به جنسیت (تمایل جنسی) نیاز به قدرت است. در ***جشن تولد***، رفتار مگ به‌عنوان مثال تمرکز او بر جنسیت، می‌تواند به‌عنوان خواست او به قدرت رمزگشایی شود که مگ را به تجسم خواستن قدرت تبدیل می‌کند.

در این نمایش‌نامه رابطه بین قدرت و جنسیت، که لولو را هم درگیر کرده است، میل لولو به قدرت را هم نشان می‌دهد.او دختری در سن حدودا بیست‌سالگی نشان داده می‌شود. مانند مگ، نیاز لولو به جنسیت از نیاز او به قدرت ناشی می‌شود. نزد لولو، ابراز وی به تمایلات جنسی، بسیار آشکارتر از مگ است و این به‌خاطر آن است که او نسبت به مگ میل شدیدتری به قدرت دارد. لولو مانند مگ، در مورد ظاهرش آگاهی دارد. برای او، ظاهر و زیبایی ظاهری مهم‌تر است. جنسیت ابزاری جهت کنترل قدرت و نیز سمبل قدرت است. جذابیت جسمانی، از اهمیت زیادی برای جاذبه جنسی برخوردار است. او به استنلی خرده می‌گیرد چراکه به نظر او استنلی هیچ اهمیتی به‌ظاهر خود نمی‌دهد.

«لولو: [جا پودری را به او تعارف می‌کند] نمی‌خوای یه نگاه به صورتت بندازی؟ [استنلی از میز دور می‌شود] می‌تونستی یه اصلاح بکنی، می‌دونی؟ [استنلی سمت راست میز می‌نشیند] هیچ بیرون می‌ری؟ [استنلی جواب نمی‌دهد] منظورم اینه که چیکار می‌کنی؟ همین جوری تموم روز تو خونه می‌چرخی؟ [مکث] خانم بولز چطوری به کاراش برسه وقتی تموم روز این جوری تو دست و پاش باشی.

استنلی: هروقت اتاقو جارو می‌کنه، رو میز می‌ایستم.

لولو: چرا یه حموم نمی‌ری؟ قیافه‌ات وحشتناک شده.» (همان: ۳۷-۳۶)

به چشم لولو، استنلی فردی تابع قدرت است. مردی به ظاهر ژولیده که در گفتمان جنسی، هیچ قدرتی ندارد. وقتی لولو اولین‌بار وارد خانه می‌شود، به گونه‌ای با استنلی صحبت می‌کند که گویی یک فرمانده است.

«لولو: فقط می‌خوام اینو بذارم اینجا.

استنلی: بذار.

لولو: نباید بهش دست بزنی.

استنلی: چرا باید دستش بزنم؟

لولو: خب، به هرحال دست نزن.

لولو: چرا این درو بار نمی‌کنی، هوا خیلی خفه است.» (همان:۳۴)

لولو تقریبا در همه جملات خود واژه "تو" را به‌کار می‌برد. به‌نظر می‌آید او در وضعیتی قرار گرفته است که بالاتر از استنلی است. لحن دستوری او میل‌اش به تسلط را نشان می‌دهد. پشت دلفریبی‌های او نوعی بی‌گناهی جوانی هم وجود دارد. او چشمانش را بر ماهیت درنده و شکارگر گلدبرگ بسته است و جذب دلربایی و گیریایی گلدبرگ می‌شود. در نظر لولو، گلدبرگ جِنتلمنی باوقار است. به‌خصوص پس از این‌که سخنرانی گلدبرگ را در شب جشن تولد می‌شنود. سخنرانی احساساتی گلدبرگ که در آن به‌خاطر از دست رفتن عشق افسوس می‌خورد، لولو را عمیقا تحت تاثیر قرار می‌دهد. او گلدبرگ را سخنرانی حیرت‌آور و کسی که خاطرات اولین عشق‌اش را زنده می‌کند، می‌داند. تسخیر چنین جنتلمنی، میل او به قدرت را اقناع می‌سازد. در شب جشن تولد، او با گلدبرگ خوش و بش می‌کند که حکایت از آن‌چه بعدها در آن شب رخ می‌دهد دارد. برای لولو، جنسیت و تمایل جنسی‌اش آشکارتر است.

در این نمایش‌نامه، فرقی نمی‌کند لولو یا مگ، همگی تمایل‌شان به قدرت را در معرض نمایش قرار می‌دهند که از ارایه و نمایش گفتمان‌های جنسی آن‌ها آشکار می‌گردد. ***جشن تولد*** پر از کشمکش‌های قدرت بین کاراکترهاست.

در این اثر نمایشی، کشمکش بر سر قدرت و اشتیاق افراد برای قدرت در صحنه زندگی آن‌ها

به نمایش درمی‌آید. قدرت و جنگ بر سر قدرت، بر جنبه‌های مختلف زندگی آن‌ها به شکل‌های گوناگون نفوذ می‌کند. زیر فشار قدرت که مخفی است و در عین حال همه‌جا حاضر است، افراد به صورت ناخودآگاه خودمحصور و ترسو می‌شوند. آن‌ها در اتاقی پنهان می‌شوند و یا اینکه ارتباطات خود با دیگران را قطع می‌کنند تا از کنترل‌شدن [توسط آن‌ها] جلوگیری کنند. غلبه بر دیگران به‌وسیله گفتمان، به‌وضوح بیش‌تری در ***جشن تولد*** نشان داده شده است. تمام گفتگوها درواقع مشاجرات و ستیزهایی هستند که در آن رضایتِ خودی (رضایت از خود) و یا توفق و چیره‌گی مهم و با ارزش است. برای اولینگ[۱۷] علت این امر در" خودخواه بودن کاراکترهای پینتر که همه چیز را از زاویه دید اضطرابی شدید و نگرانی زیاد در مورد خودشان می‌بینند" است. (Eveling, 1984: 86)

کشمکش‌های قدرت باعث می‌شود افراد در ارتباط مشکل داشته باشند. مساله "ارتباط" فاکتور مرکزیِ دیگری در ***جشن تولد*** است که منجر به تخریب و تباهی کاراکترها می‌شود. (که در بسیاری از درام‌های پینتر وجود دارد) و نیاز به پژوهشی جداگانه دارد. درام‌های هارولد پینتر اغلب تحت عنوان عدم ارتباط یا شکست در ارتباط نام‌گذاری می‌شوند و این به‌دلیل مکث‌ها و سکوت‌های فراوانی است که پینتر در آثارش به‌کار می‌بندد. اگرچه پینتر معتقد به‌این مطلب نیست که هیچ ارتباطی بین کاراکترهای آثارش وجود ندارد. در عوض او به ارتباط به‌عنوان نیرویی قوی در نمایش‌نامه‌هایش می‌نگرد: "این عبارت کهنه و قدیمی را بسیار شنیده‌ایم: عدم ارتباط! و این عبارت تقریبا به‌طور مداوم در مورد آثار من ثابت مانده است. من خلاف این را معتقد هستم. من معتقدم که ما در سکوت‌مان با هم ارتباط برقرار می‌کنیم. در آن‌چه ناگفته است و آن چیزی که روی می‌دهد گریزی مستمر است. ارتباط بسیار هراس‌آور است. وارد شدن به زندگی دیگران بسیار ترسناک است." (Pinter, 1998: 20)

مهم آن‌چه که می‌گویند یا آن‌چه نمی‌گویند نیست. کاراکترهای نمایش‌نامه‌های او تلاش‌هایی درجهت برقراری ارتباط دارند. همان‌طور که پینتر گفته است، ارتباط که کلمات به‌زبان آمده یا گفته نشده را شامل می‌شود، هشدار دهنده و ترسناک است. اگرچه، مهم‌تر آن است که ارتباط در نمایش‌نامه‌های پینتر، کارکرد اولیه‌اش را از دست داده است. درواقع کاراکترهای او در پروسه ارتباط، بیش‌تر از آن‌که یک‌دیگر را درک کنند به کشمکش بر سر قدرت توجه بیش‌تری نشان می‌دهند. کسب قدرت تنها هدف آن‌ها از ارتباط می‌شود و لذا این‌گونه است که ارتباط مشکل و بعضی اوقات وحشتناک می‌شود. و هر دوی این‌ها (مشکل بودن و ترسناک بودن) به‌خاطر منازعات قدرت است. رابطه بین مگ و استنلی بیش‌تر ناهماهنگ و حتی غیردوستانه است. استنلی هم‌واره با مگ در تناقض است. به نظر می‌رسد او بر آن است تا به مگ پاسخ‌هایی کوتاه و بی‌رحمانه دهد.

«مگ: برشتوک چطوره استن؟

استنلی: مزخرفه.» (پینتر، ۱۳۸۸:۲۱)

علاوه براین، ارتباط بین مگ و استنلی بی‌اثر به نظر می‌رسد. گاهی اوقات آن‌ها حتی موفق به درک یک‌دیگر نمی‌شوند.

«استنلی: اونا کی بودن؟

مگ: دوتا آقا.

استنلی: کدوم دوتا آقا؟

مگ: همونایی که قرار بود بیان. همین الان بردم‌شون تو اتاق‌شون. از دیدن اتاق‌شون ذوق‌زده شدن.

استنلی: اونا اومدن؟

مگ: خیلی آدمای خوبی‌ان، استن.

استنلی: چرا دیشب نیومدن؟

مگ: می‌گفتن رختخواب‌شون عالیه.

استنلی: حالا کی هستن؟

مگ: [می‌نشیند] خیلی آدمای خوبی‌ان، استن.

استنلی: گفتم اونا کی اَن؟

مگ: منم گفتم دوتا آقا.» (همان: ۴۹، ۴۸)

هردوی آن‌ها، به‌خصوص مگ، دیگری را در جریان ارتباط نمی‌فهمد، و گاهی ارتباط مسدود می‌شود. این به‌دلیل آن است که ارتباط مگ با دیگران، محرک و انگیزه‌ای چون تصاحب قدرت دارد نه درک دیگران.

نتیجه‌گیری

مساله قدرت در نمایش‌نامه ***جشن تولد*** به وضوح پدیدار است و هیچ‌یک از کاراکترهای نمایش‌نامه قادر به گریز از شبکه روابط قدرت نیستند. درواقع این شکل از بازیِ قدرت در اکثر درام‌های پینتر تکرار می‌شود. کشمکش‌های قدرت در طی نمایش‌نامه، فضای ترس و تهدید را ایجاد کرده و یا آن‌ها را تقویت می‌کنند. مبارزه برای کسب قدرت، مبارزه‌ای تمام‌نشدنی است و در دنیای دراماتیکِ اثر به‌گونه‌ای عمل می‌کند که تمامی کاراکترها را درگیر می‌نماید. نمایش قدرت در آثار دراماتیک اولیه پینتر، به‌نوعی در آثار بعدتر او که بیش‌تر حول مسایل سیاسیِ جهان‌شمول می‌چرخند تاثیرگذار بوده است. در واقع آثار اولیه او از جمله ***جشن تولد***، بینش وی نسبت به توزیع و جنگ قدرت در سطح سیاسی را منعکس می‌سازند.

در نمایش‌نامه ***جشن تولد*** قدرت و روابط قدرت به تصویر کشیده می‌شود و طبق نظریات فوکو درباره گفتمان قدرت، در این اثر رابطه‌ای بین قدرت و جنسیت وجود دارد. برپایه تفکرات فوکو، مخاطب این مطلب را در مورد ***جشن تولد*** در خواهد یافت که کاراکترها در این نمایش‌نامه

میل شدیدی به قدرت دارند. دلیل اینکه کاراکترها در این نمایش‌نامه احساس تهدید می‌کنند این است که آن‌ها به قدرت دیگران برای کنترل و تسلط بر روی‌شان آگاه می‌شوند. پینتر به گونه‌ای با قدرت رفتار می‌کند که گویی جزیی پایه‌ای از نمایش‌نامه‌اش به‌حساب می‌آید. گفتمان جنسی نتیجه عملیات قدرت است و قدرت در بین کاراکترهای نمایش‌نامه به وسیله بیان تمایلات جنسی بیش‌تر و بهتر فهمیده می‌شود. ابراز جنسیت توسط کاراکترها، مگ و لولو، می‌تواند به‌عنوان نشانه نیاز به قدرت دانسته شود. تمایل این کاراکترها به قدرت، توسط نمایش گفتمان‌های جنسی آن‌ها آشکار می‌شود.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Pinteresque
۲. Roger Copeland
۳. Discourse
۴. Bamber Gascoigne
۵. The Observer

۶. نمایش‌نامه ترسناک و در عین حال بامزه و مضحک است و فضایی غیرقابل وصف و تعریف نشده از وحشت را ایجاد می‌کند. در پروسه نمایان‌شدن تهدید، قدرت فاکتور مهمی است. تفسیر مساله قدرت، برای فهم پینتر و آثارش حیاتی و مهم است.

۷. Comedy of Menace
۸. Foucault, M
۹. Authority
۱۰. The Room
۱۱. The Dumb Waiter
۱۲.The Homecoming
۱۳. The Collection
۱۴. One For The Road
۱۵. Mountain Language
۱۶. Silverstein, M
۱۷. Eveling, S.

■ فهرست منابع

۱. پینتر، هارولد. (۱۳۸۸)، ***جشن تولد***، شعله آذر، چاپ دوم، تهران، افراز.

2. Copeland, R.(2001), ***A room of his own. American Theatre****, 18* (8), 23-26

3. Eveling, S. (1984), ***Pinter's Stagecraft: Meeting People Is Wrong***. In A.Bold (Ed.), *Harold Pinter: You never heard such silence* (pp.86-97). London: Vision Press.

4. Foucault, M. (1978), ***The History of Sexuality****: Vol 1: An Introduction* (R. Hurely Trans.). New York: Pantheon Books.

5.Pinter, H. (1998), ***Waiting for the Theatre. In Various Voices****: Prose, Poetry, Politics, 1948-1998* (pp. 16-20). London: Faber and Faber Ltd..

6.Silverstein, M. (1993), ***Harold Pinter and the Language of Cultural Power***. London: Associated U.P.

7.Gascoigne, B. (1964, June 19), ***The Observer***. Retrieved from http://www.gale.com

اقتباس از ادبیات‌داستانی برای درام: زمینه‌ها و کاربردها

مهدی نصیری

تاریخ دریافت مقاله:۱۸/ ۹۳/۰۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۹/ ۹۳/۰۶

اقتباس از ادبیات‌داستانی برای درام: زمینه‌ها و کاربردها

مهدی نصیری
دکترای ادبیات نمایشی از آکادمی ملی علوم ارمنستان

چکیده

تبدیل داستان کوتاه و رمان به درام یکی از راه‌کارهای مهم افزایش ظرفیت‌های درام است که می‌تواند امکان ارتباط گسترده میان این دو حوزه ادبیات را به نفع درام فراهم سازد. اقتباس هم‌واره در فرهنگ‌های مختلف انجام می‌گیرد و البته ویژگی‌ها و ظرفیت‌هایی از ادبیات‌داستانی را در اختیار ادبیات‌دراماتیک قرار می‌دهد. بنابراین اقتباس در حوزه درام می‌تواند پتانسیل و ظرفیت‌های آن را ارتقا بخشد. به همین سبب و به واسطه اهمیت اقتباس این تحقیق مسئله اقتباس دراماتیک از ادبیات‌داستانی را مورد ارزیابی و تحلیل قرار می‌دهد.

این تحقیق در پی پاسخ دادن به این پرسش است که در مسیر اقتباس چه مولفه‌هایی بیش‌تر می‌توانند از ساختار داستان به ساختار درام تبدیل شوند؟ و این‌که هر یک از دو مسئله «انتقال» و «دگرگونی» با چه کیفیتی و چگونه در اقتباس اهمیت پیدا می‌کنند؟ براین اساس پس از بررسی ساختار ادبیات‌داستانی و ادبیات‌دراماتیک، عناصر و مولفه‌های مشترک و متفاوت این دو ساختار مورد تحلیل قرار گرفته و از این طریق برخی مسایل اقتباس دراماتیک از ادبیات‌داستانی ارزیابی می‌شوند. در مورد اهمیت تحقیق بایستی به اقتباس‌های متعدد صورت گرفته از رمان به درام اشاره کرد. پس این پژوهش، تحلیلی کاربردی در اختیار درام‌نویسان قرار می‌گیرد و برخی ضعف‌ها و کاستی‌های احتمالی فراروی فرایند اقتباس بررسی می‌شود.

مبنای نظری تحقیق مبتنی بر ساختارشناسی ادبیات‌داستانی و درام است. در این پژوهش از متون کتابخانه‌ای بهره برده شده است. منابع موجود در شناسایی و ارزیابی علمی و نظری ساختار درام و داستان مورد توجه قرار گرفته‌اند. سپس به برخی منابع که به اقتباس از داستان پرداخته‌اند ارجاع داده شده است. در مجموع با نگاه به عناصر مشترک در مورد ساختار داستان، ساختار درام و نیز مشترکاتی که در مورد هنرهای دیگر وجود دارد سعی براین بوده تا راه‌کارهای اقتباس در جهت بیان مسئله موردنظر در این تحقیق مورد توجه قرار گیرد. بنابراین تحقیق حاضر به کمک روش تحلیلی و توصیفی در پی بررسی و ارزیابی اشتراک‌های روایی داستان و درام و زمینه‌ها و کاربردهی شناخت آن است.

واژگان کلیدی: اقتباس، روایت، ادبیات‌دراماتیک، ادبیات‌داستانی

مقدمه

نخستین مرحله آفرینش یک اثر دراماتیک یافتن ایده و موضوع آن است. گاهی اوقات یک تصویر، یک حادثه، یک موقعیت یا یک داستان می‌تواند این ایده را در ذهن نمایش‌نامه‌نویس به‌وجود بیاورد. هم‌چنین خواندن یک شعر یا داستان ادبی می‌تواند، ایده و موضوع اولیه یک نمایش‌نامه را به‌وجود آورد.

هم‌چنان که تاریخ نمایش نشان می‌دهد بازگویی حوادث و روایت آن‌ها توسط انسان، نخستین متون شفاهی نمایش را به ثبت رسانده است. تعریف وقایع جنگ، شکار و حماسه‌ها توسط قهرمان‌ها و روایت این اتفاقات توسط بشر اولیه شاید نخستین نمونه‌های داستان‌پردازی است که بعدها به‌عنوان نخستین ریشه‌های تمایل بشر به بازسازی وقایع و نمایش دادن آن شناخته شده است.

بعدها آثار بزرگ حماسی جهان و نمونه‌هایی مثل "ایلیاد"، "اودیسه" "مهابهاراتا" و "شاهنامه" مبنای خلق آثار نمایشی قرار گرفتند. اقتباس از این نمونه‌های حماسی و افسانه‌ها و حکایت‌های شفاهی یک فرایند معمول در ادبیات نمایشی بوده است که از تئاتر به سینما راه پیدا کرده و تا به امروز نیز ادامه دارد. اقتباس از شعر، رمان و داستان یک فرایند پذیرفته شده در ادبیات نمایشی و سینما است. امروزه بسیاری از تئاترها و فیلم‌هایی که در جهان تولید می‌شوند از نمونه‌های موفق رمان و داستان اقتباس شده‌اند.

اقتباس ظرفیت‌های تولید درام را گسترش می‌دهد و با در اختیار قرار دادن ایده‌ها، موضوع‌ها و حتی مولفه‌های جزیی‌تری مثل شخصیت‌ها و قهرمان‌ها این فرصت را برای ادبیات‌نمایشی ایجاد می‌کند تا به صورت وسیع و گسترده‌تری خلق و آفریده شود. اما فرایند اقتباس محدود به این برداشت‌ها نیست. ادبیات‌داستانی حتی در برخی از نمونه‌های اقتباسی، ساختاری کامل را در اختیار ادبیات‌دراماتیک قرار می‌دهد. بخشی از مولفه‌های ساختار داستان بدون هیچ تغییری می‌توانند تبدیل به ساختار ادبیات‌دراماتیک شوند. به‌عنوان مثال در مورد برخی نمونه‌ها روایت می‌تواند کاملا در ساختار داستان و درام مشترک باشد و حتی راوی یک داستان می‌تواند تبدیل به یکی از شخصیت‌های درام شود.

البته نمونه دیگری از اقتباس نیز وجود دارد که برداشت از واقعیت است. مثل آن‌چه که معمولا در مورد نمایش‌نامه‌های ویلیام شکسپیر وجود دارد. در این نوع اقتباس درام موضوع و مولفه‌هایش را از واقعیت برداشت می‌کند و واقعیت را دراماتیزه کرده و تبدیل به نمایش‌نامه می‌نمایند. مثل نمایش‌نامه‌های مکبث، هملت، رومیو و ژولیت و... که براساس نمونه‌های واقعی نوشته شده‌اند. اما این تحقیق صرفا درباره تولیداتی است که براساس ادبیات‌داستانی شکل گرفته‌اند. از آن جهت که یک نگاه مهم به فرایند اقتباس می‌تواند نگاهی ساختاری باشد، در ادامه تحقیق، ساختار دو نمونه

ادبی (داستان و نمایش‌نامه) را مورد بررسی قرار داده و مشابهت‌ها و تفاوت‌های میان مولفه‌های دو ساختار داستان و درام را تحلیل می‌کنیم و ظرفیت‌های تبدیل داستان به درام را مورد تاکید و توجه قرار می‌دهیم.

درواقع هدف پژوهش این است که قابلیت‌های اقتباس ادبیات‌دراماتیک از ادبیات‌داستانی را بررسی کرده و پس از آن به بیان این مسئله بپردازد که ادبیات‌داستانی و ادبیات‌دراماتیک ارتباط تنگاتنگی با هم دارند و ضمن برشمردن تفاوت‌ها و شباهت‌ها، آن‌ها را در ارتباط با فرایند اقتباس مورد ارزیابی قرار دهد. در نتیجه می‌توان از این شباهت‌ها به نفع گسترش دامنه هنرهای دراماتیک استفاده کرد. نگاه درام به داستان و اقتباس از ادبیات‌داستانی می‌تواند راهکاری مهم برای گسترش ظرفیت‌های تولید درام باشد. با تاکید و تمرکز بر این ویژگی‌های درام می‌توان کیفیت آن را نیز قوت و قدرت بخشید و وسعت داد.

شاید اولین اصول ارتباط میان فرهنگ‌ها در جهان با اقتباس و تاثیرپذیری از فرهنگ‌های دیگر و پیشرفت‌های فرهنگی صورت گرفته باشد. اما همین استفاده از منابع و تجربه‌های قبلی، برای خلق تجربیات جدید، پشتوانه‌ای برای پیشرفت علوم تبدیل شده است. همه دانش‌ها با ادامه دادن مسیر دانش قبلی و الهام گرفتن از اندیشه‌ها و مبانی یکدیگر به تجربه‌های جدید دست پیدا کرده‌اند. آن‌چه در این تحقیق مورد بررسی قرار می‌گیرد، اقتباس در گستره علوم انسانی، ادبیات‌داستانی و ادبیات‌دراماتیک است و مسیر بحث ما در این تحقیق ابزارهایی مربوط می‌شود که ادبیات‌داستانی در اختیار درام قرار می‌گیرد.

۱. اقتباس: تعاریف و کاربردها

برای بررسی فرایند اقتباس و تعمیم دادن آن به پدیده خلق درام براساس داستان و رمان، نخست می‌بایست تعریفی دقیق‌تر از خود اقتباس داشته باشیم. بدین معنا که در ابتدا می‌بایست موضوع بحث را شناسایی کنیم. در اولین مرحله بهتر است بدانیم که اقتباس چیست؟ واژه اقتباس، تنها به درام و هنر مربوط نمی‌شود و از این فراتر می‌رود. در لغت‌نامه معین معناهای زیر برای کلمه اقتباس پیشنهاد شده است: "گرفتن؛ اخذ کردن؛ آموختن؛ فراگرفتن؛ گرفتن مطلب کتاب یا رساله ای با تصرف و تلخیص؛ اخذ؛ فراگیری؛ دانش آموزی" (معین، ۱۳۷۶: ۳۲۱)

در این تعریف هرگاه چیزی از یک ماخذ، برای استفاده در حوزه‌ای جدید برداشت شود، اقتباس است. در این تعریف هیچ اشاره‌ای به ساختار منبع مورد اقتباس قرار گرفته و حوزه اقتباس شده صورت نگرفته است. اما در دایره‌المعارف‌های دیگر نیز به‌عنوان معادل واژه اقتباس از Adaptation Derivation , Quotation Obtaining و Acquiring استفاده شده است. برای مثال در دایره‌المعارف وبستر برای اقتباس تعریفی بسیار ساده و کوتاه آمده که عبارت است از: "اقتباس، بازگرداندن

شکلی به شکل دیگر؛ مخصوصا بازسازی قطعه‌ای هنری به یک شکل و ساختار تازه است؛ مثل رمانی که در قالب فیلم‌نامه و نمایش‌نامه نوشته می‌شود." (وبستر، ۱۹۹۵: ۱۳۰)

در فرهنگ لغت آکسفورد با تعریف مشخص و کلی از فرایند اقتباس در حوزه ادبیات مواجه می شویم که به نظر می‌رسد برای موضوع این تحقیق می‌تواند بهترین و موجزترین تعریف باشد:

"نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه‌ای که براساس یک رمان نوشته شده است. مرحله و پروسه‌ای از تغییر برای رسیدن به شرایطی جدید." (Oxford Wordpower Dictionary, ۱۹۹۸: ۹)

چنان‌که این تعریف هم نشان می‌دهد، اقتباس در شاخه‌های مختلفی صورت می‌گیرد. اما به‌طور کلی می‌توان از مجموعه تعاریف، به چند نمونه اشاره کرد که در واژه مورد نظر وجود دارد. این موارد عبارتند از: ۱. گرفتن و اخذ کردن ۲. تبدیل از شکلی به شکل دیگر ۳. سازگاری و تطابق شکلی با محیط تازه.

هرسه این موارد عملا می‌توانند در رابطه با اقتباس درام از ادبیات‌داستانی صدق کنند. یعنی درواقع می‌توان با این سه مورد کلیدی و مجموعه تعریف‌های یاد شده تعریفی جدید برای اقتباس در درام ارایه داد. این تعریف اصلی‌ترین تعریفی است که در این تحقیق برای واژه و مفهوم اقتباس در نظر می‌گیریم: برداشت از یک داستان یا رمان و یا انواع دیگر ادبی و تبدیل کردن آن به یک درام اقتباس است. به‌گونه‌ای که عناصر ادبی منبع اصلی با درام سازگار شوند و بتوانند با ویژگی‌های این هنر تطابق پیدا کنند و هم‌چنین بتوانند در شکل جدید نشانه‌های تغییر یافته خود را بیابند.

اندیشه اقتباس از ادبیات‌داستانی هم‌واره در دنیای ادبیات‌نمایشی وجود داشته است. چرا که رمان به صورت پنهان مخزنی از قصه‌های روایی و افسانه‌ها است. در مجموع دلایل درام‌نویس‌ها برای گرایش به اقتباس از ادبیات‌داستانی را باید در دو شاخه جست‌وجو کرد: اول، گذشتن از موانع اقتصادی و دوم، احترام عمیق به آثار ادبی.

بدون شک، وقتی که یک درام‌نویس به سراغ رمانی می‌رود که عنوانش قبلا نظرها را جلب کرده، مهم‌ترین هدفش جذب محبوبیت مردمی رمان در حوزه تئاتر است. پس ویژگی‌های بالقوه یک رمان پر فروش، آشکارا یکی از علت‌های مهم تئاتری کردن رمان‌ها بوده است.

دصرف نظر از همه این‌ها، برخی تماشاگران دایما می‌خواهند کتاب‌ها را به صورت تصویری ببینند. آن‌ها تصاویر ذهنی خود را از دنیای رمان و آدم‌هایش خلق می‌کنند و برایشان جالب است که تصاویر ذهنی‌شان را با آن‌چه که توسط درام‌نویس یا فیلم‌نامه‌نویس خلق شده، مقایسه کنند. هرچند همان‌طور که کریستین متز می‌گوید: "خواننده‌ها، همیشه هم فیلم خود را برروی پرده نمی‌یابند، چراکه درواقع به تماشای دنیای خیالی فردی دیگر نشسته‌اند." (متز، ۱۹۷۷: ۸۲) تماشاگر می‌تواند شاهد عدم تطابق تصاویر ذهنی خود با نمونه اقتباسی از اثر نباشد. به این ترتیب گویی درام‌نویسان اصرار دارند که مخاطب را برای رویارویی با تخیل فردی دیگر آماده کنند. این نکته جالبی است

که تبدیل آدم‌ها و مکان‌ها و ایده‌های یک رمان به نمایشی برروی صحنه، تنها از دیدگاه یک نفر– درام‌نویس و کارگردان – است که صورت می‌گیرد. این تبدیل توسط فردی دیگر می‌تواند شکلی متفاوت داشته باشد. اما وفاداری به متن اصلی یکی از موضوعات مهمی است که می‌تواند نزدیک بودن دیدگاه درام‌نویس و خواننده رمان به یکدیگر را تا اندازه‌ای تضمین کند.

۲. کارویژه‌های روایی در داستان و درام

در بحث انتقال از ادبیات‌داستانی به درام، توجه به توصیف کارویژه‌های روایت داستان و شناسایی آن‌ها در ساختار داستان و درام می‌تواند به فرایند اقتباس کمک کند. در این خصوص شناسایی کارکردها و ویژگی‌های روایت می‌تواند ضمن شناخت مولفه‌های دخیل در شکل گیری فضای کار، داستانهای اصلی و فرعی در خلق اثر ثانویه و نیز نحوه استفاده از آن‌ها در فرایند اقتباس راه‌گشا باشد. مک فارلان در مورد کارویژه‌های روایت در تبدیل داستان به فیلم به عمل‌کردهای روایی مورد توجه رولان بارت اشاره می‌کند: " عمل‌کردهای توزیعی بارت (عمل‌کردهای عام) به مستقیم‌ترین شکل ممکن از ادبیات‌داستانی قابل انتقال هستند. در میان تقسیم‌های مختلف عمل‌کردهای توزیعی نیز "عمل‌کردهای اصلی[۱] بیش‌تر قابل انتقال هستند. منظور از "عمل‌کردهای اصلی" همان اعمال روایی هستند که باعث پدید آمدن حوادث فرعی می‌شوند و با پایانی مشخص برای گسترش متمادی داستان، زیربافت اثر را غنی می‌کنند. عمل‌کردهای اصلی توسط عمل‌کردهای روایی دیگر شکل می‌گیرند. نمونه خوب آن داستان‌های موازی است. این عناصر و عمل‌کردها ممکن است کوچک‌تر از حوادث اصلی باشند (مثل کاتالیزورها) و یا اصلا عمل‌کردهای عمودی باشند و به فضا و حال و هوا بپردازند (عمل‌کردهای انضمامی). نخستین گام برای ایجاد وفاداری درام به منبع ادبی‌اش می‌تواند توسط گستره‌ای که درام‌نویس برای انتخاب اعمال اصلی انتخاب کرده است محدود شود. به بیان دیگر تعیین گستره انتخاب اعمال اصلی در نخستین گام می‌تواند راهی به سوی وفاداری فیلم به رمان باشد." (مک فارلان، ۱۹۹۶: ۶۵)

پس در فرایند اقتباس می‌توان نخست عمل‌کردهای روایی را مورد شناسایی قرار داد و سپس با شناخت کارکردهای آن‌ها بخشی از این عمل‌کردها را که به کار درام می‌آیند به اثر اقتباسی انتقال داد و آن دسته از عمل‌کردهایی که در حوزه ساختار درام کارکرد ندارد را حذف کرد یا کیفیت و تاثیر آن‌ها را کاهش داد. در تبدیل داستان به درام، ساختار دو نوع ادبی بیش‌ترین اهمیت را داراست و در گستره علمی تحلیل ساختار، این روایت است که بیش از دیگر عناصر به‌عنوان یک مولفه با اشتراکات بسیار میان داستان و درام اهمیت پیدا می‌کند. درواقع تفاوت اصلی روایت در داستان و درام به مسئله ترکیب پی‌رفت زمانی و علیت برمی‌گردد.

پی‌رنگ حاصل ترکیب پی‌رفت زمانی و علیت است. به گفته ای. ام. فارستر "پادشاه مرد و سپس

ملکه مرد، داستان است ولی پادشاه مرد و سپس ملکه از غصه مرد پی‌رنگ است. نیز می‌دانیم که بر پی‌رنگ وحدت حاکم است، یعنی در آغاز موقعیتی آرام وجود دارد، سپس این موقعیت دچار آشفتگی می‌شود و در پایان موقعیت آرام دیگری شکل می‌گیرد." (اسلین، ۱۳۸۲: ۵۶)

اما در حوزه تحلیل روایت نظریات بارت در مورد عمل‌کردهای روایت به گونه‌ای مفیدتر می‌تواند به کار بیاید. پس تمایزهای میان دو عنوان "عمل‌کرد روایی"[۲] و "گونه‌های روایت"[۳] می‌تواند بحث خوبی برای ادامه تحقیق باشد.

اول، روی‌دادهایی که به صورت متوالی و نتیجه‌دار در پی هم طراحی شده‌اند و دوم، حالت‌ها و گونه‌هایی که به‌واسطه آن‌ها روی‌دادها امکان ظهور می‌یابند و در بحث‌های ادبی تشخیص‌شان آسان می‌نماید.

مشابه این تمایز میان روایی[۴] و روایت[۵] را می‌توان بین داستان[۶] و خطابه مقاله[۷] نیز جست‌وجو کرد. این تمایز از نظریه فرمالیست‌های روسی در دهه ۱۹۲۰ مبنی بر تفاوت میان قصه و موضوع ناشی می‌شود. در نظر آن‌ها و به گفته راجر فاولر "فابیولا تنها مواد خام داستانی بود که به شکلی خالص و بدیهی، طبق منطق زمانی بخش‌بندی شده بود. در حالی که سوزت ساختمانی بود که داستان را شکل می‌داد و به سلیقه قصه‌گو آن را تدوین می‌کرد. یک کار تمام شده روایی از داستان خام طولانی‌تر نیست، چراکه اعمال روایی را انتخاب می‌کند و در برمی‌گیرد." (فاولر، ۱۹۷۷: ۷۸)

هم‌چنین فاولر می‌گوید که شعرای فرانسوی همین تمایز را میان تاریخ و بحث و گفتگو قایل می‌شوند. "اولی به‌عنوان محتوای داستان و دومی به‌عنوان شیوه‌ای که محتوا به واسطه آن آزاد و منتقل می‌شود" (فاولر، ۱۹۷۷: ۷۸)

در میان اصطلاحات تئوری درام، می‌توان اصطلاحاتی مشابه یافت که دارای همین تمایزها هستند. اصلاحات "محتوا" و "ظرف محتوا" "ساختار"، "ظرف و مظروف"، "گفتار"، "سُخن" از این مجموعه اصلاحات هستند که نخستین‌بار زبان‌شناسی به نام امیل بنونیست به تمایز آن‌ها اشاره کرد. این عبارت‌ها بنا به نظر دیوید بوردل "محتوای یک دوره از متن" یا مجموعه پیوسته‌ای از حوادث هستند که توسط واحدهای صرف و نحو ادبی، شکل داستانی به خود می‌گیرند. تعریفی دیگر نیز این اصطلاح را به‌عنوان مجموعه‌ای از عمل‌کردهای روایی ارایه می‌کند. بعد از معرفی این اصطلاح نوبت به مرحله ظرف و ساختار می‌رسد که طی آن مراحل خلق، بیان و شکل‌گیری محتوا ویژگی‌های خاص می‌یابند. البته نه در درام و نه در رمان این تمایزها شفاف و آشکار نیستند و هردو رسانه درپی پنهان کردن نشانه‌های ساختاری هستند. هرچند که این پنهان کردن و نادیده گرفتن در مورد درام بیش‌تر مورد توجه واقع می‌شود.

درام ممکن است که فاقد نشانه‌های ادبی ساختاری هم‌چون زمان فعل و زاویه دید در روایت باشد، اما در عوض مثلا در صحنه‌هایی از آن که به‌واسطه میزانسن و دیگر مولفه‌های اجرا شکل

گرفته‌اند و با یکدیگر ارتباط یافته‌اند، شیوه‌های زیرکانه و خاصی به‌کار می‌رود و از این طریق دست‌کم مرحله کشف ساختار در درام پدید می‌آید. کدها و نشانه‌های بنیادی در درام و گسترش انفرادی فوق‌العاده‌شان می‌تواند توسط کارگردان‌های مختلف کاهش یابد و یا به پیش‌زمینه ساختار درام رانده شود، اما هرگز کاملا از بین نمی‌رود و ویران نمی‌شود. حتی اگر این گفته متز در میان باشد: "درام به ما این حس را می دهد که شاهدان نزدیک یک رخداد واقعی هستیم." (متز، ۱۹۷۷: ۴۱)

مساله ساختار درام در بحث اقتباس از رمان به درام، بیش‌تر از آن‌چه به انتقال و بررسی این‌که چگونه درام به واسطه نشانه‌های ویژه دراماتیک و فرادراماتیک، معادل‌هایی برای ساختار رمان‌ها می‌یابد مربوط باشد، به بحث کلی اقتباس مربوط می‌شود. در این راستا باید به دو نکته توجه کرد:

اول عناصری از رمان (منبع اصلی) به درام قابل انتقال هستند که به یک ساختار زبانی وابسته نباشند و دوم، عناصری از رمان، اقتباس را وارد مرحله‌ای پیچیده می‌کنند که به صورتی تنگاتنگ به ساختار زبانی ادبیات‌داستانی وابسته است.

۳. ارزیابی راه‌کارهای کاربردی اقتباس دراماتیک از رمان و داستان کوتاه

یک رمان با استفاده از کلمات و واژه‌ها با مخاطبش ارتباط برقرار می‌کند. می‌تواند چندین و چندبار و در روزهای مختلف باز شود، خوانده شود و کنار گذاشته شود. یک رمان چندصد صفحه‌ای که مدت‌ها طول می‌کشد تا خوانده شود را چگونه می‌توان به درام تبدیل کرد که بایستی در یک نشست اجرا شود و پایان یابد؟ به نظر می‌رسد که خلاصه کردن و کوتاه کردن رمان یکی از کارهای ضروری است که در جریان اقتباس باید مورد توجه قرار گیرد. هم‌چنین در نقطه مقابل یک داستان کوتاه باید برای تبدیل شدن به درام گسترش پیدا کند. در این قسمت به کوتاه کردن رمان و بسط و گسترش دادن داستان کوتاه خواهیم پرداخت.

روشن است که همه فضاها و جزییات و توصیف‌های یک رمان یا داستان بلند را نمی‌توان به درام تبدیل کرد. بسیاری از عناصر ساختار داستان اساسا برای خوانده شدن هستند و احتمالا درام نخواهد توانست راهی برای تبدیل شدن به همه فضاها و توصیف‌ها و ارایه جزییات پیدا کند. بنابراین در شرایطی که یک درام امکان اجرا شدن در ساعت‌های طولانی را ندارد و با توجه به این‌که حتی اگر این زمان را در اختیار داشته باشد نمی‌تواند مخاطبش را ساعت‌ها و بدون وقفه باخود هم‌راه نگه دارد. در نخستین گام‌های اقتباس باید رمان یا داستان بلند را خلاصه کرد.

الف. تلخیص و کوتاه کردن رمان برای درام

برای این‌که توصیف‌ها و اضافه‌ها از رمان حذف شده و موارد مهم و روی‌دادهای دراماتیک از آن جدا شده و برای نوشتن درام مورد استفاده قرار بگیرد، اقتباس کننده ناگزیر به پیراستن توصیف‌ها و قسمت‌های اضافی و غیرمهم است. اما این مسئله باید در شرایطی صورت بگیرد که یک مسئله

اصلی و روی‌دادهای مهم دیگر در جریان اقتباس حفظ و حتی تقویت شوند. البته باید به این نکته هم اشاره کرد که هیچ واژه و بحثی در رمان و داستان (در شکل ادبی آن) اضافی نیست و موضوع اصلی در مورد حذف یا تبدیل برخی موارد ضرورت در درام است. درواقع براساس این ضرورت درام اجازه پرگویی و توصیف ندارد.

عادل یغما در کتاب **فن تلخیص کتاب** مراحل خلاصه کردن را فهرست‌وار مورد اشاره قرار می‌دهد. این مراحل می‌توانند در جریان کوتاه کردن رمان برای نوشتن یک درام اقتباسی بسیار مفید باشند:

«مراحل تلخیص: ۱ـ مشخص کردن هدف تلخیص ۲ـ مشخص کردن پیام داستان ۳ـ تعیین موضوع و شخصیت‌های اصلی داستان ۴ـ تعیین روی‌دادها و فرازهای اصلی داستان ۵ـ پیوند فرازها ۶ـ پیراستن حواشی داستان ۷ـ بیان نتیجه و پایان داستان ۸ـ مطالعه و پیرایش نهایی ۹ـ پاک‌نویس متن تلخیص شده» (یغما، ۱۳۶۱:۱۹)

اما سه مسئله مهم دیگر در تبدیل داستان و درام توجه به ۱-ضرورت حرکت ۲- ضرورت حس و حال و فضا و ۳-ضرورت مکان است. که هرسه بایستی در فرایند اقتباس مورد توجه قرار بگیرند.

اقتباس کننده لزوما نباید تمام اتفاقات و روی‌دادها را از رمان به درام تبدیل کند. او باید از میان انبوه کلمات و توصیف‌ها و واژه‌ها انتخاب کند و بهترین و تاثیرگذارترین روی‌دادها را در بهترین لحظات بیابد و وارد دنیای درام کند. در این مسیر آشنایی با مخاطبانی که درام برای آن‌ها نوشته می‌شود، اهمیت و ضرورت اقتباس، روی‌دادهای مهم و دراماتیک، شناخت قهرمان و هدف قهرمان، شناسایی روی‌دادها و اتفاقات بی‌اهمیت، تمرکز و توجه به پیام و محتوای داستان، چگونگی انتقال محتوا به ساختار جدید، بافت فرهنگی - اجتماعی، شخصیت‌های مهم و غیرمهم، توجه به توالی از پیش‌انگاشته روی‌دادها از نظر زمانی، روابط علی و معلولی و... می‌تواند بسیار مهم باشد. اقتباس‌کننده با آگاهی کامل از آن‌چه می‌خواهد برداشت کند و نیز تسلط کافی بر ساختار درام و داستان می‌تواند آن‌چه لازم و ضروری است را از داستان یا رمان به درام انتقال دهد. غیرمهم‌ها را حذف کند و برخی از مولفه‌ها را از داستان به مولفه‌های دراماتیک تبدیل نماید.

نکته دیگر این‌که پس از تهیه نسخه اولیه اقتباس می‌توان اثر اولیه را به کلی کنار گذاشت و متن اقتباس شده نهایی را براساس ساختار دراماتیک بازنویسی و تکمیل کرد.

اما درکنار همه این‌ها میزان ارتباط اقتباس‌کننده با متن اولیه و نزدیک بودن اندیشه و مفاهیم داستان با دیدگاه و اندیشه نویسنده نیز تاثیر زیادی بر چگونگی و کیفیت اقتباس دارد. در غیر این صورت اثر اولیه می‌تواند تا اندازه زیادی محتوا و در نتیجه شکل خودش را به نویسنده تحمیل کند و در صورت عدم تسلط و مهارت اقتباس‌کننده این اثر اولیه است که بر درام اقتباسی ارجحیت یافته و عناصر داستان، خودشان را بر عناصر دراماتیک تحمیل می‌کنند.

هرچند دو نوع اقتباس «وفادار به متن اولیه» و «آزاد» در تعاریف مربوط به اقتباس هم‌واره مطرح می‌شوند، اما در صورتی که تسلط و شناخت کافی نسبت به ساختار دو گستره ادبی (داستان و درام) از طرف اقتباس‌کننده وجود نداشته باشد یا این‌که اندیشه، تفکر و ضرورتی برای اقتباس از یک داستان یا رمان از طرف نویسنده احساس نشود، درام‌اقتباسی حتی در صورت انتقال کاملا وفادارانه نسبت به متن اولیه یک اقتباس ضعیف خواهد بود.

در اقتباس وفادارانه هرچند نویسنده کمتر در فرایند اقتباس تغییر ایجاد می‌کند اما از نظر دیدگاه و اندیشه و به‌لحاظ تسلط بر دو ساختار می‌بایست به توافقی درونی با خود و هم‌راه با اثر اولیه رسیده باشد.

«دریک چنین تلخیصی لازم است که تلخیص‌کننده به کل داستان اشراف داشته باشد و مقصود و منظور نویسنده را به خوبی درک کند تا بتواند پیام نویسنده را در متن خلاصه شده خود آشکار و منتقل سازد. از آن‌جایی که نویسنده داستان از طریق تنظیم و ترکیب چهارچوب داستان، پیام خود را به گوش خوانندگان می‌رساند، بنابراین تلخیص کننده نیز باید هدف و پیام نویسنده را از لابه‌لای حوادث بیرون بکشد و آن را به‌طور روشن در تلخیص خود بازگو کند.» (خیری،۱۳۸۹: ۷۴)

اما در اقتباس آزاد نویسنده (اقتباس‌کننده) ایده یا اندیشه یا قالب اصلی اثر اولیه را برمی‌دارد و اثری کاملا متفاوت خلق می‌کند. هرچند در این نوع اقتباس هم ممکن است که وفاداری به اندیشه و پیام یا حفظ برخی ویژگی‌ها در شکل و محتوا وجود داشته باشد. اما اقتباس‌کننده در اقتباس آزاد به‌طور کامل مستقل از اثر اولیه به خلق اثری جدید می‌پردازد. این‌جاست که نقش یک نویسنده در فرایند اقتباس اهمیت بیش‌تری پیدا می‌کند. هیچ نویسنده‌ای در این مرحله با نویسنده دیگر یک‌سان نیست. برخی به‌دنبال شخصیت‌اند، برخی کنش و کشمکش را ارجح می‌دانند، برخی به اتمسفر و برخی دیگر به تصویر و گفتگو اهمیت می‌دهند.

«در تلخیص آزاد، تهیه خلاصه رمان، بدون در نظر گرفتن تقدم و تاخر روی‌دادها و بدون توجه به انسجام و وحدت مطالب در نوشته اصلی صورت می‌گیرد. این نوع تلخیص در حقیقت دیدگاه‌های فکری شخص تلخیص کننده را از اثر اصلی نشان می‌دهد و بیش‌تر براساس ذوق و سلیقه و در مواردی براساس ضرورت‌های کاری انجام می‌گیرد.

بهتر است در این نوع تلخیص، روی‌دادهای انتخاب شده برای نگارش نمایش‌نامه دارای روابط علت و معلولی بایکدیگر باشند و شخص تلخیص کننده با نظم و ترتیب خاصی که در بیان وقایع و روی‌دادها از خود نشان می‌دهد، داستان تلخیص شده را دارای ساختاری متین و محکم و دارای نظمی قابل قبول سازد.» (خیری، ۱۳۸۹: ۷۵)

ب. بسط و گسترش داستان کوتاه:

داستان کوتاه گونه‌ای از ادبیات‌داستانی است که نسبت به رمان یا داستان بلند حجم کم‌تری دارد و

نویسنده در آن برشی از زندگی یا حوادث را می‌نویسد. درحالی که در داستان بلند یا رمان، نویسنده به جنبه‌های مختلف زندگی یک یا چند شخصیت می‌پردازد و دستش برای استفاده از کلمات باز است. به همین دلیل ایجاز در داستان کوتاه مهم است و نویسنده نباید به موارد حاشیه‌ای بپردازد.

«یک داستان خوب داستانی است که ارزش تعریف کردن داشته باشد و دنیا بخواهد به آن گوش کند. تنها وظیفه شما یافتن چنین داستانی است.» (مک کی، ۱۳۸۲: ۱۵) حالا اگر این داستان با ارزش یک داستان کوتاه چند صفحه ای باشد، برای اقتباس از آن چه باید کرد؟

طرح داستان کوتاه برخلاف رمان منظم و ساده است و برخلاف رمان، داستان‌های کوتاه ممکن است که تنها یک شخصیت اصلی داشته باشند که تنها در یک روی‌داد اصلی قرار دارد و با محدودیت‌های زمانی و مکانی هم همراه است. حالا برای اقتباس باید چه کار کرد؟ در مورد داستان کوتاه معمولا شخصیت، یک روی‌داد و کنش یا و فضا واتمسفر است که اقتباس کننده را جذب می‌کند. پس برای تبدیل کردن آن به درام به شخصیت‌های دیگر، روی‌دادهای دیگر، روابط دیگر و... نیاز هست. پس یک داستان کوتاه برای آن‌که بتواند به یک درام خوب تبدیل شود معمولا نیازمند آن است که شکل و فرم پیدا کند. درواقع طرحی است که باید توسعه پیدا کند و کامل شود. برعکس رمان، داستان کوتاه برای تبدیل شدن به یک درام نیازمند بسط و گسترش و افزودن روی‌دادها، کنش و احتمالا شخصیت‌های دیگر است.

محمد خیری در کتاب **اقتباس برای فیلم‌نامه** پنج مورد مهم را برای اقتباس از داستان کوتاه (پیش از تقویت پلات) برای فیلم‌نامه برمی‌شمارد که می‌تواند برای اقتباس دراماتیک هم مفید باشد:

«۱- مشخص کردن زمان و مکان داستان از طریق ایجاد فضایی مناسب برای داستان و خلق موقعیت اجتماعی لازم برای ظهور بحران و آغاز درگیری‌ها.

۲ـ مشخص کردن منش شخصیت اصلی داستان و بیان سازگاری‌ها و ناسازگاری‌های فکری و روحی او با اشخاص و اضافه کردن شخصیت‌های جدید به داستان.

۳ـ اضافه کردن روی‌دادهای فرعی به موضوع اصلی داستان از طریق رفتار و اعمال شخصیت‌های اصلی و فرعی که می‌تواند سرچشمه عمل و عکس‌العمل‌های جدید در داستان شود.

۴ـ اضافه کردن گفت‌وگوها، رفتار و حالت‌های جدید به داستان که متناسب با روی‌دادهای اضافه شده به داستان باشند.

۵ـ ایجاد روابط علت و معلولی لازم بین روی‌دادهای مختلف داستان براساس یک وحدت منطقی و یک انسجام کامل، به نوعی که هر روی‌دادی معلول روی‌داد قبل از خود باشد.» (خیری، ۱۳۸۹: ۷۶)

آن‌چه ارایه شد راه‌کارهای کاربردی اقتباس از داستان کوتاه و رمان برای درام است. اما آن‌چه مشخص است این‌که فرایند اقتباس به‌طور کلی وابسته به خلاقیت و استعداد اقتباس‌کننده، میزان

تسلط و آگاهی نسبت به ساختار درام و داستان و البته ویژگی‌های ساختاری و محتوایی درام و داستان است. در تلاش برای تبدیل داستان و رمان به درام این اقتباس‌کننده است که تصمیم می‌گیرد چه فرایندی را دنبال کند و کیفیت اقتباس تاحد بسیار زیادی وابسته به این تصمیم است. هر درام‌نویس به فراخور دانش و اطلاعات‌اش در برخورد با داستان، شیوه و روش خاصی برای خود برمی‌گزیند، در این‌جا مجددا موضوع اقتباس از آثار ادبی و نیز تغییراتی که هر داستان در انتقال از رسانه ادبی به رسانه تئاتری به خود می‌پذیرد مورد بحث قرار می‌گیرد.

علامت‌گذاری و گزینش روی‌دادهای مهم و دراماتیک که دارای کنش بیش‌تری هستند و ترتیب هدفمند توالی روی‌دادهای مهم و قسمت‌های اصلی داستان می‌تواند مسیر اقتباس را هم‌وارتر کند. در ادامه می‌توان این روی‌دادها را براساس ساختاری دیگر مرتب کرد. اما در ابتدا بد نیست اگر اقتباس‌کننده مهم‌ترین‌ها را انتخاب کند. در این مسیر باید از احساسات، توصیف‌ها و حالات عبور کرد و به نقاطی رسید که در آن‌ها رابطه میان اشخاص، روی‌دادها و روابط را تقویت می‌کنند.

«در اولین قدم برای اقتباس از یک داستان، آن قسمت‌هایی از داستان باید مشخص شوند که دربردارنده اعمال و روی‌دادهایی هستند که این روی‌دادها می‌توانند در کل داستان نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشند. نویسنده‌ای که اقدام به یک چنین کاری می‌کند نباید تحت تاثیر توصیف‌های ادبی داستان قرار گیرد و عنان تخیل خود را به دست جزییات داستان و همه لحظات بیان شده در آن بسپارد. او باید از میان مطالب گوناگون بازگو شده در یک داستان ادبی فقط آن‌هایی را انتخاب کند که دارای جنبه‌های تصویری قوی هستند و می‌توانند به صورت صحنه‌های جذاب، پر تحرک و درخشان در درام درآیند. بدیهی است که هرکدام از این صحنه‌ها باید دارای مفاهیم و معانی لازم و درخور توجه باشند و هر صحنه بتواند صحنه‌های ما قبل خود را تکمیل کند و در سلسله مراتب روی‌دادهای داستان دراماتیک نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشد.» (خیری، ۱۳۸۹: ۷۸ و ۷۷)

معمولا رمان‌نویس صفحات زیادی را به توصیف فضا و مکان و حالت‌های روحی و روانی شخصیت‌ها اختصاص می‌دهد. همه این‌ها را در یک درام می‌توان با کمک امکانات و تجهیزات تئاتری خلاصه کرد. مثلا در طراحی لباس، دکور، نورپردازی و... در یک لحظه می‌توان چندین صفحه از یک رمان را به تصویر تبدیل کرد. پس در جریان اقتباس این توصیف‌ها باید حذف شوند و در مقابل به روی‌داد و کنش اهمیت داده شود. حتی تکرار یک روی‌داد یا خاطره هم می‌تواند از رمان حذف شود. درام باید آن روی‌دادها و اتفاقاتی را از داستان و رمان اخذ کند که برای روایت دراماتیک به آن‌ها نیاز دارد.

در رمان «قسمت‌هایی وجود دارد که در آن‌ها واقعه‌ای رخ می‌دهد که یک روی‌داد ساده نیست، بلکه حادثه و عمل مهمی است که در تعیین سرنوشت داستان و قهرمانان آن می‌تواند تاثیرات منفی و یا مثبت به‌جا گذارد، این قسمت‌ها همان لحظه‌های گیرای دراماتیک هستند که باید آن‌ها را

جست‌وجو کرد و در جهت راندن داستان به سوی اهداف و مقاصد خود به بهترین وجهی از آن‌ها استفاده نمود. وجود هیجان، دلهره، ترس، امید، انتظار و اضطراب در ورای یک چنین قسمت‌هایی از داستان می‌تواند تاثیر و گیرایی لحظات درام را دو چندان سازد و به زیبایی اثری که کارگردان درصدد خلق آن است کمک‌های شایانی کند»(خیری،۱۳۸۹: ۷۸)

گاهی اوقات حذف قسمت‌هایی از داستان از نظر ادبی ارزش زیادی دارد اما جزو قسمت‌های اصلی داستان نیست و صرف‌نظر کردن از آن ممکن است به داستان لطمه بزند. اما شاید همین قسمت‌ها در صورت انتقال به درام وجه ادبی آن را پررنگ‌تر کرده و چون جزو روی‌دادهای اصلی نیستند از کیفیت دراماتیک اثر بکاهد. بنابراین اقتباس‌کننده می‌بایست هم‌واره خود را از یک خطر جدی دور بدارد: او نباید شیفته ادبیات و تکنیک‌های ادبی اثر اولیه شود. گاهی اوقات سطور زیبای ادبی یک رمان باید به نفع درام حذف شوند یا با روی‌دادها و کنش‌های دراماتیک جای‌گزین شوند.

معمولا این مسئله از خطرات جدی‌ای است که در مورد برخی اقتباس‌های ضعیف مصداق پیدا می‌کند. این نوع انتقال از داستان به درام را بیش از هر چیز می‌توان ناشی از شیفته‌گی بیش از اندازه نویسنده نسبت به اثر اولیه دانست.

نباید فراموش کرد که در مورد یک درام‌اقتباسی، درام‌نویس احتمالا با تعدادی از مخاطبان مواجه است که رمان را خوانده‌اند. در مورد رمان‌های مشهور این تعداد تماشاگران بیشر هم خواهند بود. واقعیت این است که آن‌ها آمده‌اند تا شاهد تماشای یک اجرای خوب از داستان و رمانی که برایشان آشناست باشند. خیلی‌ها هم ممکن است دوست نداشته باشند در این اجرا بازی‌گران بخش‌هایی از داستان را برایشان بخوانند. از سوی دیگر یک چنین برداشتی می‌تواند کیفیت و تناسب دراماتیک اثر اقتباسی را تا اندازه زیادی کاهش دهد. پس منطقی است که «اغلب کارگردان‌های تئاتر ترجیح می‌دهند فکر و چهارچوب اصلی آثار خود را از منابع ادبی بگیرند و با اقتباسی آزاد اقدام به نوشتن نمایش‌نامه‌ای جدید کنند. این نمایش‌نامه می‌تواند در مواردی شبیه داستان اصلی خود بوده و در موارد دیگر تفاوت‌هایی با آن داشته باشد. نفس آفرینش‌های هنرمندانه درام چنین تفاوت‌هایی را توجیه می‌کند، چون حاصل کار می‌تواند اثر گیرا و موفقی باشد که تماشاگران بتوانند با آن رابطه برقرار نموده و از آن استقبال کنند.» (خیری، ۱۳۸۹: ۷۹)

همین‌جاست که کیفیت اقتباس به واسطه آن‌چه «وفاداری» یا «آزادی» در پروسه دگرگونی تعریف می‌شود، متفاوت ارزیابی می‌شود. بیش‌تر اقتباس‌های موفق دیدگاه و برخورد آزادانه مولفی (به‌عنوان اقتباس‌کننده) را با خود به‌همراه دارند و از انتقال ادبیات‌داستانی به درام اجتناب می‌کنند. این نویسنده‌گان ترجیح می‌دهند که خودشان ساختار و پرداخت تازه‌ای در جریان خلق اثر دوم داشته باشند. آلفرد هیچکاک که در میان آثارش اقتباس از چند اثر داستانی دیده می‌شود در این‌باره می‌گوید: «اغلب گفته می‌شود که کارگردان‌های هالیوود به اصالت آثاری که به فیلم برگردانده می‌شود، لطمه

می‌زنند. من هرگز چنین کاری نکرده‌ام، من معمولا یک بار داستانی را مطالعه می‌کنم، اگر از فکر و ایده اصلی خوشم آمد و مورد قبولم واقع شد، کتاب را فراموش می‌کنم و مضمون آن‌را برای سینما آماده می‌سازم. من هرگز قادر نیستم داستان **پرندگان** دافنه دوموریه را برای شما تعریف کنم. این کتاب را بیش‌تر از یک بار آن هم به‌طور سریع مطالعه نکرده‌ام. درواقع من نمی‌دانم نسبت به یک اثر و یا یک رمان باارزش که نویسنده‌ای سه یا چهار سال از عمر خود را صرف نوشتن آن کرده چگونه می‌توان دقیقا وفادار ماند. وقتی کتابی انتخاب می‌شود که به‌صورت فیلم درآید به هر حال تغییراتی را به خود می‌پذیرد، فیلم‌نامه جدیدی نوشته می‌شود، هنرپیشه‌گان و تکنیسین‌های قابلی به کار دعوت می‌شوند و بعد فیلمی ساخته می‌شود که ناگهان می‌بینیم نام فیلم در لیست نامزدهای دریافت جایزه اسکار قرار گرفته و دیگر صحبتی از نویسنده کتاب در میان نیست.» (بهارلو، ۱۳۵۴: ۴۹)

«رابرت بولت» فیلم‌نامه‌نویس معروف سینمای آمریکا در مورد اقتباس برای فیلم‌نامه **دکتر ژیواگو** می‌گوید: کتاب «پاسترناک» یک اثر ادبی کاملاً هیجان‌انگیز و سمبولیک است. **دکتر ژیواگو** واقعا یک رمان نیست، بلکه یک شعر حماسی است و اقتباس از روی یک چنین آثاری در مواردی با دشواری زیاد هم‌راه است. تنها کاری را که می‌توان در مورد این گونه آثار بزرگ و سمبولیک انجام داد، این‌است که خودتان را درون آن غرق کنید و هرچه می‌توانید به دیدگاه نویسنده آن نزدیک‌تر شوید. در مورد پاسترناک باید تلقی او را از انقلاب بدانید و کاراکترهایی را که خلق کرده است کاملا بشناسید، آن‌گاه کتاب را به کناری گذاشته و از نو آن را با ساختار دراماتیک بنویسید. حقیقت این است که به چنین آثاری نمی‌توان به‌طور کامل وفادار ماند و گفت: بله من به نوول وفادار ماندم! چون همه ما می‌دانیم که اگر آدم چیزی را از متن آن در بیاورد، درنهایت تفاوت‌هایی با اصل اثر خواهد داشت. پس تنها راه چاره این است که با آزادی اندیشه، خودتان را مطمئن کنید که مقصود نویسنده را درک کرده‌اید و بعد دقت کنید که هیچ خدشه‌ای به این ایده و هدف اصلی نویسنده وارد نیاید. باید آن قدری روی یک تبدیل کار کنید که مطمئن شوید طرح‌های تازه شما ضروری بوده و بعد بایک دیدگاه تازه به هدف‌ها و اندیشه‌های نویسنده نزدیک شوید.» (بولت، ۱۳۵۳: ۵۲)

در این مسیر علاوه بر میزان آگاهی، دانش و درک نویسنده نسبت به اثر اولیه که او را به نوشتن یک درام اقتباسی ترغیب کرده تجربیات فرهنگی و اجتماعی مخاطب و شناخت نویسنده نسبت به جامعه مخاطبان هم اهمیت پیدا می‌کند. هر اندازه که بافت فرهنگی و اجتماعی داستان به شرایط و تجربیات فرهنگی یک جامعه نزدیک‌تر باشد نویسنده بهتر و بیش‌تر می‌تواند اثری کامل و مستقل را خلق کند که نخست توسط او ادارک و آفریده شده و سپس می‌توان اطمینان داشت که از طرف عده زیادی از مردم نیز فهمیده شود. در این میان این تکنیک و مهارت نویسنده است که فرم و قالب جدیدی را برای بیان اندیشه و محتوای مورد نظرش انتخاب می‌کند.

در مسیر تبدیل یک رمان به درام ممکن است روی‌دادهای زیادی حذف شوند. حتی بنابه

انتخاب نویسنده برخی روی‌دادهای اصلی نیز می‌توانند حذف یا خلاصه شوند. درواقع تفاوت میان روایت در ادبیات‌داستانی و روایت در ادبیات‌دراماتیک ایجاب می‌کند که حرکت به سمت خلق کنش و اکت و تصویرسازی باشد. احساسات و فضاها و توصیف‌های رمان در پروسه اقتباس به روی‌دادها، کنش‌ها و روابط تبدیل می‌شوند و هرجا چنین امکانی وجود نداشته باشد درام‌نویس حذف می‌کند یا دگرگون می‌سازد. «ولف ریلا کارگردان معروف سینما و استاد مدرسه سینمایی فیلم لندن چنین می‌نویسد: «هر رمانی پر از شاخ و برگ و توضیح و تشریح است. رمان یک سرگرمی است و خواندن آن الزاما نباید دریک نشست یایک جلسه به اتمام برسد، در حالی که تئاتر را باید دریک جلسه یا نشست دید و آن را فهمید. به همین قیاس نیز نمایش‌نامه را باید بتوان دریك جلسه یا نشست خواند و منظور را فهمید. برگرداندن رمان به نمایش‌نامه نه فقط به فشردگی موضوع مربوط می‌شود بلکه به حفظ عصاره و دوباره‌کاری روی آن نیز ربط پیدا می‌کند و این‌که از دید بیننده چه قدر قابل درک است. مشکل عمده‌ای که اغلب در انتخاب یک رمان یا داستان برای اقتباس وجود دارد، محتوای ادبی آن است. منظور از محتوای ادبی این است که مطالب به‌طور تشریحی، با جملات و دیالوگ‌های طولانی و لفظ قلم نوشته شده‌اند نه به صورت اجرایی و با تکیه بر وجوه دیداری! از این‌رو بسیار دشوار است که بتوان پس از خواندن تمام مطالب، چهره شخصیت‌ها را شناخت یا فکر آن‌ها را دید. با توجه به این توضیحات پ باید راهی یافت تا بتوان این تفسیرات و توضیحات را به اجرا مبدل کرد.» (خیری،۱۳۸۹: ۸۴)

روایت در رمان و داستان به‌گونه‌ای است که نویسنده یا راوی می‌تواند افکار، احساسات، اندیشه و... را در چندین و چند سطر و حتی صفحات متعدد توصیف و تعریف کند. اما در درام رابطه بین شخصیت‌ها است که نقش راوی را ایفا می‌کند. از میان رابطه میان اشخاص درام است که اعمال بروز پیدا می‌کنند و به‌وسیله نمایش اعمال و رفتار است که افکار و احساسات روایت می‌شوند. این‌جاست که تفاوت میان روایت و راوی در ادبیات‌داستانی و ادبیات‌دراماتیک اهمیت پیدا می‌کند.

اهمیت روایت در داستان و درام

درام به‌ویژه پس از قرن بیستم و در دوران معاصر اغلب حوزه‌های مختلف ادبیات‌داستانی را مورد اقتباس قرار داده و از ظرفیت‌های آن در خلق آثار جدید استفاده کرده است. درواقع می‌توان گفت که امروز ادبیات توانسته به‌عنوان نقطه اتکا و منبعی سرشار برای داستان درام تبدیل شود. دلیل آن هم این است که درام و ادبیات‌داستانی هر دو در بخش‌های زیادی از ساختار و به ویژه روایت باهم مشترک هستند و همین علت، توجه ویژه به مسئله روایت را در ارزیابی و تحلیل توجیه می‌کند. درواقع یکی از مهم‌ترین دلایل ماندگاری و محبوبیت درام در تمام دوران‌ها حتما در مساله روایت و آن‌چه که نقطه اشتراکش با رمان و داستان محسوب می‌شود نهفته است.

کریستین متز درباره فیلم‌نامه که شباهت بیش‌تری با ساختار درام دارد می‌گوید: " فیلم به شکلی پیوسته برای ما قصه می‌گوید. ادبیات‌داستانی همان چیزهایی را می‌گوید که می‌توانند در زبان کلمات جاری شوند، اما فیلم به گونه‌ای متفاوت حرف می‌زند و همین دلیل نیاز به اقتباس و عملی بودن این کار است."(متز، ۱۹۷۴: ۳۸)

به این ترتیب می‌توان گفت که رفتن به تئاتر به معنای رفتن برای دیدن شکلی از قصه است. اگرچه برای درام استفاده‌های دیگری هم می‌توان یافت. درواقع درام به‌عنوان هنر قصه‌گو قدرت بیش‌تر و مخاطبان وسیع‌تری دارد. هم‌چنین آن‌چه که تئاترها و رمان‌ها را به‌طور قابل توجهی به هم پیوند می‌زند، میل باطنی روایت است. روایت در شکل معمول به طرز غیرقابل‌انکاری، نه‌تنها نقطه اشتراک اصلی تئاتر و رمان محسوب می‌شود، بلکه اصلی‌ترین عنصر ارتباط با خواننده و تماشاگر در این دو رسانه نیز به شمار می‌آید.

"اگر کسی روایت را به‌عنوان مجموعه‌ای از حوادث تعریف کند که به صورت علت و معلولی به‌هم زنجیر شده‌اند و شامل یک رشته شخصیت‌های متوالی هستند که از حوادث تاثیر می‌پذیرند و بر آن‌ها تاثیر می‌گذارند، آن‌گاه با همین تعریف ساده ذهن ما می‌تواند هم‌زمان هم به‌سمت یک متن ادبی و هم به‌سمت یک اجرای تئاتری معطوف شود. با این همه مشکل غالب نقدها و نوشته‌ها این است که به هنگام تحلیل درام‌های اقتباسی، تمایل دارند که بیش‌تر از دخالت و دست درازی درام در منبع اصلی سخن بگویند." (مک فارلان، ۱۹۹۶: ۱۲) کلماتی مثل "دخالت" و "تخلف و عهدشکنی" عبارت‌هایی هستند که در این نقدها به درام‌های اقتباسی نسبت داده می‌شوند.

درمجموع بیش‌تر این نقدها حاکی از فضایی نادرست هستند که شاید بتوان آن‌ها را به انتظارات اشتباه تماشاگران در مورد شخصیت‌ها و حوادث درام مربوط دانست. این انتظارات اشتباه هم از عدم درک عمل‌کرد روایت در دو رسانه و هم از بی‌اطلاعی از تفاوت‌های غیرقابل‌انکار آن دو پدید می‌آید. هم‌چنین برخی از انتقادها از ناتوانی در تشخیص این که هرکدام از این رسانه‌ها چه چیزهایی را می‌توانند منتقل کنند و چه چیزهایی را نمی‌توانند انتقال دهند، ناشی می‌شوند.

بنابراین باید گفت، میان آن‌چه که ممکن است از رسانه‌ای روایی به رسانه‌ای دیگر قابل انتقال باشد و آن‌چه که به‌طور کلی برای اقتباس لازم است، تفاوت‌هایی وجود دارد. پس در این بحث، واژه انتقال[۸] برای اشاره به عمل‌کردی استفاده خواهد شد که توسط آن عناصر روایی مخصوصی از یک رمان یا داستان به‌گونه‌ای مهار نشدنی، تابع عناصر اجرایی تئاتر می‌شوند و به‌روی صحنه می‌روند. حال آن‌که عنوان گسترده اقتباس به سیری اشاره می‌کند که به واسطه آن مولفه‌های دیگر ادبیات‌داستانی نیز با معادل‌هایی کاملا متفاوت در درام حضور می‌یابند. البته اگر چنین معادل‌هایی به‌طور کلی قابل بحث یا دسترس باشند.

۲-۲ ویژگی‌های روایت در داستان و درام

رولان بارت ماهیت عمل‌کرد روایی را بذری تعریف می‌کند که: "در روایت پاشیده می‌شود و گره‌هایی می‌افکند که بعدها در سطحی دیگر در روایت بارور خواهد شد."(بارت، ۱۹۷۷:۶۴) باتوجه به این تعریف، روایت از چیزی ساخته نمی‌شود مگر مجموعه عمل‌کردهای مولفه‌ها و گره‌ها که هریک در سطح‌های متفاوت، معانی خاص دارند. بارت دو گروه از عمل‌کردهای روایی را تحت عنوان شکل توزیعی[۹] و شکل انضمامی[۱۰] متمایز می‌کند. از آن‌جا که او در این بحث کاری به درام ندارد، نظریه‌هایش بیش‌تر از آن‌که مناسب اقتباس باشند مناسب مبحث انتقال هستند. درواقع از این منظر مولفه‌های یک ساختار به ساختار دیگر منتقل می‌شوند. به‌طور کلی، بارت عمل‌کردهای توزیعی را عمل‌کردهایی کلی می‌شمارد. حال آن‌که عمل‌کردهای انضمامی را عمل‌کرد مشخص می‌نامد.

عمل‌کردهای توزیعی، به اعمال و حوادث باز می‌گردند. آن‌ها طبیعتی افقی دارند و هم‌چون خطی به هم پیوسته‌اند. حال آن‌که در شکل انضمامی، عمل‌کردها "با یک مفهوم بی‌ارتباط با خط داستان" دلالت دارند. مفهومی که به‌هر جهت برای معنای داستان لازم است."(بارت، ۱۹۷۷:۶۴) برای مثال این عمل‌کرد می‌تواند شامل اطلاعاتی در باب هویت و روان‌شناسی شخصیت‌ها یا نشانه‌هایی از فضا و بازنمایی مکان باشد. این عمل‌کردها طبیعتی عمودی دارند و شاید هنگام خواندن روایت تاثیری بیش از عمل‌کرد خطی و افقی بگذارند. آن‌ها به اعمال و حوادث اشاره نمی‌کنند اما در عوض جان مایه روایت را می‌سازند.

مهم‌ترین راه برای انتقال رمان به درام، بیش از عمل‌کرد عمودی، عمل‌کرد افقی است. هرچند در ادامه خواهیم دید که برخی عناصر روایت عمودی نیز قابل انتقال هستند. عمل‌کردهای افقی (کلی) محور اصلی روایت هستند و به‌واسطه آن‌هاست که روایت گسترش می‌یابد و به شکل‌های مختلف پایان می‌پذیرد. این عمل‌کرد ها، لحظاتی پرتعلیق را در روایت ایجاد می‌کنند. لحظاتی که قطعا مولفه‌های لازم برای پیش‌برد روایت هستند و از خلال آن‌هاست که "خواننده می‌تواند با دریافت خودش متن را بسازد" (اوور، ۱۹۸۴:۷۳) و پایان‌های مختلف را حدس بزند. در مجموع از به‌هم پیوستن زنجیره‌وار این بخش‌ها است که استخوان‌بندی روایت ساخته می‌شود. "در نگاهی کلی می‌توان وظایف مختلف روایت را به دو دسته اصلی تقسیم کرد: ۱. ایجاد تسلسل زمانی میان حوادث ۲. ایجاد منطق داستانی" (بارت، ۱۹۷۷:۹۴)

این عمل‌کردهای اصلی که به اصطلاح سیمور چاتمن "شالوده و هسته اصلی روایت و دقایق روایی هستند که موجب خیزش معماها در نمودار حوادث داستان می‌شوند."(چاتمن، ۱۹۷۸: ۵۳) به خوبی می‌توانند به درام منتقل شوند. چنان‌که وقتی یک روی‌داد اصلی مهم در یک درام اقتباسی حذف یا دگرگون شود – مثلا پایانی خوش جای‌گزین پایانی غم‌انگیز شود – موقعیتی مناسب

پدید می‌آید تا منتقدان و تماشاگران غضب یا بی‌میلی جمعی خود را پدیدار سازند. اگرچه حتی اگر روی‌دادهای اصلی در تئاتر حذف نشوند باز هم کاتالیزورهای متفاوتی که این روی‌دادها را گرداگرد خود گرفته‌اند، می‌توانند آن‌ها را تغییر دهند. کاتالیزورها (یا به گفته چاتمن حوادث پیرو وابسته) به‌عنوان مکمل اعمال اصلی عمل می‌کنند و کارهای کوچکی را دربر می‌گیرند، مثل چیدن یک میز ناهار که می‌تواند مقدمه‌ای برای انجام عمل اصلی (ناهار خوردن) باشد. درواقع وظیفه اصلی کاتالیزورها این است که به حوادث اصلی ریشه‌ای از واقعیت بدهند و از این جهت متن را غنی‌تر کنند. به بیان بارت، "عمل‌کرد کاتالیزورها در داستان‌کوتاه، یک سویه و وابسته است. کاتالیزورها در داستان‌کوتاه در جوهر خود به جز ایجاد سلسله‌ای زمانی میان حوادث کار دیگری ندارند" (بارت، ۱۹۷۷: ۹۴). برخلاف لحظات تعلیقی و پرهیجان که توسط اعمال اصلی ایجاد می‌شوند، " کاتالیزورها در لحظاتی آرام‌تر و بی‌دغدغه‌تر پخش می‌شوند."(بارت، ۱۹۷۷: ۹۵) آن‌ها لحظه‌به‌لحظه جزییات روایت را تخمین می‌زنند.

بسیار دور از این دوگونه روی‌داد – روی‌داد اصلی و کاتالیزور – که هیچ‌یک در ارتباط با محتوای قصه به زبان وابسته نیستند و از طریق افعال دیداری/ شنیداری منتقل می‌شوند، موارد دیگری هم وجود دارند که به‌طور مستقیم از رسانه‌ای به رسانه دیگر قابل انتقال هستند. بارت این‌بار با توجه به این بحث تازه تقسیم‌بندی‌اش را تحت عنوان عمل‌کردهای اصلی پایه، عمل‌کردهای پیرو و عمل‌کردهای اطلاعاتی گسترش می‌دهد.

مسایلی مانند شخصیت و فضا – به نسبت حوادث اصلی – میان افراد مختلف تصورات مختلفی را به‌وجود می‌آورند و از این جهت بیش‌از آن‌که در نمودار مقایسه‌ای عمل‌کرد انتقال کاربرد داشته باشند، راه را برای اقتباس باز می‌گذارند. حال آن‌که بخش‌های اطلاعاتی، مولفه‌های خاصی هستند که می‌توانند بی‌واسطه و بی‌فاصله به رسانه‌ای دیگر منتقل شوند. آن‌چه که بارت به‌عنوان عمل‌کردهای اصلی کاتالیزورها و اطلاعات در ظرف روایت طراحی می‌کند – و ممکن است با چیزی که چاتمن با عنوان ذات آشکار روایت خوانده متفاوت – درمجموع کمک می‌کند که مفاهیمی دشوار در کلماتی واقعی بگنجد و از شکل تجریدی و ناملموس به درآید.

بارت بعدها طبقه‌بندی ساختاری‌اش را با طراحی پنج نشانه روایی اصلاح کرد. رولان بارت این پنج نشانه روایی را از روایت‌های کلاسیک و با خواندن سارسینه[۱۱] اثر بالزاک استخراج کرده بود هرچند در مورد این بحث تفاوت اولیه میان روایت توزیعی و روایت انضامی، تقسیم‌بندی مفیدتر و ملموس‌تری را به دست می‌دهد، اما بحث در باب انتقال، (کاری بزرگ و طولانی از رسانه‌ای به رسانه دیگر)، را هم متصور می‌سازد. باید اشاره کرد که بارت وقتی "آنالیز ساختمان"اش را می‌نوشت، به درام توجهی نداشت و همین ممکن است کافی باشد تا ما نظریه‌های او را در زمینه درام به کار نبندیم. این البته در صورتی است که اعتقادی به این گفته رابین وود نداشته باشیم که

می‌گوید: " منتقد باید از هرچه که می‌یابد، آن‌چه که می‌خواهد و نیاز دارد را برداشت کند و آن را در مسیری حتی متفاوت با اصل مطلب به‌کار گیرد."(وود، ۱۹۸۶:۶)

زاویه دید (راوی) در داستان و درام

گونه‌های متمایزی که به‌عنوان انواع روایت ترسیم می‌شوند را به‌دشواری می‌توان به همان صورت به درام و روایت تئاتری تحمیل کرد. از این جهت شاید بد نباشد که تک‌تک این گونه‌ها را بررسی کنیم. درواقع بررسی انواع روایت به ما کمک می‌کند تا اشکال مختلف تعریف قصه را مورد بحث قرار دهیم. از خلال این بحث‌ها تمایزها و تشابهات میان روایت در ادبیات‌داستانی و روایت در ادبیات‌دراماتیک را می‌شناسیم و تبدیل یا انتقال شیوه‌های روایت را در جریان فرایند اقتباس مورد آزمایش قرار می‌دهیم.

۱. اول شخص: می‌توان مقایسه‌ای مشروط و ناپایدار میان روایت اول شخص در درام و در ادبیات‌داستانی ترتیب داد. این مقایسه بحث‌هایی مجزا در باب شخصیت روایت کننده را شامل می‌شود که غالبا زمان گذشته را به صورت تناوبی تعریف می‌کند. شناخته شده و مشخص است و خود نیز می‌تواند در حوادث به‌عنوان عنصری فعال حضور داشته یا نداشته باشد. تلاش برای کشف این شکل روایت در درام به تقسیم‌بندی زیر منجر شده است:

الف. چند نمای نقطه نظر. تئاترهای مدرن نظیر آثار اکسپرسیونیستی مثل **گوریل پشمالو** نوشته یوجین اونیل در این مجموعه قرار می‌گیرند که تعداد آن‌ها هم زیاد نیست و به دوره‌ای خاص محدود می‌شوند. این دسته از آثار قبل از آن‌که بتوانند تماشاگر را با عمل صحنه‌ای درگیر کنند، با حسی از اعجاب و کنجکاوی مواجه می‌سازند. این نوع درام‌ها به جای آن‌که تمام صحنه‌هایشان را به بخش‌های ذهنی[۱۲] اختصاص دهند، شیوه روایت اول شخص رمان را به چند نمای نقطه نظر تقلیل می دهند. چنانکه مثلا در اقتباس از رمان **کوری** نوشته ژوزه ساراماگو توسط منیژه محامدی که با همین عنوان به روی صحنه رفت یا در اقتباس از **صد سال تنهایی** گابریل گارسیا مارکز که توسط آزاده انصاری با عنوان **ماکاندو** اجرا شد همین شیوه به کار گرفته شد. به‌هر حال شاید این شیوه را بتوان هم‌ارز توانایی راوی اول شخص رمان جهت ایجاد شکلی متوالی و نمایش خودآگاه راوی دانست.

در نمایش **ماکاندو** شخص نویسنده رمان، یعنی مارکز به شخصیت اصلی درام یعنی راوی آن بدل گردید. مارکز در صحنه قرار گرفت و به‌عنوان یک شخصیت تاثیرگذار در درام به مخاطبان و تماشاگران تئاتر کمک کرد تا فضاها و اتفاقات را از میان روی‌دادهای کاملا ذهنی کشف و ادراک کنند و از همین مسیر ذهنیت‌ها را گسترش دهند.

به‌گونه‌ای دیگر می‌توان گفت که مفاهیم ذهنی در درام – این که شخصیت چگونه می‌بیند و

چگونه تجربه می‌کند – با بخش‌های عینی[۱۳] به وحدت و یک‌پارچگی و حرکتی متمادی می‌رسند. از آن‌جا که درام در تغییر زاویه دیدها نسبت به رمان انعطاف‌پذیرتر به‌نظر می‌رسد، پس طبیعی است که کم‌تر تابع نمایش شیوه روایی اول شخص با شکل مشخص و منجمد و غیرقابل تغییرش باقی بماند و خود را به نماهای نقطه‌نظر یک راوی خاص محدود کند.

ب. صدای خارج از صحنه. در بیش‌تر مواقع روایت شفاهی در یک درام به یک صحنه یا بخشی کوتاه محدود می‌شود. گویی هم‌راهی یک صدای تحمیلی و بی‌وقفه با اجرا، چندان با ویژگی‌های درام – و تصاویر زنده و واقعی‌ای که به نمایش می‌گذارد – هم‌خوان نیست. کم‌تر اتفاق می‌افتد که در یک اجرای نمایشی تمام اتفاقات صحنه‌ها با صدای هوشیار راوی/ قهرمان هم‌راه شود. حتی در نمایش **ماکاندو** که عروسک نویسنده روایت‌ها (خود مارکز) را به‌عنوان راوی به‌صحنه آورده است و به شکل غیرمعمولی می‌کوشد شکل روایت اول شخص داستان را حفظ کند نیز مجموع حرف‌ها و دیالوگ‌های مارکز هیچ‌گاه آن‌قدر طولانی نمی‌شود که جلو اجرای زنده روی‌دادها را بگیرد و آن‌ها را محدود کند یا تاثیری مجزا از آن‌چه که دیده می‌شود بر تماشاگر بگذارد. نمایش احساس یک شخصیت در ارتباط با کسی دیگر، از طریق نشان دادن عمل او راحت‌تر از تعریف کردن او یا پخش‌کردن گاه و بی‌گاه صدایش برروی روی‌دادهای اجرا منتقل می‌شود؛ در حالی که در روایت اول‌شخص رمان این مسئله بدین شکل رایج نیست.

۲. روایت دانای‌کل. شیوه در رمان روایت دانای‌کل، به دو صورت مجزا مورد بحث قرار می‌گیرد؛ یکی بحث درباره گفت‌وگوی مستقیم شخصیت‌ها و یا به قول کالین مک کیب[۲] "زبان عینی" است و دیگری بحث در مورد روایت کلی رمان است که تمام اثر را جدا از دیالوگ احاطه می‌کند. درواقع این دومی است که ما را به سمت گفتار شخصیت ها هدایت می‌کند. البته آن‌چه مک کیب می‌گوید بیش‌تر بر جنبه‌های سینمایی تاکید دارد اما به سادگی می‌توان آن را در مورد درام هم تعمیم داد:

"روایت راوی دانای‌کل یا همه‌چیزدان در رمان جایگاهی غالب و نافذ دارد. زیرا راوی دانای‌کل حامل آگاهی مطلق است. این مساله در هنرهای‌دراماتیک به‌واسطه رابطه مستقیم و تصویری و اجرایی روی‌دادها صورت می‌گیرد. آگاهی‌ای که روایت دانای‌کل برایمان به ارمغان می‌آورد اجازه می‌دهد که گفتار شخصیت‌ها را از موقعیت‌شان مجزا کنیم. چراکه صحنه نمایش یا دوربین سینما آن‌چه را که اتفاق می‌افتد به ما نشان می‌دهد. درواقع هنرهای‌دراماتیک حقیقت را بازنمایی می‌کند و ما می‌توانیم این حقیقت را با گفتار شخصیت‌ها بسنجیم" (مک کیب، ۱۰:۱۹۷۴)

بنابراین می‌توان گفت که تمام عناصر اجرایی در درام به صورت روایی عمل می‌کنند: گفتار، حرکت و میزان‌سن، کلمات و زبان، موسیقی، نورپردازی، دکور، لباس و حتی فضاسازی تئاتری و... کارکرد روایی دارند. درام نشان می‌دهد و با نشان دادن روی‌دادها و وقایع در صحنه همان کار روایت را انجام می‌دهد. عمل‌کردهای خاص روایت نوشتاری در ترسیم مکان‌ها و حضور فیزیکی

شخصیت‌ها و چیدمان اشیا، دکور و آدم‌ها، همه‌وهمه می‌توانند از خلال چیدمان صحنه در اجرای درام نمود پیدا کنند. جدا از این، در رمان و ادبیات‌داستانی ما می‌توانیم از خلال لحن نویسنده، شخصیت قهرمان‌ها را تشخیص دهیم. این عمل‌کرد البته کمتر تابع عناصری است که در اجرا مورد استفاده قرار می‌گیرند. یعنی این‌که در اجرا شخصیت قهرمان‌ها از خلال رفتار آن‌ها و جایگاه‌شان در رابطه با روی‌داد و اتفاقات نمایشی مورد شناسایی قرار می‌گیرند و عموما در درام، یک راوی آن‌چنان که در رمان وجود دارد به معرفی و تشریح آن‌ها نمی‌پردازد. در این موارد اجرای دراماتیک می‌تواند مثلا با تمرکز بر حرکت یا چیدمانی خاص – آن‌جا که شخصیت نگاه می‌کند، عمل می‌کند، رفتار خاصی از خود بروز می‌دهد یا لباس می‌پوشد – نظر راوی دانای‌کل را نسبت به قهرمان منتقل کند. راه دیگر، تمرکز بر ترکیب‌بندی‌های صحنه است. از این طریق ممکن است اجرا حقیقتی را به تفسیر بگذارد و یا حرف‌های شخصیت را توضیح دهد.

این به‌نظر بسیار ساده می‌رسد که میزان‌سن یا نشانه‌های دراماتیک گسترده‌تر را جانشین نقش راوی دانای‌کل رمان کنیم، یا این‌که اجرا را به واسطه آن‌چه که نشان می‌دهد جای راوی بنشانیم. اما ماجرا به این سادگی نیست، این‌جا اجرا – که کارگردان پشت آن قرار دارد – خارج از بحث داستان نمایش است. حال آن‌که راوی دانای‌کل جزیی جدایی‌ناپذیر از روایت رمان محسوب می‌شود. یا شاید درست تر آن باشد که بگوییم، روایت دانای‌کل بخشی نامجزا از بحث کل رمان محسوب می‌شود. همان قدر نامجزا که گفته‌های شخصیت‌ها به‌عنوان دیالوگ!

البته توجه کنیم که دیالوگ‌های قهرمان‌ها در صورت اراده هنرمند تئاتر درام می‌تواند کلمه به کلمه به درام منتقل شده و از زبان شخصیت‌ها گفته شوند. درحالی‌که این امکان برای بخش‌های توصیفی وجود ندارد. نثر روایی در غالب رمان ها به ما این امتیاز را می‌دهد که اطلاعاتی درباره شخصیت‌ها، دوره‌های زمانی و مکان‌ها کسب کنیم. اطلاعاتی که ممکن است از قهرمان رمان پنهان شوند. شاید کارگردان به‌واسطه احاطه بر میزان‌سن، نورپردازی یا توسط استفاده از دیگر عناصر اجرا بتواند برخی از عمل‌کردهای روایی رمان و داستان را نیز مورد اقتباس قرار دهد.

آن‌گاه که پای انتقال توصیف‌های رمان از مکان‌ها و اشیا و فضاها و اعمال به درام درمیان باشد، سبک‌های جدید تئاتری می‌توانند کمک بزرگی در تبدیل داستان به درام بکنند. به‌عنوان مثال ریالیسم به گونه‌ای موثر در خدمت بازنمایی روی‌دادهای داستانی در درام قرار گرفته است. درواقع ریالیسم جانشین دکورهای باسمه‌ای قدیمی شد و کمک زیادی به امکان‌پذیرتر شدن فرایند اقتباس کرد. اما در باب توصیف‌های رمان از شخصیت‌ها و اعمال روان‌شناسانه‌شان مساله پیچیده‌تر از این حرف‌هاست. در رمان به‌واسطه نثر روایی، شخصیت‌ها می‌توانند در لحظه برای خواننده فاش شوند. در حالی که در درام امکان توصیف آنی شخصیت برای تماشاگر وجود ندارد. از آن‌جایی که شکل روایی دانای‌کل همه‌چیزدان در رمان کاملا از شکل روایت اول‌شخص جدا می‌شود، راوی

به‌عنوان واسطه میان خواننده و روی‌دادها می‌تواند فضیلت دانایی را حفظ کند و به خواننده این اطمینان را بدهد که با حقیقت روبه‌روست. اما به بیانی می‌توان گفت که تمام درام‌ها، از روایت دانای‌کل بهره می برند. حتی هنگامی که از نقل مستقیم روی‌داد در مقابل تماشاگر به‌عنوان معادلی برای شیوه ادبی راوی اول شخص استفاده می‌کنند نیز تماشاگر بر این که روی‌دادها تا چه اندازه عینی (و نه متعلق به ذهنیت قهرمان) هستند آگاه است. این مجموعه روی‌دادها شاید بتوانند نشان دهند که قهرمان چه می‌بیند اما قطعا نمی‌توانند همان کاربرد رمان اول شخص را داشته باشند.

والاس مارتین در فصل ششم کتاب **نظریه‌های روایت** و در بخش نقطه دید ضمن تشریح انواع نقطه دید در روایت نمودار زیر را ارایه می‌دهد که به نظر می‌رسد تعریف تقریبا کاملی از انواع راوی در داستان دارد: (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۱)

انواع راوی در روایت داستان و درام

اصطلاح	معنی و مترادف ها
مولف/ نویسنده مولف تلویحی	مولفی که واژه "من" را در روایت به کار می‌برد اغلب سوای نویسنده است. حتی اگر "منِ" اشاره به نویسنده وجود نداشته باشد باز هم می‌توانیم برپایه سبک و شیوه بیان به مفهومی از مولف برسیم.
روایت تالیفی	مولف تلویحی که خودش را ضمیر "من" می‌نامد، داستانی را نقل می‌کند که خودش در آن نقشی ندارد، هر چند شاید آگاهی‌اش از شخصیت‌ها را بنمایاند. یعنی راوی بیرونی و متفاوت با شخصیت‌ها.
روایت سوم‌شخص	نویسنده همه شخصیت‌ها را با ضمیر سوم‌شخص می‌نامد. این گروه شاید روایت تالیفی را نیز در بربگیرد، ولی معمولا به داستانی گفته می‌شود که در آن نویسنده ضمیر "من" را برای اشاره به خودش به کار نمی‌برد.
روایت اول شخص	راوی- نویسنده جزو شخصیت‌هاست و داستان خودش ("من در مقام شخصیت اصلی") یا دیگری ("من در مقام شاهد" یا "رمان من") را باز می‌گوید.
مولف تلویحی در برابر راوی	هنگامی که روای درون متن، داستانی را بازگوید تفاوتی میان مولف تلویحی و راوی نیست. از آن‌جا که در روایت سوم‌شخص / مجازی، ارجاع به "من" نویسنده داستان وجود ندارد، هیچ راه زبان‌شناختی در کار نیست تا بتوان مولف تلویحی و راوی را از هم تمیز داد. ولی در ادبیات‌داستانی اول شخص، تفاوت راوی و کسی که عمل نوشتن را انجام داده کاملا آشکار است.
روایت داخلی	داستانی را که یکی از شخصیت‌ها بازگوید "داخلی" می‌نامند. برخی منتقدان آن را "فراروایت" یا "فوروایت" می‌نامند.
لحن	"لحن" یا "لحن متن" با توجه به عمل روایت، موقعیتی است که شامل گوینده و شنونده است. "لحن" به معنای محدودتر یعنی پاسخ به این پرسش که "چه کسی سخن می‌گوید؟".

نتیجه‌گیری

۱- رمان معمولا در روایت روی‌دادها یک توالی خطی زمانی را دنبال می‌کند. گذشت زمان در این شکل از روایت معمولا در صفحه‌های نانوشته میان بخش‌های مختلف رمان اتفاق می‌افتد. در حالی‌که درام به‌واسطه در اختیار داشتن ابزارهای اجرای نمایش می‌تواند این گذشت زمان را در خلال توالی خطی به گونه‌ای دیگر (مثلا با رفتن و آسان نور) القا کند. درواقع درام آزادانه و با تکیه بر ابزارهایی که اجرا در اختیارش قرار می‌دهد با کمک وجوه دیداری این کار را به‌راحتی

انجام می‌دهد.

۲- ابزار روایت در رمان توصیف است. اطلاعات، فضاسازی، روی‌دادها و... در رمان با جزییات توصیف و تعریف می‌شوند و در فرایند اقتباس به درام، نمایش‌نامه از آن جهت که بر مبنای اکت دراماتیک پرداخته می‌شود و به توصیف و تعریف صرف گرایش ندارد، زبان رمان را به زبان درام تبدیل می‌شود. به این معنا که اقتباس کننده تا آن‌جا که ممکن است بخش‌هایی از رمان را برای درام انتخاب می‌کند که دارای بیش‌ترین ارزش کنش‌مند باشند. اگر روی‌دادی در رمان دارای کنش و اکت لازم برای تبدیل شدن به درام نباشد، معمولا در پروسه اقتباس یا حذف می‌شود و یا اینکه کنش دراماتیک به آن افزوده می‌شود.

۳- از آن‌جا که نمایش‌نامه در دل روابط بین شخصیت‌ها و کنش نهفته است، بخشی از زبان داستان و توصیف و تعریف‌هایی که نویسنده رمان روایت می‌کند در تبدیل به درام از خلال رابطه میان شخصیت‌ها و روابط میان آن‌ها روایت می‌شود. درواقع نمایش‌نامه با حذف نویسنده به‌عنوان یک راوی قصه را توسط شخصیت‌ها و شبکه ارتباطی میان آن‌ها روایت می‌کند. در نمایش‌نامه برخلاف رمان همه شخصیت‌ها در کنار هم راوی داستان هستند. پس بخشی از ایجاز و تلخیص رمان در پروسه اقتباس بدین ترتیب و با حذف نیروی حاکم بر اتفاقات و روی‌دادها (نویسنده) صورت می‌پذیرد.

۴- راوی در رمان و ادبیات‌داستانی می‌تواند به سرعت تغییر کند و داستان هر لحظه از زاویه دیدی متفاوت روایت شود، اما در درام عمدتا این شخصیت‌ها و رابطه میان آن‌هاست که روایت را پیش می‌برند و زاویه دید تغییر نمی‌کند.

۵- خواننده یک رمان واژه‌ها و کلمات را می‌خواند و براساس آن‌چه نویسنده وصف کرده و نوشته است، آدم‌ها، فضاها و روی‌دادها را در ذهنش تجسم می‌کند. درواقع بخش مهمی سابژه توسط خود مخاطب و با کمک راهنمایی نوشتاری نویسنده شکل می‌گیرد و خواننده در خلق تصاویر روی‌دادها با نویسنده شریک است. اما در نمایش‌نامه این دخالت و شرکت خواننده کمرنگ‌تر می‌شود چرا که بخشی از تولید سابژه و فعالیت ذهنیت تصویرساز به حداقل رسیده است. درواقع تصویرسازی از یک رمان نوشته شده تا نمایش‌نامه و بالاخره اجرا از سوی مخاطب به حداقل می‌رسد و می‌توان انتظار داشت که بخش سابژکتیو ذهن مخاطب در رمان فعال‌تر از نمایش‌نامه و اجرای نمایش باشد. پس مخاطبی که رمان را خوانده و حالا آن را در تئاتر می‌بیند، احتمالا تصاویر ساخته شده توسط ذهن خود (هنگام خواندن رمان) را با آن‌چه نویسنده نمایش‌نامه و کارگردان نمایش در مقابل‌اش به اجرا گذاشته‌اند متفاوت می‌بیند.

■ منابع فارسی

۱. مارتین، والاس. ***نظریه‌های روایت***. ۱۳۸۲، محمد شهبا. هرمس.
۲. معین، محمد. ***فرهنگ لغت معین***. ۱۳۷۶ امیر کبیر.
۳. مک کی، رابرت. ***داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی***. ۱۳۸۲ محمد گذر آبادی. تهران. هرمس.
۴. یغما، عادل. ***فن تلخیص کتاب***. ۱۳۶۱، تهران. کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

■ منابع انگلیسی

5. Barthes, Roland. ***Introduction to the Structural Analysis of Narrative*** (1960), in Image-Music-Text, Trans Stephen Heath (Fontana/ Collins Glasgow, 1977). 168 pages
6. chatman.Segmour: ***Storg and Discourse. Narrative Structure in Pilmand in Pilmand Fiction***.(Cornell University press. Thaca.N.Y.1978)
7. Fowler. Roger. ***Linguistics and the novel***. (Routledge, London,1977)
8. Maccabe. Colin. ***Realism and the Cinema "Notes on some Brechtion These Screen*** 15/2 (Summer-1974)
9. MacCabe. Colin. ***Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature***. (Manchester University Press, 1985)
10. 12. McFarlane, Brian. ***Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*** (Clarendon Press, 1996, Oxford)
11. Metz. Christian. ***The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema***. (Indiana university press. Bloeming olive 1977)
12. Metz, Christian. ***Film Language: A Semiotics of the Cinema, trans***. Michael Taylor (Oxford University Press: New York, 1974)
13. Orr. Christopher: ***The Discourse on adaptation. Wide Angle***. (6/2) 1984.
14.Webster.Merriam: ***Merriam – Webster's Encyclopedia of Literatur***e. 1995. by Merriam Webster inc
15.Wood.Robin ***Notes for Reading of I walked zombie***.(Wayne State University Press, 2006)

بازیابی مفاهیم مشترک میان آموزه‌های یوگا و عناصر سیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی

مهدی حامد سقایان [نویسنده مسوول]

عاطفه حسینی

تاریخ دریافت مقاله: ۷/ ۹۳/۰۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۵/ ۹۳/۰۶

بازیابی مفاهیم مشترک میان آموزه‌های یوگا و عناصر سیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی

مهدی حامد سقایان | استادیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس
عاطفه حسینی | کارشناس ارشد رشته کارگردانی، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

کنستانتین استانیسلاوسکی شیوه علمی آموزش بازی‌گری را بنیان نهاد. وی به نظریه تفکیک‌ناپذیری ذهن و بدن اعتقاد داشت و تحت تاثیر تیودول ریبو، ادعا می‌کرد عواطف بدون پیامد جسمانی نمی‌توانند وجود داشته باشند. آیا این تنها سرچشمه فکری استانیسلاوسکی برای شکل‌گیری سیستم بوده است؟ از دید برخی نظریه‌پردازان مانند گوردون و کارنیک، بخش مهمی از تمرینات بازی‌گری استانیسلاوسکی حاصل شیفتگی وی به یوگاست. استانیسلاوسکی به دلیل سانسور حاکم بر اتحاد جماهیر شوروی مجبور شد تا از کاربرد کلماتی هم‌چون روح، الهام و پرانا که مربوط به یوگاست پرهیز نموده و به جای آن از واژگان ابداعی خود استفاده کند. با استناد به منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی و به روش توصیفی- تحلیلی در این مقاله تلاش شده است تا به این سوالات اساسی پاسخ گفته شود که: آموزه‌های یوگا تا چه حد بر سیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی تاثیرگذار بوده است؟ و چه وجوه اشتراکی میان تمرینات استانیسلاوسکی و تمرینات یوگا وجود دارد؟ هم‌چنین دلایل به‌وجود آمدن ابهامات و پرسش‌هایی که امروزه آموزش سیستم استانیسلاوسکی را با چالش مواجه ساخته و راه برون‌رفت از آن را شناسایی کند.

واژگان کلیدی: سیستم استانیسلاوسکی، یوگا، آشتانگایوگا، تمرکز، پرانا، تنفس عضلات

مقدمه

تئاتر غربی متاثر از سیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی[1] بوده که تلاش فراوانی نمود تا تمرینات و مشق‌های بازی‌گری خود را تبدیل به روشی نظام‌مند نماید. از آن‌جا که نگاشتن تجربیات به صورت اصول تئوریک امری دشوار است. لذا استانیسلاوسکی ناگزیر شد کتاب‌های آموزش بازی‌گری را در قالب رمان ارایه دهد. این کتاب‌ها، در مجموع پندارهای کاملا به سامان و منطقی در حوزه بازی‌گری است که همه تمرینات و فنون آماده‌سازی بازی‌گر ریشه دراین پنداشت‌ها دارد. یکی ازمهم‌ترین آن‌ها، اعتقاد استانیسلاوسکی به ارتباط زنجیره‌وار ذهن و بدن است. تاکید استانیسلاوسکی در این‌باره او را به این فرض می‌رساند که تنش مانع بزرگی برای بروز خلاقیت است لذا استفاده از تمرین‌های تنفس و حالت‌های یوگا را به بازی‌گران خود توصیه می‌کند تا آن‌ها به رهایی بدن دست پیدا کرده و در سایه آن خلاقیت ذهنی را به دست آورند. طی چند دهه اخیر، میلیون‌ها تن از مردم جهان برای دست‌یابی به سطح مطلوبی از سلامت جسمانی و روانی از یوگا بهره گرفته‌اند. در این میان پیش‌گامان تربیت بازی‌گر هم‌چون استانیسلاوسکی، گروتفسکی[2]، میخاییل چخوف[3]، یوجینو باربا[4] و... از این قافله عقب نمانده‌اند و هریک به فراخور شیوه و سبک خود، از تعالیم کهن یوگا بهره لازم را برده‌اند. در این مقاله سعی شده است به این پرسش‌های اساسی پاسخ داده شود که:

۱- آموزه‌های یوگا در سیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی چگونه تبلور یافته است؟

۲- استانیسلاوسکی از چه طریق با یوگا آشنا شده و کدامیک از شاخه‌های یوگا بیش‌ترین تاثیر را بر سیستم او داشته‌اند؟

۳- چه عناصر مشترکی را می‌توان در آموزه‌های استانیسلاوسکی و تمرینات یوگا جست‌وجوکرد؟

از آن‌جا که استانیسلاوسکی از هاتایوگا[5] در آموزش‌های بازی‌گری بیش‌ترین بهره را برده است و هاتایوگا بخشی از روش هشت‌گانه آشتانگایوگا می‌باشد، لذا در این مقاله سعی شده‌است تا ضمن بررسی عناصر مختلف سیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی، مراحل هشت‌گانه آشتانگایوگا[6] نیز مورد شناسایی قرار گیرد. لازم به ذکر است که مطالعه درباره تاثیر یوگا درسیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی برای اولین بار در کشورمان صورت می پذیرد.

در این مقاله مواد تحقیق متشکل از منابع کتابخانه‌ایی و اینترنتی بوده است. هم‌چنین نویسندگان مقاله از تجربیات عملی خود در زمینه آموزش بازی‌گری و برگزاری کارگاه‌های آموزشی یوگا بهره برده‌اند.

زمینه تحقیق

کنستانتین سرگییویچ آلکسیف[7] به سال ۱۸۶۳ در خانواده‌ای ثروتمند به دنیا آمد، اولین تمایلات

تئاتری‌اش را هنگامی که نوجوان بود درتئاتر خانوادگی اما مجهز پدرش به نمایش گذاشت. او ثروتش را صرف اندوختن تجربه و پیشرفت استعدادهایش در زمینه بازی‌گری وکارگردانی نمود. بعدها با نام هنری استانیسلاوسکی شروع به فعالیت تئاتری کرد. در سال ۱۸۹۷ تئاتر هنری مسکو[۸] را بنیان نهاد و آموزش معیارهای تازه بازی‌گری را در آن‌جا دنبال نمود که در نهایت منجر به شکل‌گیری سیستم بازی‌گری وی شد. زندگی در روسیه امکان آشنایی او با سنن مختلف هنری کشورهای اروپایی و آسیایی را فراهم ساخت. زندگی هنری استانیسلاوسکی با تجربیات شخصی او در حیطه بازی‌گری درآمیخته بود: «من زندگی متنوعی داشته‌ام، طی آن چندین بار مجبور شدم بنیادی‌ترین انگاره‌هایم را تغییر دهم» (هاج، ۱۹۵۹: ۳۷). شهرت استانیسلاوسکی در دنیا، ناشی از ارایه روش بازی‌گری است که به سیستم معروف شد. شیوه معمول برخورد با سیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی این بود که یک عنصر در زنجیره سیستم بر دیگری ارجح شمرده شود. «در ایالت متحده، کار استانیسلاوسکی بر روی عواطف، با علاقه مفرط آمریکایی‌ها به روان‌کاوی فروید سازگار بود. در اتحاد شوروی، کار استانیسلاوسکی بر روی جنبه‌های جسمانی بازی‌گری سبب شد سیستم او بهتر با اصول ماتریالیسم مارکسیستی مطابقت داشته باشد. این دوشاخه کردن سیستم اشتباه است. نزد استانیسلاوسکی، امر ذهنی هم‌واره آکنده از امر جسمانی است و بالعکس»(هاج، ۱۹۵۹: ۱۴۹). تمرین‌های موجود در سیستم، طیف گسترده زمینه‌های مورد علاقه استانیسلاوسکی را آشکار می‌سازند. این تمرین‌ها به دو گروه کلی تقسیم می‌شوند فنونی که به کار بازی‌گر روی خود معروف هستند که در بازی‌گر حالت خلاق تجربه‌گری را به‌وجود می‌آورند و هم‌چنین مرحله‌ای به نام کار بازی‌گر روی نقش که ارایه‌دهنده گذرگاه‌هایی است به درون متن نمایشی به منظور آفرینش موفقیت‌آمیز شخصیت‌ها. کارنیک[۹] معتقد است: «بازی‌گر به لحاظ تئاتری حس درک خود را با فراگیری نظارت بر مهارت‌های تمرکز، تخیل و ارتباط پرورش می‌دهد. تمرین‌های بسیاری از این گروه ناشی از شیفتگی استانیسلاوسکی به یوگاست»(هاج، ۱۹۵۹: ۴۹). در همین راستا، لف دودین[۱۰] یکی از کارگردانان تئاتر کوچک روسیه[۱۱]با اشاره به این نکته که گریزی از عناصر بازی‌گری سیستم استانیسلاوسکی در کار بازی‌گران وجود ندارد و سیستم نیز به نوبه خود با مطالعه یوگا قابل فهم‌تر است، می‌نویسد: «هر بازی‌گری که درست و حساب شده بازی می‌کند در اصل منطبق بر سیستم استانیسلاوسکی بازی کرده است، حتی اگر در سیستم آموزش ندیده باشد و هر چند که بازی‌گر مستقیما یوگا را در سیستم، آموزش نمی‌بیند اما در حقیقت، بر طبق اصول یوگا نیز کار کرده است زیرا سیستم ارتباط مستقیمی با یوگا دارد، مفاهیمی هم‌چون رهایی عضلات، پرتو افکنی، تمرکز و ارتباط، هم در یوگا و هم درسیستم دیده می‌شوند»(Tc,۲۰۱۲:۱۷ herkasski). در سال۱۹۱۰ استانیسلاوسکی به همراه بازی‌گران تئاتر هنری مسکو، نمایش "پادشاه معبد تاریک"[۱۲] نوشته رابیندرانات تاگور را برای اجرای صحنه‌ای تمرین می‌کند، اما مدتی بعد

به دانچنکو[۱۳] چنین می‌نویسد: «ما نمی‌توانیم این نمایش را خلق و اجرا کنیم تنها می‌توانیم آن را بچشیم». این نمایش، تمثیلی از نوعی روشن‌گری معنوی است و استانیسلاوسکی احساس نمود به دلیل نامانوس بودن فضاهای نمایش‌نامه فقط می‌تواند قسمت‌هایی از آن را آماده سازد، هم‌چنین درخلال این تجربه او دریافت که برای کار با بازی‌گران خود نیاز به دریافت‌های متفاوتی از یوگا دارد. از همین جاست که وی با مطالعه یوگا به رهیافت‌های تازه‌ای در آموزش بازی‌گری دست پیدا می‌کند (Tcherkasski,۲۰۱۲:۱۷). در روسیه علی‌رغم آن‌که منابع آموزشی مربوط به یوگا، از استانیسلاوسکی به‌عنوان فردی پیش‌رو درمعرفی و شناساندن این فن به مردم یاد می‌کنند اما درباره این‌که یوگا یکی از بنیان‌های فکری و آموزشی در سیستم استانیسلاوسکی است، در مراکز دانش‌گاهی مقاومت‌هایی دیده می‌شود. چرکاسکی می‌گوید: «پس از مرگ استانیسلاوسکی، تنها به این بسنده می‌شود که وی ارتباط تن و روان را از آموزه‌های تیودول ریبو[۱۴] روان‌شناس فرانسوی، وام گرفته است و تلاش می‌شود تا نظریات ریبو به نوعی جای‌گزین آموزه‌های یوگا گردد. عدم پذیرش جای‌گاه یوگا در سیستم سبب می‌شود، از یک‌سو استادان در معرفی یوگا به دانش‌جویان وابمانند و از سویی دیگر درک دانشجویان را از سیستم ناقص و ناکارآمد می‌سازد» .(Tcherkasski,۲۰۱۲:۶). گراچف[۱۵] استاد آموزش بازی‌گری در روسیه، پیرامون ضرورت بهره‌گیری از یوگا در آموزش تئاتر چنین نوشته است: «وقتی از دانشجویان ترم اول تئاتر بر اساس سیستم، اجرای تمرینات مکث و سکوت را می‌خواهیم آن‌ها عملا این تمرین را مشکل و ناکارآمد می‌یابند و انگیزه‌ای برای انجام این گونه تمرینات ندارند. این جای تعجب نیست، چراکه انجام تمریناتی از این دست، از طریق ذن و مدیتیشن امکان‌پذیر است. لذا استفاده از یوگا در حین آموزش سیستم ضروری به نظر می‌رسد(Tcherkasski,۲۰۱۲:۵). اکنون در گام نخست با معرفی شیوه آشتانگایوگا که مورد توجه استانیسلاوسکی بوده و در گام بعدی به منابعی که وی در شناخت یوگا از آن‌ها بهره گرفته است، خواهیم پرداخت.

آشتانگایوگا

یوگا در زبان سانسکریت مشتق از کلمه (yoj) به معنای به زیر یوغ در آوردن، کنترل نمودن و یکی شدن با هستی می‌باشد. حکیم پاتانجلی حدود دویست سال پس از میلاد توانست مطالب نظری و عملی مربوط به یوگا را از دل آثار کهن گردآوری کرده و کتاب خود را با عنوان یوگا سوترا[۱۶]، مشتمل بر ۱۹۵ سوتره (سوره) تدوین نماید، در این کتاب تعالیم یوگا به هشت مرحله تقسیم شده که به آشتانگایوگا موسوم است (مهدوی‌پور، ۲۲:۱۳۷۸).

یوگا دارای شاخه‌های متعددی است که در روش متفاوت اما در هدف غایی مشترک‌اند. درمتون ودایی (قدیمی‌ترین سروده‌های مذهبی هندی‌ها) مانند بهاگاوادگیتا از سیزده نوع یوگا[۱۷] نام برده شده

و آن‌را به‌عنوان علمی ازمیان نرفتنی که خداوند به بنده برگزیده خود آرجوانا الهام نمود برشمرده‌اند (بهاگاوادگیتا، ۱۳۸۳: ۷). آشتاناگا یوگا شاخه‌ای از یوگاست که مجموعه‌ای از روش‌های هاتایوگا و راجایوگا[۱۸] را شامل می‌شود. و روشی سیستماتیک است که جهت به کنترل درآوردن و پرورش جسم و ذهن برای رسیدن به خلسه و شعف پایدار به کار می‌آید (یحیایی،۱۳۷، ۳۰۸).

هاتایوگا مشتق از دو کلمه (ها) به معنای خورشید و (تا) به معنای ماه است، اشاره به دو نوع انرژی پرانا (انرژی بالارونده و گرم) و آپانا (انرژی پایین‌رونده و سرد) دارد از طریق تمرینات هاتایوگا[۲۲]می‌توان بین این دو جریان انرژی هماهنگی وتعادل ایجاد کرد که درنهایت به سلامتی جسمی و ذهنی می‌انجامد (kaurkhalsa,۲۰۰۱:۲۲). هاتایوگا شامل مراحل زیر است:

الف)یاما[۱۹] و نیاما[۲۰]: قوانین ده‌گانه اخلاقی و انضباطی هستند که فرد را قادر می‌سازند از طریق پرهیز و امساک به امیال نفسانی غلبه نموده و روان و ذهن خود را پاک‌سازی نماید، این تمرینات برای جلوگیری از گسیختگی و ناهم‌اهنگی روحی و کسب آگاهی درونی انجام می‌شود تا فرد خود را برای دریافت حقیقت آماده سازد.

ب)آساناها[۲۱]: وضعیت‌های بدنی که با تمرین مکرر و البته هم‌اهنگ با میزان سلامتی بدن می‌توان به نتایج زیر دست پیدا کرد: انعطاف‌پذیری، رفع انقباضات عضلانی، افزایش قوای جسمانی، تنظیم گردش خون، آرامش عصبی، بهبود و تقویت دستگاه تنفسی و گوارشی. درمتون قدیمی از هشتاد و چهار آسانای اصلی یاد شده که هشت میلیون و چهارصد هزار حرکت فرعی از این آساناهای ریشه‌ای و مادر منشعب شده است (لانگ، ۱۳۸۸:۲۳). آساناها در شش دسته طبقه‌بندی می‌شوند: ۱- حالات کششی ۲- حالات انقباضی ۳- حالات تعادلی ۴- حالات معکوس ۵- حالات پیچشی ۶- حالات مرکب.

ج)پرانایاماها[۲۲]: سلسله تمرینات تنفسی که به منظور هم‌اهنگی بین انرژی‌های بدن انجام می‌شود وباعث آرام‌سازی اعصاب پاراسمپاتیک (اعصاب غیرارادی) شده، به‌نوبه خود در تنظیم فشار و گردش خون، ضربان قلب و جریان عصبی نقش به سزایی دارد. اما هدف اصلی پرانایاماها رسیدن به آرامش ذهنی و به جریان انداختن پرانا است.

راجا یوگا: به معنی شاه‌راه یوگاست، هدف آن افزایش مهارت‌های ذهنی می‌باشد، مانند جلوگیری از پراکندگی افکار، افزایش دقت و تمرکز، تقویت قوه تجسم و تخیل، ایجاد و افزایش اعتماد به نفس و اراده فردی، تقویت حافظه و افزایش قدرت خلاقیت و در مرتبه‌ای بالاتر، کنترل افکار و سکوت ذهن. فردی که تمرینات راجایوگا را انجام می‌دهد رسیدن به خلسه روحانی و شعف پایدار را دنبال می‌کند. (یحیایی، ۱۳۷۸:۳۱۳)

استانیسلاوسکی و منابع یوگا

استانیسلاوسکی پس از شکست در آماده‌سازی نمایش **پادشاه معبد تاریک** شروع به تحقیق و یادگیری مطالب بیش‌تری درباره یوگا کرد. در سال ۱۹۱۱ کتاب راما چراکا[۲۳] را به تئاتر هنری مسکو آورد و از آن پس به مدت پانزده سال، این کتاب به‌عنوان مرجعی بی‌بدیل در شکل‌گیری سیستم و آموزش بازی‌گری ایفای نقش نمود. در این کتاب رساله پاتانجلی[۲۴] که یکی از قدیمی‌ترین متون درباره یوگاست، به سبکی روان توضیح داده شده است. کتاب راماچراکایی که استانیسلاوسکی استفاده می‌کرد، اکنون منبع معتبری از نحوه برخورد او با یوگا و تمرینات آن است؛ زیرا که بر حاشیه‌های آن یادداشت‌های متعددی از استانیسلاوسکی به چشم می‌خورد. به طور مثال، درحاشیه فصل مربوط به منشا انرژی‌ها مثل خورشید، گیاهان، زمین، آب و نحوه اخذ پرانا از آن‌ها یادداشت‌هایی نوشته است: «تمرینی برای رهاسازی عضلات: دروضعیت نشسته جریان پرانا (نیروی حیات)[۲۵] را از سرِ شانه تا نوک انگشتان دستتان احساس کنید. این جریان را در ستون مهره‌ها نیز دنبال نمایید. هم‌چنین در پاها، زمانی که وارد حرکت پاندولی دست و پا می‌شوید هم‌زمان انگشتان دست یا پای خودتان را نیز حرکت دهید. پرانا از ریتم داخلی بدن پیروی می‌کند»(Tcherkasski,۲۰۱۲:۱۳). کریستی[۲۶] و پروکوفیف[۲۷] دو تن از نظریه‌پردازانی هستند که معتقدند استانیسلاوسکی در آموزش بازی‌گری از دو کتاب هاتا یوگا و راجایوگا استفاده کرده است، این دو کتاب در سال‌های ۱۹۰۹ و۱۹۱۴ در روسیه به چاپ رسیده‌اند. استانیسلاوسکی درسخنرانی خود در نوامبر ۱۹۱۹ اذعان داشته است: «بازی‌گران باید به دنبال همان هدفی باشند که یوگی‌ها هزار سال پیش آن را دنبال می‌کردند». در سال ۱۹۲۰ کمیته سانسور اتحاد جماهیر شوروی استانیسلاوسکی را احضار و او را بابت استفاده از کلماتی هم‌چون خدا، روح، یوگا، پرانا و هر آن‌چه با مبانی ماتریالیسیتی منافات داشته زیر سوال برد تا جایی که وی مجبور به تقریر اعتراف نامه‌ای با این مضمون شد: «از این پس یوگا در زندگی من و در هنر تئاتر هیچ جایگاهی ندارد»(Tcherkasski,۲۰۱۲:۱۳). لذا درکتاب‌های استانیسلاوسکی مستقیما از یوگا صحبتی به میان نیامده و او ناگزیر از کلماتی جای‌گزین استفاده کرده است، به‌طور مثال کلماتی هم‌چون حافظه عاطفی و انرژی جایگزین واژه‌هایی مانند روح و پرانا شده‌اند. اما آن‌گونه که درخاطرات بازی‌گران معروف تئاتر هنر مسکو منعکس است استانیسلاوسکی در هنگام تمرین با بازی‌گران و آموزش آن‌ها گاهی این کلمات را استفاده کرده و درباره دانش باستانی یوگا به بازی‌گران توضیح می‌داد. امروزه برخی از این خاطرات و نقل‌قول‌ها به صورت چاپ شده در موزه تئاتر هنر مسکو نگه‌داری می‌شوند. برای نمونه الکسی دیکیج[۲۸] چنین نقل می‌کند: «استانیسلاوسکی تنها به‌عنوان یک بازی‌گردانِ فنی در سالن حاضر نمی‌شد بلکه به لحاظ روحی نیز به بازی‌گران کمک می‌کرد»(Tcherkasski,۲۰۱۲:۷). بانوی بازی‌گر اسمیرونف[۲۹] که تعطیلات تابستان خود را، به هم‌راه خانواده‌اش کنار استانیسلاسکی می‌گذراند، نوشته است: «استانیسلاسکی برای من فاش

کرد، در سال ۱۹۱۱ با دانشجویی از کشور تبت که در رشته پزشکی تحصیل می‌کرد. آشنا شده و درباره یوگا با وی صحبت کردم. این دانشجو برایم روشن ساخت، تمام آن چیزهایی که در ذهنم داشتم به شکل بهتر و کامل‌تری در کتاب هاتایوگا و راجایوگا موجود است»(Tcherkasski,۲۰۱۲:۶).

استانیسلاوسکی از کودکی به کلاس آواز رفته و به اپرا علاقه داشت او در تئاتر بزرگ مسکو (تئاتر بولشوی)[۳۰] چندین اجرای اپرایی را به صحنه برده و شالیاپین[۳۱] را به‌عنوان بازی‌گر و خواننده‌ای برجسته، الگوی خود قرار داده بود اما برای آموزش بازی‌گران اپرا تمرینات یوگا به ویژه تمرینات تنفس و پرانا را به کار می‌بست تا جایی‌که به کمک یوگا شروع به ابداع روش جدیدی در پرورش خوانندگان اپرا کرد. آنتروا[۳۲]خواننده اپرا، در کتاب خود با عنوان "دو زندگی" اذعان کرده است که او به کمک سیستم استانیسلاوسکی با یوگا آشنا شده و هنرخود را ارتقا بخشیده بود. او در کتاب‌اش نقل قول‌هایی از استانیسلاوسکی را آورده است، مانند: «ذهن ما هم‌چون جیب است و راه حل خلاق مسئله درون جیبِ ناخودآگاه ما قرار دارد». در جایی دیگر نقل می‌کند: «ذهن ما مانند میمون مستی است که باید با تمرکز آن را تحت اختیار خود بگیریم»(Tcherkasski,۲۰۱۲:۱۴).

تجربه‌های عملی استانیسلاوسکی در زمینه یوگا با کمک شاگرد و دستیارش سولرژیتسکی[۳۳] تحقق یافت، به گونه‌ایی که او هر روز صبح از مراقبه و یوگا استفاده می‌کرد این مراقبه در درک نقش توسط استانیسلاوسکی از طریق فعال نمودن تجسم، کمک شایانی نمود. بازی وی در نقش آستروف در نمایش **دایی وانیا**[۳۴] نمونه‌ایی از این تجربه‌هاست. فوویستکی[۳۵] می‌گوید: «از این نمایش به بعد وی از بازی‌گران می‌خواست که تمرینات تمرکزی را انجام دهند» (Tcherkasski,۲۰۱۲:۶). استانیسلاوسکی در نخستین استودیوی[۳۶] خود که جمعی از دانشجویان اپرا نیز حضور داشتند تاکید کرد: «تفاوتی نمی‌کند که شخصیت ما چگونه است یا متعلق به چه زمانی هستیم، ما باید هر هشت پله یوگا را طی کنیم. این وجه مشترک همه ماست.» (Tcherkasski,۲۰۱۲:۳).

در سال ۱۹۳۰ استانیسلاوسکی در تئاتر و اپرا، یوگا را کانون اصلی توجه خود قرار داد. وی درباره هشت مرحله یوگا این گونه توضیح می‌دهد: «اول تمرکز، دوم هوشیاری، سوم شهامت، چهارم ذهن خلاق. بعد از طی این چهار مرحله که مربوط به هاتایوگاست به پله پنجم می‌رسیم که راجایوگا شروع می‌شود. چهار مرحله اول درحیطه کار بازی‌گر روی خود است و بازی‌گر با خویشتن و دنیای اطراف خود به وحدت می‌رسد. از پله پنجم، بازی‌گر می‌تواند به مسئولیت هنری خود بیندیشد. در گام ششم بازی‌گری که نقش جذابی را بازی می‌کند در لحظه سرنوشت‌سازی می‌بایست خود را از شیفتگی به نقش رها سازد که این روح بودیسم[۳۷] است. گام آخر گام شادی است که هنرمند را پرورش می‌دهد» (Tcherkasski,۲۰۱۲:۶).

بررسی وتطبیق عناصر اصلی سیستم استانیسلاوسکی با آشتانگا یوگا

اخلاق هنری

استانیسلاوسکی قبل از آموزش فنون بازی‌گری، مباحث متعددی در حوزه اخلاق و رسالت تئاتر مطرح و از بازی‌گران می‌خواهد بنیان‌های فکری و اخلاقی خود را از کلیشه‌های رایج ولی دروغین بازی‌گری پالایش دهند. استانیسلاوسکی درکتاب هنرپیشه روی خود، پیرامون اخلاق و نظم در قالب[۳۱] بند، پلان خلق وخوی بازی‌گران و هنرمندان تئاتر را مطرح می‌سازد. فرازهایی از این پلان عبارتند از: «موقعیت و شخصیت افراد رعایت شود، احترام به پیش‌کسوتان، تاخیر و بی‌نظمی جایز نیست، روحیه و منش کارِ جمعی داشته باشیم، از جنجال، حماقت و خودخواهی پرهیز کنیم، درکار جدی باشیم، شهرت‌طلب نباشیم، به دنبال توطیه وخیانت نرویم، حیثیت تئاتر و آدم‌ها را حفظ نماییم، افسرده، دلتنگ، خسته و عصبی درتمرین و اجرا حاضر نشویم، بهانه‌گیری ویک‌دندگی نکنیم و اسباب رنجش دیگران را فراهم نسازیم»(استانیسلاوسکی، ۱۳۷۶:۳۴۱- ۳۳۸). سخنان استانیسلاوسکی درکتاب‌هایش بیان‌گر توجه او به اخلاقیات به‌عنوان ستون اصلی انقلاب وی در بازی‌گری است. استانیسلاوسکی قبل از این‌که به شیوه‌های فرسوده و غیرکارآمد بازی‌گری قرن نوزدهم اعتراض کند به فاصله گرفتن بازی‌گران از حقیقت هنر معترض است، استانیسلاوسکی هنر آمیخته به دروغ، تظاهر و اغواگری را که به استثمار تماشاگر می‌پردازد، ارتقای سطح فرهنگ تماشاگران و ارج گذاشتن به منزلت آنان، محسوب نمی‌کند. در آشتانگایوگا نیز یک یوگی (فردی که مقید به انجام تمرینات یوگاست). اولین مرحله رشد و تعالی را با پاک‌سازی ذهن وتهذیب نفس از طریق قوانین یاما و نیاما طی می‌کند چرا که نفسِ آلوده و پالایش نیافته زمینه مناسبی برای رشد و تعالی نبوده و فرد از رسیدن به مراحل بالاتر باز خواهد ماند.

رهایی عضلانی

با پیروی از پنداشت ارتباط زنجیره‌وار بین ذهن و بدن، استانیسلاوسکی فرض می‌کند که تنش جسمانی بزرگ‌ترین دشمن خلاقیت است، نه تنها بدن را فلج می‌کند و زیبایی آن را از بین می‌برد، بلکه معارض توانایی ذهن برای تمرکز و تخیل می‌باشد. اجرا نیازمند راحتی جسمانی است. در چنین حالتی بازی‌گر فقط آن اندازه تنش عضلانی را که برای کار لازم است مورد استفاده قرار می‌دهد. استانیسلاوسکی پیشنهاد می‌کند که بازی‌گران تمرین‌های تنفس و حالت‌های هاتایوگا را انجام دهند تا راحتی بدن ملکه ذهن‌شان شود. او هم‌چنین راحتی پیش‌رونده[۳۸] یا رها کردن یک‌به‌یک عضلات بدن و انقباض و انبساط نوبتی[۳۹]را به‌منظور فراگیری تجربه تفاوت میان این دو آموزش می‌دهد (هاج، ۱۹۹۸: ۴۷). در سال ۱۹۱۸ آن‌چه در یادداشت‌های استانیسلاوسکی دیده می‌شود توضیحاتی راجع به تمرینات هاتایوگا، ژیمناستیک سویدی و ژیمناستیک عضلات است

که آن‌ها را به موازات هم آورده و هم‌ارز دانسته است. او اذعان می‌کند که این تمرینات فیزیکی باید همراه با انگیزه‌های روانی انجام شوند. هم‌چنین استانیسلاوسکی، در دفترچه یادداشت خود نحوه انجام تمرینات رهاسازی عضلانی را به بازی‌گران توضیح داده و عنوان می‌کند: «نه تنها پنج حس شما باید فعال و پرورانده شوند بلکه روح شما نیز باید پرورش داده شده و هنگام تمرینات و بازی به کار آید» (Tcherkasski,۲۰۱۲:۱۶). در هاتایوگا راحتی پیش‌رونده با نام شاواسانا[۴۰] که در سانسکریت به معنی "جسد" می‌باشد، به حالتی گفته می‌شود که فرد به لحاظ فیزیکی بدون کوچک‌ترین فشاری بر عضلات، بی‌حرکت روی زمین دراز کشیده، یا در صندلی راحتی می‌نشیند، در حالی که تنفس او آرام و در وضعیت نیمه عمیق است، با عمل دم، آگاهی خود را معطوف به تک تک عضلات خود نموده و با عمل بازدم آن‌ها را رها می‌کند به گونه‌ایی که بعد از اتمام تمرین نه‌تنها بدن، احساس سبکی و راحتی کامل می‌نماید بلکه فرد به لحاظ ذهنی نیز خود را کاملا آرام می‌یابد و آمادگی لازم برای تمرکز بر فعالیت مورد نظرش را درخود احساس می‌کند. سیگراشاواسانا[۴۱] در لغت به معنی جسد سریع می‌باشد، در این تمرین با انقباض و انبساط ناگهانی و پی‌درپی عضلات، فرد به‌راحتی بدن دست پیدا می‌کند و این همان انقباض و انبساط نوبتی عضلات است که استانیسلاوسکی در بخش اول سیستم یعنی کار بازی‌گر روی خود از آن بهره می‌گیرد.

تنفس

کارنیک تمرینات تنفسی را که درآکادمی هنرهای‌نمایشی روسیه (گیتیس)[۴۲]شاهد بوده، این‌گونه شرح می‌دهد: «چشمان‌تان را ببندید. راحت بنشینید و احساس کنید نفس‌تان در سراسر بدن حرکت می‌کند. هوای تنفسی را هم‌چون نور زرد وگرم خورشید، که شما را سرشار از نیرو می‌سازد در ذهن تجسم کنید. هنگام دم نور را ببینید که از سر تا نوک انگشتان پای‌تان سیر می‌کند. ضمن بازدم، جهت هوای تنفسی را معکوس کنید» (هاج، ۱۹۵۹، ۵۵). گوردون[۴۳] نیز مشاهدات وی را بدین‌گونه تایید می‌کند: «چشمان‌تان را ببندید، راحت باشید، احساس کنید نفس‌تان در سراسر بدن‌تان حرکت می‌کند. هنگام دم، انرژی را ازمحیط اتاق تنفس کنید. هنگام بازدم، انرژی را به دورترین کنج اتاق بازگردانید» (Gordon,۱۹۶۷:۶۹). استانیسلاوسکی در نحوه انجام تمرین و هم‌چنین در هدفی که دنبال می‌کند فعال نمودن پرانا یا انرژی حیات را مد نظر دارد که سبب ایجاد حس شادی و رهایی می‌شود: «دانستن علم تنفس، داشتن حس شادی و خوشبختی، داشتن افکاری روشن، از ضروریات بازی‌گری است و این عوامل باید مانند نخی به هم وصل باشند» (Tcherkasski,۲۰۱۲:۹). در حاشیه کتاب راماچراکا یادداشت‌های استانیسلاسکی پیرامون تمرین حبس نفس با ریتم (۳ – ۶ – ۱۵) به‌چشم می‌خورد. درسیستم آشتانگایوگا، چهارده نوع تکنیک تنفسی (پرانایاماها) وجود دارد که برای به جریان انداختن پرانا تمرین می‌شوند. هم‌چنین انجام صحیح تنفس در تمام مراحل

آشتانگایوگا ضروری است.

تمرکز

استانیسلاوسکی برخورداری از تمرکز ذهنی و جسمانی را روی صحنه امری حیاتی برمی‌شمارد. او اهمیت این حالت جذبه را با نقل داستان هندیِ مهاراجه آموزش می‌دهد. «مهاراجه منصب وزارت را به شخصی می‌سپارد که بتواند یک سبوی مملو از شیر را بدون اینکه قطره‌ای از آن بیرون بریزد گرد شهری شلوغ بگرداند». (هاج، ۱۹۵۹: ۵۰) در تعالیم یوگا، تمرکز جزو لاینفک این آموزه‌ها محسوب می‌شود، یک یوگی به تجربه می‌فهمد که بدون تمرکز رسیدن به اهداف تمرینات یوگا چه در مراحل هاتایوگا و چه در مراحل راجایوگا ممکن نیست. تمرینات آپاری‌گراها[۴۴] (باز پس کشیدن حواس به درون و انفعال حواس پنج گانه)، دهارانا[۴۵] (تمرکز بر موضوع مورد مراقبه) و دهیانا[۴۶] (تداوم و حفظ تمرکز)، سه مرحله راجایوگا را شامل می‌شوند. استانیسلاوسکی درباره نحوه ایجاد تمرکز می‌نویسد: «تمرکز روان‌شناسانه با فعال کردن حواس از راه مشاهده آغاز می‌شود» (هاج، ۱۹۵۹: ۴۹).

تمرینات سیستم در حوزه کار بازی‌گر روی خود، با بهره‌گیری از آموزه‌های یوگا بر افزایش قدرت و کارآیی ذهنی بازی‌گران تاثیرگذار است. در سال ۱۹۱۲ یکی از دانش‌جویان استانیسلاوسکی به نام سوشکویچ[۴۷] مشاهدات خود را چنین گزارش کرده است: «بعد از تمرینات یوگا ما قادر بودیم نمایش **جادوگر**[۴۸] برگرفته از داستان کوتاه چخوف را با هم تمرین کنیم بدون اینکه مزاحم هم باشیم، به مدد یوگا ما می‌توانستیم در عین اینکه هم‌دیگر را نگاه کرده و با هم زمزمه کنیم قادر به تجسم نقش نیز باشیم و صداها و نگاه‌های یکدیگر را متوجه نشویم» (Tcherkasski, ۲۰۱۲:۴).

در واقع بازی‌گری که تمرینات سیستم را انجام می‌دهد لحظاتی از زندگی خود را درسیستم به گونه‌ای می‌گذراند که کاملا متفاوت با سبک زندگی روزمره است و تمرکز و مشاهده جای تکثر و تشتت افکار را می‌گیرد. چرکاسکی[۴۹] معتقد است: «استفاده از دیوار چهارم که در سیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی مطرح است مکشوف از آموزه‌های یوگاست که باعث از بین رفتن ترس بازی‌گر درمقابل تماشاگر می‌شود، آن‌چه به بازی‌گر کمک می‌کند که از تکنیک دیوار چهارم در صحنه بهره بگیرد، سیاه چاله سالن است که با شروع نمایش پدیدار می‌شود و با فرو رفتن تماشاگران در تاریکی، این تاریکی مقابل دیدگان بازی‌گر به تمرکز او بر روی جریان زندگی روی صحنه کمک می‌کند.» (۲ Tcherkasski, ۰۱۲:۱۶).

بخش اول تمرینات سیستم هم‌چون تمرینات آینه، دایره‌های توجه[۵۰]، تمرین توصیف دقیق تجربه بعد از فعال کردن تک‌تک حواس (بینایی، شنوایی، لامسه، بویایی و چشایی) که هرکدام مراحل جداگانه‌ایی را می‌طلبد، این‌همه، طریقه مشاهده را به فرد می‌آموزند. مشاهده یا شاهد بودن زمانی میسر است که موانع فکری و جسمی ازمیان برداشته شوند.

برای فردی که بدن خشک و ضعیف دارد انفکاک عمیقی بین ذهن و جسم پدید می‌آید و برعکس فردی که از ذهنی پر استرس و غیرمتمرکز برخوردار است به انقباضات عضلانی مبتلا می‌شود که در صورت تداوم، منجر به احساس درد و محدودیت کارآیی بدن می‌گردد (kaurkhalsa,۲۰۰۱:۸۲). به همین منظور درتعالیم یوگا، پیمودن مسیر تعالی، با پرورش جسم از طریق آساناها آغاز و با راجایوگا ادامه می‌یابد.

تجسم

استانیسلاوسکی، به‌جز پنج حس جسمانی، ششمین حس، یعنی عاطفه[۵۱] را پیش می‌کشد و به آن‌ها می‌افزاید. برای روشن کردن پیوند میان عاطفه و دیگر حواس، استانیسلاوسکی رخدادی را به‌عنوان نمونه مثال می‌زند: «دو گردش‌گر روی پرت‌گاهی مشرف به دریا توقف می‌کنند. در آن حال که هردو به آب‌های خروشان می‌نگرند، یکی از آنان همه جزییات پیش‌آمد غرق شدن را به خاطر می‌آورد، چگونه، کجا، چرا؟ دیگری همان حادثه را به خاطر می‌آورد اما با جزییاتی که وضوح زمان در آن از میان رفته‌است. فقط گردشگر اول می‌تواند حساسیت عاطفی (خاطره عاطفی) را که به بازی‌گران یاری می‌رساند به نمایش گذارد» (هاج،۱۹۵۹: ۵۹). استانیسلاوسکی خواهان این است که بازی‌گران خاطرات عاطفی‌شان را فعال کنند. همان‌گونه که دیگر حواس خود را به یاری تمرین فعال می‌کنند. وی از دانش‌جویان خود می‌خواهد روزنامه، رمان و هر مطلب چاپ شده‌ای را بخوانند. به موزه، کنسرت و نمایشگاه‌های هنری بروند و حال و هوای خود را زمانی که آخرین بار در ساحل دریا نشسته‌اند به یاد بیاورند، هم‌چنین لحظه‌ای آکنده از خوشی، غم، هیجان، یا هر عاطفه دیگر را که تجربه کرده‌اند، در ذهن خود مرور کنند. آن‌گونه که خود می‌گوید: «خلاصه آن‌که تجربه خود را درمورد دنیا و توانایی‌تان در همدلی کردن با دیگران از راه معرفت گسترده و آزاد بارور سازید» (هاج،۱۹۵۹: ۵۹). استفاده ازحافظه عاطفی در سایه تجسم و پروراندن تخیل امکان‌پذیر است و تمرینات راجایوگا این امر را ممکن می‌سازد. در این مرحله، از کار انداختن عامدانه و آگاهانه حواس پنج‌گانه منجر به فعال شدن و به کار افتادن حس ششم می‌شود که استانیسلاوسکی از آن به عاطفه یا حافظه عاطفی یاد می‌کند. حال آن‌که حس ششم یا حس برتر یا ادراک فراحسی فراتر از عواطف صرف است. این حس، درسایه فعال شدن چاکرای ششم[۵۲] به جریان می‌افتد، جای‌گاه چاکرای ششم در بدن پرانیکی[۵۳] بین دو ابرو است و به چشم سوم شهرت دارد، کشف و شهود، دست‌یابی به حقایق درون، افزایش قدرت تجسم و خلاقیت از نشانه‌های فعال شدن حس ششم است (شارامون، ۱۳۸۱: ۳۴). در حوزه بازی‌گری، تجسم دقیق، باعث برانگیختگی احساسی در فرد شده به گونه‌ای که فرد مراقبه‌کننده (بازی‌گر) غرق درموضوع مراقبه (موقعیت تخیلی و فرضی نقش) می‌شود و قادر است به عمل درونی دست یافته، سپس کنش‌های جسمانی خود را به

نمایش بگذارد هدفی که استانیسلاوسکی آن را دنبال می‌کند و با ابزار اگر جادویی یا اگر طلایی به آن دست می‌یابد. استانیسلاوسکی در این‌باره می‌گوید: «شماری اشیا متفاوت را با استفاده از "اگر" به منظور تغییر رابطه خود با آن‌ها دست به دست بگردانید. اگر این لیوان آب محتوی زهر بود چه می‌شد؟ اگراین زیرسیگاری قورباغه بود چه می‌شد؟ اگر این کتاب بمب بود چه می‌شد؟» (هاج، ۱۹۵۹،:۵۴). "اگر جادویی" ابزار مناسبی برای تمرکز بر موضوع درونی و گسترش و فعال‌سازی تجسم بازی‌گر است و به منزله کلید محرکه‌ای است که تخیل بازی‌گر برای پاسخ به پرسش "چه می‌شد اگر؟" واکنش نشان می‌دهد و موقعیت خیالی در ذهن بازی‌گر خلق می‌شود.

ارتباط

از نظر استانیسلاوسکی، نمایش بدون وجود واکنش در میان شخصیت‌های متن و میان بازی‌گران و تماشاگران نمی‌تواند وجود داشته باشد. کلمات وسیله این واکنش‌اند، اما گفت‌وگو صرفا بخشی از کل قدرت ارتباطی نمایش است. آن‌چه زیر کلمات پنهان است متن فرعی یا زیرمتن[۵۴] است، بازی‌گران با استفاده از ابزار غیرکلامی، زیرمتن را منتقل می‌کنند (زبان بدن، بازی چشم‌ها، لحن کلام و مکث‌ها). استانیسلاوسکی تحت‌تاثیر یوگا، ارتباط را ارسال و دریافتِ شعاع‌های انرژی تعبیر می‌کند: « ما، با هر بازدم، شعاع‌ها را به محیط روانه می‌سازیم، و با هر دم انرژی دریافتی را به داخل بدن خود وارد می‌کنیم» (هاج،۱۹۵۹: ۵۴). درآشتانگایوگا، دوگونه تمرکز وجود دارد: تمرکز بر موضوع درونی مانند یک واژه یا تصویر معنوی و تمرکز بر موضوع بیرونی مانند خیره شدن بر شمع(تراتاکا)[۵۵] یا هر فعالیت بیرونی که فرد انجام می‌دهد. (شارامون، ۱۳۸۱: ۷۲). این نوع مراقبه که در سایه تمرکز عمیق و پیوسته به دست می‌آید سبب تسلط فرد بر عمل‌کرد ذهن شده و امکان زندگی در زمان حال گسترده را فراهم می‌آورد. مفهوم زندگی در لحظه، در عمل همان حفظ و تداوم ارتباط بین مراقبه‌گر با موضوع مراقبه است.که دراین وضعیت یوگی قادر است به طور هم‌زمان ارتباط لحظه به لحظه خود را با موضوع تمرکز و پیرامون خود حفظ نماید.

انرژی

همان‌طور که ذکر شد استانیسلاوسکی درسال ۱۹۲۰ توسط کمیته سانسور اتحاد جماهیر شوروی توبیخ می‌شود، از آن پس وی کلمه پرانا را در محافل رسمی به زبان نمی‌آورد و در کتاب‌هایش نیز آن را حذف و کلمه انرژی را جای‌گزین آن می‌کند، هرچند نحوه توضیحات وی درباره انرژی کاملا با مبانی ماتریالیستی و فیزیکیِ صرف متفاوت است. ساولویا[۵۶] یکی از بازی‌گران استانیسلاوسکی چنین نوشته است: «استانیسلاوسکی به ما می‌گفت پرانا را مثل دایره اطراف‌تان ایجاد کنید تا من بتوانم با انگشتانم آن را لمس کنم پرانا را تا خدا، بهشت و هم‌بازی خود بفرستید. در سال۱۹۳۰

هنگامی که بر روی نمایش **باریس گودونف**[۵۷] تمرین می‌کردیم استانیسلاوسکی به بازی‌گرِ نقش ملکه گفت: «اگر می‌خواهید مثل ملکه رفتار کنید باید گردش پرانا را در بندبند انگشتان دست و مهره‌ها و همه‌ی بدن حس کنید. انگشتان‌تان هم‌چون چشم‌هایتان باشد، همه بدن زنده و هوشمند است.»(Tcherkasski,۲۰۱۲:۹). در حقیقت استانیسلاوسکی از انرژی‌ای سخن به میان آورده است که درک و دریافت آن جز در سایه فعال کردن مراکز انرژی دربدن پرانیکی امکان‌پذیر نیست. او در برخی جلسات تمرین مجبور می‌شود به‌وضوح از پرانا و نحوه فعال کردن آن سخن به میان آورد. در این باره می‌توان به خاطرات کارگردانی به نام زونا[۵۸] اشاره کرد: «در نمایش **پسکوف**[۵۹] نوشته ریمسکی کورساکف[۶۰]، استانیسلاوسکی به بازی‌گری به نام میخاییل تذکر داد: وقتی با اولگا، بازی‌گر مقابلت دست می‌دهی تماس دست به معنی تماس پرتو انرژی است که ما قبلا به آن می‌گفتیم پرانا، استانیسلاوسکی ناگهان کلمه پرانا را یادآوری کرد در حالی‌که گفتن آن به خاطر خطر سانسور همه بازی‌گران را متعجب ساخت»(Tcherkasski,۲۰۱۲:۱۴). نحوه توضیحاتی که استانیسلاوسکی درباره پرانا می‌دهد بیان‌گر این است که وی شناخت دقیق از مراکز اصلی پرانا (انرژی) در بدن دارد. وی در سال ۱۹۳۵ قبل از اجرای نمایش **توطئه منافقان**[۶۱] اثر بولگاکف[۶۲] می‌گوید: «حین بازی، پرانا را به طور کامل در بدن حفظ کنید فقط در پایان نمایش و هنگام تعظیم به تماشاگر آن را از پاهایتان بیرون کنید. پرانا در قلب جمع شده و از پاها می‌تواند خارج شود» (Tcherkasski,۲۰۱۲:۵). از دید آشتانگایوگا، پرانا جمع انرژی‌های آشکار و نهان در جهان خلقت است. پاتانجلی در سوترای چهل‌ونه، کنترل پرانا را این‌گونه توصیف می‌کند: «توقف دم و بازدم که خود پس از استواری و مداومت درآسانا حاصل می‌آید.» (بیرونی ،۱۳۹۰ :۷۹). در وداها آمده است: «آن‌گاه که بتوانیم از طریق ذهن بر فعالیت‌های پرانا احاطه یابیم، راز پرانای کیهانی بر ما آشکار می‌شود، یوگی کسی است که بر این دانش سری تبحر یابد. آنگاه از هیچ نیرویی نمی‌هراسد، زیرا بر تمام ظهورات انرژی در جهان برتری دارد»(kaurkhalsa,۲۰۰۱:۲۲). پرانا ذاتا هوشمند است و تحول و کار هر ذره را در بدن هدایت می‌کند. فرد درسایه انجام تمرینات یوگا می‌تواند آن را دریافت و به دیگران منتقل نماید. با تمرکز بر چاکراها و فعال کردن آن‌ها می‌توان به فعال شدن پرانا در بدن کمک نمود. استانیسلاوسکی تمرین پرتاب انرژی، و ایجاد شعاع‌های انرژی را به منظور فعال‌سازی پرانا (انرژی) پیشنهاد می‌دهد. وی در اواخر عمرش درباره فوران روح و پرانا، سکوت، حرکت و معنویت برای بازی‌گران بیش‌تر صحبت می‌کرد. در سال ۱۹۳۳ گالیندف[۶۳] به نقل از استانیسلاوسکی چنین اظهار می‌کند: «صدای بازی‌گر مثل موجی از روح اوست که به بازی‌گر مقابل یا تماشاگر فرستاده می‌شود. صدا و حرکت بدون پرانا موجودیت ندارند و در اصل، آن‌دو یک تکه از روح ما هستند» (Tcherkasski,۲۰۱۲:۱۱).

ریتم

استانیسلاوسکی، آخرین مرحله آشتانگایوگا را که همان سامادهی[۶۴] است، تحت عنوان آخرین گام یا گام شادی به بازی‌گران‌اش معرفی کرده و برحفظ شادیِ طبیعی که منجر به درک و دست‌یابی به ریتم صحیح بازی بازی‌گر می‌شود، تاکید دارد. آنتروا در خاطرات خود از استانیسلاوسکی چنین نقل می‌کند: «ریتم اساس تئاتر است، بازی‌گران تئاتر و خوانندگان اپرا و آهنگ‌سازان باید قادر باشند ریتم جسم و روح‌شان را با هم هم‌اهنگ سازند وگرنه هنر آن‌ها، اثری بر تماشاگر به جا نخواهد گذاشت»(Antarova,۱۹۵۷:۴۲). درجای دیگر استانیسلاوسکی، دست‌یابی بازی‌گر به ریتم مناسب برروی صحنه را مستلزم حفظ ریتم صحیح در زندگی فردی می‌داند: «بیش از هر چیز باید ریتم زندگی بازی‌گر درست باشد، سپس او می‌تواند در صحنه با ریتم صحیح بازی کند»(Tcherkasski,۲۰۱۲:۹). خاطراتی که فوویستکی درباره بازی استانیسلاوسکی درنقش آستروف در نمایش **دایی وانیا** نقل می‌کند بیان‌گر این مطلب است که شخص استانیسلاوسکی در این نمایش قادر بوده سامادهی (مرحله نهایی راجایوگا) را تجربه کند: «استانیسلاوسکی در نقش آستروف در نمایش **دایی وانیا**، به‌گونه‌ای بازی کرد که می‌توان فهمید او از قبل با فلسفه ذن[۶۵] و هندویسم[۶۶] آشنا بوده است، وی قدم به قدم وارد نقش شده، فضا، خانه و نحوه زندگی نقش را چنان تصور می‌کرده که گویی روح استانیسلاوسکی وارد نقش آستروف شده و به راحتی نقش را زندگی می‌کرده است»(Tcherkasski,۲۰۱۲:۵).

هرچند بازی‌گران استانیسلاوسکی درسایه تعالیم وی روح ریالیسم را به خوبی درک کرده و بازی واقعی و طبیعی را بر روی صحنه به نمایش می‌گذاشتند اما گزارشی از بازی متفاوت بازی‌گران وی ارایه نشده است که حاکی از آشنایی و تسلط آن‌ها به آخرین مرحله آشتانگایوگا (سامادهی) باشد. چراکه نتیجه هفت مرحله آشتانگایوگا در پله هشتم یا سامادهی متجلی می‌شود و آن رسیدن به خلسه و شعف پایدار است. به عبارت دیگر سامادهی تمرین خاص و مجزایی نبوده بلکه نتیجه سال‌ها ممارست در پرورش جسم و ذهن می‌باشد.

جدول کاربرد عناصر مشترک درسیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی و آشتانگایوگا

در این بخش از مقاله نحوه کاربرد عناصر اصلی و مشترک بین سیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی وآشتانگایوگا معرفی می‌گردند.

عناصر	سیستم بازی‌گری استانیسلاوسکی	آشتانگایوگا
اخلاق	- پرهیز از اطوارهای ماهرانه دربازی‌گری، ارتقا سطح فرهنگ تماشاگر و ارج گذاشتن به او نه استثمار تماشاگر، احترام به پیش‌کسوتان، پرهیز از رذایل اخلاقی هم‌چون: شهرت طلبی، خیانت و توطیه، بی‌بندوباری، چاپلوسی، دروغ و بی‌نظمی	پنج قانون اخلاقی یاما عبارتند از: عدم خشونت، عدم ریا، دزدی نکردن، عدم وابستگی، عدم افراط در روابط جنسی. پنج قانون اخلاقی نیاما عبارتند از: خلوص، قناعت، ریاضت، مطالعه کتب مقدس، ستایش خداوند
رهاسازی عضلانی	- انجام حالت‌های هاتایوگا، راحتی پیش‌رونده و به نوبت منقبض و رها کردن هر یک ازعضلات	شاواسانا، سیگرا شاواسانا، آساناها (حالت‌های بدنی هاتایوگا)
تنفس	- انجام تنفس با ریتم ۳-۶-۱۵ - با دم انرژی گرم و نور خورشید را وارد بدن کنید، و درتمام قسمت‌های بدن آن را حرکت دهید، هنگام بازدم جریان هوا را معکوس نمایید. - با دم انرژی اتاق را به درون بدن‌تان بکشید، با بازدم انرژی را به گوشه اتاق پرتاب کنید.	تمرینات تنفسی که برای گرم کردن دستگاه تنفسی به کار می‌روند شامل: تنفس شکمی، ترقوه ای، قله‌ایی. - تکنیک‌های پرانایاما (تنفسی) ۱۴ نوع هستند که به دوگروه تقسیم می‌شوند: پراناهای بی‌صدا مانند: آنالوما ویلوما (دم۳،حبس۶، بازدم۱۵) و... پراناهای صدادار: مانند برهماری (تنفس زنبوری)و...
تمرکز	تمرین آینه، دایره‌های توجه، فعال کردن حواس پنج‌گانه از طریق مشاهده آن‌چه فرد بر آن متمرکز شده سپس توصیف دقیق آن پس از دیدن، شنیدن، بوییدن، چشیدن و لمس کردن که برای فعال نمودن هر حس تمرین مجزایی طراحی شده است.	تمرکز از طریق تمرینات راجایوگا شامل: پراتی‌آهارا: فرد آگاهانه حواس پنج‌گانه خود را در وضعیت انفعال قرار می‌دهد، دهارانا: فرد بر یک موضوع بیرونی مانند شعله شمع یا موضوع درونی مانند خاطرات کودکی متمرکز می‌شود، دهیانا: غرق شدن در موضوع تمرکز.
تجسم‌خلاق	تجسم خویشتن در وضعیت درخت یا هرگونه نباتی دیگر در شرایط مکانی و زمانی خاص با جزییات کامل، انتخاب چند واژه تصادفی و تجسم یک تصویر تخیلی واحد ازآن واژه‌ها، تغییر رابطه خود با شماری اشیا متفاوت با استفاده از اگر جادویی یا پرسش چه می‌شد اگر؟	تجسم خلاق یکی از انواع مدیتیشن یا مراقبه درونی است که فرد در مرحله دهارانا ودهیانا انجام می‌دهد. این تمرین به منظور رهاسازی تنش‌های روانی، برنامه‌ریزی ذهنی و تصحیح الگوهای رفتاری توسط خود شخص و یا فرد روانکاوی که به روش‌های مراقبه (مدیتیشن) مسلط است انجام می‌شود.
ارتباط	ارسال و دریافت انرژی بین هم‌بازی‌ها، القا دستورالعمل‌های ساده با تمرکز بر بازی‌گری که پشت به شما ایستاده، بداهه‌پردازی در لحظه‌های صامت و از طریق ارتباط غیرکلامی برای ایجاد لحظات طبیعی، بداهه‌پردازی با استفاده از کلام.	ارتباط پیوسته بین (آسانا)، تنفس و تمرکز هنگام انجام تمرینات هاتایوگا و راجایوگا منجر به هم‌اهنگی میان ذهن وجسم می‌شود، ارتباط پرانیکی (روحی) مراقبه‌گر با افراد دیگر برای ارسال انرژی و تلقینات جهت کمک و درمان.
انرژی	- بودن در وضعیت ریلکسیشن، با دم انرژی اتاق را تنفس کردن و با بازدم انرژی را به دورترین کنج فرستادن. - حین اجرا پرانا را در بندبند انگشتان حس کردن آن‌را به هم‌بازی خود ارسال نمودن. - حفظ پرانا در بدن حین اجرا و تخلیه آن هنگام تعظیم به تماشاگران از طریق دست‌ها و پاها و...	آگاهی یوگی حین اجرای تمرینات از مسیر جریان پرانا که پس از ورود به بدن براساس عمل‌کرد ویژه به پنج نیروی حیاتی تقسیم می‌شود: آپانا: انرژی پایین رونده. پرانا: انرژی بالارونده، سامانا: انرژی منطقه ناف، اودانا: انرژی بالارونده، تاوسط گلو. ویانا: انرژی پخش شده در تمام بدن. ارسال انرژی به افراد دیگر برای درمان.
ریتم	- تاثیرگذاری بر تماشاگر از طریق هم‌اهنگی ریتم جسم و روح بازی‌گر، رسیدن به ریتم پرانا از طریق دریافت ریتم بدن.	رسیدن به سامادهی (حالت جذبه و شعف پایدار) از طریق هم‌اهنگی ریتم ذهن و بدن با ریتم طبیعت درون و بیرون.

از این جدول چنین برمی‌آید که نه تنها عناصر اصلی سیستم به‌ویژه در بخش آماده‌سازی بازی‌گر، مکشوف از تعالیم یوگاست بلکه چیدمان این عناصر از حیث تقدم و تاخر نیز دقیقا منطبق بر روش آشتانگایوگا می‌باشد، هم‌چنین نحوه استفاده از آموزه‌های یوگا توسط استانیسلاوسکی به دو صورت تبلور یافته است: الف) تمرینات موجود در روش آشتانگا- یوگا عینا در سیستم تکرار می‌شوند مثل رهاسازی، تنفس، آساناها، درک و به کارگیری پرانا و ایجاد ریتم طبیعی. ب)تمریناتی که به تناسب نیاز بازی‌گر تغییر شکل یافته‌اند مانند: اگر جادویی، دایره‌های توجه، شعاع‌های انرژی و تمرینات به‌کارگیری جداگانه هریک از حواس پنج‌گانه و توصیف دقیق تجربه از طریق آن‌ها، این تمرینات در روش آشتانگایوگا چهار مرحله را شامل می‌شوند که عبارتند از: پراتی آهارا (باز پس‌کشیدن حواس پنج‌گانه به درون به منظور انفعال بخشی از آن‌ها که منجر به افزایش قدرت تمرکز بر موضوع مورد نظر می‌شود). دهارانا (مراقبه‌هایی برای حفظ و تداوم تمرکز بر موضوع). دهیانا (غرق شدن درموضوع تمرکز که به ایجاد تجسم خلاق منجر می‌شود). سامادهی (تسلط بر ارتباط دایم با موضوع تمرکز، بدون این‌که ارتباط با پیرامون کم‌رنگ شود، رضایت درون و شعف مداوم پی آمد این مرحله است).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش شده است تا نشان داده شود که مرحله آماده‌سازی جسمانی و ذهنی بازی‌گر بیش از آن‌چه پژوهشگران در این‌باره سخن گفته‌اند مدیون شناخت و تسلط استانیسلاوسکی به یوگاست. وی آموزه‌های یوگا را، متناسب با نیاز بازی‌گر و به روش خلاقانه خود، هم در مبانی نظری سیستم در حیطه تعاریف، رسالت و اهداف هنر تئاتر و نیز در ابزارها و عناصر اصلی وکاربردی سیستم وارد می‌نماید. هم‌چنین عناصری مانند: اخلاق، رهاسازی عضلانی، تنفس، تمرکز، تجسم خلاق، ارتباط، انرژی و ریتم، عناصر مشترک بین سیستم‌های بازی‌گری استانیسلاوسکی و آشتانگایوگا است اما سانسور حاکم اتحاد جماهیر شوروی، استانسیلاوسکی را وادار می‌کند بدون ارایه تعاریف مستقیم از اصول نظری یا عملی یوگا در کتاب‌هایش، با تغییر واژگان و شکستن فرم سنتی بعضی از تمرینات یوگا در راستای کاربردی نمودن آن‌ها برای بازی‌گری استفاده نماید و بخش اول سیستم بازی‌گری خود را منطبق بر مراحل هشت‌گانه یوگا شکل دهد. باتوجه به یافته‌های این مقاله، می‌توان چنین بیان کرد که برای درک بهتر سیستم و حصول نتایج کیفی، نیاز به گنجاندن دوره آموزش آشتانگایوگا در دروس بازی‌گری ضروری به نظر می‌رسد که هم آمادگی‌های لازم جسمی و ذهنی را برای بازی‌گر با هر متدی که وی علاقه‌مند به یادگیری آن است فراهم نماید و هم برای بازی‌گرانی که سیستم استانیسلاوسکی را به‌عنوان روش بازی‌گری خود بر می‌گزینند، توانایی ادراک صحیح سیستم به‌وجود آید.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Stanislavsky
۲. Jerzy Grotowski
۳. Mikhailo Chekhov
۴.Eugenio.Barba
۵.Hata yoga
۶. Ashtanga yoga
۷. Konstantin Sergeevich Alekseev
۸.Moscow Art Theater
۹. Sharon Carnicke
۱۰. Lev Dodin
۱۱. Mali Theate
۱۲.The King of the Dark Chamber
۱۳.Vladimir Nemirovich Danchenko
۱۴. Theodule Ribot
۱۵. Professor L.V.Gracheva
۱۶.Yoga Sutra

۱۷. شاخه‌های یوگا عبارتند از: هاتایوگا، راجایوگا، آشتانگا یوگا، دهیانایوگا، مانترایوگا، لایایوگا، کندالینی‌یوگا، کارمایوگا، تانترایوگا، کیریایوگا،گیانایوگا،یانترایوگا،باکتی‌یوگا.

۱۸. Raja Yoga
۱۹. Yama
۲۰. niyama
۲۱. Asana
۲۲. Pranayama

۲۳. راماچراکا Ramacharaka نوشته ویلیام اتکینسون (William Atkinson) آمریکایی در سال ۱۹۰۹ به روسی ترجمه شده است.

۲۴.PatanjalTreatise
۲۵.Prana
۲۶. Christie
۲۷. V. Prokofyev
۲۸. Alexei Dikiz
۲۹. Smirnova
۳۰. Bolshoi Theatre
۳۱. Chaliapin
۳۲.Concordia Antarov
۳۳.Soulerzhizsky
۳۴.UncleVanya
۳۵. Fovitzky
۳۶. FirstStudio
۳۷. Bodhism
۳۸. Progressive relaxtion
۳۹. Active relaxtion
۴۰. Shavasana
۴۱.shavasana Sigra
۴۲.Gitis
۴۳.Mel Gordon

۴۴. Pratyahara
۴۵. Dharana
۴۶. Dhyana
۴۷. Boris Sushkevich
۴۸. The Witch
۴۹. Sergei Tcherkasski
۵۰. circies of ate
۵۱.Emotion

۵۲. آجناچاکرا یکی از هفت چاکرای اصلی بدن پرانیکی است. چاکرا به معنای چرخه بوده و مراکز حوزه انرژی را شامل می‌شود.

۵۳. Aura یا هاله انرژی اطراف بدن که امروزه توسط دستگاه مخصوص قابل ثبت می‌باشد. در نقاشی‌های قدیم هاله نورانی که دور سر قدیسین ترسیم می‌کردند همان چاکرای هفتم یا ساهسرا نام دارد. این حوزه انرژی در افرادی که عاری از امیال نفسانی باشند فعال‌تر است.

۵۴.Subtet
۵۵.Terataka
۵۶.V. Solovyova
۵۷. Boris Godunov
۵۸. B.V. Zona
۵۹.Pskov
۶۰.Rimsky–Korsakov
۶۱.Cabal of Hypocrites
۶۲.Bulgakov
۶۳. V. N Galendeye
۶۴. Samadehi
۶۵. Hinduism
۶۶.Zen

■ فهرست منابع

۱. استانیسلاوسکی، کنستانتین، (۱۳۷۶)، ***کار هنرپیشه روی خود در جریان تجسم***، ترجمه‌ی مهین اسکویی، تهران، انتشارات سروش

۲. استانیسلاوسکی، کنستانتین، (۱۳۷۵)، ***کار هنرپیشه بر نقش***، ترجمه پرویز تاییدی، انتشارات نمایش استانیسلاوسکی

۳. استانیسلاوسکی، کنستانتین، (۱۳۷۸)، ***تئوری‌های بنیادین در هنر***، اصغر رستگار، تهران، نشر فردا

۴. بیرونی، ابوریحان، (۱۳۹۰)، ***رساله پاتانجل***، ترجمه برزو قادر، تهران، انتشارات نیاکان

۵. دا، آ. چ، (۱۳۸۳)، ***بهادگاوادگیتا***، ترجمه فرهاد سیاهپوش، تهران، انتشارات دانش جاودان

۶. شارامون، شلیلا، (۱۳۸۱)، ***چاکرا درمانی***، ترجمه رایمون شهابی، تهران، نشر افکار

۷. یحیایی، محمد رضا، (۱۳۸۷)، ***هفت طب اصلی دنیا***، تهران، انتشارات فراروان

۸. هاج، آلیسون،(۱۳۸۹)، ***آموزش و پرورش بازی‌گر در قرن بیستم***، ترجمه منصور براهیمی، انتشارات

سمت، تهران
۹. مهدوی‌پور، مسعود، (۱۳۸۲)، ***تمرین‌های عملی یوگا***، تهران، انتشارات بهجت
۱۰. لانگ، ری، (۱۳۸۸)، ***یوگا و آناتومی***، جلد(۱)، ترجمه پیمان صمیمی، تهران، انتشارات پیروزان
11. ***A call to women***,satdharamkaur, quarry press, Ontario,Canada,2000
12. Subagh Singh khalsa, ***Anatomy of miracles***,publications,boston,MA,1999
13. Antarova K. E. Besedy K.S.***Stanislavskogo v Studii Bolshogo teatra*** v 1918-1922 gg. M., 1952
14. Dikij A.D. ***Povest o teatralnoj yunosti***. M., 1957. P. 214
15. Christenen, Alice, ***Easy does it yoga***, fireside books.1999
16. Gordon, Mel. ***The Stanislavsky Technique***: Russia New York, 1987
17. K. E. Antarova ***Two Lives*** (Dve Zhizni, M.,1993-1994):
18. Shaktakaurkhalsa, ***Kundalini Yog***a, DK publhshing.UK,2001
19. Sergei Tcherkasski, ***Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice***, Stanislavski Studies (February 2012)
20. Maddern, Jan, ***Yoga Builds Bones***, Harper Collins, UK,2002

پژوهشی در باب ریشه‌های واقع‌گرایی سده نوزدهم روسیه در نمایش‌نامه‌های میرزا فتح‌علی آخوندزاده

احسان دیانی [نویسنده مسوول]

بهناز نادری

سیاوش آقازاده مسرور

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۰۴/ ۲۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۰۶/ ۱۹

پژوهشی در باب ریشه‌های واقع‌گرایی سده نوزدهم روسیه در نمایش‌نامه‌های میرزا فتح‌علی آخوندزاده

احسان دیانی کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

سیاوش آقازاده مسرور کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا ،دانشگاه تهران

بهناز نادری کارشناسی ارشد کارگردانی نمایش، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

چکیده

پژوهش حاضر سعی برآن دارد تا با توجه به هم‌زمانی روی‌داد نگارش نمایش‌نامه‌های میرزا فتح‌علی آخوندزاده (۱۸۷۸ – ۱۸۱۲) در نیمه نخست سده نوزدهم میلادی در منطقه قفقاز و آغازین تلاش‌های واقع‌گرایان روسیه که متاثر از آرای ویساریون بلینسکی (۱۸۱۱ – ۱۸۴۱) در برابر جریان " هنر برای هنر"[۱] و نحله "اسلاوگرایان روس" قد برافراشته بودند، تاثیرات با و بلا واسطه این جریان فکری را در آثار آخوندزاده مورد ره‌گیری و شناسایی قرار دهد. مستندات این پژوهش با تکیه بر آرای بلینسکی و دیگر منتقدان واقع‌گرای روس و از میان رساله "مکتوبات " آخوندزاده و نیز نمایش‌نامه‌های او که به کوشش محمدجعفر قراچه‌داغی از زبان ترکی آذری به زبان پارسی بازگردانده شده‌اند، مورد گزینش و ارزیابی قرار گرفته‌اند. ساختار این مقاله با بررسی تاثیرات آرای تجددگرایان روس در سده نوزدهم بر اندیشه‌های ترقی خواهانه آخوندزاده می‌آغازد و پس از واکاوی اهم آرای این نگره‌پردازان، تلاش دارد تا در فرایندی برهم‌نهادی (تطبیقی)، نگره آخوندزاده را که در آثار نمایشی و غیرنمایشی او بازتابیده است، با در نظر داشتن هم‌زمانی و هم‌مکانی نسبی روی‌دادها، امکانات اثرپذیری وی را از جریان ادبی مزبور مورد بازخوانی قرار دهد.

واژگان کلیدی: میرزا فتح‌علی آخوندزاده، منتقدان واقع‌گرای روس، ویساریون بلینسکی، تجددخواهی، نمایش‌نامه‌نویسی دوران قاجار

مقدمه

"تو می‌توانی شاعر نباشی، اما باید شهروند باشی ."

نیکلای نکراسف[۲] (۱۸۷۷ – ۱۸۲۱)

سده نوزدهم میلادی، آغازگاه نضج و شکل‌گیری ادبیات‌نمایشی در ایران است. بده‌بستان‌های فزاینده و ناگزیر میان فرهنگ‌های اروپایی و مستعمرات و مستملکات آسیایی‌شان از یک‌سو و اوضاع و احوال نابسامان سیاسی، اقتصادی و اجتماعی این‌دست مستعمرات و مستملکات از دیگرسو، و نیز گزارش‌های جسته گریخته از لابه‌لای سطور سفرنامه‌های سیاحان ایرانی در قرن نوزدهم میلادی [میرزا ابوطالب‌خان (۱۸–۱۲۱۳ ه.ق)، میرزا ابوالحسن‌خان‌ایلچی (۱۲۲۴ ه.ق و ۱۲۲۸ ه.ق)، میرزا صالح شیرازی (۱۲۳۰ه.ق)، میرزا مصطفی‌افشار (۱۲۴۴ ه.ق)، رضاقلی‌میرزا نایب الایاله (۱۲۵۲ ه.ق)، میرزا حسین خان آجودان‌باشی (۱۲۵۴ ه.ق)، میرزا فرخ‌خان امین‌الدوله (۱۲۷۳ه.ق)، حاج سیاح محلاتی (۱۲۷۶ ه.ق)، ناصرالدین‌شاه (۱۲۹۰ ه.ق و ۱۲۹۵ ه.ق)، فرهاد میرزا معتمد الدوله (۱۲۹۲ ه.ق)][۳] زمینه‌ساز آشنایی و تـاسی از مضامین و بنیان‌های آرا و اندیشه‌های هنر اروپایی را فرادست هنرمند آسیایی آورد.

در این میان و با درنظر داشتن چالش پیش روی، نظام سیاسی حاکم (سلسه قاجاریه) درهنگامه ولایت‌عهدی عباس میرزا " ... تعدادی از ایرانیان را برای فراگیری علوم جدید راهی اروپا می‌سازد" (آژند ۱۳۷۳: ۲۱). این سفرکردگان" ... در مراجعت به ایران صمیمانه کوشیدند به انواع وسایل، مردم ایران را از خواب غفلت بیدار کنند و مردم بی‌خبر را به مزایای حکومت ملی و زیان‌های حکومت فردی و استبدادی واقف گردانند" (راوندی ۱۳۵۵: ۵۴۱، به نقل از میرسپاسی ۱۳۸۴: ۱۱۴).

با تاسیس دارالفنون (۱۸۵۱ م.) و ایجاد بخش دارالترجمه در آن، نهضت ترجمه آثار ادبی اروپا شروع شد (آژند ۱۳۷۳: ۲۴). در این دوره، متفکران ایران به‌طور فزاینده‌ای (و بویژه از طریق ترجمه آثار اروپایی) با ایده‌های مدرن آشنا شدند و سعی کردند این ایده‌ها را با توجه به ویژگی‌ها و شرایط سیاسی و فرهنگی ایران به‌کار برند (میرسپاسی ۱۳۸۴: ۱۱۲).

نخستین بازگردان یک اثر دراماتیک به زبان پارسی در سال ۱۸۶۹ میلادی توسط میرزاحبیب اصفهانی با ترجمان "مردم گریز"[۴] اثر مولیر[۵] از زبان فرانسه، محقق گردید. این درحالی است که آغازین تلاش‌ها در راستای نگارش نخستین نمایش‌نامه‌ها به سبک وسیاق نمایش‌نامه‌نویسان اروپایی در نیمه نخست سده نوزدهم و در خارج از مرزهای ایران با نمایش‌نامه **ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر** (۱۸۵۰م.) نگاشته میرزا فتحعلی آخوندزاده، صورت بیرونی پذیرفته است.

مسیر آشنایی آخوندزاده با اندیشه‌ها و بنیان‌های هنر اروپای آن روزگار کاملا متفاوت از سفرا، سیاحان و دانش‌آموختگان در اروپا طی شده است. رها ساختن فراگیری فقه و علوم اسلامی در دوران نوجوانی به سفارش میرزاشفیع گنجه‌ای[۶]، آموختن زبان روسی به تجویز پدر ثانوی‌اش[۷]،

استخدام به سمت مترجمی زبان‌های شرقی در تفلیس، حمایت بی‌دریغ سرداران روسیه تزاری از وی و نیز ارتباط با محافل ادبی، نحله‌های سیاسی تجددخواهان و شورشیان گریخته از تفتیش و آزار رژیم تزاری، زمینه‌ساز آشنایی بلاواسطه وی با زبان و ادبیات و مکاتب نقد روسیه سده نوزدهم و نیز اندیشه‌های ترقی‌خواهانه این دست متفکران روسی متاثر از فلسفه ایده‌آلیستی آلمان درهمان سده گردید.

مطالعات آخوندزاده از شروع کار در تفلیس به سال ۱۸۳۴م. تا نگارش اولین نمایش‌نامه‌اش در سال ۱۸۵۰م.، سبب گردید تا با "نویسندگان و شاعران روسی، خاصه با آثار چرنیشفسکی[۸]، آستروفسکی[۹]، مارلینسکی[۱۰]، لرمانتوف[۱۱]، گریبایدوف[۱۲]، گوگول[۱۳] و پوشکین[۱۴] آشنایی یافته و از متفکران و نقادان روسی از گرتسن[۱۵]، بلینسکی[۱۶]، دابرولیوبوف[۱۷] تاثیر پذیرد" (آدمیت ۱۳۴۹ : ۱۹).

نگاهی ویژه بر متون نگارش یافته نقادان واقع‌گرای قرن‌نوزدهم روسیه، موید آن‌است که "... هرآن‌چه که خلق شود، به هر شکلی که خلق شود، خوب است ... به‌شرط این‌که، از نظر شکل و ماهیت، نشان زمان خود را برخود داشته باشد و حاجات و خواسته‌های آن زمان را برآورده سازد" (Belinsky،۱۹۶۹:۶۱ به نقل از هارلند، ۱۳۸۵: ۱۴۴) و از دیگر سو "از رمان‌نویس انتظار می‌رفت تا به شیوه ای در خور و با حساسیت تمام در برابر زندگی جاری مردم واکنش نشان دهد" (میرسکی ۱۳۵۴: ۲۵۶). باید دانست که تاثر محتمل آخوندزاده از جریان نقد ادبی مزبور، خود موجب فرایندی گرته‌بردارانه به شکلی خواسته و در پاره‌ای موارد ناخواسته گردید، و وی را بر آن داشت تا رسالت خویش را در قبال جامعه‌ای تحجرگرا ، به‌واسطه انتقال آموخته‌ها و یافته‌های خویش در زمینه نقد (مکتوبات) و نگارش متون نمایشی (مجموعه تمثیلات) به انجام رساند.

عدم امکان ردیابی مفاهیم و نگره‌های گرته‌برداری شده در آثار آخوندزاده و تاثیرپذیری محتمل وی از جریان فکری مزبور، فرایند بازخوانش تطبیقی جستار حاضر را، زمینه‌ساز آشکارسازی از جنبه‌هایی ناگفته از سیر تحول و تطور نمایش‌نامه‌نویسی در ایران معرفی می‌سازد.

داده‌ها و شیوه داده‌پردازی

پژوهش حاضر از گونه غیر تجربی معطوف به گذشته و بهره‌مند از شیوه کتاب‌خانه‌ای (مطالعه‌ای- اسنادی) است. سعی برآن بوده است تا به واسطه تعریف آرای نقادان اجتماعی روسیه در نیمه نخست سده نوزدهم به مثابه "متغیر مستقل" و نگاشته‌های نمایشی و غیرنمایشی میرزا فتحعلی آخوندزاده به مثابه "متغیر وابسته" و نیز گزینش نمایش‌نامه‌های وی به مثابه "جامعه آماری پژوهش"، به تحلیلی متکی بر مفاهیم و نگره‌های ریشه‌شناسانه دست یازیم.

نحله نقادان واقع‌گرای روس

"در مرحله خاصی از تکامل، ادبیات یکی از نیروهای محرک جامعه خواهد شد. ادبیات، فعالیت شرافت‌مندانه و مفید را به جامعه می‌نماید و هم‌واره سرودی واحد را ترنم می‌کند: برخیز! بیدار شو! به خود بنگر! "

نیکلای دابرولیوبوف (۱۸۶۱-۱۸۳۶)

عقب‌ماندگی و انحطاط روسیه تزاری، روحانیان سنت‌گرای درباری، فساد اداری و مالی، نظام پوسیده سرفاژ[۱۸]، گرایش‌های اسلاوپرستانه حکومتی و نیز دستگاه سانسور، تفتیش و آزار حکومتی روشن‌فکران معترض، آیینه‌ای است تمام‌نمای از آن‌چه روشن‌فکران و اندیشه‌ورزان روس را برآن می‌دارد تا در برابر سیر فزاینده بازتولید فلسفه و اندیشه اروپای مرکزی، تمایلی خودخواسته را نسبت به هرآن‌چه در فراسوی مرزهای مسدود و آهنین تزاری در اروپای سده نوزدهم در حال شکل‌گیری است سوق دهند.

تمایلات غرب‌گرایانه مزبور در آغازین سال‌های دهه ۱۸۴۰ در هنگامه‌ای اعلام موجودیت می‌نماید که "ایده‌آلیست‌های دوست‌دار حکمت محض استانکیه‌ویچ[۱۹] و سوسیالیست‌های ایده‌آلیست محفل هرزن در جنبش واحدی که با دستگاه حکومتی و گرایش‌های اسلاوپرستانه به یک‌سان مخالفت می‌ورزید، متحد شدند. این مردم با روحانیان مخالف بودند و خود در عرصه سیاست یا لیبرال یا سوسیالیست بودند" (میرسکی ۱۳۵۴ : ۲۵۶).

این اتحاد زمینه‌ساز پیدایی گونه‌ای نوشتاری (ادبیات مدنی)[۲۰] است که ناشی از افکار مترقیانه آن‌دوران، و عکس‌العملی است در برابر نحله اسلاوگرایی و مکتب‌ادبی «هنر برای هنر» و "... هم‌زمان است با پایان عمر هنر اشرافی و ورود «روشن‌فکران پیشرو مردمی»[۲۱] به عالم ادب " (سید حسینی ۱۳۸۴ : ۴۸۵). ناگفته پیداست که پیدایی مکتبی نوشتاری خود متضمن پیدایی گروهی از نویسندگان و نقادان ادبی است. سرآمدان این شیوه نقد ادبی (ویساریون بلینسکی، نیکلای‌دابرولیوبوف و نیکلای چرنیشفسکی) در نوشته‌های ادبی‌شان برای خود وظایف پرشماری تعریف می‌کنند. درحالی‌که تفاوت‌های بنیادینی در روی‌کردشان وجود داشت و در مکاتب فکری- ادبی متفاوتی ظهور کرده بودند، اغلب به ستایش از نظریه‌های یک‌دیگر می‌پرداختند. نفرت مشترک‌شان از نظام اجتماعی وقت روسیه و عزم راسخ‌شان برای دیدن آینده‌ای بهتر، آنان را در پیوندی تنگاتنگ قرار داده بود (Fattal ۱۹۷۳: ۴۶).

تلاش آنان برآن بود تا به آفرینش طبقه‌ای جدید از روشن‌فکران "...که از میان مردم برخاسته و مجهز به راسیونالیسم[۲۲] علمی باشند" (میرسکی ۱۳۵۴ : ۳۱۵)، دست یازند. موضع‌گیری این دست نقادان در برابر مکتب‌فکری "هنر برای هنر" به‌ویژه در میان نگاشته‌های بلینسکی شدتی دوچندان یافت. زیرا برآن بودند که "انکار حق خدمت به منافع همگان، خوار کردن هنر است، نه اعتلا

بخشیدن به آن. زیرا چنین کاری به معنای محروم کردن هنر از حیاتی‌ترین نیروی آن یعنی مثال است و تبدیل کردن آن به‌وسیله التذاذ و خوشگذرانی و اسبابِ بازی برای وقت گذران‌های کاهل" (ولک ۱۳۷۵: ۳۳۶).

از این‌رو و با درنظر داشتن کاربست نخستینی آرا و نگره‌های زیباشناسانه آنان "... ادبیات نقشی مهم در مبارزات پیدا کرد. این سه تن تلاش داشتند هنر را بدون اینکه به آن آسیبی وارد شود، انقلابی کنند و به آن توان و حیات جدیدی ببخشند. آن‌ها امید داشتند که سنت‌های تاریخ گذشته را ویران سازند و در عین‌حال پشتیبان پیش‌رفت ادبیات به‌شدت وابسته به واقعیت دورانشان باشند (Fattal، ۱۹۷۳: ۴۶).

آنان براین نکته تاکید می‌ورزیدند که نویسنده، به‌عنوان عضوی از جامعه، باید نقشی مهم را عهده دار گردد. این طرز تلقی از جامعه و اعضای آن در سنتی فلسفی (ارگانیزم[۲۳]) در آلمان سده هجدهم ریشه دارد که در آن "... هیچ مرز مشخصی بین هنرمند به مثابه یک انسان، یک شهروند و یک رهبر ملی وجود ندارد... این سه منتقد خواهان آن بودند تا نویسنده فردی باشد با تحصیلات عالی که قادر است دانشش را زیر سایه میهن‌پرستی صادقانه به خدمت جامعه درآورد. او باید از تمام حوزه‌های زندگی ملی، چه در گذشته و چه حال، درک صحیحی داشته باشد و پدیده‌های متنوع زندگی را همان‌گونه که پدید می‌آیند، بفهمد. آثار ادبی باید با روح دوران گسترش یابند و دانش[۲۴] دیگر زمینه‌ها به خصوص علم[۲۵] را به‌کارگیرند و به آن‌ها عمومیت بیشتری ببخشند (Fattal،۱۹۷۳: ۴۷–۴۸).

تاکید فزون از اندازه آن‌ها بر کاربست دانش و درک و دریافت متاثر از علوم تجربی، آنان را ناگزیر به اتخاذ موضعی تهاجمی در برابر جریان اسلاوپرستانه که حمایت بی دریغ نظام حکومتی، روحانیان ارتدوکس[۲۶]، نظام فیودالیته و نویسندگان منتسب درباری را با خود داشت و بر "مقدم داشتن احکام اخلاقی و مذهبی و سنت‌های نیاکانی و ادراک و تشخیص طبیعی حق و عدالت، بر قوانین مدون و مقررات حکومتی و رجحان دادن فضیلت شعور نیندیشیده بر شعور منطقی و تحلیل کننده، احکام و اصول اساسی دوستداران فرهنگ و تمدن نژاد اسلاو[۲۷] "(میرسکی ۱۳۵۴ : ۲۴۲) پای می‌فشرد، واداشت.

نگره آنان بر بیناکنش میان دارندگان هنر و دارندگان دانش، که اهداف را مشابه، و روی‌کردها متفاوت می‌دانست، استوار بود. از این‌رو برآن بودند که "... نویسنده باید روشی تجربی اتخاذ کند چراکه این کار به او کمک می‌کند بفهمد کدام جنبه‌های واقعیت باید برجسته شوند و گسترش داده شوند و چه پدیده‌هایی مضرند و باید از آثار دور بمانند. هنرمند همچنین می‌تواند با نشر مفاهیم علم به‌یاری آن بشتابد چراکه برای انسان آسان‌تر است که "با آثار هنری ارتباط برقرار کند تا فرمول‌ها و تحلیل‌های خشک علمی" (Fattal،۱۹۷۳: ۴۸).

با این‌حال بازشناخت توانش متن نگاشته تجربی در کاربست جنبه‌های واقعیت و امکان آزمایه

صحت و سقم آن در زمینه متنی ادبی و اظهار شیوه‌نامه‌ای مدون در راستای نگارش بهینه و متعارف، تباینی تازه از خلال تعریف پذیر ساختن واژگان "نقد" و "منتقد" طلب می‌نماید.

آن‌چه می‌تواند آغازگاه این تعاریف پیوسته و متسلسل باشد، نگره بلینسکی است که نقد را حوزه‌ای بر می‌شمارد که "... نیازمند نوع خاصی انسان است و هرکسی که توانایی نوشتن داشته باشد نمی‌تواند وارد آن شود. بلینسکی معتقد بود که دو گونه منتقد وجود دارد: گروهی که دانش موجود را بسط می‌دهند و نظرات حاکم را بیان می‌کنند و گروهی دیگر که توانایی گشودن حوزه‌های جدید و روکردن دیدگاه‌های شخصی خود را دارند (Ibid: ۷۸). دسته‌بندی حاضر بلینسکی، بر مصداقی بیرونی (نویسندگان) استوار گردیده بود. چراکه درست همانند نویسندگان، یک منتقد نیز تنها زمانی نابغه شناخته می‌شود که در پیش‌رفت نقش داشته باشد.

بلینسکی در ادامه و از پس تعریف و تبیین واژه "منتقد" به ارایه تعریف واژه نقد می‌پردازد و آن را به دو پاره متمایز منفک می‌سازد. در پاره نخست منتقد، باید ایده ذاتی را در بنیان اثر تشخیص دهد و ایده را از فرم جدا سازد. سپس و در پاره دوم و در هنگامه تحقیق در محتوا، منتقد باید هدف مشخصی اتخاذ کند و سپس باید نحوه ظهور ایده را بکاود. او نباید با قضاوت قبلی به اثر رو کند و نسبت به یک نویسنده پیش‌داوری، مثبت و یا منفی داشته باشد؛ از دیگر سو انتشار چند اثر خوب نباید نویسنده را در برابر نقد تند وتیز ایمن کند. هر اثری باید براساس ارزش‌های خودش قضاوت شود و یک نویسنده نباید در باد آثار دیگرش بخوابد (Ibid: ۸۰– ۸۱).

با آن‌که نمی‌توان از نظر دور داشت که آرای چرنیشفسکی و دابرولیوبوف، با همه گستردگی و شمول ادبی، رشد و بسط مستقیم و غیرمستقیم آرای بلینسکی بوده‌اند، با این‌حال تفاوت در رویکرد نظری و تاکیدگذاری بر ارزش محتوا نسبت به فرم در آثار ادبی– هنری، اعقاب بلینسکی را به مطلق‌گرایی‌ای بی‌حد و حصر رهنمون می‌سازد.

دابرولیوبوف درصدد بود تا به رشد نگره بلینسکی که در آثار متاخرش به آن اشاره کرده بود؛ و نقد را تنها نقد ادبیات به شمار نمی‌آورد، بلکه نقد خود زندگی هم می‌دانست، بپردازد. "از این روست که نتیجه‌گیری‌های وی بیش از آن‌که بر کار هنری استوار باشند، دغدغه جامعه انسانی را داشتند. دابرولیوبوف خواهان این نبود که به نویسندگان برنامه یا قواعد مشخصی که باید در زمان برنامه‌ریزی کارشان پیش گیرند تجویز شود. چراکه یک روش کار معمولا برای نویسنده ضرر دارد، مگر این‌که شبیه به یک راه‌نما برای مبتدی‌ها عمل کند" (Ibid: ۸۲– ۸۳).

دابرولیوبوف معمولا نقش منتقد را به‌عنوان معلم نویسندگان جوان برجسته می‌کرد. در این منظر منتقد قادر بود تا به نویسنده آن‌چه را که فراموش کرده بود، نشان دهد.

نگره چرنیشفسکی نیز بر این موضوع اشاره داشت که "منتقد نباید اثر را در بوته ایده‌های پیش‌انگاشته مورد نقد قرار دهد یا زمانی‌که این‌کار امکان لطمه زدن به زیبایی اثر را داشته باشد، از

نویسنده محتوای اجتماعی بخواهد. این مساله در مقاله‌ای که بر دوران کودکی تولستوی (۱۸۵۲) نوشته، به بهترین نحو مشخص است. او معتقد بود که نباید دوران کودکی را به‌دلیل کم‌توجهی به مشکلات اجتماعی نقد کرد... چرنیشفسکی نشان داد که یک اثر باید دارای انسجام و با موضوع ابتدایی خود صادق باشد. در مورد اخیر او در قالب منتقدی با احساسات عمیق هنری و توانایی قضاوت در مورد یک اثر با توجه به ارزش‌های فطری‌اش شناخته خواهد شد" (Ibid: ۸۲– ۸۳).

این راست‌نمایی و احراز صدق نسبت به موضوع پیشینی در اثر هنری، از اهمیتی چنان شگرف برخوردار است که در مجموعه مقالات فلسفی وی "شایستگی اصلی هنرمند–نویسنده در راستی تصاویری است که خلق می‌کند، اگر این تصاویر درست نباشند، نتایج غلطی از آن‌ها به دست می‌آید" (Dabrolyubov،۱۹۴۸:۲۳۶ به نقل از هارلند، ۱۳۸۵: ۷–۱۴۶). با توجه به آن‌چه گفته شد و با درنظرداشت صبغه اجتماعی آرای دابرولیوبوف، کاربست این صداقت از سوی نویسندگان نسبت به موضوع مورد نگارش "... کیفیتی روزنامه‌ای به رمان‌ها می‌دهد و آن‌ها را در مقام منابع و ماخذ اطلاعاتی تاریخ اجتماعی روسیه جلوه‌گر می‌سازد" (میرسکی، ۱۳۵۴ : ۲۵۷).

بنابر آن‌چه گفته شد، و از آن روی که چرنیشفسکی و دابرولیوبوف، همانند بلینسکی بر این مهم تاکید ورزیدند، "... هر اثر هنری باید به مثابه کلیتی مجزا تلقی گردد و بدون توجه به جزییات زندگی نویسنده که امکان دارد منجر به سوتفاهمی اساسی و فرایند پیش‌داوری نزد منتقد، پیش از تحلیل اثر شود، مورد مداقه قرار گیرد (Fattal، ۱۹۷۳: ۸۴). در مقام نگره‌پرداز، مخالفان نقد متعصبانه، ولی در عمل، با توجه به نقطه نظرات اجتماعی و سیاسی شخصی‌شان و برخلاف آن‌چه مروج آن به‌شمار می‌رفتند، به نقد آثار ادبی پرداختند. آن‌ها اگر ایده پایه‌ای اثر بر اساس اعتقاد کذبی بنا نهاده شده بود، فریب فرم درخشان آن را نمی‌خوردند. چراکه "... معتقد بودند وظیفه‌شان پیش‌گیری از تاثیرگذاری امور کذب بر عموم است. تمایلات کذب حتی بزرگ‌ترین استعدادها را فاسد و هر ارزش هنری‌ای که امکان داشت در یک اثر وجود داشته باشد را ویران می‌کرد. هرچند، تلویحا می‌گفتند که اثری که محتوای ضعیفی دارد، شاید برخی نقاط درخشان هم داشته باشد" (Ibid: ۸۳–۸۴).

با توجه به آن‌چه گفته شد و در راستای اهداف جستار حاضر، اکنون زمان آن فرا رسیده است تا در پرتو آرا و نگره‌های مطرح شده نقادان واقع‌گرای روسیه سده نوزدهم میلادی، امکان تاثر میرزا فتحعلی آخوندزاده از جریان مزبور را در بوته نقد قرار دهیم. آن‌چه در پاره پسین این جستار خواهد آمد، سعی بر آن دارد تا آشکارساز این فرایند اثرگذاری در میان آثار انتقادی و نمایشی نگاشته وی باشد.

کاربست ساخت‌مایه‌ها و آرای منتقدان واقع‌گرای روس در متون غیر نمایشی آخوندزاده

هم‌چنان که پیش‌از این گفته شد؛ زمانه زندگی میرزا فتحعلی آخوندزاده با "... دوره ترقی و

تحرک انتقاد ادبی ریالیسم در ادبیات روس، ریالیسمی که در شعر و داستان و نمایش‌نامه تجلی درخشان داشت، متقارن است" (آدمیت ۱۳۴۹: ۳۳). جنبشی ادبی و فکری که در تقارن با شدت فزاینده حکومت فردی تزارها، سلطنت سی ساله نیکلای (۱۸۵۵– ۱۸۲۵)، آغازیدن گرفت و دوره‌ای دهشت‌ناک را در پس شورش دکامبریست‌ها[۲۸] (۱۸۲۵)؛ که به کشتن و تبعید شورشیان، تفتیش عقاید و آزار آزادی‌خواهان انجامید، از سر گذرانید. در این میانه دهشت و آزار، گستره قفقاز به‌واسطه شرایط ویژه جغرافیایی– تاریخی و نیز پیش زمینه‌های فرهنگی و مبارزاتی خویش در برابر رژیم تزاری، هم‌واره میعادگاه آزادگان و اندیشه‌گران عاصی بود " (آدمیت ۱۳۴۹: ۳۴– ۳۳). آغازین سال‌های خدمت در دستگاه حکومتی در روسیه تزاری، گذشته از حضور جسته و گریخته آخوندزاده جوان در نحله‌های ادبی و سیاسی منطقه قفقاز، با مرگ الکساندر پوشکین پیوسته است. مرگی رازآمیز که چنان بر نحله‌های ادبی روسیه سده نوزدهم سایه می‌افکند که حتی فتحعلی جوان را برآن می‌دارد تا درهمان سال مرگ پوشیکن (۱۸۳۸) ابتدا منظومه‌ای به زبان پارسی بپردازد، که ترجمان آن به زبان روسی را "... همان‌وقت در روزنامه "ناظر"[۲۹] مسکو منتشر نمود. دراین زمان بلینسکی نقاد ادبی مدیر آن روزنامه بود" (آدمیت، ۱۳۴۹ : ۳۷).

همان‌گونه که پیش‌از این آمد، خوانش متون ادبی و نقادانه سده نوزدهم روسیه، آشنایی تدریجی و تاثر با واسطه آخوندزاده از جریان نقد واقع‌گرایان روسیه را سبب گشته است. تاثراتی محتمل، که ردیابی آن‌ها از خلال سطور نگاشته وی گاه به روشنی و گاه تنها با توسل به تاویل و تفسیر به رای پژوهندگان و مفسران آثارش مقدور می‌گردد. چنان‌که گاه پژوهندگان به ارجاعاتی ضمنی و بدون ماخذ بسنده نموده‌اند. با این حال آن‌چه شاید به یقین بتوان درباره آن سخن گفت، پاره‌ای شباهت‌های انکارناشدنی در شیوه‌های نگارش متون‌ادبی (از لحاظ فرم و محتوا) و اتخاذ روشی بسنده در نقد ادبی است. آن‌چه باید خاطر نشان ساخت آن است که گاه این‌دست شباهت‌های ساختاری و محتوایی را هنگامه زیست نویسندگان و منتقدان روس و فتحعلی آخوندزاده آفریده است.

هنگامه‌ای که بلینسکی در تبیین دشمنان جامعه روسیه" استبداد، خودکامگی و ارتجاع فیودالی" (لوکاچ ۱۳۷۳: ۱۲۵) را اهم آنان بر می‌شمارد، و شاید با اندک اغماضی و در فرایندی برهم نهادی دشمنان جامعه ایران سده نوزدهم را نیز بتوان بر همین سیاق برشمرد. بخشی عمده از درآمد دولت تزاری، هم‌چون همسایه جنوبی آن (سلسله قاجاریه) از طریق وام‌های بورس اروپا و سرمایه‌های دیگر دولت‌های اروپایی تامین می‌گردید. این امر خود باعث آن بود تا بنیان‌های حاکمیت، به شبکه روابط اقتصادی درون روسیه کم‌تر اتکا نموده و از استقلال مالی نسبت به دیگر طبقات جامعه روسیه برخوردار گردد. هنگامی که استقلال مالی حاکمیت با واقعیت بیرونی جهل و خرافات و بی‌سوادی توده‌ها درهم می‌آمیخت، سبب‌ساز استحکام پایه‌های استبداد و خودکامگی رژیم تزاری می‌گردید.

باید دانست که تشابه دستگاه‌های حکومتی ایران و روسیه سده نوزدهم که متصف به اوصاف خودکامه، خرافه‌پرست، سنت‌گرا و استقراضی‌اند، می‌تواند تشابه در نظام‌های نقد و بالاخص نقد ادبی را پدید آورده باشد. در این هنگامه، منتقد آگاه بر آن است تا به‌واسطه نقد ادبی و ملهم از روح زمانه خویشتن بنیان‌های هنر و وظایف آن را چنین تصویر سازد "صفت بارز و علایم عمومی که اصول هنر را تشکیل می‌دهد، همانا انعکاس مظاهر زندگی است و اهمیت یک اثر هنری غالبا از جهت توضیح و تشریح مظاهر زندگانی است، تا در نتیجه، مفاسد آن‌را محکوم و رسوا سازد و اجتماع را از شر آن‌ها نجات بخشد" (چرنیشفسکی ۱۳۲۹: ۱۰). از این روست که منتقد ایرانی نیز سر آن دارد تا با بهره‌جویی از فن قِرتیکا[۳۰] (نقد)، زمینه ساز کاربست ویژه فن دراما و رمان را در زبان پارسی فراهم آورد. این کارآمدی ادبیات نقادانه در پیرایش مفاسد از پیکره اجتماع، سبب گردیده است تا آخوندزاده آن را گستره‌ای مناسب جهت " تهذیب اخلاق مردم و عبرت خوانندگان و مستمعان بداند" (تبریزی، ۱۳۵۳: ۲۰۳).

آن‌چه مقالات انتقادی آخوندزاده، به‌ویژه در رساله "مکتوبات" (۱۸۶۳م.) به دست می‌دهد، موید آن است که وی سبب ساز پاره‌ای تباهی‌ها و انحطاط جوامع مسلمان را هم‌چون "... جوامع کاتولیک اروپا (اسپانیا، شویتسیا[۳۱] و ریم[۳۲]) که تحت انقیاد دستگاه مذهبی پاپ و اقوال کشیشان و افسانه‌گویان قرار دارند، دانسته و تنزل و ذلت روز به روز آنان نسبت به دیگر ملل اروپا (انگلیس، فرانسه) و ینکی دنیا[۳۳] در علوم و صنایع و اقتدار نظام حکومتی را ناشی از این دست عقاید باطله برمی‌شمارد" (آخوندزاده، ۱۳۶۳: ۶).

نباید از نظر دور داشت که فرایند نگارش رساله مکتوبات در حقیقت به پیروی از جریانی معترض و مذهب‌ستیز در برابر کلیسای ارتدوکس روسیه و در میان منتقدان واقع‌گرای روس، صورتی بیرونی یافته است. بلینسکی در نامه خود به نیکلای گوگول (۳ جولای۱۸۴۷)، سکوت فروخورده خویش در برابر رفتار باژگونه مزدوران در لباس روحانیت را به فریادی بدل ساخته است، "آن‌گاه که زیر سایه مذهب و پشت سپر تازیانه، کذب و بی‌اخلاقی به‌عنوان راستی و پرهیزگاری تبلیغ می‌شوند" (Belinsky،۱۹۱۴:۲۳۰)، و آن‌جا که دابرولیوبوف " کلیسای ارتدوکس و سنت مسیحی و حامیان همیشگی آن، طبقه اشراف، بازرگانان و حکومت را به یک‌سان و به شدت منفور می‌داشت" (میرسکی، ۱۳۵۴ : ۳۱۶)، و برآن بود تا انفکاک میان بی‌طبقگان روشنفکر را از تمامی طبقات منحط و وام‌خواه مذهب، محقق سازد، را می بایست آغازگاه نضج نگره‌ای دانست که "... بر عقلای ملت خویش واجب می‌داند در راستای اقتدار ملت و حراست از وطن در برابر تسلط و تغلب ملل و دول بیگانه... به هدم عقاید دینیه که پرده بصیرت مردم شده، و ایشان را از ترقیات در امور دنیویه مانع می‌آید" (آخوندزاده، ۱۳۶۳: ۶).

با این حال و شاید با توجه به صبغه مذهبی خاندان وی و تعلیمات مقدماتی فقه و علوم اسلامی

در اوان کودکی، حتی آن‌جا که به یقین و در برخی سطور در رساله یاد شده، نگره‌ای دین‌ستیز را مطرح ساخته است با اندک تخفیفی نسبت به منتقدان واقع‌گرای روس، نه دین‌ستیزی که شکلی نوین از دین پیرایی را عرضه داشته است. "سد راه سویلیزاسیون در ملت اسلام، دین اسلام و فِناتیزم آن است، برای هدم اساس این دین و رفع فِناتیزم و برای بیدار کردن طوایف آسیا از خواب غفلت و نادانی و برای اثبات وجوب پراتِستانتِزم[۳۴] در اسلام به تصنیف کمال‌الدوله شروع کردم" (آخوندزاده ۱۳۶۳: ۴). هم‌چنین در آغاز سطور رساله مکتوبات که شاید، دوراندیشی در باب احتمال تکفیر از سوی مراجع تقلید مسلمانان و خطرات منبعث از آن، او را به سمت تساهلی ادبی سوق داده است، می‌نگارد: "ای جلال‌الدوله، از این سخن‌ها تو گمان مبر که بلکه من سایر ادیان و مذاهب را بر دین اسلام مرجح می دارم. اگر بنابه ترجیح می‌شد، باز دین اسلام از سایر ادیان مقبول و برگزیده من است؛ این قدر هست که کل ادیان را بی‌معنی و افسانه حساب می‌کنم" (آخوندزاده ۱۳۶۳: ۱۵) و یا آن‌جا که در ملحقات پایانی رساله مکتوبات (اواخر مارس ۱۸۷۲م.) بی‌آن‌که در زمان نگارش بر آن آگاهی داشته باشد، به نقل مستقیمی از میرزا ملکم‌خان در سفر عثمانی اسناد نموده است؛[۳۵] هرچند که بعدها خود بر این نکته واقف گردیده است، "مصنف نمی‌خواهد که مردم آتاایست[۳۶] بشوند و دین و ایمان نداشته باشند، بلکه حرف مصنف این است که دین اسلام بنابر تقاضای عصر و اوضاع زمانه بر پراتستانتزم محتاج است" (آخوندزاده ۱۳۶۳: ۷۶). این شکل بیانی آکنده از واژگان نامتعارف و دربردارنده مضامین و معانی چندگانه، که نمونه‌هایی بارز از آن را می‌توان در رساله مکتوبات و در نصیحت مشفقانه مندرج در نامه میرزا فتحعلی آخوندزاده به میرزا آقا تبریزی (۲۸ ژوییه ۱۸۷۱م.) سراغ گرفت، شیوه‌ای است که با توسل به آن، نقادان ادبی روسیه نیز "... ماهرانه از حیله‌های دستگاه سانسور زمانه خود سبقت گرفتند و در انتشار و عمومی کردن اصول و دموکراسی انقلابی در نزد فزونترین شمار از مردم موفق گردیدند" (لوکاچ ۱۳۷۳: ۱۲۲).

گستره مباحث مطروح در رساله مکتوبات در انحصار تردیدهای وارده آخوندزاده بر مضامین و مفاهیم برآمده از شریعت اسلام نیست، و در بخش‌هایی از رساله مزبور، آخوندزاده در راستای رسالت ادبی خویش به تبیین رابطه طولی فرم و محتوا در اشعار پارسی پرداخته است، او می‌پندارد که آن‌چه شعر زمانه قاجار را به قهقرا برده است، سخنورانی بی‌مقداراند که "هرگونه منظومه‌های پُرپوچ را پویزی[۳۷] حساب می‌کنند و چنان می‌پندارند که پویزی عبارت است از نظم کردن چند لفظ بی‌معنی در یک وزن معین ... چنان‌که دیوان یکی از شعرای متاخر تهران متخلص به قاآنی[۳۸] از این گونه مزخرفات مشحون است. دیگر خیال نکرده‌اند که در پویزی مضمون باید به مراتب از مضامین منشات نثریه موثرتر باشد" (آخوندزاده، ۱۳۶۳: ۱۶). آن‌چه سطور یاد شده به دست می‌دهد، شباهتی انکارناپذیر در باب رجحان محتوای اثر هنری نسبت به فرم آن، میان رساله آخوندزاده و آرای بلینسکی است. زیرا وی نیز برآن بود که "تنها محتوا می‌تواند نویسنده را از ورطه فراموشی نجات دهد نه زبان و

سبک" (Belinsky، ۱۹۷۴:۵۲ به نقل از هارلند، ۱۳۸۵: ۱۴۵).

آن‌چه در رساله مکتوبات و در پی پرسش و پاسخ‌های میان کمال‌الدوله شهزاده هندی و جلال‌الدوله شهزاده قاجاری، بیش‌از دیگرِ مضامین به تکرار آمده است، اظهار درماندگی از اوضاع و احوال ملتی است که روزگاران شکوهمند خویش را در یاد ندارد و اکنون مصنف سر آن دارد تا به دور از غرض‌ورزی و در نهایت حب وطن، روزگاران سپری شده دیروزی را در سایه پِروقره[۳۹] و اندیشه انسانی لیبرال[۴۰] امروزین به ملت خویش بازگرداند. آخوندزاده تلاش دارد بی‌آنکه بر ابطال داشته‌های سرزمین مادری‌اش پای فشارد، بکوشد تا از راه به یادآوری دوران شوکت مردمانش، امروز سرافکنده‌شان را به فردای سرفرازی‌شان بدل سازد. این‌گونه برخورد هدف‌مند و منطق‌گرای روشن‌فکران جوامع عقب‌مانده نسبت به مصایب و آلام مردمان‌شان را به‌وضوح می‌توان در اندرز مشفقانه بلینسکی، که هم‌واره از اوضاع و احوال مردمان روسیه سده نوزدهم در رنج بود جستجو نمود. او که "منتقد کل جامعه بود و از هر موقعیتی استفاده می‌کرد تا به مسایل مربوط به آزادی سرف‌ها، خرافات و تعصبات نظام طبقاتی روسیه، شرف انسان، وضع زنان و موضوع ملیت بپردازد" (ولک، ۱۳۷۵: ۳۳۹). تمامی هم خود را مصروف آن داشت تا غرور کورکورانه ناشی از سنت‌گرایی افراطی را، که راه بر دیدار کاستی‌ها و واقعیات گریزناپذیر می‌بندد به دورافکند. "ما نباید ارزش خود را فراموش کنیم. ما باید بدانیم چگونه به ملیت خود مغرور باشیم ... اما نیز باید بدانیم که چگونه غروری به‌دور از خودستایی، که باعث کور شدن یک فرد در برابر اشتباه‌های خویش می‌گردد، داشته باشیم" (Belinsky، ۱۹۷۶:۲۹۸).

کاربست ساخت‌مایه‌ها و آرای منتقدان واقع‌گرای روس در متون نمایشی آخوندزاده

" غرض از فن دراما تهذیب اخلاق مردم است و عبرت خوانندگان و مستمعان. "

میرزا فتح‌علی آخوندزاده (۱۸۷۸ – ۱۸۱۲)

آن‌چه در این پاره از جستار خواهد آمد، ره‌گیری کاربست محتمل آرای منتقدان واقع‌گرای روس در باب سبک نگارش و ساخت‌مایه‌های مورد استفاده در متون نمایشی نگاشته میرزا فتح‌علی آخوندزاده با تکیه و نگاهی ویژه بر نمایش‌نامه‌های الکساندر آستروفسکی، سرآمد نمایش‌نامه‌نویسان سده نوزدهم روسیه است.

تبدل آرای منتقدان ادبی به مثابه دست‌افزاری جهت نگارش متون نمایشی واقع‌گرای روسیه سده نوزدهم فراز و نشیبی چندباره، طی سه وهله زمانی، را طلب می‌نمود تا به جریانی بالغ و متکامل بر صحنه‌های تئاتر روسیه مبدل گردد. جریانی که وهله نخست آن با سبک اجرایی- نگارشی شِپکین دو دهه (۱۸۵۰ – ۱۸۳۰) به طول انجامید، و در وهله دوم به تدریج و از میانه سده نوزدهم (۱۸۵۰)، درسایه نگارش نمایش‌نامه آستروفسکی تا سال‌های پایانی سده (۱۸۹۵) گام در مسیر

تکامل خویش نهاد، تکاملی که در وهله سوم، با ظهور مکتب اجرایی استانیسلاوسکی در «تئاتر هنری مسکو» محقق گشت (میرسکی، ۱۳۵۴ : ۳۴۰).

باید توجه داشت که ماده اساسی واقع‌گرایی روسی، چیزی است بینابین ناتورالیسم طنزآمیز گوگول و واقع‌گرایی احساساتی قدیم‌تری که در سال‌های دهه چهارم (سده نوزدهم) حیات یافت. **مرده ریگ** گوگول، هرچندگاه به‌واسطه نقدهای آتشین بلینسکی از ارزش خویش فرو می‌افتاد. با این حال در اغلب اوقات و به شکلی انکارناپذیر مددرسان نگره‌پردازان مکتب واقع‌گرایی بود. این ناتورالیسم طنزآمیز دربردارنده موارد ذیل است:

"۱- توجه به دقایق و جزییات امور و ارایه آن‌ها به نحوی زنده و باروح، این امر تنها عنایت به اشیا خارجی نبود بلکه بیش‌تر توجه به جزییات قیافه و حرکات شخص بود.

۲- تابوشکنی ورود جنبه‌های مبتذل و فرومایه و غیر جالب زندگی بر صحنه آثار داستانی و پرهیز از پرده‌دری در خصوص جنبه‌های مادی، مسایل جنسی، بیماری و مرگ" (همان : ۲۵۳).

باید دانست که ناتورالیسم گوگول تنها به این‌کار می‌آمد که جوانب کم‌قدر و قیمت وجود آدمی را در جنبه‌های بس مبتذل و مسخره‌آمیز خود ارایه کند و این در حالی است که واقع‌گرایان، "خویشتن را از یک‌سونگری آزاد ساخته و نه تنها جنبه‌های زشت زندگی بلکه همه آن‌را در اختیار گرفتند... در نتیجه، اصولا برخورد آمیخته با احساس همدردی نسبت به همه انسان‌ها، بدون توجه به طبقات و ارزش‌های ذاتی اخلاقی، از خصوصیات عمده ریالیسم روس گردید" (همان : ۲۵۵).

آشنایی میرزا فتحعلی آخوندزاده با مقوله درام مشخصاً در سال‌های پایانی وهله اول آغاز، و به شکلی تام و تمام درگرماگرم ظهور نگره‌های ریالیسم انتقادی که در تقارن زمانی با دوران آستروفسکی قرار دارد، دربردارنده نخستین کوشش‌های انسانی شرقی است، که با عنایت به دیدار اجراهای کمدی‌های مولیر و دیگر نمایش‌نامه نویسان سده هفدهم فرانسه در تماشاخانه‌های روسی منطقه قفقاز (۱۸۳۸) و نیز نمایش‌نامه‌های روسی و فرانسوی در تماشاخانه روسی تفلیس (۱۸۴۵)، سعی برآن داشته است تا آغازگر راهی باشد که بتوان بواسطه کاربست آن، رسالت اجتماعی روشن‌فکران را جامه عمل پوشاند.

از خلال سطور زیست نامه خودنوشت[۴۱] آخوندزاده برمی‌آید، که نمایش‌نامه‌های نگاشته او در زمان حیاتش و در خلال سال‌های ۵۶-۱۸۵۰، از اقبالی نسبی در میان محافل ادبی و هنری آن روزگار در منطقه قفقاز برخوردار بوده‌اند.

"**شش قامیدیا**[۴۲] یعنی تمثیلات[۴۳] در زبان ترکی آذربایجانی تالیف کردم و معروضش داشتم. مورد تحسین زیاد و مشمول انعامات وافره آمدم. تمثیلاتم را در تئاتر تفلیس که احداث کرده این امیر فیاض (فیلد مارشال وارانسوف) است، درآوردند. از حضار مجلس تئاتر آفرین‌ها و تعریف‌ها شنیدم" (آخوندزاده، ۱۳۶۳: ۳).

این اقبال ادبی، با توجه به آن‌چه او در این‌باره در زندگی‌نامه‌اش نگاشته است، در سال نگارش **حکایت یوسف شاه**(۱۸۵۷ م.)، مرزهای قفقاز را پشت سر گذارده و زمینه‌ساز آشنایی ادیبان روسیه تزاری و اروپای سده نوزدهم با آثار نمایشی وی می‌گردد.

"بعد از آن که **حکایت یوسف‌شاه** را باز در زبان ترکی تصنیف کردم، این هفت تصنیف به زبان روسی ترجمه شده، به چاپ رسیده است و در خصوص آن‌ها تعریف‌نامه‌ها در ژورنال‌های پِطرزبورغ و برلین به قلم آمده است"[۴۴] (همان).

آخوندزاده درام و رمان را عرصه وسیعی می‌دانست که در آن می‌توان با مردم عادی روبه‌رو شد، آنان را به معایب آشنا ساخت و برانگیخت تا آنها را از میان بردارند. اما در این میانه، فرم «کمدی» را نسبت به دیگر فرم‌های دراماتیک، اثرگذارتر می‌یافت. او در پاره «فهرست کتاب» که مقدمه‌ای است بر تمثیلاتش، چنین می‌نویسد:

"در میان ملت اسلام تا این زمان، لااقل «نقل مصیبت»، به‌نحو ناقصی متداول بوده ولی «نقل بَهجت» به‌واسطه تشبیهات هرگز رسم نبوده و در این خصوص به‌هیچ‌وجه تصنیفی نوشته نشده و حال آن‌که نقل بهجت متضمن مواعظ عجیبه و نصایح غریبه‌ای است که اگر به وضع بهجت فزا و طرب‌انگیز بیان شود طبیعت خاص و عام به استماع آن‌ها راغب خواهد گشت" (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۸).

او اعتقادی بر اثرگذاری اندرزدهی ندارد و آن‌چه در طبایع مردم موثر می‌داند، تنها نقدی طنزآمیز است، زیرا "عیوب و قبایح را از طینت و طبیعت بشریه هیچ‌چیز دفع نمی‌کند مگر تمسخر و استهزا" (از نامه به شاهزاده جلال‌الدین میرزا) (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۸–۹). تلاش او در به‌کارگیری بهینه طنز ادبی در راستای زدودن اخلاق رذیله و صفات مذموم انسانی از پیکره اجتماع بواسطه برجسته‌سازی کاریکاتوروار آن در فرم کمدی، به روشنی و در میان مجموعه تمثیلات قابل پیگیری است.

اکنون باتوجه به دوپاره پیشین این جستار، و تاملی دوباره بر آرای نگره‌پردازان این مکتب نقد ادبی، تلاش بر آن داریم تا در فرایندی برهم نهادی (تطبیقی)، تاثر آخوندزاده در حوزه نگارش آثار دراماتیک را مورد ارزیابی قرار دهیم.

نباید از نظر دور داشت که چرنیشفسکی در رساله دکترای خود تحت عنوان «رابطه زیبایی شناسانه هنر با واقعیت»[۴۵]، مدعی آن بود که "هنر از آن‌جایی که کمابیش تقلید کافی و وافی واقعیت است، همیشه فروتر از واقعیتی است که ارایه می‌کند" (میرسکی ۱۳۵۴ : ۳۱۵). از این‌رو و در آرای آستروفسکیِ نمایش‌نامه‌نویس، نیز تئاتر در حالت کلی معادل زندگی نیست و نباید معادل آن به‌شمار آید؛ بلکه باید "... لایه‌ای فوقانی برای زندگی باقی بماند که قادر به تماشای زندگی، آن‌گونه که هست، از بالاست و به‌صورتی تعلیمی، مناطق نیازمند ترمیم و پیشرفت را مشخص می‌کند. بنابراین نقش تئاتر براساس بایدهای ارسطویی و دستورالعمل هوراسی است که ضرورت و سرگرمی، باید در کنار یکدیگر باشند" (Muratova، ۲۰۰۹: ۲۴۴).

آستروفسکی تا سال‌ها، و به‌واسطه کاهش جذابیت این دست‌آرا در مقایسه با دغدغه‌های فلسفی دیگر، غور و تفحص در باب رابطه دوسویه «زندگی» و «تئاتر» را به کناری نهاد. اما با توجه به اهمیت موضوع و تلاش دوباره‌اش در آشکارسازی رابطه مزبور، برآن شد تا نگره خود را تکامل بخشد. "«زندگی در تعقیب تئاتر است (یا حداقل باید باشد)»... اگر تئاتر تنها تقلیدی از زندگی باشد، همان‌طور که شاید کسی از تئاتر ریالیستی انتظار داشته‌باشد، آن‌گاه جنبه تعلیمی آن محو می‌شود. چراکه تقریبا هیچ‌چیز آموزش نمی‌دهد. هیچ‌چیز از تکرار محض، دقیق و واقع‌گرایانه وقایع و رخدادها نمی‌توان آموخت... از این رو آستروفسکی بین یک پایان ریالیستی و یک پایان از نظر کتاب مقدس اخلاقی، دومی را برمی‌گزیند؛ چرا که دریافت شخصی او از تئاتر به‌عنوان ابزاری برای بهسازی اجتماعی بود (Ibid: ۲۴۴–۴۵).

تبیین حاضر و بالطبع نتایج حاصله از آن به‌ویژه در باب جنبه تعلیمی هنر و رسالت آن در خصوص به‌سازی اجتماعی، محتملا از آرای منتقدان واقع گرا و بالاخص نگره «هنر موظف» دمیتری پیسارف[۴۶] در رساله «تخریب‌زیبایی شناسی» (۱۸۶۵) نشات یافته است. چراکه هم‌واره "در قلمرو نقد ادبی، کلیه هنرها را نفی می‌کرد و هنر موظف یا دارای هدف را فقط تا آن‌جا قبول داشت که در آموزش و تربیت درس‌خواندگان به شیوه علمی، واجد فایده آنی باشد" (میرسکی، ۱۳۵۴ : ۳۱۷).

این شکل از تعریف هنر رسالت‌مند، که در تقابل نگره‌ای با تعاریف هنر در دیگر مکاتب و به‌ویژه در مکتب "هنر برای هنر" دارد، به صورتی آشکار و نمایان در نمایش‌نامه‌های آخوندزاده خودنمایی می‌کند. پند و اندرزهای پایانی نمایش‌نامه‌ها، روند تنظیم وقایع در راستای مضمون اخلاقی مورد تاکید، و نیز انتخاب و به‌کارگیری شخصیت‌هایی اشتباه‌کار در تقابل با شخصیت‌هایی هدایت‌گر، هدف‌مندی و رسالت‌محوری نگره واقع‌گرایی انتقادی آخوندزاده را در باب هنر نمایش دوچندان ساخته است. از همین روست که در نامه مورخ ۲۸ ژوین ۱۸۷۱ به میرزا آقا تبریزی چنین نگاشته است که "دور گلستان و زینت‌المجالس گذشته‌است. امروز این قبیل تصنیفات به‌کار ملت نمی‌آید. امروز تصنیفی که متضمن فواید ملت و مرغوب طبایع خوانندگان است، فن دراما و رمان است" (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۸).

او بر آن بود تا منورالفکران ایرانی را نیز وادارد تا به‌واسطه کاربست فن دراما، "تشبیه ارباب عیوب و قبایح را در نظر مردم بیاورند و اخلاق ضمیمه بدکاران را مجسم بکنند (از نامه به جلال‌الدین میرزا در سنه ۱۸۷۰ م.)"(همان). و نیز آنجا که در راستای بیان اهداف در سرپرورده خویش در نامه به میرزا حسین مشیرالدوله، وزیرمختار ایران، در اسلامبول در مورخه سپتامبر ۱۸۶۸ میلادی می‌نویسد "... من به‌اعتقاد خود این نوع تصنیف را عین ملت‌خواهی می‌پندارم ... و این فن را باعث تهذیب اخلاق می‌شمارم و آشکار است که در هر ملت متقلبان و اشرار و حمقا هستند. احوال و اطوار چنین کسانی را بر سبیل تمسخر در فن دراما بیان می‌کنند که به سایرین عبرت

گردد" (همان). او این نوع تصنیف را بهترین وسیله تماس با مردمان، چه باسواد و چه بی‌سواد، می انگاشت"... و طبیعی است در جامعه‌ای که اکثریت قریب به اتفاق آن بی‌سوادند چه وسیله‌ای بهتر از «تشبیه ارباب عیوب و قبایح» می‌تواند وجود داشته باشد، به‌خصوص که بیان این تشبیهات، بیان ساده مکالمه باشد نه انشای منشیانه و درباری... تکرار این‌گونه حکایات و تذکار این قسم تصنیفات مایه ترقی و تربیت ملت است و تکمیل مراتب عبرت و تجربت" (تبریزی، ۱۳۵۳ :۲).

این طرز تلقی از مفهوم هنر، آستروفسکی را نیز به‌این باور رهنمون ساخته بود که: "تئاتر باید از طریق احساسات آموزش دهد، تاثیر بگذارد و الهام ببخشد؛ نه از راه تفکر. و مردم باید در سطحی ناخودآگاه به آن پاسخ دهند؛ و نه خودآگاه" (Muratova، ۲۰۰۹: ۲۴۹). از این رو و در تلاش جهت ایفای رسالت هنری آموزش‌گر، آستروفسکی کوشید تا از راه بزرگ‌نمایی‌های دراماتیک در بخشی عمده از آثارش، طبقات مروج فساد اخلاقی، هنجارگریزان اجتماعی و سنت‌گرایان افراطی را مورد مداقه قرار دهد. با درنظر داشتن آموزه‌های نحله نقادان واقع‌گرای روسیه که از طریق فرایند نقد آثار هنری زمانه خویش، سبک نگارشی ماخوذ آستروفسکی را نیز بالطبع متاثر ساخته‌اند و نیز به‌واسطه بررسی موشکافانه آثارش، درخواهیم یافت که "... اشخاص ساخته و پرداخته وی بخلاف تالستوی، آفریدگان عوالم باطنی نیستند که نیروی عالی شهود را بر ما ارایه کنند: اشخاصی هستند به قیافه و وضع مردمی که مردم دیگر می‌بینند. ریالیسم سطحی و ظاهری او ریالیسم برون‌گرا و تصویری گوگول و گنچارف نیست بلکه ریالیسم ناب تئاتری است، زیرا اشخاص داستان را در پیوند با سایر اشخاص به یاری گفت‌وگو و آکسیون ارایه می‌کند (میرسکی، ۱۳۵۴ : ۳۴۳).

این رجحان آفرینش نوعی[۴۷] اشخاص در نمایش‌نامه، همان‌گونه که پیش‌تر نیز گفته شد، ریشه در رسالاتی انتقادی بر آثار هنری سده نوزدهم روسیه و در این میان بر آثار متاخر نیکلای گوگول دارد، آن‌جا که بلینسکی تلاش می‌ورزد تا از طریق نقد داستان، شیوه‌نامه نگارشی مورد تایید مکتب نقد خویش را بر نویسندگان و نمایش‌نامه‌نویسان روسیه عرضه دارد. "[در این کتاب] هیچ تیپی وجود ندارد: بنابراین خسته‌کننده است. خیلی‌ها فکر می‌کنند نوشتن چیزی خنده‌دار کاری ندارد: خوب، اگر این‌طور است، چیزی قلمی کنید. مطمئنا نتیجه خوب خواهد بود، اگر شما بتوانید به‌دقت چیزی را همان‌گونه که هست قلمی‌کنید: این نوعی استعداد است، اگرچه استعدادی از پست‌ترین مرتبه. چرا که، چه‌کسی بهتر از یک عکس می‌تواند طرح بزند؟ از سوی دیگر، بهترین عکس چقدر پست‌تر از یک هنرمند کم‌وبیش شایسته است!؟ پنج یا شش نفر از مردم تمام روسیه شاید خودشان را در این کتاب به‌جا آورند؛ تمامی باقی نه! و این کتاب کوچک بجز در محلی که ریشه‌هایش نفس می‌کشند، نمی‌تواند جذاب باشد، چراکه هیچ چیز عمومی یا نوعی در آن وجود ندارد، هرچند کتاب ادعایی خلاف این داشته باشد" (Belinsky، ۱۹۵۵ :۵۶).

باتوجه به آن‌چه در باب رجحان آفرینش نوعی اشخاص نمایش‌نامه گفته شد، می‌توان در تحلیل

ساخت‌مایه‌های نمایش‌نامه‌های آخوندزاده به شباهت‌هایی انکارناپذیر در ساختار نمایش‌نامه و سبک نگارشی آن دست یافت. در نمایش‌نامه‌های نگاشته آخوندزاده، برش‌هایی از زندگی شخصیت‌های عامی به نمایش درآمده است که در آن‌ها، افراد با زبانی ساده و بی‌تکلف و به دور از هرگونه شاعرانگی سخن می‌گویند.

آفرینش این‌دست شخصیت‌های عامی، که هم‌واره در موقعیت‌هایی آشنا، گره‌هایی پیش رویشان نهاده می‌شود، در راستای کنش دراماتیک حاصل از برخورد آن‌ها با مشکلات و مصایب پیش رو است تا مخاطبان اثر با واسطه آن‌چه بر صحنه به اجرا در می‌آید، به تعلم درسی اخلاقی اهتمام ورزند. در این راه آن‌چه بیش از هر چیز اهمیت می‌یابد، درون‌مایه اثر است، که نمایش‌نامه‌نویس هم‌واره می‌کوشد تا مابقی عناصر تشکیل دهنده درام را درخدمت آن مصروف دارد. با این حال، و علی‌رغم تمامی کوشش‌های صورت گرفته "آثار اولیه آخوندزاده به‌رغم گرایشات نوجویانه‌ای که در وجه درون‌مایه بازتاب می‌دهند، به لحاظ ساخت هنوز از شکل سنتی- که برآمده از جهانی کهنه است- چندان فاصله نگرفته‌اند" (امجد، ۱۳۸۷ :۵۹).

از دیگرسو مطالعه آثار آستروفسکی نیز نشان‌دهنده آن است که نمایش‌نامه‌های وی، (به‌جز شماره‌ای چند) نه تراژدی‌اند و نه کمدی، بلکه به نوع میانه و آمیخته‌ای تعلق دارند. "... «طرح» فنی این نمایش‌نامه‌ها که فدای شرایط و ضروریات شیوه «برش زندگی»[۴۸] شده است، تداوم و استحکام هنر کلاسیک را ندارد. نمایش‌نامه‌هایش جز در مواردی چند، خالی از روح شعرند و حتی گاهی اوقات هم که خالی از نیرو نیستند، این روح بیشتر در محیط و جو داستان است و با کلام و ساخت اثر پیوند ندارد" (میرسکی، ۱۳۵۴ : ۳۴۲) و البته آن‌چه در سبک نگارش او جای تاملی بسیار دارد "سادگی هنری و کوشش مداومی است که به‌عمل می‌آورد تا مگر سبک کار تا آن‌جا که ممکن است ساده و کم زرق و برق باشد. واقع‌گرایان همیشه از زیبانویسی پرهیز دارند. نثر خوب را نثری می‌دانستند که کافی و وافی به مقصود باشد و چنان ساده و روشن باشد که خواننده متوجه وجود آن نگردد" (همان : ۲۵۶). در دستان آستروفسکی، درام مانند رمان معاصر به سوی ارایه برش‌های خاصی از زندگی با استفاده از حداقل ترتیبات صحنه‌ای میل می‌کند. تکیه‌گاه نمایش‌نامه‌های او "... شخصیت‌های آن هستند و طرح نمایش‌نامه جز حاصل کردار و گفتار ایشان نیست. اما این اشخاص فقط در وجه اجتماعی خود ارایه می شوند" (میرسکی، ۱۳۵۴ : ۲۴۵).

در نمایش‌نامه‌های او گفتگوی داستان در جهت ارایه واقعیت زندگی پیش می‌رود و به تکلف و غنای لفظ و بیان توجه ندارد. هنر استفاده از گفتگوی واقع‌نما و شسته و رفته و عاری از تاثیر و تاثرات مضحک، که از مختصات و مشخصات ریالیست‌های روسیه است در آستروفسکی به کمال می‌رسد. زیرا "زبان او زبانی است نمایان‌گر، و نویسنده آن‌را صمیمانه، اما نه به شیوه‌ای آفریننده، به‌کار می‌برد. حتی کیفیت فوق‌العاده روسی نمایش‌نامه‌هایش از پاره‌ای جهات، خود محدودیت

است. زیرا در محیط تنگ دیار زادبومی نویسنده باقی می‌مانند و مفهوم و اهمیت عام و جهان‌شمول نمی‌یابند" (همان: ۳۴۲).

شاید بتوان با پذیرش ادارک آخوندزاده از صحنه نمایش به مثابه جولان‌گاه گفتمان‌های متفاوت و در پاره‌ای موارد متناقض و دغدغه نیل به هنری رسالت‌مند و آموزش‌گرا که در قبال مردمان عامی جامعه خویش بر خود می‌دانست، او را بر آن داشت تا با انتخاب زبانی ساده و بی تکلف در نمایش‌نامه‌هایش، در جذب آن‌ها به سمت این رسانه و نیز رساندن پیام خاص خود به آنها بکوشد. فراست آخوندزاده در آن بود که پیش از دیگر منورالفکران ایرانی دریافت که "اساسا ساختار ذاتی این قالب هنری- ارتباطی جدید، مبتنی بر رودررویی و گفتگو است" (امجد، ۱۳۸۷ :۵۹). از این روست که در نامه‌اش به میرزا آقا تبریزی به تکرار از او خواسته است تا در ترجمان آثارش از زبان آذری به زبان پارسی، زبان اثر را حتی‌الامکان باید به زبان عامه مردمان نزدیک سازد.

این عامه‌گرایی در زبان نمایش‌نامه، هرگز بدان معنی نیست که آخوندزاده اخلاقیات را در سطح زبانی به فراموشی می‌سپرد. آموزش انگاره‌های اخلاقی به‌واسطه فن دراما که مهم‌ترین بخش از برنامه تجددخواهانه وی به‌شمار می‌آمد، او را برآن می‌دارد تا عمیقا با هرگونه استهجان و ابتذال محتمل ناشی از عامه‌گرایی در سطح زبان مبارزه می‌کند. به همین سبب و در نقدی که بر نمایش‌نامه‌های میرزاآقا تبریزی می‌نگارد، تلاش دارد تا به تاسی از شیوه‌نامهِ بلینسکی و دیگر نقادان واقع‌گرای روس شیوه‌نامه‌ای هوده برای اعقاب خویش به جای گذارد. «... هر کیفیت و عمل و حرفی که فی‌الجمله استهجان دارد باید هرگز وقوع نداشته باشد». و من‌باب راهنمایی اظهارنظر می‌کند که «نقل خَلا و لفظ نجس و لفظ سکسکه جواز ندارد، باید عوض شود». و در مورد یکی از نمایش‌نامه‌های او که یکی از شاه‌زادگان برضد عمویش رسوایی ایجاد می‌کند و او را در خَلا می‌اندازد، می‌نویسد: «سرگذشت شاه‌قلی‌میرزا سراپا بد است، آن را بسوزانید. به ارباب خیال شایسته نیست که این قبیل چیزها را به قلم بیاورند. ایرج‌میرزا حرکت بدی کرده بر سر عموی خود رسوایی فراهم آورده‌است، والسلام. بازیچه لغو و بی‌مزه‌ای است با استهجانات زیاد و منافی شروط فن دراما»" (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۹).

مبارزات تجددخواهانه آخوندزاده همان‌گونه که پیش‌تر نیز ذکری از آن به‌میان آمد، نکوهش عادات پست و خرافه‌آمیز می‌باشد و طبقات مزور و فاسد را دستمایه نگارش آثار نمایشی خویش ساخته است، "... در تمثیلات تزکیه اخلاق و اطوار ذمیمه ایرانیان را هجو کرده‌ام، چنان‌که شرط فن‌دراما است" (آخوندزاده، ۱۳۶۳: ۴). او در آثار خویش برآن بود تا با اجرای برنامه‌ای ادبی که "... جنبه اصلاحی داشت و هدف از آن نیز ایجاد یک اسلوب ساده و صمیمی، پیوند هنر با زندگی و نصیحت از راه طنز و طیبت و نقادی بود" (آژند، ۱۳۷۳ :۲۶)، به هجو خرافات و معتقدات عامیانه بپردازد. در راستای آن‌چه گفته شد او برای نخستین‌بار نمونه‌هایی از رمال‌ها،

ساحرها و کیمیاگرها را برروی صحنه آورد (امجد، ۱۳۸۷ :۵-۶۴). گذشته از این‌دست افراد تازه‌وارد که به‌واسطه فن دراما، راهی به ادبیات مکتوب این سرزمین گشودند، "... حضور مردمان عادی در نمایش‌نامه‌ها، واقعه‌ای بس مهم است، زیرا شخصیت اغلب آثار آخوندزاده مردم عادی و عامی روستایی، کیمیاگرها، دزدها، بهادرها، قراول‌ها، نیروهای حکومتی روس، کشاورزان، بازرگانان، پیشه وران، روحانیان و شخصیت‌های تازه ... یعنی جوانان تجدد طلب، فرنگ دیده‌ها، و متجددهای در آرزوی رفتن به اروپا هستند" (امجد، ۱۳۸۷ :۶۵).

۱. آخوندزاده با درک روح زمانه جامعه خویش و از طریق گفتمان‌هایی گاه کاملا متضاد، بی‌آن‌که در فرایند تشخص مردمان نمایش‌نامه‌هایش خللی رسوخ نماید، می‌کوشد تا نگاشته‌هایش آیینه‌ای تمام‌نمای از شیوه پیشنهادی بلینسکی در بازنمایی اشخاص نمایش‌نامه باشد. آخوندزاده نیز چون بلینسکی بر آن است که "تشخص یکی از قواعد پایه‌ای کارهای خلاقه است و هیچ کار خلاقه‌ای بدون آن وجود ندارد. [...] کارهای خلاقه قاعده دیگری نیز دارند: ضروری است که کسی که تمام دنیای خاص افرادی دیگر را بازنمایی می‌کند، در آن واحد یک فرد باشد، منسجم و یکه. تنها تحت چنین شرایطی، تنها در صورت تلفیق این امور متضاد او می‌تواند فردی متشخص باشد" (Belinsky،۱۹۵۳ :۵۳) و به‌واسطه پذیرش چنین قاعده‌ای دست به عیان ساختن تناقضات موجود می‌زند. شاید از همین ره‌گذر بتوان"... نمایش‌نامه آخوندزاده را در نوع خود اولین تصویر رویارویی و برخورد شخصیت‌های غربی و شرقی، نوگرا و سنتی، اهل دانش جدید و اهل اوهام، شهرنشین اروپایی و روستانشین آسیایی دانست" (امجد، ۱۳۸۷ :۶۵). به این ترتیب و با تئاتر غربی، مردم واقعی با ویژگی‌ها و خصایل طبیعی‌شان، برای اولین‌بار در زبان فارسی موضوع آثار هنری مکتوب می‌شوند. هم‌زمان با آن که موضوعات مجرد و مضامین کلی، جای خود را به نگاه جزیی‌نگر، و دقت در جزییات می‌دهند (امجد، ۱۳۸۷: ۵۳-۵۶). به بیانی دیگر، آخوندزاده هم‌واره کوشید تا با تمرکز بر دغدغه‌های فردی عوام، نمایش‌نامه‌هایش را براساس مشکلات و آلام پیش‌روی این افراد، محیط زندگی و روابطشان با یک‌دیگر سازماندهی نماید.

این نگاه جزیی‌نگر که خود به گونه‌ای فرعی از واقع‌گرایی می‌انجامد نیز شاید برآمده از وهله دوم واقع‌گرایی در تئاتر روسیه باشد. چراکه می‌دانیم، اسلوب مورد پذیرش در میان واقع‌گرایان روس "... بیش‌تر توجه خود را بر ریالیسم اجتماعی و جنبه‌هایی از محیط اجتماعی متمرکز ساخته بود که کمتر عام و بیشتر فردی بود و ناچار به ریالیسم نژادی یا به اصطلاح اهل فن به ریالیسمِ Byt، یعنی توجه به زندگی از جنبه‌های موضعی و گذرای آن مبدل شد" (میرسکی ۱۳۵۴ : ۳۴۰).

از دیگرسو، و درراستای آن‌چه گفته شد شاهد آن، آستروفسکی نیز در انتخاب مردمان نمایش‌نامه‌هایش راهی یک‌سر مشابه با آخوندزاده را در پیش گرفته است. آستروفسکی نیز کوشید

تا از برآفتاب انداختن عادات پوسیده نظام اخلاقی خانگی روسیه تزاری، که سوداگران سنت‌گرا، حافظان همیشگی آن محسوب می‌گردیدند، به زدایش خرافه‌پرستی و معتقدات عامیانه بپردازد. این‌دست مردمان و عادات مذموم‌شان بیش از نیمی از نمایش‌نامه‌های آستروفسکی را به خود اختصاص داده‌اند. باید دانست که "... بازرگانان، حاملان حقیقی سنت‌های پدرسالارانه روسی در روسیه قرن نوزدهم بودند که به یک روش زندگی جمعیِ (به‌جای فردگرایانه) وابسته به اخلاق والا و مفاهیم غیرقابل جای‌گزین نیک، عشق، حقیقت و دانش ترجمه می‌شدند. بازرگانان به‌عنوان یک طبقه، به‌طور کلی مخالف یادگیری و آموزش بودند. تئاتر که در دوران پدر پطرکبیر، تزار الِکسیس اول در روسیه تجلی یافته بود، تا مدتی طولانی به‌عنوان امری فریبنده و اغواگر، سرچشمه گمراهی و گناه مورد نظر قرار می‌گرفت. از آن هنگام که در دوموستروی[۴۹]، تئاتر امری ضدمذهبی اعلام شده بود، بازرگانان به تحقیر آن پرداخته و از نیروی برانگیزاننده‌اش در هراس بودند. با این اوصاف آن‌ها در میانه قرن نوزدهم و با توجه به درام‌های آستروفسکی ، تئاتر را نه‌تنها در مقام مخزن سرگرمی، بلکه در واقع مهم‌تر از آن به‌عنوان منبع یگانه‌ای در آموزش و پرورش فرهنگی در مقیاسی نه‌چندان کوچک، مشتاقانه پذیرا شدند. تئاتر تبدیل به مدرسه ارزشمند زندگی شد که به‌طرز تاثیرگذاری درست و غلط و مفاهیم محترم و مهم برای بازرگانان روسی را آموزش می‌داد. در حقیقت بازرگانان از آن‌رو که در تئاتر ارزش آموزشی عظیمی مشاهده کردند به تبلیغ و ترویج آن پرداختند" (Muratova، ۲۰۰۹: ۲۴۳).

نباید از نظر دور داشت که آن‌چه موجبات شباهت ثانویه در انتخاب مردمان عادی و عادات و نظام‌های اخلاقی‌شان، بالاخص بازرگانان، جادوگران، ساحران و خرافه‌پرستان و روحانیان ریاکار را در بیش از نیمی از نمایش‌نامه‌های الکساندر آستروفسکی و میرزا فتح‌علی آخوندزاده فراهم آورده است، شاید ملهم از برنامه‌ای ترقی‌خواهانه و مشترک در میان نویسندگانی متعهد و واقع‌گرا باشد.

نتیجه‌گیری

تجددخواهی، هم‌واره بریدنی خودخواسته از نظامی کهنه از هنجارها و پیوستن به نظامی نوین است. از این رهگذر "روشنفکران تجددخواه آسیایی هم‌واره کوشیده‌اند تا در سایه حضور یک غیر یا بیگانه و در تقابل با آن، خود مدرن خویش را تعریف کنند. چنین است که دوگانه‌های عقلانی/ غیرعقلانی، متمدن / بربر، غربی/ شرقی، اروپایی/ غیراروپایی و بالاخره مدرن/ سنتی پدید می‌آید و هر آن‌چه معقول و گشوده و مداراخواهانه و عرفی است به اولی، و هرآن‌چه تعصب، جمود، بندگی و دینی است به دومی نسبت داده می‌شود" (میرسپاسی، ۱۳۸۴: ۹). میرزا فتح‌علی آخوندزاده نیز هم‌چون دیگر اسلاف و اعقابش، بر آن بوده است تا به‌واسطه دانسته‌ها و آموخته‌های بلاواسطه‌اش از برخورد با فرهنگی غیرآسیایی، بکوشد تا در آیینه جریان نوگرایی انسان محور سده نوزدهم،

تصویر بازتابیده انسانی ایرانی را به انتظار بنشیند، که دیگر در حصار حصین خرافه و جهل برآمده از نگره‌هایی دینی گرفتار نیامده است. و اهمیت او درست در این‌جا است که "... در دورانی که این گونه نوشتن نه فضیلتی، که جرمی بوده است، کلید رشد تاریخی ارزش‌ها را یافته، ... و اولین نمایش‌نامه(های) متعهد شرق را نوشته است" (رادی، ۱۳۶۶ :۳۰).

بازخوانش نمایش‌نامه‌های آخوندزاده، آشکارساز گونه‌ای تلقی از هنر نمایش "... به شکلی طبیعت‌نمای در فرم نمایش، و واقع‌نمای در محتوا همراه با روشی انتقادی است" (بکتاش، ۱۳۵۶ :۵۵). شش نمایش‌نامه و تنها رمان او حاصل بازه‌ای کوتاه از زندگانی او (۵۶– ۱۸۵۰م.) است. کوتاه سالیانی که در این راه فعالیت کرد به‌قول خودش "... فقط برای ترویج این فن در میان اهل اسلام و «برسبیل امتحان» بوده است و قصد وی نیز «همین اندازه و نمونه نشان دادن و بانی کار شدن بود». به همین دلیل پس از آن‌که چند سالی این «فن شریف» را ترویج کرد تلاش خود را در رشته‌های دیگر هنر اجتماعی متمرکز ساخت (آخوندزاده، ۱۳۴۹: ۱۰). هرچند در طی سالیان پس از مرگش "... نجف‌بیک وزیراف، عبدالرحیم حق‌وردیف و میرزاجلیل محمدقلی‌زاده در قفقاز و میرزاآقا تبریزی در ایران راه تازه گشوده او را ادامه دادند (آژند، ۱۳۷۳: ۲۸).

آن‌چه از رهگذر بازخوانش جستار حاضر و با توجه به نگره‌های منتقدان واقع‌گرا به‌دست می‌آید، موید آن‌است که شباهت‌های انکارناپذیر میان آرای بلینسکی، چرنیشفسکی، دابرولیوبوف و مجموعه آثار انتقادی آخوندزاده از یک‌سو و تشابهات بی‌بدیل میان سبک نگارشی و مضامین مورد انتخاب نمایش‌نامه‌های آستروفسکی و آثار نمایشی آخوندزاده (تمثیلات) از دیگرسو، براین مهم تاکید می‌ورزد که آن‌چه با آن مواجه گشته‌ایم، مساعی مکتوب اندیشه‌ورزانی است که "ادبیات عصر خویش را مجموعه متونی می‌دانستند برای مواعظ سودبخش[۵] و یا آنرا در مقام نقشه‌ای از برای زندگی معاصر می‌دیدند که تنها حسن آن دقت و سهولت استعمال بود" (میرسکی، ۱۳۵۴ : ۳۱۵).

■ پی‌نوشت‌ها

۱. l'art pour l'art'

۲. N. Nekrasov (۱۸۷۷–۱۸۲۱)

۳.برای مطالعه بیش‌تر درباره گزارش سیاحان ایرانی در باب تئاتر مراجعه کنید به: طالبی، فرامرز. (۱۳۷۸)."**واژه نامه نمایش در سفرنامه سیاحان ایرانی**".تهران: فصلنامه تئاتر. دوره جدید:۳–۲.

۴.Le Misanthrope

۵.Moliere, Jean Baptiste Poquelin

۶. از شاعران قرن نوزدهم ولایت گنجه که «واضح» تخلص می‌نمود.

۷. آخوند حاجی علی‌اصغر، عموی مادری میرزا فتحعلی آخوندزاده، که از اوان کودکی و درغیاب پدر کفالت وی را برعهده داشت.

۸. N. Chernishevsky (۱۸۸۹–۱۸۲۸)

۹. A. Ostrovsky (۱۸۸۶–۱۸۲۳)

۱۰. C. Marlinsky (۱۸۳۷–۱۷۹۷)

۱۱. M. Lermontov (۱۸۴۱–۱۸۱۱)

۱۲. A. Griboyedv (۱۸۲۸–۱۷۹۵)

۱۳. N. Gogol (۱۸۵۲–۱۸۰۹)

۱۴. A. Pushkin (۱۸۳۷–۱۷۹۹)

۱۵. A.I. Herzen (Gersten) (۱۸۷۰–۱۸۱۲)

۱۶. V. Belinsky (۱۸۴۸–۱۸۱۱)

۱۷. N. Dabrolyubov (۱۸۶۱–۱۸۳۶)

۱۸. Serfage: نظام فیودالی زمین‌داران و برزگران در روسیه تزاری

۱۹. Stankiewicz

۲۰. Grajdamskii

۲۱. Raznotchinsty

۲۲. Rationalism: اصرار این منتقدان بر اهمیت دانش و اندیشه ورزی علمی، در آرای چرنیشفسکی، که علم را به مثابه «دانش، اندیشه و تجربه» می‌انگارد، نمود بیشتری یافته است. او می‌پنداشت که راسیونالیسم، برای فهم طبیعت زندگی ضروری است و ابزار تغییر دنیا را در اختیار انسان قرار می‌دهد.

۲۳. Organism

۲۴. Knowledge

۲۵. Science

۲۶. Orthodox

۲۷. Slavophilism

۲۸.(Decembrists декабрист): دکامبریست‌ها گروهی از افسران ارتش تزاری بودند که پس از مرگ الکساندر اول با به سلطنت رسیدن دوک بزرگ نیکلا مخالفت کرده و خواهان پادشاهی برادر وی، کنستانتین شدند. این افسران هنگ گارد سلطنتی در روز تاج‌گذاری نیکلا در ۲۱ دسامبر ۱۸۲۵ از ادای سوگند نسبت

به او خودداری کرده و علی‌رغم درخواست نیکلا جهت گفت‌وگویی رودرو سربه شورش برداشتند، هرچند که در پایان به سختی سرکوب گردیدند.

۲۹. Observer

۳۰. Critique

۳۱. سوییس

۳۲. رم ، کشور ایتالیا

۳۳. آمریکا

۳۴. Protestantism

۳۵. برای مطالعه بیش‌تر در باب تاثیرات محتمل میرزاملکم بر فتح‌علی آخوندزاده مراجعه کنید به: آخوندزاده، میرزا فتح‌علی. (۱۳۵۷). الفبای جدید و مکتوبات. به کوشش حمید محمدزاده. تبریز: انتشارات احیا. صفحات ۲۱۶ ،۲۹۴ – ۲۸۸ و ۳۲۲.

۳۶. Atheist: ملحد، خداناشناس

۳۷. Poèmeیا Poésie: شعر

۳۸. میرزا حبیب‌اله متخلص به قاآنی شیرازی (۱۸۹۱ – ۱۸۴۳)

۳۹. Progression: عبارت از آن است که مردم در هر خصوص از قبیل علوم و صنایع و عقاید آنا فانا طالب ترقی بوده و در نجات یافتن از حالت وحشی‌گری کوشش نمایند. (آخوندزاده ۱۳۶۳: ۹)

۴۰. Liberalist: عبارت از آن کسی است که در خیالات خود به کلی آزاد بوده و ابدا به تهدیدات دینیه مقید نشده و به اموری که خارج از گنجایش عقل و بیرون از دایره قانون طبیعت باشد، هرگز اعتبار نکند ... و نیز در اوضاع سلطنت صاحب خیالات حکیمانه باشد، آزاده و بِلا قید.

۴۱. Autobiography

۴۲. Comedy

۴۳. نمایش‌نامه‌های مجموعه «تمثیلات» او عبارتند از:

حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر (۱۸۵۰ م.)، **حکایت موسی ژوردان حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر** (۱۸۵۱ م.)، ح**کایت وزیر خان لنکران یا وزیرخان سهراب** (۱۸۵۱ م.)، **حکایت‌خرس‌قولدور باسان یا دزد افکن** (۱۸۵۲ م.)، **سرگذشت مرد خسیس یا حاجی‌قره** (۱۸۵۳ م.)، **حکایت وکلای مرافعه تبریز** (۱۸۵۶ م.)

۴۴. برای مطالعه بیش‌تر در باب مقالات انتقادی آخوندزاده مراجعه کنید به : آخوندزاده، میرزا فتح‌علی. (۱۳۵۱). ادبیات مشروطه، مقالات میرزا فتح‌علی‌آخوندزاده.گردآورنده باقر مومنی. تهران: نشر آوا.

۴۵. The Aesthetic Relation of Art and Reality

۴۶. Dmitry Pisarov

۴۷. Typical

۴۸. Slice of Life Method

۴۹. (Домострой Domestic Order or Domostroi): عبارت است از مجموعه‌ای از قوانین و مقررات قرن شانزدهم میلادی روسیه، که بر بنیان خانواده‌ها حاکم بود. این دست مقررات با آن‌که طی دو سده دچار تغییرات بسیاری گشت، با این‌حال بنیان‌های آن تا سده نوزدهم هم‌چنان به حیات خود ادامه می‌داد.

۵۰. Utilitarian

■ فهرست منابع

۱. آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۵۱). ***ادبیات مشروطه، مقالات میرزا فتح علی آخوندزاده***. گردآورنده باقر مومنی. تهران: نشر آوا.

۲. آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۵۷). ***الفبای جدید و مکتوبات***. به کوشش حمید محمدزاده. تبریز: انتشارات احیا.

۳. آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۴۹). ***تمثیلات***. ترجمه محمد جعفر قراچه‌داغی به کوشش علی رضا حیدری. تهران: انتشارات خوارزمی.

۴. آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۴۹). ***تمثیلات***. مترجم میرزا جعفر قراجه‌داغی، مقدمه باقر مومنی، تهران: نشر اندیشه.

۵. آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۶۳). ***مکتوبات***. بی‌جا: انتشارات مرد امروز.

۶. آدمیت، فریدون. (۱۳۴۹). ***اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده***. چاپ یکم. تهران: انتشارات خوارزمی.

۷. آژند، یعقوب. (۱۳۷۳). ***نمایش‌نامه‌نویسی در ایران*** (از آغاز تا ۱۳۲۰). چاپ یکم. تهران: نشر نی.

۸. بکتاش، مایل. (۱۳۵۶). ***میرزا آقا تبریزی، پیش‌قدم نمایش‌نامه‌نویسی در زبان فارسی***. تهران: فصلنامه تئاتر. ۱: ۶۶-۲۰.

۹. تبریزی، میرزا آقا. (۱۳۵۳). ***چهار تئاتر***. به کوشش محمد باقر مومنی. تبریز: انتشارت نیل و انشارات ابن سینا.

۱۰. چرنیشفسکی، نیکولای. (۱۳۲۹). ***چه باید کرد؟*** . ترجمه پرتو آذر. تهران: بنگاه مطبوعاتی فارس.

۱۱. رادی، اکبر. (۱۳۶۶). ***سایه روشن یک چهره***. تهران: نقش قلم، ویژه فرهنگ، هنر و ادبیات. ۳: ۳۰.

۱۲. راوندی، مرتضی. (۱۳۵۵). ***تاریخ اجتماعی ایران***. جلد دوم. تهران: امیرکبیر.

۱۳. سید حسینی، رضا. (۱۳۸۴). ***مکتب‌های ادبی***. تهران: موسسه انتشارات نگاه.

۱۴. طالبی، فرامرز. (۱۳۷۸). ***واژه نامه نمایش در سفرنامه سیاحان ایرانی***. تهران: فصلنامه تئاتر. ۳-۲: ۶۸-۲۰۷.

۱۵. میرسپاسی، علی (۱۳۸۵). ***تاملی در مدرنیته ایرانی***. ترجمه جلال توکلیان. تهران: طرح نو.

۱۶. میرسکی، د.س. (۱۳۵۴). ***تاریخ ادبیات روسیه***. ترجمه ابراهیم یونسی. جلد اول. تهران: انتشارات امیر کبیر.

۱۷. هارلند، ریچارد. (۱۳۸۵). ***درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاتون تا بارت***. ترجمه گروه ترجمه شیراز. چاپ دوم. تهران: نشر چشمه.

۱۸. لوکاچ، گیورگ. (۱۳۷۳). ***پژوهشی در رئالیسم اروپایی***. ترجمه اکبر افسری. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۹. ولک، رنه. (۱۳۷۵). ***تاریخ نقد جدید***. ترجمه سعید ارباب شیرانی. جلد سوم. تهران: انتشارات نیلوفر.

۲۰. ولک، رنه. (۱۳۷۹). ***تاریخ نقد جدید***. ترجمه سعید ارباب شیرانی. جلد چهارم، بخش دوم. تهران:

انتشارات نیلوفر.
21. Belinsky, Vissarion (1969). "***Review of Lermontov's Poetry" in Herbert E.Bowman, Vissarion Belinsky,*** 1811-1848. New York: Russell & Russell.
22. Belinsky, Vissarion. (1969). "***Literary Reveries***" in Herbert E.Bowman, Vissarion Belinsky, 1811-1848. New York: Russell & Russell.
23. Belinsky, Vissarion. (1976). "***The Russian Nation and the Russian Tsar***". Trans. James Scalan, Vol. 1. Russian Philosophy. Knoxville, Tennessee: University of Tennessee Press.
24. Belinsky, Vissarion. (1955) "***Tipy sovremennykh nravov***". Polnoe sobranie sochinenii. Vol.9. Moscow: ANSSSR.
25. Belinsky, Vissarion (1914). "***Belinsky to Gogol***, 3 July, 1847, E. A 1." in Belinsky Pis'ma, Lyatsky (ed.),. S: Petersburg, Vol. III: 230.
26. Belinsky, Vissarion. (1953)***"Sovremennik. Tom odinnadtsatyi. Sovremennik. Tom dvenadtsatyi,. Polnoe sobranie sochinenii***, vol. 3. Moscow: ANSSSR.
27. Dabrolyubov, Nikolay. (1948) ***Selected Philosophical Essays***. trans. J.Fineberg. Moscow: Foreign Languages Publishing House.
28. Fattal, Diana. (1972). "***Russian Radical Criticism: The Socio- Political Significance of Belinsky, Chernishevsky and Dabrolyubov***", MA. Thesis, McGill University.
29. Muratova, Olga. (2009)." ***Religiously Based Morality in the Theatre of Ostrovsky*** ", PhD diss, The City University of New York.

درهم تنیدگی زندگی، موسیقی و تعزیه ایرانی

سیدعبدالحسین مختاباد [نویسنده مسوول]

احمد جولایی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۸/ ۹۳/۰۵ | تاریخ پذیرش نهایی:۲۹/ ۹۳/۰۶

درهم تنیدگی زندگی، موسیقی و تعزیه ایرانی

سیدعبدالحسین مختاباد استادیار، دانشگاه صدا و سیما
احمد جولایی عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

شهر غزنین نه‌همان است که من دیدم پـار
چه فتاده‌است که امسال دگرگون شده کـار
خانه‌ها بینم پرنوحه و پربانگ و خـروش
نوحه و بانگ و خروشی که کند روح فکار

سوگ سرود فرخی در مرثیه سلطان محمود غزنوی

چکیده

جهان لبریز از سکوت و سکون به‌اندازه الحان زیبای داوود(ع) کم دارد. موسیقی یک ناموس اخلاقی است که به جهانیان روح و به تفکر بال و امکان جهش، به تصور ربایش و به غم و شادی و به‌طور کلی به همه چیز حیات می‌بخشد. موسیقی جوهر نظمی است که خود برقرار می‌سازد و تعالی آن به‌سوی هرچیزی است که نیک و درست و زیباست. با این‌که نامریی است، اما شکلی خیره‌کننده، هوس‌انگیز و جاویدان است. موسیقی ابعاد گوناگونی در حوزه علمی، نظری و عملی را شامل می‌شود. به‌گفته ابوعلی سینا، موسیقی علمی ریاضی است که در آن چگونگی نغمه‌ها از نظر ملایمت و تنافر و چگونگی زمان‌های بین نغمه‌ها بحث می‌شود، تا معلوم شود که (لحن) را چگونه باید تالیف کرد. موسیقی در انواع مختلف قابل بررسی است؛ موسیقی رزمی، موسیقی بزمی، موسیقی دینی (مذهبی)، موسیقی کار و... اما این مقاله بیش‌تر به آن جنبه از موسیقی که در حیطه تعزیه ایرانی است و سایر موارد اجرایی موسیقی، خصوصا بدون ساز و انواع نواها و آواها و دستگاه‌های موسیقی می‌پردازد که توسط نوحه‌خوانان، موذنین، شبیه‌خوانان و دراویش، منقبین و نعت‌خوان خلق می‌شود.

واژگان کلیدی: موسیقی، تعزیه، دستگاه، تکیه و آواز

مقدمه

سابقه مطالعه تاریخی این انتظام خصلت‌های سه‌گانه موسیقی که عبارتند از زیبایی‌شناسی، اکوستیک و نظریه موسیقی، به‌روزگار، پتاگوراس، افلاطون، ارسطو، آریستوکنوس و پستوله (بطلمیوس) و پس از آن در تمدن بیزانس و فرضیه‌پردازان دوران کلاسیک اسلام، ابن‌المنجم، الکندی، فارابی، بوعلی و به‌دنبال آن مطالعات موسیقی از طریق کلیساهای مسیحی در اروپای قرون وسطی باز می‌گردد. این‌گونه مطالعات در مشرق زمین با این‌که رابطه موسیقی و انسان را در چهارچوب اخلاق و علم و فلسفه بررسی می‌کند، با اندک تفاوت‌هایی به‌طور پراکنده نقش خود را در نوشته‌های کنفوسیوس، منسیوس در چین و در آثاری چون ریگ‌ودا، ناتا یاشاسترا و براهادسی در هند برجای گذاشته است. (حجاریان، ۳۶:۱۳۸۶)

بعضی از گروه‌های اجتماعی با اجرای موسیقی، گذشته‌های خود را می‌سازند و تکرار می‌کنند. بعضی دیگر حال و بعضی دیگر آینده خود را مجسم می‌کنند. ساختارهای موسیقیایی، ارزش‌ها و اجراهای آنان همراه برداشت‌های تاریخی غنا می‌یابد و وقوع و اجرای آنان در زمان حال، نمود واقعی اوضاع مشخصی از گذشته و آینده خواهد بود. (۲۴-۱۹۹۲:۲۳، Seeger)

واژه موزایک از پسوند ایک و واژه (موز) تشکیل شده است. در زبان فارسی و عربی حرف (ک) به (ق) و حرف (ز) به (س) تبدیل شده، در زبان‌های اروپایی موجیک و ماژیک یا میجیک تلفظ می‌شود. هنر موزایک هنر منسوب به مغ؛ یعنی هنر مغی و به زبان ادیبانه موسیقی هنری مغانه و عارفانه است (بدیعی، ۱۳۹۳: ۲۳)

نگاه دیگر به موسیقی تعزیه می‌تواند نگاه اتنولوژیکی باشد. اتنولوژی علمی است که به مطالعه نظام‌های موسیقیایی اقوام گوناگون در سراسر جهان می‌پردازد. (اتنو) به معنی قوم و معنای(موزیکولوژی) به معنای شناخت موسیقی است. بنابراین معنای اتنوموزیکولوژی موسیقی‌شناسی قومی است. پیدایش این علم دو مرحله را پشت‌سر گذاشته است. یکی موسیقی‌شناسی تطبیعی است که حدودا از اواخر قرن نوزدهم در آلمان شکل گرفت و دیگر اتنوموزیکولوژی است که از سال‌های ۱۹۶۰ میلادی در آمریکا پایه‌ریزی شده است. پایه موسیقی‌شناسی تطبیقی براساس موسیقی‌شناسی، اکوستیک، سازشناسی و تاریخ موسیقی شکل گرفت و به مردم‌شناسی گرایش پیدا کرده است. (حجاریان ، ۱۳۸۶: ۳۵)

از خلال موسیقی هر ملتی می‌توان به احساسات، روحیات و اخلاق آن‌ها پی‌برد. ضرب آهنگ موسیقی همان نبض ضربان هیجان قومی است که می‌تواند تند یا کند باشد و ترجمان روحیه آنان و بخشی از تاریخ که بر آن‌ها گذشته است را روایت کند. آدمی که از بدو وجود خود را در برابر معلمی بنام (طبیعت) یافته بود، با الهام از آواز پرندگان، صدای وزش باد درمیان شاخه درختان و استفاده از استخوانی لوله‌ای شکل که باد از یک طرف آن وارد و از جهت دیگری خارج می‌شد و

تولید صدا می‌کرد، بدن آدمی که با کوبیدن دستان به‌هم و فشار یا حبس و رهاکردن هوای درون حلق می‌شد و... به تولید موسیقی پرداخت. از همه مهم‌تر حس تقلید که هم‌واره آدمی را وسوسه کند. پیدایی روابط میان فعالیت‌های به انجام رسیده و نتیجه حاصله و پیدایی روابط میان این اعمال و گشایش مکنت، دارایی، تشفّی و دورشدن بلایای طبیعی چون خشک‌سالی و قحطی و تلاش برای وفور نعمت با انواع شکل‌های آیینی، رقص، آواز و... را واداشت تا یافته‌های خود را به‌صورت علمی مکتوب درآورد. که از آن‌جمله علم موسیقی است. این علم طبعا به مانند زبان در دو حوزه، ابتدا شفاهی و سپس، کتبی محقق شد و در این میان نقش و جایگاه ایرانیان غیرقابل انکار است.

جایگاه و اهمیت و ویژگی‌های موسیقی مذهبی

موسیقی مذهبی که حرکت ملودی خالی از جست‌های پرفاصله است و به‌تدریج صعود و نزول می‌نماید و نیز از توسل به علامات عرضی و مدگردی و غیره نیز احتراز می‌جوید، احساس فراغت خاطر و اعتدال و عدم تشویش و اضطراب‌های درونی را می‌رساند. (وزیری، ۱۳۷۱: ۳۴۵)

«هنرهای زیبا و مخصوصا موسیقی کاملا تقلید کردنی نیست. موسیقی آهنگ دل و نوای قلب است. موسیقی مجموعه خاطرات یک ملت است.» (خالقی، ۱۳۲۰: ۸)

زمانی که گشتاسب به‌خاطر پافشاری بر پذیرش دین دادار هرمزد و مزدا بخش نیک وتندرستی و دین مزیسنان، مقابل ارژاسب (ارجاسب) قصد مقاومت و جنگ دارد [جنگی دینی و به‌خاطر دین] از برادرش زریر می‌خواهد که بر بالای کوه برزگران بغان آتش روشن کند تا همه از ده‌ساله و سال‌خورده و هشتاد ساله آماده رزم هم‌راه او شوند. چنین آمده است: «پس همه مردم را از بغ‌ستان خبر رسید و بر در گشتاسب شاه آمدند به‌هم‌راه سپاه، تمبک زده و نای در انداختند و بانگ گاو دم (نوعی سازجنگی) برآوردند.» (بهار، ۱۳۴۷: ۳۰)

«تراژدی که قسمت اصلی درام را تشکیل می‌دهد از مراسم و تشریفاتی که برای بزرگ‌داشت قهرمانان ملی یا مذهبی در موقع دفن و تشیع جنازه انجام می‌شده ریشه گرفته است.» (چلسکوفسکی ۱۳۵۶: ۱۲)

عده‌ای هم معتقدند که در بین النهرین و سوریه و هندوستان و ژاپن، نمایش‌هایی که دربرگیرنده زندگی پیامبران بوده، به‌صورت تعزیه یا به اصطلاح پاسیون پلی اجرا می‌گردیده‌اند. نظیر جان گاسنر در کتاب **گنجینه نمایش**. (همایونی، ۱۳۸۰: ۵۰)

میراکل، همان نمایش‌نامه **اعجاز** به لفظ فرانسوی، در پایان قرن یازدهم میلادی به صورت آثار منظوم و گاه منثور، هم‌راه با ترانه‌های مذهبی، اغلب از سوی راهبه‌ها و کشیشان و روحانیون مسیحی نوشته و در صحن کلیسا اجرا می‌شدند. اعجازها اغلب دارای روحی حماسی بودند و علاوه بر قدیسین و حواریون عیسی مسیح(ع) شخصیت‌های معمولی و افرادی از همه گروه‌های صنفی جامعه نیز برای تماشای آن‌ها امکان حضور داشتند.

میراکل‌ها بعد از قرن چهاردهم به زندگی قدیسین اختصاص یافتند. نظیر میراکل **تیوفیل** که با ندبه و زاری تیوفیل آغاز می‌شود و به‌دنبال شخصی بنام سالاتن است تا او را در مقابل شیطان که قصد تسخیر روحش را دارد، محافظت و ایمانش را به او برگرداند (براکت، ۳۶-۳۷)

این گسترش در کشورهای هم‌جوار کنونی نظیر ازبکستان، پاکستان، افغانستان، تاجیکستان، عراق، کشورهای حوزه خلیج‌فارس، آذربایجان و حتی خاوردور، هند و چین قابل پی‌گیری است. برخی از تاریخ‌نگاران را باور براین است که موسیقی و سازهای ایرانی و آواز به‌وسیله پیروان مانی در آسیای مرکزی و ترکستان شرقی تا آن سوی سیردریا و سیحون برده شده و هنگامی که ترکان اویغور آیین مانی را پذیرفتند، از راه مذهب، نقاشی و ساز و آواز و به‌طور کلی موسیقی ایرانی و آمیختگی آن با شعر به دورترین نواحی چین نیز رفته است. (بدیعی، ۱۳۵۴: ۳۹)

کسانی چون فارابی، خیام، عبدالقادر مراغی، حافظ، ابوالفرج اصفهانی، رودکی، ابوعلی سینا، علامه قطب‌الدین محمود شیرازی دردی، آخوند کاشغری، حاج‌قربان سلیمانی و... در عرصه علمی و عملی موسیقی کار کردند حتی قبل از اسلام نیز نمی‌توان از کسانی چون باربد، نکیسا و همه گوسان‌هایی که با رفتن از کوهی به کوهی و برزنی به برزنی باعث رشد و باروری موسیقی ایرانی بودند، به آسانی گذشت.

عبدالقادر مراغی در مقام تعریف موسیقی را لفظی یونانی و به‌معنای الحان می‌داند، «هرلحن عبارت است از مجموع نغمات مختلفه الحده و الثقل (زیر و بم) که مرتب باشد به‌ترتیب علایم مقرون به الفاظ منظومه. داله بر معانی که محرک نفس باشد. تحریکا ملذا در ازمنه موزونه که آن را ایقاع (ضرب) گویند.» (مراغی،۱۳۴۴: ۱۵۴) و عالم دیگری می‌نویسد: «صناعت موسیقی فی‌الجمله عبارت است از صناعتی که مشتمل باشد بر الحان و آن‌چه التیام الحان به آن بود و آن‌چه الحان به آن کامل شود و آن سه قسم بود: اول، صناعت ادای لحن یا به‌تصویب انسانی یا آلات. دوم، صناعت تالیف الحان و این هردو قسم عملی بود. سوم، صناعت نظری موسیقی (بی تا، ۱۳۵۸: ۱۵۳)

کاروان شهید رفت از پیش
وان ما رفته گیر می‌اندیش
از شمار دوچشم یک‌تن کم
وز شما خرد هزاران بیش

این مرثیه سروده رودکی در مرگ شاعر هم‌عصرش شهید بلخی در عهد سامانیان است. همین‌طور اشعار رثایی از وزیر بزرگ دیلمان صاحب بن عباد و ابوالقاسم زمخشری که از بانیان و مفتیان شبیه و تعزیه است در کتاب **اطواق الذهب** و **حکومت دیالمه** از ۳۳۶ هـ.ق. مطابق ۹۴۷م تا فتح بغداد و صدور دستور عزاداری ۱۰ روز اول محرم برای سید الشهدا یعنی برپایی تعزیه موثر بودند.

در سال‌های ۱۲۳۶ تا ۱۲۴۱ هجری شمسی مطابق ۱۸۵۷ – ۱۸۶۳ میلادی برابر با ۱۲۷۴ تا ۱۲۸۲ هجری قمری، قریب به دویست تا سی‌صد تکیه، حسینیه، یا میدان تعزیه در ایران دایر بود. فقط سی تکیه در شهر تهران وجود داشته و ظرفیت هر کدام در محدوده دو هزار نفر اگر فرض شود، هزاران علاقه‌مند و دوست‌دار تعزیه را در خود جای می‌داده‌اند. اسامی و پراکنده‌گی این تکایا در محل‌ها و یا عناوین تکایا که نشان از جای‌گاه اجتماعی بانیان آن دارد، موید این نکته است که حضور و جای‌گاه تعزیه در بین مردم چه میزان بوده و حتی تابع شغل و نصب و... نبوده است.

برای مثال چند تکیه که از همه معروف‌تر و در زمان خود برای خاص و عام شناخته شده دارالخلافه تهران بوده‌اند ذکر می‌شود: تکیه حکیم باشی، تکیه حاج رجب‌علی، تکیه درخون‌گاه، تکیه سهراب‌خان، تکیه دباغ‌خانه، تکیه منوچهرخان، تکیه چهل‌تن، تکیه مسجد حوض، تکیه هفت‌تن، تکیه زرگرها، تکیه لوطی علی‌خان، تکیه افشارها، تکیه پهلوان‌شریف، تکیه عرب‌ها، تکیه عودلاجان، تکیه حاج میرزا آقاسی، تکیه قاطرچی‌ها، تکیه ولی خان، تکیه سپه‌سالار، تکیه قورخانه، تکیه زنبورک‌خانه، تکیه میران، تکیه میرزاحسین، تکیه ابوالقاسم شیرازی، تکیه حیاط شاهی، تکیه حمام ختم، تکیه صاحب‌دیوان، تکیه سلطنت‌آباد، تکیه نیاوران، تکیه بربری‌ها، تکیه سید نصرالدین (ناصرالدین)، تکیه قورخانه، تکیه ملاقدیر و سرآمد همه آن‌ها تکیه دولت با گنجایش قریب به ۱۰ هزار نفر است.

«معمولا دراویش قادری شب‌های سه‌شنبه و جمعه در تکیه‌های خود جمع می‌شوند و تحت نظر شخصی با لقب (خلیفه) به خوانش دعاهایی می‌پردازند. خواندن این دعاها که با صدای بلند صورت می‌گیرد و معمولا با نوای نی هم‌راه است. آن‌ها اصطلاحا ذکر می‌خوانند و هنگامی که چند درویش برای مدتی نسبتا طولانی (حدود یک ساعت) هم آهنگ با ریتم‌های مختلف ذکر می‌کنند، (کوره ذکر) تشکیل یافته است.» (بطحایی،۱۳۵۲:۱)

شناخت موسیقی و شیوه به‌کارگیری آن از مهم‌ترین مسایلی است که موفقیت تهیه‌کننده را تضمین می‌کند. موسیقی در رادیو عاملی است که به‌یاری کلمات، مفاهیم، افکت و سکوت توان انتقال موفقیت‌آمیز پیام را فراهم می‌سازد.

«دقت در انتخاب موسیقی مناسب گروه‌های پیام‌گیر و سنخیت موسیقی با وجهه نظرهای شنوندگان و رعایت ارزش‌های مورد نظر از ضروریات است.» (یوسفی پیله سوار، ۱۳۹۱: ۱۶۲)

موسیقی پخش شده از رادیو را در ساعات پرشنونده می‌توان به قدح بزرگ و رنگارنگی تشبیه کرد که انواع ژانرها و قطعات موسیقی از کنسرتوی باخ تا قسمت‌هایی از یک اپرا، ترانه‌های عاشقانه، آوازهای کُر کلیسا و والس‌های وینی و... را درخود جای داده است.

مردم هم‌واره دغدغه عبور از خطوط و حفظ حرمت‌ها خصوصا عرصه موسیقی و نمایش برایشان مهم بوده است. لذا اغلب در این رابطه از علما سوال داشتند. از جمله از حضرت آیت ا... بهجت که

جواب فرموده بودند:

۱۸۲۵ – تعزیه و شبه‌خوانی‌های مذهبی به‌صورت فعلی چه حکمی دارد؟

اگر مشتمل بر حرام و منشاء انتزاع حرام نباشد، مانعی ندارد.

۱۸۲۶ – تشبیه به اهل‌بیت علیهم الاسلام در نمایش و تعزیه و... چه حکمی دارد؟

اگر هتک احترام نشود، مانعی ندارد.

۱۸۲۹ – آیا صدای شیپور و طبل و دهل در تعزیه حرام است؟

ترک این‌ها، احوط است وجوبا

۱۹۴۹ – سرودهایی که مداحان با آهنگ‌های مختلف (صوت‌ها و سبک‌های مختلف) در شادی اهل بیت اسلام می‌خوانند چه حکمی دارد؟

اگر غنا و مطرب نباشد، مانعی ندارد.

موسیقی مذهبی ایران به زعم تورج زاهدی چهار شاخه دارد: ۱– روضه‌خوانی ۲– نوحه‌خوانی ۳– تعزیه و شبیه‌خوانی ۴– اذان و مناجات

کسانی که نمی‌توانستند بخوانند (واعظ) و آوازخوانان را ذاکر می‌گفتند: سید جواد بدیع‌زاده اولین خواننده رادیو ایران در کتاب خاطراتش **گلبانگ محراب تا بانگ مضراب** می‌نویسد که حتی به دریافت لباس هم مفتخر شد.

عارف قزوینی در خاطراتش می‌نویسد: «پدرم برای روضه‌خوانی و نوحه‌خوانی مرا سپرد به مرحوم میرزا حسین واعظ پسر حاج‌ملانوروز قزوینی که مردی فاضل و ادیب بود. دو، سه سالی پای منبرشان روضه‌خوانی می‌آموختم حتی نوحه "محرز زینب رسیده وقت سواری– بر شتر من نه محمل و نه عماری" را من خودم ساختم.» (عارف قزوینی، ۱۳۴۲: ۷۱)

«ابراهیم ابوذری از اساتید کهن موسیقی مسلط بر ردیف آوازی در حوزه علمیه شیخ محمدطالقانی، دروس حوزوی را به‌پایان برد. حتی در امور حسبیه اجازه اجتهاد یافت.» (یوسفی، ۱۳۹۱: ۱۶۳)

اذان در مجلس تعزیه بارگاه یزید: در مجلس یزید کار بالا می‌گیرد و برای رهایی از خطبه‌های زینب(س) و امام سجاد(ع) یزیدیان از موذن می‌خواهند که اذان بگوید و مانع ادامه سخنان امام شود و چون موذن می‌گوید: الله اکبر!

امام سجاد(ع) فرمودند: کبیرا، لایقاس و لایدرک بالحواس لاشی اکبر من الله.

(بزرگ است خدا، با چیزی قیاس نمی‌شود کرد او را، با حواس ظاهری قابل درک نیست.)

موذن: اشهد ان لااله الاالله

امام فرمودند: شهد بها شعری و بشری و لحمی و دمی و فخّی و عظمی. (شهادت می‌دهند بر وحدانیت خدا موی، گوشت، خون، استخوان من.

موذن: اشهد ان محمد رسول الله

امام عمامه از سر برگرفتند و به موذن فرمودند: تو را به این محمد(ص) که ساعتی خاموش باش. سپس از بالای منبر متوجه یزید شد و فرمود: ای یزید! این محمد که نام او با عظمت برده می‌شود، جد توست یا جد من؟ اگر بگویی جد توست، همه می‌دانند دروغ گفته‌ای و اگر جد من است، چرا پدرم را مظلومانه کشتی؟ اموالش را به غارت بردی و اهل بیتش را اسیر کردی. (سیدبن طاووس، ۱۳۸۴: ۱۷۰)

نمونه رجز (بحر طویل) در تعزیه مجلس شهادت علی اکبر

«منم آن تازه جوان، نوگل بستان امامت، ثمر باغ کرامت، در دریای ولایت، که بود جد من آن شاه سبل، ختم رسل، احمد و محمود محمد(ص) که بفرمود خداوند براو در شب معراج، که ای خواجه لولاک، تو هستی، حبیب من و از بهر تو خلقت شده افلاک و همه جمله املاک، زمین و ملکوت و همه خلقت لاهوت، مقامات و حجابات و دگر جنت و دوزخ همه جن و بشر، حور و پری‌زاد و همه ارض و سماوات و دگر خاطر تو عفو نماییم همه امت عاصی به صف روز جزا را.» (زینلی، ۱۳۹۰: ۱۶۱ – ۱۶۰)

نقش مرثیه در تعزیه

دارم اندر دست خونین خامه‌ای
تا که بنویسم مصیبت نامه‌ای

مویه‌ها و نوحه‌ها، شایع‌ترین انواع مرثیه در اکثر زبان‌های دنیا محسوب می‌شوند. پس مرثیه‌سرایی به معنای عام، بازتاب افسردگی است و در معنای خاص، سوگواری به حساب می‌آید. در زبان فارسی به جای مرثیه از واژه‌های (مویه)، غم‌نامه و (رثا) نیز استفاده می‌شود. این واژه به کلیه شعرهایی که شاعر در ماتم گذشتگان و تعزیت خویشاوندان یا سرنوشت غم‌بار ملت و جامعه خویش می‌سراید، اطلاق می‌گردد. رثا و مرثیه و ذکر مصیبت و عزاداری تنها یک بعد حادثه عاشورا است که می‌توان آن‌را مهم‌ترین بعد هم دانست و این همه را تشویق و ترغیب به سوی عدالت و ظلم ستیزی تلقی کرد. «نه این‌که چرخ فلک را مقصر بدانیم یا بگوییم ظلم و ستمی بر آنان (خاندان سید الشهدا) نشده و هرچه بوده، مشیت الهی بوده است. نتیجه این نگرش مسیحانه نیز برای شناخت ماهیت قیام حسینی، شرط کافی نیست.» (ویجویی ۱۳۸۹: ۸۰ – ۷۹) گرچه رثای محتشم بی‌نظیر است، اما برای معرفی دیگر مرثیه‌سرایان نمونه از فدایی مازندرانی:

تا کلک غم به لوح مصیبت رقم کشید
نقشی چون نقش ماتم او خامه کم کشید
دست قضا، قضیه او را چو زد رقم
برلوحه مصیبت یحیی قلم کشید

هرگز به روزگار کسی این جفا ندید
هرگز کسی نه این همه درد و الم کشید
از روی کینه آب به‌روی امام بست
وز راه ظلم، تیغ به صید حرم کشید
شد بسته راه صلح‌جو بیعت شکسته شد
بهر شکست آن شه دین آب بسته شد.

(فدایی مازندرانی)

دم‌گیری و نوحه‌خوانی:

نوحه‌خوانی و نمونه‌ای از دم‌گیری در شب‌های عاشورا در مناطق شمالی ایران:

فردا حسین گردد شهید، ای صبح صادق وامشو
از جور و بی‌داد یزید، این صبح صادق وامشو
فردا عیان محشر شود، مور و ملخ لشکر شود
هرمو به‌تن نشتر شود، ای صبح صادق وامشو
فردا عمر لشکر کشد، شمر لعین خنجر کشد
شه را سر از پیکر شود، ای صبح صادق وامشو
فردا فتد اکبر ز زین، افتد تپان اندر زمین
گردد قتیل از تیغ کین، ای صبح صادق وامشو
فردا زدشت کارزار، آن ذوالجناح دل‌فکار
آید به خیمه بی‌سوار، ای صبح صادق وامشو
فردا زماهی تا به ماه، پر می‌شود افغان و آن
از بهر شاه کم سپاه، ای صبح صادق وامشو
نظم فدایی دم به دم، برمی کشد آواز غم
کلکش زخون سازد رقم، ای صبح صادق وامشو

مقتل فدایی

پیش‌خوانی، چنان‌که مرسوم است قبل از حادثه اصلی و واقعه‌خوانی رخ می‌دهد. این موضوع در موسیقی تحت عنوان پیش‌درآمد و در نمایش به عنوان پیش‌پرده مرسوم بوده است و اصولا به امری گفته می شود که خبر از حادثه یا موضوع با خود دارد و بی‌شباهت به همسرایان در آثار نمایشی یونان و روم باستان نیست. برای مثال این پیش‌خوانی که به‌نام (باشه دین) معروف است، از ساخته‌های عشاق زواره‌ای است و گام شور، وزن آن دو چهارم و در گوشه‌های حجاز، ابوعطا و

گردش آن در گام شور است. توجه شود که چگونه آغاز و در چه شرایط موسیقیایی به انجام می‌رسد.

حجاز:

۱- با شه دین، آن نور هدی گفت ابوالفضل دلاور، میرغضنفر

۲- کی زغمت بر خلق جهان، خلق جهان، محنت و ناله و آذر، تا روز محشر

فرود به شور:

۳- شه گفت ای سرو و سردار من، مونس و غم‌خوار من، میر علم‌دار من، سقای طفلان

۴- رفتی از بر من یک‌باره، با جگر صدپاره نیست و برایم چاره، ای نور چشمان

گردش در گام شور، حجاز، ابوعطا و فرود در شور:

۵- پس جنابش، جانب میدان روان شد، غلغله در زمره کروبیان شد

۶- پر کرد مشک حقیقت را او، راه طریقت را او، جام شریعت را او

۷- تا به عشاق خدا، آبی دهدا او سیر و سازد جمله را در جلوه هو (رنانی، ۱۳۹۰:۵۰)

گوشه یا (تیکه) بخش‌های کوچک تشکیل دهنده دستگاه‌های آواز است که در موسیقی سنتی ایران به آن گوشه می‌گویند. گوشه‌ها کوچک‌تر از دستگاه هستند و گاه به آن‌ها آواز هم می‌گویند.

نمونه‌های آوازی و گوشه‌های مختلف که در تعزیه ایرانی مورد استفاده شبیه‌خوانان قرار می‌گیرد می‌توان گوشه‌های راز و نیاز، گوشه حسینی، گوشه جامه‌دران، درآمد افشاری، درآمد بیات ترک، گوشه داد، گوشه بیات راجع، گوشه حزین، گوشه درآمد دشتی، گوشه روح‌الارواح، قطار، امیری، گوشه گشایش، گوشه مثنوی، گوشه غم‌انگیز، گوشه حجاز، گوشه درآمد سه‌گاه، گوشه زابل، گوشه مخالف سه‌گاه، گوشه راک عبدالله ، گوشه اصفهانک، گوشه درآمد ابوعطا، گوشه یتیمک، گوشه نهضت، گوشه درآمد بیات اصفهان، درویش حسنی، گوشه قرچه، گوشه رضوی، گوشه عراق، گوشه فیلی، گوشه دل‌کش، گوشه نهیب، گوشه شکسته، گوشه شکسته (دشتی ماهور)، گوشه خلیل‌خانی، گوشه رامکلی، گوشه نی‌داوود، گوشه شوشتری، گوشه مویه‌افشاری، گوشه درآمد دشتی، گوشه یادمان و گوشه دیلمان را برشمرد. (علی عسگری رنانی،۱۳۹۰: ۱۲۱)

موافق‌خوانان (اولیا) هم‌واره از شیوه‌ها و ملودی‌ها و گوشه‌ها و دستگاه‌های موسیقی ایرانی بهره می‌برند و به آن اصطلاحاً (تحریر) به معنی رهاکردن، آزاد کردن صدا، تا مرز غلت دادن صدا و (چهچه) پیش می‌روند. این عنوان تحریر به‌معنی سرکشی قلم به‌هنگام نوشتن هم اطلاق می‌شود.در حالی‌که اشقیا حق تحریر ندارند و به اشتلم بسنده می‌کنند. از نکات جالب تعزیه عدم حق استفاده گروه اشقیاخوان از الحان موسیقی و گوشه‌های شناخته شده است، اشقیاخوانان البته باید واضح و شمرده اشعار خودرا که در قالب‌های مختلف ادبی است بیان دارند؛ نظیر قطعه، بیت، مصرع و یا بحر طویل. اما نکته ای که نمی‌توان ساده از کنار آن گذشت، خوانش اولیاگاه تا چند نفر در یک دستگاه موسیقیایی است که به آن (قرینه‌خوانی) و گاه قرینه‌سازی هم می‌گویند.

نکته‌ای که نباید فراموش کرد این است که اغلب نسخه‌نویسان و شاعران نسخ تعزیه با موسیقی آشنایی داشته‌اند و گاه این تاثیر در نوشتن و سرایش اشعار کاملا خود را نشان می‌دهد. گرچه یکی برای تحریر و مناجات و دیگری برای مبارزه طلبی و اشتلم باشد. به عنوان نمونه از مجلس شهادت عباس(ع)، آنجا که امام حسین(ع) فرمایند:

ای چرخ بر حسین ستم بی‌شماره کن
ای بی‌حیا جفای فزون از شماره کن
ای آسمان زنان پسر کشته مرا
خواهی روان به شام بساز و نقاره کن

این قسمت در گوشه درآمد بیات ترک، محل قرار نت شاهد، درجه اول گام و گستره ملودی تا درجه سوم گام است که زینب(س) سر می‌دهد:

یا رب تو از کرم به حسینم نظاره کن
درد مرا از لطف طبیبانه چاره کن
مانده غریب و بی‌کس و تنها برادرم
این درد بی‌دواست، خدایا تو چاره کن

که معمولا گوشه اوج درآمد بیات ترک است.

دنباله آن حضرت علی اکبر(ع) این‌گونه آغاز می‌کند:

ای کربلا، به اکبر محزون نظاره کن
بر بی‌کسی باب غریبم تو چاره کن
گر من شوم شهید، بهشت برین روم
بهر اسیر بودن زینت، تو چاره کن

که باز هم در گوشه بیات ترک است.

و اما قرینه‌سازی و مبارزخوانی، از عمربن سعد وقاص:

ای شاه کم سپاه به میدان نظاره کن
زاهل حریم طاهره یک‌دم کناره کن
ای صدر اعظم نسق و نظم هردو کون
بر عظم و نظم لشکر اعظم نظاره کن
برمن نوشته است عبید ا... زیاد
راس حسین داخل دارالعماره کن
هستی به ملک ملت ایمان دین طبیب
بر دردهای عابد بیمار چاره کن

بهر جدال خویش و نبرد برادرت
ای حجت خدا به کلام استخاره کن
نام تو ثبت کرده فدایی دبیر چرخ
برخیز و دفتر دگران پاره پاره کن
برکنده باد، دیده بدخواه روزگار
هل من مبارز ای خلف شیر کردگار

تسلط این دسته از شاعران بر اوزان و قوافی شعر و همین‌طور، آشنایی با دستگاه‌ها، نواها، الحان لازمه تعزیه و از همه مهم‌تر این احاطه بر جای‌جای دواوین، نوحه‌ها، مرثیه‌ها به چشم می‌خورد. حتی تکنیک‌های اجرایی تعزیه را باید می‌شناخته‌اند و البته آشنایی با تاریخ خصوصا حوادث سال ۶۱ هـ . ق و حادثه تف که برای نمونه در این شعر وصال به خوبی هویدا است.

اصطلاحاتی چون تعزیت‌کده، چادر سیاه، نوحه‌گری، منبر، سینه زنان، حجله قاسم، تعزیه‌خوان، سنج و...

گل‌زار تعزیت‌کده آل حیدر است
وان ابر تیره فام سیه کرده چادر است
مرغان باغ نوحه گردانند فوج فوج
وان بید بن محفه و آن سرو منبر است
گسترده باغ‌های ملایک به صحن باغ
نورسته سبزه‌ها که چو دیبای اخضر است
وان ثار کیست؟ مرثیه‌خوانی سیاه پوش
هرلحظه نوح سنج به آهنگ دیگر است
چون دست‌های سینه‌زنان پنجه چنار
کز درد گه به سینه و گاه بر سر است
نارنج بن چو حجله قاسم که اندر آن
دست حنا گرفته به‌رنگ معصفر است
بر سرو کاج و گلبن و نسرین تگرگ ابر
چون تیر کوفیان به جوانان حیدر است
دستان سرا هزار بی‌لحن پیش گل
گویی وصال تعزیه خوانش برابر است
هر لحظه داستانی از او یاد می‌کند
آفاق، پر ز نوحه و فریاد می‌کند

این‌گونه اشعار می‌توانستند مورد استفاده کاتبان، وراقان، نسخه‌نویسان و سایر افراد خوش ذوق نیز قرار گیرند و یا حتی خود شاعران با تسلطی که بر حیطه کاری خود در عرصه شعر و تاریخ و حوادث گوناگون و وقایع داشتند از نسخه‌نویسان و زمینه‌سازانی چون میرعزا، میرانجم و میرغم باشند.

سازشناسی تعزیه:

تنوع ابزار موسیقیایی درست به موازات سایر تنوعات زندگی انسان‌ها به‌وجود آمده است. پیدایش هریک از ابزارهای موسیقیایی به شرایط مادی و ادراک موسیقیایی بشر در هر دورانی بستگی داشته است. به‌نظر می‌رسد اولین بار پراتریوس (۱۶۱۸ م) واژه ارگنوگرافی را به‌کار برده باشد و از همین زمان به بعد است که سازشناسی به شاخه‌ای از علوم در شناخت ابزار موسیقیایی مبدل شده است. این واژه از ارگنون (ارغنون) یونانی گرفته شده که به ابزار یا ساز موسیقیایی، یا اندام‌های بدن و صورت انسان اطلاق می‌شود. این واژه از زبان لاتینی یونانی گرفته شده و مفهوم آن به جنبه‌های ابزار موسیقیایی تعمیم یافته است. (دورنون، ۱۹۹۲: ۲۴۵)

سازشناسی:

در سازشناسی به دو جنبه مهم و عمده پرداخته می‌شود. یکی به جنبه‌های نظری و اجرایی و دیگر به جنبه‌های محتوایی موسیقیایی توجه شده است. گروهی از آرگنولوژیست‌ها اساس طبقه‌بندی را عامل ارتعاش و تولید صورت تلقی کرده‌اند.

در حدود قرن هشتم پیش از میلاد، «چینی‌ها یک طبقه‌بندی براساس جنس ساز و یا نوع تولید صدا در ساز داشته‌اند که عبارتند از: سازهایی که بازه ابریشم نواخته می‌شوند و سازهایی که پوست دارند. سازهای فلزی مانند ناقوس‌ها، سازهای بادی مانند فلوت‌ها و نی‌ها، فلوت‌هایی از جنس گل پخته و سازهایی که با (نوعی کدو) ساخته و از طریق هوا، تولید صدا می‌کنند. در حالی‌که هندیان سازهای خود را به چهار دسته عمده و براساس ماهیت ارتعاش تقسیم می‌کنند، که عبارتند از: سازهای زهی، سازهای پوستی توخالی بادی و سازهای جامد سخت‌تن و به‌ویژه سازهای فلزی. این طبقه‌بندی در اثری به زبان سانسکریت و به‌نام بهاراتا یا ناتیا شسترا دیده می‌شود که معنی آن آموزش هنرهای نمایشی است.» (حجاریان، ۱۳۸۶: ۳۳۲-۳۳۱)

در تعزیه ایرانی هم مانند انواع مراسم آیینی و اجراهای سنتی، موسیقی جز لاینفک اجراها است. در تعزیه سازهایی که به‌کار گرفته می‌شوند که اغلب از نوع سازهای بادی (سازهای کوبه‌ای) هستند. نویسنده تاکنون با مورد یا نمونه‌ای که نشان از سازهای زخمه‌ای یا آرشه‌ای داشته باشد در تعزیه عمومی به معنی اصطلاحی آن و نه به معنی سوگواری در مراسم خاص و خصوصی که در فقدان افراد برپا می‌گردد، برخورد نکرده است.

از میان گروه سازهای بادی در تعزیه ایرانی، آنان که از همه معروف‌تر و استفاده از آن عمومیت

دارد بدین قرارند: شیپور (ترمپت)، قره‌نی (کلارینت)، نی، نی هفت‌بند، سرنا و کره نای. این گروه از سازها بیش‌تر در حوزه‌های دارای تعزیه و قدمت زیاد مورد استفاده‌اند؛ تعزیه در نواحی نظیر حوزه ایران مرکزی، جنوب ایران، استان‌های جنوب شرقی ایران، شمال شرقی و نواحی شمال غربی از سرتاسر استان‌های جنوب و جنوب‌غربی و شمال ایران از این سازها مورد استفاده هستند. در پاره‌ای موارد دیگر سازهای بادی غربی نظیر ساکسیفون نیز در تعزیه‌ها دیده شده که گروه موسیقی را همراهی می‌کنند و بیش‌تر درهم‌نوازی و پرکردن فضای موسیقیایی از آن بهره گرفته می‌شود. از دیگر سازهای بادی مثلا سازهای محلی در استان‌های جنوبی ایران می‌توان از بوق (تشکیل شده از شاخ طبیعی حیوان به‌بلندی هفتاد سانتی‌متر تا یک‌متر، که تنها یک سوراخ برای دمیدن دارد) و یا نوعی حلزون بزرگ (بهر) در دو استان بوشهر و هرمزگان نیز یاد کرد.

همچنین می‌توان از سازهای کوبه‌ای نظیر طبل، طبل ریز، دمام، سنج، دهل (انواع مختلف و به شیوه چپ‌نوازی) نام برد. معمولا موسیقی و صدای طبل در تعزیه از عمده‌ترین سازهایی است که ایجاد نظم نموده و با ریتم خاص خود تمپو لازم را فراهم می‌سازد. دمام که خود به سه بخش عمده اشکون که ریتم‌نوازی می‌کند غمبر (غمر) که ریتم پایه را حفظ می‌کند (تا امکان هنرنمایی بیشتر برای اشکون زن فراهم شود) وزیر غمبره که برای فضاسازی مورد بهره برداری قرار می‌گیرد از دیگر سازهای جنوب است. طبل ریز هم وظیفه ایجاد فضا، مود و حالت حاکم بر صحنه را به عهده دارد.

به‌طور کلی سازهای به‌کار گرفته شده در تعزیه چند وظیفه عمده را به عهده دارند که عبارتند از: ۱- اعلان زمان و اجرای برنامه که به صورت اجرای موسیقیایی سازی و همراه با اجرای پیش‌خوانی و گروه‌خوانی همراه است. ۲-ایجاد حالت و حاکم کردن فضای لازم حین اجرای برنامه است که میزان تاثیر و تاثر مخاطب را ممکن‌تر می‌سازد.۳-پرکردن فضاهای خالی بین دو (اکت) یا حرکت نمایشی و ایجاد نوعی یک‌نواختی در جریان سیال دراماتیک هر جا وقفه‌ای درروند اجرا ایجاد شود و به‌طور کلی عوامل پیش‌بینی نشده و اجرای گروه تعزیه‌خوان‌ها است. نکته دیگر آن‌که چون اجرای موسیقی در تعزیه به‌صورت هم‌زمان با اجرا و حرکت شبیه‌خوانان است و از آن‌جایی که مدیریت (کارگردانی-معین البکایی، نقیبی) نیز به‌صورت آشکار و در برابر تماشاگر انجام می‌شود، موسیقی و اجرای آن بیش‌تر متوجه کارگردانی است و بنابه درخواست او قطعات کوتاه یا بلندتری اجرا می‌شود. ضمن آن‌که به‌عنوان زیرصدا به هنگام اجرای قطعات آوازی شبیه‌خوانان هم‌آهنگی بیش‌تری با هم دارند.

نتیجه‌گیری:

موسیقی جزیی جدایی‌ناپذیر از زندگی مردم از جمله مردم ایران محسوب می‌شود. این موسیقی در اجراهای آیینی‌مناسکی از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در عین آن‌که در فعالیت‌های

گروهی، موسیقی می‌تواند به‌عنوان یک عامل مهم در امر نظم بخشی به جمع و هدایت و حرکت گروه به‌سوی یک اجرای موفق نقش خود را به خوبی ایفا نماید.

امکان بررسی این نوع موسیقی در حوزه‌های مختلف می‌تواند به‌عنوان یک رشته مستقل در موسیقی‌شناسی و یا به‌عنوان یک بررسی بینارشته‌ای در حوزه‌های گوناگون نظیر تاریخ، زبان‌شناسی، مردم‌شناسی روان‌شناسی قومی و جمعی همین‌طور در حوزه علوم تطبیقی به لحاظ موسیقی و امر سازشناسی مورد توجه و تاکید باشد. تعزیه به عنوان یک فرآیند و پدیده اجتماعی درمیان ملل مختلف قابل بررسی و کنکاش است خصوصا با توجه به فعالیت تعزیه‌خوانی اموری چون مرثیه و مرثیه‌نگاری، باورها و اعتقادات قومی و ملی در دوران‌های مختلف که ایران دارای حوزه‌های جغرافیایی سیاسی و یا جغرافیایی فرهنگی بوده بررسی و این تاثیر و تاثر ملل هم‌جوار از افغانستان، پاکستان، تاجیکستان، هندوچین و... را مورد ارزیابی قرار داده و حوزه دانش و پژوهش‌های علمی و آکادمیک خصوصا در عرصه هنر ملی و منحصربه‌فرد تعزیه برای علاقه‌مندان به ایران و فعالیت‌های فرهنگی هنری آن معرفی شود. به غیر از این‌ها پی‌گیری آواها، نواها، دستگاه‌های موسیقیایی که با ساز یا بدون ساز نظیر روضه، نوحه، چاووش، منقبت، و نعت‌خوانی و دم گرفتن جمعی نیز امکان‌پذیر نیست.

■ فهرست منابع

۱. بدیعی، نادره (۱۳۵۴)، ***تاریخچه‌ای ادبیات آهنگین ایران***، انتشارات روشنفکر، ، تهران
۲. بدیعی، نادره (۱۳۹۳)، ***موسیقی ایران در چین***، انتشارات روشنفکر ، تهران
۳. پهلوان کیوان، (۱۳۸۸)، ***تاریخ فرهنگ و موسیقی*** چاپ اول، ناشر آرون
۴. چلسکوفسکی، پیتر (۱۳۵۶) ***تعزیه پیش‌آهنگ تئاتر بومی ایران***، ترجمه محمدیادگار، روزنامه اطلاعات، شماره ۱۵۳۹۰–۲۶ مرداد.
۵. حجاریان محسن، (۱۳۸۶)، ***مقدمه‌ای بر موسیقی‌شناسی قومی***، انتشارات کتاب‌سرای نیک، تهران
۶. خالقی، روح ا...، (۱۳۲۰)، ***هماهنگی موسیقی***، انتشارات صفی علیشاه، چاپ اول، تهران
۷. ریاضی منوچهر، ***سراب ندگی (گوشه‌هایی از تاریخ معاصر)*** (۱۳۷۱)، انتشارات تهران
۸. زینلی، علی،(۱۳۹۰)، ***شبه نبی (مجلس شهادت علی اکبر)***، کار دفتر تعزیه حوزه هنری قم .
۹. سیدبن طاووس لهوف(۱۳۸۴)، ترجمه محمد لک علی‌آبادی ، انتشارات هنارس، قم
۱۰. همایونی، صادق، ***تعزیه در ایران***،(۱۳۸۰)، چاپ دوم، انتشارات نوید، شیراز
۱۱. طباطبایی، محیط، (۱۳۵۴) ***تعزیه‌داری و شبیه‌خوانی از زمان دیلیمیان تا امروز***، روزنامه اطلاعات، شماره ۱۴۹۶، دیماه
۱۲. علی عسکری رنانی، اسدا... (۱۳۹۰)، ***آموزش موسیقی تعزیه***، انتشارات نشر گل افشان، اصفهان
۱۳. فدایی مازندرانی(۱۳۸۹)، ***مقتل مظلوم***، چاپ دوم، ف تصحیح فریدون اکبری شلدره‌ای، انتشارات فرتاب
۱۴. قزوینی، میرزا ابوالقاسم، (۱۳۴۲)، ***گلبانگ***، ج ۴، انتشارات امیر کبیر، تهران.
۱۵. محمود شیرازی، قطب الدین (۱۳۵۸)، ***درّه التاج***، نسخه خطی کتابخانه آستانه، فصل هشتم،
۱۶. مراغی عبدالقادر(۱۳۴۴)، ***مقاصد الالحان***، به اهتمام نقی نیش، انتشارات ترجمه و نشر کتاب،
۱۷. نصرالدین سلجوقی(۱۳۸۳)، ***موسیقی و تئاتر در هرات***، ناشر توس، چاپ اول.
۱۸. ویجونی عباس (۱۳۸۹)، ***مقتل‌شناسی***، انتشارات ساحل، تهران
۱۹. وزیری، علینقی کلنل(۱۳۷۱)، ***تئوری موسیقی (موسیقی نظری)***، انتشارات صفی علیشاه، تهران
۲۰. یوسفی پیله سوار، سعید،(۱۳۹۱)، ***بررسی نقش موسیقی در اثر بخشی موضوعات سلامت در رادیو سلامت***، چهارمین اجلاس جهانی صدا. اردیبهشت ۱۳۹۱ – انتشارات طرح آینده
21.Seeger. Anthony 1992. ***ethnography of music-ethnomusic ology an introduction edit by Helen myers***. New york: w.w. Norton & company
22.Dournon. Genervicvc 1992. ***Oganology, ethomosicology an introduction in Helen myerse*** (cd) new york

Abstracts

Interconnection between Irainian life, music and Tazzieh

Author: **Abdolhosseyn Mokhtabad**
Assistant Professor ,Broadcasting University

Ahmad Joulaee
Assistant Professor, Islamic Azad University

Abstract

World is full of silence and needs David ‘s voice. Music is a moral honor which is the spirit of world, the wings of thought and the ability to go through imagination and attracting sadness and happiness and it is something which gives life to everything. The essence is a discipline which promotes itself with anything which is good, true and beautiful. Although it is invisible but it looks stunning, gorgeous and immortal. Music has various dimensions as scientific, theoretical and practical dimensions. According to Avicenna, music is a mathematical science which talks about gentleness and harshness of songs and the time between songs which is used to discover how (tone) should be written. Music could be investigated in different aspects as martial music, festive music, religious music, work music and etc. Here the main consideration is on the aspects of music which is related to Tazzieh and its characteristics.

Keywords: Music, Tazzieh, music set, Tekye and song

Roots of the Russia 19th Century Realism in Plays of M.F.Akhundzade

Author: **Ehsan Dayani**
M.A. Directing, Department of Dramatic Arts, School of Performing Arts & Music, University College of Fine Arts, University of Tehran, Iran

M.A., Siavash Aqazadeh Masrour
M.A. Dramatic Literature, Department of Dramatic Arts, School of Performing Arts & Music, University College of Fine Arts, University of Tehran, Iran

M.A., Behnaz Naderi
M.A. Directing, Department of Dramatic Arts, School of Performing Arts & Music, University College of Fine Arts, University of Tehran, Iran

Abstract

This research attempts to trace and investigate the both mediated and immediate impacts of Russian realism on plays of Mirza Fathali Akhundzadeh (1812-1878) with regard to the concurrence of these plays' publication in Caucasus and the primary efforts of Russian realists who had risen under the influence of Vissarion Belinsky (1811-1841) and against "Art for Art's Sake" thought skull and Russian Slavophilists. The documents of this research has been examined and collected through notions of Belinsky and other Russian realist critics, Akhundzadeh's epistle under the title of "Maktubat" and his plays which were translated to Persian by Mohammad Djaafar Qarachedaqi. Structurally, this article begins with studying the influences of the ideas of 19th century Russian modernists on Akhundzadeh's heterodox views and next to analyzing these intellectuals' most prominent notions, in a comparative procedure, tries to reinvestigate the possible influences of the aforementioned literary current on Akhundzadeh's votes reflected in his dramatic texts or non-dramatic ones.

Keywords: M. Fathali Akhundzadeh, Russian Realist critics, Vissarion Belinsky, Modernism, Playwriting in Qajar era

3. Which common elements can be found in Stanislavsky's teaching and yoga practice?

Our sources include Research materials of library studies, internet and the result of the total experience of the author in the area of teaching acting and also holding yoga educational workshop. In this article we try to analyze the Stanislavsky's utilization of yoga with regard to his acting system . In addition, the eight stage of yoga Ashtanga is dealt with, and then the common elements between the two Stanislavsky's acting system and Ashtanga yoga are identified and studied such as the ethics, muscle flexibility,breathing, concentration, imagination, communication, energy and rhythm. It should be mentioned that this study has been carried out for the first time in countries.

Keywords: stanislavskyssystem,Yoga,Ashtanga yoga, concentration, Parana, breathing, muscle flexibility.

Retrieval of common concepts between teaching yoga and the elements of Stanislavsky's acting system

Author: **Mahdi Hamed Saghaian**
Assistant professor ,Art Faculty ,TarbiatModarres University ,Tehran,Iran

Atefeh Hoseni
M.A inTheaterDirecting ,Art Faculty ,TarbiatModarres University ,Tehran,Iran

Abstract

Western theater is deeply indebted to Stanislavsky'sActing system Who did a lot of efforts to make his acting exercises into a systematic method. Since putting the experiences as a theoretical principals in writing is a difficult task, He was obliged to present acting training books in the form of novels. On the whole ,these books are considered as coherent thought within the scope of acting In which all rehearses and techniques are rooted in aforementioned thoughts. One of the most important of these, is the belief in the connected chainlike relationship between mind and body, his belief is based on theTheodulRibot- French psychologist statement whose emphasis on this issue brings him into this assumption that stress is a major obstacle to creativity but was this the most important and the only source of Stanislavski inspiration to form the system? From the view point of theorist such as G0rdon and Carnac, the most important section of the system rehearsal is Stanislavsky's information to yoga. This article tends to mention the reason of the existence of the challenges that today has created obstacles for Stanislavsky's training method and to identify the way out of this challenge. Grachev who is a professional acting trainer in Russia today due to getting rid of the challenge introduces the missing link as a yoga, which the ruling censorship on the pervious socialist USSR made Stanislavski remove such term as yoga inspiration, Prana ,witness .This article tends to answer the fundamentals through a descriptive and analytical way.

1. How are the use yoga practice of reflected in Stanislavsky's acting system?
2. How did Stanislavsky become familiar with yoga and which aspects of yoga have had the most impact on his system?

Adaptation from Fictional Literature to Dramatic Literature : fields and applications

Author: **Mehdi Nasiri**
PhD, Dramatic Literature, National Academy of Sciences of Armenia

Abstract

Changing short stories and novels to drama is one of the most important strategies of increasing the capacity of drama which can provide connections between these two fields of literature in favor of drama. Adaptation is always done in different cultures and gives some characteristics and capacities of fictional literature to dramatic literature. So adaptation could promote the capacity and potentiality of the drama. For this reason and because of the importance of adaptation in literature, this research wanted to investigate and analyze the dramatic adaptation from fictional literature. This study tries to find the answer to the question that in adaptation path which components could change from fictional structure to dramatic structure. And "transfer" and "transformation" how could find importance with what capacity in adaptation process. Based on these studies, firstly, the investigation was conducted on the structure of literature and drama and then on similarities and difference between these two structures and in this way some issues of dramatic adaptation from fictional literature investigated. To reveal the importance of this research the various conducted adaptations should be mention here. So this functional analytical research gives information about adaptation to play writers and investigates the probable weaknesses and short comings of adaptation process. The theoretical basis of this study is upon the structure of fictional literature and drama. It is used of library method. The used references have been studied in identifying and evaluating the structure of fictional literature and drama theoretically and scientifically. This research seeks to highlight the adaptation methods with the look to similar elements in structure of fiction, drama and other kind of art. So it is tried in this study to investigate and evaluate similarities between fiction and drama by analytical and descriptive method.

Keywords: Adaptation, narrative, Dramatic Literature, Fictional Literature

Power Discourse in The Birthday Party

Author: **Behrouz Mahmoudi Bakhtiari**
Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University

Ali Amanpour
M.A in Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture. Tehran

Abstract

Harold Pinter is widely regarded as one of the most influential representatives of British theatre in the twentieth century. The significance of his tremendous contribution to modern theatre has been summed up in one theatrical terminology, namely, "Pinteresque". Though Pinter's plays are characteristic of minimal plots and limited characters, the dialogues are filled with powerful tension. Power, however, is not only an important element, but also a recurrent theme in his plays in many ways. Indubitably, there are power struggles between dominating and dominated characters in his plays. Aligned with the French philosopher Michel Foucault's theory of discourse and power, this article analyzes one early play by Harold Pinter, The Birthday Party, arguing that the characters in this play possess strong desire for power, which makes them aware of the menace all around. What is more, the reflection of power exhibited in The Birthday Party anticipates Pinter's radical anti-hegemony politics in his later period.

Keywords: Harold Pinter, Michel Foucault, Power, Discourse

The timing of narrative drama in Egypt, the snow stopped falling, based on the theories of Gérard Genette M. Charmshir

Author: **Fatemeh Ahmadi**
Bachelor of Dramatic Literature Faculty of Arts and Architecture, Central Tehran Branch

Supervisor: **Amir Kavos Balazadh**
lecturer in the Faculty of Arts and Architecture

Abstract

In the recent decades of discussion on narrative and narrative is important for researchers to conside and many hunters have commented on the story and its elements. Gerard Genette is one of those people whose ideas regarding the time element in the narrative elaborating. In the words of Paul Ricoeur, Time and so abstract that it is very difficult to understand, but it is one way to objectively and concretely, it helps to understand these elements, the play's action. Gerard Genette based onathe actions in terms of the discrepancy between the story and the text, their comments raised And that the relationship between the story and the text is divided into three types: 1- order 2- Continuity 3- frequency. In this paper, we attempt to build on this theory, the snow has stopped falling Muhammad Leather Tap Plays in Egypt to review.

Keywords: narrative, the narrative, Genette, regularity, continuity, frequency, in Egypt, the snow stopped falling.

literary works. In this article, we have tried to achieve a poetic reading of the Husaynibn Ali's Tàzieh, using Todorov's method.
Poetic reading is a precise reading which attempts to analyze all aspects of a text, far from being engaged with paratexts, and determine the function of different aspects in its formation. In the following article, we attempted to shed light on some aspects of the Husaynibn Ali's Tàzieh, trough poetic reading of the text. In this research, library books on Tàziehhave been used as a resource, and field research in this case was not considered. The nature of this research is descriptive, and the reasoning method is comparative. Todorov distinguishes three general aspects of the narrative text, the semantic (semantique), the syntactic (syntaxique), and the rhetorical (verbal). In the following article, semantic, syntactic and verbal aspects of Husaynibn Ali's Tàzieh are studied, using viewpoints of Todorov.

Keywords:Tàzieh, Todorov, Poetics, Reading, Structuralists

Poetics reading of The passion (Tàzieh) of Husayn ibn Ali

Author: **Rafiq Nosrati**
Ph.DCandidate in theatre study ofFine Arts Faculty in Tehran University

Dr. Majid Sarsangi
Associate Professor of Fine Arts Faculty in Tehran University

Hossein Rahmani
M.A in Dramatic Literature of Soore University

Abstract

After the traditional philology revolutionized by Ferdinand-de-Saussure, and a new structuralist approach toward language established by him, different branches of science were influenced and new forms and tendencies emerged among them. Anthropology, psychology, and even the natural sciences like physics and chemistry, couldn't escape from this influence. Naturally, literature, which inherently depends on language, became more influenced and so many of the literary researchers began to redefine the literary science, using Saussure's doctrine. Among these all, Russian formalists and French structuralists were two main groups which widened their research's area and have been accepted in academic circles. On the two opposite sides of Europe, Russian formalist, such as Viktor Shklovsky, Boris Tomashevsky, and Boris Eikhenbaum, and French structuralists, such as Roland Barthes, Gérard Genette, and Lucien Goldmann, applied Saussure's thought in literature theory and criticism. While between the members of either groups there was not any complete agreement on how to use Saussure's ideas, in the end they all had the same theoretical foundation based on saussurean linguistics.

TzvetanTodorov succeeded to create a genuine combination of formalist and structuralist approaches. One of these methods, which is nominated as poetic reading has been elaborated in his book, "Poetique". On one hand, using formalist approach, he underscores the language of a literary work, and on the other hand, he confines strulturalist approach to the very framework of literary work and overlooks anything outside the text. So, Todorov creates precise reading system of a work and calls it poetic reading, which investigates for universal postulates that have been manifested in specific

Contents

• Poetics reading of The passion (Tàzieh) of Husayn ibn Ali
Rafiq Nosrati, Majid Sarsangi, Hossein Rahmani 11

• The timing of narrative drama in Egypt, the snow stopped falling based on the theories of Gérard Genette M. Charmshir
Fatemeh Ahmadi, Amir Kavos Balazadh 33

• Power Discourse in The Birthday Party
Behrouz Mahmoudi BakhtiariM, Ali Amanpourm 53

• Adaptation from Fictional Literature to Dramatic Literature :fields and applications
Mehdi Nasiri 69

• Retrieval of common concepts between teaching yoga and the elements of Stanislavsky's acting system
Mahdi HamedSaghaian, Atefeh Hoseni 95

• Roots of the Russia 19th Century Realism in Plays of M.F.Akhundzade
Ehsan Dayani, Siavash Aqazadeh Masrour, Behnaz Naderi 117

• Interconnection between Irainian life, music and Tazzieh
Abdolhosseyn Mokhtabad, Ahmad Joulaee 143

■ Theatre Specialized Seasonal Magazine

- **Proprietor:** Dramatic Arts Association
- **Editor:** Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad

- **Members of the Editorial Board:**

1.**Dr. Farhad Nazerzadeh Kermani**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)

2.**Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad**
(Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)

3.**Dr. Mahmoud Azizi**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)

4.**Dr. 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. Mahdi 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:** Dr. Mehdi Nasiri
- **Executive Administrators:** Morvarid Ramezani, Sona Ahmadpour
- **Persian Sub-editor:** Mahsa Bozorgi
- **English Sub-editor:** Mehrnoosh Nasouri
- **Artistic Director:** Sarah Mansouri
- **Typist:** Parya Sabzikari
- **Printing:** Kosar

- **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.**

Rated as a Scientific and Research Journal by the Ministry of Science, Research and Technology

In The Name of GOD