به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه تخصصی تئاتر

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

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

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

اشتراک: علیرضا لطفعلی
لیتوگرافی: نوید
چاپ: جمالی(انقلاب، خیابان ابوریحان ، پلاک ۱۳۸ تلفن: ۶۶۴۱۴۷۷۳)
توزیع: شرکت فردآورد (۷۷۶۲۵۴۵۲)
قیمت: ۵۰۰۰۰ ریال
نشانی:تهران، بلوار کریمخان زند،خیابان آبان جنوبی،کوچه ارشد،پلاک ۱۰،طبقه دوم، انتشارات نمایش، تلفن: ۸۸۹۴۶۶۶۹
کد پستی:۱۵۹۸۷۷۴۵۱۷
نشانی الکترونیک: ft.drama@gmail.com
استفاده از مطالب فصلنامه با ذکر ماخذ آزاد است.

راهنمای تهیه و شـــرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فهرست

تاملی بر یک وضعیتِ تئاتری سازه‌ها و بنیان‌های شکل‌گیری تئاتر پسااستعماری
مهرداد رایانی‌مخصوص ۷
نظریات اجرایی اروین پیسکاتور و تأثیر آن بر تئاتر مستند آمریکا
مهدی حامد سقایان، امیرنعیم حسینی..... ۲۹
کاربرد اشکال تعزیه، نقالی و روضه‌خوانی در تئاتر دینی معاصر ایران
بهزاد صدیقی، قطب‌الدین صادقی..... ۴۷
همنشینی کلام و حرکت در یک آیین بومی
جهانشیر یاراحمدی، محمدحسین ناصربخت..... ۶۷
شخصیت‌های رئالیستی و کهن‌الگویی در تریلوژی مرگ در پاییز
مجتبی دهدار، ولی‌الله شالی..... ۸۵
تاثیر جنگ بر جهان‌بینی و آثار گونتر گراس و آرمان گاتی
با نگاهی به نمایش‌نامه‌های «پابرهنه ها تمرین انقلاب می‌کنند» و «تولد»
سید جواد روشن، رحمت امینی..... ۱۰۹
بررسی الگوی قربانی میترائیستی و دیونیزوسی در نمایشنامه‌ی شاه‌لیر
مریم‌دادخواه‌تهرانی، فریندخت‌زاهدی..... ۱۲۱
بررسی روایت از دیدگاه ژرار ژنه با نگاهی به نمایشنامه‌هایی از اکبر رادی
(شب به خیر جناب کنت، باغ شب نمای ما، خانمچه و مهتابی)
مریم جعفری حصارلو، تاجبخش فنائیان..... ۱۵۱
جایگاه مفهوم «سرنوشت» در ایران باستان ونسبت این مفهوم با عدم توسعه‌ی درام در ایران
مرضیه برزوئیان ، محمود طاووسی..... ۱۶۵

سخن سردبیر

مطالعه دربابِ هنروزیبایی از مباحث پیچیده اندیشگی همه تاریخ هنر تابه‌امروز بوده است، زیرا تاملات نظری‌وفلسفی هنری، متناسب‌با شرایط و روزگاران ناگزیراز دگردیسی و بازاندیشی هستند، به‌طورمثال، افلاطون با طرح نظریه‌ی ایده‌ها "حقیقی، زیبا و خیر" در اندیشه‌ی فیلسوفان مابعد خود چون ارسطو، دکارت، کانت، هگل وحتی نیچه حضور دارد، ولی در نظر ورزی هر یک ازاین اندیشه‌ورزان زیباشناختی و فلسفی الگوهای ماقبل بازتابی نو می‌یابند، زیرا پدیده‌های هنری و نظری متناسب‌با روزگارنو، نیاز به معاصرسازی دارند، به‌عبارتی فرایند فروپاشی الگوها و زوال چارچوب‌های نظری‌وعملی هنری امری طبیعی است، ازسویی دیگر بازاندیشی تئوریک و فلسفی متناسب‌با خلاقیّت‌های هنری هردوره نیز حقیقتی انکارناپذیر است.

با چنین نظرکردی، پرسش و چیستی زیباشناختی امروزین امری مکشوف و مبرهن است. پس مطالعات نظری و زیبا شناختی هنرهایی ازقبیل هنر نمایش در زمانه‌ی ما تنها" نمی تواند با نگره‌های پیشین از ارسطو تا هگل، لسینگ آرتو، دریدا وحتی برشت، بکت، استانیسلاوسکی و ... رصد شوند، زیرا آگاهی تجربه سنتی زیباشناختی متنی و اجرایی در دیدار و اتصال با هنر امروز نیاز به بازآفرینی دارد، چون در روزگار رسانه زده‌ی هنرها،زمانه‌ایی که مخاطب از تماس و رویاریی با هنر بیگانه است و برخورد مستقیم وزنده‌ی روحی با آن ندارد، طبیعی است که آگاهی هنری و معیارهای نظری زیباشناختی هنر نیاز به بازخوانی جدّی دارند، فرایندی که در آن یک تجربه از گذشته باید جایگزین گونه‌ای آگاهی امروزین شود.

به بیان‌وزبانی دیگر تماشاگر نمایش ایرانی چون تعزیه ویا روحوضی که از طلوع تا غروب و یا از آغاز شب تا سپیده‌دمان چشم دل در صحنه و خلاقیّت آدم‌های آن داشتند دیگر از آن معرفت حضوری، خبر وحضوری موجود نیست، در چنین وضعیتی مطالعات زیباشناختی و نظری هنر نمایش باید بازخوانی تازه‌ای از کهکشان و حیات اندیشه، نظر و حضور معرفتی نمایش ایرانی را درنظر گیرد.

تاملی بر یک وضعیت تئاتری سازه‌ها و بنیان‌های شَکل‌گیری تئاتر پسااستعماری

مهرداد رایانی مخصوص

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱ / ۲ / ۲۷ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۰/ ۴ / ۳

تاملی بر یک وضعیت تئاتری سازه‌ها و بنیان‌های شَکل‌گیری تئاتر پسااستعماری

مهرداد رایانی مخصوص
عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی- واحد تهران مرکز

چکیده

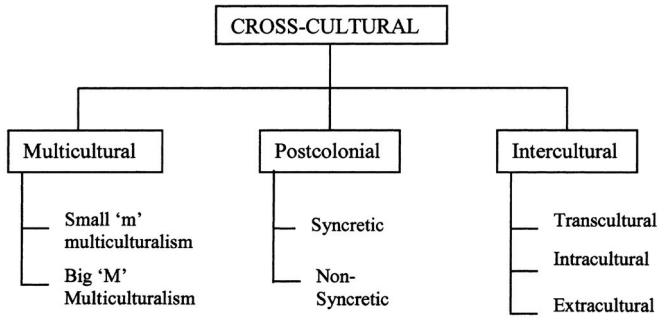
مبحثِ ارتباطاتِ بین‌المللی در تئاتر و یا به‌تعبیری تولیداتِ بین‌المللی یا بینافرهنگی[۱]، موضوعِ چندان جدیدی نیست؛ اگرچه علاقمندانِ روزافزونی پیدا کرده و شمارِ فراوانی از هنرمندان در جای‌جای دنیا در تب‌وتابِ آن هستند و به آن توجه دارند. صرف‌نظر از آنکه این‌قبیل تولیدات چقدر گسترده‌اند و گوناگونی آن‌ها چگونه پدید آمده است و در چه ساحت‌هایِ شکلی‌ومعنایی پیش می‌روند، این جریان وابستگی تام‌وتمام به بانیانِ این حرکت و مانیفست‌های ایشان دارد و پیروان این نوع از تولیدات، گاهی از این افراد به‌شکل فکری‌وشکلی تغذیه می‌شوند. نسبتِ سرچشمه‌ی این حرکت‌ها و منظور و اهدافِ مدنظر و چگونگی شکل گرفتنشان، مسایلی اصلی است که در این مقاله به آن‌ها خواهیم پرداخت. در این مقاله برروی چند چهره‌ی شاخصِ تئاترِ معاصر دنیا؛ همانند آرتو، مایرهولد، بروک، گروتفسکی، باربا و... که تلاش‌های بسیاری دراین‌راستا انجام داده‌اند، تمرکز شده است تا شاهدِ مثالی بر رویکردِ اصلی مقاله؛ یعنی چگونگی‌وچرایی شکل‌گیری پدیده‌ی "پسااستعماری"[۲] در حوزه‌ی تئاتر و مکانیسم آن باشند. مهم‌ترین نکته در دنیای پسااستعماری این است که مشرق‌زمین چگونه می‌اندیشد. کشف اینکه کشورهایِ مورد استعمار، چگونه می‌اندیشند و چه‌نوع نگرشی دارند، مهم‌ترین انگیزه‌ای است که کشورهای استعماری به‌دنبالِ آن هستند تا با مکانیسم آن، مقاصد آتی خود را پی‌ریزی کنند. تئاتر توانسته است دراین‌راه یک وسیله مناسب باشد

واژگان کلیدی: تولیدات بینافرهنگی، استعمار[۳]، پسااستعمار، پست‌مدرنیسم

بنیان‌های تکوینی

پدیده‌ی "استعمار" به‌ویژه برای کشورهایی که مستعمراتی را درطولِ سال‌ها برای شماری از کشورها شکل داده‌اند، رنگ‌وبویی آشنا دارد. به‌ویژه مردمِ این‌قبیل کشورها که وارثِ ناملایمات و فقرِ فرهنگی، سیاسی‌واجتماعیِ حاصل از این فرایند بوده اند، به‌راحتی درمی‌یابند که انگیزه و روش موردِتوجه‌واقع‌شدن و یا هجمه چیست.

با گذشتِ زمان، روش‌های نوینی برای بروز و ظهورِ امپریالیسم و تحققِ نیت‌ها استعماری شکل گرفته که با اصطلاحِ پسااستعماری همراه شده‌اند. صرف‌نظر از تعریف‌ها و شعبه‌هایی که در بحثِ مربوطبه "تقاطع فرهنگ"[۴] ها وجود دارد (به شکل زیر توجه شود)



و تقسیمات و تفاوت‌هایی که براساسِ آن مابینِ تولیداتِ چندفرهنگی[۵]، بینافرهنگی[۶] و استعماری[۷] تبیین می‌شود (ر.ک. به: لو و گیل برت ۲۰۰۲) برای رهایی از این چالش‌وتبیین‌ها، یک تعریف که بتواند مقصود ما را از واژه‌ی "پسااستعماری" در این مقاله برآورده کند، مدّنظر قرار می‌گیرد. "بیل اشک روفت"، "هلن فی فین" و "گریس گریفیث" یک تعریف با یک رویکردِ نسبتا جامع را ارایه می‌دهند:

"ما اصطلاح پسااستعماری را برای پوشش دادن به تمامیتِ فرهنگ‌هایی به کار می‌بریم که تحت تاثیرِ فرایندِ امپریالیستی از لحظه‌ی استعمار تا زمان حال واقع شده‌اند؛ زیرا فرایندِ مستمرِ اشغال گرایانه که از سویِ امپریالیسم اروپایی آغاز شده بود، ادامه یافته است... این اصطلاحِ اختصاصی به عنوان یک اصطلاحِ برآمده از حوزه‌ی نقدِ تقاطعِ فرهنگی است و در سال‌های اخیر برای شکلِ دادن گفت‌وگوی ما بین فرهنگ‌ها پدید آمده است." (اشکرافت و دیگران، ۲۰۰۲ : ۲)

حضوروبروز روحیه‌ی استعماری دو سویِ تاریخی و بنیادین دارد:

نخست آنکه به‌دلایلِ گوناگون ازجمله کمبودِ منبع، فقرِ اقتصادی‌وفرهنگی، طبعِ سواستفاده‌گرایانه، طمع و... روحیه‌ی بلعیدن و سواستفاده درطرفِ تهاجم‌گر وجود دارد و درنتیجه‌ی آن افعالی هم‌چون

یغماوچپاول کردن، شکل گرفته است.

طرفِ دوم و موردِ استعمارواقع‌شده، سویِ دیگر این چالش است که آن‌هم به‌دلایلی، آمادگی و پذیرش و گاه متاسفانه استعدادِ بلعیده شدن را دارد و کمتر تلاشی برای برون‌رفت از فرایندِ استعماری ازخود نشان می‌دهد و یا توش‌وتوانِ مقابله به‌دلایل مختلف وجود ندارد. نتیجه این می‌شود که همواره کشورهای استعمارگر با مستعمرات خود برخوردی چپاول‌گرایانه و سلطه‌جویانه دارند. اگر در گذشته، وجهی از این استعمارگرایی را در برده‌داری و سپس تبعیض نژادی و مسایل مربوط‌به آن می‌دیدیم- که به‌وفور در حوزه‌ی ادبیات نمایشی و به‌ویژه آثار "آئول فوگارد"بروزوظهور پیدا کرده‌اند- امروزه رنگ‌وبوی این پدیده به‌سببِ شرایطِ کنونی و به‌تعبیری به‌سببِ حاکم‌بودنِ فضای دموکراتیک (اگر چنین چیزی باشد)، روندی دیگری پیدا کرده؛ زیرا ابزارها و نوعِ گفت‌وگو و زبان‌وادبیاتِ استعمارکردن نیز تغییر پیدا کرده است. امروزه به‌سادگی نمی‌توان کشوری را مورد هجوم قرار داد و یا نیت‌های استعماری را جاری کرد؛ زیرا شعارِ دموکراسی، منشورِ سازمان‌های بین‌المللی و ازجمله شورای همکاری کشورهای غیر متعهد دربرابرِ این‌قبیل اقدام‌ها موضع‌گیری خواهند کرد؛ البته درحقیقت این مراکز نیز مبتنی‌بر یک سیستمِ تعریف نشده و پنهانِ استعماری تبیین شده‌اند. وجود حقِ وِتو برای تعدادِ معدودی از کشورها، یعنی حقِّ توحش و نبودِ فضایِ دموکراتیک و همین یک نمونه‌ی موردِ اشاره، خط بطلانی است بر کلیتِ نگاه بانیانِ دموکراسی امروزِ جهان. این همان قدرتِ ناپیدایی است که مشروعیتِ تام‌وتمام ادعای دموکراتیک را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. صرف‌نظر از معادلاتِ سیاسی مابین تشکل‌های بین‌المللی و کشورهای امپریالیستی، یافتنِ توجیه[۸] های لازم‌وکافی برای همراهی افکارِ عمومیِ جهان دراین‌قبیل اقدامات از ضروریات است و البته این حکم و نحوه‌ی تحقق آن به پدیده‌ی استعمار و کشورهای استعمارگر و درصدِ به تنگنا آمدن آن‌ها هم بستگی دارد. ازاین‌زاویه است که امروزه رویکرد پسااستعماری به‌شکلِ نرم، زاییده و جاری می‌شود. درحقیقت نوعی تغییرِ استراتژی در نحوه‌ی استعمار کردن کشورها، مبتنی‌بر تغییرِ سازوکارِ نظامِ سلطه و سیستم‌های ارتباطی پدید آمده است. حوزه‌ی فرهنگ‌وهنر، مبتنی‌بر همین رویکرد، موردِتوجه شماری‌از کشورهای صاحب‌منشِ استعمارگراست و درنتیجه هنر نمایش نیز از آن بی‌نصیب نمانده است.

شواهدِ تاریخی

شاید بتوان هجوم به بنیان‌های تئاتر را از سال‌های بسیار دور و از دورانی که تئاتر با آیین‌ومناسک درارتباط بود و سپس روندِ تکاملی‌اش را تا تبلورِ دراماتیکش طی کرد، مشاهده کرد. درحقیقت، نخستین هجمه‌ی استعماری در عرصه‌ی تئاتر توسط حاکمیت‌ها برعلیهِ تئاتر شکل گرفت. تاریخ تئاتر به ما نشان

می‌دهد که آیین‌هاومناسکِ قومی‌وملی در عهدِ باستان و در تمدن‌هایی هم‌چون یونان، مصر، هند و ایران باستان، متکی‌بر خواست و تصمیمات مردمی و با نیت‌های کاملا مردم‌گرایانه برای جامه‌ی‌عمل پوشاندن بر خواست‌های انسانی و یا برطرف کردن مشکلات‌ومسایلی ازاین‌دست برپا می‌شدند و شکل می‌گرفتند. بدین‌سان تئاتر برآمده از خواستِ مردم و شکل‌یافته از افکاروذهنیت‌های موردِ درخواست ایشان و برحسبِ نیازهای روزشان بود. رفته‌رفته حاکمیت، تحتِ‌لوایِ پشتیبانی از این پدیده و با شعارِ فرهنگ‌سازی و فرهنگ‌گرایی، نه‌تنها نگاهِ گزینشی که گاه هدایت‌گری این هنر را هم رقم زد تا به اهدافِ خاص خود دست پیدا کند. صرف‌نظر ازاین‌قبیل بهره‌ها، مهم‌ترین اتفاق دراین‌راستا، استعمارِ تئاتر و مصادره‌به‌مطلوب کردنِ این پدیده به‌نفعِ حاکمیت بود.

" سیاسیون، فعالانی که حضورِ اجتماعی دارند، نظامیان و تروریست‌ها از متدها و روش‌های تئاتر (اجراهای تئاتری) در راستای حمایت کننده‌ی خود در امور اجتماعی استفاده می‌کنند– اتفاقاتی که نتیجه بخش‌اند و آماده‌سازی و به وجود آوردن‌شان با نیتِ تبدیل، تغییر و یا ثبوتِ یک مورد خاص انجام گرفته است." (چخنر. ریچارد، ۲۰۰۳: ۲۱۵)

درنتیجه‌ی شناسایی قدرتِ نهفته در این پدیده‌ی فرهنگی، همواره حاکمیتِ وقت، بررسی‌وکنترل خود را دوچندان می‌کرد وچنان‌چه، حرکت‌وسازِ مخالفی به‌صدا درمی‌آمد به‌سرعت از گردونه، حذف و یا حمایتِ مادی‌ومعنوی او قطع می‌شد؛ حتی اگر هنرمندِ موردِنظر، نیازمندِ حمایت‌های مادی حاکمیت نمی‌بود، بازهم مجالی برای بروز پیدا نمی‌کرد. حاکمیت‌ها فراگرفته بودند که در ورایِ استعمار اقتصادی‌ومالی، وجوه‌وابعادِ انسانی را هم مورد هدف قرار دهند و بدین‌سان ورود به عرصه‌ی فرهنگ و علوم انسانی نیز پدید آمد.

"گراهام ماردوک بیان می‌کند که شورای عالی منچستر به تازگی هزینه‌های جانبی و کمکی خود را به اجتماعات هنری شمال غربی باتوجه به اینکه این مراکز مبالغی را برای گروه‌های تئاتری اپوزیسیون و برای حمایت برخی از آثارِ شمال غربی که به عنوان اعتراض علیه جهت گیری مارکسیستی ساخته شده‌اند، قطع کرده است."(بنت. سوزان، ۲۰۰۳: ۱۱۷)

گفته‌ی ذکرشده، نشان می‌دهد که حتی در به‌اصطلاح متمدن‌ترین کشورها که اعتراض را حقِ طبیعی جلوه می‌دهند، کنترل شدن ازسوی حاکمیت به‌شکلِ واضح جریان دارد. این‌چنین بود که به‌عنوانِ‌مثال رابطه‌ی شکسپیر و ملکه‌ی الیزابت مستحکم شد و یا مولیر موردِ حمایت قرار گرفت. ***تاریخ تئاتر*** به‌خوبی از این ارتباطات پرده برداشته و نشان داده که چه‌نوع نسبت‌هایی برای تحققِ اجراها شکل یافته است. گاه اسنادی درباره‌ی ارتباطات یادشده مابینِ برخی‌از بزرگان تئاتری که شهرتی جهانی دارند به‌چشم می‌آید که حیرت را دوچندان می‌کند. متناسب با چنین فضاوشرایطی، این پرسش

پیش می‌آید که چقدر شرایط در بروزوظهور استعدادِ هنرمندان موثر است؟ اگر مراوده‌ی ملکه‌ی الیزابت با شکسپیر مطلوب نمی‌بود، آیا امروز بازهم شاهد این ۳۷ نمایشنامه‌ی منتسب‌به شکسپیر بودیم؟ دو کتابِ ارزشمند ***تاریخ تئاتر سیاسی***[۹] نوشته‌ی زیگفرید ملشینگر و ***تئاتر و اضطراب بشر***[۱۰] نوشته‌ی پیرامهتوشار به‌خوبی این چالش‌های ارتباطی را نشان داده‌اند.

باری هنرمندانِ توانمند، باذوق‌وباقریحه و خلاق و ازهمه‌مهم‌تر، پیوندخورده با ذاتِ حقیقی هنرمندانه، همواره سعی داشته اند تا بازی با حاکمیت را به‌سودِ خویش به‌پایان برسانند؛ اگرچه گاه در این موازنه و بازی، منفعت‌هایی را هم برای حاکمیت‌ها پدید آورده‌اند. صرفِ‌نظر از بررسیِ این‌نوع از ارتباطات و چرایی شکل گرفتنشان و نیز درصدِ منفعت‌هاوضررهایی که عایدِ تئاتر شده است، هنرمندِ تئاتر ازاین‌راه کوشیده است تا ذاتِ هنرمندانه‌اش جاری‌وساری شود و حیاتِ تئاتری‌اش پایدار بماند؛ البته می‌توان خرده‌گیری‌هایی را بر این شیوه‌ی ارتباطی برشمرد. مرادِ هنرمند، ارتباط با مخاطب است و چون گاه ماتومَمات تئاتر در دستانِ حاکمیت تبیین می‌شود، هنرمند مجبوربه ارتباط است. حاکمیت نیز آگاهانه این نیازمندی را درک و رَصَد کرده و می‌کند و ازهمین‌روست که گاه شماری از هنرمندان، جذب و شماری طرد می‌شوند. این یک‌بازی نیمه‌پنهان و مبتنی‌بر حاشیه‌های غیر تئاتری و کاملا سیاسی است و همواره بر چگونگی فرایندِ شکل‌گیری تئاتر تاثیر گذاشته است. ازهمین‌زاویه، حضوروبروزِ پدیده‌ی استعمارگری در تئاتر قابلِ تعقیب‌وبررسی است. حاکمیت‌ها تمایل دارند تا ارتباط با بدنه‌ی تئاتر را به سودوروندِ استعماری خویش تبیین کنند و هنرمندانِ راستین نیز کوشش می‌کنند تا خویش را از این فضا دور نگه دارند. این روند همواره با تاریخِ تئاتر پیش آمده است و حتی در خصوصی‌ترین تئاترهای دنیا نیز می‌توان سرنخی از این روحیه‌ی استعماری دید. آنجاکه متولیِ یک شرکت، انتخابِ بازیگری را تحمیل می‌کند یا زمانی‌که در یک برنامه‌ی سیاسی، شاهدِ حضورِ چهره‌های به‌نامِ تئاتری هستیم، این بازی، نیمه‌ی پنهان خود را نمایان می‌کند.

درحقیقت از زمانی‌که تئاتر به شکل‌ومفهومِ امروزین و مدرن خود تبیین شد، پدیده‌ی استعماری در تئاتر رنگِ عملیاتی‌تری به‌خود گرفت. این ایام مصادف است با کاسته شدنِ وجه مردمی تئاتر در هدایت و برپایی این هنر (کارلسون.ماروین: ۲۰۰۴) و برعکس شکل گرفتنِ مدیریتِ دولتی و قیم شدن بر تئاتر. نقشِ مخاطب در این فرایند به‌تدریج به یک تماشاگرِ صرف تقلیل پیدا کرد و گاه حتی برای آمدن و کِی و چگونه آمدنش در تئاتر، یک برنامه‌ریزی ازپیش‌تدارک‌دیده‌شده با مقاصد خاص، فراهم آورده شد. رفته‌رفته هنر نمایش با مشارکت‌های بزرگ و بی‌چشمداشتِ مردمی که با سرمایه گذاری مردمی پیش می‌رفت، بیگانه شد و درنتیجه هنر نمایش به‌سمتِ یک هنر سانتی‌مانتال و یا فاخر گرایش پیدا کرد و با تنظیم و به فرموده‌ی شماری واسطه و کارگزار تحقق یافت.

حضورِ آیین، مناسک، رسوم، جشن‌هاوعزاداری‌ها که همگی در تقویمِ رفتاری و مردم‌شناسانه‌ی قوم‌ها تثبیت شده بودند (چخنر. ریچارد: ۲۰۰۳)، رفته‌رفته ماهیتِ پیشین و نمایشی خود را ازدست دادند و به‌جای آن‌ها جدول‌های تبیین‌شده‌ی مدیرانِ تئاتری و تماشاخانه‌ها ظاهر شدند.

این اتفاق را می‌توان درباره‌ی هنرِ تعزیه نیز مشاهده کرد. یکی از رازهای ماندگاری هنرِ تعزیه در این است که با عدمِ حمایتِ متولیِ دولتی به‌بهانه‌ی پاسداری و تقویت و... این هنر مواجه بوده است. اتفاقا باید این توجه نکردن را بسیار مغتنم شمرد. نظامِ سلطه‌ی رضاشاه با تعزیه چه کرد؟ پیشتر از او چه بر سر تعزیه آمد؟ هرقدرکه تعزیه، توسطِ خود مردم و براساسِ نیت‌های مردمی و دریک‌فضایِ دموکرات و فارغ‌از توجه‌های سیاسی تولید شد و به حیات خود ادامه داد، شاهدِ درخشش‌های چشم‌گیرتر آن بوده‌ایم و هرقدر حاکمیت سعی کرد تا آن را موردِتوجه قرار دهد، بازایستاد؛ زیرا اساسِ تعزیه، مبتنی‌بر غیرِ سیاسی بودن و مشارکتِ دلی و مردمی است و نه مشارکتِ منفعت‌طلبانه و گاهی استعماری. از آنجاکه برپایی مجالسِ تعزیه به نیت‌های خیرِ بانیان و حمایت‌گرانِ مردمی‌اش وابسته است، حیاتِ خود راهم‌چنان ادامه داده و بدین‌سان نابودی را به‌خود نخواهد دید؛ اگرچه گاه موردِ غضب قرار گرفته و یا اجرایش ممنوع شده است و یا شماری‌از پشتیبانی آن نیت‌های استعماری‌شان را پرورانده‌اند و...

این گریز، کمی حوزه‌ی پدیده‌ی استعمار در عرصه‌ی تئاتر را برای خواننده جهتِ ورود به یک نگره‌ی تاریخی گشوده‌تر می‌کند. باری پدیده‌ی پسااستعماری با تجدیدنظر در بنیان های خود در قرن ۲۰ و ۲۱ به یک شیوه‌ی رایج تئاتری بدل شده است. اگر بخواهیم خیلی واضح نمونه‌هایی از متولیان این‌نوع حرکت‌ها را برشماریم، بی‌تردید می‌توان از یرژی گروتفسکی، پیتر بروک، ریچارد چخنر، پیتر زارلی، یوجینو باربا و روبرت لی پاج، جاتیندر ورما و... نام برد. این افراد که به‌نوعی در دنیای تئاتر گوش آشنا هستند و صاحبِ سبک و امضای مشخص، کارگردان ها و گاهی تئوریسین‌هایی هستند که غرب را در نسبت‌با شرق در آثارشان تبیین کرده‌اند و می‌توان آن‌ها را به‌شدت تحت‌تاثیرِ رویه‌ی پسااستعمارگرایی دید و عملکرد های گوناگونِ ایشان درطول سالیان متمادی نشان‌دهنده‌ی این مدعاست.

نمی‌توان مدعی شد که "تمام" این حرکت ها الف) با "یک" اراده‌ی ازپیش‌تعیین‌شده شکل یافته‌اند و ب) متکی و یا متصل‌به جریان‌های سیاسی‌اند؛ اما بی‌تردید با مطالعه‌ی تاریخ و چگونگی رشد و یا قطعِ فعالیت‌های ایشان، می توان حدس‌ها و فرضیاتِ بسیار محتملی را مشاهده کرد. این افراد، جملگی بر بنیان‌های عملیاتی خاصی در حوزه‌ی تئاتر تاکید دارند و آن توجه‌به"اتصال‌های فرهنگی"[۱۱] است؛ اتصالات‌ومراوداتی که به‌نوعی باعثِ ظهوروبروز و یا ارتباطِ مابین فرهنگ‌ها و قومیت‌های متفاوت می‌شود.

پدیده‌ی پسااستعمارگرایی با یک نیتِ بسیار ساده برای سویِ موردِ استعمار توجیه می‌شود:

"گفت‌وگوی فرهنگ‌ها."ضروری است تا به‌فوریت، دو نکته برای جلوگیری از بروز هرگونه برداشتِ اشتباه یاد شود:

نخست آنکه گفت‌وگوی فرهنگی به یک تعاملِ دوسویه اشاره دارد؛ تعاملی که در آن هر دوسویِ ارتباط، سهم و بهره‌ی خود را به‌دست آورند. اگر یک‌سو، تنها سخنگو باشد و دیگری فقط فراهم‌آورنده‌ی

محلِ گفت‌وگو، شنوندگان و احتمالا موادی برای پذیرایی، سهمِ سویِ دوم درحدِّ یک خدمتگزار و فراهم‌کننده تبیین می‌شود و درحقیقت، سویِ نخست در جایگاهِ هدایتگر و تصمیم‌گیرنده، جهت‌دهی را برحسبِ نیازهای مدِّنظرش سامان می‌دهد و این خروج از شرطِ اصلی‌واساسیِ گفت‌وگوست. اگر در یک گفتمانِ فرهنگی، دادودهش انجام نپذیرد و تنها بهره‌رسانی مدّنظر قرار گیرد، گفت‌وگو رخ نخواهد داد و فقط پلی برای انتقال آنچه یک‌سو مدِّنظر دارد، فراهم می‌شود. بی‌راه است که خود را با واژگانی هم‌چون انعکاسِ فرهنگِ خودی در کشورهای دیگر فریب دهیم درحالی‌که سویِ نخست، برمبنایِ ایدئولوژی و نگرشِ خویش، همه‌چیز را سامان می‌دهد و جامه‌هایی را برای به‌تن کردن دیگران فراهم می‌آورد که رنگ‌وبو و تاثیراتش، کاملا متناسب با خود و علایقش است و هیچ نسبتی با سویی که از آن تغذیه ی اولیه اش را انجام داده، ندارد. این توضیح، انکارکننده‌ی یک تولیدِ مشترک با سهم‌های کاملا مشترکِ فرهنگی درمیانِ فرهنگ‌ها نیست. درحقیقت همان‌قدرکه دوسویِ گفت‌وگو به بهره‌برداری ومنفعت‌های خویش می‌اندیشند باید به سوی دیگر و منفعت‌هایش توجه کنند و فضاومجالِ چنین نگرشی را به‌شکل عملیاتی برای یکدیگر فراهم کنند.[۱۲]

دوم آنکه همواره مبادلاتِ گوناگون و ازجمله ارتباطاتِ بین‌المللی، تابعِ شرایط گوناگونی است و گاه باید یک امتیاز داد تا بتوان امتیازی را کسب کرد. اگر این‌قبیل معادلات در عرصه‌ی فرهنگ‌وهنر و در این‌جا در حوزه ی تئاتر مدِّنظر باشد، بی‌تردید با آشکار شدن این‌قبیل امتیازات، می‌توان نوعی‌دیگر به این فرایند نگریست و تبادل و یا امتیازدهی‌ها را در فرجام سنجید. دریک‌شمای‌کلی، هرنوع تعاملی که درپیِ آن منفعتِ هر دوسویِ ارتباط مدِّنظر قرار گیرد به‌شرطِ تحققِ نسبی نسبت‌های هر دوسو، می‌تواند مفید واقع شود. بنابراین راقمِ این سطور با نقدِ یادشده، طردکننده‌ی این‌قبیل ارتباطات نیست، بلکه از ورایِ این نگاه و کالبد شکافیِ مدّنظر، درپیِ احقاقِ سهمی است که باید. به‌عنوان‌مثال وقتی روبرت ویلسون در سال ۱۳۵۱ ه. ش. نمایش "مقدمه ای بر کوهستان کا" را در جشن هنر شیراز برای اجرا آماده کرد، شماری بازیگر ایرانی و غیر ایرانی را به‌کار گرفت. این تولیدِ بینافرهنگی، یک تجربه ی درخور و قابلِ بحث بود؛ اگرچه سهم‌های طرفین آن‌گونه‌که باید و شایسته رنگ نگرفت؛ اما آغازگاهی بود برای یک تبادل. کارلسون با گزینشِ متن و عواملِ گوناگونِ اجرایی، عملا تولیدِ خودش را که مبتنی‌بر عقاید

و ایدئولوژیش بود، آماده کرد و به‌نمایش گذاشت و البته شماری از بازیگران و تماشاگران نیز از این هم‌جواری لذت بردند و آموختند. سهمِ این همکاری و تجربه برای یک‌سو درحدِّ لذت و وجه آموزشی‌اش تعریف شد که در قیاس با سهمی که کارلسون عایدِ خود کرد، بسیار متفاوت‌تر است. بااین‌حال این تجربه و اقدام درنسبت‌با سایرِ اقداماتی که درادامه برخواهیم شمرد، قابلِ پذیرش‌تر است؛ زیرا رویکردِ استعمارگرایانه‌اش، بیشتر فردی و مادی به‌نظر می‌رسد و دورایِ لذت و آموزشی که پدید آورد، قابل توجیه است.

می‌توان این مثال را با مثالِ مشابه دیگری؛ یعنی اجرایی که روبرتو چولی از نمایشنامه‌ی ***خانه‌ی برناردا آلبا*** در تهران و در سال ۱۳۸۲ ه. ش. فراهم کرد تاحدودی مشابه دانست. نمایش یادشده با بازیگرانِ ایرانی و به کارگردانی چولی، یک کارگردان دسته‌دو از کشور آلمان آماده شد. این نمایش علاوه‌بر حدود ۳۰ اجرا در تئاترِ شهر تهران (تالار اصلی)، تورهای متفاوتی هم برای اجرا در اروپا داشت. آنچه در این نمایش برجسته شده بود، دردِ زن‌هایِ اسیرشده در خانه ای بود که نمی‌توانستند از آن بگریزند. زنانی که تو گویی جملگی تحتِ سلطه اند و نمی‌توانند برای رهاییِ معقول و پاسخِ معقول و مشروع به تمنیاتِ زنانه‌شان، راهی بیابند و ازاین‌رو بود که در بی‌همسری و دردِ جنسی، خود را به درودیوار می‌کوبیدند. شاید این برداشت به‌نوعی تیره‌بینی تلقی شود؛ اما حقیقت این است که بازتابِ این نوع جامعه‌ی تفسیرشده ازسویِ یک کارگردانی اروپایی با بازیگرانِ ایرانی، به‌ویژه در کشورهای غربی به زیبایی و استادی جواب می‌داد و خواستی را که هدف‌گذاری شده بود، برآورده می‌کرد. این تولیدِ مشترک به‌لحاظِ مالی، هزینه‌هایی را به‌همراه آورد و طرفِ آلمانی نیز ازسویِ موسسه گوته مورد حمایت قرار گرفت تا اجراهای اروپایی‌اش را سازمان‌دهی کند و باتمامِ نیش‌های ضد ایرانی و نکبت‌هایی که با زیرکی در کار نهفته شده بود، می‌شد موردِ تحمل باشد؛ چون حداقل شماری بازیگر و تماشاگر از آن بهره‌های آموزشی لازم را بردند و درصدِ استعماری‌اش آن‌گونه نبود که در باقی اقدام‌های مشابه قابلِ پیگیری است. زیاد نباید نگران این‌قبیل اتفاقات جهت‌گیری‌های استعماری بود. ازاین‌نوع نمایش‌ها به‌وفور در دنیای تئاتر غرب‌وشرق درحالِ اجراست که با نیت‌ها و ترکیب‌های مختلف انجام می‌شوند و چندان نگران‌کننده نیستند. جایی باید احساسِ خطر جدی کرد که منفعت‌های مادی در پَس است و به‌شکلِ بنیادی مواردِ دیگر موردِتوجه قرار داده شده‌اند. البته هیچ‌گاه منفعت‌هایِ مالی حذف نمی‌شوند، بلکه گاه کم‌رنگ می‌شوند و زمانِ بهره‌برداری از آن‌ها به‌تاخیر می‌افتد؛ زیرا گاهی متولیان این اقدامات، نخست نیازمندِ فراهم کردنِ بسترهای لازم‌ومناسب هستند. این‌قبیل حرکت‌ها که بابرنامه‌ریزی درازمدت، هدفِ یا اهدافِ خاصی را مورد مطالعه‌ی کاربردی قرار می‌دهند، عموما ماهیتی استعمارگرایانه دارند که با پیش‌انگاشت‌های خاصی همراه هستند. یک نمونه ازاین‌قبیل عملکردها در فعالیت‌های جاتیندر ورما

به‌عنوانِ کارگردانی اروپایی دیده می‌شود. این از همان مواردِ خطرناکی است که درایت‌های کافی‌ووافی را در برخورد لازم دارد.

"ورمابه شکلی کاملا مستقیم با تجربه‌های گوناگونِ آسیایی‌ها در بریتانیا سر و کار داشت و مسایل درونی مهاجران را با جوامعی که تحتِ تاثیر پدیده ی نژاد پرستی بودند، مورد بررسی قرار داد. در سال‌های اخیر با توجه به گرایشِ وافر در تنظیمِ متونِ کلاسیک که متکی بر صحنه آرایی‌های هندی‌اند و به نوعی برآمده از خواست‌های بریتانیای پس از استعمار، دریافت های نو و متوهرانه‌ای از متونِ آشنا بروز پیدا کرده و البته نوعِ نگریستن‌ها نیز تغییر یافته است. ورما از ترجمه‌های متفاوتِ متون به زبان‌های انگلیسی و هندی و همچنین متنِ اصلی که به زبان فرانسوی است، استفاده کرده تا به زعمِ خویش، نمایشی "هندی"بیافریند."

(دلگارت و هریتاج،۱۹۹۷: ۲۷۹)

تلفیقِ فرهنگِ اروپایی و هندی و رسیدن به یک شکل سوم از اهدافِ اولیه‌ی ورماست. این تعاملِ متقابل و گاه بازیِ تاثیروتاثر فرهنگی، جدااز آنکه برای ورما و بسیاری می‌تواند وَجدآور و گاه سرگرم‌کننده باشد، یک تداخلِ فرهنگی، مبتنی‌بر مواجه‌های فرهنگی را هم فراهم می‌آورد و نشان می‌دهد که آیا این فرهنگ‌ها قابلیتِ سازگاری دارند یا در یک تقابل ناسازگارانه قرار می‌گیرند. شاهدِ مثال هم عکس‌العملِ مخاطبان است که توسط شماری محقق مورد بررسی قرار می گیرد. بدین‌سان می‌بینیم که ورما درظاهر به‌دنبالِ اتصال‌های فرهنگی است و درراستای علاقه‌مندی‌اش به‌سمتِ اشکالِ خاصی از یک فرهنگ خاص می‌رود؛ اما در باطن، پژوهشی بسیار پیچیده با اهدافی بسیار فراتر از یک اجرای تئاتری و ارتباطاتِ فرهنگی مدِنظر قرار می‌گیرد. (دلگارت و هرتیاج، ۱۹۹۷: ۲۷۸– ۲۹۸) اینکه چه‌کسانی و چه‌گونه این بررسی‌ها انجام می‌گیرد و نتایجِ به‌دست‌آمده، چگونه طبقه‌بندی و موردِ استفاده قرار می‌گیرند، سوی دیگر بحث است و پژوهش دیگری را می‌طلبد.

باری اجراهای ورما پُراز انواعِ رقصِ کاتاکالی، موسیقی کِیل[۱۳]، بهاوا ای[۱۴]و شمار زیادی از مسایل و ترکیب‌های سرگرم‌کننده‌ی هنرِ مردمی هند است که به‌نحوِ بسیار حرفه ای درطولِ اجرای یک اثر موردِ استفاده قرار می‌گیرند تا هم احساسِ تماشاگر را تحتِ‌تاثیر قرار دهند و هم طبیعی جلوه یابند و ازهمه‌مهم‌تر آنکه به‌شدت طراوتِ زبانِ تصویری هند را منعکس کنند و درنهایت آنکه برداشتِ ایدئولوژیکی و سیاسی مدِنظر ورما را انتقال دهند. ظاهر مساله بسیار شفاف است. ورما می‌خواهد تولیداتی مبتنی‌بر فرهنگ‌های هندی‌واروپایی را شکل دهد. یک جست‌وجوی شخصی که اتفاقی و یا پیش‌پاافتاده نیست؛ اما کاملا فرهنگی است. این ظاهرِ بسیار شفاف در درون، نسبت‌های رفتاری مخاطبانِ گوناگون و با ملیت‌های مختلف را موردِ بررسی قرار می‌دهد؛ ضمن آنکه با به‌کارگیری سنت‌هاورفتارهای مختلفِ

برآمده از فرهنگِ هند، مواجهه‌ی مخاطبان رصد می‌شود.[۱۵] این‌همه پژوهش برای بازشناساییِ عملیاتی رفتار و نوعِ اندیشیدنی است که در فرهنگِ هند وجود دارد تا در مناسبات‌ومراوداتِ آتی مابینِ دو کشور، نخست، درک و مابه‌ازایِ درستی برای نشانه‌های گفتاری‌ونوشتاری رخ دهد و دیگرآنکه بهترین نسخه برای رفتار و عکس‌العمل تجویز شود. روشن است که اینجا تئاتر یک وسیله‌ی کاملا ابزاری برای مقاصدِ دیگر است و انگیزه‌های شکل‌گیری آن در ظاهروباطن، کاملا متمایزومتفاوت‌اند. اینجا یافتنِ مناسباتِ ارتباطی میان هندوستان و بریتانیا موردِ بررسی است و بررسی و یافتن کلیدهای رفتاری در مواجهه با شمارِ فراوانی تبعه ی هندو. میراثِ سنتی‌وفرهنگیِ هندوستان به عاریه گرفته می‌شود تا یک رمزگشایی براساسِ اهدافِ خاصی که بوی استعماری می‌دهد، انجام پذیرد. اینجا فرهنگ‌وسنت‌های نمایشی برای واکسینه کردنِ سوی استعمارگر موردِ استفاده قرار می‌گیرد. ماهیتِ روساختی این ارتباطِ بینافرهنگی با ماهیتِ ژرف‌ساختی آن که به پدیده‌ی استعماری متصل می‌شود، کاملا متفاوت است. آیا می‌توان این‌نوع تئاتر را صادق دانست؟ البته روشن است که این حرکت، بنابر اقتضائاتِ تئاتری‌اش به‌هرحال تاثیراتِ تئاتریکال هم دارد و به‌همین‌سبب هم موردِتوجه قرار می‌گیرد.

جالب است بدانیم که ورما در سال ۱۹۹۰ به‌خاطر پیوند زدنِ فرهنگ‌های آسیایی، اروپایی و انگلیسی به یکدیگر جایزه ی ویژه "تایماوت" را دریافت کرد و بدین‌سان، پرده‌ای دیگر از ماهیت و دلایلِ جایزه گرفتن‌های این روزها آشکار می شود. آیا این جوایز به‌حق است یا به‌نوعی تحتِ تاثیر قرار دادنِ افکار عمومی برای استقبال از او و به‌پَس راندنِ ماهیتِ پنهانِ اجراها و تجربه‌های او؟! نکته‌ی بعدی این است که ورما در سال ۱۹۵۴ و در شهر تانزانیا به‌دنیا آمد و سپس در ۱۴ سالگی به انگلستان آمد و در این کشور ماندگار شد. تمامِ مطالعاتِ دانشگاهی او، معطوف‌بر شرق بوده است. آیا این مهاجرت و سپس گرایش به شرق و استخراجِ اشکالِ تئاتری، می‌تواند فقط برآمده از یک علاقه‌مندی زیبایی‌شناسانه باشد؟ آیا این تولیدات و درنتیجه، هزینه‌های مربوط‌شده برای تحقیق‌های ورما و حضورهای متعددش در هندوستان و... باکمک شورایِ فرهنگی بریتانیا با یک هدفِ کاملا فرهنگی و هنرمندانه بوده است؟ آیا به‌استخدام درآوردنِ شماری نیرویِ انسانی وصرفِ هزینه و انرژی، تنها برای یافتنِ ریشه‌های مشترکِ فرهنگی بوده است؟! برفرض‌که این ریشه‌ها کشف شوند؛ قدم بعدی چیست؟ بعد چه خواهد شد؟ سببِ اصلیِ شکل‌گیری این‌قبیل پژوهش‌های عمل‌گرایانه چه می‌تواند باشد؟

باری امروزه دامنه‌ی سَویه‌های سیاسی که مابینِ کشورهای امپریالیستی و کشورهای استعمارپذیر حاکم است، متناسب‌با شرایط، دگرگونی‌ها و پیشرفت‌های انسانی تغییر پیدا کرده است. ازسوی‌دیگر عرصه‌ی دیگری هم بر این فرایند گشوده شده و روزبه‌روز هم بر گسترش و نفوذ آن‌ها بر حوزه‌های فرهنگی و ازجمله تئاتر نیز افزایش می‌یابد و این پدیده را بی‌نصیب نمی‌گذارند. به‌ویژه ازآن‌زمان که

مبحث و پدیده‌ی اجرا (پرفرمنس) با شکل‌های متفاوت و زایش‌زا و متناسب با فرهنگ‌ها بروزوظهور پیدا کرد، این نفوذ و هجمه بیشتر در حوزه‌ی تئاترخود را نشان داد. می‌توان آغازگاهِ پدیده‌ی تئاتر پست‌مدرن و نیز فعالیت‌های فتوریستی در دهه‌ی ۱۹۶۰ را در یک این‌همانی به زایشِ تئاتر پسااستعماری ربط داد و آن ها را متناسب با یکدیگر پیش برد. دراین‌راستا سه پژوهشگر بسیار زبردست؛ یعنی ریچارد چخنر و پیتر زارلی و با اندکی اغماض یوجینو باربا سرآمدتر از دیگران ظاهر شده‌اند. به‌ویژه چخنر و زارلی که افرادی دانشگاهی و جزو پژوهشگرانی هستند که به‌شکلِ عملی‌وعلمی، تحقیقات خود را پیگیری می‌کنند در تبیین‌وترسیمِ نقشه‌ی راه، بسیار موثرتر و آکادمیک عمل می‌کنند. باربا که برآمده از مکتبِ گروتفسکی است و مدتی هم دستیار او بوده، ماهیتی عمل‌گرا دارد و اگرچه سراسرِ شیوه و روشش بر پژوهش‌های طولانی‌مدت استوار است و مدرسه‌ی منحصربه‌فردِ انسان‌شناسی و رفتارشناسی‌اش را برهمین‌اساس راه‌اندازی کرده، بیشتر کارگردان و عمل‌گراست. هر سه و برخی دیگر، مطالعاتِ وسیعی در حوزه‌ی هنر نمایش در شرق و مباحثِ مربوطبه آن؛ هم‌چون آیین، رقص، سنت‌های شرقی و گاهی کشورهای افریقایی داشته و دریافت‌ها و تجربیات خویش را به‌شکلی آکادمیک منتشر کرده‌اند. شاید ناب‌ترینِ این پژوهش‌ها ازآنِ چخنر با دو اثر ***تئوری اجرا***[۱۶] و ***تئاتر محیطی***[۱۷] باشد. او با بررسی بنیان‌ها و ریشه‌های تئاتری، واژگان و فرایندِ وقوعِ تئاتر را بازتعریف می‌کند و تصویرِ نوینی از مناسباتِ موجود مابینِ اجراکنندگان و مخاطبان ارایه می‌کند.

چخنر با دریافت و پژوهشی که متکی‌بر سال‌ها مطالعه و حضورِ فیزیکی در مشرق‌زمین است به تبیین‌های آغازینِ هنر نمایش رجوع می‌کند و یکی از راه‌های موفقیت در ارتباط برقرار کردن را ارجاع‌های بَدَوی و باستانی می‌داند؛ ارجاع‌هایی که البته مقتضیاتِ زمانی‌ومکانی را هم دردلِ خود نهفته دارد (چخنر، ۱۹۷۳: ۲۳–۳۶). او در مقامِ پژوهشگر، تجربیاتِ عملی‌اش را نیز در مقامِ کارگردان، هم‌زمان با تئوری‌پردازی‌هایش پی می‌گیرد و دراین‌راه توجه‌به مناسباتِ شرق را اصل قرار می‌دهد. مناسباتی هم‌چون شفای بیماران و یا آیین‌های طلب، آیین های باستانی، ورزشی و... همه موردِتوجه او قرار می‌گیرند و وجوه نمایشی آن‌ها تجزیه‌وتحلیل می‌شوند. او درنهایت به جدول‌ها و نمودارهای متعددی دست پیدا می‌کند که بارزترین آن در "تئوری اجرا" (خنچر: ۲۰۰۳– فصل هشتم) با توضیحات و حواشی‌هایش، مبتنی‌بر گستره‌ی اجرا ترسیم شده است. همین‌جا باید گفت که افراد دیگری هم‌چون بروک، اشتاین، لی پاچ و... هم آثار تالیفی و یا استنتاجی خود را منتشر کرده‌اند؛ اما به‌واقع نوشته‌های این گروه، چندان متاثر از دریافت‌های آکادمیک نیست و بیشتر به دریافت‌ها و اکتساب‌های یک فرد به‌عنوانِ کارگردانی که صاحبِ دیدگاه و شیوه‌ی منحصربه‌فرد است، اشاره دارند و به‌همین‌دلیل است که موردِ تامل واقع شده‌اند.

یوجینو باربا در سال‌هایی که کار خود را با یرژی گروتفسکی آغاز کرد، دریافت که رمزِ ماندگاری‌اش، ایجاد یک شکل منحصربه‌فرد خواهد بود؛ شکلی که مبتنی‌بر رفتاروحرکاتِ انسانی باشد تا:

۱. در فرهنگ‌های مختلف درک شود؛

۲. متکی‌بر کلامِ برخاسته از یک جغرافیای خاص نباشد.

او با استخدام بازیگرانِ متفاوت از ملیت‌های گوناگون، تلاش می‌کند تا در تمرین‌های متفاوتِ عملی با اعضای گروه، حرکت‌های عام و قابلِ فهمی (باربا و ساروس، ۱۹۹۱) را برای شمارِ بیشتری از مخاطبان فراهم آورد. در این تمرین‌ها که به‌نوعی "تقلیدی از تمرین‌های گروتفسکی است" (ترنر و باربا، ۲۰۰۴: ۵) بازیگران از ملیت‌های مختلف، حرکت‌های یکدیگر را می‌بینند و رفته‌رفته آن را تکمیل می‌کنند تا در مقیاسی وسیع‌تر به مابه‌ازای گسترده و جامع‌تری دست پیدا کنند. این‌نوع تمرین‌ومشارکت در تبلور دادنِ حرکات با اظهارِنظرهای مختلفِ اعضای گروه، شگردی است که ازسویِ لی پاچ هم پیگیری می‌شود. او نیز باهمین‌روش، نیروهای انسانی را از قومیت‌ها و ملل مختلف گرد می‌آورد و سپس مطابقِ ایدئولوژی خویش، اتودهای آن‌ها را حک، اصلاح و گزینش می‌کند. (دان جرو ویک، ۲۰۰۷) محصولِ نهایی درروشِ لی پاچ، رنگ‌وبویی کاملا غربی دارد؛ ولی این رنگ‌وبو در آثارِ باربا، بیشتر معرفِ فضای شرق است. باربا بر این‌نوع دیده شدن و احساسِ برآمده از آن برایِ تحت‌تاثیر قرار دادنِ مخاطب اصرار دارد. شماری بر غیرِ قابلِ فهم بودن و یا پیچیدگی‌های افراطی در حرکاتِ نمایشی آثارِ باربا خرده می‌گیرند و همین‌نکته را عاملی برای قطعِ ارتباطِ مخاطب با اجراهایش اعلام می‌کنند. صرف‌نظر از آنکه از نوعِ اجراهای باربا، خرسند می‌شویم یا خیر، لذت می بریم یا خیر، آن‌ها را می‌فهمیم یا نه، بر آن‌ها نقدی داریم یا خیر، او دراین‌راستا با بهره‌برداری از اشکالِ شرقی و با زاویه دیدِ انسانی غربی، تولیداتش را سامان می‌بخشد. گاه تمرین‌های او تا دو سال به‌طول می‌انجامد. باربا برای مقدماتِ یک کار، تمرین‌های انفرادی شش ماه و سپس تمرین‌های گروهی را پیش‌بینی می کند و گاه مسافرت‌های خاصِ گروهی را هم به کشورهای مختلف برای حضور و درکِ فضا فراهم می‌کند. روشِ او رسیدن به یک ادبیاتِ دیداریِ واحد برای عرضه و نشان دادنِ خواست‌هایشان است که به‌شدت متکی‌بر اشکالِ سنتی شرق و آفریقاست. این همان روندی است که گروتفسکی آغاز کرده: وام و به‌عاریه گرفتنِ اشکال شرقی‌گونه. البته دو تفاوت اساسی در کار گروتفسکی و دیگران قابل تشخیص است:

۱. رجوع‌به اشکالِ نمایشی شرق، نه به‌سببِ رسیدن به زبانی واحد که برای فراهم آوردنِ وحدانیت و روحِ جمعی بود؛ وحدانیتی که جنسِ آن اشراقی است و فرهنگِ غرب، کاملا با آن بیگانه. این وحدانیت، مرزِ مشترکی برای گروه اجرایی فراهم می‌کند تا اعضای گروه یکدیگر را بهتر درک کنند. به‌اعتقادِ گروتفسکی، وقتی این همگرایی رخ دهد، مخاطب نیز به همین دریافت و همگونی واحد خواهد رسید؛

همگونی واحدی که برآمده از فرهنگِ اشراقی است و درنتیجه یک فضای جدید و همگرا مابینِ تماشاگر و اجراکنندگان پدید می‌آید. اشراقِ نهفته درشمنیسم و بودیسم به‌نوعی نشان‌دهنده‌ی این مسلک است که به خلسه و عرفانِ مستتر در مسلکِ صوفی‌گری بسیار نزدیک است. واضح‌ومبرهن است که به‌دلیلِ مبانی متفاوتِ ایدئولوژیکی، اگرچه جنسِ این موارد یکی است؛ اما در مبانی و اصول با یکدیگر در تضاداند. ازاین‌نگاه، اجماعِ روساختی آن ها ازسوی گروتفسکی مدِّنظر قرار می‌گرفت.

۲. گروتفسکی هم‌چنین می‌خواست یک همگراییِ بینافرهنگی را ازنگاه متافیزیکِ حضورِ دریدا با گردِهم آوردنِ بازیگرانِ متفاوت‌از ملیت‌های گوناگون بنا کند. گروتفسکی اعتقاد داشت باتبیین این‌قبیل حضورها، تماشاگر در مواجهه با این ترکیب‌ها و سپس اشکالِ به‌کارگرفته‌ی چشم آشنا و یا کهن الگوهایی که مرزِ مشترکی برای درک‌وفهم هستند، یک حسّ همراهی و هم‌ذات‌پنداری مضاعف پیدا می‌کند.

البته همین‌جا باید به تفاوتِ نگاه پسااستعماری گروتفسکی با دیگران پرداخت. او به‌ویژه در اواخرِ فعالیت‌های تئاتری‌اش، مصمم می‌شود تا به‌جایِ اجرایِ نمایش‌هایش به زندگی درون‌گروهی اعضای تئاترش بپردازد و ازاین‌رو بود که دیگر تحققِ اجرا برایش اهمیت نداشت، بلکه خلقِ یک موقعیتِ تئاتری و رسیدن به اشتراکاتِ دریافتی در "ماتریکسی عرفان گونه" (گروتفسکی، ۱۹۶۸: ۲۲) موردِتوجه‌اش قرار گرفت. توجه‌به این موقعیتِ جدید، فضای کار او را قدری از دیگران جدا کرد و شاید به‌همین‌سبب بود که همانندِ دیگر هنرمندانِ این عرصه، موردِ حمایتِ حاکمیت قرار نگرفت؛ زیرا رویکردِ پسااستعماری اش را به‌نحوی که مدِّ نظرِ حاکمیت بود، پیش نبرد. انتظار بود تا این جریانِ تجربی‌گونه به مقاصدی فراتر از یک حرکت و جنبشِ روشنفکرانه برسد و عوایدی را دراثرِ تقویت و حمایتش فراهم کند. حرکتِ گروه بیش‌از آنکه برون‌گرا و عمل‌زا باشد به نگره‌های عارفانه و سلوک و خودسازی منجر شد و تبیینِ ارزش‌های موردِ انتظار برآورده نشد و طبیعتی درون‌گرا و متکی‌بر زندگیِ اشراقی نمود یافت و این چندان موردِتوجه حاکمیت قرار نبود. البته می‌توان دلایلِ دیگری را هم دراین‌باره مطرح کرد که ذکرشان با سرفصلِ ما همخوانی ندارد.

باری اگر گروتفسکی، قدری بر برآورده کردنِ خواستِ حاکمیت با رویکردِ پسااستعماری، تمایلِ بیشتر و عملیاتی نشان می‌داد، بی‌تردید خود و گروهش بیشتر و مستمرتر موردِ حمایت قرار می‌گرفتند؛ چیزی‌که شاگردش، باربا به‌خوبی آن را فهمید و برای شکل دادنِ حرکتش، مدِّنظر قرار داد. به‌زعمِ چخنر "او [باربا] برخلافِ گروتفسکی، مدام به دنبال توسعه دادنِ کار و گروهش بود." (واتسون،۱۹۹۵: XVi) باربا تمامِ اقداماتش را کاملا بیرونی (فراگیر برای دسترسی و بهره‌برداری) کرد؛ درست برعکس گروتفسکی که رفته‌رفته فعالیت‌های گروهی‌اش، ماهیتی درون‌گرا و دست‌نیافتنی و گاهی شخصی پیدا کرده بود. تاریخ

فعالیت‌های کاری باربا نشان می‌دهد که چگونه و با چه سختی‌ومرارتی واردِ عرصه‌ی تئاتر شد. او حتی در آغازین روزها برای ورود به فضای جدیِ تئاتر به‌وفور سوبسید هم داد؛ اما به‌نتیجه نرسید؛ اما آن‌هنگام‌که نخستین گردهمایی اش را با شماری از دانشجویانِ ردّی و پذیرفته‌نشده را شکل داد و مانیفست‌های خود را برملا کرد و تقاضای مکان و حمایت خود و گروهش را ارایه داد، به‌تدریج وضعیتش سروسامان یافت. از احداثِ تئاترش (اُدئون تئاتر[۱۸]) تا مدرسه بین‌المللی انسان‌شناسی‌اش[۱۹] و نیز پروژه‌های تحقیقی او، جملگی با حمایت‌های خاص و ویژه فراهم شدند؛ زیرا در ورایِ پژوهشِ مدِّنظرش، خواست‌های خاصی نیز برآورده می‌شود.[۲۰]

باری باربا با چنین رویکردی است که نخست الفبایِ جدیدِ تصویری و شکلی خود را وضع می‌کند و سپس واژگان و اصطلاحاتش را. کتاب ***فرهنگ انسان شناسی***[۲۱] او نشان‌دهنده‌ی تلاش‌هایش در وضع کردنِ واژگانِ تئاتری‌اش است. جالب این است که در فرهنگ لغاتِ او "تئاتر شرق"[۲۲] و "تئاتر سوم"[۲۳] (ترکیبی‌از مفاهیم‌وشکل‌های مدرن‌وسنتی) جایگاه ویژه و منحصربه‌فردی دارند و بسیاری‌از کارویژه‌های عملی کارگردانی، هدایت و تربیتِ بازیگران از زاویه دیدِ او، مبتنی‌بر همین دو واژه تبیین می‌شوند. او به‌روشنی اعلام می‌کند که "به یک فرهنگ توجه ندارد و آمیزه‌ای از فرهنگ ها" (ترنر و باربا، ۲۰۰۴: ۱۱) و به‌ویژه "فرهنگ آسیایی را مدِّ نظر دارد." (ترنر و باربا ۲۰۰۴: ۲۲)"ملغمه‌ای از شکل‌های سنتی و مدرن" (ترنر و باربا، ۲۰۰۴: ۱۷) هدفی است برای باربا تا با آن یک فضا و "جزیره ی معلق و شناور"[۲۴] و قابلِ گزینش را برای گروه بازیگرانش شکل دهد. ازاساس واژه‌ی Eurasian واژه ی ابداعی او برای نشان دادنِ رویکرد رفت‌وبرگشتی‌اش مابین شرق‌وغرب است.

شاید شایسته باشد که سنگِ بنای این‌قبیل حرکت‌ها را در نگرش و تلاش‌های اجرایی "آنتوان آرتو" جست‌وجو کرد؛ همو که با روشنی، وجودوحضورِ "مالیخولیا" را برای بروز ناخودآگاه لازم‌وضروری می‌دانست. آرتو ازسویِ جریانِ موردِ بحث و ازسویِ جبهه‌ی اروپایی، نخستین طراح در شکل دادنِ پدیده‌ی پسااستعمارگری

موردِ بحثمان است. شاید شایسته‌تر باشد که برای تعقیبِ ریشه‌های مستتر در شیوه‌ی کاری و فکری گروتفسکی به فرایندِ درون‌گروهی و تذهیب‌گونه‌ی آرتو توجه کنیم و سپس ردّ و تاثیرش را بر گروتفسکی کشف کنیم. آرتو را هنرمندِ خنیاگری می‌دانند که غرب را با نوع نگاهش تکان داد و بنیان‌های تثبیت‌شده‌ی هنری را برهم ریخت. او با طرد همه‌ی آنچه که تثبیت شده بود و با عصیانِ پیچیده و گنگش به‌دنبالِ فضایی عرفانی و قدسی برای گروهش و تماشاگران بود. (آرتو، ۱۹۶۴: ۲۵-۳۲) او دراین‌راه، غرب را بی‌مایه‌وتهی می‌دانست و ازاین‌رو بود که به‌سمتِ تئاتر شرق متمایل شد و از آن بهره گرفت؛ حتی بحث‌های متافیزیکی او برخاسته از دنیا و معرفت شرقی‌گونه بود و این زمانی است که او در

ایمانش به هستی و وجودِ خداوند، گاه متزلزل و گاه متعصب بود. گاه تا طردِ خداوند هم پیش رفت و گاه او را ستود. دنیایِ متافیزیکی که آرتو بر شکل دادنِ آندر بینِ اعضای گروه و سپس انتقال به مخاطبانش اصرار داشت، کاملا برخواسته از فهمِ مشرق‌زمین بود؛ نکته‌ای که متاسفانه به‌دلایلِ متفاوت و کمبودِ اجراها و نظریاتِ مکتوبِ آرتو، چندان بایسته‌وشایسته تبیین نشد و روان‌پریشی او نیز بر تحقق نیافتنِ این امر تاثیرِ دوبرابر گذاشت. همین‌جا می‌توان به ارتباطِ پنهان‌وآشکارِ گروتفسکی و روش او پی برد. تو گویی گروتفسکی درپیِ او برای تحققِ اشراق و دنیای قدسی‌اش وارد عمل شد و جالب آنکه هر دو موردِ غضبِ حاکمیت واقع شدند. چخنر به‌وفور و به‌خوبی از تاثیرپذیری گروتفسکی پرده برمی‌دارد. (چخنر، ۲۰۰۳) می‌توان این جست‌وجو را ادامه داد و از یک‌سو به بروک با فضای خالی‌اش رسید که درحقیقت بر ذاتِ "تئاتر بی چیز" گروتفسکی استوار است و ازسویِ‌دیگر به باربا با تقویتِ وجوه بینافرهنگی و به‌استخدام گرفتنِ نیرو و فکرهای شرقی‌گونه. آری "فضای خالی" به‌نوعی تکرار و به‌نوعی شکل مدرن‌تر شده‌ی "تئاتر بی چیز" است. باری بایک‌نگاه می‌توان یک زنجیره‌ی متصل را درطولِ ۱۰۰ سال از تاریخ تئاتر و دنیای پسااستعماری تشخیص داد؛ البته نمی‌توان به‌روشنی، حکم‌به وجودِ یک روش ثابت در سازماندهی روندِ پسااستعماری داد؛ اما تاریخ به ما می‌گوید که هرگاه متولیانِ این جریان‌ها هم‌سو و مطابقِ خواستِ استعماری حرکت کرده‌اند، موردِ حمایت‌وتشویق واقع شده‌اند و در غیراین‌صورت، طرد شده و حمایت‌ها از آن‌ها قطع. باری نمی‌توان یک پل ارتباطی مابین تمامِ این حرکت‌ها دید؛ اما آشکارا یک رویه و یک نوع نگرش، قابلِ تشخیص است. حتی این گرایش و میل را نیز می‌توان در هنرمند دیگری که درسویِ جغرافیایی دیگر که ساحتی اروپایی/ آسیای دارد، دید: "وسولد مایر هولد". هم‌سو با آرتو، مایرهولد به‌شدت به اشکالِ شرقی علاقه‌مند شد. او نخست بیومکانیکِ ابداعی‌اش را مبتنی‌بر شکستِ دیوار چهارم درمقابله‌با روش به‌شدت هم‌ذات‌گرای استادش، "کنستانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی" شکل داد. سپس بر به‌استخدام درآوردن و به‌کارگیری اشکالِ سیرک‌گونه و آکروباتیک و سپس اشکال الهام‌گرفته از فرهنگِ مشرق‌زمین اصرار ورزید. (مایرهولد، ۱۹۶۹) آشکار است که مایرهولد این علاقه را ازرویِ تجربیاتِ انجام‌شده‌ی دیگران و براساسِ مطالعاتش پیشنهاد داد و پیش برد. بنابراین مایرهولد از جغرافیای دیگر وارد عمل شد و بهره بردن از سنت‌ها و اشکال شرقی را بی‌نصیب نگذاشت.

در مسیرِ رخ دادنِ پدیده‌ی پسااستعماری، گاه شاهدِ به‌عاریه گرفته شدن و به‌کارگیری اشکالِ شرقی هستیم و گاه علاوه‌بر این به‌کارگیری، همراهان و اجراکنندگانی نیز به‌استخدام در می‌آیند تا به‌شکلی عینی‌تر مقصود فراهم شود. آرتو و مایرهولد، تنها پذیرای اشکالِ شرقی بودند و با مطالعه‌ومشاهده‌ی انواعِ آن، شکلِ اجرایی خود را سامان بخشیدند؛ اما تاریخ به ما نشان می‌دهد که در اثرِ گسترده‌تر شدن و تسهیلاتِ ارتباطی بیشتر، رفته‌رفته علاوه‌بر مطالعه‌وپژوهش، به‌کارگیری عوامل انسانی از فرهنگ‌های

دیگر نیز موردِتوجه قرار گرفته است. اوج این روند را می‌توان در آثارِ بروک و سپس باربا مشاهده کرد. بروک بیشتر اعضایِ گروهش؛ هم‌چون نوازندگان، طراحان و اجراکنندگانِ آثارش را از ملیت‌های دیگر انتخاب می‌کند. یک پژوهش بسیار گران‌قدر توسط "رستم بهاراچا" برروی فعالیت‌های بروک و رویکردِ پسااستعماری‌اش در به‌استخدام در آوردنِ نیروهای انسانی و اشکالِ سنتی‌وآیینی هندوستان وجود دارد که گاهی نسبت‌های مورد اشاره در این مقاله را بر تولیداتِ بینافرهنگی بروک تبیین می‌کند و سهمِ سمتِ استعمارشده را تجاهل‌وبی‌تدبیری اعلام می‌کند. (بهاراچا، ۲۰۰۰: ۱– ۱۹ و ۲۰– ۲۴) او نشان می‌دهد که چگونه بروک، فرهنگِ هندوستان را دستاویز قرار می‌دهد و تولیدی را براساسِ خواست و ایدئولوژیش شکل می‌دهد و سپس همان را دوباره به هندوییان نشان می فروشد! او نشان می‌دهد که چراوچگونه رویکردِ استعماری بروک، به‌یغما بردنِ میراثِ گران‌بهای هندوستان است و اینکه چرا شرق و هندوستان ازاین‌نگاه زیبا، مناسب و جذاب به‌نظر می‌آید.

این فرایند به‌سرعت همه‌گیر می‌شود و روش‌های فراوانی را در همه‌جایِ دنیا و با نیت‌های مختلف به‌خود می‌بینند. در یک بازگشتِ تاریخی، می‌توان حتی برتولت برشت را هم متاثر از این فرایند دید. به‌طورمشخص برخی از آثار او؛ همچون ***دایره‌ی گچی قفقازی*** از افسانه‌های شرقی الهام گرفته شده‌اند و درحقیقت او جزو افرادی است که تئوریک‌وار و ازرویِ مطالعه‌ومشاهده به‌سمتِ تئاتر شرق گرایش ویژه داشت و بهره‌های نمایش اش را استخراج کرد و البته مشاهده‌های حضوری اش از شرق نیز بر تبلور این نگاه نیز موثر بود.

بنابراین در تاثیرپذیری از شرق و اشکالِ سنتی‌وآیینی، سوی استعمارگر به چهار روش ظاهرمی‌شود:

الف) استفاده‌ی از اشکال سنتی‌وآیینی شرق با درنظر گرفتن نسبیت‌های معنایی آن‌ها در سایر کشورها

ب) شناساییِ رفتارشناسی شرقی و بهره‌برداری تئوریک و بنیادین برای تبیینِ رویکرد جهانشمول و دیگر مقاصد

ج) به‌استخدام در آوردن نیروهای انسانیِ خبره و اجراکنندگان برای انتقالِ مکانیسم‌های اجرایی

د) خلقِ زبانی نوین و مدرن براساسِ سنت‌هاوآیین های شرقی و گاه تلفیقِ آن‌ها با شیوه‌های غرب

درپسِ تمامِ آنچه گفته شد دو جریان روساختی‌وزیرساختی وجود دارد که همواره با شعار "گفت‌وگوی فرهنگی" حفاظت می‌شود:

الف) تبادلِ اندیشه‌ها و رسیدن به یک تفاهم جهانی و اندیشه‌ای (روساخت)

ب) مورد استعمار قرار گرفتنِ سوی شرق برای فراهم آوردنِ ابزارهای گوناگون رفتاری، سیاسی و... برای سوی استعمارگر (ژرف‌ساخت)

نتیجه‌گیری

اگرچه هم‌اکنون با عنایت به اصلِ دموکراسی و شناختِ حقوقِ انسانی، استعمارِ کشوری توسط کشور دیگر در ظاهر رخ نمی‌دهد و همانندِ گذشته به‌عنوانِ‌مثال، هندوستان مستعمره‌ی انگلستان اطلاق نمی‌شود؛ اما حقیقت آن است که توسعه ی تکنولوژی و روش‌های ارتباطی، فرایندِ استعماری را تغییر داده اند و هم‌چنان شاهد آن هستیم که شماری از کشورها، تحتِ نظامِ نوین پسااستعماری به‌یغما برده می‌شوند و اتفاقا خطراتی که دراین‌نوع از هجمه‌وغارت به‌چشم می‌آید، بسیار مهیب تر از تهدیداتی است که پیشتر فقط حوزه‌های مادی و منابع طبیعی را نشانه قرار داده بودند. در این هجمه و هدف‌گذاری، بنیان هایی فرهنگی‌واجتماعی از ریشه، مورد غارت‌وهجمه قرار می‌گیرند و نه‌تنها منافعِ پیشین فراهم می‌شود که در درازمدت، این میل و مراوده باتوجه‌به عملکردهای دو طرف (سوی استعمارشده و استعمارگر) به‌صورت روشمند تحقق پیدا می‌کند. درحقیقت سرمایه‌گذاری‌ها به‌این‌سمت حرکت می‌کند تا بافت‌های فرهنگی و چگونگی تحتِ تاثیر قرار دادنِ جوامعِ استعمارپذیر کشف شود. استعمار نوین می‌خواهد چگونه فکر کردن و زندگی کردن در کشورهای مورد استعمار را درک کند. برای رسیدن به این درک، متناسب‌با مقتضیات زمانی‌ومکانی، تولیدات و یا صورت مسایلی توسط سوی استعمارگر فراهم شود. این فرایند و چرخه، پنهان‌وآشکار درحالِ پیشرفت است. گریختن از این چرخه توسط کشورهایی که سال‌ها تحتِ تاثیر سیاستِ سلطه بوده‌اند به‌دلیلِ کاشت‌های انجام‌گرفته سخت؛ اما شدنی است؛ مشروط بر خواست و قبولِ برخی تنگناها؛ آن‌چنان‌که کشوری هم‌چون ژاپن به آن تن داد. کشورهایی هم‌چون برزیل و یا چین، ثابت کرده‌اند که می‌توان دربرابرِ روحیه‌ی استعمارگری ایستاد و شرایطِ برابری را ایجاد کرد.

بحثِ ذکرشده دریچه‌ی دیگری را هم به‌روی تئاتر باز می‌کند و چالش دیگری را هم نشان می‌دهد: درطولِ عمر تئاتر، بارها هنرمندانِ متفاوتی با شیوه‌های مختلف در کشورهای گوناگون کار کرده‌اند. چرا هیچ‌گاه سیاستِ استعمارشدن درباره‌ی هیچ‌یک از کشورهای اروپایی‌وامریکایی معنا نداشته است؟ باوجود اینکه در کشورهای استعماری از اشکال و مباحثِ اروپایی‌وامریکایی استفاده به‌عمل می‌آید و یا نمایشنامه‌ها و فن آن‌ها موردِتوجه‌واستفاده قرار می‌گیرند، پذیرفته می‌شوند و... اما درحقیقت نمی‌توان این فرایند و بهره‌برداری را استعماری یا پسااستعماری نامید. برعکس بااین‌قبیل استفاده‌ها باز نوعی تاثیر منفی و به‌زعم شماری، غرب‌زدگی و یا هجوم فرهنگی شکل می‌گیرد. چرا همواره شرق خود را در مکانیسم تقابلی قرار می‌دهد و مبتنی‌بر آنچه هست و دارد، عمل نمی‌کند؟ آیا در جوامعِ شرقی درپسِ بهره‌برداری‌های مورد اشاره، مقاصدی به‌جز نیت‌های نمایشی وجود دارد؟ چرا؟ آیا درست است که خود را همانند آن‌ها تجهیز کنیم و یا بهتر است سازوکارِ متناسب با فرهنگ خود را به‌کار گرفت یا به تمامِ این تعبیرها پشت کرد و جهانی آزاد و بی سدّومانع ساخت تا همه بتوانند در آن مراوداتِ دل‌خواه

فرهنگی شان را اگرچه با ته‌مایه‌های سیاسیِ موردِ اشاره پی بگیرند؟ مثال مربوطبه "جاتیندر ورما" مثالِ بسیار تکان‌دهنده‌ای است برای آنکه دریابیم که چگونه می‌توان فرد و اشکالِ فرهنگی را برای مقاصدی به‌ظاهر فرهنگی به‌کار گرفت؛ اما در درون مقاصد دیگری را هدف‌گذاری کرد. شرق نتوانسته است به این دوراندیشی و اقدام برسد و اگر هم نیتی دراین‌باره دیده و یا ظاهر شود، سویِ استعمارگر برای حفظِ منافعِ خویش، اجازه‌ی بروزوظهور به آن نداده است و یا با نقشه‌های فرعی و جذابیت‌های متعدد، نگاه‌ها را به‌سوی‌دیگر معطوف کرده است. مهم‌ترین مشکل شرق این است که همواره در مقام پاسخ است و نه در مقام ایجادکننده. به‌راستی برای برون‌رفت از سیاستِ استعمارپذیری و درمان آن و نهادینه کردن این میل چه باید کرد؟ چرا شرقی‌ها در یک‌وجه غالب، همواره خود را دربرابرِ اروپایی‌ها کمتر می‌پندارند و اگرهم این ادعا را ردّ می‌کنند؛ اما در عمل، به قاعده و با کفایت‌های لازم ظاهر نمی‌شوند؟ اساس این نوع تقابل ضروری است؟ به‌نظر می‌رسد که بخشِ بزرگ مشکل در درونِ جوامعِ استعمارپذیر است که به امروز خود می‌اندیشند و نه به آینده و آیندگان!

پی‌نوشت‌ها

1- Intercultural
2- Postcolonial
3- Colonial/ Colonised
4- Cross-cultural
5- Multicultural
6- Intercultural
7- Colonial/ Colonised
8-Justification

۹- ملشینگر. زیگفرید، تاریخ تئاتر سیاسی، ترجمه‌ی سعید فرهودی، چ ۲، سروش ۱۳۷۷(دو جلد).

۱۰- توشار. پیرامه، تئاتر و اضطراب بشر، ترجمه‌ی افضل وثوقی، قطره ۱۳۸۸

11- The cultural connections

۱۲- این وضعیت را می توان با پدیده های استعماری دیگر مقایسه کرد. استخراجِ نفت و پدیده ی ملی شدن صنعتِ نفت در ایران، یک شاهدِ مثال بسیارخوب برای نشان دادنِ این نکته است که چگونه حضورِ مستشارانِ انگلیسی در ایران برای استخراجِ نفت درقالبِ کمک‌ومساعدت به ایران شکل گرفت؛ اما درعمل سودومنفعتِ بیشتر را عایدِ یک‌سو (انگلستان) کرد. این مثال نشان می دهد که چگونه استعمارگر به‌دنبالِ منفعت خویش است و دراین‌راستا حداقل ها را برای سوی دیگر فراهم می آورد و دراین‌راه، تولیدِ شعار وسیله ای برای توجیه عملکرد اساسی است.

13- Khayal
14- Bhavai

۱۵- باتوجه به سابقه تاریخی، مبرهن است که نسبت‌های استعماری دو کشور انگلیس و هندوستان چگونه بوده است و هم‌چنین شماری زیادی هندو در انگلستان اقامت دایم و یا موقت دارند.

16- Schechner, Richard; Performance theory, new Ed. New York; London: Routledge 2003
17- Schechner, Richard;Enviromental theatre, New York: Hawthorn 1973
18- In Theatre
19- International School Theatre Anthropology (ISTA)
۲۰ – همواره در این فکر بوده‌ام که مثلا چرا در قلبِ امریکا رشته ی ادبیاتِ فارسی یا عرفان‌شناسی وجود دارد و یا در انگلستان، گرایش به‌سمت ادبیات کهن و باستانِ زیاد است و یا دانشگاه شرق‌شناسی وجود دارد؟ آیا حقیقتا یک تمایلِ صرف برای دانستن و افزایشِ دانسته‌ها ملاک است؟ آیا خواست‌هایی دیگر مدِّنظر نیست؟ باتوجه‌به روحیه‌ی کاملا عمل‌گرایانه و سودجویانهَ در فرهنگ‌وادبیاتِ رفتاری متولیانِ مغرب‌زمین، آیا تنها یک بررسی، می‌تواند توجیهی برای شکل دادنِ یک دانشگاه و سرمایه‌گذاری دراین‌باره باشَد؟
21- Barba, Eugenio and Nicola Savarese; A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer, Trans: Richard Fowler, New York, Routledge 1991.
22- Asian Theatre
23- Third Theatre
24- Floating island

فهرست منابع

۱- ملشینگر. زیگفرید. (۱۳۷۷) ***تاریخ تئاتر سیاسی***، ترجمهٔ سعید فرهودی، چ دوم (دو جلد)، تهران، انتشارات سروش
۲- توشار، پیرامه. (۱۳۸۸) ***تئاتر و اضطراب بشر***، ترجمهٔ افضل وثوقی، تهران، انتشارات قطره

3- Artaud, Antonin; **The theatre and its double**, Trans: Victor Corti, London, John Calder 1964.
4- Ashcroft, Bill, Helen Tiffin and Gareth Griffiths;**The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures**, 2nd Ed, London, Routledge2002.
5- Barba, Eugenio and Nicola Savarese; **A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer**, Trans: Richard Fowler, New York, Routledge 1991.
6- Barba, Eugenio;**The paper canoe: a guide to theatre anthropology**, London, Routledge 1995.
7- Bennett, Susan; **Theatre audiences: a theory of production and reception**, Rev. Ed. London, Routledge 2003.
8- Berkshire merger;**NEWS IN BRIEF: Berkshire Theatre Festival and the Colonial Theatre of Pittsfield,** Brief article, American Theatre, Jan 2011, Vol.28 (1), p.18 (2).
9- Bharucha, Rustom; **politics of cultural practice: thinking through theatre in an age of globalisation**, London, Athlone 2000.

10- Bradby, Davis and David Williams; **Director's theatre**, Hampshire and London, Macmillan 1988.
11- Carlson, Marvin;**Performance: a critical introduction**, 2nd Ed, New York and London, Routledge 2004.
12- Castle, Gregory; **Literary Theory**, Blackwell 2007.
13- Dundjerovic, AleksandarSasha;**The Theatricality of Robert Lepage**, Montreal; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2007.
14- Dutt, Bishnupriya; **The Unsafe Spaces of Theatre and Feminism in India**, Theatre Research International, 2012, Vol.37(1), pp.77-79.
15- Errol Hill; **The Jamaican stage, 1655-1900 : profile of a colonial theatre**, Amherst: University of Massachusetts Press c1992.
16- Grotowski, Jerzy; **Towards a poor theatre, Ed: Eugenio Barba**, London, Methuen 1968.
17- Heritage, Paul and Maria M Delgado; **In contact with the Gods?: directors talk theatre**, Manchester: Manchester University Press 1996.
18- James Roose-Evans; **Experimental theatre: from Stanislavsky to Peter Brook**, Fourth Ed., Routledge, 1989.
19- Julie Christine NakeNgue; **Critical conditions: Refiguring bodies of illness and disability**, University of California, Los Angeles, 2007.
20- Konkobo, C; Dark Continent, **Dark Stage: Body Performance in Colonial Theatre and Cinema**, Journal of Black Studies, 2008.
21- Lo, Jacqueline and Helen Gilbert; **Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis**, TDR (1988), 2002, Vol.46 (3), pp.31-53.
22- Meyerhold, VsevolodEmilevich; **Meyerhold on theatre**, Ed and Trans: Edward Braun, Methuen 1969.
23- Schechner, Richard; **Performance theory**, new Ed, New York and London, Routledge 2003.
24- Schechner, Richard; **Environmental Theater**, New York: Hawhorn 1973.
25- Lo, Jacqueline and Helen Gilbert; '**Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis'**, The Drama Review, 46(3)31-53.
26- Turner, Jane;**Eugenio Barba**, London: Routledge 2004.
27- Watson, Ian;**Negotiating cultures: Eugenio Barba and the Intercultural Debate**, 1947, Manchester, Manchester University Press 2002.
28- Watson, Ian;**Towards a third theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret**, London: Routledge 1995.
29- Willett, John; **Brecht on theatre: the development of an aesthetic**, 2nd Ed, London, Methuen 1974.

نظریات اجرایی اروین پیسکاتور و تأثیر آن بر تئاتر مستند آمریکا*

مهدی حامد سقایان، امیرنعیم حسینی**

تاریخ دریافت مقاله: ۲۷ / ۲ / ۹۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۳ / ۴ / ۹۱

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد رشته کارگردانی دانشکده هنر دانشگاه تربیت‌مدرس، تحت عنوان "تئاتر مستند آمریکا با تاکید بر تجربیات سه کارگردان معاصر تئاتر آمریکا، مارتین دوبرمن، آنا اسمیت، امیلی‌مان"، است که توسط آقای امیرنعیم حسینی در تیرماه ۱۳۹۱ دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسؤول

نظریات اجرایی اروین پیسکاتور و تأثیر آن بر تئاتر مستند آمریکا

مهدی حامد سقایان | استادیار دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس

امیرنعیم حسینی | کارشناس ارشد کارگردانی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

در این پژوهش به نظریات اجرایی و تجربیات صحنه‌ای اروین پیسکاتور درحیطه‌ی تئاتر مستند پرداخته شده است. مسئله اساسی در این مقاله آن است که آنچه به‌عنوان تمهیدات و شگردهای پیسکاتوری در تئاتر مستند شناخته می‌شود، چیست؟ و چگونه این تمهیدات‌وترفندهای صحنه‌ای در نیمه‌ی اول قرن بیستم بر تئاتر مستند آمریکا تأثیر گذاشته اند؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها در این تحقیق با بهره‌گیری از روش تاریخی– تحلیلی، ضمن تبیین جایگاه پیسکاتور در دوره‌های تاریخیِ گسترش تئاتر مستند، به‌تشریح پاره‌ای از تجربیات صحنه‌ای و نظریات اجرایی این کارگردان – به‌ویژه درخلالِ سال‌های ۲۰ تا ۱۹۶۰ میلادی– خواهیم پرداخت. در این مقاله، نویسندگان تأکید کرده‌اند که روزنامه‌های زنده در دوران پروژه‌های تئاتر دولتی در آمریکا تاحد زیادی متاثر از تکنیک‌های پیسکاتور در تئاتر مستند بوده است.

در نتیجه‌گیری مقاله به این نکته اشاره شده که آفرینش‌های پیسکاتور در تئاتر مستند، به پیشرفت ساختارهای صحنه‌ای در تئاتر قرن بیستم و به‌ویژه به گسترش تمهیدات و فنون صحنه‌ای در تئاتر مستند آمریکا، یاری رسانده است.

واژگان کلیدی: اروین پیسکاتور، تئاتر مستند، تئاتر آمریکا، تئاتر آموزشی، تئاتر حماسی، برتولت برشت، روزنامه‌ی زنده، تمهیدات پیسکاتوری.

مقدمه

درباره‌ی تأثیر پیسکاتور بر تئاتر آمریکا به‌طورکلی و تئاتر مستند[1] در این کشور به‌طورخاص در کتاب‌های مختلف، به‌ویژه در کتاب ***اروین پیسکاتور و تئاتر آمریکایی***[2] توضیحات مفصلی آورده شده‌است. در این مقاله نگارندگان قصد ندارند تا به‌شرح اقدامات‌وفعالیت‌های پیسکاتور درطیِ سال‌های حضورش در آلمان و آمریکا بپردازند، بلکه هدف آن است تا بااستناد به برخی از نمایش‌هایی که او به‌روی صحنه برد، به این موضوع پرداخته شود که چگونه پیسکاتور از ابزارهای متفاوت در نمایش‌هایش استفاده می‌کرد تا بتواند منظور خود را به صریح‌ترین شکل ممکن به مخاطب منتقل سازد. هم‌چنین درادامه به نقش این کارگردان در شکل‌گیری و شروع تئاتر مستند در آمریکا پرداخته خواهد شد. اهمیت آشنایی با نظریات اجرایی او در تئاتر مستند- دراین‌تحقیق- ازآن‌جهت است که نخست آنکه فن‌ها و تمهیدات پیسکاتوری در تئاتر مستند کارکرد فراوانی یافت و نیز اینکه به‌لحاظ ساختار، آثار وی الگوها و استانداردهایی را برای تئاتر فراهم کرد که پس‌از خودش بسیاری از کارگردانان دیگر ازجمله کارگردانان معاصر تئاتر مستند آمریکا هم‌چون آنا اسمیت، مارتین دوبرمن و امیلی‌مان از آن‌ها پیروی کردند. این تاثیرات آن‌چنان است که دریک‌نگاه‌کلی می‌توان گفت«تاریخ تئاتر مستند در آمریکا را-حداقل تا آن‌جا که به پیشرفت فرم مربوط است- می‌توان از بعضی جهات تاریخ تئاتر پیسکاتور در آمریکا دانست."
(Probst,1991: 101)

جایگاه پیسکاتور در دوره‌های تاریخی گسترش تئاتر مستند

اروین پیسکاتور[3](۱۸۹۳-۱۹۶۶) در کتاب‌های ***تاریخ تئاتر*** (ازجمله تاریخ تئاتر براکت) به‌عنوان پایه‌گذار «تئاتر حماسی» [4] شناخته می‌شود، اما تجربیات و نظریات اجرایی او آن‌چنان متنوع و گسترده است که وی را می‌توان از پیش‌قراولان جریانات تئاتری در نیمه اول قرن بیستم به‌شمار آورد. «تجربه‌های پیسکاتوری در آغاز، تئاتر را با هرج و مرج عجیبی رو به رو ساختند. بدین سان، صحنه به یک کارخانه و سالن تئاتر هم به گردهمایی بدل گردید. برای پیسکاتور تئاتر یک پارلمان و تماشاگران هم عوامل قانونگذار بودند. برای این پارلمان، مسائل بزرگ، تعیین کننده و عمومی به شیوه‌ای تجسمی نشان داده می‌شدند. صحنه مکلف بود تا به تماشاگران این امکان را با تصاویر، آمارها و شعارها بدهد تا آن‌ها بتوانند به تصمیمات سیاسی خاص برسند. تئاتر پیسکاتور بیشتر به بحث و گفتگو علاقه داشت. او می‌خواست برای تماشاگران خود نه تنها تجربه‌ای بیافریند بلکه قصد داشت ایشان را عملاً به صحنه زندگی بکشاند. تجارب پیسکاتوری تقریباً، همه سنت‌های قدیمی را به کناری زدند. او با مداخله در شیوهٔ نگارش درام‌نویسان، در سبک اجرایی بازیگران و آثار صحنه‌آرایان به دگرگونی آن‌ها می‌پرداخت."(پیسکاتور، ۱۳۸۱: ۱۹)

پیسکاتور به‌گونه‌ای بی‌پروا از ماشین‌ها، ابزارها و فن‌آوری عصر خود برروی صحنه بهره می‌گرفت. صدای ضبط‌صوت، پخش فیلم‌واسلاید و حرکت ماشین‌ها بر صحنه نمایش درخدمتِ اندیشه‌های سیاسی و آموزشی وی در تئاتر بودند. "اروین پیسکاتور، محصول دادائیسم[۵] و انقلاب روسیه به‌شمار می‌آید. او اولین تئاتر خود را دادگاه نام گذارده(۱۹۲۰) و با استفاده از وجود تئاترهای مردمی، به فکر ایجاد یک تئاتر پرولتاریایی می‌افتد که ارتباط بسیار نزدیکی با حوادث سیاسی، که کشورش را منقلب کرده، داشته است. با این هدف است که نمایشنامه‌های رومن رولان، گورکی، ارنست تولر[۶] و آلفونس پاکه را به نمایش می‌گذارد."(دومور، ۱۳۷۰ :۲۶)

تجربیات صحنه‌ای پیسکاتور به‌ویژه در دهه بیست میلادی به کشف فن‌ها و تمهیداتی منجر شد که تئاتر مستند را ازنظرِ شیوه‌های اجرایی، توسعه‌ی ابزارها و نحوه‌ی پرداخت مضامین و ارجاع به رویدادهای واقعی تحت تأثیر قرار داد. "او در سال ۱۹۳۳ آلمان را ترک کرد و به امریکا رفت. تئاتر آوان‌گارد آلمان تقریباً برای یک نسل به کلی متوقف ماند. در این دوران پیسکاتور برای تجربیات تئاتری‌اش هیچ محلی نداشت. سپس در سال ۱۹۶۲ به مدت چهار سال تا زمان مرگش کارگردان تئاتر فولکزبون بود و در این مدت برای موج تازه‌ای از نمایشنامه نویسان مستند شناخته شد."(روز اونز، ۱۳۶۹: ۸۶)

اهمیت نظریات اجرایی پیسکاتور درحیطه‌ی تئاتر مستند تا بدان‌جاست که پژوهشگری به نام کانلی[۷] معتقد است که بخش عمده‌ای از چهار دوره‌ی تاریخی توسعه‌وگسترش تئاتر مستند، درزیرِ سایه‌ی تجربیات پیسکاتور قرار دارد. کانلی این چهار دوره را چنین برمی‌شمارد:

دوره اول که در تئاتر وایمار در آلمان و درسال‌های ۱۹۲۰ شکل گرفت. مجموعه تلاش‌های پیسکاتور، برشت و راینهارت در این دوره بسیار شاخص هستند.

دومین دوره که بین سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ در آمریکا شکل گرفت که به‌نوعی متأثر از پیسکاتور بود و موجب شکل‌گیری "روزنامه‌های زنده"[۸] و پروژه تئاتر دولتی شد.

سومین دوره توسعه‌ی تئاتر مستند با نمایشنامه مشهور رالف هوخهوت[۹] به‌نام ***نماینده*** [۱۰]در سال ۱۹۶۳ آغاز شد و کمی بعد در سال ۱۹۷۰ در همه کشورها به‌ویژه در آلمان روبه‌افول نهاد.[۱۱]

چهارمین دوره در تئاتر مستند، از سال ۱۹۷۰ به‌بعد آغاز می‌شود، که به‌نوعی نتیجهٔ تمام این تجربیات به‌حساب می‌آید. این دوره در آمریکا ظهور کرد. (Connelly,1991: 29)

پیسکاتور درخلالِ سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ میلادی

درمیانِ مجموعه نمایش‌هایی که پیسکاتور درخلالِ سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۴۰ میلادی کارگردانی کرد دو نمایش«پرچم‌ها» [۱۲]و «با وجود همه این‌ها»[۱۳] از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، دلیل اهمیت

این دو نمایش در این است که پیسکاتور در این آثار نوآوری‌هایی را وارد تئاتر کرد که در سایر نمایش‌های خود به‌نوعی به تکرار این دستآوردها پرداخته‌است.

پرچم‌ها

نمایشنامه ***پرچم‌ها*** (۱۹۲۴)، که درباره‌ی تاریخچه‌ی شورش آنارشیست‌ها در شیکاگو است، مربوط‌به ماجرای عده‌ای از رهبران کارگران شهر شیکاگو در سال ۱۸۸۰م. که شورشی را به‌راه انداختند تا کارگران را به مبارزه علیه هشت ساعت کار روزانه تحریک کنند. صاحب کارخانه که توسط مزدورانش بمبی را در یک گردهمایی کار گذاشته بود، رهبران جنبش را به‌کمکِ پلیس رشوه‌خوار به چوبه‌ی دار می‌سپارد .

پیسکاتور که گام‌های نخست را در تئاتر کارگری برداشته و تجربیاتی را به‌دست آورده بود در نمایش پرچم‌ها دست‌به تجربه تازه‌تری زد. او می‌گوید: " در تئاترِ مردمی برایم روشن گردید که در تئاتر امکانات گسترده‌ای نهفته است، فقط باید انسان شهامت داشته باشد تا بتواند فرم‌های بیانی– نمایشی گسترده را مورد استفاده قرار دهد."(پیسکاتور، ۱۳۸۱: ۹۷)

اجرای«پرچم ها» توسط پیسکاتور یکی از اتفاقات حائز اهمیت در تئاتر مستند محسوب می‌شود، چراکه این نمایش دو تمهید مهم در این‌گونه تئاتر را درخود داشت: پخش اسلاید و استفاده از پلاکارد. تکرار این دو فن و برخی فن‌های مشابه در بسیاری از نمایش‌های پیسکاتور باعث شد که بعدها این تمهیدات به‌عنوان شیوه‌ی تمهیدات پیسکاتوری در تئاتر حماسی شناخته شوند.

پیسکاتور در نمایش«پرچم ها» تلاش کرد تا بااستفاده از تمهیدات خاص تئاتر مستند، مثل پخش تصاویر و نمایش پلاکاردها، اتفاقات مشابه را به وقایع جاری در جمهوری وایمار ارتباط دهد. او می‌گوید: «من در دو سوی صحنه پرده‌هایی را برای نمایش فیلم تدارک دیدم. در حین پرولوگ و هنگامی که شخصیت‌های داستان معرفی می‌شدند، بر روی این دیواره‌ها تصاویر پرسوناژها به نمایش درمی‌آمدند. در این جا دیواره‌هایی را به کار بردم تا بتوانم صحنه‌های خاصی را از طریق تصویر نشان بدهم. تا آن جایی که من می‌دانم، این نخستین باری بود که در تئاتر و با این مفهوم، فیلم به کار می‌رفت. به علاوه کوشیدم تا درام را –که ۵۶ پرسوناژ داشت– هر چه گویاتر و پر محتوی‌تر به روی صحنه ببرم." (پیسکاتور، ۹۷:۱۳۸۱)

پیسکاتور با "پرچم‌ها" روشی را امتحان کرد که در آن رویدادهاوحوادث تاریخی توانستند توجه مخاطب را به‌سمتِ چرایی یک مسئله‌ی اجتماعی جلب کنند. کانلی می‌گوید: "پیسکاتور تجربه‌ی تازه‌ای را آزمود تا جهان بزرگ جامعه‌ی مدرن آلمان را خارج از جهان کوچک شیکاگوی قرن نوزدهم نشان

دهد."(Connelly,1991: 30)

پیسکاتور تمهیدات کارگردانی ویژه‌ای نیز به اجرای نمایش"پرچم‌ها" افزود که در خود نمایشنامه دیده نمی‌شدند. برای مثال، "او نمایش را با یک بازی معروف عامیانه که در قالب یک رقص خیابانی است و حول وقایع روزمره می‌چرخد، شروع کرد. خیمه‌شب‌باز بازیگران را که نقش شخصیت‌های تاریخی را بازی می‌کردند یکی یکی صدا می‌زد تا تمام بازیگران روی صحنه بیایند."(پیسکاتور،۱۳۸۱: ۷)

پیسکاتور عکس‌هاوپلاکاردها را به‌گونه‌ای تنظیم کرده بود که درباره‌ی صحنه‌ی قبلی تفسیری ارایه می‌دادند یا نتیجه‌ی صحنه‌ی بعدی را پیش‌بینی می‌کردند. هم‌چنین به‌منظورِ درگیرکردن مخاطب با کنش صحنه و تبدیل اجرا به یک کنفرانس عمومی از بریده‌های روزنامه‌ها و تلگراف‌ها و نمایش عکس استفاده کرد. " نمایش«پرچم‌ها» با استقبال گسترده تماشاگران مواجه شد و همین مسئله برای پیسکاتور دلیلی محکم بود که در مسیری که انتخاب کرده بود، قاطعانه پیش برود. او می‌گوید:«من بار دیگر بخشی از راه خویش را پیش روی می‌دیدم که در پایان آن دراماتوژی سیاسی و انقلاب تکنیکی تئاتر –با همه انتقادها– قرار می‌گرفت، اما هنوز هم راضی نبودم و بار دیگر به تبلیغ با ابزار صحنه‌ای رو کردم.»(پیسکاتور، ۱۰۰:۱۳۸۱)

با وجود همه این‌ها

دومین نمونه از نمایش‌های پیسکاتور که در پیشرفت تئاتر مستند بسیار تاثیرگذار بود اجرای نمایش "با وجود همه این‌ها" در ۱۲ جولای سال ۱۹۲۴ می‌باشد. "با وجود همه این‌ها" بخشی‌از نمایشی بزرگ بود که پیسکاتور تصمیم داشت آن را به‌اجرا درآورد. درواقع این نمایش قرار بود"در قالبی مختصر و مفید اوج انقلابات تاریخ بشری از شورش اسپارتاکوس تا انقلاب روسیه را در بر بگیرد.... برای اجرای آن دو هزار شرکت‌کننده را پیش‌بینی کرده‌بودند، با بیست نورافکن بزرگ که باید ناحیه میدان ورزشی را روشن می‌کردند."(پیسکاتور، ۱۰۹:۱۳۸۱)

این نمایش ازآن‌جهت حائز اهمیت است که در آن"برای نخستین بار سند سیاسی– هم از لحاظ صحنه‌ای و هم از نظر متن– تنها زمینهٔ اساسی نمایش را تشکیل می‌داد.»(پیسکاتور، ۱۱۰:۱۳۸۱). این سند فیلم‌هایی بود که از مجموعه رایش به‌دست آمده بودند و صحنه‌های دهشت‌بار جنگ را نشان می‌دادند، صحنه‌هایی مثل حمله‌های توپخانه‌ای، انسان‌های لت‌وپار شده و شهرهای سوخته، توصیف‌های واقعی از جنگ که کنش صحنه را همراهی می‌کرد و بر تماشاگران تاثیر بسیاری می‌گذاشت.

"با وجود همه این‌ها" مونتاژی از سخنرانی‌های واقعی، مقاله‌ها، بریده‌های جراید، عکس‌ها و فیلم جنگ و انقلاب از افراد و صحنه‌های تاریخی بود. درواقع پیسکاتور موفقیت سیاسی و زیبایی‌شناسی این

نمایش را مدیون ترکیب نمایش با اسناد واقعی می‌دانست. " لحظه‌های غافلگیر کننده فیلم و صحنه‌های نمایشی و جابه‌جایی آنها، از تاثیر فراوانی برخوردار بودند. شور و هیجان دراماتیک در ارتباط با فیلم و صحنه‌های نمایشی به مراتب افزایش می‌یافت. این‌ها با تاثیرات متقابل یکدیگر را تقویت می‌کردند و بدین سان در فواصل معینی نیز شور و هیجان را به اوج خود می‌رساندند، چیزی که من در تئاتر به ندرت شاهدش بوده‌ام."(پیسکاتور، ۱۱۶:۱۳۸۸)

علاوه‌بر استفاده‌از منابع اولیه، این نمایش به‌خاطرِ کاربرد فن‌های دیگرِ فرامتنی هم‌چون نمایش گروهی و حضور تماشاگر در پیشبرد ماجرا– که بعدها به‌عنوانِ اجزای تئاتر مستند تعریف شدند– شاخص است.

این موضوع که برخی از پژوهشگران و صاحب‌نظران ابداع نمایش‌های دسته‌جمعی را منسوب‌به پیسکاتور نمی‌دانند، مطلبی است که نظرات موافق‌ومخالف را به‌دنبال دارد. به‌عنوانِ مثال فاورینی[۱۴]، نویسنده و استاد دانشگاه، می‌گوید: "این نمایش از نمایش‌های گروهی پس از انقلاب شوروی همچون «طوفان در قصر زمستانی"[۱۵](۱۹۱۹) اثر "نیکولای اورینوف"[۱۶](۱۹۵۳–۱۸۷۹) الهام می‌گیرد." (Favorini,1995:xix)

پیسکاتور در پاسخ به چنین ادعاهایی گفته است: " بعدها گفته شد که من این کار را از روس‌ها آموخته‌ام. آن زمان مناسبات تئاتر شوروی چندان برای من آشکار نبود و اخبار مربوط به آن هم بسیار جسته گریخته به ما می‌رسید، اما من نشنیده‌ام که روس‌ها زمانی از چنین عملکرد فیلم استفاده کرده باشند." (پیسکاتور،۱۳۸۱: ۱۱۱)

اما به‌هرحال استفاده‌از این‌گونه اجراهای دسته‌جمعی در مکان‌های حقیقی و با مشارکت تماشاگر موجب می‌شد تا تماشاگر احساس کند خودش در نمایش حضور دارد و برهمین‌اساس باتمام‌وجود واقعیتی را که در گذشته اتفاق افتاده است؛ احساس کند.

بعضی منتقدان مثل فایلوود[۱۷]، "نمایش‌های دسته‌جمعی را همچون یک پاورقی در تاریخ تئاتر مستند می‌دانند، زیرا تکنیک‌ها و موتیف‌هایی که درآن‌ها دیده می‌شود بعدها به تکنیک‌های رایج در نمایشنامه‌های مستند تبدیل شدند. (Filewod,1987: 15)

یکی‌دیگراز تمهیدات خلاقانه پیسکاتور در این نمایش استفاده از دکور برای انتقال معنامفهوم نمایش بود. پیسکاتور برای آنکه سطوح متفاوت بازی را در صحنه ایجاد کند، صحنه‌ای چندسطحی ساخته‌شده از اشکال نامنظم و یک سطح شیب‌دار دریک‌سو و پلکانی بزرگ درسوی‌دیگر را درنظر گرفت. پیسکاتور درباره طراحی صحنه این نمایش می‌گوید "تصویر صحنه عبارت بود از یک سطح برجسته نامنظم که در یکسو سطح صاف و شیبداری داشت و در طرف دیگر هم دارای پله و سکوهایی بود. این

چهارچوبه نمایشی بر روی صفحهٔ گردانی قرار داشت. در توی پله‌ها، فرورفتگی‌ها و راهروها سطوح لازم را بنا کردم و بدین‌سان وحدتی در ساختار صحنه‌ای هم ایجاد گردید، یک در هم پیچیدگی پایان ناپذیر اثر، همانند جریانی پر خروش."(پیسکاتور، ۱۳۸۱: ۱۱۳)

به‌نظر می‌رسد طراحی صحنه به این شکل کمک کرد تا کنش صحنه جدید به‌طرز بی‌واسطه‌تری بیان شود، کنشی که می‌تواند چیزی جدید و متفاوت را خلق کند.

می‌توان گفت نمایش«با وجود همه این‌ها» نمونه بسیار خوبی برای دورهٔ اول نمایشنامه‌های مستند است که به‌لحاظِ محتوایی‌وتکنیکی نماینده برخی دیگر از ویژگی‌های شاخص نمایشنامه‌های این دوره است: مواضع ضد جنگ و استفاده از تئاتر به‌عنوان یک عامل عملی در ایجاد تحول، ضرورت بی‌واسطه بودن ارتباط با تماشاگر، واقعی بودن صحنه‌ها، استفاده از تکنولوژی و مکانیزه‌سازی صحنه مثال‌هایی برای این ادعا هستند. البته فن‌وتکنیک به‌خودی‌خود برای پیسکاتور هدف نبوده است، بلکه وسیله‌ای بوده در مسیر ارتقای صحنه تئاتر به‌منظورِ بیانی صریح‌تر و شفاف‌تر.

پیسکاتور بر این باور است که« من از تئاتر پرولتری تا اجرای «توفان و رعد و برق در سرزمین خدا» تلاش داشتم تا از راههای مختلف فرم صحنه بورژوایی را از میان برداشته و به جایش فرمی را بنشانم که بتواند تماشاگران را نه به شکل فرضی که به مثابه نیروهای زنده به درون جریان تئاتر بکشاند. تمامی ابزار و وسایل تکنیکی هم طبعاً با چنین جهت‌گیری–که البته سیاسی بود– هماهنگ می‌گردید.»(پیسکاتور، ۲۰۱:۱۳۸۱)

درخلالِ این سال‌ها هم‌چنین نمایش"راسپوتین"[۱۸] از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است، دلیل این اهمیت استفاده هوشمندانه و متفاوت پیسکاتور از فیلم در نمایش بود. در این نمایش، فیلم توانست به روند داستان نفوذ کند و با چند تصویر موقعیت درام را روشن کند."فیلم در بین صحنه‌ها، یا همزمان و بالای صحنه‌ها و بر پرده‌ای توری میان صحنه و تماشاگران عرضه می‌شد. "دیبولد"[۱۹] فیلم را با گروه همسرایان یونان باستان مقایسه می‌کند. این فیلم مستقیماً به تماشاگران رو کرده و با ایشان حرف می‌زند و نکات مهم داستان را به آنها یادآور می‌شود. فیلم نقد می‌کند، شکواییه صادر می‌نماید، به موضوعات تاریخی مهم انگشت می‌گذارد و گهگاه به تبلیغ مستقیم هم می‌پردازد." (پیسکاتور، ۲۵۲:۱۳۸۱)

تاثیرات پیسکاتور بر تئاتر مستند آمریکا

نمی‌توان درباره تئاتر مستند در آمریکا و از تمهدات صحنه‌ای در تئاتر مستند صحبت کرد و اقدامات و نوآوری‌های پیسکاتور را نادیده گرفت. در سال ۱۹۳۵ برای مبارزه با بیکاری طرحی در تئاتر آمریکا به‌اجرا درآمد که هدف از آن ایجاد کار برای شمار زیادی از آمریکائیان بود. "حدود ۱۰۰۰ نمایشنامه از

انواع گوناگون اجرا شد. با وجود پهنهٔ وسیعی که نمایشهای این طرح در بر می‌گرفت شهرت کنونی آن در درجهٔ اول به خاطر ابداع شکل نمایشیِ روزنامه زنده است". (براکت،۱۳۸۳: ۱۷۴)

اگرچه به‌طورِ سنتی، نمایش‌هایی که در پروژه‌ی تئاتر دولتی به‌شکل "روزنامه‌ی زنده" با سرپرستی هالی فلاناگان[۲۰] اجرا می‌شدند، نقطه‌ی آغازی برای دوره‌ی دوم در تئاتر مستند هستند، اما" نمایش"پرونده‌ی کلاید گریفیث"[۲۱] بر ظهور روزنامه‌های زنده در آمریکا مقدم است."(Dawson,1991: 70)

"پرونده‌ی کلاید گریفیث" نیز یکی‌دیگراز اقتباس‌هایی است که پیسکاتور انجام داده و رمان آن را برای اجرای صحنه‌ای آماده کرد. "پیسکاتور این نمایش را از کتاب تراژدی آمریکایی[۲۲] نوشته تئودور دریزر[۲۳] اقتباس کرد، و در ۲۳ مارس ۱۹۳۶ به روی صحنه برد."(http://www.time.com)

در "پرونده‌ی کلاید گریفیث"، می‌توان برخی از نوآوری‌ها را یافت که بنیان اجراهای «روزنامه‌ی زنده» از آن‌ها نشأت می‌گیرد. این نوآوری‌ها شامل: "تمهیدات صحنه‌ی پیسکاتوری مثل راوی، ساختارهای اپیزودی صحنه، صحنه‌های هم‌زمان، تغییرات آزاد دکور، نورپردازی مضمونی صحنه به عنوان بخشی از کنش صحنه و بازسازی مجدد واقعیت، می باشند."(Dawson,1991: 70)

اگرچه بسیاری‌از این تمهیدات امروزه فنون و شگردهایی معمولی به‌نظر می‌رسند، ولی درآن‌زمان اتفاق بسیار تازه‌ای در هنر نمایش به‌شمار آمده و سبب می‌شدند تا مسائل و بحران‌های روز به صحنه نمایش کشیده شوند تا مخاطب واقعیت‌ها را بسیار بهتر و ازنزدیک لمس کند.

پژوهشگر تئاتر تئودور باربر[۲۴] درباره‌ی این نمایش می‌گوید: "گوینده صحنه‌ها را با جزئیات فراوانی معرفی می‌کند، دستمزد کارگران، درآمد تجارت سالانه‌ی سازمان، تعداد و نوع کارکنانی که در کارخانه‌ی گردن‌بندسازی کار می‌کنند." (Aronson,2001:27)

ازآن‌جاکه این نمایشنامه تلاش می‌کند تا پرونده‌ی قتلی را که موجب هیاهوی مطبوعاتی سال ۱۹۰۶ بود، دوباره بازسازی کند، باربر می‌نویسد: "تمام سالن نمایش تبدیل به یک سالن دادگاه می‌شود. هیچ وسیله‌ی صحنه‌ای وجود نداشت، زیرا تمام رویدادهای(پرونده‌ی قتل) دوباره بازسازی می‌شدند. گوینده در نقش وکیل مدافع بازی می‌کرد و نشان می‌داد که جامعه مقصر بوده و نه"کلاید" و به همین دلیل است که در پایان راوی از مخاطبان نظر می‌خواهد تا آنها را به تعمق بیشتر راجع به این مسئله وادارد."(Aronson,2001:27)

آفرینش راوی و ارتباط مستقیم با مخاطب یک تمهید دیگر در نمایشنامه مستند است که در نمایش"پرونده‌ی کلاید گریفیث" نیز بسیار حائز اهمیت است. درواقع راوی یک شخصیت بداهه‌پرداز است که تجسم وجدان اجتماعی بی‌طرف و والاتر به‌حساب می‌آید که از پیامدهای تراژدی رنج می‌برد و می‌تواند سرانجام نمایش را پیش‌بینی و تفسیر کند و نیز بین کنش صحنه و مخاطب بایستد.

کمی بعداز "پرونده‌ی کلاید گریفیث" نوع جدیدی از تئاتر به نام «روزنامه‌ی زنده» در ایالات متحده ظاهر شد. نوعی تئاتر مستند که پروژه‌ی تئاتر دولتی (۱۹۳۹-۱۹۳۶) آن را حمایت مالی می‌کرد.

این نمایشنامه‌های اجتماعی تلاش می‌کردند تا دغدغه‌های طبقه‌ی کارگر را نمایشی کنند. این نمایش‌ها متکی‌بر تمهیدات صحنه‌ای پیسکاتوری بودند. برای مثال، یک راوی، پخش اسلایدوفیلم، صحنه‌پردازی هم‌زمان با تغییرات صحنه‌ی سریع که نیرویی سینمایی ایجاد می‌کنند، و تبعیت مستقیم از اطلاعات مبتنی‌بر واقعیت. «روزنامه‌های زنده» با مسائل اجتماعی مرتبط بودند، حول‌محور حل مشکلات اجتماعی می‌چرخیدند، قهرمان آن‌ها طبقه‌ی کارگر بود، و رویکردی پراگماتیستی به مسائل اجتماعی داشتند که با مسائلی هم‌چون مسکن، مراقبت‌های درمانی، وسائل همگانی، ناآرامی کارگری، اتحادیه‌گرایی مصرف‌کنندگان و مشکلات کارگران صنعتی و کشاورزی مرتبط بودند.

کارگردان تئاتر، هالی فلاناگان، خط کلی «پروژه‌ی تئاتر دولتی"[۲۵] جدید را این‌گونه توضیح می‌دهد:

" هدف کوتاه‌مدت ما در تمام این پروژه‌ها این است که هزار نفر از اهالی تئاتر را مشغول به کار کنیم، هدف درازمدت این است که شرکت‌های تئاتری را مورد حمایت قرار دهیم و منظم کنیم، که بتوانند پس از قطع حمایت دولت فدرال به کار خود ادامه دهند." (Dawson,1991: 70)

باوجود گسترش روزافزون «روزنامه‌های زنده» در آمریکا در سال ۱۹۳۹ مجلس آمریکا برمبنای توصیه‌ی «کمیته‌ی کشوری فعالیت‌های ضدآمریکایی» به‌پشتوانه‌ی مالی برای این پروژه پایان داد.

در تحول تئاتر مستند پس‌از پایان دوره‌ی اول در آلمان و تاثیرات پیسکاتور بر تئاتر مستند، در دوره دوم، آغاز تاثیر پیسکاتور با اجرای«پرونده‌ی کلاید گریفیث» اولین نمایشنامه‌ی آمریکایی پیسکاتور، هم‌زمان است و پس‌ازآن نمایش‌هایی به شکل «روزنامه‌زنده» شکل گرفتند که به‌نوعی تداوم همان تجربیات به‌حساب می‌آیند.

به‌طورخلاصه پخش تصاویر، نورهای موضعی، بلندگوها، پلکان متحرک و وجود شخصیت‌ها درمیانِ تماشاگران، نمایش اطلاعاتی هم‌چون تاریخ‌ها، آمار، جدول‌ها، نقشه‌ها و سرخط اخبار بخشی از میراث پیسکاتور برای «روزنامه‌های زنده» به‌شمار می‌آیند.

تاثیر پیسکاتور بر تئاتر مستند آمریکایی حتی بعداز تصمیم مجلس آمریکا در سال ۱۹۳۹ درباره‌ی قطع حمایت مالی از پروژه تئاتر ملی ادامه یافت. پیسکاتور کارگاه نمایشی و موسسه فنی برای مدرسه‌ی جدید تحقیقات اجتماعی را در سال ۱۹۳۹ سازماندهی کرد که بیشترین تعداد دانشجو را درآن‌زمان در شهر نیویورک به‌خود اختصاص داده بود. این موضوع باعث شد که این شهر در آن روزها به‌دلیلِ فعالیت‌های پیسکاتور مرکز عمده‌ای برای تدریس تئاتر به‌حساب آید. پیسکاتور در دوران حضورش در این مدرسه، با نویسندگان معروف آمریکا هم‌چون تنسی ویلیامز[۲۶]، رابرت پن وارن[۲۷] و تئودور درایزر

ارتباط نزدیکی داشت. منتقد نیویورک تایمز، آرتور گلب[۲۸] می‌نویسد:» هدف نهایی پیسکاتور تاسیس دانشگاهی تئاتری بود که مدرک هم ارائه بدهد. مدرسه‌ی نمایش در این زمان ۲۲۵ هنرآموز روزانه تمام‌وقت، ۲۰۰ هنرآموز شبانه و درآمد سالانه‌ی ۲۵۰۰۰۰ دلاری داشت. این اعداد باورکردنی هستند، زیرا کارگاه نمایش تنها مدرسه‌ی تئاتری تمام‌وقت در نیویورک بود.»(Dawson,1991: 70)

تئاتر آموزشی یکی‌دیگراز مهم‌ترین نوآوری‌های پیسکاتور به‌شمار می‌آید، شیوه‌ای که پیسکاتور در نمایش‌هایش به‌کار می‌بست تا پیام را به مستقیم‌ترین شکل ممکن به مخاطب منتقل کند. گلب دراین‌رابطه از پیسکاتور نقل می‌کند که"در تئاتر حماسی این احساس به تماشاگر دست می‌دهد که بخشی از کنش صحنه است و با بازیگر همراهی می‌کند. در بعضی موارد، بازیگر ممکن است رو به تماشاگر کند و او را مورد خطاب قرار دهد. ممکن است در صورت ضرورت، اسلایدهایی بر صحنه پخش شود، تا رویدادهای یک نمایشنامه را تا جایی که ممکن است واضح‌تر سازد. با این شیوه، تئاتر نهادی آموزشی می‌شود که در آن تنها معیار، جستجو برای حقیقت است."(Dawson,1991: 71)

یکی‌دیگراز اصلی‌ترین ویژگی‌های کارهای تئاتری پیسکاتور علاقه‌ی پیسکاتور به اقتباس از رمان‌ها برای صحنه است. گرایش پیسکاتور به رمان، به‌دلیلِ قابلیت فراوانی بود که این آثار برای تبدیل شدن به نمایشنامه داشتند. پیسکاتور درباره‌ی دلیل علاقه خود به رمان می‌نویسد: "اگر تا سال ۱۹۱۴ برای نویسنده ممکن بود که درون خود خلوت کند و از نقاب شخصیت خود کناره بگیرد (همچون ایبسن، استریندبرگ، وایلد و دیگران) پس از جنگ و حریق سال‌های ۱۸-۱۹۱۴ و تیراندازی‌ها در برلین در ژانویه‌ی سال ۱۹۱۹ دیوار چهارم تئاتر برای همیشه فرو ریخت. بگذارید هیچ توهمی نداشته باشیم: به استثنای نمایشنامه‌هایی مشخص، یا صحنه‌هایی مشخص، از برشت، سارتر، اونیل و میلر هیچ ادبیات دراماتیکی که شایسته دوران‌مان باشد نه در موضوع، و نه در فرم نداریم و من به این خاطر به رمان روی آورده‌ام." (پیسکاتور، ۱۳۸۱:۶۳)

اقتباس‌های گسترده پیسکاتور از ادبیات داستانی و شیوه ای که او به‌منظور اقتباس صحنه‌ای از رمان‌ها استفاده می‌کرد از بزرگ‌ترین میراث‌های او برای تئاتر به‌حساب می‌آید. ازجمله مهم‌ترین کتاب‌هایی که پیسکاتور از آن‌ها برای صحنه اقتباس کرده است عبارتند از: ***هورا! ما زنده‌ایم!*** اثر ارنست تولر (۱۹۲۷)، ***شوایک، سرباز خوب*** اثر یاروسلاو هاشک (۱۹۲۸)، ***یک تراژدی آمریکایی*** اثر تئودور درایزر (۱۹۳۶)، ***جنگ و صلح*** اثر لئو تولستوی (۱۹۴۲)، ***همه مردان شاه*** اثر رابرت پن وارن (۱۹۴۸)، ***مرثیه‌ای برای یک راهبه*** اثر ویلیام فالکنر (۱۹۵۵)، ***باربران قیصر*** اثر تئودور پلیویر (۱۹۳۰) و ***روحی از آهن*** اثر ژان پل سارتر (۱۹۵۳).

پیسکاتور و برشت

بااینکه پیسکاتور در عرصه نمایش یک نوآور بی‌بدیل است، بااین‌حال برخی‌از منتقدان درباره‌ی میراث پیسکاتور در هنر نمایش به‌گونه‌ای دیگر می‌اندیشند و اعتبار بسیاری از نوآوری‌های پیسکاتور را به‌پایِ برشت می‌نویسند. «اگرچه پیسکاتور در پیدایی تئاتر حماسی پیشقدم بود اما این سبک امروزه با نام برتولت برشت، درام‌نویس و نظریه‌پرداز عمده‌ی آن، شناخته می‌شود.» (براکت،۱۳۸۳، ۱۱۵)

البته ذکر این مطلب نیز ضروری است که امروزه چنین نگاهی به‌آرامی درحالِ تغییر است و متفکرانی هم‌چون کانلی، درباره‌ی مشارکت پیسکاتور در پیشبرد تئاتر مدرن چنین استدلال می‌کنند که "پیسکاتور فردی است که تئاتر حماسی و بعضی شگردهای صحنه‌ای را بنیاد نهاده است که بسیاری آنها را برشتی می‌شمارند. این پیسکاتور بود که بیش از هر نمایشنامه‌نویس یا کارگردان صحنه‌ای دیگر، رویدادهای عصر خود را در کارهایش منعکس می‌ساخت و آن‌ها را به مستقیم‌ترین شکل و با استفاده از اسناد و منابع دست اول با تماشاگر رو به رو می‌کرد. "(Dawson, 1991: 70)

کریستوفر اینز[۲۹] درباره‌ی نقش و اهمیت پیسکاتور در تئاتر حماسی می‌گوید: »این پیسکاتور بود که برای اولین بار تئاتر حماسی را ابداع کرد، در حالی که برشت واژه تئاتر حماسی را اقتباس کرده و تئوری آن را بنا نهاد.»(Innes,1972: 106)

اینز هم‌چنین معتقد است: " تاثیر پیسکاتور باید بیشتر در استفاده از صحنه‌های گردان و مضامین مارکسیستی باشد. پیسکاتور وقتی تئاتر حماسی را پی‌ریزی می‌کرد، برشت همچنان سرگرم اکسپرسیونیسم بود.... برشت از تولیدات پیسکاتور و الگوهای کاری او برای آثار بعدی خودش بهره‌گرفت. نظام صحنه‌آرایی حماسی، اقتباس حماسی از نمایشنامه‌های موجود، بازی حماسی، و نمایشنامه‌نویسی گروهی– از جمله شیوه‌هایی است که امروز بسیاری به عنوان تکنیک‌های برشت قلمداد می‌کنند در حالی که تمامی آنها ابداعات پیسکاتور هستند.»(Innes,1972:107)

درواقع نمی‌توان تاثیر واقعی پیسکاتور بر هنرمندان تئاتر آمریکا را با هیچ درجه‌ای از دقت سنجید و تنها می‌توان تصور کرد که همواره نوعی نوآوری‌وخلاقیت در کارهای او حضور داشته که بر اطرافیانش و یا افرادی که با او در ارتباط بودند، اثر داشته است. به‌عنوان مثال، صفحه‌های متحرک که پیسکاتور در نمایش "سرباز نیک، شوایک"[۳۰] بهره‌گرفت، "چرخ عصاری، قطعات دکوری و وسایل دیگری استفاده کرد تا خطی قوی و موازی بین وقایع صحنه و موقعیتهای زندگیِ واقعی ترسیم کند."(براکت، ۱۳۸۳: ۱۱۴) طبق‌نظر پرابست[۳۱]، بیست سال بعدازآن برشت در ***ننه‌دلاور و فرزندانش*** از این صفحه‌ها استفاده کرد.(Probst,1991: 52)

بااین‌وجود کانلی نگاهی بسیار متعصبانه نسبت‌به این مسئله دارد و ادعا می‌کند که «بسیاری از

نمایشنامه‌نویسان سراسر جهان تمهیدات صحنه‌ای پیسکاتور را قرض گرفته‌اند، ربوده‌اند، مصادره کرده‌اند، یا از آن‌ها تقلید کرده‌اند، به ویژه برشت و طراح محبوب او، «کاسپر نهر»[۳۲]. برای مثال، استفاده از راوی آوازه‌خوان برای معرفی شخصیت‌ها در نمایشهای "آدم آدم است" و "زن خوب سچووان"، یا پخش زیرنویس در نمایش‌های" ننه‌دلاور و فرزندانش" و" زندگی گالیله" همگی از پیسکاتور الهام گرفته شده‌است."(Connelly, 1991: 10)

به‌طورکلی می‌توان گفت اگرچه نظرات و کارهای پیسکاتور و برشت شباهت‌های بسیاری با یکدیگر دارند، بااین‌حال تفاوت‌های فاحشی نیز بین آن‌ها وجود دارد، که شیوه‌های آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌سازد، اما آنچه اهمیت دارد تأثیر قوی‌تر پیسکاتور نسبت‌به برشت بر تئاتر مستند آمریکاست.

وقتی‌که از امیلی‌مان[۳۳] کارگردان آمریکایی درباره تاثیر پیسکاتور و سایر کارگردان‌ها بر نمایش‌های او و بر صحنه‌پردازی مستند سوال شد، او پاسخ داد: « پیسکاتور در دوران تحصیلم تأثیر زیادی بر من داشت، آنچه که من از پیسکاتور آموختم این بود که چطور یک نویسنده باشم ولی شبیه به یک کارگردان فکر کنم » (https://journals.ku.edu)

کانلی معتقد است که" پیسکاتور سزاوار آن است که صفحه‌هایی بی‌شمار را در کتابهای تئاتر به خود اختصاص دهد و نه یک یا دو پاراگراف...زمان آن رسیده است که به آثار او آن‌چنان که استحقاق دارد، نه به عنوان پیش‌زمینه‌ای برای دراماتوژی برشت، بنگریم."(Connelly, 1991: 10)

نتیجه‌گیری

بسیاری‌از پیشرفت‌ها در تئاتر مستند، چه آمریکایی و چه غیراز آن، مدیون خلاقیت‌ونوآوری‌های پیسکاتور است که خود نوع خاصی از فن‌ها در تئاتر مستند را پدید آورد که می توان از آن به‌عنوان تمهیدات صحنه‌ای پیسکاتور نام برد.

هم‌چنین نمایشنامه‌های مرتبطبا مسائل اجتماعی درقالب «روزنامه‌های زنده» نتیجه‌ی مستقیم اولین نمایش‌های پیسکاتور در آمریکاست. به‌لحاظِ آکادمیک، مدرسه نمایشی پیسکاتور سبب پیشرفت جنبش بیرون از برادوی در اواخر دهه ۱۹۴۰میلادی و تبدیل نیویورک به مرکز بزرگی برای آموزش تئاتر شد.

نکته قابل تامل این است که آفرینش‌های پیسکاتور ساختارهای صحنه‌ای جدیدی را خلق کردند که جایگاه او را در هنر تئاتر قرن بیستم تثبیت می‌کند. به‌عنوان‌مثال او کاربرد رسانه‌های جمعی در تئاتر را رواج داد و از تکنولوژی درجهتِ نقد تکنولوژی بهره گرفت. جودیت مالینا[۳۴]، کارگردان و پژوهشگر تئاتر چنین می‌نویسد:"تاثیر پیسکاتور آن قدر زیاد است، که فکر می‌کنم تئاتر مدرن نمی‌توانست بدون

تجربیات پیسکاتور این‌گونه پیشرفت کند. مفهوم تئاتر در دید پیسکاتور استفاده از هر چیزی است که می‌دانیم و داریم، او حتی اشعه لیزر را نیز در تئاتر آزمایش کرد." (Dawson, 1991: 80)

پیسکاتور در سال ۱۹۵۱ آمریکا را به‌دلیلِ عقاید سیاسی و کمونیستی‌اش ترک‌کرد. دراین‌زمان در آمریکا جنگ با آلمان تمام شده اما جنگ با کمونیسم تازه آغاز شده بود. به‌نظر می‌رسید تمایلات سیاسی او مانع از این می‌شد که جامعه تئاتری آمریکا او را به‌طورکامل بپذیرند.

در پایان درخصوصِ جایگاه ویژه پیسکاتور در تئاتر مستند به‌ذکر این دیدگاه اینز اکتفا می‌کنیم که "بی اغراق نیست اگر بگوییم، پیسکاتور در درک نقشی که تکنولوژی در نگرهٔ مدرن دارد، از مارشال مک‌لوهان پیشی گرفته‌است."(Innes,1972: 207)

پی‌نوشت‌ها

1-Documentary Theatre
2- Erwin Piscator and the American Theatre
3- Erwin Piscator
4- Epic Theatre
5- Dadaism
6- Ernest Toller
7- Connelly

۸- روزنامه‌های زنده(Living Newspaper) شکلی از تئاترِ سیاسی است که از منابع مستند جهت طرح موضوعات رایج و مهم اجتماعی استفاده می‌کند. این نمایش معمولاً با صحنه‌های کوتاه و تک‌گویی‌های مختصر و باهدف آموزشی اجرا می‌شوند. کاربرد این اصطلاح در نمایش به تئاتر فدرال آمریکا در سال‌های ۱۹۲۵ برمی‌گردد که اعضای آن را کارگران روزنامه و تئاتر تشکیل می‌دادند. این گروه شش نمایشنامه را در این زمینه آماده کردند و در سال‌های مختلف به‌اجرا بردند. هجوآمیزترین نمایش این گروه در سال ۱۹۳۵ به‌اجرا رفت که به بی‌تفاوتی دولت نسبت‌به مسائل اجتماعی و تبانی دادگاه با سرمایه‌داران بزرگ برعلیه اتحادیه‌های کارگری می‌پرداخت. این گروه در سال ۱۹۳۹ توسط دولت منحل شد، از عمده‌ترین علل انحلال آن می‌توان به اعتراض آنان به طرح تئاتر فدرال اشاره کرد که در نمایشنامه‌هایشان به آن پرداخته شده‌بود.(عابدی، ۴۲:۱۳۸۳)

9-Rolf Hochhuth
10-The Deputy

۱۱-در اوایل دهه ۱۹۴۰ در بریتانیا، فرانسه، آمریکا و کانادا اجراهایی با مضامین و شیوه‌های نمایش مستند برروی صحنه رفت. با پایان جنگ جهانی دوم درنتیجهٔ نمایش تکه‌هایی از فیلم‌های مستندی که توسط سربازان

و پزشکان ارتش گرفته شده بود و در اجراهای تئاتر به‌نمایش گذاشته شده بود– مصائب کوره‌های آدم‌سوزی و بمباران هیروشیما و ناکازاکی– این شکل نمایشی حرکت جدیدی پیدا کرد، اما پیشرفت‌وگسترش آن در دهه ۶۰ به‌چشم می‌خورد. در اوایل این دهه تغییراتی اساسی در جامعه اروپا به‌وجود آمد و جهان شاهد نگرانی‌های بزرگی بود که تقریبا از همه کشورها سر برآورده بود، در این دوران جنبش‌های اعتراض‌آمیز در اروپا روبه‌افزایش بود و نیاز به وجود اطلاعات دقیق، افشای دروغ‌های تاریخی و مصلحتی و نیاز به وجود تغییر در شیوه زندگی و تفکر سیاسی بیش‌ازپیش ملموس بوده و آنچه بیش‌از هرچیز اهمیت داشت جست‌وجوی واقعیت‌های تاریخی ازطریق اسناد بود. تئاتر نیز نمی‌توانست نسبت‌به دغدغه‌های دوران خود بی‌تفاوت، بنابراین دهه ۱۹۶۰ دورانی بود کهَ تئاتر کهن درکنارِ تئاتر نوین همزیستی می‌کرد. این عوامل متعدد باعث شد بسیاری‌از نویسندگان در زمینه‌های اجتماعی‌وسیاسی فعال شوند. آن‌ها به‌دنبالِ شکل جدیدی از ادبیات بودند مانند ادبیات مرگ که آثار پیتر وایس، بانی این افکار جدید بود. تصاویر پرجاذبهٔ اردوگاه‌های کار اجباری نازی‌ها در نمایش "نماینده" اثر رودلف هوخهوت، افشای جنایات نازی‌ها در ***استنطاق*** اثر پیتر وایس و هم‌چنین بیان مقاومت جامعه علمی دررابطه با استفاده از بمب اتم در هیروشیما و ناکازاکی در نمایشنامه ***رابرت اوپنهایمر*** که توسط کیپهارت نوشته شد، مضمون سیاسی‌واجتماعی به نمایشنامه‌های این دوره می داد. در سال ۱۹۶۳ جان لیتل وود، کارگردان انگلیسی همراه با گروهش در کارگاه تئاتر، نمایشنامهٔ مستند "آه چه جنگ دوست داشتنی" را با موفقیت به صحنه برد و در این نمایش از آوازها، برنامه‌های نمایشی رقص‌ها و اسلاید و خبرنامه‌های دیواری متداول در جنگ جهانی اول استفاده می‌شد. در آلمان نیز از دهه ۱۹۶۰ به‌بعد شاخص‌ترین نوع نمایش، تئاتر مستند بود که در آن‌ها حوادث واقعی به‌عنوانِ نمودی عینی از گناه و تعهد درمقابلِ جامعه و اخلاق آن دوره به‌نمایش درمی‌آمد. به‌طورکلی بسیاری‌از طرح‌های شکل‌گرفته در این شیوه نمایشی، مسائل جاری جامعه خود را به‌نمایش می‌گذاشتند. موفقیت درام مستند در آلمان، درام‌نویسان کشورهای دیگر را نیز تحت تاثیر قرار داده و بدین‌ترتیب بسیاری‌از حوادث روز به صحنه تئاتر کشیده شد. اوایل دهه ۱۹۷۰ تئاتر مستند در اروپا روبه‌افول گذاشت. (عابدی،۱۳۸۳، ۷۸)

12-Flags
13- In Spite of Everything
14-Attilio Favorini
15-The Storming of the Winter Palace
16-Nikolai Evreinov
17-Filewod
18-Rasputin
19-Dibold
20-Hallie Flanagan
21-Case of Clyde Griffiths
22- An American Tragedy
23-Theodore Dreiser
24-Theodore Barber
25-Federal Theatre Project
26-Tennessee Williams
27-Robert Penn Varn
28-Arthur Gelb
29-Christopher Innes
30-The Good Soldier Schweik
31-Gerhard Probst
32-Casper Neher
33-Emily Mann
34-Judith Malina

فهرست منابع

۱- براکت، اسکار گروس، (۱۳۸۳) ، ***تاریخ تئاتر جهان***، ترجمه هوشنگ آزادی ور، تهران، مروارید.

۲- پیسکاتور، اروین، (۱۳۸۱)، ***تئاتر سیاسی***، ترجمه سعید فرهودی،تهران، نشر قطره.

۳- دومور، گی، (۱۳۷۰)، ***تئاتر قرن بیستم***، ترجمه نادعلی همدانی، تهران، انتشارات نمایش.

۴- روز اونز، جیمز، (۱۳۶۹)، ***تئاتر تجربی***، ترجمه مصطفی اسلامیه، تهران، انتشارات سروش.

5- Aronson, Arnold, 2001,*Uptown-Downtown New York Theatre From Tradition to Avant-Garde,*Printed by Department Arco of Palermo University, Brockett, Oscar, 1995, *History of Theatre*, Allyn & Bacon; 7th Revised edition,

6- Connelly, Stacey Jones, 1991, *Forgotten Debts: Erwin Piscator and the Epic Theatre*, Indian University,

7- Dawson, Gary Fisher, 1991, *Documentary Theatre in the United States: an historical survey and analysis of its content, form and stagecraft*, Greenwood Publishing Group, Inc.

8- Favorini**,** Attilio**,** 1995, *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater,* Ecco. Press,

9- Filewod, Alan Douglas, 1987, *Collective encounters: Documentary Theatre in English-Speaking Canada*, University of Toronto Press,

10- Innes, D.C, 1972, *Erwin Piscator's Political Theatre: the Development of Modern German Drama,* Cambridge,

11- Probst, Gerhard F. , 1991, *Erwin Piscator and the American Theatre* (New York: Peter Lang Publishing, Inc.,)

استناد به اینترنت: (تمامی ارجاعات درماه مارس و آپریل سال ۲۰۱۲ بوده است).

http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,930847,00.html

https://journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/3340/3269

کاربرد اشکال تعزیه، نقالی و روضه‌خوانی در تئاتر دینی معاصر ایران

بهزاد صدیقی، قطب‌الدین صادقی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۱/۲۶ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۲/۱۰

**نویسندهٔ مسؤول

کاربرد اشکال تعزیه، نقالی و روضه‌خوانی در تئاتر دینی معاصر ایران

بهزاد صدیقی نویسنده و پژوهش‌گر
قطب الدین صادقی دکتری تئاتر از دانشگاه سوربن فرانسه

چکیده

مقاله‌ی حاضر تلاش دارد تا به‌بررسی برخی‌از نمایش‌های دینی معاصر بپردازد که در دو دهه‌ی اخیر نوشته شده و به‌اجرا درآمده است.

در نمایش‌های مورد اشاره که با مضمون دین نوشته شده و به‌روی صحنه رفته، نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان از اشکال نمایش‌های تعزیه، نقالی و روضه‌خوانی و... بهره برده‌اند و کوشش کرده‌اند تا از امتزاج‌وآمیختگی این نوع از نمایش‌ها، تئاتر دینی معاصر را از اشکال مرسوم و رایج و کلیشه‌ای دور کرده و در شکلی جدید که برگرفته از هویت هنر ملی ایرانی است، ارایه دهند. در این مقاله ابتدا تعاریف این‌نوع از نمایش‌های آیینی‌وسنتی یادآوری شده و سپس بااشاره به پیشینه‌ی بهره‌گیری برخی‌از نمایشنامه‌نویسان، چند اثر از آثار نمایش دینی معاصر مورد علاقه قرار گرفته شده و درنهایت، روایتگری کلاسیک و کهن نمایشی و چگونگی معاصرسازی آن‌ها در نمایش‌های دینی معاصر واکاوی شده است.

واژگان کلیدی: شبیه‌خوانی، نقالی، تئاتر دینی، معاصرسازی، آیینی‌وسنتی.

مقدمه

هم‌چنان که می‌دانیم آیین‌ها و مناسک ریشه در مذهب‌ودین دارند و نمایش‌های آیینی‌وسنتی ایرانی نیز ازاین‌امر جدا نیستند. نمایش‌های آیینی‌وسنتی با شاخه‌های مختلف آن همگی از میراث فرهنگی‌وهنری ما محسوب می‌شوند و نمایشنامه‌نویسان امروز می‌کوشند ازدل این آیین‌ها، سنت‌ها و مناسک در تئاتر دینی– مذهبی خلاقیت‌های نمایشی خویش را به تجربه‌وتماشا بگذارند؛ خلاقیت‌هایی که به‌وسیله‌ی معاصرسازی، بازسازی و بازآفرینی، تئاتر دینی ما را از آن‌چه که بوده، به آن‌چه‌که می‌تواند بهتر باشد، سوق می‌دهد تا تماشاگران پس‌از دیدن آن هم‌چون هر تئاتر دیگری که مضامینی دیگر را درخود دارند، حظّ دیداری و معنوی و لذت لازم را ببرند. درواقع نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر معاصر با رویکرد به آیین‌های مذهبی‌ودینی و معاصرسازی آن‌ها تلاش میکنند به تئاتر دینی هویت تازهای ببخشند. اگر بخواهیم به رویکرد این نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر به چنین آیین‌هایی بپردازیم، ابتدا باید به‌طورمختصر از آن مناسک که در این نوشتار شبیه‌خوانی و نقالی و برخی‌از شاخه های آن مدنظر نگارنده است، سخن به‌میان آوریم تا دریابیم این اشکال نمایشی ایرانی، دارای ویژگی‌هایی است و این دو شکل سنتی‌وکلاسیک نمایش ایرانی، شاخصه‌هایی دارد که با آگاهی ازاین دو نوع نمایش، مضامین دینی‌ومذهبی را در گستره درام معاصر دینی می‌توان مورد بررسی قرار داد.

برای آنکه به تعریف مشخصی از نمایش‌های آیینی – سنتی برسیم در ابتدا به تعاریفی که استادان و پژوهش‌گران تئاتر از انواع نمایش‌های تعزیه یا شبیه‌خوانی، نقالی، پرده‌خوانی و روضه‌خوانی ارایه داده‌اند، می‌پردازیم و سپس درخصوص ویژگی‌ها و کاربرد آن‌ها در برخی‌از نمایش‌های دینی معاصر سخن می‌آوریم. اما پیش‌ازآن، یادآوری این نکته ضروری به‌نظر می‌رسد که تئاتر آیینی سنتی ما برگرفته از همه‌ی انواع نمایش‌های ایرانی است که طی سده‌های پیش در کشور ما رواج داشته و مورخان و پژوهش‌گران نیز همه بر این مساله اتفاق‌نظر دارند که تعزیه، نقالی، تخت‌حوضی، خیمه‌شب‌بازی جزو نمایش‌های سنتی ما محسوب می‌شوند.

شبیه‌خوانی

بهرام بیضایی در تعریف تعزیه یا شبیه‌خوانی می‌نویسد:"«شبیه‌گردانی» یا «شبیه‌خوانی» یا «تعزیه» نمایش بوده است در اصل بر پایه‌ی قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصا وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد، ولی به زودی گسترش یافت و همه‌ی جنبه‌های داستانی و تفننی فرهنگ توده را شامل شد."
(بیضایی، ۱۳۷۹: ۴۶)

مایکل بکتاش در مقاله‌ی تعزیه و فلسفه‌ی آن درخصوص تعزیه یا شبیه می‌نویسد: «تعزیه یا «شبیه»، حاصل تجاربی است که از فکر مذهبی نشأت گرفته و به تدریج دارای محتوای مذهبی می‌شود. ... تعزیه، نمایشی آیینی، فراگیر و بسیار تماشایی است که کل اجتماع را دربرمی‌گیرد. به تدریج دارای بعدی فراتر از صورت خود می‌شود که تا ژرفای اسطوره، اعتقاد و مقولات دین مردم امتداد می‌یابد.» (چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۶۸)

صادق همایونی درابتدای کتاب ارزشمند خویش ***تعزیه در ایران*** درباره‌ی معنی تعزیه می‌نویسد:«تعزیه در لغت به معنای سوگواری، عزاداری، برپا داشتن یادبود عزیزان در گذشته و اظهار هم دردی و تسلیت است.»(همایونی، ۱۳۶۸: ۹۲)

او در صفحه‌ی ۴۷ همین کتاب در تعریف تعزیه می‌آورد:«تعزیه در اصطلاح به نوعی نمایش دینی با شیوه و قراردادهای ویژه اطلاع می‌شود که غم‌انگیز بودن، برخلاف معنی لغوی آن شرط حتمی آن نیست و می‌تواند خنده‌آور و شادی‌بخش نیز باشد.»(همایونی، ۱۳۶۸: ۸۱)

در بخشی از مقاله‌ی خود باعنوان "دگرگونی و تحول در ادبیات و موسیقی" درخصوص دگرگونی‌های تئاتر و هنری تعزیه می‌نویسد:«تعزیه در آغاز، سوگواری سادهای بود از وقایعی که در کربلا رخ داده بود و نیز حوادث غم‌انگیزی که برای خاندان پیامبر(ص) اتفاق افتاده بود، عملی سوگوارانه بود که چشم‌اندازی بسیار محدود داشت. تعزیه‌خوان‌ها، داستان‌گویان قهوه‌خانه‌ای بودند که سخنان‌شان تنها به نقل صریح و یک نواخت تک‌خوانی‌های تکراری و طولانی محدود بود.»(چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۲۰)

پرده‌خوانی

یعقوب آژند در تعریف پرده‌خوانی می‌نویسد:«پرده‌خوانی علاوه بر هنر نمایش مذهبی، اهمیت هنر نقالی را در خود نهفته داشت. پرده‌خوانی، در واقع نمایش مصیبت به روایت تصویر بود. هر پرده حکایتی داشت که به روایت پرده‌خوان جان می‌گرفت و تصویر می‌شد... تاریخ دقیق نمایش پرده‌خوانی معلوم نیست، ولی این نمایش نیز بی‌تردید ریشه در ایام صفویان دارد و از آن روزگار نضج و رواج یافت.» (آژند، ۱۳۷۱: ۱۰۸)

روضه‌خوانی

یعقوب آژند هم‌چنین درباره‌ی روضه‌خوانی می‌نویسد:« مجالس روضه‌خوانی از زمانی برگزار شد و یا از زمانی شکل روضه‌خوانی پیدا کرد که کتاب روضه‌الشهدا اثر حسین واعظ‌کاشفی تألیف شد. روضه‌خوان‌ها با بهره‌گیری از اطلاعات این کتاب مجالس روضه‌خوانی خود را در دهه‌ی محرم در

مساجد، بازارها و اماکن عمومی برگزار می‌کردند و طی آن به بازخوانی مصائب اهل بیت امام‌حسین(ع) می‌پرداختند و روز عاشورا را نیز به روضه‌ی خود امام‌حسین(ع) اختصاص می‌دادند.... آنچه در این روضه‌خوانی‌ها قابل توجه است، حال نمایش آن‌هاست که برای تأثیر بیشتر مردم، اجساد و تصاویر اجساد شهدا و مظلومان کربلا را در بزنگاه روایت وارد مجلس می‌کردند تا بر شدت حزن و اندوه مردم بیفزایند و صحنه را جاندار، جلوی روی مستعمان زنده کنند.»(آژند، ۱۳۸۸: ۶۸)

نقالی

بهرام بیضایی درخصوص نقالی می‌نویسد:« منظور از نقالی سرگرم کردن و برانگیختن هیجان‌ها و عواطف شنوندگان و بینندگان است به وسیله‌ی حکایت جذاب، لطف بیان، تسلط روحی بر جمع، و حرکات و حالات القاءکننده و نمایشی نقال، به آن حد که بیننده او را هر دم به جای یکی از قهرمانان داستان ببیند، و به عبارت دیگر بتواند به تنهایی بازیگر همه‌ی اشخاص بازی باشد.»
(بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۲)

سهیلا نجم درباره‌ی نقالی دینی می‌نویسد:«نقالی دینی که با موضوعات دینی و مذهبی مربوط است مانند خواندن کتاب روضه‌الشهدا و انواع داستان‌های حاشیه‌ای آن یا متون حماسی- دینی دیگر که می‌توان آن را به مناقب‌خوانی و فضایل‌خوانی، سخنوری، مدیحه‌خوانی، مصیبت‌خوانی: «روضه‌خوانی، مذکری» چاووشی‌خوانی، محدثی، پرده‌داری، شمایل‌خوایی یا شبیه‌خوانی تقسیم‌بندی کرد.»
(قادری، ۱۳۸۵: ۸۶)

خسرو شهریاری درخصوص ویژگی‌های نقال‌ونقالی چنین می‌گوید:«نقال تمام توانایی‌های بدنی خود و صدای خود را به کار می‌گیرد و براحساس تماشاگران و شنوندگان خود متّکی است...»
(شهریاری، ۱۳۵۷: ۹۲)

محمدحسین ناصربخت در مقاله‌ی خود باعنوان نشانه‌ها در نقل ایرانی در بخش انواع نقل باتوجه به ابزار و شیوه‌ی اجرا که به چهار دسته طبقه‌بندی می‌کند، درخصوص نقل نمایشی می‌نویسد:«گروهی دیگر از نقل‌ها که نگارنده عنوان نقل نمایشی را برای آن پیشنهاد می‌کند، نوعی از روایت گری هستند که نقال در آنها برای تجسم حالات شخصیت و موقعیت‌های گوناگون بیشتر با تاکید بر ابزار بدن و بیان به روایت می‌پردازد و با قرار گرفتن در جایگاه اشخاص قصه و تصویر نمودن لحظات مختلف ماجرا نقل خویش را به نمایشی تکنفره بدل می‌سازد، نمایش روایی که استفاده از تکنیک بازی در بازی و تلفیق نمایش و نقل توسط «راوی – بازیگر» آن را شکل می‌دهد.»(اردلان، ۱۳۸۸: ۱۸)

شیوه‌های سنتی و تئاتر دینی معاصر ایران

بهره‌گیری از سنت‌هاوآیین‌های نمایشی در تئاتر معاصر هم‌چون شبیه‌خوانی، نقالی و پیش‌پرده‌خوانی و روضه‌خوانی که این دو آخری زیرمجموعه‌ی نقالی محسوب می‌شود، تنها به تئاتر دینی سه دهه‌ی اخیر محدود نمی‌شود بلکه استفاده ازاین‌نوع نمایش‌ها در تئاتر قبل‌از انقلاب‌اسلامی در آثار نمایشنامه‌نویسان و کارگردانانی نظیر مهین تجدد، شهرو خردمند و خجسته کیا دیده شده است. دراصل کوشش هنرمندان تئاتر این بوده تا با بهره‌گیری از شکل‌ومحتوای چنین نمایش‌هایی بتوانند بر غنای اثر خود بیفزایند. آنان هم‌چنین به‌نوعی حافظ سنت‌های نمایش ایرانی شدند. آمیخته‌گی نمایش شبیه‌خوانی و تعزیه‌خوانی، نقالی و پرده‌خوانی در تئاتر معاصر بعداز انقلاب‌اسلامی به‌دلیلِ به‌وجود آمدن تغییروتحولات سیاسی، اجتماعی‌وفرهنگی تا دهه‌ی هفتاد منقطع شد و فاصله‌ی زیادی را بین تئاتر و تئاتر دینی به‌وجود آورد. شاید درمیانِ نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر قبل‌وبعداز انقلاب، تنها بهرام بیضایی بود که در نمایشنامه‌هایش از این دو شکل سنتی نمایشی به‌صورتِ درست بهره می‌برد و باوجود محدودیت در اجرای تئاتر، همواره می‌کوشید از شکل این‌گونه نمایش‌ها به‌نفعِ اجرای خود سود ببرد. البته درحیطه‌ی تئاتر دینی هم‌چنان این فاصله و انقطاع از سنت‌های نمایشی ایرانی تا اواخر دهه‌ی شصت دیده می‌شود. اما از نخستین نمایش‌هایی که از ظرفیت‌های مضمونی نمایش دینی به‌خوبی و با رعایت کامل اصول زیبایی‌شناسی صحنه به‌اجرا درآمد، نمایش "یادگار سالهای شن" به کارگردانی علی رفیعی در اواخر دهه‌ی شصت است. می‌توان گفت که رفیعی با ایجاد تعامل بین نمایش دینی و تئاتر معاصر، رابطه‌ای نزدیک برای این آمیختگی فراهم آورد. درواقع او با تعامل دین‌ومذهب و تئاتر به تئاتر دینی ما هویت ویژه‌ای بخشید که به‌لحاظ زیبایی‌شناسی صحنه‌ای و جنبه‌های دیداری اجرا و به‌کارگیری ابزار و امکانات صحنه و خلق تصاویر جذاب نمایشی و به‌کارگیری تکنیک‌های سینمایی این اثر، به ارزش‌های اجرای نمایش خود اضافه کرد.

به‌لحاظ بهره‌برداری از شکل‌وفرم نمایشی این دو گونه نمایش، برخی‌از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر همه‌ی توانایی خویش را به‌کار گرفتند و به ابداعاتی دست زدند تا هم قالب تازه‌ای را برای نگارش یا اجرای اثر خود پدید آوردند و حتا به سبک ویژه‌ای دست یافتند و هم با معاصرسازی این اشکال نمایشی به حفظ آن‌ها همت گماردند. برای مثال بهرام بیضایی در برخوانی‌های خود یا در نمایش مجلس ضربت زدن از شیوه‌ی نقالی و شبیه‌خوانی سود جسته است. بیضایی البته اگرچه به‌دلیلِ محدودیت اجرایی و نبود امکانات پیشرفته‌ی صحنه‌ای به چنین بهره‌برداری از تئاتر سنتی‌وآیینی ما دست زده است، اما به‌هرحال عمل او سبب به‌وجود آمدن شکل جدیدی در نمایشنامه‌نویسی دینی شده و گامی مهم دراین‌راستا محسوب می‌شود. او در یکی از سخنرانی‌های خود دراین‌باره می‌گوید:«من از اینرو به

این نوع نوشتن روی آوردم که دغدغه‌ی امکانات و طمطراق آنچنانی را در خودم بکشم. زیرا این عوامل در آن دوران کاملن دست و پای کارگردان و خلاقیت‌هایش را می‌بست. این امکانات کمکم داشت در آن دوران حرف اول تئاتر را می‌زد و من با این شیوه که همه برخاسته از فرم‌های نمایشی سنتی و تعزیه ایرانی است، خواستم خودم را از این بابت بی‌نیاز کنم؛ خواستم به نوعی ثابت کنم اگر پروژکتور نباشد، اگر دکور نباشد، اگر امکانات سالن نباشد، بازهم می‌شود تئاتر کار کرد.»(بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۶)

به‌این‌ترتیب درمی‌یابیم که گاهی محدودیت‌های اجرایی سبب شده تا نمایشنامه‌نویس و کارگردان دست‌به کار خلاقانه‌ی دیگری بزند که به‌هیچ‌وجه در دستیابی به تئاتر دینی موردِنظرش نبوده است. البته این نکته را نیز نباید ازیاد برد که به‌هرحال تئاتر ریشه در آیین‌های دینی دارد، به‌طورطبیعی هنرمند تئاتر به‌شکلِ غیرمستقیم از آن‌ها تاثیر می‌پذیرد و بازنمایی آن درهنگام انجام فعالیت خلاقه‌ی تئاتر، بر کیفیت تئاتر دینی می‌افزاید و آن را از اشکال تکراری و همیشگی دور می‌کند.

از آن‌چه در کتاب‌ها و نوشته‌های نویسندگان و پژوهش‌گران تئاتر درخصوص سنت‌ها و اشکال نمایشی ایرانی آمده، همگی آن شبیه‌خوانی یا تعزیه‌خوانی را از کامل‌ترین نمایش‌های دینی می‌دانند که مختص‌ومتعلق به سرزمین ایران است که حیاتش از دوره زندیه آغاز شده و در دوره‌ی صفویه رواج بسیار یافته و در زمان قاجاریه به‌اوج رسیده است. شبیه‌خوانی ازآن‌جاکه از شکل روایتی بهره می‌گیرد و به‌صورت ساده و نه پیچیده توسط شبیه‌خوانان به‌نمایش درمی‌آید، یکی از ساده‌ترین اشکال نمایش دینی محسوب می‌شود. این‌نوع نمایش اگرچه مبتنی‌بر قراردادهای خاص است، اما نمی‌توان به‌سادگی در هر نمایش دینی یا در هر نوع تئاتر معاصر بهره برد، زیرا نیاز به شناخت دقیق از اصول و انواع فنون، ظرفیت‌ها و نیز مضامین‌ومفاهیم آن دارد و اگر به‌درستی از ظرفیت‌ها و امکانات اجرایی آن نتوان بهره جست، می‌تواند هم خدشه به این نوع نمایش و هم به تئاتر دینی معاصر برساند. شاید ازاین‌رو بتوان گفت که نزدیک شدن به‌سوی این تئاتر توسط هرکسی به‌سادگی امکانپذیر نیست و گام برداشتن دراین‌راه نوعی راه رفتن و حرکت بر لبه‌ی تیغ است که گاه جبران آن به‌سادگی میسر نمی‌شود.

بهرام بیضایی می‌نویسد: "تعزیه و شبیه‌خوانی سبکی ویژه از سنت‌های نمایش نامه‌های تقلیدی و نمایش ایرانی است» که براساس آیین و مناسک مذهبی در پس از واقعه‌ی کربلا رخ نشان داده است. در نقالی مذهبی که خود انواع و اقسامی دارد و هم چنان که تعزیه نیز این انواع را در برمی‌گیرد، بازنمایی داستان یا حادثه‌ی کربلا و حوادث پس از آن است که ریشه در روضه‌خوانی دارد؛ همان روضه‌هایی که ملاحسین واعظ کاشفی در کتاب روضه‌الشهدا آورده است و انواع داستان‌ها یا روایت‌های روضه‌خوان را در آن ثبت و ضبط کرده است. "(بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۹)

پرداخت زیبا و نمایشی این اثر توسط واعظ کاشفی که با ساختار تودرتو یا همان قصه‌درقصه‌ی

ایرانی آمیخته، سبب شد تا این روضه‌خوانی تشخص و ویژگی خاص بیابد. توجه‌به ساختار تودرتو خود موردِتوجه نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان قرار گرفته و منجربه خلق نمایش‌هایی شده است که برخی‌از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان نظیر محمد رحمانیان در نمایشنامه‌ی "پل" و "مجلس شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب تهرانی" از آن سود جسته‌اند. درواقع او تجربه‌ی جدیدی از به‌کارگیری شیوه نمایش‌های سنتی در چنین آثاری را به‌نمایش می‌گذارد. هم‌چنین به‌نوعی او کوشش می‌کند تا از فاصله و انقطاع فرهنگی- هنری این نوع نمایش از تئاتر دینی کم کند و به تئاتر معاصر، هویت ایرانی- ملی ببخشد. البته کوشش او دراین‌زمینه از نگارش و اجرای نمایش "مجلس نامه" در سال ۷۶ آغاز شد و سپس در نمایشنامه‌های دیگرش نظیر امیر(ع) ادامه یافت.

هم‌چنان‌که می‌دانیم نقالی شکل دیگری از نمایش‌های سنتی ما محسوب می‌شود که بر شیوه‌ی روایت استوار است. بیضایی در تعریف این هنر می‌نویسد:«نقالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه به شعر یا به نثر با حرکات و بیان مناسب در جمع» .(بیضایی، ۱۳۷۹: ۳۸)

این شکل‌وشیوه نمایش سنتی که انواع‌واقسامی دارد و در آن روزگاران به‌صورت یک یا دونفره اجرا می‌شد، از ظرفیت‌های نمایشی خوبی برخوردار است و در تئاتر معاصر موردتوجه قرار گرفته و تئاتر دینی هم از آن جدا نیست. سهیلا نجم که درخصوص نقالی و انواع آن پژوهش ارزنده‌ای را ارایه داده و منتشر کرده است، نقالی را براساس محتواومضمون به سه بخش آیینی، حماسی‌ودینی تقسیم‌بندی کرده و درخصوص جنبه‌های نمایشی آن به‌طورِدقیق پرداخته است. او درباره‌ی کنش‌مندی نقال می‌نویسد: «مهمترین عامل در کار نقال، کنش یا Actior نمایش اوست که قادر است هر مکانی را به صحنه نمایش تبدیل کند»(قادری، ۱۳۸۵: ۸۹)

او درادامه می‌نویسد:«عمل نقل، یک کنش بسیار پیچیده و در عین حال ساده و همه فهم است. نقال پیوسته در حال روایت قصه‌ای است که همه می‌شناسند و بارها آن را شنیده‌اند. نقال در طول اجرا نقل داستان را بارها متوقف می‌کند و اشعاری مناسب آن لحظه می‌خواند، داستانی کوتاه، یا لطیف‌های نقل و یا پند و عبرتی در پایان آن جای می‌دهد و حتا در لحظات خاص و به مناسبت‌های مختلف میان نقل حماسی و یا در پایان آن روضه می‌خواند. گاه روایت می‌کند و گاه به جای شخصیت‌ها بازی می‌کند و هم از نگاه او روایت در روایت می‌کند»(قادری، ۱۳۸۵: ۹۶)

آن‌چه نقالان به آن می‌پرداختند، تنها قصه‌سرایی ساده یا روایت یک واقعه تاریخی، حماسی نبوده است، بلکه او با بیان رساوشیوا و به‌کارگیری چوب‌دست، طومار و با صدای خوب و حرکات سر، دست و میمیک هم‌چون روضه‌خوان می‌کوشد روایت حماسی، دینی‌وآیینی را به‌اجرا درآورد. در نقالی نوین که به‌نوعی برخوانی نام گرفته است، گاه روایت، آهنگین‌وموزون می‌شود و نقال در اجرا با سازهای

موسیقی، داستان خود را فضاسازی می‌کند. از ظرفیت‌های نمایشی نقالی در تئاتر دینی معاصر براساس قراردادهای نمایشی توسط عده‌ی معدودی از کارگردانان نسل جدید استفاده شده است. سیروس همتی و محمد رحمانیان از ظرفیت‌ها این گونه‌ی نمایشی به فراخور اجرای نمایش خود سود جسته‌اند. برای مثال رحمانیان در دو نمایش "پل" و "مجلس شهادت‌خوانی قدمشاد مطرب تهرانی" از نقالی مذهبی که همان روضه‌خوانی است، در صحنه‌ی موردِنظر نمایش خود استفاده کرده و حتا با حضور یک روضه‌خوان واقعی از این شیوه نمایشی بر غنای اثر خود افزوده است. البته بهره‌گیری ازاین‌شیوه می‌بایست با مضمون‌ومحتوا نیز هماهنگی داشته باشد تا به انسجام نمایش آسیب نرساند. او در نمایش "پل"، از حضور یک روضه‌خوان بهره برد و بخشی از اجرای نمایش خود را به نمایش تک‌نفره بدل کرده بود. روضه‌خوان واقعی، مصیبت‌ها و رنج‌هاودردهایی مربوطبه واقعه‌ی کربلا را در لابه‌لای اثر یادآوری می‌کرد و نقل روایت مربوط به شهادت امام‌حسین(ع) توسط او، به ساختار اجرا هویتی دیگر می‌بخشید که حاصل‌ونتیجه‌ی کارواجرا، تازه و خلاقانه دیده می‌شد. نکته‌ی اساسی این است که کارگردان از این شیوه آگاهانه استفاده می‌کند تا هم به تجربه جدیدی در شیوه اجرایی و نگارشی در عرصه درام مذهبی‌ودینی دست یابد و هم بر جنبه‌های زیبایی‌شناسی اثر خویش بیفزاید و درعین‌حال محتوای اثر خود را به سمت‌وسوی تئاتر دینی یا نمایش مذهبی نزدیک کند.

محمد رضایی‌راد در بخشی از مقاله‌ی خود باعنوان "روضه‌خوانی هم‌چون عنصری نمایشی" به‌بهانه‌ی اجرای نمایش "پل" به کارگردانی محمد رحمانیان و حبیب رضایی درباره‌ی این اجرا مینویسد: "اجرای نمایش پل می‌کوشد شکلی فراموش شده از نمایش‌های سنتی یعنی روضه‌خوانی را احیا کند. روضه‌خوانی به مثابه‌ی شکلی نمایشی، محتاج پژوهشی گسترده است... اجرای رحمانیان / رضایی اجرایی است که به شیوه‌های آیینی ذکر مصایب همچون تعزیه و روضه‌خوانی استوار است و بدین معنا بر آن نحوه از بازنمایی نمایشی / کلامی نظر دارد که به نقل قصص مذهبی می‌پردازند... جذاب‌ترین نکته در اجرای نمایش پل، همین توجه به روضه به عنوان یک شکل نمایشی است. رحمانیان / رضایی به فراست دریافته‌اند که روضه چیزی جز شکل خفیف تعزیه و یا نقالی دگردیسی یافته نیست و از همین رو آن را به عنصر مرکزی اجرای خود بدل کرده‌اند، به گونه‌ای که روضه‌خوان در نمایش از نقشی فرعی و آرایه‌مندانه، به عنصر اصلی و دانای کل نمایش بدل می‌شود. مرثیه‌خوانی او در فواصل‌بندی‌های نمایش، عنصری تزئینی نیست، بل به واقع پرولوگ تراژدیست– آنسان که همسرایان یونانی آن را اجرا می‌کردند. نمایش بازیگران به واقع چیزی نیست جز بازنمایی آنچه که روضه‌خوان می‌خواند. آنان آنچه را که روضه‌خوان در طی این ادوار از آن محروم شده بود، به آن بازمی‌گردانند؛ آمیزش کلام با تصویر.... به هرحال نکته‌ی مهم در اجرای نمایش پل واسازی عنصری همچون روضه‌خوانی و آیین‌های عزاست

به شکلی که از طریق واسازی پوستهی صُلبِ آن، بنیان‌های نمایشی، خود گونه را آشکار می‌سازد.»
(اسماعیلیان، ۱۳۸۲: ۱۰۲)

بن اندیشه‌ی نمایش‌نامه‌های "پل"، "اسبها"، "امیر(ع)" و "مجلس نامه" از نمایش‌نامه‌های محمد رحمانیان مربوطبه وقایع دینی- تاریخی است که در پرداخت داستانی و نمایشی تبدیل‌به روایت تازه و معاصری می‌شود. بخش‌هایی از اشکال نمایشی تعزیه و شبیه‌خوانی و روضه‌خوانی یا همان نقالی مذهبی در برخی‌از صحنه‌ها و بنابه‌ضرورت مورد استفاده می‌گیرد تا باتوجه‌به صحنه‌پردازی‌های نمایشنامه‌نویس، وجوه دیداری و زیبایی‌شناسی متن افزایش یابد و نمایشنامه از قوت لازم برخوردار شود و در اجرا در هماهنگی با سایر عناصر صحنه‌ای قوت این وجوه جلوه‌گر شود.

سیروس همتی نیز از دو شیوه‌ی نمایش نقالی و تعزیه به‌منظور بهتر شدن اثر خود متناسب با موضوع موردِنظر نمایشنامه‌اش بهره می‌گیرد. در نمایش محال هم ممکن است، از امکانات نمایش تعزیه و تعزیه‌خوانی سود می‌جوید و در گفت‌وگونویسی می‌کوشد به زبان پالوده‌وپیراست‌هایی دست یابد که متناسب‌با سایر عناصر درام او باشد. او با انتخاب داستانی درباره‌ی خانواده‌ی مسیحی و بهره‌گیری از ظرفیت‌های نمایشی این‌نوع از نمایش سنتی، شکل دیگری از نمایش دینی را عرضه کند که پیش‌ازاین صبغه‌وسابقه نداشته است. همتی با کاربرد مناسک و آیین تعزیه‌خوانی و تئاتریکالیته کردن اثر نمایشی خود، به درام دینی‌ومذهبی رنگ‌وبوی تازهای می‌بخشد تا از واقعه یا حکایت تاریخی- دینی درقالبِ درام مدرن و دینی- مذهبی، تماشاگران و مخاطبان را به حظّ‌ولذت دیداری و اجرایی و معنوی برساند. او بخشی از آیین تعزیه را به فراخور اجرا و برحسب لزوم به‌کار می‌گیرد و با بهره‌گیری از آن می‌کوشد شکل‌وشیوه‌ی اجرای نمایش دینی را از یک‌نواختی بیرون آورد و تغییر دهد. به‌خصوص آنکه به‌لحاظ معنایی‌ومفهومی، روایت تازه‌ای یا حداقل بسیار کم‌شنیده‌شده‌ای را با فن فاصله‌گذاری درمعرضِ دید قرار می‌دهد. درواقع حاصل کار او امتزاج‌وآمیختگی تئاتر غربی با شیوه نمایش سنتی ما (تعزیه) است که با انتخاب بخش‌هایی از این شیوه‌ی اجرایی، ساختار تئاتر دینی را متفاوت از آنچه که بود، می‌کند. نکته‌ی مهم دیگر در این اثر زبان متفاوت نمایشنامه‌ی اوست که اگرچه شباهت به زبان در نمایش‌های دینی یا تئاترهای تلویزیونی تاریخی‌ومذهبی دارد، اما نویسنده با درکنارهم قرار دادن واژگان مورد نیاز برای بیان نوع روایت خود از آن داستان تاریخی- مذهبی، به زبان شایسته‌ودرخوری دست می‌یابد که مخاطب نه‌تنها از آن واپس نمی‌کشد بلکه آن را یک‌دست‌وپالوده و ازاتفاق برای شخصیت‌پردازی آدم‌های داستان نمایشنامه، ساخته‌وپرداخته می‌بیند.

همتی در نمایشنامه‌نویسی دینی نیز هم‌چون رحمانیان می‌کوشد از زاویه‌ی تازه‌ای به درام دینی بنگرد و با بهره‌گیری از مناسک دینی و نیز سنت‌های نمایشی نظیر نقالی و شبیه‌خوانی براساس

شیوه‌ی تئاتر کارگاهی و تجربی، تجربه‌ی جدیدی را در این حوزه به تماشا و درمعرضِ دید مخاطبان و تماشاگران قرار دهد. او در سه نمایشنامه‌ی "محال هم ممکن است"، "قربانی" و "مجلس برادرکشی"، در هرکدام به فراخور موضوع نمایشنامه‌های خود، به بخشی از این اشکال نمایش سنتی و آیین‌های نمایشی توجه می‌کند. او در نمایشنامه‌ی "قربانی" از نمایش تعزیه و نیز نوحه‌خوانی و در نمایشنامه‌ی "مجلس برادرکشی" از شیوه‌ی نقالی تک‌نفره و چندنفره و نیز شبیه‌خوانی و تعزیه‌خوانی و سیاوش‌خوانی بهره می‌برد. هم‌چنین در نمایشنامه "محال هم ممکن است" بازهم نشانه‌های بهره‌گیری از تعزیه‌خوانی به‌صورت‌هایِ مختلف و کاربردی دیده می‌شود و روایت تازه و مدرنی را از نمایشنامه‌نویسی دینی تجربه می‌کند. در همه‌ی این روایت‌های مدرن و تازه‌ی نویسنده، عنصر مشترکی به نام داستان و زبان ترکیبی‌وتلفیقی وجود دارد که نمایشنامه‌های او را از سایر نمایشنامه‌های دینی ممتاز می‌کند که همتی این کار را براساسِ شیوه‌ی تجربی و کارگاهی و با پژوهش و مطالعه و آگاهی قبلی از موضوع و داستان یا روایت تاریخی‌ودینی انجام می‌دهد. این نمایشنامه‌ها هم‌چون نمایشنامه‌های دیگر دینی که درپیِ هدایت انسان و توجه او به مسائل اخلاقی‌ومعنوی است، کوششی برای رویارویی تماشاگر با مسائل انسان‌شناختی و هستی‌شناختی و دور شدن انسان از بشر و نزدیکی به خیروسعادت است.

معاصرسازی داستان‌ها یا وقایع تاریخی دینی یکی‌دیگراز رویکرد نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر در حوزه‌ی نمایش‌های دینی است. دراین‌شکل با انتخاب یک بخش یا چند بخش یا همه‌ی بخش‌های یک واقعه‌ی دینی و تلفیق و ترکیب آن با موضوعات مسائل امروزی می‌توان آن وقایع را امروزین و معاصرسازی کرد. درواقع نگاه دیگرگونه کردن نمایشنامه‌نویس به آیین‌های نمایشی که ازاتفاق هم‌چون تعزیه‌خوانی‌ها، پرده‌خوانی‌ها و شمایل‌خوانی‌ها و نقالی‌های مذهبی و نیز روضه‌خوانی‌ها و پرداخت تازه‌ی آن آیین‌ها با مسائل امروزی، سبب پدید آمدن نوع دیگری از نمایش دینی در دوره‌ی کنونی شده است. هم‌چنانکه آیین‌ها واجد عناصر اولیه نمایش مذهبی بودند و مناسک‌و مراسم دینی – مذهبی در این‌گونه نمایش‌ها نقش و تاثیر ویژه‌ای داشتند، نمایشنامه‌نویسان، امروزه در بیان روایت‌های خود از وقایع و رخدادهای گذشته که مربوط‌به شخصیت‌های دینی است، بهره‌های لازم را می‌برند و همه‌ی توش‌وتوان خود را به‌کار می‌گیرند تا به‌لحاظ شکلی‌ومحتوایی، اثر تازه‌ای را در حوزه‌ی تئاتر دینی خلق کنند. این امر تنها با نگاهی امروزین به آن واقعه و تسلط و شناخت کافی نویسنده و کارگردان از عناصر و ویژگی‌های نمایش‌هایی هم‌چون پرده‌خوانی و نقالی مذهبی و شبیه‌خوانی و روضه‌خوانی و امثال آن می‌تواند امکان‌پذیر شود وگرنه تئاتر دینی امروز را دچار آسیب‌های بسیار می‌کند و می‌تواند آن را به بیراهه ببرد و هم‌چنین مخاطبان تئاتر را از دیدن چنین نمایش‌هایی دل‌زده کند تا آن‌جاکه حتا می‌تواند او را از دیدن یک نمایش دینی خوب در آینده منصرف کند.

بنابراین به‌انجام رساندن یک نمایش دینی در دوره‌ی معاصر که داستان آن برگرفته از وقایع‌واتفاقات دینی است و هنرمند در شکل نوشتاری‌واجرایی از شیوه‌های جدید بهره می‌برد و از اشکال سنتی دینی و هم‌چنین آیین‌هاومناسک به فراخور و به‌جا، سبب می‌شود تا حوزه‌ی تئاتر دینی وسیع‌تر از آنچه بوده شده و علاقه‌مندان تئاتر، تئاتر دینی را تنها در شکل سنتی جست‌وجو نکنند. برای دستیابی هنرمند به چنین معاصرسازی از تئاتر دینی استفاده می‌کند، او مراحل و راه‌های سختی را پشت‌سر می‌گذارد تا اثرش بتواند با توده‌های وسیعی از تماشاگران ارتباط برقرار کند.

آن‌چه که امروزه کارگردانان و نمایشنامه‌نویسان در حوزه‌ی درام و تئاتر دینی ارایه داده‌اند، حاصل تجربیات شخصی آنان است که هم متاثر از تجربیات گذشته‌گان و هم نشأت‌گرفته از مطالعه‌وپژوهش و آگاهی از روش‌هاوشیوه‌های اجرایی و نویسندگی در انواع درام و نمایش مذهبی است.

این نکته نیز لازم به یادآوری است که برای معاصرسازی روایت‌های کهن دینی و تبدیل آن به روایت‌های امروزین در تئاتر معاصر بایستی امکان تغییر این روایت‌ها به روایت معاصر وجود داشته باشد.

دگرگونی و تغییروتحولات تعزیه هم‌چنان که بسیاری از پژوهش‌گران بر آن اتفاق‌نظر دارند، رفته‌رفته پدید آمد و هنرمندان تئاتر معاصر ما نیز کوشیدند این دگرگونی‌ها را در لابه‌لای آثار خود – به فراخور صحنه‌پردازی‌ها– به‌نمایش درآورند.

برخی دیگر از جنبه‌های مهم نمایش‌های سنتی‌وآیینی مربوطبه قراردادهای زمانی‌ومکانی است که در درام و نمایشنامه نیز از ارسطو به‌این‌سو همواره بر آن‌ها تاکید شده و همواره از عناصر مهم درام به‌شمار می‌رود. درواقع زمان‌ومکان در نمایش‌های دینی معاصر هم‌چون زمان‌ومکان در انواع نمایش‌ها از اهمیت بسیاری برخوردار است.

در نمایش شبیه‌خوانی که در تئاتر دینی معاصر هم از آن بهره گرفته شده است، قراردادهای زمانی‌ومکانی صریح‌وروشن در متن آمده است. علی‌اصغر دشتی که خود تجربه‌ی ارزنده‌ای در به‌کارگیری نمایش تعزیه یا شبیه‌خوانی در نخستین اجرای حرف‌های‌اش در نمایشی با نام "مجلس شبیه‌خوانی شازده کوچولو "دارد، در بخشی از تحقیقی که درباره‌ی کاکرد قراردادهای زمانی‌ومکانی در شبیه‌خوانی نوشته، می‌نویسد: "معرفی و بررسی قراردادهای «زمانی، مکانی» در شبیه از میان مجموعه قراردادهای شنیداری و دیداری و نقش «باورهای پیشینی» در شکل‌گیری شبیه‌خوانی اهمیت ویژه‌ای را داراست." (فصلنامه تئاتر، شماره ۴۲و۴۳: ۸۹ و ۱۴۵) او درادامه این قراردادها را باثبات‌تر و ناوابسته‌تر به حریم مذهبی شبیه‌خوانی برمی‌شمرد و درادامه می‌نویسد:« قراردادهای زمانی و مکانی در کنار قراردادهای دیداری، خود امکان کاملی از یک اجرای تئاتری را به کارگردان پیشنهاد می‌دهد. ضمن اینکه این قراردادها در مواجهه با تماشاگر نیز باورپذیر و قدرت پذیرش فوری از جانب تماشاگر را دارا هستند.

قراردادهای زمانی، مکانی در عین کاربردی بودن، دارای ویژگی ساده بودن نیز هستند. این قراردادها به بازیگران امکان بروز جسمانی و رسیدن به بدنی گویا را می‌دهد. این قراردادها را بایستی از شبیه‌خوانی وام گرفت و در صحنه دوباره‌سازی کرد. مجموعه قراردادهای شبیه‌خوانی، قراردادهایی صرفن برای سوگ و عزا نیستند. قراردادهایی برای صحنه هم هستند که در ذات اجرایی خود، سوگ و خنده نمی‌شناسد. این قراردادها از هر زاویه که کارگردان به آنها نگاه کند، از خود انعطاف به خرج می‌دهند و به با سرعت در خدمت خواسته‌های اجرا قرار می‌گیرند.»(فصلنامه تئاتر، شماره ۴۲و۴۳: ۹۸ و ۱۴۰)

به‌این‌ترتیب می‌بینیم که بحث معاصرسازی نمایش‌های دینی چگونه برخی‌از نشانه‌ها و قراردادهای نمایشی می‌تواند موردتوجه و استفاده قرار گیرد و به غنای نمایش‌های دینی معاصر بیفزاید.

ازسوی‌دیگر جنبه‌های نشانه‌شناختی تعزیه هم در آثار نمایش‌های دینی معاصر هویداست.

«آندرزیج ویرشا» در مقاله‌ای با همین‌عنوان به‌طورمبسوط دراین‌خصوص سخن به‌میان آورده است. او معتقد است:«تمامی اپراهای تعزیه مبتنی بر خطابه‌ای فلسفی (عقاید تشیع)، زیبایی شناختی (سادگی و صراحت) و تئاتری(رمز نمایشی) هستند. هر اجرای آرمانی تعزیه ساخت خطابه‌ای دارد که با اصطلاحات نشانه شناختی به عنوان یک نظام ارتباطی مبتنی بر دو رمز، رمز «شنیداری- دیداری» و رمز «ادراکی» قابل تجزیه و تحلیل است. رمز اول معرف نشانه‌ی بازی و دوم، معرف نشانه‌ی تماشاست. در این نظام، تماشاگر معتقد، خود به راوی تبدیل می‌شود. بدینسان، رابطه‌ی متقابل این دو رمز اصل‌ترین جنبه‌ی تعزیه را تشکیل می‌دهد.»(چلکووسکی، ۱۳۸۴: ۸۷)

او درادامه برخی‌از نشانه‌های نمایش تعزیه هم‌چون تقابل رنگ سبز و سرخ به‌عنوان بازآفرینی نمادین خیروشر، کاه بر سر افشاندن برای ابراز حزن‌واندوه، لکه‌های قرمز خون بر صحنه برای نشان دادن جراحات و غیره و... نام می‌برد.

این نشانه‌های نمادین نیز در تعدادی از نمایش‌های دینی معاصر هم‌چون نمایش‌های "مجلس نامه"، "اسبها"، "پل"، "قربانی" و... به‌کار رفته است.

لورن فریزن- پژوهشگر و استاد تئاتر اروپایی- در بخشی از مقاله‌ی «تئاتر و مذهب جست‌وجو برای الگویی جدید» می‌نویسد: "تئاتر و مذهب بر سمبل‌های معنی تکیه دارند... سمبل‌ها در تئاتر نیز آنگونه عمل می‌کنند که احساس یا مفهومی را برای اجراکننده یا تماشاگر فراهم آورند... سمبل در تئاتر و مذهب برای کسانی که کنش، مقصود، یا تصویر سمبولیک را تجربه میکنند، با معنا آمیخته است.» (سرسنگی، ۱۳۸۵: ۴۶)

به‌لحاظِ ریخت‌شناسی، نمایش‌های دینی معاصر از گونه‌های مختلف روایتگری کهن و نیز گونه‌های اجرایی‌ونوشتاری مدرن بهره می‌برد. روایتگری کهن نظیر نقالی یا شبیه‌خوانی و روضه‌خوانی نه‌تنها سبب

می‌شود تا روایت دینی در قالب و شکل‌وشمایل تازهای نمود پیدا کند بلکه روایت قدیمی، در لباسی امروزی به‌تصویر درمی‌آید که می‌توان به آن روایت‌گری مدرن نام نهاد. درواقع گاه تلفیق‌وترکیب انواع روایت‌های کهن‌تر با اشکال روایت‌های بعداز خود، مثل نقالی مدرن یا برخوانی و گاه بخش‌هایی از همان روایتگری‌های کلاسیک که ریشه در آیین‌های مذهبی دارد؛ مورد استفاده‌ی نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر امروز قرار می‌گیرد تا نمایش دینی از شکل همیشگی و تکراری فاصله پیدا کند و درقالبِ نو ارایه شود.

در معاصرسازی نمایش‌های دینی البته توجه‌به موسیقی و کلام منظوم می‌تواند تأثیرات مطلوبی بر اجرای نمایش بگذارد به‌شرطِ آنکه به‌درستی و آگاهانه و درمواقعِ‌لزوم از آن استفاده شود. از موسیقی تعزیه که بیشتر از سازهای سنج، کرنا، قره‌نی، شیپورها و دهل پدید می‌آید، در برخی‌از نمایش‌های دینی معاصر استفاده می‌شود و گاه بعضی از آن‌ها با برخی‌دیگر از سازها نظر دف، تنبک، مثلث و دیگر سازهای ایرانی‌وخارجی و ازاین‌قبیل تلفیق شده و برحسب ضرورت به‌کار می‌رود. هم‌چنین در این نمایش‌ها، نواهای حماسی گوناگونی نیز در برخی‌از صحنه‌ها و لحظه‌ها برای نزدیک شدن به فضای موردنظر بهره برده می‌شود و آهنگ‌ساز و کارگردان براساس نیاز و رسیدن به فضاسازی موردنظر این نواها را در دستگاه‌های مختلف اجرا می‌کند. این لحظات گاهی با آواز و کلام منظوم بازیگر همراه می‌شود و گاه فقط کلام منظوم، اجرا را یاری می‌رساند. شاید به‌سبب ماهیت ساده و عامیانه‌ی تعزیه که می‌تواند با عموم مردم ارتباط برقرار کند، به‌لحاظ جنبه‌های تئاتری که به‌هرحال دارد، برخی‌از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان که در حوزه‌ی نمایش دینی هم تجربیات ارزنده‌ای از خود نشان داده‌اند، در تبدیل آن شیوه‌ها به شیوه‌های اجرایی، می‌کوشند به نمایش دینی امروزی روی آورند. تلفیق کلام منظوم‌ومنثور در گفت‌وگونویسی و ترکیب زبان محاوره و زبان نوشتاری که بیشتر به زبان نوشتاری کهن‌وکلاسیک نزدیک است، از دیگر مشخصه‌های نمایش‌های مذهبی – دینی معاصر است. هماهنگی میان این دو گونه‌ی زبان جزو رویکرد نمایشنامه‌نویسانی هم‌چون بهرام بیضایی، محمد رحمانیان و سیروس همتی است. برای مثال به نمونه ذیل توجه کنید که محمد رحمانیان در نمایشنامه‌ی "پل" در زبان گفتار منثور آدم‌هایش بدون آنکه مغلق و پیچیده باشد و از واژگان ثقیل بهره گرفته باشد، با زبان نظم درهم می‌آمیزد و نمایشنامه‌اش را پیش می‌برد:

" **پلساز:** تا روزی که حسین خواست و این پل برپا شد و مردمان این سوی و آن سول پل با دست‌هایشان پل ساختند استوارتر از برادری! (از دو سوی پل مردمان می‌آیند، سینه‌زن و نوحه‌خوان و علم بر دوش)

منتقم: سعادت... یعنی همین؟

پلساز: آری... سعادت و شادمانی؟

منتقم: آدم شادمان معمولن می‌خندد، اینها که همه گریانند!

پلساز: توضحیش دشوار باشد! آنان شادمانند از اینکه در رثای حسین با هم می‌گریند!

(دو علمدار از دو سوی پل به مقابل هم رسیده تعظیم می‌کنند. صدای نوحه‌ها اوج می‌گیرد).

منتقم: چقدر چیز است... باشکوه!

پلساز: آری... باشکوه!

زنان: روز عاشورا بود یا محشر کبرا بود/ محشر کبرا بود یا روز عاشورا بود/ در یمینم لشکری بینم فزون از صد هزار/ در یسارم یک غریبی بیکس و تنها بود

مردان: بارالها من حسینم جد من پیغمبر است/ مادرم زهرا و باب تاجدارم حیدر است / بد نکردم بر کسی غیر از نکویی پس چرا/ از برای خنجرم بر دست هر کس خنجر است».

(رحمانیان، ۴۷:۱۳۸۲ و ۴۸)

به‌این‌ترتیب درمی‌یابیم که چگونه نویسنده موفق می‌شود زبان نمایشی را دراین‌نوع از نمایش که منتسب‌به نمایش دینی است، با ترکیب دو نوع زبان منظوم‌ومنثور در بافت اثر خود درهم می‌زنند و بی‌آنکه بخواهد به دام چاله‌های زبان تصنعی یا زبان مغلق و ثقیل بیفتد، اثرش را به‌پایان می‌برد. هم ازاین‌روست که زبان در یک اثر نمایشی دینی و غیر آن کارکرد ویژهای برقرار می‌کند؛ زیرا به‌سبب آن مخاطب می‌تواند نسبت‌به اثر ارتباط مثبتی برقرار کند یا هرلحظه از ارتباط با اثر دورتر شود و فاصله بگیرد. هم‌چنان‌که پروانه مژده درباره‌ی زبان در تئاتر معتقد است: «کلمه و جمله می‌تواند عکس‌العمل‌های احساسی متفاوتی را در تماشاگر برانگیزد. کلمات مترادف با وجود داشتن یک معنی، اثرات مختلفی بر شنونده می‌گذارد... طرز ادای کلمه دقیقن بستگی به طبیعت بافت و موقعیت خاصی دارد که کلمه در آن قرار گرفته است»(فصلنامه تئاتر، شماره ۲: ۴۸)

تصور کنیم که اگر در نمایش‌های دینی معاصر، نمایشنامه‌نویس از همان زبان صرف تعزیه یا اشعار و کلام منظوم بهره گیرد یا براساس آن کلام، گفت‌وگوهای آدم‌های نمایش را بنویسد، چه اتفاق ناگواری می‌افتد؟ باید یادآور شد که توجه‌به ظرافت‌های زبانی و گفت‌وگونویسی در نمایش‌های دینی آن‌قدر اهمیت دارد که می‌تواند آهنگ اثر نمایشی را کند، تند، ناهمگون و ناهماهنگ کند مژده در این‌باره می‌نویسد: «بدیهی است که کلام با ریتم مناسب از جذابیت بیش‌تری برخوردار است»

(فصلنامه تئاتر، شماره ۲: ۶۵)

در این‌جا می‌توان این نکته را یادآور شد که در به‌کارگیری زبان تعزیه که بیشتر کلام به‌صورت منظوم، آهنگین‌وموزون و شعر است، در نمایش‌های دینی فقط می‌تواند به‌صورتِ محدود و گزینش‌شده

توسط نویسنده‌ی نمایشنامه به‌کار رود و نمایشنامه یا درام مذهبی ایرانی را فارغ‌از تحولات ساختاری در نمایشنامه‌نویسی غرب، متحول کند و شکل‌وفرم آن را تغییر دهد. به‌نوعی نمایشنامه‌نویس برای معاصرسازی روایت‌های دینی باتوجه‌به شناختش در حوزه‌ی زبان و گفت‌وگو، به خلق میزانسن زبانی در نمایشنامه‌ی خود دست می‌زند.

نمایش دینی یا تئاتر معناگرا یا معناگرایی در نمایش درراستای تجربه‌های جدید نمایشنامه‌نویسی و حوزه‌ی کارگردانی به‌لحاظِ مفهومی‌ومعنایی هم‌چون نمایش‌های دینی – سنتی به‌رابطه‌ی انسان با نیروهای خیروشر و استنادبه اخلاقیات می‌پردازد. نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر امروز وظیفه‌ای دشوار برای نشان دادن و به‌اجرا درآوردن اهداف خودش در حوزه‌های نمایش معناگرایی و دینی دارد. زیرا بازآفرینی روایت‌ها و شیوه‌های اجرایی نمایش‌های سنتی‌وآیینی دینی در تجلی تئاتر دینی علاوه‌بر تسلط‌به عناصر زیباشناختی درام و صحنه، نیازبه مطالعه‌وشناخت به مسائل دینی و نیز مسائل مخاطب و انسان امروز دارد که امروزه در چالش با اخلاقیات انسانی است. به‌خصوص آنکه نمایشنامه‌نویس ایرانی در مواجهه با دین و مسائل معناشناختی چنان زیرِنظر هر نوع مخاطبی قرار می‌گیرد که اگر اثرش قوت لازم را پیدا نکند، هم به‌لحاظ فن و هم به‌لحاظ محتواومضمون ازسویِ همان مخاطبان مورد سوال قرار می‌گیرد و همین مسأله گاه ممکن است مانع ادامه‌ی فعالیت تئاتری او شود و او به‌راحتی نتواند به تجربه‌ی بعدی بپردازد.

بااین‌همه، نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر دینی برآنند تا مخاطبان به بیشترین تأثیرپذیری از آثارشان برسند و آن‌ها در بالاترین سطح هدایت قرار گیرند و نمایش دینی هم‌چون خود نمایش که مارتین اسلین به آن معتقد است «قالبی برای اندیشه و روندی برای شناخت انسان باشد.»
(اسلین، ۱۳۶۸: ۱۲۶)

نتیجه‌گیری

کوتاه سخن آنکه در نمایشنامه‌ها و نمایش‌های دینی معاصر نوع بیان روایت و بهره‌گیری از روایت‌های دینی و شیوه‌ها و آیین‌های نمایشی و کاربرد بخش‌هایی از نمایش‌های آیینی‌وسنتی دینی نظیر نقالی مذهبی و شبیه‌خوانی و روضه‌خوانی به توانایی و تسلط عناصر صحنه‌ای و خلاقیت‌های نمایشی و شناخت کافی‌ووافی هنرمندان تئاتر از انواع‌واقسام نمایش‌های دینی بستگی دارد و بهره‌گیری از روایت‌های کهن و کلاسیک دینی و تبدیل آن به روایت‌های نمایشی معاصر، منجربه قوت‌وغنای درام مذهبی‌ودینی مدرن و معاصر می‌شود؛ معاصرسازی تئاتر دینی و کاربرد نمایشی آیینی‌وسنتی

پی‌نوشت‌ها

ایران دراین‌نوع از تئاتر هم البته به آن رنگ‌وبو هویت ملی می‌بخشد و درام دینی ایرانی را به درامی هویت‌مند، موثر و مدرن تبدیل می‌کند. هدف از ارایه این گفتارونوشتار تنها اشاره به بعضی‌از تجربه‌های نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی تئاتر دینی معاصر است که از امتزاج و ترکیب و تلفیق سنت‌های نمایشی و شیوه‌های روایتگری نمایشی حاصل آمده و به‌صورتِ خلاقانه در تئاتر دینی معاصر ایران نمود یافته است. بنابراین، این گفتار با توجه‌به تجربیات دیگر نمایشنامه‌نویسانی که در حوزه‌ی تئاتر دینی گام مهم و اساسی و تاثیرگذار برداشتند، نظیر حمید امجد در ***مهر و آینه‌ها***، بهرام بیضایی در ***مجلس شبیه‌خوانی***، استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رخشید فرزین و... می‌تواند هم چنان مورد بررسی قرار گیرد و نمایشنامه‌نویسان و کارگردانانی که در این عرصه تجربه نکرده‌اند با بهره‌گیری از چنین تجربیاتی می‌توانند دست به خلق نمایش‌های تازه‌ای در حوزه‌ی تئاتر دینی معاصر ایران بزنند.

فهرست منابع

۱- بیضایی، بهرام (۱۳۷۹) -***نمایش در ایران***- چاپ دوم - انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۲ — چکلووسکی، پیترچی (۱۳۸۴) -***تعزیه: آیین و نمایش در ایران***- ترجمه‌ی داوود حاتمی- چاپ اول - تهران - انتشارات سمت.

۳- همایونی، صادق (۱۳۶۸) -***تعزیه در ایران***- چاپ اول - شیراز - انتشارات نوید .

۴- آژند، یعقوب (۱۳۷۱) -***دیدار نمایشنامه‌نویس ایرانی*** - پاییز - تئاتر سوره.

۵- آژند، یعقوب (۱۳۸۸) -***نمایش در دوره‌ی صفوی***- چاپ دوم — انتشارات فرهنگستان هنر.

۶- قادری، نصرالله (۱۳۸۵) -***مجموعه مقالات سمینار پژوهشی تئاتر ملی***- انتشارات نمایش - چاپ اول — تهران

۷-شهریاری، خسرو (۱۳۵۷) -***کتاب نمایش***- چاپ اول — تهران - انتشارات امیرکبیر .

۸- اردلان، حمیدرضا (۱۳۸۸) - ***مجموعه مقالات نخستین سمینار بین‌المللی نمایش‌های آیینی و سنتی***- چاپ اول - تهران - انتشارات نمایش.

۹- اسماعیلیان، ژیلا (۱۳۸۲) -***دفتر سوم دفترهای تئاتر***- چاپ اول — تهران - نشر نیلا.

۱۰- ***فصلنامه تئاتر***- شماره‌ی (۴۲ و ۴۳)- ویژه‌ی نمایش‌های ایرانی.

۱۱- چلکووسی، پیترچی (۱۳۸۴) -***تعزیه: آیین و نمایش در ایران***- ترجمه‌ی داوود حاتمی- چاپ اول - تهران - انتشارات سمت.

۱۲- سرسنگی، مجید. رایانی‌مخصوص، مهرداد. فرزاد، محمدرضا (۱۳۸۵) -***نمایش دین*** - چاپ اول - تهران- انتشارات نمایش.

۱۳- رحمانیان، محمد (۱۳۸۲) -***نمایشنامه‌ی پل***- چاپ اول - دفتر نمایشنامه‌های مذهبی مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۱۴- اسلین، مارتین (۶۸ ۱۳) -***نمایش چیست ؟*** - انتشارات نمایش - ترجمه‌ی شیرین تعاونی — چاپ اول

۱۵-مژده، پروانه -***زبان در تئاتر***- فصلنامه تئاتر - دوره‌ی اول- شماره‌ی (۲).

همنشینی کلام و حرکت در یک آیین بومی

جهانشیر یاراحمدی، محمدحسین ناصربخت**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/ ۲/ ۱۸ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/ ۳/ ۴

**نویسندهٔ مسؤول

همنشینی کلام و حرکت در یک آیین بومی

جهانشیر یاراحمدی
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی
محمدحسین ناصربخت
دکتری پژوهش هنر از دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

درمیانِ آیین‌های سوگ جنوب ایران، آیین «سینه‌زنی دواره‌ای» به‌سببِ چشم‌نوازی و گوش‌نوازی مخاطب همواره مورد توجه نسل‌های مختلف بوده و تا امروز جذابیت خود را حفظ کرده است. پیوند ارکان چهارگانه‌ی تشکیل‌دهنده این آیین و هم‌آمیزی عناصر محتوایی‌وریختاری، سبب جذابیت این آیین شده است.این مقاله تلاش می کند ضمن تشریح شکل‌وفرم برگزاری این آیین، ارکان سازنده‌ی آن و عناصر محتوایی‌وریختاری‌اش را مورد مطالعه قرار دهد. آن‌چه از این کنکاش دست می دهد، پیدایی راز جذابیت این آیین است که ریشه در کارکرد توامان عناصر سازنده و تاثیر طبیعت جنوب بر آن دارد.

واژگان کلیدی: عزاداری‌شیعیان، نوحه‌خوانی، سینه‌زنی‌دواره‌ای، عناصرریختاری، عناصر محتوایی، جنوب، بوشهر، طبیعت

مقدمه

جنوب ایران به‌سبب جغرافیای خاص و منحصربه‌فردش، آداب‌وآیین‌های ویژه‌ای دارد که شرایط قومی‌واقلیمی آن نواحی سبب شده این آیین‌ها نمونه‌ی بیرونی نداشته باشند و شناسنامه فرهنگی این دیار محسوب شوند. استان بوشهر به‌دلیلِ مرز طولانی مشترکش با خلیج‌فارس، بخش عمده‌ی سرزمینی که آن را جنوب می‌نامیم را داراست و به‌همین‌سبب، بیشتر این آیین‌های خاص که در چهار حوزه سوگ، سور،کار و درمان قابل مطالعه‌اند متعلق‌به این سامان است. این آداب‌وآیین‌ها به‌سببِ هجوم تکنولوژی و تغییر روند زندگی مردم تا حدودی دچار رکود شده‌اند و تنها آیین‌هایی پایدار مانده‌اند که دو ویژگی عمده داشته‌اند:

الف)ریشه در باورهاواعتقادات دینی‌ومذهبی مردم داشته باشند.

ب) ازنگاه نمایشی جذاب و چشم‌نواز باشند.

در این مقاله یکی از آیین‌های نمایشی که ویژگی‌های یادشده را دارا هستند، مورد مطالعه قرار داده‌ایم.

معرفی آیین مورد مطالعه: سینه‌زنی دواره‌ای

آیین مورد مطالعه در این مقاله، آیینی جنوبی است و «جنوب» به‌سببِ طبیعت خاص و شگفتش و ارتباط ناگزیر ساکنانش با آن‌که توأم با ستیزوکشمکش با پستی‌وبلندی‌های آن، جهت گذراندن زندگی و رفع نیازهای اولیه آن‌هاست، سرزمینی پر آیین است. آیین‌هایی که جملگی ریشه در باورهاواعتقادات آنان دارد. این آیین‌ها را به‌طورکلی می‌توان در چهار دسته آیین‌های کار، آیین‌های درمان، آیین‌های شاد و آیین‌های سوگ مورد مطالعه قرارداد.

آیین موردِنظر در این مقاله، آیین «سینه‌زنی مردان» است که زیر مجموعه آیین‌های سوگ قرار می‌گیرد و باعناوین «سینه‌زنی سنتی» و «سینه‌زنی دواره‌ای» نیز مشهور است. ریشه‌ومنشأ شکل‌گیری این آیین با فرم‌وساختار امروزی، بندر کهنسال بوشهر در جنوب و در حاشیه خلیج فارس است که به‌مرور به استان‌های همسایه جنوبی‌اش (هرمزگان و خوزستان) نیز سفر کرده و با تغییرات اندکی نسبت‌به اصل آن و مطابق با معیارهای فرهنگ بومی آن دیار اجرا می‌شود.

برگزاری آیین سینه‌زنی بااین‌شکل در هیچ نقطه‌ای از کشور به‌جز مناطقی که اشاره شد، دیده نمی‌شود. نقطه‌عطف برگزاری این آیین هرساله در ماه محرم (دهه اول) اتفاق می‌افتد، هرچند در سایر روزهاوماه‌های سال نیز گاهی برگزار می‌شود؛ مثلاً چندروزی از دهه آخر ماه صفر و چند شب از شب‌های ماه مبارک رمضان (ضربت خوردن علی تا شهادت ایشان).

شکل‌وفرم برگزاری آیین سینه‌زنی

آیین سینه‌زنی در بوشهر (جنوب) به‌صورتِ دایره‌ای انجام می‌شود. این آیین با نوحه‌خوانی شخصی که به‌عنوانِ "پیش‌خوان" یا "سرخوان" شناخته می‌شود آغاز می‌شود. (شریفیان، ۱۴۳:۱۳۸۳) بلافاصله پس‌از شروع نوحه، شرکت‌کنندگان در اطراف او حلقه می‌زنند. با اضافه شدن تعداد شرکت‌کنندگان دایره بزرگ‌تر می‌شود و معمولا به‌حدی می‌رسد که مکان برگزاری اجازه بزرگ‌تر شدن نمی‌دهد. وقتی دایره به‌این‌حد رسید مسئولین کنترل و نظم برگزاری آیین با انتخاب بزرگ‌ترها و آدم‌هایی که مهارت بیشتری در سینه‌زدن دارند، دایره‌ای دیگر در دل دایره قبلی می‌سازند. این دایره نیز آرام‌آرام بزرگ می‌شود تا به دایره قبلی می‌رسد. این کار به‌همین‌شکل ادامه می‌یابد و دایره‌های متعددی در دل هم زاده می‌شوند. این دایره‌ها را در آیین سینه‌زنی، «بُر» می‌گویند و چندنفری که درمیانِ بُرها می‌گردند و بُرهای جدید می‌سازند و نظم این آیین را تحتِ‌نظر دارند «بُرساز».

«شرکت کنندگان برای رعایت نظم و ایجاد فاصله در بُر، با دست چپ، قسمت راست کمر همدیگر را می‌گیرند و با دست راست سینه می‌زنند. سینه زن‌ها همراه با حرکات موزون پا، گرد پیش‌خوان می‌چرخند و با همسرایی در جواب نوحه‌ی پیش‌خوان، او را همراهی می‌کنند. معمولاً در هنگام همخوانی، سینه‌زده نمی‌شود.» (شریفیان، ۱۴۳:۱۳۸۳)

آیین سینه‌زنی با نواختی کُند آغاز می‌شود. دلیل روشن کُند بودن ریتم در آغاز این مراسم نوحه‌های سنگین با همان آهنگ است که توسط پیش‌خوان خوانده می‌شود. پس‌از شکل‌گیری بُرها (دایره های اولیه) پیش‌خوان جای خود را به نوحه‌خوان اصلی مراسم می‌دهد. درواقع از این مرحله، سینه‌زنی شکل واقعی به‌خود می‌گیرد تا به‌نقطه‌ی اوج می‌رسد. شکل‌وشیوه‌ی خوانش نوحه‌ها و ریتم خوانش آن‌ها به‌کلی با مرحله‌ی آغازین آیین متفاوت است. سینه‌زنی با ریتمی کُند آغاز شده آرام‌آرام به‌سمتِ ریتم موزون و تندی هدایت می‌شود. وظیفه اصلی این سیر حرکتی را نوحه‌خوان به‌عهده دارد.

نوحه‌خوان این آیین پس‌از خوانش چند نوحه، مراسم را به‌سمتِ بخشی از آیین هدایت می‌کند که در اصطلاح «زیر واحد» می‌گویند. در این بخش هیجان خاصی از دل آیین برمی‌خیزد. پس‌از «زیر واحد»، نوحه‌خوان که طراح و کارگردان آیین است نقطه‌عطف آیین را اعلام می‌کند: واحد.

«واحد» دستوری تأکیدی صادر شده ازسویِ نوحه‌خوان برای همه شرکت‌کنندگان است. شکل‌گیری واحد، که زیباترین و جذاب‌ترین بخش سینه‌زنی است با سایر بخش‌های قبلی کاملاً متفاوت است. اول اینکه در این مرحله شرکت‌کنندگان تنها یک بار بر سینه می‌زنند. (درحالی‌که تا قبل‌ازآن در هر قدم که به جلووعقب برمی‌دارند، دو بار بر سینه می‌زنند)، دراین‌مرحله برخلافِ مراحل قبل نوحه‌های نوحه‌خوان پاسخی ندارد (هم‌سرایی در این بخش اتفاق نمی‌افتد).

در مرحله واحد، «سینه زن‌ها به خصوص آن‌ها که در دوایر داخلی هستند با هم دست‌ها را به سوی بالا دراز کرده و هنگام جلو آوردن پاها، با خم نمودن بدن، محکم به سینه‌های خود می‌کوبند.» (شریفیان، ۱۳۸۳:۱۴۶)

رسم بر این است که مشهورترین و بهترین سینه‌زن‌ها در دایره داخلی قرار گیرند. بااین‌حال و براساسِ توضیحات داده شده می‌توان مراحل سینه‌زنی دواره‌ای را این‌گونه ذکر کرد:

الف)پیش‌خوانی (مرحله آغازین)

مرحله پیش‌خوانی درواقع تلاش برای شکل‌گیری و مقدمه گرم‌کردن سینه‌زنی است.

ب) میان خوانی (مرحله میانی)

مرحله‌ای است که نوحه‌خوان وارد مراسم شده و با خوانش نوحه‌های مختلف در ریتم‌های متداول، سینه‌زن‌ها را به‌نقطه اوج هدایت می‌کند.

ج) اوج خوانی (مرحله پایانی)

مرحله‌ای است که نوحه‌خوان با ذکر کلمه «واحد» آیین را وارد نقطه اوج می‌کند. علاوه‌بر زیبایی‌وجذابیت‌های دیداری و نمایشی این مرحله، مثل انداختن شال بر دوش نوحه‌خوان نیز گاهی در این بخش انجام می‌شود. این شال‌ها که توسط بزرگان محل بر دوش نوحه‌خوان گره می‌خورد، رنگ‌های مختلف داشته و بهانه‌ای است که متولیان مراسم به نوحه‌خوان خود شأن‌ومنزلت بیشتری ببخشند و البته هم‌زمان با بستن شال، پاکت پولی نیز دورازچشم حاضرین در جیب نوحه‌خوان قرار می‌دهند. این شال‌ها باتمامِ وجه نمایشی‌شان هم‌چون درجه‌های نظامی عمل می‌کنند و هرچه تعدادشان بیشتر و رنگ‌ها زیباتر باشد، ارزش‌وشأن نوحه‌خوان بیشتر است.

پس‌از پایان سینه‌زنی دواره‌ای صف‌ها ناگهان شکسته می‌شود و صف‌های کوچک‌تری با شکل‌وشمایل دیگری (و نه دایره‌ای) تشکیل می‌شود تا شکل دیگری از سینه‌زنی برگزار شود که به آن «بُرحیدری» و یا «ایامولی» می‌گویند. دراین‌نوع سینه‌زنی چند نفر پیش‌از همه دست‌های خود را درهم حلقه می‌کنند و پشت سر نفر اول و پنجم از دو سو حرکت می کنند و به‌شکلِ ریل قطار به‌عقب می‌روند، درحالی‌که هرکس دو دستش بر شانه‌های نفر جلویی است. حرکات موزون پاها، نوحه‌های کوتاه و بریده‌بریده با ریتم متنوع سبب شده این شکل از سینه‌زنی نیز جذاب و نمایشی به‌نظر آید. برخی‌از پژوهشگران این بخش را نیز مرحله‌ای از سینه‌زنی دواره‌ای می‌دانند اما برخی دیگر نه. با تمام زیبایی‌های و جذابیت‌های دیداری و نمایشی این بخش، به‌گمانم نمی‌توان این بخش را جزء مراحل سینه‌زنی نامید. چراکه برگزاری آن پس‌از پایان همه مجالس و در همه مکان‌ها انجام نمی‌شود درحالی‌که اگر مرحله‌ای از آن باشد باید تحت هر شرایطی همه‌جا برگزار شود. بااین‌حال هرگز نمی‌توان از ارزش‌واهمیت محتوایی‌وریختاری آن

گذشت. در چرایی برگزاری این‌شکل سینه‌زنی می‌گویند:«تقسیم سینه‌زنان به گروههای کوچک و ادامه سینه‌زنی شاید بدین علت است که تهییج شدید در اوج مراسم، تدریجاً بسوی آرامش برگشت کنند. به هر حال خاتمه ناگهانی آخرین آواز خود بدین معنی است که عزاداری نباید فقط منحصر به این ایام محدود گردد، بلکه باید همه روزه و حتی مادام‌العمر ادامه یابد» (کوکرتز، مسعودیه، ۱۴۶:۱۳۷۹)

ارکان تشکیل‌دهنده آیین سینه‌زنی

آیین سینه‌زنی دواره‌ای جنوب از ارکان‌وعناصر مهمی تشکیل شده است. مهم‌ترین این ارکان عبارتند از:

الف) موسیقی ب) حرکت ج) شعر د) هم‌سرایی

ارکان یادشده در آیین سینه‌زنی چنان درهم تنیده شده‌اند که جدا کردن آن‌ها ازهم مشکل است: ازسوی‌دیگر یکی از رازهای اعجاز این آیین تلفیق همین عناصر است که آن را زنده‌وساری ساخته است؛ بااین‌حال می‌توان به‌طورخلاصه در مورد آن‌ها گفت:

موسیقی

موسیقی در زندگی مردم جنوب نقش پررنگی دارد؛ و به‌همین‌سبب می‌توان هم در حوزه‌ی آیین‌های سوگ و هم آیین‌های سور اشکال متنوع موسیقی این جغرافیا را دید و شنید.«تنوع و معنای موسیقی مذهبی بوشهر، نه فقط در دمام و موسیقی هیئت عزاداران به چشم می‌خورد بلکه در مراسم سینه‌زنی نیز محسوس است» (کوکرتز، مسعودیه ۴۲:۱۳۷۹) این موسیقی نه‌تنها در آیین‌ها بلکه در زندگی روزمره نیز سبب ایجاد ریتمی کرده که در کلام، رفتار و حرکت آدم‌های جنوب نمایان است. غنای موسیقیایی این جغرافیا ریشه در حوادث تاریخی و حضور اقوام مختلف مهاجر دارد که هرکدام به‌نوعی بر موسیقی این دیار تاثیر گذاشته و در آیین سینه‌زنی نیز قابل مطالعه است. «نوحه‌خوانی در زمینه‌ی بوشهری جنبه مادری و محوری دارد. در این مراسم موسیقی چنان صورت‌های متنوعی دارد و از چنان ظرفیتی برخوردار است که از طرفی می‌توان بیشترین دستگاهها و گوشه‌های موسیقی ایرانی (و بعضاً عربی) را از ترکیبات گسترده‌ی آن بیرون کشید یا مورد شناسایی سمعی و نظری قرارداد. از طرف دیگر ظرفیت آهنگ‌پذیری این موسیقی چنان است که می‌توان بیشترین دستگاه‌ها و گوشه‌های موسیقی ایرانی را در آن وارد کرد. نوحه هنگامی ساختار موسیقیایی و نمایشی کامل‌تر و جذاب‌تری به خود می‌گیرد که با حرکات موزون و هماهنگ سینه‌زنان هم نوا می‌شود....موسیقی نوحه و سینه‌زنی، گذشته از جنبه‌های دینی، به سبب برداشتی که از گوشه‌ها و ردیف‌های متنوع موسیقی‌های مختلف محلی، غیر بومی، بومی

و... می‌کند، ظرفیت‌های تازه‌ای می‌یابد که می‌تواند ذهن موسیقی دانان و موسیقی کاران را به امکانات دیگر هدایت کند و توانایی بیشتری در گزینش صداها و جاسازیشان در ساختارهای موسیقیایی به او بدهد...» (آتشی، ۷:۱۳۷۶)

حرکت

حرکت در آیین سینه‌زنی، موزون، مواج، جذاب و چشم‌نواز است. این حرکات «هم آهنگ چرخشی دوایر تو در توی بَرهای سینه‌زنی، ضربه‌های همزمان دست‌ها و تلاطم غرور و عاطفه برانگیز این دوایر زنده انسانی در همان حال که یاد آور طواف آهنگین گرد دوست است ساخت همیشه تدویری آثار و نمودهای مذهبی را گرد وحدت محوری القاء می‌کند.» (آتشی، ۷:۱۳۷۶)

این حرکات موزون که از ریتم کند به ریتم تند درطولِ برگزاری آیین سوق پیدا می‌کند، بی‌تأثیر از طبیعت جنوب نیست. مردم کرانه‌های خلیج‌فارس ریتم زندگی را مدیون دریا هستند. دریا گاهی آرام و گاهی ناآرام است. دمی ملایم و لحظه‌ای بعد ویران‌گر. انسان‌هایی که در این ساحل می‌زیند از این طبیعت بهره برده‌اند، بی‌آنکه خود به آن آگاه باشند. برخی‌از آیین‌ها ریشه در همین طبیعت دارد و برخی‌دیگر جای پای طبیعت در آن‌ها به‌خوبی حس می‌شود.حرکت پاها در آیین سینه‌زنی مردان جنوب یکی از این تأثیرات است. نحوه‌ی حرکت پاها (یک پا عقب، یک پا جلو) در مجموع دایره‌های تودرتو که توسط شرکت‌کنندگان تشکیل می‌شود، شبیه به امواج دریاست که آرام به ساحل می‌رسند و لحظاتی بعد امواج مراسم سینه‌زنی ویران‌گر به ساحل می‌کوبند. این شکل حرکت پاها براین‌اساس موجب چشم‌نواز شدن حرکات در این آیین شده است.

شعر

اشعاری که در آیین سینه‌زنی توسط نوحه‌خوان با آوازی حزین‌وسوزناک خوانده می‌شود بخش «ادبی» آیین است که پیوند میان ادبیات و آیین را روشن می‌کند.

ادبیات موجود دردلِ هر آیینی قابلیت این را دارد که آیین را به‌سمتِ یک اتفاق نمایشی سوق دهد. اگر شاعر یا سراینده اشعار بخواهد و البته این نکته – ویژگی‌های دیالکتیک در آثار نمایشی– را بداند و به آن آگاه باشد. امروز بر ما روشن نیست که این آیین در آغاز شکل‌گیری توامان حرکت و آواز داشته و یا هم‌چون بیشتر آیین‌های باستانی حرکت و موسیقی و به‌طورکلی وجه آیینی مقدم‌تر از وجه ادبی بوده و به‌مرور ادبیات به آیین پیوند خورده است. اشعار خوانده‌شده در این آیین ویژگی‌های دیالکتیک یک اثر نمایشی را ندارند. این اشعار درواقع نوعی نقل مذهبی هستند که به‌شکل موزون‌وآهنگین خوانده می‌شوند

و البته هرکدام خود قصه‌ای سوگ از وقایع‌وحوادث مذهبی را بیان می‌کنند.

ریشه‌شناسی نوحه‌خوانی در آیین‌های ایرانی ما را به آیین سوگ سیاوش می‌رساند. آیین سوگ سیاوش علاوه‌بر همه وجوه نمایشی‌اش نخستین آیینی است که در آن نوحه‌خوانی رخ داده است و به‌همین‌سبب می‌توان نوحه‌ها را اشعاری منظوم و آهنگین تعریف کرد که به سوگ و برای زاری بر ازدست‌رفته‌ای می‌خوانند. این اشعار که متن سینه‌زنی است به آواز خوانده می‌شود. «رابطه‌ی این اشعار با موسیقی و ضربات سینه‌زنی به گونه‌ایی ست که هیجان تدریجی را به اوج خود می‌رساند و حتی تا حدود خلسه پیش می‌برد. از این رو سینه‌زنی بدون آواز مفهومی نخواهد داشت. تهییج و اوج تدریجی این اشعار نه فقط در شرایط مراسم، بلکه هم‌چنین در ذات و یا خصوصیات خود ملودی‌های نهفته در اشعاری است که شاعر و آهنگساز (که اغلب یک نفر هستند) خلق کرده است... خواننده، اکثر این آوازها را به وسیله اصوات اضافی مزین می‌نماید...» (کوکرتز،مسعودیه، ۳۵:۱۳۷۹)

هم‌سرایی

هم‌سرایی یکی از ارکان‌وعناصر مهم‌وجذاب سینه‌زنی است. شرکت‌کنندگان در این آیین با هم‌سرایی نوحه‌هایی که توسط نوحه‌خوان خوانده می‌شود، آیین را تزیین می‌کنند. این هم‌سرایی به‌دلیلِ تلفیق صداهای مختلف، حزین بودن آهنگ‌ها و اشعار تأثیرگذار، مخاطب را به‌عمق فاجعه نزدیک می‌کند. «طبقه‌بندی صداها در مراسم‌های سینه‌زنی و تقسیم آن‌ها به صدای زیر (کودکانه در ردیف بیرونی)، صدای متوسط (جوانان در ردیف میانی) و صدای بم (پیرمردها در صف داخل) سینه‌زن‌ها را به‌گونه‌ای غریب به یک گروه کُر بسیار مقتدر نزدیک می‌کند...» (آرام، ۷:۱۳۷۷)

«سینه‌زنی بوشهری، که نوحه ارکستراسیون کامل آن را هدایت می‌کند، به ویژه از شعرهایی استفاده می‌کند که صورت بحر طویلی دارند. یعنی صداها و نواها چنان در هم تنیده می‌شوند و کش می‌آیند که گویی از تقطیع می‌پرهیزند و می‌خواهند بدون نفس عوض کردنی تا ژرفای بی‌ژرفای شور و عاطفه‌ی مذهبی موج بزنند و پیش بروند. با وجود این به حکم ساختار ارکستراسیونی خود، تن به تغییراتی می‌دهند، مثلاً وقتی نوحه‌خوان بیت‌هایی را تمام می‌کند و ساکت می‌شود بلافاصله سینه‌زن‌ها با توقف ضربه‌ها، شعر و آهنگ را دنبال می‌کنند و ضمن پاسخ‌گویی به نوحه‌خوان آخرین تحریرهای خود را به اولین تحریرهای دوباره‌خوانی نوحه پیوند می‌زنند و مجدداً ساختار تدویری شکل می‌گیرد.» (آتشی، ۷:۱۳۷۶)

در بیشتر مراسم‌ها نوحه‌خوان که نوحه‌ها را به آواز می‌خواند با اصواتی مزین می‌کند، سینه‌زنان که وظیفه‌ی هم‌سرایی را به‌عهده دارند آن نوحه‌ها را «بدون توجه به اصوات به شکل ساده ارائه می‌دهند. در برخی مواقع نیز آن چه توسط نوحه‌خوان ارائه می‌شود با آن چه همسرایان اجرا می‌کنند، کاملاً متفاوتند»

(کوکرتز، مسعودیه، ۳۵:۱۳۷۹) ترکیب و هم‌آمیزی چهار رکن یادشده در این آیین «تشکیل یک درام واقع گرا می‌دهند. اتفاق‌هایی مختلف در نوحه‌های مختلف، این مراسم را لحظه به لحظه دگرگون می‌کند به گونه‌ای که ما افق‌های مختلف را با آواها می‌شکافیم و در نهایت‌ها خود را می‌جوییم. تراژدی از این نقطه در ما اوج می‌گیرد. درک موضوع و دریافت ما از حرکت در مراسم سینه‌زنی، کیفیت بخشیدن به یک تصور است» (آرام، ۷:۱۳۷۷)

عناصر آیین سینه‌زنی

با تشریح‌وتفصیل آیین سینه‌زنی دواره‌ای می‌توان گفت این آیین بر یک بستر دینی مذهبی شکل گرفته و متبلور شده است. مهم‌ترین دلیل زنده بودن این آیین نسبت‌به سایر آیین‌های کار، آیین‌های شاد و آیین‌های سوگ، ریشه داشتن در باورهاواعتقادات دینی، به‌خصوص وقایع‌وحوادث کربلاست. نمی‌توان دوری مردم از آیین‌ها را به‌سبب هجوم تکنولوژی و مدرنیزه شدن اوضاع‌واحوال اجتماعی آنان انکار کرد، اما چرا آن هجوم به آیینی هم‌چون سینه‌زنی نتوانسته است صدمه‌ای بزند؟ اتفاقاً این آیین در هر دوره و نسلی موردِتوجه بوده و برگزاری‌اش با اشتیاق فراوان انجام می‌شده است. به‌گمانم مهم‌ترین دلیل آن می‌تواند ریشه در پیوند مردم با باورهاواعتقادات دینی آن‌ها باشد. وجود آیین‌های سوگ مربوط‌به محرم‌وصفر با ریخت‌وشکل خاص و منحصربه‌فرد در استان بوشهر می‌تواند تأکیدی بر مطالب یادشده باشد.

بااین‌حال عناصر تشکیل‌دهنده این آیین را می‌توان در دو بخش مورد مطالعه قرار داد:

الف)عناصر محتوایی

ب)عناصر ریختاری

الف) عناصر محتوایی

آیین سینه‌زنی، متنی دارد منظوم. متنی که در قالب‌های مختلف شعری توسط عاشقانی گمنام و گاه آشنا سروده شده است. درمیانِ توده، این متون باتوجه به سوگ بودنشان و خوانششان در رثای بزرگان دین به «نوحه» مشهورند. نوحه «یعنی شعری که در مراسم سوگواری تازه در گذشتگان یا برای امامان شیعه و در تعزیت آنان خوانده می‌شود» (معین :ج۴) این اشعار را می‌توان از ازدیدهای مختلف مورد مطالعه قرار داد. در این‌جا پیش‌از اشاره به محتوای آن‌ها، به انواع اشعار در بخش‌های سه‌گانه این آیین اشاره می‌کنیم:

الف_الف)انواع نوحه‌ها «اشعار، متن سینه‌زنی»

اشعاری که در آیین سینه‌زنی توسط نوحه‌خوان به‌شکل آوازی خوانده می‌شوند را می‌توان به چند

دسته تقسیم کرد:

الف) نوحه‌های آغازین ب) نوحه‌های میانی ج) نوحه‌های واحد

الف)

اشعاری که در بخش آغازین این آیین توسط "پیش‌خوان" خوانده می‌شود، اشعاری هستند بسیار ساده‌وابتدایی. این اشعار به‌شکلِ آوازی و با آهنگی بسیار کُند خوانده می‌شوند و تنها یک هدف مهم دارند و آن نیز دعوت شرکت‌کنندگان به عزاداری و حضور در صف‌های مختلف جهت برگزاری با شکوه این آیین است. نمونه ای از نوحه آغازین درادامه آمده است:

سلو: امروز روز عزا بود واویلا

کر: امـروز روز عزا بود واویلا

سلو: صاحب‌عزا خدا بود واویلا

صـــاحب‌عزا حسین بود واویلا

امـــــــروز جـــناب فاطمه واویلا

بـــــا اضطراب و واهمه واویلا

ب)

بخش میانی هنگامی آغاز می‌شود که نوحه‌خوان اصلی وارد مراسم می‌شود. اشعاری که در این بخش خوانده می‌شوند به‌کلی با اشعار بخش نخست متفاوتند. این اشعار آهنگ تندتری دارند و هدفشان به‌تهییج‌واوج رساندن مراسم است. نوحه‌خوان این اشعار را به‌گونه‌ای می‌گزینند که هیجان را به‌تدریج به آیین بیافزاید تا به مرحله‌ای برساند به نام «زیرواحد» که قبل‌از بخش «واحد» شورانگیزترین بخش این آیین است که هیجان به‌اوج خود می‌رسد.نمونه ای از اشعار این بخش را در ذیل می خوانید:

سلو: هرچه کردم به جهان شد همه بر بادوفنا واویلا

کر: صد واویلا

سلو: رنج گهواره و بی‌خوابی و شیر سحری

کر: چشم خون‌بار ملول است داماد حسین

کشته شد نوگل زهرا به شمشیر و سنین

نوگل باغ حسن قاسم و داماد حسین

سلو: کشته شد نوگل زهرا به شمشیر و سنین

ج)

بخش مهم این آیین «واحد» است. اشعار این بخش ازلحاظِ تعداد ابیات با اشعار سایر بخش‌ها

متفاوت است. دراین‌بخش هم‌سرایی اتفاق نمی‌افتد و تنها نوحه‌خوان اشعار را با آوازی غمگین می‌خواند. به‌دلیلِ عدم هم‌سرایی سینه‌زنان، ضربات سینه‌زنی به دو میزان یعنی در نصف تمپوی قطعه توالی می‌یابند. آخرین آوازی که در این آیین خوانده می‌شود «کشش حاصل در ملودی‌های قبلی را به آرامش نسبی مُبدل می‌کند. ضربات محکم سینه‌زنی که با تنفس منظم سینه‌زنان همراه است در این بخش نیروی خود را از دست می‌دهد.« (کوکرتز، مسعودیه، ۴۶:۱۳۷۹)

نمونه ای از اشعار بخش واحد:

چون‌که عباس بدید بی‌کسی سبط پیمبر
به حرم تا به عطش شیون و غوغاست سراسر
بهر قتلش به کمر خنجر کین لشگر کافر
یک‌طرف ناله اطفال بلند است به اختر
دید چون ظلم‌وستم گشته فزون بی‌حدو بی‌مر
صبرش آمد به لب و گشت روان سوی برادر
گفت برده ز کفم تاب‌وتوان چرخ ستمگر
غیرتم شعله زده بر دل مجروح چو آذر

ازنگاه محتوایی همه اشعاری که در این مراسم خوانده می‌شود از یک منبع سرچشمه می‌گیرند. اشعار یادشده در دسته‌های سه‌گانه تنها ازنظرِ ملودی، ریتم و شکل خوانش باهم متفاوتند. منشاء همه این اشعار، حوادث‌ووقایع مربوط‌به عاشورا است و عاشورا خود نقطه‌عطفی در فرهنگ دینی ما. برخی‌از این اشعار هنگامه عزا و برپایی مجالس با یاد وقایع کربلا برای مردم یادآوری می‌شود. برخی به‌طورمستقیم نحوه‌ی شهادت امام حسین و یارانش را می‌گوید و برخی دیگر زبان حال آن‌هایی است که زنده ماندند و حوادث تلخ آن ایام را به‌چشم دیدند.

درمیانِ نوحه‌های فراوانی که سروده شده، نوحه‌های مربوط به حضرت علی‌اکبر(ع) بیش‌از بقیه است که خود نقطه‌ای قابل تأمل است. جذابیت شخصیت وی، دلاوری‌اش و جوانی‌اش، سبب شده شاعران بیشتری درموردِ وی شعر بسرایند.

بااین‌حال، هرچند بخش وسیعی از متن این آیین مربوط‌به ماه محرم‌وصفر است، اما بخشی دیگر نیز به سایر وقایع دینی اختصاص دارد که مهم‌ترین آن‌ها رحلت پیامبر اسلام و شهادت حضرت علی(ع) است. در آیین‌های سینه‌زنی مربوط‌به پیامبر و حضرت علی(ع) اشعاری مرتبطبا وقایع زندگی و امامت آن‌ها خوانده می‌شود اما باتوجه‌به عمق فاجعه عاشورا و باتوجه‌به این‌که همه معصومین از مظلومیت امام‌حسین(ع) سخنان بسیار گفته‌اند، نوحه‌خوانان در این مراسم‌ها نیز از نوحه‌های مربوط‌به امام‌حسین(ع)

که مختص‌به ماه محرم است، استفاده می‌کنند.

بنابراین دریک‌نتیجه‌کلی می‌توان گفت متون مربوط به‌آیین سینه‌زنی ریشه در حوادث وقایع مهم دینی، مذهبی، وقایع ماه محرم‌وصفر، شهادت حضرت علی(ع) و رحلت پیامبر و سایر معصومین دارد و به‌همین‌سبب محتوایی کاملا دینی دارد. در درون این متون مسائل‌ومصائب انسانی نهفته است که خود می‌تواند همواره درس بزرگی برای بشریت در هر دوره‌وزمانی باشد.

بررسی زبان شناختی اشعار در آیین سینه‌زنی نشان می‌دهد که نوع دلالت در این اشعار «دلالت مصداقی» است، و به‌همین‌سبب موجب تصویری بودن نوحه‌ها شده است. مخاطب (تماشاگر/ شرکت‌کنندگان) برای درک‌وفهم بهتر نوحه‌ها پس‌از شنیدن- باید به چیزی خارج‌از زبان رجوع کنند. به‌دلیل وجود واقعیت خارج از زبان این نوع دلالت مصداقی، ارجاعی است و در تصویری بودن اشعار اهمیت فراوانی دارد. روشن است که دلالت مصداقی ارجاعی ذهن مخاطب را به اصل واقعه سوق می‌دهد و مخاطب پس‌از شنیدن نوحه‌ها هم‌زمان تصویر آن‌ها را در ذهن مرور می‌کند که این خود یکی از ویژگی‌های مهم نوحه‌هاست.

الف-ب) اختیاری بودن حضور «مشارکت اختیاری»

قوه‌ی اختیار یکی از هدیه‌های الهی است که در نهاد بشر قرار داده شده. برمبنایِ این قوه است که بشر در همه امور دینی، مذهبی و غیر مذهبی با اختیار کامل به سمت‌وسوی آن‌ها می‌رود. این قدرت الهی آن قدر در وجود بشر نهادینه شده که به فرهنگ هرروزه‌اش بدل شده و به‌همین‌سبب بشر همواره به این قدرت نمی‌اندیشد، هرچند کردار او در همه زمینه‌ها ریشه در همین نیرو دارد. این نیرو آن‌قدر دقیق در نهاد بشر گذاشته شده که حتی او در مذهبی‌ترین امور نیز «مجبور» نیست به‌سمت آن‌ها برود. خداوند تنها راه رفتن و ویژگی‌های آن را تشریح می‌کند و بشر مختار است که خود راه را برگزیند.

این قدرت و نیروی الهی را به‌خوبی می‌توان در آیین سینه‌زنی دید. درمیانِ جمعیت زیادی که جهت برگزاری این آیین حضور پیدا می‌کنند هیچ شخصی را نمی‌توان یافت که به مراسم دعوت شده باشد. هرکس خود با پای خود آمده تا به‌نوعی مشارکت جمعی داشته باشد. مهم‌تر از این آیین با پیش‌خوانی آغاز می‌شود و آرام‌آرام سیر تکاملی خود را می‌پیماید. درطولِ برگزاری، از لحظه‌ی صفر تا انتها مردم با اختیار کامل، عاشقانه قدم پیش می‌گذارند تا در آیین شرکت کنند و هیچ شخصی را به جبر وارد صفوف سینه‌زنی نمی‌کنند. درواقع نهاد اختیار در این‌جا به‌شکلِ برجسته‌ای نمود دارد: حضور در یک آیین دینی بر اساسِ یک باور دینی که ریشه در یک قدرت الهی دارد. قدرتی که تحفه‌ی خداوند به بشر است.

به‌گمانم این نیرو ازآن‌دست عناصر دینی است که هیچ‌کس، نه برگزارکنندگان، نه مشارکت‌کنندگان و نه آن‌هایی که تماشاگرند، و نه متن آیین بر آن تأکید نمی‌کنند و به‌همین‌سبب می‌توان گفت همین

عناصر درونی است که عدم اشاره و تأکید بر آن‌ها موجب شده آیین قدرت‌وقوام خود را حفظ کند و زنده‌وپویا به حیات خود ادامه دهد؛ چراکه اشاره‌وتأکید برآن می‌تواند آیین را از ارزش‌های دینی درونی‌اش دور کند و هم علل مشارکت را از باورهای دینی و اعتقادی به‌سطح نمایشی آیین سوق دهد.

ب) عناصر ریختاری

علاوه‌بر عناصر محتوایی در آیین سینه‌زنی، در ریخت‌وفرم آن نیز می‌توان عناصر مهمی یافت که ریشه در افکاروعقاید دینی‌ومذهبی دارند. این عناصر عبارتند از:

ب_الف) حرکت دایره‌ای «دواره‌ای»

همان‌طورکه پیش‌ترگفته شد یکی از ویژگی‌های خاص و منحصربه‌فرد آیین سینه‌زنی بوشهری، حرکت موزون شرکت‌کنندگان در یک مسیر دایره‌ای است و باتوجه‌به این‌که دایره‌های متعددی در دل هم‌زاده می‌شوند حرکت دایره‌های متعدد در دل هم شکل غریبی تولید می‌کند که موزون است و مواج و چشم‌نواز. این حرکت دایره‌ای خود نقطه‌عطفی است در عناصر دینی آیین. دایره که کامل‌ترین شکل هندسی به‌شمار می‌رود در بیشتر ادیان ارزش معنایی والایی دارد. «دایره در وهله‌ی اول نقطه‌ای است گسترش یافته. نماد کمال و یک پارچگی و خلاقیت بدون آغاز و انجام است. در دایره تمام شعاع‌ها به نحوی هماهنگ کنار یکدیگر در مرکز جمع می‌شوند و فاصله همه نقاط روی دایره از مرکز به یک اندازه است».

براساس این مطلب اگر نقاط روی دایره را بشر فرض کنیم و مرکز دایره را خداوند می‌توان به یکی از شعائر مهم دینی دست یافت: همه بشر دربرابر هم یکسانند و خداوند همه را به‌یک‌نظر نگاه می‌کند و همه در پیشگاه وی مساوی‌اند.

«دایره نماد خدا هم هست، در متنی کهن آمده که خداوند همچون دایره‌ای است که مرکزش همه جا و محیطش هیچ جا نیست. دایره ساده‌ترین منحنی و در واقع کثیرالاضلاعی است که دارای بی‌نهایت ضلع می‌باشد (آمیختگی سادگی و بی‌انتهایی). دایره مقدس است زیرا نه بالایی دارد و نه پایینی و گردی دایره طبیعی‌ترین شکل محسوب می‌شود.

دایره در زبان سانسکریت یعنی ماندالا و منظور از آن دایره سحرآمیز است که مظهر صورت ازلی است.» (میرسلطانی، ۱۷:۱۳۸۶)

«ابتدایی‌ترین نمادهای شناخته شده برای بشر ماندالاست. ماندالاها دایره‌های نمادین برای تمرکز بر خویشتن و جستجو در درون انسان هستند. مرکز دایره برای تمرکز در حین مراقبه دینی به کار می‌رود. اشکال متقارن هندسی ماندالا خودبخود توجه شخص را به مرکز دایره جذب می‌کنند. ماندالا در ادیان بودا به عنوان نمادی برای جهان هستی به کار می‌رفته. ماندالا نماد مرکزی است که می‌تواند یک تصویر

باشد. الگوی هستی و نظامی است که بر مبنای تجسم مکاشفه‌ای استوار است. یک انگاره‌ی کیهانی حصر فضای مقدس و رسوخ به مرکز مقدس؛ تمامیت؛ عالم اصغر؛ عقل کیهانی؛ یکپارچگی است. مظهر جهانی مکتوب بر روی زمین است» ماندالاها نمونه‌ای از هنر میرا هستند.... فردیت هنرمند در هنر میرا در فرآیند خلق ازمیان می‌رود در مناسک‌وآیین‌هایی که در دایره انجام می‌شوند (مثل حج، سینه‌زنی و...) فرد در دایره‌ای آیینی جزیی از عالم ملکوت می‌شود. ماندالا، معنایی کلی است که فردیت هنرمند را درخود مستحیل می‌سازد، زیراکه اثر ماندگار نیست و میراست. در هنر میرا تنها لحظه خلق اثر ارزش دارد و چون این فرایند به‌پایان برسد، اتصال منحنی، به مرکز کائنات نیز به‌پایان می‌رسد و ازهمین‌رو اثر نابود می‌شود. فرایند آیین سینه‌زنی «در واقع تمثیلی از هستی انسان است که در چرخه‌ای از آفرینش و نابودی، با تولد و مرگ و باززایی و بازمیری قرارگرفته و هیچ دوامی ندارد.»

آیین سینه‌زنی بوشهری نمونه‌ای یگانه از هنر میراست. چراکه فردیت فرد در آن هیچ مفهومی ندارد، مشارکت جمعی منجربه خلق آیین می‌شود، و چون آیین به‌پایان می‌رسد، هیچ اثری از آن باقی نمی‌ماند و این مصداق عینی آفرینش و نابودی است.

در آیین سینه‌زنی مردم برای نزدیک‌تر شدن به خالق خود دور هم جمع می‌شوند چراکه دایره نزدیک‌ترین چیز به تصور امر مطلق است. در این آیین مردم در کامل شدن دایره مشارکت می‌کنند تا به یک‌دستی و کمال برسند. به‌روایت یونگ، دایره نماد روح است. بنابراین انسان تلاش می‌کند تا روح ازهم‌گسیخته خود را در مسیر دایره‌ای و در دل یک مراسم آیینی قرار دهد تا از جدایی بیشترش جلوگیری کند. ازنگاهی دیگر نیز می‌توان گفت دایره نماد آسمان و مربع نماد زمین است. بنابراین انسان‌ها درکنارِهم دست‌دردست هم برروی زمین حرکتی آسمانی انجام می‌دهند تا آسمان را به زمین نزدیک کنند و ازاین‌رو خلق‌وخوی مادی و علاقه‌اش به دنیا را کم‌رنگ کنند و اندیشه‌ای الهی به وی ببخشند.

ب-ب) وحدت و یکپارچگی

وحدت یکی از شعائر مهم دینی قلمداد می‌شود و در دعوت قرآنی به مذهب خاصی نیز محدود نشده اما بااین‌حال در «اسلام» تاکید روشن‌تری بر آن شده است. اهمیت این نکته به‌اندازه‌ای است که «امت واحد» اعتقادبه وحدانیت الهی و در ردیف توحید قرار گرفته و پرستش خدا متوقف بر یگانگی شده است. یعنی همان‌گونه‌که موظفند براساسِ توحید، خدا را عبادت کنند، وظیفه دارند در تحصیل وحدت بکوشند.

ازسوی‌دیگر اهمیت «وحدت» به‌حدی است که آن را حلقه‌ی وصل و زیربنای امت واحد جهانی در قلمرو و حکومت الهی می‌دانند. پس اگر باور داشته باشیم وحدت‌ویکپارچگی یک شعار مهم دینی است که بر آن توصیه فراوان شده است، می‌توان در آیین سینه‌زنی که خود جامعه‌ای کوچک قلمداد می‌شود؛ این وحدت‌ویکپارچگی را واضح‌وروشن دید. یکی از مهم‌ترین نکات فنی در برگزاری این آیین این است

که شرکت‌کنندگان هریک موظفند با دست چپ «کمر» نفر سمت چپ خود را بگیرند و هرگز در هر شرایطی آن را رها نکنند. درواقع شرکت‌کنندگان نه‌تنها جداازهم نیستند بلکه به‌هم پیوسته‌اند. تصور کنید در دایره‌های تودرتوی متعدد عده‌ی بی‌شماری متصل به‌هم حرکت می‌کنند، بی‌آنکه لحظه‌ای ازهم جدا شوند اینان انبوهی از مردمند که یکپارچه به مرکز دایره که می‌تواند نشان‌ونماد مرکز خلقت باشد، سر خم فرو می‌آورند. این تصویر نشان دهنده یکپارچگی‌ووحدت مردم دربرابرِ خداوندگار است.

نکته قابل تأمل آنکه این آیین بدون نظم‌ووحدت شرکت‌کنندگان هرگز شکل نمی‌گیرد؛ پس می‌توان نتیجه گرفت تشکیل یک گروه متحد و هماهنگ‌ویکپارچه نخستین قدم برای شکل‌گیری این آیین و تحقق یکی از مهم‌ترین شعائر دینی یعنی «وحدت» است.

ب-ج) عدم تبعیض

یکی از نکات مهم در خلقت بشر از نگاه خالق آن است که هیچ‌کس بر دیگری برتری ندارد و همه در پیشگاه خداوند یکسانند. این نکته را می‌توان از چند نگاه موردِتوجه قرار داد. اول آنکه در آیین سینه‌زنی به‌دلیلِ حرکت دایره‌ای همه درکنارهم و در یک مسیر حرکت می‌کنند و هیچ‌کس در این مسیر نمی‌تواند خود را بر دیگری ارجح‌تر بداند. اتفاقاً یکی از مهم‌ترین نکات حرکت در مسیر دایره‌ای شکل همین است که همه‌باهم برابرند. نکته دوم آن که ازدید جامعه‌شناختی هیچ‌گونه تبعیض و طبقه اجتماعی در این آیین دیده نمی‌شود. کارگر و کارمند، فقیروثروتمند، داراوندار، بالانشین‌وپایین‌نشین، با سوادوبی‌سواد، بزرگسال‌وخردسال همه درکنارهم و دست‌دردست هم این آیین را برگزار می‌کنند و هیچ‌کس به‌یقین، به شأن‌ومنزلت اجتماعی خود هرگز فکر نمی‌کند: چه اگر این‌گونه بود این آیین هرگز این‌همه قرن پویاوزنده نمی‌ماند.

ب-د) یک‌رنگی

«یک‌رنگ» بودن دربرابر خالق در برگزاری آیین خود نوعی تسلیم مطلق در پیشگاه اوست و نقطه‌عطف یک‌رنگ بودن را می‌توان در آیین حج یافت که همه سفیدپوش دربرابر معبودشان خاضعانه حرکت می‌کنند. تا چند دهه پیش «یک رنگی» یکی از مهم‌ترین شرایط در برگزاری آیین سینه‌زنی بود که امروز آن را رعایت نمی‌کنند. در گذشته همه شرکت‌کنندگان موظف بودند با نیم‌تنه‌ی لخت‌وعریان در صف‌های سینه‌زنی حضور پیدا کنند و هیچ‌کس حق پوشیدن پیراهن و یا حتی زیر پیراهن نیز نداشت. تصور کنید این عدم پوشش خود نوعی یک‌رنگی ایجاد می‌کرد . یک‌رنگی که می‌تواند نماد هیچ‌بودن دربرابر معبود باشد. هیچ قبل‌از تمام تولدها، این عدم پوشش خود تأکیدی بر عدم تبعیض و ایجاد وحدت نیز بود که به‌مرور زمان و به‌دلایل متعدد کم‌کم به‌اجبار از این آیین دور شد. امروز بخش وسیعی از شرکت‌کنندگان با پوشش سیاه شرکت می‌کنند اما به‌جهتِ این‌که به یک فرهنگ بدل نشده، نمی‌توان

همه شرکت‌کنندگان را با پوشش سیاه دید.

ب-هـ) شال‌های رنگی

یکی از لحظات جذاب و نمایشی آیین سینه‌زنی بستن شال بر دوش نوحه‌خوان است. معمولاً رسم است که پیش‌از اجرای واحد و یا حتی درطولِ برگزاری آن بانیان مراسم شال‌های رنگی متعددی را نوبت‌به‌نوبت بر دوش نوحه‌خوان گره بزنند و هم‌زمان پاکتی پراز پول را دورازچشم دیگران در جیب نوحه‌خوان بگذارند. این شال‌ها که هم‌چون درجه‌های نظامی عمل می‌کنند به‌نوعی به‌رخ کشیدن ارزش‌وشأن نوحه‌خوان محله به سایر محلات است. این شال‌ها از پارچه‌های نفیس تهیه شده و مهم‌ترازهمه رنگ‌های آن، رنگ‌هایی است که در نشانه‌شناسی دینی ارزش‌ومفهوم نمادین دارند. رنگ‌های سبز، مشکی، قرمز که هرکدام با تزئینات خاص به‌شکلِ درخوری چشم‌نوازند.

نتیجه‌گیری

درمیان آیین‌های بی‌شماری که در جنوب ایران برگزار می شود، برخی از آیین‌ها به‌دلایلِ متعدد و به‌مرور زمان جذابیت خود را ازدست نداده و همواره مورد توجه همه نسل‌ها و سنین مختلف بوده‌اند. یکی از این آیین‌ها سینه‌زنی سنتی بوشهری (سینه‌زنی دواره‌ای) است که بر یک بستر دینی شکل گرفته و به‌تکامل رسیده است. این آیین ازنظرِ شکلی ریشه‌ای کهن و باستانی دارد اما پس‌از اسلام ریخت امروزی به‌خود گرفته است.این آیین که تنها در بوشهر و همسایگان جنوبی‌اش اجرا می‌شود، سرشار از عناصر ریختاری‌ومحتوایی است که به‌دلیلِ هم‌نشینی و هم‌آمیزی آن‌ها وهم‌چنینتلفیق و کارکرد توامان ارکان تشکیل‌دهنده این آیین و مهم‌تر تاثیر طبیعت جنوب در شکل‌گیری ریخت آن موجب جذابیت این آیین برای تمامی نسل ها شده است. عناصروارکان تشکیل‌دهنده در این آیین آن‌چنان درهم تنیده شده که قابل تفکیک نیستند و هرکدام بدون دیگری ناقص است.

فهرست منابع

۱- آتشی، منوچهر، (۱۳۷۶)، ***سیر موسیقی در بوشهر***، آیینه جنوب،شماره (۱۳۴)

۲- آرام، احمد، (۱۳۷۷)، ***نگاهی اجمالی به مراسم عزاداری سنتی بوشهر***، آیینه جنوب،شماره (۱۸۷)

۳- احمدی ریشهری، عبدالحسین ،(۱۳۸۳)، ***سنگستان***، شیراز، نوید

۴- برآبادی،سیداحمد،(۱۳۸۰)، ***مردم شناسی مراسم عزاداری ماه محرم در شهرستان بیرجند***، تهران، قلم آشنا

۵- براون، ادوارد، (۱۳۵۶)، ***تاریخ ادبیات ایران***، ترجمه رشید یاسمی، ج چهارم، تهران، امیر کبیر

۶- بلخاری قهی، حسن، (۱۳۸۸)، ***سر گذشت هنر در تمدن اسلامی***، تهران، سوره مهر

۷- جنتی عطایی، ابوالقاسم، (۱۳۵۷)، ***بنیاد نمایش ایران***، تهران، نشر صفی علی شاه

۸- رابین، اسماعیل، (۱۳۵۶)، ***دریانوردی ایرانیان***، ج دوم، تهران، جاویدان

۹- شریفیان، محسن، (۱۳۸۳)، ***اهل ماتم***، تهران، نشر دیرین

۱۰- غریب‌پور، بهروز، (۱۳۸۴)، ***تئاتر در ایران***، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی

۱۱- مستوفی، عبدالله، (۱۳۸۶)، ***شرح زندگانی من***، ج اول، تهران، هرمس

۱۲- میر سلطانی، شهربانو، (۱۳۸۶)، ***دایره جادویی، مجله صحنه***،شماره(۴۷)

۱۳- کوکرتز، یوزف و مسعودیه، محمد تقی، (۱۳۷۹)، ***موسیقی بوشهر***، تهران، سروش

۱۴- یاراحمدی، جهانشیر، (۱۳۸۴)، ***نمایش در بوشهر از آغاز تا امروز***، گناوه، دریانورد

شخصیت‌های رئالیستی و کهن‌الگویی در تریلوژی مرگ در پاییز

مجتبی دهدار، ولی‌الله شالی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۲/۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۲/۳۱

**نویسندهٔ مسؤول

شخصیت‌های رئالیستی و کهن‌الگویی در تریلوژی مرگ در پاییز

مجتبی دهدار کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تهران. مدرس گروه نمایش دانشگاه آزاد تنکابن

ولی‌الله شالی عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد تنکابن

چکیده

رادی به‌زعم بیشتر منتقدین، یک نمایشنامه‌نویس رئالیست است و توهم تضاد ریشه‌ای میان رئالیسم و اسطوره سبب شده که متن‌های او کمتر مورد توجه اسطوره‌شناسان قرار گیرد. ازاین‌رو به‌نظر می‌رسد که برای داشتن شخصیت‌هایی رئالیستی در یک نمایشنامه، می‌بایست از کهن‌الگوهای رایج به‌شدت پرهیز کرد. اما تعبیر کهن‌الگو نشان می‌دهد که اسطوره نه‌تنها هیچ‌گاه ازبین نمی‌رود، بلکه هرزمان در لباسی نو، خود را باز می‌آفریند. در حوزه‌ی نقد ادبی نیز، منتقدین کهن‌الگویی، هرنوع پیش‌شرطی را برای خوانش اسطوره‌شناسانه اثر برداشتند. کمبل با ارایه‌ی نظریه قهرمان هزارچهره، مدعی شد که همه‌ی اسطوره‌ها و افسانه‌ها، قصه شخصیتی را مطرح می‌کنند که در لباسی نو و سفری دیگر، به قهرمان بدل می‌شود. ووگلر این نظریه را به درام نزدیک‌تر کرد و سعی کرد شخصیت‌های کهن‌الگویی که در هر درام تکرار می‌شوند را معرفی کند. با معرفی این کهن‌الگوها در تریلوژی ***مرگ در پائیز*** رادی، مشخص می‌شود که چگونه شخصیت‌های امروزی، ایرانی و رئالیستی رادی، همان شخصیت‌های معروف دنیای درام در لباسی دیگرند با همان خواست‌ها و آرمان‌های انسان نوعی.

واژگان کلیدی: رئالیسم، اسطوره، کهن‌الگو، قهرمان، شخصیت‌پردازی، کمبل، ووگلر.

مقدمه

اگرچه هر منطقه‌ی جغرافیایی مکانی‌وزمانی، سلیقه‌ای شخصی و ذایقه‌ای خصوصی در لذت بردن از ادبیات دارد؛ اما معیارهایی نیز هستند که فرامکان‌وفرازمان هستند و تاریخ ادبی نشان داده است که این معیارها در جغرافیای پراکنده‌ی مکانی‌وزمانی با استقبال همه مردم مواجه بوده‌اند. قیاس ادبیات بومی با این معیارهای جهانی، هم نشان‌دهنده‌ی میزان رشدوبالندگی ادبیات یک منطقه است و هم ازطرفی می‌تواند زمینه‌ای برای معرفی سلیقه‌های بشری و راه‌کاری برای جهانی شدن ادبیات بومی به‌حساب آید.

یکی از این معیارهای جهانی، سبک‌های رایج نمایشنامه‌نویسی است. ازاین‌رو، منتقدین بسیاری در ایران نمایشنامه‌های اکبر رادی را از دید رئالیسم و هنجارهای آن سنجیده‌اند. اما به‌نظر می‌رسد شخصیت‌های آثار رادی اندیشه‌های عمیق‌تر و کنش‌های پیچیده‌تری از انسان‌های معمولی که نشان می‌دهند، دارند. میان آن‌ها رابطه‌های مبهمی وجود دارد که فضای نمایشنامه‌های رادی را از یک کپی رئالیستی ساده از دنیای روزمره فراتر می‌برد. فرض رایج تضاد رئالیسم و اسطوره نیز، راه را بر هرگونه قیاس این شخصیت‌ها با شخصیت‌های رایج دنیای درام و ادبیات می‌بندد. اما این مشکل، سال‌ها پیش با نظریه کهن‌نمونه‌ها در ادبیات دراماتیک و به‌عنوانِ‌نمونه تلاش مارگریت نوریس[1] در خوانش نمایشنامه‌های رئالیستی *ایبسن*[2] و یافتن کهن‌نمونه‌های متعدد در آن‌ها حل شده است. پس این مقاله سعی می‌کند براساس این نظریه، در فضای رئالیستی سه‌گانه ***مرگ در پاییز***، شخصیت‌های کهن‌نمونه‌ای اسطوره‌ها و افسانه‌ها را جست‌وجو کند.

جوزف کمبل[3] از اسطوره‌شناسانی است که سعی کرده چهره‌ی قهرمان/ شخصیتی واحد را در اسطوره‌ها و افسانه‌های نقاط مختلف دنیا جست‌وجو کند و این مهم را در کتاب ***قهرمان هزار چهره*** به‌انجام رسانید. کریستوفر ووگلر[4] از پیروان نظریه کمبل بود که باکمک این نظریه، توانست در کتاب ***سفر نویسنده***، تصویر شفافی از چهره‌ی شخصیت‌های ماندگار دنیای درام ارایه کند. در این مقاله سعی می‌کنیم این شخصیت‌ها را با شخصیت‌های نمایشنامه رادی قیاس کنیم و ببینیم که آیا شخصیت‌های رئالیستی و ایرانی نمایشنامه‌های رادی، هیچ نسبتی ÷با شخصیت‌های ماندگار و جهانی دنیای درام دارند یا نه.

رئالیسم در آثار اکبر رادی

آنچه در نمایشنامه‌های رادی نگاه منتقدان ایرانی را متوجه خود کرده است موضوع رئالیسم و انعکاس دیدگاه‌های اجتماعی در آثار او است. این مساله می‌تواند ارتباطی با رشته‌ی تحصیلی رادی در دانشگاه تهران– جامعه‌شناسی– و تاثیر دیدگاه‌های علمی این رشته در زاویه دید نویسنده به محیط

بشری خود باشد. اما آثار رادی در ساختارشناسی و اجزای درام نیز به نیکویی این نحله‌ی ادبی را درخود پرورانده و بازتاب می‌دهد. فضای سیاه نمایشنامه‌های رادی و انتخاب شخصیت‌ها ازمیانِ قشر متوسط جامعه، انتخاب نحوه‌ی گفتمان رایج‌ومعمول برای شخصیت‌های نمایشی و استفاده از مولفه‌های ایرانی برای فضاسازی و .... همه‌وهمه نکته‌هایی است که در نمایشنامه‌های پیرو مکتب رئالیسم، به‌وفور می‌توان از آن‌ها سراغ گرفت.

اما رادی به‌جای آنکه با برگزیدن دیدگاه‌های علمی‌وتحقیقی، سعی در دقیق شدن در این روزمرگی‌ها کند و به‌بیانی‌دیگر از رئالیسم به ناتورالیسم فرو بغلتد، با ایجاد فضایی شاعرانه، تصاویر دراماتیک اثر را به نمادهایی بدل می‌کند که خوانش‌های چندباره از اثر را میسر کند. البته باید خاطرنشان کرد که رادی هم‌چنان که رئالیسم را با غلظت نبخشیدن، به ناتورالیسم بدل نمی‌کند، تصاویر دراماتیکش نیز آن‌قدر از توجیه‌های رئالیستی اثر فاصله نمی‌گیرد که بتوان آثار او را در دبستان سمبولیسم بررسی کرد. نمونه‌ی این نگاه را در آثار نمایشنامه‌نویس شهیر نروژی، هنریک ایبسن نیز می‌توان پی گرفت.

رئالیسم شاعرانه، مقدمه‌ای است که باوجود تناقض ظاهری میان رئالیسم و اسطوره، منتقد اسطوره‌شناس را متوجه آثار رادی می‌کند. پیشترازاین، دو منتقد– تاجایی که نگارنده مطالعه کرده است– متوجه این نگاه شده‌اند و دست‌به تحلیلی اسطوره‌شناختی از آثار رادی زده‌اند: *بهزاد قادری* در نقدی بر اثر ***مرگ در پاییز*** که اولین‌بار در نشریه‌ی دانشکده ادبیات‌وعلوم‌انسانی کرمان چاپ شد و دیگری *نغمه ثمینی* در نقدی که بر دو اثر ***مرگ در پاییز*** و ***آهسته با گل سرخ*** در کتاب ***تماشاخانه‌ی اساطیر*** خود انجام داده است.

رئالیسم در تریلوژی مرگ در پاییز

رئالیسم در ***مرگ در پاییز*** رادی نیز به‌کمال خود را نشان می‌دهد. عناصر فولکلور منطقه‌ی گیلان در این متن آن‌قدر دقیق و به‌جا قرار گرفته که اثر را از دیدگاه جامعه‌شناسی قابل تامل می‌کند. "اکبر رادی را باید در دلبستگی‌های او به مسائل بومی، و زادگاهش: جنگل‌های ابر گرفته و روستاهای خیس و بارانی جستجو کرد. زیرا که رادی را جز تصویر حرمان‌ها و امیدهای آدم‌هایی که در مشتی تضادهای اجتماعی و عاطفی دست و پا می‌زنند سودایی در سر نیست." (گلسرخی، ۱۳۸۳: ۳۳۷)

زبان طبیعی و باورپذیر شخصیت‌های نمایشنامه، همگی رنگ زندگی دارند. اتفاقات هم زیاد از زندگی این روزها دور نیست. قصه‌ی غربت روستانشینانی که فاجعه‌ی زندگیشان کوچ جوانانشان به شهرهاست. قصه‌ی زمین نداشتن کشاورزان و به اجباری رفتن سربازان است. "نویسنده بدون برجهاندن صحنه‌ها و به رخ کشیدن نارواییهای اجتماعی، خواننده‌ی خود را آرام آرام تا عمق دردانگیز زندگی انسان روستایی

فرو می‌برد.... رادی، بیشتر گیر و گرفتاریهای مردم روستای شمال را در این سه نمایشنامه‌ی پیوسته، به روانی و بی پیرایه بازگو می‌کند، بی آنکه از مرز اصیل هنر رئالیستی در ناتورالیسمی خوشایند فرولغزد، و بی آنکه آدم‌های نمایش از حد و مرز خود دور شوند و کارش جهت خودنمایانه‌ی اجتماعی گرا پیدا کند." (دولت آبادی، ۱۳۸۳: ۳۵۲) یکی از خصوصیات مهم آثار رئالیستی این است که برخلاف اسطوره‌ها، از اغراق جلوه‌های مثبت‌ومنفی قهرمان و دیگر شخصیت‌ها پرهیز می‌کند. این نگاه به‌شدت در ***مرگ در پاییز*** رعایت می‌شود: "رادی در این اثر نگاه دموکراتیک به آدم‌ها دارد و بصورت متعبدانه برای آدم‌ها شناسنامه صادر نمی‌کند و آنان را در دوسوی معادله‌ی خیر و شر قرار نمی‌دهد." (عشقی، ۱۳۸۳: ۱۶۷) شخصیت‌ها همه جلوه‌های مثبت‌ومنفی دارند و این به‌شدت آن‌ها را به آدم‌هایی که هر روز می‌بینیم شبیه می‌کند. بدین‌ترتیب است که *رادی* تا پایان، نمایشگر و صحنه‌گردان باقی می‌ماند و داوری را به ما که خواننده‌ی نمایشنامه‌ی او هستیم، واگذار می‌کند. این پرهیز از اغراق، حتی در ساختار نمایشی و تصاویر دراماتیک آن نیز حفظ می‌شود. به‌عنوانِ‌نمونه می‌توان از مرگ خودخواسته‌ی *مشدی* در این نمایشنامه نام برد که هم‌چون قهرمان بسیاری از نمایشنامه‌های رادی، دست به مرگی شهادت‌گونه و خودخواسته می زند. اما این تصویر آن‌چنان در نمایشنامه تعدیل‌وتوجیه می‌شود که کاملا به‌شکل یک اتفاق روزمره – و نه تلاش آرمان‌خواهی یک آزاداندیش و انقلابی– شاهد آنیم. "قهرمان رادی به مانند قهرمانان ادبیات امروز و برخلاف متون کهن، از افراد معمولی انتخاب شده است، با انگیزه‌های معمولی و خواست هایی کوچک و معقول که دلیلی برای بازگویی آن‌ها نمی‌یابد و تنها در خواب است که پرده از راز او برداشته می‌شود." (معماری، ۱۳۸۳: ۵۳۸)

رئالیسم و اسطوره

برای منتقدی که می‌خواهد متنی را اسطوره‌شناسی کند که دیگران آن را به مکتب‌های رئالیسم و ناتورالیسم منتسب می‌کنند، هماره تلاش ابتدایی می‌بایست در رفع این تناقض فرضی رئالیسم و اسطوره صورت گیرد. توهم اسطوره‌زدایی در کوشش‌های ادبی علم‌باوران ناتورالیستی و منتقدان آن‌زمان‌واین‌زمان رایج بوده و هست که: "نه تنها متن مدرن هیچ گونه اسطوره سازی را بر نمی‌تابد که به سمت اسطوره زدایی حرکت می‌کند." (کوشان، ۱۳۸۶: ۲۰) بدین‌ترتیب بی‌راه نیست که بسیاری از منتقدین براین‌باورند که هنرمندان رئالیست، کاملا اسطوره‌گریز و اسطوره‌ستیز هستند؛ چراکه آن‌ها به‌جای استفاده از اسطوره‌ها و قهرمانان افسانه‌ای، مردم عادی را برای شخصیت‌های نمایشی خود برمی‌گزینند.

برای هنرمند دوران باستان تا دوران کلاسیک، طبیعت‌گرایی و اسطوره‌باوری، واژه‌هایی چندان

دورازهم نیستند. این تباین معنایی را برای نخستین‌بار در باورهایی می‌توان سراغ گرفت که مسیحیت کلیسایی داعیه‌دارش بود. البته مسیحیت کلیسایی دراین‌راستا خود وام‌دار اندیشه‌های فلسفه هلنی بود. "اسطوره میان یزدانشناسان و فلاسفه از اعتبار و محبوبیت ناچیزی بر خوردار است. نزد آنان اسطوره به معنای گونه‌ای دانش خاص است که ضد واقعیت و مترادف با افسانه و حکایت و قصه است." (مورنو، ۱۳۸۴: ۲۰۲) این مباحث در قرن نوزدهم منجربه جدایی این دو مقوله و بروز دو محصول جدید و ذاتا متناقض به نام اسطوره‌شناسی و رئالیسم شد. علم پوزیتیویستی نیز که هم‌چون مسیحیت داعیه‌ی نجات بشری را داشت به این مباحث دامن زد تا تعبیر اسطوره به افسانه و دروغ و طرزِتلقی غیر عقلانی و مراحل پست تفکر بشری، بیشتر میان اسطوره و رئالیسم فاصله بیاندازد.

اولین تلاش در بازگرداندن آشنایی میان این دو مقوله‌ی به‌ظاهر جداازهم، با خوانش‌های اسطوره‌شناسانه از کتاب‌های مقدس مسیحی شروع شد[۵] که براساس آن مشخص شد که چگونه مسیحیت کلیسایی برای بیرون کردن حریف قدرتمند خود–اسطوره– از ذهن مخاطبان و جاانداختن اندیشه‌های خود در آن، از روش اسطوره برای ساختن اسطوره‌هایی نو کمک گرفت که مهم‌ترین نمونه‌ی آن نزدیک کردن مسیح تاریخی به خدا، باعنوان جدید "پسر خدا" است. اما بازهم خوانش‌های اسطوره‌ای نشان داد که اسطوره بار دیگر به‌صورت کهن‌الگوهایی جدید و به‌روزشده، این‌بار لباس علم را به‌تن کرده و به‌سراغ بشریت آمده است[۶]. «جهان غریب اساطیر به رغم گذار از سده‌های خردباوری و روشنگری هنوز نیروی زنده‌ی خود را از دست نداده است. نه تنها آرمانشهر نژادگرایانه مکتب اصالت آریایی، چیزی است اسطوره‌وار، بلکه کمونیسم نیز که مستلزم ساختاری معاد شناختی و هزاره‌ای است نیز اسطوره وار است؛ اسطوره‌ای که مبتنی بر شعارهای سرنگون‌وار آزادسازی و رهائی و صلح و آرامش و از میان رفتن تضاد اجتماعی و طبقات و اجرای عدالت کامل و برخورداری از فیض زمینی غائی و آرمانی است.»(مورنو، ۱۳۸۴: ۲۱۲)

نقد کهن‌نمونه‌ای

براساس آنچه گفته شد، در نقد ادبی اصولا فرض بر این است که متن واقع‌گرایانه، آمادگی برای خوانش اسطوره‌ای را ندارد. اسماعیل‌پور می‌گوید: "آثار واقع گرایانه سهم چندانی در پرداخت اساطیری ندارند. آن دسته از آثار ادبی که به نمادگرایی گرایش دارند یا آثار فرا واقع گرا از دیدگاه اسطوره‌شناسی قابل تبیین‌اند. البته یک استثنا وجود دارد و آن در مورد رئالیسم جادویی ادبیات آمریکای لاتین است." (اسماعیل پور، ۶۳:۱۳۷۹) بدین‌ترتیب اصولا متن‌هایی مورد مطالعه اسطوره‌شناسان قرار می‌گرفته که بتوان در آن‌ها روایت اسطوره‌ای و یا حداقل نمادی از آن را جست‌وجو کرد.

اما پس‌ازچندی، درکنارِ منش ساختارگرایانه‌ی منتقدین اسطوره‌ای که در جست‌وجوی روایت‌های اسطوره در متون مورد مطالعه بوده‌اند، منتقدینی سربرآوردند که با دیدگاهی هرمنوتیک، تلاش می‌کردند هرگونه پیش‌شرطی را برای خوانش اسطوره‌ای از پیش‌روی اسطوره‌شناسان برمی‌دارد. نقد کهن‌نمونه‌ای حاصل تلاش این‌دسته از منتقدان بوده است.

اصطلاح کهن‌نمونه[۷] را اگرچه برای اولین‌بار *یونگ* به‌کار برد، اما پیشنیه‌ای طولانی‌تر از این دارد. به‌هرحال این فرای بود که برای نخستین بار آن را در ادبیات به‌کار برد. فرای می‌گوید: "کهن‌الگو، نماد یا معمولا تصویری است که اغلب در ادبیات، آن قدر تکرار می‌شود که بتوان آن را عنصری از کل تجربه‌ی ادبی دانست." (کوپ، ۱۷۵:۱۳۸۴) *وان*[۸]– نویسنده یکی از فرهنگ‌های ادبیات نمایشی– می‌گوید: "تصویر کهن نمونه‌ای در نمایشنامه، سبب برانگیختن عواطف نیرومند تماشاگر یا خواننده می‌گردد. زیرا این تصاویر، در ذهن تماشاگر یا خواننده، تصاویر بدوی و آغازین را که در ناخودآگاه آنها نیز وجود دارد مورد خطاب قرار می‌دهند و حافظه‌ی ناخودآگاه نمایشنامه‌نویس با حافظه‌ی ناخودآگاه مخاطبین، همگونی می‌یابد." (ناظرزاده، ۳۷۸:۱۳۶۸)

پس اگر هر الگوی تکرارشونده‌ای در ادبیات را کهن‌الگو درنظر بگیریم، اسطوره زیرمجموعه‌ای از آن می‌شود. اسطوره یک کهن‌الگوی آلوده‌به جغرافیاست. یک کلان‌کهن‌الگوست. اسطوره، روایت یک کهن‌الگوست که در یک جغرافیای خاص و در زبان رخ داده است. پذیرش کهن‌الگو، همانا هم‌عنان با پذیرش این مفهوم است که اسطوره هماره می‌تواند خود را در لباسی نو باززایی کند. ازاین‌روست که در نقد کهن‌الگویی هیچ‌گونه پیش‌شرطی برای خوانش متن نداریم و در هر متن به ظاهر مدرنی نیز قابلیت حضور را دارد. ازهمین‌روست که همیشه بخش بزرگ یک نقد کهن‌نمونه‌ای، دچار هرمنوتیک و تحلیل‌های انتزاعی است.

یکی از پیشروان نقد کهن‌نمونه‌ای در درام، مارگریت نوریس است که در تحلیل آثار واقع‌گرایانه هنریک ایبسن– که به‌نوعی پدر درام رئالیستی و ناتورالیستی نیز محسوب می‌شود– هرنوع پیش‌شرطی را برای خوانش اسطوره‌ای در درام برداشت. این دیدگاه، درست نقطه‌ی مقابل دیدگاه کسانی مثل اورلی هولتان[۹] است که آثار رئالیستی ایبسن را به‌دلیلِ اسطوره‌ستیزی که در درون رئالیسم وجود دارد، نقد اسطوره‌ای نمی‌کنند. ازاین‌رو اگر *هولتان* به‌واسطه‌ی غیاب روایت کلان/ اسطوره و یا نمادهای کلان اسطوره‌ای در نمایشنامه‌های دوره‌ی دوم نمایشنامه‌نویسی ایبسن (***دشمن مردم- اشباح- خانه عروسک***) آن‌ها را سزاوار نقد اسطوره‌ای نمی‌بیند، *نوریس* همین متون را با دیدگاه هرمنوتیک نقد کهن‌الگویی، به بوته‌ی نقد کهن‌نمونه‌ای می‌کشاند و از درونِ رئالیستی/ ناتورالیستی این متون، کهن‌الگوهای فرزندکشی، ازدواج مقدس، گناه نخستین و ... را استخراج می‌کند و یا آن‌چنان که نگارنده

در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود نشان داده است، مشاهده می‌کنیم که چگونه ایبسن شخصیت‌های نمایشنامه‌های خود را بر قهرمانان/خدایان اسطوره‌های اسکاندیناوی هم‌چون والکیری، ادین، لوکی و ... باز می‌تاباند.

شخصیت‌های کهن‌الگویی

شخصیت‌های کهن‌الگویی در نقد کهن‌الگویی، فارغ از تنوع شخصیت‌ها، ازرویِ خویش‌کاری‌ها قابل تشخیصند. خویش‌کاری[۱۰]، تعبیری است که برای اولین‌بار *پراپ*- فرمالیست روسی- آن را برای ریخت‌شناسی یک‌صد داستان روسی به‌کار برد. *پراپ* در ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*** نشان می‌دهد که عوامل ثابت، تعداد محدودی خویش‌کاری شخصیت‌هاست که در هر داستان به شخصیت‌های متغیری نسبت داده می‌شود. پراپ می‌گوید: "فونکسیون بنابر تعریف من از این اصطلاح (چنانکه در ریختشناسی قصه‌های پریان بکار رفته است) دلالت دارد بر عمل و کار شخصیت قصه از نقطه نظر اهمیتش در پیشرفت جریان داستان." (ناظرزاده، ۱۱۶:۱۳۶۸) براساسِ همین خویش‌کاری است که می‌توان شخصیت‌های چه‌بسا معمولی و امروزی یک نمایشنامه رئالیستی را نیز با شخصیتی الگووار در ادبیات جهانی، هم‌چون خدایان اساطیر یا قهرمانان تراژدی‌های نخستین و ...قیاس کرد.

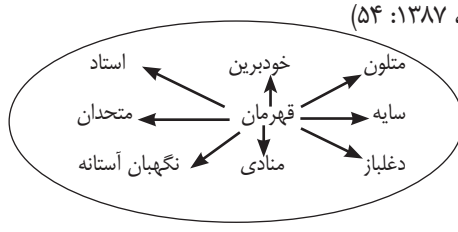
به‌عنوان‌مثال وقتی هدویک، قهرمان نمایشنامه ایبسن، در پایان نمایشنامه ***مرغابی وحشی*** برای نجات خانواده‌اش از فلاکتی که جهان اطرافش را آلوده است دست به خودکشی می‌زند، خویش‌کاری ایثار را شاهدیم. این خویش‌کاری ایثار را در قهرمان مذهبی چون مسیح نیز شاهدیم. بدین‌ترتیب، در شخصیت هدویک که یک شخصیت رئالیستی و درارتباط با دنیای امروز است، می‌توان بارقه‌هایی از یک شخصیت کهن‌الگویی را دید و می‌بینیم که اکنون متن نمایشنامه، آماده یک نقد هرمنوتیک کهن‌الگویی است.

شخصیت‌های کهن‌الگویی ووگلر

از دیدگاه ووگلر، سفر قهرمان باتمامِ حواشی و تعدد شخصیت‌های آن، همه‌وهمه حول‌وحوش قهرمان شکل می‌گیرد و شخصیت‌های یک درام براساسِ دیدگاه *ووگلر*، همگی تجلیات قهرمان/ نویسنده در داستان درام هستند (شکل۱) تا دراثرِ دیالکتیک بین آن‌ها و قهرمان/ نویسنده، درام از نقطه‌ی الف به نقطه‌ی ب عزیمت کند و بدین‌ترتیب سفری صورت بگیرد. این تک‌محوری در نگاه اول، بدویت دراماتیک درام‌های نخستین، با فضایی قهرمان/خدا محور را به‌یاد می‌آورد که این خود متاثر از فرهنگی اسطوره‌ای در روایت داستان است. اما بانگاهی روان‌شناسانه، این مسئله رنگ‌وبوی دیگری به‌خود می‌گیرد.

دراین‌دیدگاه، تمام فعل‌وانفعالاتی که به‌دُور انسان رخ می‌دهند، نه به‌عنوان عواملی بیرون از او، که به‌عنوان پدیده‌هایی در درون او هستند که سبب تکمیل یا نقصان فردیت انسانی می‌شوند. دقیقا همین نگره را در اسطوره‌ها و عرفان و دین شاهدیم: این جهان جنگ است چون کل بنگری، ذره‌ذره همچو دین با کافری/جنگ فعلی هست از جنگ نهان، زین تخالف، آن تخالف را بدان(مولانا). براساسِ یک چنین دیدگاه روان‌شناسانه و یونگی است که کمبل نشان می‌دهد که چگونه سفر قهرمان درراستایِ به‌دست آوردن چیزی، همه‌وهمه نمادهایی هستند از یک سفر درونی که طی آن، انسان بدوی، فردیت خود را کامل می‌کرد. درست براساسِ همین دیدگاه است که ووگلر تمام نقش‌هایی را که به‌اعتقادِ او باید در یک داستان باشند تا درام، رسالت خود را با موفقیت به‌سرانجام برساند، تجلی‌های قهرمان، و به‌بیانی‌کلی‌تر تجلیات یک نویسنده می‌داند. ازاین‌رو می‌توان گفت ووگلر تصور می‌کند که در متن یک داستان، نویسنده با جلوه‌های مثبت‌ومنفی خودش درحالِ گفت‌وگو است و ازاین‌روست که سفر قهرمان در یک متن، درواقع سفر یک نویسنده است. ازاین‌رهگذر است که ووگلر معتقد می‌شود که هر مخاطبی با درامی که براساسِ ساختار سفر قهرمان نوشته شود، ارتباطی عمیق برقرار می‌کند؛ چراکه سفر قهرمان، معرف ساختار عاطفی بنیادی ماست.

بدین‌ترتیب ووگلر موفق می‌شود چند الگوی شخصیتی را مبرهن سازد که به‌کمک آن‌ها و در دیالکتیک بین آن‌ها، می‌توان یک سفر و یک سیر مادی‌ومعنوی را شکل داد. عده‌ای از این الگوها به مخالفت‌وعناد با شخصیت محوری می‌پردازند تا او را از دلبستگی‌هایش/کودکی‌هایش دور ساخته و راهی سفری کنند که در آن به‌کمکِ عده‌ای دیگر از الگوهای شخصیتی او را به‌آستانه‌ی آن سرزمینی/ کاری برسانند که هرکس را یارای رسیدن به آن مهم نبوده است. بدین‌ترتیب شخصیت محوری به قهرمان بدل می‌شود و برمی‌گردد تا در شکل نمادینِ نجات همشهریان طلسم‌شده، الگوی تربیتی برای دیگران شود. هر الگوی شخصیتی، معرف یک‌سری خویش‌کاری و عملکرد در این سفر است. این مهم با تمرکز ووگلر بر کار پراپ در کتاب ***ریخت شناسی قصه‌های پریان***، ازاین‌هم پیشتر می رود: "شخصیت‌های داستانی می‌تواند معرف کیفیاتی بیش از یک کهن‌الگو باشد. کهن‌الگوها را می‌توان صورتک‌هایی تصور کرد که شخصیت‌ها برای پیشبرد داستان، موقتا بر چهره می‌زنند. شخصیتی ممکن است با کارکرد منادی وارد داستان شود، و بعد صورتک خود را برای ایفای نقش یک دغلباز، استاد یا سایه عوض کند." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۵۴)



شکل۱: کهن الگوها به مثابه تجلیات قهرمان

شخصیت‌های کهن‌الگویی مرگ در پاییز رادی

قهرمان

قهرمان، پروتاگونیست یا شخصیت مرکزی درنظرِ ووگلر شخصیتی است که بیش‌ازهمه یاد می‌گیرد و با ایثار خویش، بزرگ‌ترین کنش دراماتیک درام را رقم می‌زند. قهرمان نمایشنامه ***مرگ در پاییز*** با احتساب توضیحاتی که ووگلر درباب قهرمان می‌دهد، کسی جز *مشدی* نمی‌تواند باشد. او در پایان پرده‌ی اول از جماعت اطرافش جدا می‌شود و در شب برفی که هیچ‌کدام از جوانان قدرتمند نیز قادر به تحمل آن نیستند، ماجراجویی خود را آغاز می‌کند. این ماجراجویی در پایان پرده‌ی اول به‌اوج خود می‌رسد. در پرده‌ی سوم، او به خانه بازمی‌گردد و مرگ خودخواسته‌ی او، همان ایثاری است که صبح را بر تاریکی شام یلدایی نمایشنامه شکوفه می‌زند.

ووگلر در کتاب خود و در معرفی انواع قهرمانان، در مورد قهرمان گروه‌مدار می‌گوید: "قهرمانان گروه مدار غالبا با انتخاب میان بازگشت به دنیای عادی پرده‌ی اول، یا ماندن در دنیای ویژه‌ی پرده‌ی دوم مواجه‌اند. قهرمانانی که تصمیم به ماندن در دنیای ویژه می‌گیرند، در فرهنگ غربی نادر، اما در قصه‌های کلاسیک آسیایی و هندی نسبتا فراوانند." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۶۶) جالب این‌جاست که قهرمان نمایشنامه رادی، هم به دنیای عادی پرده‌ی اول بازمی‌گردد و هم به‌شکلی نمادین و باادامه‌ی سفر در شکل سفر مرگ/دنیای ویژه/جایی که *کاس* رفته است/اتوپیا، بازمی‌گردد. با تعاریف ووگلر می‌توان گفت رادی موفق شده است بین سنت غربی درام و مفاهیم شرقی اصالتش، پیوندی موفق برقرار کرده و تصویری قوی و یکتا از یک پروتاگونیست شرقی ارایه کند.

مسئله‌ی درونی ***مشدی*** این است که از دنیای عادی خود ببرد و خود را با آزادی و توانایی پرواز که *کاس* مظهر آن است هماهنگ کند. مسئله‌ی بیرونی او چیزی نیست جز جان‌به‌در بردن از نحوستی که دنیای اطرافش را گرفته تا بتواند آنچه را در این سفر می آموزد، در یک زندگی طولانی و خوشبخت تحقق بخشد.

استاد(پیرمرد یا پیرزن دانا)

ووگلر استاد را پیرمرد یا پیرزنی دانا معرفی می‌کند که خویش‌کاری‌های زیر را می‌توان از خویش‌کاری‌های معروف آنان در دنیای درام نام برد: تعلیم دادن قهرمان، مراقبت از قهرمان در شرایط اضطرار، هدیه دادن به ایشان و ایجاد انگیزش در قهرمان. "شخصیت‌های استاد...معرف متعالی‌ترین آرمان‌های قهرمان‌اند. آن‌ها همان چیزهایی هستند که قهرمان در صورت سماجت در جاده‌ی قهرمانی، شاید به آنها برسد.

استادان غالبا قهرمان‌های پیشین هستند که از امتحان‌های اولیه‌ی زندگی به سلامت گذر کرده‌اند و حالا هدیه‌ی دانش و و حکمت خود را به دیگران می‌دهند...این هدیه ممکن است سلاحی جادویی، کلید راهنما یا نشانه‌ای مهم، دارو یا غذایی جادویی، یا پندی نجات بخش باشد." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۷۲) به‌عقیده‌ی *ووگلر*(۱۳۸۷: ۷۹) کهن‌الگوی استاد در پرده‌ی اول سفر قهرمان ظاهر می‌شود.

معادل چنین الگویی در نمایشنامه، شخصیت کاس است که از همان پرده‌ی اول، حضور معنوی خود را در درام آشکار می‌کند.

کاس همان استادی است که پیش‌از *مشدی* به سفر رودبار/اتوپیا/مرگ/سرنوشت رفته است و همین سفر، انگیزشی در *مشدی* ایجاد کرده و او را به‌راه انداخته است. وقتی *مشدی* نکبت‌وفاجعه‌ی زندگی‌اش به‌اوج می‌رسد، این *کاس* است که برای *مشدی* هدیه‌ای جادویی می‌فرستد."مشدی: ...اون قرار بود برام عصا بفرسته؛ یه عصا از چوب زیتون، اما نفرستاد." (رادی، ۱۳۸۶: ۲۸۵) گل‌خانم بلافاصله در پاسخ *مشدی* بحث اسب را پیش می‌کشد و بدین‌ترتیب، اسب همان هدیه‌ای است که کاس برای مشدی می‌فرستد. اسب با کاس درارتباط است و مشدی متوجه این ارتباط شده است:" ابی: راس می‌گه شقی. من خودم شاهد معامله بودم. مشدی دلش حسابی واسه اسبه رفته بود. هی می‌رفت و می‌اومد که اسبو می خره به عشق کاس آقا و از این حرفا، هی دس رو پوستش می‌کشید، هی ساق و سم شو دید می‌زد. می‌گفت: ته چشماش انگار یه چیزیه. خلاصه وضعیت غریبی داشت." (رادی، ۱۳۸۶: ۳۱۹) چشم‌های اسب زاغ است و زاغ در زبان بومی منطقه همان کاس است. ازطرفی می‌دانیم که این اسب نیز هم‌چون کاس‌آقا، کم‌سن‌وسال بوده است. مشدی اسب را گرفته تا عصای دستش شود، درست مثل کاس‌آقا که می توانست عصای دستش شود:"گل خانم: ...به اش گفتم: کاس! بیا از خر شیطون پایین. خودتو در به در نکن. چشم هم گذاشتی دو سالت تمومه. تو یه نگاهی به مشتی بکن. آدم که نیس؛ نعشه. فوتش کنی می‌افته. تو حکم عصای دست اونو داری." (رادی، ۱۳۸۶: ۲۷۶) و حتی در شکلی نمادین، گوئیا کاس، روزگاری به مشدی قول داده که برایش عصایی نیز بفرستد:"مشدی: ...اون قرار بود برام عصا بفرسته، یه عصا از چوب زیتون؛ اما نفرستاد." (رادی، ۱۳۸۶ : ۲۸۵)

کاس با اسب به مشدی راه را نشان می‌دهد. اسب جوان‌سالی که مشدی با خریدن او بار دیگر امید می‌گیرد و با مردن اسب ماجرایی شوم را درک می‌کند. این‌که باید راه بیافتد. تنها نکته‌ی باقی‌مانده مساله‌ی جوان بودن کاس و پیر بودن مشدی است که ووگلر می‌گوید: "گرچه کمبل شخصیت‌های استاد را پیر دانا می‌داند، اما آنها گاهی نه دانا هستند و نه پیر. جوانان، با معصومیت خود، غالبا دانا و قادر به آموزش دادن سالخوردگان هستند." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۷۸) *کاس* نماینده‌ی آزادی، فرار از حدومرزها و نپذیرفتن محدودیت‌های تحمیلی جامعه است. ایکاروسی است که جسارت کرده است و بالاتر از مرتبه‌ی

خود پریده است. پرسونای لاغر و ترکه‌ای او یادآور خدایان جوان و بدفرجامی مثل سیاوش و سهراب در اسطوره‌های ایرانی و بالدر در اسطوره‌های اسکاندیناوی است که در جوانی به مرگی تراژیک جان می‌دهند. در این‌جا نیز الهه جوانی را فرمانروای دیار مردگان ربوده و به زیرزمین برده است. نجات او برای بازگرداندن تعادل‌وتوازن به عالم، امری حیاتی است. جالب است که مرگ بالدر در اسطوره‌های اسکاندیناوی اولین نشانه‌ی *رگناروک* یا آخرالزمان خدایان است. هم‌چنین که خبر غیبت *کاس* درابتدای نمایشنامه، مرگ مشدی را در پایان نمایشنامه رقم می‌زند. *کاس* به *مشدی* می‌آموزد که چگونه جانش را بگذارد و پرواز کند.

نگهبان آستانه

در مسیر پرماجرای سفر قهرمان و درست پیش‌از هر مانع بزرگی که قرار است قهرمان از آن بگذرد، مانعی وجود دارد به نام نگهبان آستانه که جلوی قهرمان را می‌گیرد. حضور این نگهبانان است که قدرت قهرمان را برای گذشتن از مانع به مخاطب می‌فهماند. شاید ازاین‌روست که ووگلر می‌گوید: "غالبا نوعی رابطه‌ی هم زیستی میان تبهکار و نگهبان آستانه وجود دارد. در طبیعت حیوان قدرتمندی نظیر خرس، گاهی به حیوانات کوچک‌تری مثل روباه اجازه می‌دهد تا در مدخل لانه‌اش خانه کنند." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۸۱) فراگیری نحوه‌ی برخورد با نگهبانان آستانه، یکی از آزمایش‌های اصلی سفر قهرمان است. ووگلر معتقد است این موانع که همان موانع روزمره‌ای هستند که ما در دنیای پیرامون خود با آن‌ها مواجهیم هم‌چون بدشانسی، پیش‌داوری، ستم‌وبیداد یا افراد ستیزه‌جو و ..."هر بار که می‌خواهید تغییر بزرگی در زندگی خود ایجاد کنید، این شیاطین درونی با تمام قوا قد علم می‌کنند؛ لزوما نه برای متوقف کردن شما، بلکه برای سنجش این که آیا واقعا مصمم به پذیرش چالش و تغییر هستید یا خیر." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۸۲) اما کارکرد دراماتیک حضور این نگهبانان، سنجش قهرمان به‌شمار می‌رود. "قهرمانان فاتح می‌آموزند که نگهبانان آستانه را نه به عنوان دشمنانی تهدیدگر، بلکه به عنوان دوستانی مفید و نخستین نشانه از آمدن نیروی تازه یا موفقیت تلقی کنند. نگهبانان آستانه که در ظاهر مهاجم به نظر می‌رسند، چه بسا در حقیقت لطف بزرگی به قهرمان بکنند." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۸۳) پس شکل آرمانی مبارزه با نگهبانان آستانه، پذیرفتن و جذب کردن ایشان است.

مشدی بالاخره تصمیم می‌گیرد که پای در مسیر سرنوشت خود بگذارد. در پرده‌ی سوم و توسط *میرزا* مطلع می‌شویم که مشدی پیش‌از آنکه از نخستین آستانه یعنی خانه‌اش بگذرد، توسط ملوک و گل‌خانم از سفر منع شده‌اند. پس این دو اولین نگهبانان آستانه‌اند:

"میرزاجان: ...تازه اگه راس می‌گی، چرا خودتون بخارشو نداشتین؟ چرا گذاشتین یه همچی شبی از

خونه بیاد بیرون؟

ملوک: آبجی خیلی به اش التماس کرد. افتاد به دست و پاش. منت، حاجت... اما فایده نداشت. می‌گفت الا و بلا همین امشب می‌خوام کاس آقارو ببینم." (رادی، ۱۳۸۶: ۳۴۸)

آن‌ها نیز چون عزم مشدی را می‌بینند، او را با بقچه‌ای بدرود می‌گویند.

"گل خانم: چرا گذاشتم بره؟ چرا گذاشتم؟ من که می‌دونستم...

میرزاجان: خب حالا که رفته...از اون اول باس جلوشو می‌گرفتی.

گل خانم: کاش اون ساعت سیاه شده بود، کاش گردنم شکسته بود. من که می‌دونستم اون بنیه‌ای نداره؛ چرا گذاشتم بره؟"(رادی، ۱۳۸۶: ۳۴۹)

در اولین استراحتگاه و درست پیش‌ازآغاز واقعی سفر، او به میرزا بر می‌خورد. میرزایی که به‌شدت مخالف سفر مشدی است:"میرزاجان: ...گوش کن پیرمرد! من تا حال خیلی عذابت دادم، بات خوب تا نکردم، تیکه اومدم. اینا درس، قبول دارم؛ اما این یکی رو محاله، محال ممکنه بذارم امشبو از این قهوه خونه بری. به این سوی تجلی اگه بذارم." (رادی، ۱۳۸۶: ۳۳۴) این مخالفت در شکلی دراماتیک نیز در اپیزود دوم خودنمایی می‌کند و آن صحنه‌ای است که مشدی به‌مستراح می‌رود:

"میرزاجان: باس کاری کرد والا نفله می‌شه.

ابی: یه فکری به نظرم رسید.

نقره: چه فکری؟

ابی: می‌گم چماقشو قایم کنیم.

میرزاجان: که چی بشه؟

ابی: مشدی بدون این نمی‌تونه جایی بره." (رادی، ۱۳۸۶: ۳۳۶)

میرزا چهره‌ای تاریک دارد و این چهره‌ی تاریکش را مخاطب، مدیون همسر میرزا –*ملوک*– و خویش‌کاری‌های او در اپیزود اول نمایشنامه است. هم‌چنین او رابطه‌ای‌با آنتاگونیستی به نام *نقره* نیز دارد. درابتدایِ اپیزود دوم میرزا، گویی وردست *نقره* و شریک قافله‌ی اوست. اما همین مخالفت میرزا و ممانعت او از سفر مشدی در آن شب برفی است که انتخاب میرزا و قدرت پنهان او را به مخاطب می‌فهماند. گویی سرمای بیرون و نه گفتن‌های میرزا، همه همان شیاطین درونی مشدی هستند که مدام او را وسوسه می‌کنند که سفر را آغاز نکند. اینجاست که *مشدی* از آزمایش سربلند بیرون می‌آید. او با آنکه چیزهای بسیاری از زبان دخترش درمورد میرزا شنیده است، هیچ خصومتی با میرزا نشان نمی‌دهد. برخورد درست مشدی با میرزاست که سبب می‌شود نه‌تنها میرزا باوجودِ پندار *نقره*، ابی و شقی جلوی مشدی را در پایان اپیزود دوم نگیرد: "اما زیر نگاه تند مشدی، با درنگی مایوسانه دست هایش پایین

می‌افتد و به او راه می‌دهد. مشدی خارج می‌شود." (رادی، ۱۳۸۶: ۳۳۸) بلکه به مشدی اصرار کند که خودش او را با کامیون برساند. میرزا اکنون به *نقره* پشت می‌کند و به‌جای رفتن به خانه‌ی او به خانه‌ی خودش برمی‌گردد:

"میرزاجان: می‌خوام برم پیش بچه‌هام.

نقره: باشه! تاجاده‌ی مالرو که با هم هستیم. بد نبود یه سری هم می‌رفتیم کلبه ی خودمون. بچه‌هات که تنها نیستن. نم نم یه دو سه نُشکی می‌زدیم و حالی می‌کردیم. ما یه قرار نیم بندی هم واسه امشب داشتیم؛ یادته؟ بنا بود روغن زیتون و سیاه کولی برامون بیاری...می‌رفتیم خونه.

میرزاجان: نه، نمی‌تونم بیام.

نقره: منم می‌گفتم اقدس سماورو آتش کنه که تا صوب پلق پلق بجوشه و...می‌دونم که سیاه کولی یادت رفت. مهم نیس. عوضش خودمون خوتکا فسنجون داریم؛ از اونایی که می‌خوای انگشتاتو بلیسی.

میرزاجان: گفتم نه، یعنی نه." (رادی، ۱۳۸۶: ۳۴۰)

در اپیزود سوم، او دیگر پشت‌وپناه مشدی است. باوجود همه‌ی سرکوفت‌ها تمام تلاشش را می‌کند تا مشدی به زندگی برگردد: "میرزاجان: اتفاقا بد حرفی نیس. مشدی جون، مشدی بابا...می آی کولم ببرمت صومعه سرا؟ اون جا یه درمونگاهی هس؛ بلکی هم یه فرجی شد." (رادی، ۱۳۸۶: ۳۷۰) و مشدی را مطمئن می‌کند که اگر پای در مسیر نهایی بی بازگشت بگذارد، او پشت‌وپناه زن و دخترش خواهد بود:

"گل خانم: اگه اون طوری بشه، اگه یه بلایی سرش بیاد، من چطوری تو این کومه سر کنم؟ چطوری اینجا بمونم؟ چطوری؟

میرزاجان: ...اگرم طوری پیش بیاد، معلومه که نمی‌تونی اینجا بمونی. ما تو رو می آریم پیش خودمون. اونجام مث خونه‌ی خودت؛ فکر چیو می‌کنی؟"(رادی، ۱۳۸۶: ۳۵۰)

منادی

قهرمان در پرده‌ی اول، مشغول زندگی عادی خود است و شاید وسوسه‌ای که مدام او را دعوت به آغاز سفر می‌کرده است. اما ناگهان اتفاقی همه‌چیز را به‌هم می‌ریزد و این وسوسه‌ی همیشگی را برای قهرمان تبدیل به بایدی غیرقابلِ‌انکار می‌کند. ووگلر می‌گوید: "معمولا در اولین مرحله از داستان، قهرمانان به طریقی زندگی را می‌گذرانند. آنها با استفاده از یک رشته سازو کارهای دفاعی، از پس یک زندگی متوازن برآمده‌اند. سپس ناگهان نیروی جدیدی وارد داستان می‌شود که ادامه ی این گذران را برای قهرمان غیرممکن می‌سازد. شخص، شرایط یا اطلاعات تازه، توان زندگی قهرمان را به هم می‌زند و از این پس، هیچ چیز مثل گذشته نخواهد بود. باید چاره‌ای اندیشید و دست به کار شد، جنگ در راه

است. دعوت به ماجرا غالبا توسط شخصیتی صورت می‌گیرد که معرف کهن‌الگوی منادی است...منادی داستان را به حرکت در می‌آورد." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۸۷ و ۸۸) پس منادیان با پیغام‌های خود، قهرمان را به‌چالش می‌کشند و این خود، انگیزه‌ی قهرمانان برای آغاز سفر و به‌حرکت در آمدن داستان است. بدین‌ترتیب کارکرد روان‌شناختی منادیان را می‌توان در یک جمله خلاصه کرد: "منادیان نیاز به تغییر را اعلام می‌کنند." (ووگلر ۱۳۸۷: ۸۸)

برای شناخت منادی در نمایشنامه ***مرگ در پاییز***، بایست دید چه‌چیزی سبب ایجاد تغییر در دنیای روزمره مشدی می‌شود. مشدی غرقه‌ی نکبتی است چون سایر آدمیان. زندگی بخورونمیری با همه‌ی غم‌هاوشادی‌های انسان‌های مفلوک. و تنها اتفاق این زندگی، تمرد کاس از رفتن به اجباری است که مدام مشدی را وسوسه کرده است، به رودبار برود. اما بافتنی گل‌خانم برای کاس، بهانه‌ای است تا مشدی هربار این سفر را به‌تاخیر بیاندازد. این فضا با دو اتفاق درهم می‌ریزد و نیاز به تغییر را در مشدی ایجاد می‌کند. در ابتدا بیمار شدن اسبی که می‌توانست مثل کاس پشت‌وپناه مشدی در پیری باشد؛ دیگری حضور ملوک و شرح او از بدبختی‌هایی که دوروبر مشدی را گرفته است. این شرح‌وتفصیل، مشدی را به نکبت‌ونحوستی که پیرامونش را گرفته، آگاه می‌کند و مرگ اسب نیز او را مصمم به رفتن به سفر می‌کند. در ملوک نیز نشانه‌ای از کاس وجود دارد و آن تمرد ملوک است. ملوک ظلم میرزا و نحوستی را که در زندگیش گرفته تاب نیاورده و پس‌از تمردی که مشدی و میرزا مدام به او گوشزد می‌کنند به خانه‌ی مشدی می‌آید. پس اسب و ملوک را می‌توان منادیان این نمایشنامه به‌حساب آورد. مشدی، ملوک را جغد شوم می‌نامد. جغد در اساطیر ایرانی پیغام‌آور خبرهای نحس محسوب می‌شود:

"مشدی: ...تو مث جغد می‌مونی. هر وقت اومدی اینجا، یه خبر بدی با خودت آوردی..." (رادی، ۱۳۸۶ : ۲۹۸)

همان‌طورکه گفتیم، مرگ اسب را هم می‌توانیم منادی دیگری درنظر بگیریم. دراین‌صورت خبری که مرگ اسب به مشدی می‌دهد، خبر مرگ کاس است. گویی با مرگ اسب، مشدی حس می‌کند که کاس مرده است:

"مشدی: اون دیگه آفتابی نمی‌شه، دیگه این ورا نمی‌آد.

میرزاجان: نمی‌آد؟ خودم طناب میندازم گردنش و کشون کشون می‌آرمش.

مشدی: نه...این کارو نکن! من دورشو چاقو کشیدم؛ اما اون...(خاموش می‌شود)

ابی: اونی که دورشو چاقو کشیدی، اسب بود بنده‌ی خدا؛ کاس آقا نبود که." (رادی، ۱۳۸۶: ۳۳۱)

متلون

هم‌چنان که از نام این کهن‌الگو بر می‌آید، نوعی بی‌ثباتی در تشخیص ظاهری این شخصیت نهفته

است. "متلون‌ها تغییر ظاهر و تغییر خلق و خو می‌دهند و قهرمان و مخاطب به سختی می‌توانند از کارشان سر در بیاورند."(ووگلر، ۱۳۸۷: ۹۳) اما این تلون نیز در خصلت درونی ماست. یعنی همان نیرویی که هم تاریک است و هم روشن. هم ما را وسوسه به انجام کار بزرگ می‌کند و هم ما را می‌ترساند. ازاین‌روست که در روان‌شناسی به این‌نوع نیروها نیروی آنیما و آنیموس می‌گویند: "از کارکردهای مهم روانشناختی کهن‌الگوی متلون این‌است که انرژی آنیما و آنیموس را به نمایش بگذارد." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۹۴) پس متلون‌ها شخصیت‌هایی هستند که درعینِ تمام کشش‌هایی که در قهرمان ایجاد می‌کنند، از دور، دافعه نیز دارند. به‌همین‌دلیل است که در ژانرهای فیلم نوآر و تریلرها به‌صورت زنان زیبایی‌اند که وفاداری و انگیزه‌هایشان مورد تردید است. ازهمین‌روست که ووگلر می‌گوید: "کهن‌الگوی متلون به عنوان کاتالیزور عمل می‌کند؛ یعنی نوعی نماد روان شناختی برای نیاز و تمایل به دگرگونی. قهرمان ممکن است در اراتباط با یک متلون، نگرش‌های خود را نسبت به جنس مخالف تغییر دهد، یا با انرژی‌های سرکوب شده‌ای که این کهن‌الگو بر می‌انگیزاند کنار بیاید."(ووگلر، ۱۳۸۷: ۹۵)

نمونه ی بارز چنین شخصیتی در نمایشنامه شخصیت ملوک، دختر مشدی است. او یک متلون به‌تمام‌معناست. درعین‌حال‌که آن‌گونه پشت سر میرزا حرف می‌زند و نظر مخاطب را به نیکویی نسبت‌به میرزا در اپیزود اول عوض می‌کند، در اپیزود سوم نشان می‌دهد که آن‌قدرهاهم که ما فکر می‌کردیم ازدست میرزا ناراحت نیست و حتی عشقی نیز می‌توان دراین‌میانه جست‌وجو کرد. ملوک اگرچه در نمایشنامه، دختر مشدی است، گویی همان آنیمای مشدی ست. او تمام خواست مشدی برای مبارزه با وضعیت موجود و تغییرودگرگونی است. مشدی با سرکوب ملوک در پایان اپیزود اول، گویی مشغول سرکوب کردن بخشی از نیازهای خودش است و این را به‌راحتی می‌توان در گفت‌وگوهای این بخش پیدا کرد. اگرچه مشدی، ملوک را مسبب تمام نکبت‌های زندگیش می‌داند، آشکار است که این‌گونه نیست و او خود می‌داند که نکبت‌های او همه مربوطبه خودش است. پس درواقع مبارزه‌ی مشدی با ملوک، مبارزه‌ی مشدی با خواست‌های دیگرگون‌خواهی یاغی‌شده‌ی نفس خویشتن است. درنهایت باید گفت که ملوک در فردیتش، قهرمانی کاتالیزور است، کسی‌که قبلا به‌طورکامل پرورش یافته و دیگر تغییر چندانی نمی‌کند؛ اما انرژی خود را صرف تغییر دیگران می‌کند.

سایه

شخصیت‌های سایه درواقع همان آنتاگونیست‌های داستان‌اند. "کهن‌الگوی سایه معرف انرژی سویه‌ی تاریک و جنبه‌ی نامنتظر، درک نشده، یا طرد شده‌ی یک چیز است. سایه غالبا مامن هیولاهای سرکوب شده‌ی درون ماست. سایه ممکن است تمام آن چیزهایی باشد که درباره‌ی خود دوست

نمی‌داریم...چهره‌ی منفی سایه در داستان‌ها به روی شخصیت‌هایی فرافکنی می‌شود که آن‌ها را تبهکار، شخصیت منفی یا دشمن می‌نامیم." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۹۹) سایه، وظیفه‌ای بزرگ در درام دارد و آن قرار دادن قهرمان در موقعیت قهرمانی است. "سایه‌ها کشمکش ایجاد می‌کنند و با قرار دادن قهرمان در موقعیت‌های مرگ و زندگی، باعث بروز بالاترین حد توانایی‌های وی می‌شوند." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۰۰) اما علاوه‌براینکه در موقعیت درام، سایه‌ها، سودمندی خود را نشان می‌دهند، آن‌ها برای قهرمان نیز سودمند شناخته می‌شوند. بیشتر قهرمان‌ها به این موضوع پی می‌برند که آنچه آن‌ها را به مقام قهرمانی رسانده، حاصل برخورد با ضد قهرمان است. پس سایه‌ها ازنظرِ دراماتیک متلون‌اند. این تلون البته ممکن است در متن داستان هم ظاهر شود و ممکن است سایه‌ها در لباس متلونی، خود را یاریگر و پشتیبان قهرمان نشان دهند و با دغل‌بازی، او و مخاطب را بفریبند. حتی ممکن است خود را قهرمان جا بزنند. این همان کهن‌الگوی قهرمان دروغینی است که پراپ نیز بدان در کتابش اشاره می‌کند. او (پراپ، ۱۳۸۷: ۵۶) از شخصیتی به نام قهرمان دروغین در قصه‌ها نام می‌برد که معمولا سعی می‌کند جای قهرمان را غصب کند. پراپ می‌گوید: «در قصه‌های پریان ما با یک قهرمان واقعی و با یک قهرمان دروغین برخورد می‌کنیم؛ نخستین، کار و ماموریت دشوار را انجام می‌دهد و پاداش می‌گیرد؛ دومین شکست می‌خورد، و پادافراه می‌بیند.» (پراپ، ۱۱۹:۱۳۸۷) نکته‌ی آخر اینکه سایه می‌تواند نقابی باشد که در زمان‌های مختلف، هریک از شخصیت‌ها به چهره می‌زند. خود قهرمان هم ممکن است جنبه‌ای سایه‌گون داشته باشد. «وقتی قهرمان با شک و احساس گناه دست به گریبان است، به روش‌های خود ویرانگر عمل می‌کند، تمایلش را به مرگ بروز می‌دهد و .... استاد اصلی داستان ممکن است هر از گاه صورتک سایه را به چهره بزند.» (ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۰۰)

سایه در نمایشنامه‌ی ***مرگ در پاییز***، *نقره* است که از همان پرده‌ی اول چهره‌ی پلیدش را نشان می‌دهد. او اسبی به مشدی انداخته است که مرگش، کمر پیرمرد را می شکند و لعن گل‌خانم را درپی دارد. *ملوک* به‌سبب رابطه‌ی دختر او با میرزا، مدام او را لعن‌ونفرین می‌کند. در آغاز پرده ی دوم شاهدیم که *نقره* نه‌تنها با مشدی که با مردم بدبخت دیگری هم که در شرایط اضطرار قرار می‌گیرند، چنین معامله‌ای می‌کند. *ثقی* که مست است و راست می‌گوید، چهره‌ی پلید *نقره* را به ما می‌نمایاند و نیز پته‌اش را پیش میرزا روی آب می‌ریزد. به‌نیکویی می‌بینیم که او چگونه زیر پای میرزا نشسته تا او را به کارهای باطل بکشاند. انتخاب میرزا در پرده‌ی آخر بین رفتن به خانه‌ی نقره و رفتن به خانه‌ی مشدی، نه‌تنها سویه‌ی خیر و قهرمانی نمایشنامه را به مخاطب می نمایاند، که سویه ی شر و ضد قهرمانی نمایشنامه را نیز روشن می‌کند. کار *نقره*، مشدی را بر لبه‌ی مسیر مرگ‌وزندگی قرار می‌دهد:

"ابی: خلاصه...دسته گل آب دادی نقره.

نقره: به من چه؟ اگه اون می‌خواد بره رودبار پیش کاس آقا، چه دخلی به من داره؟

ابی: د صحبت سر همینه؛ چرا به کوچه علی چپ می زنی مرد حسابی؟ اگه اون اسبه پاتیل نمی‌شد، مشدی امشب هوایی نبود که؛ واسه خودش پیش اسبش بود دیگه. مام شری نداشتیم." (رادی، ۱۳۸۶: ۳۳۳)

البته آشکار است که چهره‌ی سایه را شخصیت‌هایی چون ملوک، میرزا و حتی خود مشدی –که پایش را در یک کفش می‌کند برای سفر به‌سمتِ رودبار– گه‌گاه به‌چهره می‌زنند.

دغل‌باز

دغل‌باز شخصیتی آتشین‌مزاج است که انرژی راکد و یخ زده‌ی دیگر شخصیت‌ها را فعال کرده و سبب تغییر می‌شوند. نمونه‌های اسطوره‌ای دغل‌باز، لوکی در اساطیر اسکاندیناوی و اودشو در اساطیر آفریقایی است. این دو شخصیت دارای خویش‌کاری مشترک فتنه‌افکنی و شر به‌پا کردن هستند. معمولا پشتیبانان خوبی نیستند و نان‌به‌نرخ‌روزخورند. آن‌ها گاه برای قهرمان و گاه برای سایه کار می‌کنند. "دغلبازان من‌های بزرگ را سر جایشان می‌نشانند...به حماقت و ریاکاری و تزویر اشاره می‌کنند. بیش از همه، غالبا با جلب توجه به عدم توازن یا پوچی یک موقعیت روان شناختی ساکن، باعث تغییر و تحول مثبت می‌شوند...انرژی دغلباز می‌تواند خود را از طریق حوادث ناگوار یا لغزش‌های زبانی‌ای بیان کند که ما را به ضرورت تغییر هشیار می‌کنند." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۰۵) و اما خویش‌کاری معتبر دیگر دغل‌باز این است که "دغبازان غالبا شخصیت‌های کاتالیزور هستند که زندگی دیگران را تحت تاثیر قرار می‌دهند، اما خود بدون تغییر باقی می‌مانند." (ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۰۷) (ووگلر، ۱۳۸۷: ۱۰۶) ایجاد خنده را نیز یکی از خویش‌کاری‌های دغل‌باز می‌داند.

اولین کسی که در نمایشنامه که خویش‌کاری‌های دغل‌باز را دارد، ملوک است. ملوک در عصبانیت خود چیزهایی به مشدی می‌گوید که سبب می شود او تکانی بخورد و نیاز به تغییر را حس کند. او برای اولین‌بار صحبت از نحسی می کند که اطراف مشدی را گرفته و گویی هیچ‌کس حق نداشت که پیش‌ازاین این کلمه را در پیشگاه مشدی به‌زبان آورد. او چندین‌بار است که از خانه‌ی میرزا گریخته و نوعی آتش‌مزاجی در شخصیت‌پردازیش پنهان است. دعوای اوست که مشدی آرام و یخ زده را از کوره در می‌برد و همین از کوره دررفتن است که درنهایت به سفر ختم می‌شود. چون نقره، شوهرش را فریفته، اسب خریدن مشدی از نقره را سبب نحوست برمی‌شمارد. می‌خواهد میانه‌ی مشدی و میرزا را نیز به‌هم بریزد.

ازطرفی ابی نیز شخصیتی دغل‌باز است. او با همه است و با هیچ‌کس نیست و این البته خصلت کار

او نیز هست. ابی نه‌تنها حماقت نقره در فروش اسب را مستقیم به او یادآور می‌شود، عیب‌وایرادهای بقیه را نیز مستقیم به ایشان می گوید. او نه‌تنها به نقره جای خواب می‌دهد، با دوچرخه‌اش به‌دنبالِ طبیب حیوانات می‌رود تا مشدی را از مرگ نجات دهد.

"ملوک: تو باید می‌رفتی پی حکیم؛ کامیونم که زیر پات بود.

میرزاجان: ابی رو با دوچرخه فرستادم کوما.

ملوک: کوما واسه چی؟

میرزاجان: بره دنبال آقاجان گرمک.

ملوک: آقاجان؟ همین آقاجان؟

میرزاجان: آره، به ابی سپردم چاپاری خودشو برسونه.

ملوک: این وقت شب...مگه می‌آد؟"(رادی، ۱۳۸۶: ۳۵۱)

البته وقتی میرزا از او دوچرخه‌اش را می‌خواهد تا با آن مشدی را برای درمان به صومعه‌سرا ببرد از این کار امتناع می‌کند:

"میرزاجان: ...خب؟ حالا چی می‌گی؟ یه دو ساعتی چرخ تو می‌ذاری پیش من؟

ابی: والله...

میرزاجان: همه ش دو ساعته.

ابی: من از خدا می‌خوام؛ اما...بدت نیاد میرزا، الانه قهوه خونه کسی نیس، بچه‌ها بیدار می‌شن و صوبونه می‌خوان..." (رادی، ۱۳۸۶: ۳۶۳)

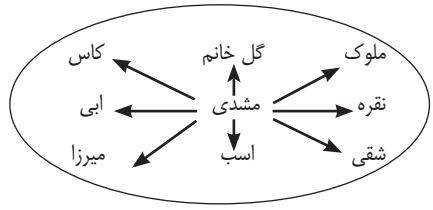
این دغل‌بازی‌ها خود را در خنده‌ی‌های بی‌هنگام ابی بیشتر نمایان می‌کند. ابی چندین‌جا در نمایشنامه جک می‌گوید و بی‌خودی می‌زند زیر خنده. در اوج تراژیک اپیزود سوم که مشدی درحالِ مرگ است و دربه‌در به‌دنبالِ درمان او هستند ابی ناگهان می‌گوید: "ابی: بسکه فتق معاینه کرده، خودشم کم کم شده عین فتق اسب! (می‌خندد) پاهاشو بذارین تو تشت آب...عجب بساطیه! (میرزاجان با ناراحتی سیگارش را پرت می‌کند دور. صدای غمگین یک پرنده در سکوت. ابی حس می‌کند خنده‌ی بی موقعی کرده است.)" (رادی،۱۳۸۶: ۳۶۱) لوکی در افسانه‌ها اسکاندیناوی نیز هم با خدایان بود و هم ضد خدایان عمل می‌کرد. گاف‌های لوکی در ماجراهای خدایان اسکاندیناوی، مدام خدایان را به دردسرهایی می‌انداخت؛ طوری‌که ماجراهای خدایان اسکاندیناوی را می‌توان محصول ندانم‌کاری‌های لوکی به‌شمار آورد (دهدار،۱۳۸۹: ۱۱۱ تا ۱۱۵)

اما شخصیتی در نمایش است که تنها نقش دغل‌باز دارد و بس. این شخصیت شقی است. نمایشنامه‌نویس با مست کردن شقی سبب می‌شود او تمام حرف‌هایی را که دیگران از زدنش احتراز

می‌کنند در نقاط کلیدی اپیزود دوم بزند. او آشکار کثافت‌کاری‌های نقره و میرزا را روبه‌رویشان می‌گوید. همین رک‌گویی چندجایی نزدیک است میرزای آرام‌وصبور را از کوره در ببرد. همین ضربه‌هاست که درنهایت در میرزا کاری می‌شود و او را به‌هوش می‌آورد! شقی نسبت‌به هر مساله‌ای که در پیرامونش اتفاق می‌افتد، حتی نسبت‌به دری که باز می‌شود و با خود سرما به‌داخل می‌آورد، اظهارنظرهای تندوتیز می‌کند. او مدام هم‌چون لوکی و اودشو شر به‌پا می‌کند: "ابی: ...خوشم نمیاد تو قهوه خونه‌ی من شر به پا کنی. امنیه جماعتو که می‌شناسی." (رادی،۱۳۸۶: ۳۱۸) همین شقی وقتی می‌بیند که مشدی می‌خواهد نیمه‌شبی راهی سفر شود سعی می‌کند میرزا را تحریک کند تا نگذارد پیرمرد تنها برود و درنهایت می‌بینیم که از میرزا به‌خاطر اینکه تلاش کرده که مشدی نرود، خوشش می‌آید.

نتیجه‌گیری

همان‌طورکه دیدیم، ***مرگ در پاییز***، اثری رئالیستی است و هر خواننده‌ی معاصر ایرانی، می‌تواند جلوه‌هایی از دنیای اطراف خود را در اثر بجوید و با آن ارتباطی عمیق برقرار کند. براین‌اساس، ***مرگ در پاییز*** اثری است حاوی شخصیت‌هایی امروزی که هر مخاطب ایرانی آن را به‌خوبی می‌شناسد و با او آشناست. اما ازطرفی‌دیگر، دیدیم که شخصیت‌های نمایشنامه ***مرگ در پاییز*** *رادی* مطابقت پایاپایی با الگوهای شخصیتی ووگلر دارند. شخصیت مرکزی یا همان قهرمان اثر مشدی است و سایر شخصیت‌های اثر به‌مثابه تجلیات درونی مشدی در سفر پرمخاطره‌ی مشدی به دنیای قهرمانی هستند (شکل ۲).



شکل۲: شخصیت‌های کهن‌الگویی مرگ در پاییز به مثابه تجلیات مشدی

ازآن‌جایی‌که این الگوهای شخصیتی برگرفته از الگوهایی است که کمبل از رویِ هزاران اسطوره‌وافسانه در دنیای انسانی برداشت کرده است، می توان نتیجه گرفت که ***مرگ در پاییز*** *رادی*، هم‌چون بسیاری از درام‌های بزرگ دنیا، از حضور شخصیت‌هایی در خود بهره می‌برد که مطابق است با کیفیات درونی‌وآرمان‌های قهرمانی هر انسانی در پهنه ی گسترده‌ی جغرافیای مکانی‌وزمانی متنوع.

بدین‌ترتیب و براساس نظریات موجود، انتظار می‌رود این اثر به‌واسطه حضور چنین کیفیت‌های انسانی در خود، از کمیت زمان‌ومکان محدود محیط اثر خارج شده و قابلیت این را داشته باشد که با هر مخاطب انسانی ارتباط برقرار کند. اینکه آیا اثر به این مهم دست یافته یا نه، چیزی است که می‌تواند موضوع مطالعه‌ای دیگر باشد که جواب آن صحت‌وسقم نظریه کهن‌الگویی را مورد تاییدیاتردید قرار دهد.

این مقاله کوشیده تا نشان دهد که چگونه رادی هم‌چون نمایشنامه‌نویسان بزرگ دنیا، شخصیت‌های نمایشی مهمی را در نمایشنامه‌های خود برنمایانده است. با پیوند رئالیسم و کهن‌الگو، رادی ازطرفی توانسته است آرمان‌ها و خویش‌کاری‌های رایج قهرمانی که در خدایان و قهرمانان اساطیروافسانه‌ها و دنیای پرفرازونشیب درام نیز بی‌شمار از آن‌ها سراغ داریم و به‌گواه تاریخ می‌توان آن را جزو کهن‌الگوها و خواست‌های نوع بشری به‌شمار آورد، با شناخت محیط ایرانی و بومی خویش، امروزی و به‌روز کند. ازطرفی‌دیگر بااین‌مهم، او توانسته خویش‌کاری‌های رایج و عادی مردمان محیط ایرانی و بومی خویش را با بازتاباندن به کهن‌الگوها برجسته کرده و به دنیا عرضه کند.

پی‌نوشت‌ها

1- Margot norris
2- Henrik Ibsen
3- Joseph Campbell
4- Christopher vogler

۵- تلاش‌های اسطوره‌شناسانی چون میرچا الیاده و یونگ دراین‌راستا مثال‌زدنی است.

۶- تلاش‌های اسطوره‌شناسانی چون رولان بارت دراین‌راستا مثال‌زدنی است.

7- Archytype
8- Jack a. vaughn
9- I.holtan,orley
10- Function

فهرست منابع

۱- استروس، کلود لوی. (۱۳۸۶). بررسی ساختاری اسطوره، ترجمه بهار مختاریان و فضل الله پاکزاد، ***مجموعه مقالات نقد ادبی نو***. تهران، سازمان چاپ و انتشارات.

۲- اسماعیل پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). ***اسطوره، بیان نمادین***. تهران، سروش.

۳- اسماعیل پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۹). ***نسبت اسطوره با ادبیات و فلسفه؛ کتاب ماه ادبیات و فلسفه***، (شهریورماه)، ص ۶۰ تا ۶۷.

۴- اسماعیل پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۲). ***چشم اندازهای نقد اسطوره‌ای؛ کتاب ماه ادبیات و فلسفه***، (تیرماه)، ص ۲۰ تا ۳۳.

۵- الیاده، میرچا. (۱۳۶۷). ***افسانه و واقعیت***، ترجمه نصرالله زنگوئی. تهران، پاپیروس.

۶- الیاده، میرچا. (۱۳۸۶). ***چشم اندازهای اسطوره***، ترجمه جلال ستاری. تهران، توس.

۷- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۷۱). ***ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان***، ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران، توس.

۸- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۸۶). ***ریخت شناسی قصه‌های پریان***، ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران، توس.

۹- ثمینی، نغمه. (۱۳۸۷). ***تماشاخانه‌ی اساطیر***. تهران، نشر نی.

۱۰- خرازی‌ها، شهرام. (۱۳۸۳). ***اندوهی زیبا و باشکوه، مجموعه مقالات شناختنامه اکبر رادی***، فرامرز طالبی (گردآورنده)، تهران، قطره.

۱۱- دریابندری، نجف. (۱۳۷۹). ***افسانه اسطوره***. تهران، کارنامه.

۱۲- دولت آبادی، محمود. (۱۳۸۳). ***سودای مرد پیر، مجموعه مقالات شناختنامه اکبر رادی***، فرامرز طالبی (گردآورنده)، تهران، قطره.

۱۳- دهدار، مجتبی. (۱۳۸۹). "اسطوره شناسی و مطالبات دنیای مدرن در نمایشنامه‌های ایبسن"، پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران، هنرهای زیبا.

۱۴- رادی، اکبر. (۱۳۸۶). ***روی صحنه‌ی آبی*** (مجموعه آثار، جلد اول). تهران، قطره.

۱۵- رادی، اکبر. (۱۳۸۳). ***انسان ریخته یا نیمرخ سبز رنگ در سپیده سوم***. تهران، قطره.

۱۶- ستاری، جلال. (۱۳۷۶). ***اسطوره و تئاتر، مجموعه مقالات آیین و اسطوره در تئاتر***، تهران، توس.

۱۷- عشقی، بهزاد. (۱۳۸۳). ***نویسنده حرفه‌ای و ممیزی سیاسی، مجموعه مقالات شناختنامه اکبر رادی***، فرامرز طالبی (گردآورنده)، تهران، قطره.

۱۸- علی آبادی، همایون. (۱۳۸۳). ***حضوری هماره مغتنم، مجموعه مقالات شناختنامه اکبر رادی***، فرامرز طالبی (گردآورنده)، تهران، قطره.

۱۸- فرای، نورتروپ. (۱۳۸۷). ***ادبیات و اسطوره، مجموعه مقالات اسطوره و رمز***، جلال ستاری (گردآورنده)، تهران، سروش.

۲۰- قادری، بهزاد. (۱۳۸۳). ***مرگ در پاییز و اوسنه‌ی باباسبحان، قصه‌ی خاک و هویت، مجموعه مقالات شناختنامه اکبر رادی***، فرامرز طالبی(گردآورنده)، تهران، قطره.

۲۱- کمپبل، جوزف. (۱۳۷۷). ***قدرت اسطوره***، ترجمه عباس مخبر. تهران، نشر مرکز.

۲۲- کمپبل، جوزف. (۱۳۸۷). ***قهرمان هزار چهره***، ترجمه شادی خسروپناه. مشهد، نشر گل آفتاب.

۲۳- کوشان، منصور. (۱۳۸۵). ***فراسوس متن، فراسوی شگرد: بررسی زندگی و آثار هنریک ایبسن***.

تهران، نوروز هنر.
۲۴- کی گوردون، والتر.(۱۳۷۰). ***درآمدی بر نقد کهن‌الگویی***، ترجمه‌ی جلال سخنور؛ ادبستان، (شماره‌ی ۱۶)، ص۲۸تا۳۱.
۲۵- گرین، ویلفرد. لی مورگان و جان ویلیگهم. (۱۳۸۵). ***مبانی نقد ادبی***، ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
۲۶- گلسرخی، خسرو. (۱۳۸۳). ***رادی، نمایشگر فصلی از زندگی، مجموعه مقالات شناختنامه اکبر رادی***، فرامرز طالبی (گردآورنده)، تهران، قطره.
۲۷- معماری، حسین. (۱۳۸۳). ***کالبدشکافی آمیز قلمدون اکبر رادی، مجموعه مقالات شناختنامه اکبر رادی***، فرامرز طالبی(گردآورنده)، تهران، قطره.
۲۸- مورنو، آنتونیو. (۱۳۸۴). ***یونگ، خدایان و انسان مدرن***، ترجمه داریوش مهرجویی. تهران، مرکز.
۲۹- نوریس، مارگاریت. (۱۳۷۲). ***با هنریک ایبسن از اسطوره تا واقع گرایی***، ترجمه جلال سخنور؛ ادبستان، (شماره۴۴)، ص ۲۲ تا ۲۶.
۳۰- واحد دوست، مهین. (۱۳۸۱). ***رویکردهای علمی به اسطوره شناسی***. تهران، سروش.
۳۱- ووگلر، کریستوفر. (۱۳۸۷). ***سفر نویسنده***؛ ترجمه‌ی محمد گذرآبادی. تهران، مینوی خرد.

تاثیر جنگ بر جهان‌بینی و آثار گونتر گراس و آرمان گاتی

با نگاهی به نمایش‌نامه‌های «پابرهنه ها تمرین انقلاب می‌کنند» و «تولد»

سید جواد روشن، رحمت امینی**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۹ / ۲ / ۹۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۴ / ۳ /۹۱

**نویسندهٔ مسؤول

تاثیر جنگ بر جهان‌بینی و آثار گونتر گراس و آرمان گاتی

با نگاهی به نمایش‌نامه‌های «پابرهنه ها تمرین انقلاب می‌کنند» و «تولد»

سید جواد روشن | کارشناس ارشد کارگردانی تئاتر از دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

رحمت امینی | استادیار و عضو هیأت علمی دانشکده هنرومعماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز

چکیده

جنگ ازجمله رویدادهاوحوادثی است که همواره ازجهات مختلف بر جامعه‌ی بشری تاثیر گذاشته است. دراین‌میان جنگ‌های جهانی به‌عنوان بزرگ‌ترین جنگ‌های تاریخ بشری، تاثیرات متفاوتی برکُل جهان داشته‌اند و به‌تبع آن هنرمندان نیز از این جنگ‌ها تاثیر گرفته‌اند. تاثیراتی که می‌توان نتیجه‌ی آن را در خلق مکاتب هنری‌وادبی هم‌چنین تولیدونگارش آثار متفاوت جست‌وجو کرد. درزمینه‌ی ادبیات نمایشی، بعداز جنگ‌های جهانی آثار متفاوتی یا درباره‌ی این جنگ‌ها و یا تحت تاثیر آن‌ها نوشته‌ومنتشر شد و مکاتب جدیدی متاثر از شرایط‌وفضای روحی–روانی بعداز جنگ ظهور پیدا کرد. آن‌چه در این مقاله مورد توجه‌وپیگیری قرار دارد تاثیر جنگ بر نگرش و آثار دو نویسنده‌ی بزرگ جهان "گونتر گراس" و "آرمان گاتی" است و در این مسیر نمایش‌نامه‌های ***پابرهنه‌ها تمرین انقلاب می‌کنند*** و ***تولد*** موردِتوجه بیشتری قرار می‌گیرند. دراین‌مقاله علاوه‌بر آشنایی با دو نویسنده‌ای که کمتر مورد دقت قرار گرفته‌اند، درخواهیم یافت که چگونه جنگ بر دو نویسنده از دو جبهه‌ی جنگ که رودرروی یکدیگر جنگیده‌اند، تاثیری مشابه داشته است. لازم‌به‌ذکر است مقاله‌ی پیش‌رو حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و تحقیقات پژوهشی است.

واژگان کلیدی: جنگ، گونتر گراس، مکاتب هنری، آرمان گاتی، ادبیات نمایشی

مقدمه

مردم جهان در قرن بیستم شاهد دو جنگ بزرگ بوده‌اند. جنگ‌هایی که ازنظرِ وسعت، شدت‌وشمار جنگجویان و کشته‌شدگان در تاریخ بی‌نظیر است. درطولِ این دو جنگ میلیون‌ها انسان کشته و زخمی شدند و یا از قحطی، گرسنگی‌وبیماری جان دادند. شهرهاوکشورهای زیادی ویران شدند و سایه‌ی شوم جنگ و تاثیرات اقتصادی‌وروانی آن جهان را فرا گرفت. تا پیش‌از آغاز جنگ جهانی اول دول بزرگ اروپایی درحالِ کسب قدرت‌واستعمار بودند و کسب سود و تسلط بیشتر اقتصادی بر جهان حرف اول را می‌زد. درچنین‌فضایی آلمان، روسیه، فرانسه و انگلیس بیش‌از دیگران خواهان قدرت بودند و هریک در اندیشه‌ی افزایش توان نظامی و اقتصادیشان سیر می‌کردند. کشورهای کوچک جهان نیز به‌عنوان مستعمره درمیانِ قدرت‌های اروپایی تقسیم می‌شدند. داشتن مستعمره یعنی بازار فروش کالا و استفاده‌ی رایگان و یا ارزان از منابع آن‌ها. دراین‌میان آلمان که سهم قابل توجهی از مستعمرات نداشت، در صددِ افزایش قدرت نظامی‌واقتصادی خود بود. درچنین‌شرایطی اتریش و آلمان باهم متحد می‌شوند و فرانسه و روسیه نیز در یک صف قرار می‌گیرند. انگلیس نیز ناظر شرایط موجود و به‌دنبالِ صید ماهی بیشتر از این آب گل آلود بود. در سال ۱۹۱۴ بهانه و جرقه‌ی اصلی زده می‌شود. در ۲۸ ژوئن ۱۹۱۴ ولیعهد اتریش برای یک دیدار رسمی عازم سارایه‌وو، پایتخت بوسنی می‌شود ولی درآن‌جا توسط جوانی وابسته به انجمن اتحاد یا مرگ کشته می‌شود. اتریش که همواره درصدد ازبین بردن استقلال صربستان بود، بااتکا به هم‌پیمانش یعنی آلمان یک ماه پس‌از کشته شدن ولیعهد به صربستان اعلام جنگ می‌کند. تلنگر زده می‌شود و جهان به‌لرزه درمی‌آید. روسیه نیز که خود را از نژاد اسلاو و پدر خواننده‌ی صربستان می‌داند، اعلام بسیج عمومی می‌دهد و با آرایش نیروهایش در مرز آلمان، آلمان نیز به روسیه اعلام جنگ می‌کند و چون مطمئن است فرانسه نیز به‌زودی وارد این نبرد خواهد شد به فرانسه نیز اعلام جنگ می‌دهد. هم‌چنین ازآن‌جایی که فرانسه و آلمان برای نبرد باید از خاک بلژیک می‌گذشتند انگلیس نیز به‌بهانه‌ی دفاع از حقوق یک کشور کوچک به آلمان اعلام جنگ می‌کند و جنگ جهانی اول آغاز می‌شود. جنگی که پس‌از چهار سال و با ورود امریکا به جنگ و بروز انقلاب در روسیه بالاخره در ۱۱ نوامبر ۱۹۱۸ به‌پایان می‌رسد. جنگی که حاصل آن چیزی جز نابودی، مرگ، قحطی و غیره نبود.

متاسفانه ویرانی‌های حاصل از جنگ جهانی اول باعث نشد تا دولت‌های اروپایی به‌خود بیایند. حس انتقام ازیک‌سو و کسب قدرت ازسوی‌دیگر در جریان بود تا زمینه‌های بروز جنگ دیگری فراهم شود. آلمان با روی‌کارآمدن هیتلر درپیِ انتقام از شکست بود و فرانسه، انگلیس و کشورهای دیگر نیز به قدرتمند شدن می‌اندیشیدند. درواقع رقابت اصلی میان کشورهایی بود که از وضع موجود راضی بودند(انگلیس، فرانسه و امریکا) و کشورهایی که می‌خواستند وضع موجود را به‌نفع خود تغییر دهند(آلمان، ایتالیا

و ژاپن). سرانجام در تابستان ۱۹۳۹ آلمان مدعی قسمتی از خاک لهستان شد ولی فرانسه و انگلیس تن به این خواسته نداند و با حمله‌ی هیتلر در اول سپتامبر ۱۹۳۹ به لهستان، جنگ جهانی دوم آغاز شد. جنگی که شش سال طول کشید و ویرانی هایش به‌مراتب بیش‌از جنگ جهانی اول بود.

آن‌چه به‌اجمال مرور شد تاریخ و شرایطی بود که جنگ‌های جهانی به‌وقوع پیوستند و همان‌طورکه پیش‌تر نیز اشاره شد ازجمله تاثیرات این جنگ‌ها، اثراتی بود که بر هنر و خاصه هنر تئاتر و ادبیات نمایشی جهان گذاشته شد. تاثیراتی که می‌توان آن‌ها را در آثاری چون ***ننه دلاور و فرزندانش*** (۱۹۴۱) اثر برتولد برشت[۱]، استنطاق (۱۹۶۵) اثر پیتر وایس[۲]، ***مرده‌های بی‌کفن و دفن*** (۱۹۴۸) و ***گوشه نشینان آلتونا*** (۱۹۵۹) اثر ژان پل سارتر[۳]، ***بیرون پشت در*** (۱۹۴۷) اثر ولفگانگ بورشرت[۴] و غیره مشاهده کرد. دراین‌میان کشورهایی که حضور پررنگ‌تری در این جنگ‌ها داشتند، به‌حتم تاثیرات بیشتری نیز دریافت کردند. «به هر تقدیر، در فرانسه بین دو جنگ جهانی اول و دوم و سال‌های بعد از آن نویسندگان، نظریه‌پردازان و کارگردانان بسیاری پیدا شدند. مکاتب جدیدی که بیشترین آن‌ها داعیه‌ی مخالفت با روزگار و رسوم حاکم بر آن را داشتند، که این واکنش چانچه اشاره شد، برآیندی ناشی از جنگ داشت.اما این افراد در برخورد با جنگ شیوه‌ای متفاوت پیش گرفتند، گروهی چون ژان آنوی[۵]، آلبرکامو[۶] و ژان پل سارتر به نمایش جنگ لباس اسطوره پوشاندند.» (عاشورپور،۱۳۹۰:۸۳) به‌عنوان‌مثال ***بیرون پشت در*** اثر بورشرت، شرحِ‌حال ناامیدانه سربازی به نام بکمان است که پس‌از سه سال اسارت، برای پیدا کردن همسر و خانه اش از سیبری به آلمان باز می‌گردد؛ ولی همه‌ی درها به‌روی او بسته است. حتی پس‌از خودکشی، رودخانه هم او را نمی‌پذیرد و او را پس می‌زند. تنها در مرگ باز است و بکمان تنها می‌ماند و یا ***استنطاق*** اثر پیتر وایس براساس پرونده‌های محاکمه‌های زندانبانان و اداره‌کنندگان اردوگاه آشویتس که در سال‌های ۱۹۶۳ الی ۱۹۶۵ در شهر فرانکفورت جریان داشته، نوشته شده است.

آن‌چه در این مقاله موردِنظروتوجه نگارنده است، تاثیر این جنگ‌ها بر آثار دو نویسنده‌ی شاخص جهانی از دو جبهه‌ی این جنگ‌هاست. یکی گونتر گراس[۷] آلمانی و دیگری آرمان گاتی[۸] فرانسوی .

دو نویسنده از دو جبهه‌ی جنگ

آرمان گاتی نمایش‌نامه‌نویس و فیلم‌ساز فرانسوی در ۲۶ ژانویه ۱۹۲۴ در موناکو و از پدری ایتالیایی و مادری مذهبی به‌دنیا آمد. پدرش رفتگری ساده بود و در یک محله فقیرنشین و در شرایطی محقرانه زندگی می‌کردند. پدر وی در سال ۱۹۳۸ در جریان یک اعتصاب کارگری کشته می‌شود و آرمان گاتی که از کودکی به هوش‌وذکاوت درمیانِ معلمانش شهره بود در چهارده‌سالگی یتیم می‌شود و به‌دنبالِ کار و کمک‌به خانواده می‌رود. با آغاز جنگ جهانی دوم و اشغال فرانسه توسط آلمان، آرمان گاتی هفده‌ساله به جنبش مقاومت می‌پیوندد.

در سال ۱۹۴۳ دستگیر و به اردوگاهی در نزدیکی هامبورگ فرستاده می‌شود، اما موفق‌به فرار می‌شود و به لندن می‌رود و در آن‌جا جذب یک واحد کوماندوی چترباز می‌شود. وی پس‌از آزادی فرانسه برای مدتی مشغول حرفه‌ی خبرنگاری می‌شود و در سال ۱۹۵۴ به‌عنوان خبرنگار جنگی به گواتمالا می‌رود. او درهمان‌ایام با شکل‌گیری گروه‌های پارتیزانی، ازنزدیک با جنگ‌های چریکی نیز آشنا می‌شود و در درگیری‌های آن‌ها شرکت می‌کند. نمایشنامه‌ی ***تولد*** درواقع ره‌آورد مشاهدات همین سفر است. آرمان گاتی درادامه‌ی فعالیت‌هایش به خبرنگاری اکتفا نمی‌کند و به فیلم‌سازی نیز می‌پردازد ولی تئاتر دغدغه‌ی اصلیش می‌شود. « "آرمان گاتی" در آثارش آگاهانه ساختمان سنتی تئاتر را دستخوش تغییر می‌کند و از آن به عنوان یک ابزار سیاسی استفاده می‌کند.» (خلج،۱۳۷۷:۲۷۶) ازجمله آثار وی می‌توان به: ***دومین ظهور اردوگاه تاتنبرگ، سرود مردم در برابر دو صندلی الکتریکی، و مثل ویتنام، مرد تنها، تولد*** و... اشاره کرد.

گونتر گراس، نمایش‌نامه‌نویس، شاعر و رمان‌نویس آلمانی در ۱۶ اکتبر ۱۹۲۷ در محله‌ای آلمانی‌نشین در شهر دانتزیگ لهستان به‌دنیا آمد.[۹] پدرش آلمانی اصل و کارمندی جزء بود که مغازه‌ی کوچک خواربار فروشی نیز داشت و مادرش از نژاد اسلاو بود. وی از همان کودکی شیفته نقاشی و سپس نویسندگی می شود و در سیزده‌سالگی اولین قصه اش را می نویسد.

گراس در سال ۱۹۳۹ درحالی‌که تنها دوازده سال داشت تحت تاثیر تبلیغات حزب نازی به‌عضویت نهضت جوانان هیتلری درآمد و در شانزده‌سالگی وارد خدمت نظام در نیروی دریایی آلمان شد. در آوریل ۱۹۴۵ زخمی و سپس به دست نیروهای امریکایی اسیر می‌شود. با پایان یافتن جنگ جهانی دوم، گراس آزاد می‌شود ولی روزهای سخت برای وی هم‌چنان ادامه دارد. او مشاغل مختلفی را تجربه می‌کند ولی در هیچ‌کدام نمی‌ماند و تحصیلاتش را نیز نیمه‌کاره رها می‌کند. برای مدتی به پاریس می‌رود و در آن‌جا به تئاتر روی می‌آورد. وی در همان‌جا اولین نمایش‌نامه‌اش را می‌نویسد و نخستین اشعارش را می‌سراید. در سال ۱۹۵۳ به برلین باز می‌گردد و با انتشار ***طبل حلبی*** در سال ۱۹۵۹ بیش‌از گذشته شناخته می‌شود و به‌گفته‌ی برخی منتقدان یک‌شبه ره صدساله را طی می‌کند. علاوه‌بر مجموعه اشعار گونتر گراس، درزمینه‌ی داستان و نمایش‌نامه می‌توان به: ***طبل حلبی، موش و گربه، سال‌های سگی، آشپزهای ثسرور، پابرهنه‌ها تمرین انقلاب می‌کنند، ده دقیقه تا بوفالو، سی و دو دندان*** و غیره اشاره کرد.

آن‌چه باعث می‌شود به‌سراغ این دو نویسنده برویم، وجوه مشترکی است که در آن‌ها وجود دارد و باعث می‌شود هر دو آثاری متاثر از جنگ خلق کنند. نویسندگانی که همراه با کشورهایشان رودرروی یکدیگر جنگیده‌اند. آرمان گاتی و گونتر گراس هر دو در فاصله‌ی جنگ‌های جهانی اول‌ودوم متولد

می‌شوند. سال‌هایی که بی‌شک سایه‌ی شوم جنگ و تاثیرات روانی‌واقتصادی آن را باخود به‌همراه داشته است و بر تولد، رشد و زندگی آن‌ها نیز تاثیر گذاشته است. هر دو شاهد آغاز جنگ جهانی دوم هستند و هر دو در شرایطی که بسیار جوان بودند در جنگ شرکت می‌کنند. یکی در آلمان و در جبهه‌ی متحدین و دیگری در فرانسه و در جبهه‌ی متفقین. هر دو علاوه‌بر جنگ، اسارت را نیز تجربه می‌کنند و زنده می‌مانند. آن‌ها در می‌یابند که جنگ مخرب‌تراز آن‌چیزی است که فکرش را می‌کردند. در آخر نیز مسیر زندگی، آن‌ها را به‌سوی تئاتر می‌کشاند و آثاری خلق می‌کنند که بی‌شک تحت‌تاثیر فرازونشیب‌های سال‌های کودکی‌وجوانی، جنگ، تجربیات و مشاهداتشان است. ازجمله وجوه دیگر این دو نویسنده می‌توان به‌نگاه آوانگارد و سیاسی آن‌ها اشاره کرد که در آثارشان نیز متجلی است.

بررسی آثار

طبل حلبی (۱۹۵۹) ازجمله شاخص‌ترین آثار گونتر گراس است. این رمان بیان زندگی اندوه‌بار کوتوله‌ای به نام اسکار است به‌قلمِ خودش و به‌دستیاریِ دربان تیمارستانی که او را در آن‌جا رها کرده‌اند. اسکار را به‌جرم دیوانگی به تیمارستان می‌فرستند و او در همان‌جا تصمیم می‌گیرد، زندگی‌اش را بنویسد. از مادر بزرگش شروع می‌کند، از مادرش می‌گوید و از خودش. از سال‌های سخت بین دو جنگ. از حکومت نازی‌ها و از جنگ جهانی دوم. انتشار این اثر باعث شهرت گونتر گراس می‌شود و تحسین و حیرت منتقدین را بر می‌انگیزد. ***موش و گربه*** (۱۹۶۱) و ***سال‌های سگی*** (۱۹۶۲) نیز ازجمله دیگر رمان‌های معروف گراس هستند که هر دو متاثر از زندگی وی و جنگ نوشته شده‌اند. یکی از نمایش‌نامه‌های بحث‌برانگیز گراس نمایش‌نامه‌ی ***پابرهنه‌ها تمرین انقلاب می‌کنند***[۱۰] است که در زمان انتشارش سروصدای زیادی به‌راه انداخت. نمایش‌نامه‌ای که هرچند به‌طورمستقیم به جنگ نمی‌پردازد و ظاهرا موضوعی دیگر دارد ولی نمی‌توان آن را جداز تجربیات و تاثیرات گراس از جنگ و سیاست دید. این نمایش‌نامه به حوادثی اشاره دارد که در ۱۷ ژوئن ۱۹۵۳ در برلین شرقی اتفاق می‌افتند و درواقع نقدی است بر موضع‌گیری سیاسی بخشی از روشنفکران چپ درمقابلِ قیام کارگران در برلین شرقی در سال ۱۹۵۳. « "گونتر گراس" در یکی از سخنرانی‌هایش در آوریل ۱۹۶۴ در فرهنگستان هنر و ادب برلین و به مناسبت چهارصدمین زادروز شکسپیر به چگونگی نگارش و تولید این نمایش‌نامه می‌پردازد و آن را برگرفته از یک واقعیت تاریخی، نمایش‌نامه‌ی "کوریولانوس" اثر "شکسپیر" و اجرای تعلیمی آن توسط "برشت" با عنوان "کوریولان" می‌داند. "گراس" به‌گفته‌ی خودش از این رخدادها، نمایشی می‌نویسد با عنوان "پابرهنه‌ها تمرین انقلاب می‌کنند».» (صابری،۱۳۸۱:۱۳۱)
مکان: تماشاخانه‌ای در برلین شرقی. مردی که دیگران او را رئیس می‌خوانند با دستیاران و بازیگرانش

مشغول تمرین صحنه‌ی یکم از پرده یکم کوریولان است.(صحنه قیام پابرهنه‌ها را) درهمین‌زمان خبر قیام کارگران در برلین شرقی به تماشاخانه می‌رسد. کارگران ساختمانی تمرین رئیس را متوقف می‌کنند و از او می‌خواهند آن‌ها را حمایت کند. هم‌چنین از او می‌خواهند برایشان اعتراض‌نامه‌ای بنویسد و خود نیز آن را امضاء کند و به آن اعتبار دهد. رئیس می‌پذیرد ولی به‌شرط‌آن‌که کارگران نشان دهند در آغاز قیام چه اتفاقی افتاد. کارگران از واقعیت تاریخی و اتفاقاتی که برایشان افتاده است و خواسته‌هایشان می‌گویند و رئیس نمایشش را پیش می‌برد. مایکل هامبرگر، مترجم انگلیسی اشعار گونتر گراس درباره‌ی آثار وی معتقد است:« گونتر گراس در آثارش از ذاتی‌ترین حقایق زندگیش به فراوانی و به روشنی سود جسته و آن‌ها را پر آوازه کرده است. به جای آن‌که بگوییم ثبت کرده یا نوشته می‌گویم پر آوازه کرده است چرا که گراس نویسنده‌ای تخیلی است. به خوبی از فرق واقعه و واقعیت، افسانه و حقیقت آگاه است. چنین است که از زندگیش همچون ماده‌ای خام برای خلق آثاری که دقیقاً می‌توانند واقع گرا، تمثیلی یا همچون داستان پریان خیالی باشند، سود جسته است.» (فانی ،۱۱:۱۳۷۸)

آثار آرمان گاتی نیز با زندگیش رابطه‌ای نزدیک دارند. وی نمایش‌نامه‌ی ***زندگی خیالی اوگوست ژه جاروکش*** (۱۹۶۲) را براساسِ سرنوشت غم‌انگیز و مرگ پدرش می‌نویسد. او تحت‌تاثیر برشت و پیسکاتور است و در آثارش تمایلی به تئاتر ارسطویی ندارد. گاتی در یکی از سخنرانی‌های خود می‌گوید: «برای من تئاتر در اردوگاه زندانیان متولد می‌شود. گمان می‌کنم همیشه این مسئله را با خودم تکرار می‌کنم. اما اگر کسی این موضوع را متوجه نشود هرگز از آن‌چه می‌کنم چیزی نمی‌فهمد.»(خلج ، ۲۷۷:۱۳۷۷)

در آثار وی همواره واکنش و نگاهی انتقادی به مسائل روز وجود دارد و همین مسئله باعث می‌شود تا در سال ۱۹۶۹ نمایش‌نامه‌ی او با عنوان ***مصیبت ژنرال فرانکو***[۱۱] به‌علتِ حمله به سیاست‌های فرانکو و حوادث اسپانیا از برنامه‌ی تئاتر ملی مردمی (TNP) کنار گذاشته شود و یا در سال ۱۹۷۴ از اجرای نمایش دیگر او باعنوان «*قبیله کارناگا در مبارزه با کی؟*» در فستیوال آوینیون جلوگیری شود. هم‌چنین آثاری چون ***مرد تنها*** درباره‌ی انقلاب چین و ***و مثل ویتنام*** درباره‌ی جنگ ویتنام نیز نشان دهنده توجه گاتی به اتفاقات پیرامونی است. به‌زعمِ داوید لسکو آثار گاتی ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد. وی معتقد است: «آثار دراماتیک آرمان گاتی، یکی از عجیب ترین بیان‌های تئاتری مبارزات سیاسی قرن بیستم، جای وسیعی را به جنگ اختصاص می‌دهد. نه تنها به عنوان مضمون بلکه همچون به عنوان نیروی محرکه‌ای که مکانیسم‌های درام نوشتی غالبا نوآور را مشروط می‌سازد.» (لسکو، ۱۴۰:۱۳۸۳)

همان‌طورکه قبل نیز اشاره شد گاتی در سال ۱۹۵۴ در گواتمالا به‌عنوانِ خبرنگار جنگی حضور داشت و نمایش‌نامه‌ی ***تولد*** حاصل حضور و مشاهدات وی در آن‌جاست. نمایش‌نامه‌ی ***تولد*** (۱۹۶۸) که

در بوته‌زاری در گواتمالا می‌گذرد، داستان چریک‌های زندانی‌شده توسط یک گروه دولتی باکمکِ یک مشاور امریکایی را نقل می‌کند و در آن مخالفت بین نیروهای نظام و مبارزان انقلابی با یک کشمکش داخلی که به خود شخصیت‌ها زیان می‌رساند، همراه است. پنج ستوان که در مدارس نظامی مخصوص پاناما تعلیمات ضد پارتیزانی دیده‌اند به‌جایِ حمله به پارتیزان‌های جنگل، خود در جنگل مستقر می‌شوند و جبهه‌ی آزادی بخش ملی را تشکیل می‌دهند. مامور رابط بین آن‌ها و گواتمالاسیتی نیز زنی است به نام ژولین، زنی از قشر مرفه که معشوقه‌ی یکی از افسران پارتیزان می‌شود. در این تشکیلات، ماریو خبرنگاری مکزیکی، یک کلاهبردار سرگردان، یک روستایی ساده‌دل و باچ، مشاوری سیاه‌پوست و آمریکایی حضور دارند. هرچند نمایش‌نامه‌ی ***تولد*** سال‌ها بعداز اتمام جنگ جهانی دوم و تحت‌تاثیر شرایط جنگی دیگری نوشته می‌شود ولی رد پای تجربیات و مشاهدات گاتی در جنگ را باخود به‌همراه دارد و هم‌چون ***پابرهنه‌ها تمرین انقلاب می‌کنند*** اثر گونتر گراس می‌توان آن را یک واکنش اجتماعی- سیاسی تلقی کرد. نمایشی که به تولد دوباره‌ی انسان اشاره دارد. رولان مونو دراین‌باره معتقد است: ««تولد» به طور خلاصه به ما می‌گوید که هر یک از ما در آن تاریخی متولد نشده است که به رغم میل خودش در میان مردم ظاهر شده بلکه در آن ساعتی واقعا تولد یافته است که به وجود خود در میان انسان‌ها پی برده و درباره‌ی مسیری که باید زندگیش طی کند تصمیم گرفته است.» (سید حسینی ، ۹:۱۳۸۲)

نتیجه‌گیری

همان‌طورکه پیش‌تر نیز اشاره شد وسعت جنگ‌های جهانی و عمق فاجعه‌ی انسانی آن‌ها در بخش‌های مختلف و به اشکال گوناگون در جامعه و زندگی بشری تاثیر گذاشت و نمی‌توان متصور بود آثاری که بعدازآن دوران به‌نگارش در آمده است، نگرش انسان بعداز جنگ را باخود به‌همراه نداشته باشد. انسانی که شاید ازاین‌پس قرائت جدیدی از پیرامونش داشته باشد. هم‌چنین مرور آن‌چه گفته شد، نشان می‌دهد که چگونه دو نویسنده از دو جبهه‌ی یک جنگ – ولی هم‌نسل- می‌توانند آثاری نزدیک‌به یکدیگر– و نه الزاماً ازلحاظِ شکل‌وساختار بلکه ازنظرِ دیدگاه‌ومفهوم- خلق کنند و متاثر از جنگ درپیِ نگاهی نو باشند. تئاتری که تاریخ، سیاست و جامعه را باخود به‌همراه دارد و واکنشی است به آن‌ها. در این تئاتر از جنگ به‌عنوان یک میدان و بستر درام‌نوشتی برای تفکیک ابعاد اجتماعی و هستی و خلق موقعیت‌های تازه استفاده می‌شود. تئاتری که درپی زایش و تولد است و در آن انسان معاصر متاثر از گذشته و در جست‌وجوی آینده است. ازطرفی می‌توان یافت که بیشتر آثار مطرح جهان در حوزه‌ی ادبیات‌نمایشی جنگ، آثاری هستند که نویسندگانشان جنگ و تاثیرات آن را ازنزدیک لمس کرده‌اند. این

نکته ازآن‌جهت حائز اهمیت است که وقتی درخصوصِ ادبیات نمایشی دفاع‌مقدس در کشور خودمان صحبت می‌کنیم نمی‌توان انتظار داشت که نویسندگان تنها بااتکا بر خلاقیت فردی و درپشتِ درهای بسته آثاری ماندگار و تاثیرگذار خلق کنند و حداقل انتظار تحقیق‌وتعمق در واقعیت است. هم‌چنین بسیاری از نویسندگانی که در این مقاله مطرح شدند و به‌خصوص دو نویسنده‌ی مورد بحث، در خلق آثارشان صاحب سبک هستند. این بدان معنا است که نه‌تنها در پرداخت به موضوع موفق بوده‌اند بلکه ازلحاظِ فنی در ساختار، نگارش، سبک و غیره نیز سرآمد هستند و برای همین است که آثارشان قرن‌ها و سال‌ها ماندگار شده است. اگر ما نیز درپیِ خلق آثار ماندگار و سازگار با باورهای فرهنگی‌واعتقادی خودمان هستیم باید همواره این نکته را مدِنظر قرار دهیم که پرداخت موضوعی، محتوایی‌وفنی درکنارِ یکدیگر می‌تواند باعث خلق اثری ماندگاروموثر باشد و نباید تنها به تخیل فردی وابسته بود.

پی‌نوشت‌ها

1- Bertolt Brecht
2- Peter Weiss
3- Jean Paul Sartre
4- Wolfgang Borchert
5- Jean Anouilh
6- Albert Camus
7- Gunter Grass
8- Armand Gati

۹- دربینِ جنگ‌های اول و دوم جهانی این شهر یک ایالت مستقل بود. با اشغال لهستان توسط آلمان ، دانتزیگ به خاک آلمان منضم می‌شود ولی بعداز شکست آلمان در سال ۱۹۴۵ این شهر دوباره به لهستان واگذار می‌شود.

۱۰- منصور خلج در درام‌نویسان جهان از آن باعنوان «تمرین توده ها برای قیام»، سعید فرهودی در تاریخ تئاتر سیاسی باعنوان «توده‌ها شورش را می‌آزمایند» و کامران فانی در موش و گربه باعنوان «رنجبران تمرین قیام می‌کنند» یاد کرده‌اند ولی آن‌چه در این‌جا معیار است عنوانی است که امرالله صابری برای ترجمه کامل این اثر انتخاب کرده است. (The Plebeians Rehearse The Uprising)

۱۱- از این نمایش باعنوان "مصیبت بنفش، زرد و قرمز" نیز یاد شده است.

فهرست منابع

۱- خلج، منصور (۱۳۷۷)، ***درام نویسان جهان***، جلد۲، ۳ و ۴، چاپ اول، تهران، انتشارات برگ

۲- دامیکو،ساندرو(۱۳۸۳)، ***دایرةالمعارف بلئیاد***، نادعلی همدانی و صفیه روحی، جلد۲ ، چاپ دوم، تهران، انتشارات نمایش

۳- دومور،گی(۱۳۸۳)، ***دایرةالمعارف بلئیاد***، نادعلی همدانی و فرزاد همدانی، جلد۳ ، چاپ دوم، تهران، انتشارات نمایش

۴- رنوون، پیر (۱۳۶۹)، ***جنگ جهانی اول***، عباس آگاهی، چاپ اول، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی

۵- عاشورپور، صادق(۱۳۹۰)، ***نمایش‌های جنگ و دفاع مقدس***، چاپ اول، تهران، سوره مهر

۶- فانی، کامران (۱۳۷۷)، ***جنگ های جهانی اول و دوم***، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی

۷- گاتی، آرمان (۱۳۸۲)، ***تولد***، رضا سید حسینی، چاپ دوم، تهران، انتشارات نمایش

۸- گراس، گونتر (۱۳۸۱)، ***بابرهنه ها تمرین انقلاب می‌کنند***، امرالله صابری، چاپ اول، تهران، انتشارات نیلا

۹- گراس، گونتر (۱۳۷۸)، ***موش و گربه***، کامران فانی، چاپ اول، تهران، نشر فرزان

۱۰- لسکو ،داوید (۱۳۸۳)، ***هنر نمایش نویسی جنگ***، نادعلی همدانی، چاپ اول، تهران، انتشارات قطره

۱۱-ملشینگر، زیگفرید(۱۳۷۷)، ***تاریخ تئاتر سیاسی***، سعید فرهودی، جلد دوم، چاپ دوم، تهران، انتشارات سروش

۱۲-میشل، هانری (۱۳۵۱)، ***تاریخ جنگ جهانی دوم***، اسحق لاله زاری، چاپ اول، تهران، انتشارات خورشید نو

بررسی الگوی قرباتی میترائیستی و دیونیزوسی در نمایشنامه‌ی شاه‌لیر*

مریم دادخواه تهرانی، فریندخت زاهدی**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱ / ۳ / ۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱ / ۴ / ۲۵

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانم مریم دادخواه تهرانی است باعنوان «جستجوی عناصر میترائیستی در دو تراژدی از شکسپیر» در دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران که به راهنمایی دکتر فریندخت زاهدی صورت گرفته است.

**نویسندهٔ مسؤول

بررسی الگوی قرباتی میترائیستی و دیونیزوسی در نمایشنامه‌ی شاه‌لیر

مریم دادخواه تهرانی
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده‌ی‌هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

فریندخت زاهدی
استادیار گروه نمایش، دانشکده‌ی هنرهای‌زیبا، دانشگاه تهران

چکیده

قربانی کردن یکی از آیین‌های مهم درطولِ تاریخ بشر، و به‌احتمال بسیارزیاد سرچشمه‌ی تراژدی است. ازمیانِ انواع قربانی، قربانی دیونیزوس، به‌عنوان آیینی درنظر گرفته می‌شود که تراژدی‌های یونان باستان از آن ایجاد شده‌اند. در ایران نیز آیین‌های قربانی برای ایزدی نظیر مهر انجام می‌شده است. این نوشتار درپیِ آن است که با بررسی اشکال مختلف قربانی در آیین دیونیزوس، مسیحیت و مهرپرستی/ میترائیسم، به‌بررسی این موضوع بپردازد که این آیین‌ها تاچه‌حد بر شکسپیر تاثیرگذار بوده‌اند. دراین‌راستا ابتدا با بررسی مفهوم قربانی و نقش آن در شکل‌گیری تراژدی، این مفهوم در سه آیین ذکرشده، به‌صورت مختصر مورد بررسی قرار می‌گیرد. سپس به این موضوع پرداخته می‌شود که قربانی در شکل‌های مختلف آن، چگونه در نمایشنامه‌ی ***شاه‌لیر*** بازتاب یافته است. در پایان می‌توان از این تحقیق نتیجه گرفت که با وجود منشایی چون آیین‌های دیونیزوس بر تئاتر، الگوی قربانی دیونیزوسی به‌تنهایی نمی‌تواند در تحلیل تراژدی نظیر ***شاه‌لیر*** برای ما راهگشا باشد و برای تعریف قربانی در آن می‌توان به آیین‌هایی دیگر نظیر آیین مهرپرستی/میترائیسم رجوع کرد. در این مقاله، بااستفاده از داده‌هایی که به‌روشِ کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده‌اند، نسبت‌به تحلیل نمایشنامه اقدام شده است.

واژگان کلیدی: آیین، قربانی، میترا، شکسپیر، ***شاه‌لیر***، دیونیزوس، مسیح

مقدمه

پژوهشی که پیش‌روست به موضوع قربانی میترائیستی در تراژدی ***لیرشاه*** اثر شکسپیر می‌پردازد. در این پژوهش لازم است ابتدا با مفهوم قربانی در آیین‌های میترائیسم، مسیحیت و دیونیزوس آشنا شویم. سپس با درنظر گرفتن تفاوت‌های موجود میان تراژدی یونانی و شکسپیری، موضوع قربانی در نمایشنامه‌ی ***لیرشاه*** بررسی می‌شود. پرداختن به این موضوع، از دو جهت ضروری به‌نظر می‌رسد: موضوع اول بررسی ریشه‌های شرقی در تئاتر غربی است. موضوعی که در تاریخ تئاتر و پژوه‌های تئاتری نادیده گرفته شده و با وجود تاثیرات گسترده‌ی آیین‌هایی نظیر میترائیسم بر تفکر غربی، هیچ‌گاه به آن‌ها پرداخته نشده است. دیگر این‌که برای فهم برخی موضوعات اساسی در نمایشنامه‌های برجسته‌ی تئاتر، باید به ریشه‌ها رجوع و سعی کرد تا فارغ‌از نظریات موجود، به‌دنبال راه‌حلی تازه برای بررسی مفاهیم باشیم. سوالاتی که در این تحقیق مطرح هستند ازاین‌قرارند: اصولاً قربانی کردن در آیین دیونیزوسی چه تفاوت یا تفاوت‌هایی با آیین مهرپرستی/میترائیسم دارد؟ آیا تراژدی‌های شکسپیری به‌راستی تحت‌تاثیر قربانی در فرهنگ میترایی است؟ و اگر این‌چنین باشد، این تاثیر را چگونه می‌توان ارزیابی کرد؟ فرضیات مقاله نیز به‌این‌ترتیب هستند: ۱- قربانی کردن در آیین دیونیزوس و آیین میترا در نگاه به قربانی، قربانی‌شونده و قربانی‌کننده متفاوت هستند، و ۲- تراژدی‌های شکسپیر متاثراز میترائیسم هستند و بنابراین یکی از تفاوت‌هایشان با تراژدی‌های یونان باستان در مفهوم قربانی کردن است. ازسوی‌دیگر بررسی آیین‌های مختلف، موضوعی گسترده است که هر بخش از آن می‌تواند روشنگر تاثیرات آن‌ها باشد. باوجودِ این گستردگی، در پرداختن به آیین‌های میترائیسم، دیونیزوس و مسیحیت، نهایت اختصار رعایت می‌شود و تنها به ذکر بخش‌هایی پرداخته خواهد شد که می‌توانند برای هدف این پژوهش مفید قرار گیرند. در مورد مفهوم قربانی نیز چنین موضوعی مصداق دارد؛ مفهوم قربانی، مفهومی پیچیده است که می‌توان آن را از جهات مختلف موردِبررسی قرار داد؛ اما ازآن‌جایی‌که در این تحقیق تنها به نقش قربانی‌کننده و قربانی‌شونده پرداخته خواهد شد، بررسی مفهوم قربانی نیز محدودبه بررسی این نقش‌ها خواهد شد. در مورد شکسپیر و تراژدی‌های او، محدود کردن تحقیق کاری دشوارتر است؛ چراکه شکسپیر نویسنده‌ای است در بزنگاه تاریخی اومانیسم و رنسانس و بی‌شک شخصیت‌های تراژدی‌های او با مشکلاتی دست‌وپنجه نرم می‌کنند که برای انسان رنسانسی آن‌زمان تازگی دارد. طبیعی است که محدود کردن چالش‌های این شخصیت‌ها به الگوهای قربانی، ساده‌انگارانه خواهد بود. این پژوهش نیز درنظر ندارد که فقط کارکرد آن‌ها را به قربانی‌کننده و قربانی‌شونده محدود بداند و پرداختن به این موضوع به‌معنایِ نادیده گرفتن سویه‌های دیگر این شخصیت‌ها نیست. به‌طورحتم پرداختن به چالش‌های فلسفی و جهان‌شناختی دوران رنسانس در فهم مفهوم قربانی بسیار مفید خواهد بود و تاحدِامکان به

این موضوعات نیز پرداخته خواهد شد. روش تحقیق این مقاله نیز کتابخانه‌ای و مبتنی‌بر رویکرد نقد اساطیری و کهن‌الگویی است. این تحقیق در حوزه‌ی تاثیروتطبیق ادیان باستانی میترائیسم و دیونیزوس، و بررسی آن در تراژدی‌های شکسپیر است.

تراژدی ***شاه‌لیر*** یکی از تراژدی‌های مشهور شکسپیر است که در آن درون‌مایه‌ی موردِنظر شکسپیر ازطریقِ بیان دو داستان در مورد لیر و فرزندانش، و امیر گلاستر[1] و فرزندانش نشان داده می‌شود. درادامه به‌بررسی قربانی در این نمایشنامه خواهیم پرداخت.

۱- مفهوم قربانی

به‌اعتقادِ بسیاری از پژوهشگران، به‌طورکلی نمایش از آیین، و تراژدی از آیین‌های قربانی دیونیزوس سرچشمه گرفته است. برای مثال براکت، از نام تراژدی که معنای اصلی‌اش«ترانه‌ی بز» است، نتیجه می‌گیرد که منشا آن، آیین‌های قربانی دیونیزوس[2] است (براکت،۱۳۸۰: ۶۰). اگر تراژدی برگرفته از آیین‌های قربانی باشد، بهتر است این مفهوم را اندکی روشن کنیم. دایره‌المعارف Encyclopedia of Religious Rites, Rituals, and Fesivals، اهداف قربانی کردن را چنین می‌داند:

برای پاک کردن گناهان، از بین بردن جنایت، به دست آوردن الطاف [خدایان]، اجتناب از مجازات، همبستگی با خدایان و ارواح، دادن آن چیزی به خدایان و ارواح که از آن آنهاست، حفظ نظم جهان، پرهیز از درگیری، فرو نشاندن جنگ‌ها، و بزرگداشت رویدادهای مذهبی (Salamone، 2004: 379).

این تعریف، تعریفی است به‌نسبت جامع از آن‌چه می‌توان درمیانِ مردم‌شناسان و پژوهشگران سده‌ی نوزدهم و پس‌ازآن، درباره قربانی یافت. اما در این نظریات، پژوهشگران بیش‌از هرچیز به مفهوم قربانی کردن می‌پردازند و نه نقش قربانی‌کننده و قربانی‌شونده. آن‌چه می‌توان از کل نظریات آن‌ها استنتاج کرد این موضوع است که قربانی کنشی است مقدس که به‌دلایلِ مختلف انجام می‌شود. اما در آیین قربانی که سرچشمه‌ی تئاتر است، دو کنشگر اصلی وجود دارند: قربانی‌کننده و قربانی‌شونده. در قربانی تئاتری باید به این موضوع توجه کرد که چه‌کسی قربانی می‌کند؟ چرا قربانی می‌کند؟ و چه‌کسی قربانی می‌شود؟ دراین‌راستا، ابتدا با آیین دیونیزوس آغاز می‌کنیم که بنابه برخی پژوهش‌ها، می‌تواند سرچشمه‌ی تراژدی دانسته شود.

۱-۱- قربانی در آیین‌های دیونیزوس

دیونیزوس برای یونانیان، خدایی رنج‌کش[3] است (هم‌چون مسیح) و به‌گفته‌ی فریزر، دیونیزوس هم‌چون دیگر خدایان گیاهی، به مرگی فجیع مرده است و رنج‌ها، مرگ و رستاخیز او را، در آیین‌هایی

مقدس، نمایش می‌دادند (فریزر، ۱۳۸۴: ۴۴۵). در آیین‌هایی که برای او برپا می‌شد، پیروانش بز و گاو نر قربانی می‌کردند. آن‌ها هم‌چنین از شهرها به کوهستان می‌رفتند تا آیین‌های او را بزرگ دارند و این ترک تمدن درون‌مایه‌ای اساسی در آیین‌های او به‌شمار می‌رود (Roman، 2010: 137-8). در بعضی‌از داستان‌ها، پیروان دیونیزوس، این خدای باروری طبیعت، حیوان (یا حتی انسانی) را دریده و می‌بلعند؛ این قربانی‌های وحشیانه برای تشبیه با خود خدا بوده است که تجلی‌اش در بز و گاو نر بوده است (Hard، 2004: 175).

پس‌از انجام قربانی مناسکی خاص برقرار می‌شد که همراه با خوردن‌ونوشیدن، و رقص‌وپایکوبی بوده است. پیروان دیونیزوس طی این مناسک گوشت و خون گرم قربانی را می‌خوردند و سعی داشتند ازاین‌طریق به تسخیر خدا درآیند. این آیین، «بزم گوشت خام» بود که نوعی آیین تشرف محسوب می‌شد. مفهوم اصلی این آیین این بوده است که پیرو وارد رابطه‌ای مستقیم با خدا شود و به‌همین‌دلیل بود که شراب نوشیده می‌شد. شرابی که آن‌ها می‌نوشیدند برایشان نوعی قدرت نیرومند و الهی بود– خود خدا بود، و مظهر زندگی الهی در این نوشیدنی ساکن بود. به‌همین‌دلیل آن‌ها بعداز نوشیدن شراب احساس می‌کردند، زندگی نوینی درونشان شکل می‌گیرد. این زندگی و قدرت خدایشان بود (Willroughby، 1929: 37-40).

عجیب نیست که آیین پرشور دیونیزوس منجربه تراژدی شود. آواز بز درواقع شرح رنج‌های خود خداست. با درنظر گرفتن این شرایط می‌توان مقصود نیچه را بهتر درک کرد وقتی می‌نویسد شخصیت‌های تراژدی‌های یونانی، خود خدا هستند که دوباره رنج می‌کشد و قربانی می‌شود و تراژدی از دیتیرامب‌ها[۴] به‌وجود آمده است (نیچه، ۱۳۸۵: ۷۶). نکته‌ی بااهمیت درموردِ قربانی دیونیزوس این است که او تلاش بسیاری می‌کند تا از قربانی شدن نجات پیدا کند، اما نمی‌تواند. درواقع دیونیزوس خودخواسته نمی‌میرد. در اسطوره‌ی دیونیزوسی، تایتان‌ها[۵] دیونیزوس نوزاد را می‌ربایند. او سعی می‌کند با تغییر شکل به بز، شیر، مار، ببر، و گاو نر، ازدست آن‌ها فرار کند، اما درنهایت تایتان‌ها او را قطعه‌قطعه کرده و گوشت خامش را می‌خورند (کات، ۱۳۷۷: ۱۹۴–۱۹۳). ازسوی‌دیگر هرچند تئاتر و تراژدی یونانی برگرفته از آیین‌های این‌چنینی است، اما تراژدی شکسپیری به‌کلی چه به‌لحاظ آبشخورها و چه به‌لحاظ درون‌مایه‌هایی که مطرح می‌کند، با تراژدی یونانی متفاوت است. البته در این نوشتار، این تفاوت‌ها ازمنظرِ مفهوم قربانی بررسی می‌شوند. درواقع نگاه به قربانی در نوشته‌های شکسپیر متاثراز مقولاتی به‌جز سرچشمه‌های تراژدی است. نمایشنامه‌های شکسپیر نتیجه‌ی رویارویی و آمیزش نیروهای کهن و پیچیده‌اند و علاوه‌بر استفاده‌از سنکا، از تئاتر قرون وسطا و مردم‌پسند نهفته است. به‌نظر اشتاینر روگردانی شکسپیر از وحدت‌های سه‌گانه، روح نمایش‌های مذهبی چرخه‌ی آفرینش در قرون وسطا را دارد.

جادوگران و دلقک‌ها و «احمق‌های دانا» هم رنگ‌وبوی قرون وسطایی دارند و آن‌طورکه اشتاینر می‌نویسد: «انسان نمی‌تواند بدون در نظر گرفتن میراث آئین‌ها و تشریفات نمادینی که در غنای قوه خلاقه قرون وسطا ریشه دارد» بسیاری از آثار او را درک کند (اشتاینر، ۱۳۸۵: ۳۴-۳۳).

۱-۲- قربانی در مسیحیت

باتوجه‌به تاثیر سنت‌های قرون وسطایی بر شکسپیر، می‌توان به نقش الگوهای مسیحی و ازاین‌میان الگوی قربانی مسیحی بر شکسپیر سخن گفت. در مسیحیت نگاهی مشابه و درعین‌حال متفاوت‌با آیین‌های دیونیزوس، نسبت‌به قربانی می‌بینیم؛ شباهت مسیح و دیونیزوس بیش‌از هرچیز در الگوی زندگی است: هر دو رنج می‌کشند، قربانی می‌شوند و رستاخیز می‌کنند تا با پیروانشان باشند. اما میان مسیح و دیونیزوس یک تفاوت فاحش وجود دارد: مسیح خودآگاهانه به آغوش مرگ می‌رود. در این مراسم عیسی نانی را تکه می‌کند و به حواریون می‌گوید: «بگیرید بخورید، این بدن من است.» و جامی را به آن‌ها می‌دهد: «هر یک از شما از این جام بنوشید. چون این خون من است که با آن، این پیمان جدید را مُهر می‌کنم» (متی ۲۹-۲۶:۲۶، مرقس ۲۵-۱۴:۲۲ و لوقا ۲۰-۲۲:۱۹).

او بره‌ی خداست و باید در عید پسح قربانی شود و با خون خود، مردم را از گناهانشان پاک کند؛ درنتیجه مسیح خدایی شهیدشونده است. علاوه‌برآن در انجیل یوحنا، عیسی آخرین شام را نه در پانزدهم نیسان (اولین شب عید پسح) بلکه در چهاردهم این ماه می‌خورد، یعنی زمانی‌که بره‌های عید پسح قربانی می‌شوند. به‌احتمال یوحنا قصد داشته میان عیسی به‌عنوان بره‌ی خداوند و بره‌های قربانی عید پسح همانندی ایجاد کند (Sanders، 1993: 72). در مسیح نیز هم‌چون دیونیزوس، نقش خدا و قربانی‌شونده یکی شده. ضرورت قربانی شدن او در این‌جا انگیزه‌ای متفاوت با دیونیزوس دارد: او برای پاک کردن گناهان مردم قربانی می‌شود؛ اما تفاوت فاحش دیونیزوس و مسیح در این است که دیونیزوس سعی می‌کند به‌هرشکل از دست تقدیری که برای او رقم خورده فرار کند و قربانی شدنش با ناخودآگاهی همراه است.

۱-۳- قربانی در میترائیسم/مهرپرستی

موضوع دیگری که می‌تواند موردِاشاره قرار گیرد، نقش احتمالی میترائیسم است. میترائیسم طبقِ‌نظر برخی پژوهشگران نظیر ورمازرن یا کومون، آیینی رومی با ریشه‌های ایرانی تلقی می‌شود. این آیین رومی که در الگوی قربانی خود تحتِ‌تاثیر آیین‌های ایرانی است، ازطریقِ نظامیان رومی تا بریتانیا هم رفته است (کویاجی، ۱۳۸۸: ۴۰۰) و برای نمونه کویاجی به تاثیر آن بر اسطوره‌شناسی سلتی[۶] اشاره می‌کند.

این‌که این آیین تاچه‌حد بر شکسپیر تاثیرگذار بوده، قابل تشخیص نیست. اما می‌توان الگوی قربانی آن را در نمایشنامه‌های او پیگیری کرد.

باوجودآن که افرادی نظیر دیوید اولانسی و راجر بک[۷] اسطوره‌ی گاوکشی را مرتبطبا صور فلکی و نجوم می‌دانند، اما در این‌جا به برداشتی که فرانز کومون رایج کرد پرداخته می‌شود: یعنی داستان آفرینش به‌وسیله‌ی قربانی. شورتهایم درموردِ گاوکشی می‌نویسد «از عمل در حقیقت "بد"، که کشتن یک چهارپا به دست ... [میترا] است، یک چیز "نیک" برای آدمیان بر می‌روید.» به‌عقیده‌یِ او زادن مهم‌ترین کارکرد و وظیفه‌ی میترا است و ویژگی او «رهایی‌بخش» بودن است (شورتهایم، ۱۳۸۷: ۶۸).

سل، ایزد خورشید، به کلاغ حکم می‌کند تا فرمان کشتن گاو را به میترا اعلام کند. میترا از این کار اندوهگین است، اما مانند یک سرباز به فرمان او سر می‌نهد و درضمن می‌داند از مرگ گاو زندگی تازه‌ای به‌وجود خواهد آمد (ورمازرن، ۱۳۸۶: ۸۶). عمل قربانی بیشتر در یک غار صورت می‌گیرد و گاو پس‌از تشنج بسیار جان می‌دهد. وقتی گاو با این تشنج می‌میرد، خونش گندم‌ها را آبیاری و تغذیه می‌کند. از دمش خوشه‌های گندم می‌روید. آن‌چه به‌نظر ورمازرن مسلم می‌آید، این است که قربانی گاو؛ نماد امر آفرینش است. مرگ گاو باعث به‌وجود آمدن حیاتی نو می‌شد و این نکته‌ی اساسی تمام اسرار و رموز عقاید باستانی است که مهم‌ترین آن‌ها مسئله حیات، مرگ و رستاخیز است که مثال بارز آن چرخش سال و مراحل سه‌گانه‌ی مزبور در طبیعت است. درادامه ورمازرن بااشاره به داستان آفرینش در بندهشن که طبق آن اهریمن گاو را قربانی می‌کند، می‌نویسد: «اهریمن می‌خواست بدی کند، میترا بدی را به رهائی بشریت تبدیل کرد و از این رو خود را نجات‌دهنده خواند.» به‌اعتقاد او، میترا در صحنه‌ی قربانی گاو آفریننده‌ای است که طبیعت را دوباره می‌زاید، رهاننده‌ای که در نظام طبعیت مداخله کرده و غرضش از این مداخله، تامین خیر و سعادت معنوی برای آدمیان است (ورمازرن، ۱۳۸۶: ۵-۸۱).

میترا خدایی است که گاو را برای آفرینش جهان قربانی می‌کند و این مراسم نیز مانند سایر آیین‌های رستاخیز مجدد، در فصل بهار صورت می‌گرفته است (ورمازرن، ۱۳۸۶: ۸۲ و ۱۰۳). اما اگر به پیش‌ازآن و به مفهوم قربانی گاو در ایران باستان بازگردیم، می‌بینیم که در ایران باستان سه بار قربانی گاو انجام می‌شده، یکی توسط اهریمن، یکی توسط سوشیانت و دیگری توسط جمشید. قربانی اول باعث آفرینش موجودات می‌شود، قربانی دوم در آخر زمان باعث آفرینش دوباره‌ی موجودات اهورایی می‌شود و قربانی سوم توسط جمشید، خوردن گوشت گاو را میان مردم ترویج می‌کند (Zaehner، 1961: 127). دراین‌موارد خبری از قربانی شدن خود خدا یا شخصیت اسطوره‌ای نیست.

چه این الگو از ایران به روم رفته باشد و چه نه، باز هم در میترائیسم رومی همین اتفاق می‌افتد: خدا موجودی دیگر را برای آفرینش، قربانی می‌کند؛ دیگری را برای رسیدن به هدفش قربانی می‌کند. او

به‌خاطرِ این کار رنج می‌کشد و در تمامی پیکره‌ها یا سنگ‌نگاره‌های باقی‌مانده، روی برمی‌گرداند؛ اما این رنج، رنج قربانی کردن است، نه رنج قربانی شدن. نظاره‌گران چنین آیینی نیز هرگز در رنجی که قربانی تحمل می‌کند، شریک نمی‌شوند. رویکرد آن‌ها به آیین متفاوت است و می‌توان حدس زد آیین‌های قربانی آن‌ها هیچ‌گاه نمی‌توانسته به تئاتری از جنس تراژدی‌های یونان ختم شود؛ چراکه لازمه‌ی تئاتری که می‌شناسیم، رنج کشیدن قهرمان و رنج کشیدن بیننده هم‌زمان با آن است.

۲- سه الگوی متفاوت قربانی

باتوجه‌به شکل قربانی در این سه آیین، می‌توان سه الگوی متفاوت را تشخیص داد که درادامه به‌بررسی مختصر هرکدام پرداخته می‌شود.

۲-۱- دیونیزوس: خدای قربانی‌شونده

درموردِ دیونیزوس، باتوجه‌به این‌که او خدایی است که ناخواسته و بدون آن‌که بخواهد، برای امر آفرینش و باروری زمین توسط دیگر خدایان قربانی می‌شود، می‌توان او را خدای قربانی‌شونده دانست. درواقع در آیین‌های مربوط‌به او نیز، پیروانش او را که در بز یا گاوی مجسم شده است، به‌همین‌منظور قربانی می‌کنند.

۲-۲- مسیح: خدای شهیدشونده

درموردِ مسیح نیز با الگویی مشابه دیونیزوس مواجه هستیم به‌جز آن‌که مسیح از ابتدا می‌داند که باید قربانی شود و خودخواسته پا در این مسیر می‌نهد. کارکرد او نیز بازآفرینی دوباره‌ی روح پیروانش ازطریقِ شستن گناهان آن‌ها با خون خود است.

۲-۳- میترا: خدای قربانی‌کننده

موضوع مهم این است که نقش خدا و قربانی‌کننده به یک شخصیت اسطوره‌ای محول شده است: میترا. این بزرگ‌ترین تفاوت میترائیسم با دو آیین دیگر است. قربانی شخصیت انسانی ندارد و حتی تجسم خدا هم نیست؛ بنابراین هیچ‌گاه احساس هم‌ذات‌پنداری میان پیروان ایجاد نمی‌کند. به‌احتمال پیروان میترا با خدایی که ناچار است موجودی مقدس هم‌چون گاو را قربانی کند تا بتواند به آفرینش بپردازد و قربانی‌کننده است، بیشتر هم‌ذات‌پنداری می‌کردند. درواقع اگر قربانی کردن را کشتن موجودی برای رسیدن به خواست خود بدانیم، درموردِ میترا بیش‌از دیگران می‌توان به آن پرداخت.

۳- درباره‌ی شاه‌لیر

داستان ***شاه‌لیر*** و سه دخترش برای مخاطبان شکسپیر داستان آشنایی بوده است؛ هلیو[۸] در مقدمه‌اش بر ***شاه‌لیر*** به نسخه‌های متعدد موجود از این داستان در کتاب‌های مختلف اشاره می‌کند. (Shakespeare، 2005: 2) و به‌عقیده‌یِ او ممکن است شکسپیر این متن را به لاتین خوانده باشد و یا جزئیات داستان آن را از دیگران شنیده باشد. به‌هرروی باتوجه‌به وجود نسخه‌ها و روایت‌های متفاوت از این داستان، اشاره به آن‌ها می‌تواند برایمان راهگشا باشد.

۳-۱- روایت‌های مختلف از شاه‌لیر

در روایت گافری مون‌ماتی، بعدازآن که شوهران دو دختر بزرگ‌تر علیه لیر می‌شورند، او به فرانسه و نزد کردلیا[۹] می‌رود و به‌کمکِ او پادشاهی‌اش را دوباره به‌دست می‌آورد. بعداز سه سال و بعداز مرگ او، کردلیا به تاج‌وتخت می‌رسد. اما دو پسر خواهران کردلیا، علیه او قیام و او را زندانی می‌کنند. کردلیا نیز در اوج ناامیدی خودکشی می‌کند. بعدازآن، دو پسر نیز با یکدیگر درگیر می‌شوند و درنهایت با کشته شدن یکی به دست دیگری، صلح‌وآرامش به بریتانیا باز می‌گردد. علاوه‌براین روایت، روایت‌های دیگری نظیر ***سرگذشت‌ها*** اثر هالینشد[۱۰]، ***آینه‌ای برای قاضیان***[۱۱] اثر هیگینز[۱۲] و ***ملکه‌ی پریان***[۱۳] اثر اسپنسر[۱۴] (که شکسپیر تمامی آن‌ها را خوانده بود)، بازهم از خودکشی کردلیا سخن می‌گویند (شکسپیر، ۲۰۰۵ : ۲). هلیو درادامه می‌افزاید: «شاید مهم‌ترین تغییری که شکسپیر در داستان لیر ایجاد کرد، پایان آن بود. بر خلاف روایت‌های قبلی، *شاه‌لیر* نه با به دست آوردن دوباره‌ی تاج و تخت، بلکه با مرگ لیر و کردلیا تمام می‌شود» (شکسپیر، ۲۰۰۵: ۳). او هم‌چنین اشاره می‌کند به رابطه‌ی داستان این نمایشنامه باداستان یفتاح و دخترش در عهد عتیق[۱۵]، سیندرلا[۱۶] و داستان آگاممنون و ایفیژنی (شکسپیر، ۲۰۰۵ : ۱۰).

شاید در این‌جا اشاره‌ای کوتاه به داستان ایفیژنی، برای ما روشن‌کننده باشد. اوریپید در نمایشنامه‌ی ***ایفیژنی در اولیس***[۱۷] به داستان قربانی کردن او می‌پردازد. در نمایشنامه‌ی اول، کشتی‌های آگاممنون در توفان گیر کرده‌اند و کالخاس پیشگو به او می‌گوید که برای فرو نشاندن توفان، باید ایفیژنی، دخترش را برای آرتمیس قربانی کند. آگاممنون با فریب دادن همسرش کلیتمنسترا[۱۸]، کاری می‌کند او ایفیژنی را به اولیس بیاورد تا او را به ازدواج آخیلیس درآورد. کلیتمنسترا از نیت واقعی آگاممنون باخبر می‌شود، اما درنهایت ایفیژنی ناگزیر تن‌به قربانی شدن می‌دهد؛ هرچند درآخرین‌لحظه، گوزنی به‌جایِ او در قربانگاه قرار می‌گیرد. هرچند کلیتمنسترا از زنده ماندن ایفیژنی بی‌خبر می‌ماند.

همان‌طورکه دیده می‌شود، در این نمایشنامه نیز با قربانی شدن دختر به دست پدر روبه‌رو هستیم. در داستان یفتاح نیز با قربانی کردن فرزند به دست پدر مواجه می‌شویم. ازسوی‌دیگر در ***شاه لیر*** داستان

تقسیم قلمرو و به‌دنبال آن آشوب‌ودرگیری را می‌بینیم که درون‌مایه‌ی مشترکی را می‌توان در اساطیر ایران و در داستان فریدون و سه پسرش مشاهده کرد. در آن داستان نیز پس‌از تقسیم قلمرو فریدون میان سه پسرش، دو پسر بزرگ‌تر، سلم و تور، برادر کوچک‌ترشان ایرج را می‌کشند.

نکته‌ی مهم دیگر در داستان لیر این است که نام او از شخصیت اسطوره‌ای ایرلندی و ولزی گرفته شده به نام لیر[۱۹]. جواد پیمان در مقدمه‌ای که بر ترجمه‌اش از ***شاه لیر*** نوشته است اشاره می‌کند به این که:

داستان این نمایشنامه بسیار کهن است. در روزگاری که مردمی به نام سلت[۲۰] در این جهان می‌زیستند، این داستان یک افسانه‌ی طبیعت بوده است ... لفظ لیر به معنی نپتون[۲۱]، دورترین ستاره‌ی منظومه‌ی شمسی است و گانریل[۲۲] و ریگان[۲۳] دو دختر سرکش و ناسپاس لیر به معنی طوفان و باد و تندر است و کردلیا کهترین دختر لیر به معنی نسیم ملایم است. شک نیست که هر جا طوفان تندر بر طبیعت فرمان راند حاصلی جز ویرانی ندارد (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۱).

۳-۲- تفاوت‌های شاه لیر با روایت‌های پیشین

باتوجه‌به آن‌چه گفته شد، می‌توان دو تغییر اساسی در *تراژدی شاه‌لیر* نسبت‌به متون گذشته‌ی بازگوکننده‌ی این افسانه دید:

۱- شکسپیر با قرار دادن عنوان *تراژدی* برای این نمایشنامه، پایان آن را به ما می‌گوید: در نمایشنامه‌ای که شکسپیر می‌نویسد، سلطنت ازدست‌رفته‌ی لیر، هیچ‌گاه نه به او و نه به کردلیا نمی‌رسد.

۲- مرگ کردلیا که در دیگر متون به شکل خودکشی بوده است، در این‌جا به دستور ادموند[۲۴]، شخصیت شرور نمایشنامه صورت می‌گیرد و دیگر خبری از خودکشی نیست.

۳- دو داستان متفاوت‌با درون‌مایه‌ی مشترک درهم تنیده‌اند.

تغییر دیگری که ویراستار انگلیسی ***شاه‌لیر*** به آن اشاره می‌کند این است که در نسخه‌های موجود از شاه‌لیرِ پیش‌از شکسپیر، فرانسه بریتانیا را شکست می‌دهد و هر سه خواهر درنهایت بخشیده می‌شوند و هیچ‌کس نمی‌میرد (Shakespeare، 2005: 3).

اما این‌که چرا شکسپیر چنین تغییراتی را در داستان ایجاد می‌کند، دلایل متعددی دارد. آن‌چه در این نوشتار می‌گنجد، توجه‌به آن‌ها ازنگاه قربانی است. درادامه به‌بررسی این ویژگی‌ها که نمایشنامه را به یک تراژدی بدل می‌کنند، خواهیم پرداخت.

٤- بررسی روابط میان شخصیت‌ها ازنگاه الگوی قربانی

در نمایشنامه‌ی ***شاه لیر*** با دو داستان روبه‌رو هستیم که به‌موازات‌هم پیش می‌روند و در برخی لحظات در یکدیگر ادغام می‌شوند. در داستان اول که می‌توان گفت داستان اصلی نمایشنامه است، با لیر و سه دخترش مواجهیم و در داستان دوم که درکنار آن قرار دارد، با امیر گلاستر و دو پسرش. هر دو داستان، درون‌مایه‌ی مشترکی دارند: روابط میان پدروفرزندان. درادامه به‌بررسی این دو داستان پرداخته می‌شود.

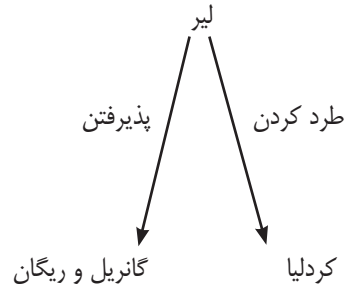
٤-١- لیر و سه دخترش

لیر به‌عنوان پادشاه بریتانیا، در این نمایشنامه شخصیتی «متلوّن» از خود به‌نمایش می‌گذارد و گانریل در مورد او چنین می‌گوید:

"حتی در بهترین اوقات نیز اینگونه شتابکار و بی‌محابا بوده است و از این رو ما نه فقط باید در انتظار عصیانها و طغیانهای ریشه‌دار اخلاق و خوی پیرانه‌سر او باشیم، بلکه تلونهای بیرون از حد اعتدال را که این سالهای سستی و زودرنجی به همراه دارند نیز چشم داشته باشیم" (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۰۷-۱۰۶).

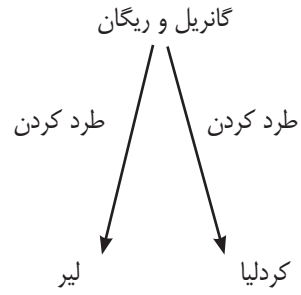
در صحنه‌ی اول پرده‌ی اول، شخصیت لیر را به آن‌گونه که توصیف شد، می‌بینیم. بااین‌که او کردلیا را بیش‌از دو دختر دیگر دوست دارد، اما به‌راحتی او را ازخود می‌راند؛ دلیل این کار نیز چیزی نیست، جز چاپلوسی دو دختر دیگر و صداقت‌وراستگویی کردلیا. ازسوی‌دیگر لیر با این واکنش سریع و بی‌محابا شخصیتی ابله ازخود نشان می‌دهد. امیر کنت خطاب به او چنین می‌گوید: «هرگاه که سلطان را بی‌خردی و ابلهی گیرد، شرافت در این است که آدمی بی‌پرده سخت گوید.» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۹۹). خود لیر خشمش را «خدنگی» می‌داند که هرکس بر سر راهش قرار گیرد را می‌کشد (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۹۹) و البته این ویژگی یک انسان خردمند نیست. علاوه بر آن ریگان درانتهایِ صحنه‌ی اول پرده‌ی اول اشاره می‌کند به این‌که «او [لیر] همواره تصمیمهای غلط گرفته است» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۰۶).

تا این بخش از نمایشنامه که منجربه تبعید کردلیا و امیر کنت می‌شود، می‌توان رابطه‌ی لیر با سه دخترش را به‌این‌شکل نشان داد:



همان‌طورکه دیده می‌شود، در این‌جا و در پرده‌ی اول، این لیر است که بر اوضاع کنترل دارد و تصمیم می‌گیرد چه‌کسی طرد و چه‌کسی پذیرفته شود. او کردلیا را به شاه فرانسه می‌دهد و حضور کردلیا در همان صحنه‌ی اول پرده‌ی اول پایان می‌پذیرد تا این‌که دوباره در صحنه‌ی چهارمِ پرده‌ی چهارم، او را می‌بینیم.

اما درموردِ گانریل و ریگان داستان متفاوت است. آن‌ها با گرفتن قلمرو پادشاهی، خود را در نقش پادشاه می‌بینند و در موضع قدرت قرار می‌گیرند و در تصویر بالا، تغییری در جایگاه لیر و دو دختر به‌وجود می‌آید. اما تفاوت در این‌جاست که گانریل و ریگان هردوطرف را از خود طرد می‌کنند: لیر را به‌بهانه‌ی داشتن اطرفیانی آشوبگر، از خانه خود بیرون می‌کنند و در پرده‌ی پنجم نیز با لشکرکشی دربرابرِ سپاه فرانسه، که کردلیا شهبانوی آن‌ها محسوب می‌شود، اولین گام را در نابودی او برمی‌دارند. جالب است که در این نمایشنامه، به‌جز در صحنه‌ی وداع کردلیا در پرده‌ی اول، هیچ‌گاه این دو خواهر با کردلیا و یا درموردِ او صحبتی نمی‌کنند. به‌هنگام جنگ هم تنها گانریل کوچک‌ترین اشاره‌ای نمی‌کند به این‌که این دشمن مشترک آن‌ها، کردلیا است.



در پایان نمایشنامه نیز با آن‌که گانریل و ریگان در کشته شدن کردلیا و مرگ لیر به‌طورمستقیم دخیل نبوده‌اند، اما ازطریقِ سکوت دربرابرِ رفتاری که با آن‌ها شده است، تاثیری غیرمستقیم بر این موضوع داشته‌اند. درنهایت نیز گانریل ریگان را می‌کشد و بعد خودکشی می‌کند.

اما توجه‌به مفهوم تبعیدوطرد کردن اهمیت خاصی دارد. این مفهوم در برخی تراژدی‌های یونان باستان به‌مثابه‌ی قربانی کردن دیده شده‌است. در ***ادیپ شاه***، ادیپ برای قربانی کردن خود، ابتدا چشمانش را کور و سپس خود را تبعید می‌کند. در نمایشنامه‌ی ***فیلوکتتس***[۲۵]، قهرمان و قربانی تراژدی ازهمان‌ابتدا در تبعید است. در نمایشنامه‌ی ***هیپولیت*** نیز تزه بعدازآن‌که مطمئن می‌شود هیپولیت گناهکار است، او را تبعید می‌کند. بنابراین می‌توان تبعید کردن را نوعی مرگ و قربانی کردن دانست که

در این داستان در مورد دو شخصیت لیر و کردلیا اتفاق می‌افتد. هردویِ آن‌ها به‌وسیله‌یِ تبعید کردن مورد مجازات قرار می‌گیرند.

ازسویِ‌دیگر این قربانی کردن منطقی به‌نظر می‌رسد: درموردِ مثلث اول، پدری که پادشاه و در راس قدرت است از دخترانش می‌خواهد تا قدرت او را به‌رسمیت شناخته و او را به‌واسطه‌یِ داشتن قدرت برتر مورد ستایش قرار دهند. تنها دراین‌صورت است که او آن‌ها را دختر خود می‌داند؛ اگر دختری مانند کردلیا، این قدرت را به‌رسمیت نشناسد و او را تنها به عنوان پدری که او را «به جهان آورده، بزرگ کرده و دوست داشته» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۹۶)، دوست داشته باشد، لیر او را طرد می‌کند.

این اتفاق در مثلث دوم نیز تکرار می‌شود: گانریل و ریگان پیش‌ازآن موردِتایید پدر قرار گرفته‌اند و او تاج را به آن‌ها واگذار کرده است. آن‌ها انتظار دارند که بعداز این اتفاق، قدرتشان به‌صورت تام‌وتمام توسط پدر به‌رسمیت شناخته شود و می‌خواهند با بی‌اعتنایی به دستورات او، نشان دهند که دیگر قدرتی دراختیار ندارد. گانریل به نوکران و پیشکارانش می‌گوید: «اگر در اجرای فرمانهایش سستی و تعلل ورزید کاری بجا و شایسته کرده‌اید. گناه آنرا نیز خود به گردن می‌گیرم» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۱۸). او مدام به خدمت‌کارانش دستور می‌دهد که نسبت‌به لیر و اطرافیانش بی‌اعتنا باشد. او حتی برای نمایش قدرت خود لیر را تهدید می‌کند و لیر به او چنین می‌گوید: «همواره شرم دارم که تو به خود توانایی بخشیدی تا بدانسان مردانگی مرا متزلزل سازی» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۳۴) و فکر می‌کند می‌تواند باکمک ریگان ابهت ازدست‌رفته‌اش را باز یابد.

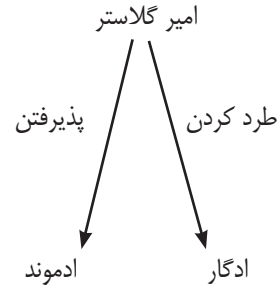
اما ریگان نیز به‌هیچ‌وجه نمی‌خواهد لیر را در خانه‌ی خود بپذیرد. پس‌از اندک‌مدتی گانریل نیز سر می‌رسد و دو دختر با کم کردن قدرت لیر که خود را در کم کردن تعداد سواران همراه او نشان می‌دهد، او را تحقیر می‌کنند. درنهایت لیر تصمیم می‌گیرد ازپیش هردوی آن‌ها برود. دو دختر با روی باز از این تصمیم استقبال می‌کنند و او را در توفان و رعدوبرق رها می‌کنند که نتیجه‌ی این کار آن‌ها جنون لیر است.

همان‌طورکه دیده می‌شود گانریل و ریگان نیز همان کاری که لیر با کردلیا کرد را تکرار می‌کنند: تبعیدوطرد کردن؛ گویی دیگر لیر را به‌عنوان پدر خود به‌رسمیت نمی‌شناسند و به‌راحتی او را قربانی رسیدن به خواسته‌های خود و حفظ قدرت می‌کنند.

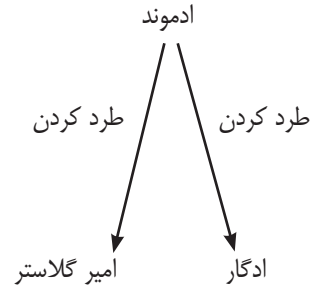
٤-۲- امیر گلاستر و دو پسرش

درمورد امیر گلاستر داستان تاحدی متفاوت است. او یک پسر مشروع به نام ادگار[۲۶] و یک پسر نامشروع به نام ادموند[۲۷] دارد. ادموند به‌طمع مال‌ومقام و این که مبادا پسر مشروع، بعداز پدر صاحب اموال

او شود، موجبات طرد ادگار توسط امیر گلاستر را فراهم می‌کند. البته امیر گلاستر نیز با ابلهی خود در دام این نقشه می‌افتد. او بعداز دیدن نامه‌ی ساختگی که ادموند نشانش می‌دهد، معتقد است که «کسوف و خسوفی که به تازگی رخ نموده، فال نیکویی برای ما در بر ندارد» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۱۳) و تنها به‌خاطر تقارن زمانی این اتفاق با دیدن نامه‌ی ادگار، رای به خطاکار بودن او می‌دهد. ادموند نیز به این خطای او اشاره می‌کند و معتقد است اعتقاد گلاستر به «تاثیر کواکب و ستارگان»، «عذر و بهانه‌های فریبنده زن‌باره‌ای است که تمایلات شهوانی خود را بگردن اختری می‌نهد!» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۱۴). به‌هرتقدیر او باعث دستگیری برادر به دست پدر می‌شود؛ هرچند ادگار با فرار کردن، و به‌لباس گدادرآمدن، از این نقشه جان‌سالم به‌در می‌برد. بنابراین در این نمایشنامه نیز در ابتدا با شکل زیر روبه‌رو هستیم:



اما دراین‌مورد نیز خیلی زود با جابه‌جا شدن موقعیت‌ها مواجه می‌شویم: ادموند با لو دادن این‌که پدرش به‌خاطر لیر، ممکن است طرف سپاه فرانسه را بگیرد، کاری می‌کند که امیر کرنوال[۲۸]، همسر ریگان، گلاستر را نابینا کند. تازه این‌جاست که امیر گلاستر از خطاهای ادموند باخبر می‌شود و به‌اشتباه خود پی می‌برد: «تف بر اشتباهاتم، پس با ادگار بدرفتاری شده– خدایان مهربان خطای مرا ببخشید و او را کامیاب و پیروز گردانید» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۲۱۶). بعدازآن که گلاستر را کور می‌کنند، به‌دستور ریگان او را از شهر نیز بیرون می‌رانند. پس تغییرات شکل بالا را می‌توان این‌گونه نشان داد:



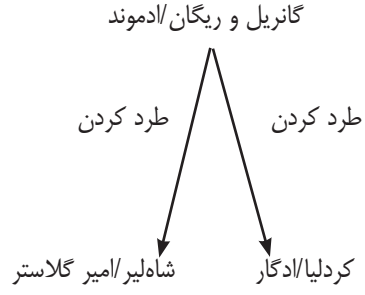
دراین‌مورد و در این داستان، ادموند هم در طرد کردن برادر و هم در نابینا شدن و مرگ پدر مقصر است و در هر دو به‌طورمستقیم دخیل بوده. شاید بتوان داستان امیر گلاستر و دو پسرش را نسخه‌ای متفاوت از داستان لیر دانست: داستانی که در آن پسر نامشروع در اتفاقات ناگواری که برای پدروبرادرش می‌افتد، مقصر است. درحالی‌که در داستان لیر، گانریل و ریگان به‌جز راندن لیر از خانه‌ی خودشان، دیگر نه کاری به او دارند و نه کاری به کردلیا. آن‌ها فقط بر سر ادموند با یکدیگر درگیر می‌شوند و باعث نابودی او می‌شوند. حتی گانریل درمورد جنگ پیش‌رویشان چنین می‌گوید: «ترجیح می‌دهم که در این جنگ شکست بخورم و خواهرم، من و او [ادموند] را از هم جدا نکند» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۲۶۴).

به‌هرحال این داستان چه به‌لحاظ مضمونی و چه به‌لحاظ کارکرد شخصیت‌ها، روایت دیگری از داستان اول محسوب می‌شود و گویی شکسپیر با کنار هم قرار دادن این دو، سعی داشته درون‌مایه‌ی خود را غنی‌تر و پیچیده‌تر کند و البته وجود داستان‌های قرینه و شخصیت‌های همانند، از ویژگی‌های سبک باروک است. اما آن‌چه نظر ما را به‌خود جلب می‌کند، خویش‌کاری‌های مشترک این شخصیت‌هاست که نیازمند توجه‌وبررسی بیشتری است.

۵- همسانی شخصیت‌ها/خویش‌کاری‌های مشترک

طبق آن‌چه گفته شد، می‌توان سه دسته شخصیت را در این نمایشنامه تشخیص داد که برمبنای خویش‌کاری‌هایشان در یک گروه قرار می‌گیرند: گروه الف: شاه‌لیر و امیر گلاستر، گروه ب: گانریل، ریگان و ادموند، و گروه پ: کردلیا و ادگار.

براین‌مبنا می‌توان رابطه‌ی این شخصیت‌ها را در بخش عمده‌ی نمایشنامه به‌این‌صورت نشان داد:



درادامه به‌بررسی جداگانه‌ی این سه گروه از شخصیت‌ها می‌پردازیم.

۵-۱- دسته‌ی الف: شاه‌لیر و امیر گلاستر

دراین‌دسته، با دو پدر روبه‌رو هستیم که هرکدام به‌دلیل نقص‌ها یا همان هامارتیایی[۲۹] که دارند، دست به اشتباهی می‌زنند و بقیه‌ی فجایع نمایشنامه، درپیِ آن می‌آیند. درمورد لیر، همان‌طورکه خودش می‌گوید، می‌خواهد «سخاوتمندانه‌ترین» بخشش خود را به کسی ارزانی دارد که بیش‌از دیگران به او ابراز علاقه کند (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۹۴) که البته این خود روشی نه‌چندان خردمندانه در سنجش عشق‌وعلاقه‌ی فرزندان است. او نمی‌تواند بپذیرد که کردلیا فقط او را «به موجب تکلف وظیفه»اش دوست داشته باشد (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۹۶). به‌طورکلی آن‌چه ما از لیر در پرده‌ی اول می‌بینیم، شخصیتی شتاب‌کار و بی‌پروا است که اعمالش رنگ‌وبویی از بی‌خردی به‌خود می‌گیرد. دلقک این خصوصیت او را گوشزد می‌کند: «عاقلان دلقک و جاهل گشته‌اند و متحیرند که چگونه از ذکاوت و فراست خویش بهره گیرند. اخلاق و رفتار آنان بی‌اندازه متلوّن و پر از هوس است.» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۲۸) و درادامه از لیر می‌پرسد: «من از فرط یاس و غم نوحه‌سرایی کردم که چرا چنین پادشاهی باید کار بچه‌ای را در پیش گیرد و به گروه احمق‌ها بپیوندد» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۲۹).

بعدازآن که لیر دختر کوچکش را به‌اشتباه و ازرویِ غفلت «تبعید» می‌کند، مجبور می‌شود برای «لباس و غذا و بستر»، دربرابرِ دو دختر دیگر به زانو درآید (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۶۹) و به‌همه‌شکل مورد تحقیر آن دو قرار می‌گیرد. پس‌ازآن، او در شبی طوفانی در بیابان می‌ماند و دچار جنون می‌شود؛ در این بخش از نمایشنامه، نشانه‌هایی از شخصیت اسطوره‌ای لیر را نیز مشاهده می‌کنیم. درنهایت این کردلیا است که او را درحالت جنون می‌یابد، او که هم‌چون دیوانه‌ای «بسان دریای آشفته و خروشان با صدای بلند آواز می‌خواند و تاجی از شاهتره و ... انواع خس و خارهای هرزه‌ی دیگر که در غله‌ای که برای ما لازمست می‌روید بر سر گذارده بود» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۲۳۵). در پایان نیز هرچند تحت مراقبت‌های کردلیا، به‌حالت طبیعی باز می‌گردد، اما با دیدن جسد او، می‌میرد.

در مورد امیر گلاستر نیز با روند مشابهی روبه‌رو هستیم: ادموند ازهمان‌ابتدای نمایشنامه خصوصیات او را برمی‌شمرد: «مست و گزافه‌گو و زناکار» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۱۴) و البته با سوءاستفاده از همین خصلت‌هاست که ادموند موفق می‌شود گلاستر را به بازیچه‌ی خود تبدیل کند. درنتیجه او در سوق دادن گلاستر به سمت‌وسویی که می‌خواهد موفق می‌شود و گلاستر نیز بر اثر اشتباه خود، ادگار را «تبعید می‌کند».

بنابراین او هم به سرنوشتی شبیه لیر دچار می‌شود؛ فرزند نیک‌سرشت خود را طرد می‌کند و به دست دیگر فرزندش قربانی می‌شود. او که بااطلاعِ ادموند نابینا شده، مانند لیر راه دشت و بیابان را درپیش می‌گیرد و متوجه اشتباهش شده است: «من راهی در پیش ندارم، و بنابراین چشم نمی‌خواهم آن زمان

که می‌دیدم، لغزیدم و خطا کردم ... اوه پسر عزیزم ادگار، ای طعمه‌ی خشم جاهلانه و فریب‌خوردهی پدر» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۲۲۰). گلاستر نیز باکمکِ ادگار از جنونی که بر او عارض شده بود رهایی می‌یابد، و درنهایت درحالی‌که ادگار را بازشناخته، دار فانی را وداع می‌گوید.

همان‌طورکه دیده می‌شود، دو شخصیت لیر و گلاستر خویش‌کاری‌های مشترکی دارند:

۱- طرد فرزند نیک‌سرشت و روی آوردن به فرزند شرور

۲- طرد شدن توسط فرزند شرور

۳- جنون و دیوانگی

۴- درمان شدن به دست فرزند نیک‌سرشت

۵- مرگ

بنابراین می‌توان دید درمورد این دو، شخصیت قربانی‌کننده، خود قربانی دیگری می‌شود و درنهایت نیز پایانی ندارد مگر مرگ در بدبختی‌وفلاکت.

۵-۲- دسته‌ی ب: گانریل، ریگان و ادموند

درمورد این شخصیت‌ها نیز به خویش‌کاری‌های مشترکی برمی‌خوریم. این سه شخصیت، به‌صورت افرادی جاه‌طلب نشان داده شده‌اند که برای رسیدن به اهداف خود از هیچ‌کاری فروگذار نمی‌کنند. اول با گانریل و ریگان روبه‌رو می‌شویم: در پرده‌ی اول، بعدازآن که آن دو با چاپلوسی قلمرو پادشاهی را به‌دست می‌آورند و رفتار لیر با کردلیا را می‌بینند، نتیجه می‌گیرند که نمی‌توان با لیر زودرنج و تندمزاج کنار آمد. گانریل، دختر بزرگ‌تر، خیلی زود می‌خواهد به لیر نشان دهد که دیگر تمام قدرت را دردست گرفته و لیر هم یکی از زیردستان اوست. دراین‌راستا او تمام آزادی‌های پدرش را محدود می‌کند. به‌همین‌شکل ریگان نیز پدر را مورد تحقیر قرار می‌دهد و معتقد است او به‌دلیل کهولت سن، قادر به تشخیص خیروصلاح خود نیست. آن‌ها به‌همه‌شکل تلاش می‌کنند با کم کردن تعداد سواران همراه لیر، او را تحت سلطه‌ی خود در بیاورند و درنهایت پیرمرد عصبانی را به‌حال خود رها می‌کنند تا در طوفان و بیابان دچار جنون شود. این دو خواهر در بخش زیادی از نمایشنامه، یک کارکرد و یک شخصیت را ازخود به‌نمایش می‌گذارند مگر در جایی که بر سر ادموند با یکدیگر رقابت می‌کنند که البته این رقابت نیز سویه‌ی دیگری از شخصیت آن‌ها را نشان می‌دهد. پایان کار این دو شخصیت، کشتن ریگان به دست گانریل، و خودکشی گانریل است.

ادموند شباهت‌های بسیاری با این دو خواهر دارد. او به‌عنوان فرزند حرامزاده‌ی امیر گلاستر، باید «خورده‌گیری مردمانی که دم از عفاف می‌زنند» را تحمل کند (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۰۸)، و باتوجه‌به

تبعیض‌های این‌چنینی تصمیم می‌گیرد برادروپدر خود را سرنگون کرده، و خود برجای آن‌ها تکیه زند. او با شیوه‌های مختلف کاری می‌کند تا برادرش ادگار، از خانه برود و پدر را تحتِ‌سلطه‌ی خود درمی‌آورد، تاجایی‌که گلاستر نیز مانند لیر، تمام دارایی خود را به ادموند می‌بخشد. اما ادموند با افشا کردن نقشه‌ی امیر گلاستر برای کمک‌به سپاه فرانسه به‌خاطر لیر، کاری می‌کند تا او نابینا و تبعید شود. اما ادموند در پیوندی عاشقانه با گانریل و ریگان قرار می‌گیرد که همین‌امر تاحدودی باعث تباهی او فراهم می‌شود. درنهایت نیز بعدازآن که امیر گلاستر در تبعید و بیماری می‌میرد، ادگار ادموند را در یک دوئل می‌کشد و انتقام پدر را می‌ستاند.

ادموند خود درحال احتضار به رابطه‌اش با دو خواهر اشاره می‌کند: «حالا هر سه در یک آن با هم پیوند زناشویی می‌بندیم» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۲۸۳-۲۸۲). این جمله خود اشاره دارد به رابطه‌ی نزدیک و پیچیده‌ی او به‌لحاظ کارکردی و شخصیتی با گانریل و ریگان. درواقع این سه شخصیت، خویش‌کاری‌های مشترکی دارند و درنهایت نیز باعث نابودی یکدیگر در یک عشق ممنوع و سه‌طرفه می‌شوند. کارکردهای مشترک میان این سه را می‌توان به‌این‌ترتیب دانست:

۱- به‌دست آوردن قدرت به‌طریق نامشروع

۲- تبعید کردن پدر و خواهر/برادر

۳- درگیر شدن در رابطه‌ای نامشروع

۴- نابودی

این چهار شخصیت، قربانی‌کنندگان بی‌رحمی هستند که درنهایت به‌واسطه‌ی احساسات افسارگسیخته‌ی خود، نابود می‌شوند.

۵-۳- کردلیا و ادگار

این دو شخصیت، شخصیت‌های بی‌گناه نمایشنامه را نشان می‌دهند که به‌دلیل اشتباه و طمع دیگران، دچار سرنوشتی بد می‌شوند. کردلیا که حضوری کم‌رنگ در نمایشنامه دارد، ازهمان‌ابتدا به‌خاطر صداقتش مورد شماتت‌ومجازات قرار می‌گیرد. اما پادشاه فرانسه او را به همسری بر می‌گزیند و ویژگی‌های خوب او در این نمایشنامه را ذکر می‌کند: «ای که در تنگدستی توانگرتری و ای که چون رانده شده‌ای گرانبهاتری، ای که چون خوارت می‌دارند محبوب‌تری تو و فضایل اخلاقیت را مشتاقانه به خود تخصیص می‌دهم» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۰۴). چهره‌ی پاک و پری‌گونه‌ی کردلیا بار دیگر و توسط یکی از ملازمانش این‌طور توصیف می‌شود:

«صبر و تاسف در نهاد او به هم‌چشمی برخاسته بودند تا زیبایی و نیکوییش را نمودار سازند. شما ریزش باران را به هنگام تابش آفتاب دیده‌اید. اشک‌ها و لبخندهای او منظره‌ی زیباتری از آنچنان روزی داشت. لبخندهای خفیفی که بر لبان نورسیده‌اش بازی می‌کرد، از مهمانانی که در چشمهایش حضور داشتند بی‌خبر بوده و اشکش از دیدگانش مانند مرواریدهایی که از الماس جدا می‌شوند فرو می‌چکید» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۲۳۲).

به‌همین‌ترتیب تنها دلیل لشکرکشی او به بریتانیا، به‌گفته‌ی خودش، «مهر و دوستی و حق پدر سالخورده» است (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۲۳۶). جالب آن‌که گویی همه از پایان زندگی کردلیا خبر دارند؛ یکی از ملازمان خطاب به لیر چنین می‌گوید: «تو یک دختر داری که بهای محرومیت و لعنتی را که دو دختر دیگر برای او به وجود آورده‌اند به طبیعت می‌پردازد» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۲۵۱)، و خود کردلیا نیز اشاره می‌کند به این‌که: «عمرم بسیار کوتاه است و هر کاری درین راه نارسا و ناچیز خواهد بود» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۲۵۶). کردلیا در این جنگ شکست می‌خورد و به‌همراه پدرش اسیر می‌شود. در زندان او به‌دستور ادموند به دار آویخته می‌شود و این پایانی است بر زندگی کوتاه کردلیا.

سرنوشت ادگار در ابتدا مانند کردلیا است؛ او بر اثر جهل و اشتباه پدرش، از خانه رانده می‌شود. ادموند درمورد او چنین می‌گوید: «چه برادر شریفی که سرشتش به همان اندازه که بی‌آزارست هرگز هم بهیچ چیز بدگمان نمی‌شود. بدین شیوه نیرنگ‌های من می‌تواند به آسانی بر سادگی ابلهانه و صفای او فایق آید» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۱۷). گلاستر نیز بعدازآن که از فرار ادگار باخبر می‌شود، تاآن‌جا پیش می‌رود که خواهان مردن او می‌شود. اما ادگار به‌جای رفتن به کشوری دیگر، خود را به‌شکل دیوانگان در می‌آورد تا بتواند به زندگی ادامه دهد. او هم مانند کردلیا پدر رانده شده و بیمار خود را زیر بال‌وپر می‌گیرد. اما ازاین‌جابه‌بعد تفاوتی در این دو شخصیت به‌وجود می‌آید: ادگار شاهد مرگ پدر است و درصددِ انتقام‌جویی از برادرش بر می‌آید و درنهایت این اوست که ادموند را می‌کشد.

بنابراین می‌توان خویش‌کاری‌های مشترک کردلیا و ادگار را چنین برشمرد:

۱- رانده شدن به‌دلیل جهل‌ونادانی پدر.

۲- تبدیل شدن به شخصیتی دیگر (ملکه فرانسه/تام دیوانه[۳۰])

۳- نجات دادن پدر بیمار و رانده‌شده

اما پایان کار این دو با یکدیگر متفاوت است، یکی به دست ادموند کشته می‌شود و دیگری ادموند را می‌کشد.

بنابر آن‌چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که این دو داستان درکنار همدیگر، درون‌مایه‌ی رابطه‌ی میان پدروفرزندان را کامل کرده و غنا می‌بخشند. برای آن که بتوانیم شخصیت لیر را به‌عنوان پدری

که قربانی می‌کند تحلیل کنیم، باید امیر گلاستر را نیز درکنار او قرار دهیم؛ این موضوع در مورد شخصیت‌های دیگر نیز مصداق دارد.

همان‌طورکه دیده می‌شود، درمیان این شخصیت‌ها (به‌جز درمورد کردلیا)، قربانی کردن امری است متداول. آن‌ها یکدیگر را به‌خاطر طمع یا به‌خاطر انتظاراتی برآورده‌نشده تبعید می‌کنند و یا ازبین می‌برند. چطور می‌توان چنین موضوعی را در قالب مقوله‌ی قربانی کردن توضیح داد؟ درادامه به این موضوع خواهیم پرداخت.

٦- قربانیان قربانی‌کننده

چنان‌چه گفته شد، این شخصیت‌ها درطول نمایشنامه دست‌به‌قربانی‌زدن می‌زنند و خود قربانی می‌شوند. کدام‌یک از الگوهایی قربانی که پیش‌ازاین برشمردیم، می‌تواند پاسخگوی این‌شکل از قربانی کردن که در این نمایشنامه شاهد آن هستیم باشد؟

در مورد سه آیین یادشده، به این نکته اشاره کردیم که میان قربانی‌کننده و قربانی‌شونده تفاوت وجود دارد و این تفاوت در هرکدام از آن‌ها به‌چه‌شکل خود را نشان می‌دهد. دیدیم که تنها در آیین میترائیسم، خود میترا به‌عنوان قربانی‌کننده، و گاو، به‌عنوان حیوانی که تجسم هیچ خدایی نیست، قربانی‌شونده است. در دو آیین دیگر با خدایی روبه‌رو نبودیم که به‌خاطر آفرینش یا ازبین بردن گناهان، دیگری را قربانی کند. اما میترائیسم متفاوت است. در میترائیسم خدا برای دست یافتن به هدف آفرینش، دیگری را قربانی می‌کند. شاید بتوان این الگو را یک الگوی غالب برای قربانی مورد نظر در این نمایشنامه بدانیم: قربانی کردن دیگری برای رسیدن به هدفی. این هدف را شخصیت قربانی‌کننده به ما نشان می‌دهد: اگر قربانی‌کننده شرور باشد، طبیعی است که هدف، شر خواهد بود و اگر قربانی‌کننده خدایی مانند میترا باشد، هدف، آفرینش دوباره است. درادامه به این موضوع خواهیم پرداخت که هرکدام از شخصیت‌هایی که در بالا با یکدیگر همسان شدند، به‌چه‌صورت دست به قربانی می‌زنند.

٦-١- قربانی‌کنندگان ابله: لیر و گلاستر

همان‌طورکه در بالا گفته شد، خصوصیت مشترک این دو پدر، جهل و شتاب‌کاری در تصمیم‌گیری است. آن دو بلافاصله بعدازآن‌که فکر می‌کنند فرزندشان دچار خطایی شده، او را از خود طردوتبعید می‌کنند. درواقع آن‌ها نمی‌توانند کسانی که قدرت آن‌ها به‌مثابه‌ی «رئیس خانواده» را نادیده گرفته‌اند، ببخشند. سزای این کار آن‌ها، تبعید است.

همان‌طورکه درادامه‌ی نمایشنامه و بعداز اعمال قدرت آن‌ها نیز می‌بینیم، این خطای آن‌ها در قربانی

کردن، با قربانی کردن خودشان به‌دست دیگران جبران می‌شود. جالب آن‌که شکل قربانی کردن آن دو، به همان‌ترتیبی است که خود فرزندشان را قربانی کرده بودند. با قرار گرفتن درچنین‌شرایطی است که هر دو به شتاب‌کاری در تصمیم خود پی می‌برند و خود را مستحق چنین مجازاتی می‌یابند.

درواقع آن‌ها گرفتار دامی شده‌اند که به خودشان باز می‌گردد. روند قربانی کردن و قربانی شدن این دو را می‌توان به‌این‌ترتیب نشان داد:

فرزند شرور پدر را به قربانی کردن فرزند دیگر وا می‌دارد. ← پدر با شتاب‌کاری در این دام می‌افتد. ← پدر، قربانی فرزند شرور می‌شود.

همان‌طورکه دیده می‌شود، پدر هم قربانی می‌کند و هم قربانی می‌شود. درابتدای نمایشنامه می‌توان آن دو را به‌مثابه‌ی خدایانی دید زودرنج و شتاب‌کار (که در یونان باستان می‌توان شخصیت‌هایی نظیر آن دو یافت)، که فرزندشان را تنها به‌دلیل آن‌که توقع آن‌ها را برآورده نکرده، یا فکر می‌کنند برآورده نکرده، قربانی می‌کنند. اما این موضوع فقط درابتدای نمایشنامه مصداق دارد؛ زمانی‌که آن‌ها هم‌چون «رئیس خانواده» و خدای خانه قدرتمند هستند و قدرت خود را به دیگری تفویض نکرده‌اند. اما بخشیدن دارایی همان و قربانی شدن همان: هرکدام از آن‌ها نقصی دارند یا اشتباهی انجام داده‌اند که منجربه نابودی‌شان می‌شود. امیر گلاستر زناکار بوده و فرزند نامشروعی دارد که درنهایت باعث مرگ خودش می‌شود و شاه‌لیر اخلاق تندی دارد که درنهایت به‌دور کردن کردلیا از خودش می‌شود؛ درواقع این‌جا می‌توان تراژدی خدایانی را دید که زمانی قربانی می‌کردند: حال خود قربانی می‌شود؛ این‌بار قربانی اشتباه انسانی خودشان در قدرت دادن به فرزندانی شرور.

اگر قربانی میترایی را به‌عنوان قربانی ببینیم که در آن شخصیتی، دیگری را می‌کشد تا بتواند به هدف خود برسد، می‌توان قربانی شدن لیر و گلاستر به دست فرزندانشان را دراین‌دسته قرار داد. البته آن دو پیش‌ازآن‌که قربانی شوند، قربانی کرده‌اند که باز هم آن قربانی‌ها را می‌توان از نوع میترایی دانست: آن‌ها فرزندانی که قدرت پدر را به‌رسمیت نمی‌شناسند را قربانی می‌کنند تا عنصر نامطلوب را حذف کنند؛ هرچند این کارشان از سر نادانی است.

۶-۲- قربانی کنندگان شر: گانریل، ریگان و ادموند

این سه شخصیت، تنها به‌دلیل جاه‌طلبی و قدرت‌خواهی است که دست‌به هرکاری می‌زنند. آن‌ها پدرانشان را در نقشه‌ی خود قرار می‌دهند و بعداز سوءاستفاده از آن‌ها، قربانی‌شان می‌کنند. اما پایان کار آن‌ها با پدرانشان متفاوت است. درمورد این سه شخصیت شرور، سه اتفاق متفاوت می‌افتد: ریگان به

دست گانریل کشته می‌شود، گانریل خودکشی می‌کند و ادگار، ادموند را می‌کشد.

همان‌طورکه دیده می‌شود آن‌ها قربانی‌کنندگانی هستند که درنهایت در دام شرارت خود می‌افتند و درحالی‌که در یک رابطه‌ی سه‌طرفه‌ی نامشروع قرار گرفته‌اند، نابود می‌شوند. این سه نیز مانند پدران خود، قربانی می‌کنند. گانریل و ریگان، پدروخواهرشان را قربانی می‌کنند و ادموند، پدروبرادرش را. تفاوت رویکرد این سه با پدرانشان در مقوله‌ی قربانی، در این است که آن‌ها برخلاف پدرانشان به‌دلیل یک نقص اخلاقی این کار را انجام نمی‌دهند؛ آن‌ها شرور به‌معنای واقعی کلمه هستند. ادموند خود را «پست دیوسیرت» می‌خواند (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۱۰۹) و امیر آلبانی[۳۱] درمورد گانریل، همسرش، چنین می‌گوید: «تو دیوی هستی و قیافه‌ی زنی از تو محافظت می‌نماید» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۲۲۸). آن‌ها برای به‌دست آوردن قدرت هر مانعی را از سر راهشان بر می‌دارند و هر موجودی را قربانی رسیدن به اهدافشان می‌کنند؛ و می‌بینیم که گانریل حتی خواهرش را که با او متحد بوده، به‌خاطر عشق به ادموند می‌کشد. اما ادموند، خود قربانی می‌شود.

۶-۳- قربانی‌کننده‌ی خیر: ادگار

ادگار و کردلیا را می‌توان تنها قربانیان حقیقی این نمایشنامه، به مفهوم واقعی کلمه، دانست. بااین‌تفاوت که پایان کار این دو با یکدیگر متفاوت است. کردلیا به‌واقع قربانی می‌شود و این ادموند است که او را می‌کشد. اما ادگار متفاوت است. ادگار با دیدن مرگ‌وبدبختی پدرش، و آن‌چه ادموند با او انجام داده، او را می‌کشد. درواقع با کشتن ادموند است که تمامی مشکلات و شرارت‌ها پایان می‌گیرد. وقتی ریگان، گانریل، کردلیا، لیر و ادموند می‌میرند، امیر آلبانی پیشنهاد می‌دهد که ادگار و امیر کنت[۳۲] بر «کشور از هم گسیخته» (شکسپیر، ۱۳۸۲: ۲۸۸) حکومت کنند؛ امیر کنت تصمیم می‌گیرد به سفر برود و تنها ادگار است که می‌ماند. تنها کسانی که در این نمایشنامه هیچ گناهی بردوش ندارند، کردلیا و ادگار هستند. کردلیا در پایان قربانی می‌شود؛ اما ادگار به‌عنوان قربانی‌کننده‌ی اصلی این نمایشنامه (به مفهوم میترایی کلمه)، با کشتن ادموند، نمایانگر به وجود آمدن حکومتی جدید در این «کشور از هم گسیخته» است.

آن‌چه درمورد ادگار جلبِ توجه می‌کند و ما را بیشتر مجاب می‌کند تا او را به‌چشم یک میترای جدید در عصر اومانیسم ببینیم، هوشمندی او در دفع خطرات است. باوجودآن‌که لیر و گلاستر نیز مانند او از خانه‌وکاشانه‌ی خود رانده می‌شوند، اما سرانجامشان به جنون‌وبیچارگی کشیده می‌شود. اما ادگار می‌تواند با تغییر لباس و تبدیل شدن به ولگردی دیوانه، خطرات را ازسر بگذراند. نسخه‌ی دیگر او را می‌توان در دلقک همراه لیر دید که باوجود تمام تلاش‌هایش نمی‌تواند لیر را از جنون برهاند؛ درحالی‌که ادگار

می‌تواند با خرد خود کاری کند که گلاستر تاحدودی از دیوانگی نجات پیدا کند. البته ادگار باید آزمونی را پشت سر بگذارد تا بتواند دست‌به قربانی بزند. آیین تشرف ادگار را می‌توان در همین هوشمندی او دانست که می‌تواند با خردمندی خود خطرات را ازسر بگذراند و مدتی «اسیر» دیوانگی قلابی باشد تا آن‌که بتواند برای عمل خطیر نهایی خود را آماده کند. قربانی کردن او نیز از جنس میترایی است و برای آفرینش انجام می‌شود که درادامه به آن اشاره خواهد شد.

٦-٤- قربانی برای آفرینش

همان‌طورکه توضیح داده شد، در این نمایشنامه سه دسته قربانی‌کننده وجود داشت که تنها یک مورد از آن به آفرینش دوباره منجر شد. در شکل اول، قربانی‌کننده براثر اشتباه خود دیگری را قربانی می‌کند که چنین شکلی از قربانی در یونان باستان دیده می‌شود. درآن‌جا نیز با خدایی روبه‌رو هستیم که به‌خاطر آن‌که قدرتش مورد احترام واقع نشده، دست‌به‌قربانی‌کردن می‌زند. امادراین‌جا همین خدای قربانی‌کننده، خود، قربانی اهداف شرورانه‌ی دیگری می‌شود.

درمورد دوم، قربانی کردن با هدفی شرورانه شکل می‌گیرد؛ درواقع می‌توان این قربانی را مقایسه کرد با قربانی گاو توسط اهریمن در ***بندهشن***. درآن‌مورد نیز اهریمن به‌منظور ازبین بردن آفرینش‌های اهورایی دست‌به‌قربانی‌زدن. اما از خون‌وجسم حیوان قربانی‌شده، آفرینش از نو شکل می‌گیرد. درواقع هدف شرورانه‌ی دسته‌ی دوم نیز به‌همین‌شکل است. آن‌ها قربانی می‌کنند تا بتوانند ازطریقی نامشروع به حکومت و ثروت برسند. اما همان‌طورکه نمایشنامه به ما نشان می‌دهد، قربانی کردن نمی‌تواند به اهداف نامشروع منجر شود. درواقع قربانی کردن در شکل دوم آن در این نمایشنامه، نه به هدف آفرینش به مفهوم انتزاعی آن، یعنی به‌وجود آوردن نظم از آشوب یا زنده‌کردن ارزش‌ها، بلکه با هدف مرگ ارزش‌ها و ایجاد آشوب است. درواقع می‌توان آن را نسخه‌ای وارونه از قربانی کردن دید.

اما درمورد سوم که تنها قربانی کردن، به مفهوم حقیقی در این نمایشنامه است، با ادگار به‌مثابه‌ی میترایی جدید روبه‌رو هستیم. هدف او از کشتن ادموند، برادرش، تنها زنده‌کردن نظم ازدست‌رفته است. او قربانی می‌کند تا ارزش‌هایی که اعمال‌وکردار ادموند، گانریل و ریگان ازبین برده‌اند، بتوانند دوباره در دربار و کشور حاکم شوند. درواقع بعدازآن‌که تمامی افراد دخیل در داستان کشته شدند، جوانی از راه می‌رسد تا بتواند بر این خرابه‌ی برجای‌مانده از آشوب‌ها، حکومتی جدید برپا کند و همین موضوع، ادگارِ قربانی‌کننده را بیش‌ازپیش به میترا شبیه می‌کند، چراکه او با عمل قربانی کردن، دست به آفرینش می‌زند و قربانی‌کننده و آفرینشگر در یک شخصیت ادغام می‌شوند.

٦-٥- کردلیا: قربانی بی‌گناه

در این نمایشنامه تنها شخصیتی که قربانی می‌شود بدون‌آن‌که خود دست‌به‌قربانی‌زدن ببرد، کردلیا است. او بعداز قربانی شدن توسط پدر و تبعید، در بازگشت نیز به دست ادموند کشته می‌شود. درواقع تفاوت کردلیا و ادگار در این موضوع است که کردلیا بعداز قربانی شدن دست‌به قربانی کردن نمی‌زند. این موضوع می‌تواند دو دلیل داشته باشد: ۱- کردلیا هوشمندی لازم برای ازسر گذراندن شرایط دشوار را ندارد و نمی‌تواند آزمون تشرفی که ادگار ازسر گذرانده را انجام دهد، یا ۲- کردلیا خودخواسته به کام مرگ و قربانی شدن می‌رود. چنان‌که پیش‌ازاین اشاره شد، در نمایشنامه ارجاعاتی نسبت‌به مورد دوم وجود دارد و گویی قربانی شدن کردلیا، برای پاک کردن گناهان خواهرانش است.

اما ازسوی‌دیگر ممکن است کردلیا مانند افیلیا، به‌عنوان شخصیتی بی‌گناه، قربانی شدن را انتخاب کرده باشد تا بتواند ارزش‌هایی را که گانریل و ریگان سعی در ازبین بردنشان داشته‌اند احیا کند. درواقع او انتخاب می‌کند که به بریتانیا لشکرکشی کند، هرچندکه این کار امکان دارد به بهای جانش تمام شود. او این کار را نه‌به‌خاطر رسیدن به مقام یا ثروت، بلکه برای کمک‌به پدرش انجام می‌دهد؛ یعنی بر عکس دو خواهر دیگر.

علاوه‌برآن، اگر بخواهیم بپذیریم که کردلیا هوشمندی ادگار برای از سر گذراندن شرایط سخت را نداشته است، می‌توانیم به این موضوع اشاره کنیم که او نیز آزمون تشرفی را طی می‌کند. اما جنس آزمون او و ادگار متفاوت است و همین تفاوت باعث می‌شود که کردلیا را همانند مسیح تلقی کنیم و ادگار را همانند میترا. کردلیا نیز بعداز تبعید به فرانسه، به بریتانیا باز می‌گردد؛ اگر تبعید را قربانی شدن درنظر بگیریم، بازگشت او نوعی رستاخیز است. اگر قربانی شدن او به دست پدر را مانند قربانی شدن مسیح به دست خدا/پدر بدانیم، رستاخیز او، رستاخیزی است که مسیح نیز بعداز مصلوب شدن تجربه می‌کند. کردلیا رستاخیز می‌کند تا بتواند پدرش را از بیماری نجات دهد؛ مسیح نیز رستاخیز می‌کند تا کاری کند حواریون به او ایمان بیاورند و از بی‌ایمانی/بیماری نجات پیدا کنند. پس همان‌طورکه مسیح بعداز رستاخیز باید دوباره بمیرد، کردلیا نیز با انجام دادن وظیفه‌ی خود، دیگر دلیلی برای زنده ماندن ندارد و می‌میرد. همین موضوع باعث می‌شود جنس قربانی شدن کردلیا را از جنس قربانی شدن مسیح بدانیم.

اما آزمون تشرف ادگار متفاوت است. او پیش‌ازآن‌که توسط پدرش قربانی شود، خودخواسته به‌تبعید می‌رود. در نمایشنامه نیز کردلیا را تنها در صحنه‌ی اول پرده‌ی اول و بعد در پرده‌ی چهارم می‌بینیم که از فرانسه بازگشته؛ حال‌آن‌که ادگار درتمامی نمایشنامه حاضر است. به‌نظر می‌رسد ادگار بیش‌ازآن‌که قربانی شود، وانمود می‌کند قربانی شده است تا بتواند مرگ و رستاخیز «نمادین» داشته باشد؛ او مانند متشرفان میترایی است که در غاری چشم‌هایشان را می‌بستند و وانمود می‌کردند، در بند هستند تا میترا آن‌ها را

نجات دهد و بتوانند با گذشتن از این مرحله خود را برای عمل قربانی کردن، آماده کنند (مرکلباخ، ۱۳۸۷: ۱۶۲). ادگار نیز با وانمود کردن به دیوانگی عمل مشابهی را انجام می‌دهد.

به‌هرحال چه کردلیا خودخواسته و برای پاک کردن گناهان دو خواهر دیگرش تن‌به قربانی شدن داده باشد و چه مانند مسیح بعداز رستاخیز و اطمینان یافتن از نجات پدرش دوباره مرده باشد، در هر دو صورت نقشی مانند مسیح را ایفا می‌کند. او با ادگار که تلاش می‌کند از قربانی شدن فرار کرده و به‌جایِ آن قربانی کند متفاوت است. هر دو به‌دنبال آفرینش ازطریق مرگ هستند، اما یکی به شیوه‌ی مسیحی و دیگری به شیوه‌ی میترایی.

نتیجه‌گیری

در تحقیقی که انجام شد، این موضوع موردِبررسی قرار گرفت که چطور می‌توان الگوی قربانی میترائیستی را در نمایشنامه‌ای غربی نظیر ***شاه‌لیر*** مورد بررسی قرار داد. درواقع الگویی که در این قربانی (و در سایر قربانی‌ها) وجود دارد، الگوی زیر است:

قربانی کردن با هداف
شرورانه: برهم خوردن نظم

↓

قربانی کردن با اهداف خیر:
آفرینش دوباره‌ی نظم

در این نمایشنامه نیز دیده می‌شود که چگونه شخصیت‌های مختلف، قربانی می‌کنند تا بتوانند به نظم موردِنظر خود، که گاه برابر با آشوب است، دست یابند. اما درنهایت یک قربانی‌کننده‌ی میترایی است (و بی‌شباهت به الگوهای پیشین) که نظم نهایی را حاکم می‌کند و می‌تواند از ویرانه‌ها، آبادی بیافریند. درواقع درطیِ نمایشنامه اتفاقاتی رخ می‌دهند که مدام نمایشنامه را به آشوب نهایی نزدیک می‌کنند، اما دراین‌میان، قربانی‌کننده‌ای خود را مهیای برپایی نظم جدید می‌کند که باتوجه‌به آن‌چه در مورد آیین‌های قربانی گفته شد، بیش‌ازهمه شبیه به میترا است؛ او آیین تشرفی را ازسر می‌گذراند و درنهایت نظم نو را بنیان می‌گذارد. درحالی‌که قربانی مسیح‌واری نظیر کردلیا، درنهایت بلاگردان گناهان خواهرانش می‌شود و بعداز مرگش نظم جدیدی در زندگی این جهانی حاصل نمی‌شود. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت در این نمایشنامه، تاثیر الگویی قربانی میترائیستی، با ویژگی‌های خاص خود، در پایان‌بندی نمایشنامه و حکومت ادگار بر قلمرو لیر، دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1- Earl of Gloucester
2- Dionysus
3- Suffering
4- Dithyramb
5- Titan. خدایان غول‌پیکر یونانی
6- Celtic
7- Roger Beck
8- Halio
9- Cordelia
10- Holinshed
11- Mirour for Magistrates
12- Higgins
13- The Faerie Queene
14- Spenser

۱۵- یفتاح توسط برادران ناتنی‌اش از شهر بیرون رانده می‌شود. او به طوب می‌رود و سپاهی از ولگردها تشکیل می‌دهد. مردم شهر او، جلعاد، با عمونی‌ها وارد جنگ می‌شوند و از یفتاح می‌خواهند تا به آن‌ها کمک کند. یفتاح در جنگ پیروز می‌شود و نذر می‌کند هنگام بازگشت، هر موجودی از در خانه‌اش برای استقبال او بیرون آمد را قربانی کند. در بازگشت، تنها دختر یفتاح به استقبال او می‌آید و یفتاح ناگزیر از قربانی کردن او می‌شود (داوران، ۱۱:۱-۴۰).

16- Cinderella
17- Iphigenia at Aulis
18- Clytemnestra
19- Lir, Ler, Llŷr
20- Celt

۲۱- Neptune خدای دریا و هشتمین سیاره‌ی منظومه‌ی شمسی.

22- Goneril
23- Regan
24- Edmund
25- Philoctetes
26- Edgar
27- Edmund
28- Duke of Cornwall

۲۹- Hamartia نقطه‌ی ضعف قهرمان در تراژدی‌های یونان باستان

30- Tom O'Bedlam
31- Duke of Albany
32- Earl of Kent

فهرست منابع

۱-***کتاب مقدس***: عهد جدید

۲- اشتاینر، جورج (۱۳۸۶)، ***مرگ تراژدی***، ترجمه بهزاد قادری، چاپ دوم، تهران، انتشارات نمایش.

۳-براکت، اسکار گروس (۱۳۸۰)، ***تاریخ تئاتر جهان جلد ۱***، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، چاپ سوم، تهران، نشر مروارید.

۴- شکسپیر، ویلیام (۱۳۸۲)، ***لیرشاه***، ترجمه جواد پیمان، چاپ نهم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۵- شورتهایم، المار (۱۳۸۷)، ***گسترش یک آیین ایرانی در اروپا***، ترجمه‌ی نادرقلی درخشانی، تهران، نشر ثالث.

۶-فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۴)، ***شاخه‌ی زرین: پژوهشی در جادو و دین***، ترجمه کاظم فیروزمند، چاپ دوم، تهران، نشر آگه.

۷-کات، یان (۱۳۷۷)، ***تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان: تناول خدایان***، ترجمه داود دانشور و منصور ابراهیمی، تهران، انتشارات سمت.

۸- کویاجی، جهانگیر کوروجی (۱۳۸۸)، ***بنیادهای اسطوره و حماسه‌ی ایران***، گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه، چاپ سوم، تهران، نشر آگه.

۹- مرکلباخ، راینهولد (۱۳۸۷)، ***میترا، آیین و تاریخ***، ترجمه‌ی توفیق گلی‌زاده و ملیحه کرباسیان، تهران، نشر اختران.

۱۰- نیچه، فریدریش (۱۳۸۵)، ***زایش تراژدی از روح موسیقی***، ترجمه رویا منجم، چاپ دوم، آبادان، نشر پرسش.

۱۱- ورمازرن، مارتین (۱۳۸۶)، ***آیین میترا***، چاپ ششم، تهران، نشر چشمه.

12- Hard, Robin (2004), the Routledge Handbook of Greek Mythology, Routledge, London.

13- Roman, Luke and others (2010), Encyclopedia of Greek and Roman Mythology, Facts on File, New York.

14-Salamone, Frank A. editor (2004), Encyclopedia of Religious Rites, Rituals, and Festivals, Routledge, London and New York.

15-Sanders, E. P. (1993), The Historical Figure of Jesus, Allen Lane, London.

16- Shakespeare, William (2005), The Tragedy of King Lear updated edition, edited by Jay L. Halio, Cambridge UP, Cambridge.

17-Willoughby, Harold R. (1929), Pagan Regeneration: a Study of Mystery Initiations in the Graeco-Roman World, the University of Chicago Press,

Chigaco.
18- Zaehner, R. C. (1961), the Dawn and Twilight of Zoroastrianism, G. P. Putnam's Sons, New York.

بررسی روایت از دیدگاه ژرار ژنه با نگاهی به نمایشنامه‌هایی از اکبر رادی

(شب به خیر جناب کنت، باغ شب نمای ما، خانمچه و مهتابی)*

مریم جعفری حصارلو، تاجبخش فنائیان**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/ ۳ / ۲۰ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/ ۴ / ۲۵

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد خانم مریم جعفری حصارلو است باعنوان «تجزیه و تحلیل مباحث کلیدی موثر در کارگردانی آثار دهه۷۰ اکبر رادی» در دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران که به راهنمایی دکتر تاجبخش فنائیان صورت گرفته است.

**نویسندهٔ مسؤول

بررسی روایت از دیدگاه ژرار ژنه با نگاهی به نمایشنامه‌هایی از اکبر رادی

(شب به خیر جناب کنت، باغ شب نمای ما، خانمچه و مهتابی)

مریم جعفری حصارلو | کارشناس ارشد کارگردانی، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، تهران، ایران
تاجبخش فنائیان | عضو هیات علمی دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، تهران، ایران

چکیده

ازمیانِ آثار دهه ۷۰ اکبر رادی، سه اثر **خانمچه و مهتابی**، **شب به خیر جناب کنت** و **باغ شب نمای ما**، بیشتر به مسئله روایت پرداخته است. زیرا ورای ساختارهای سنتی و رئالیستی و با فضایی سیال‌ذهن، خلق شده‌اند. یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های آن‌ها با دیگر آثار رادی، تفاوت در شیوه پرداخت روایت‌هاست. به‌همین‌دلیل این مقاله درابتدا تعریف روایت به مفهوم کلی و از دیدگاه ژرار ژنه را ارایه می‌دهد. درادامه به معرفی و تحلیل سه اثر مذکورمی پردازد. سپس نقش روایت در سه اثر و مشابهت‌های روایتی آن‌ها مطرح می‌شود. مسئله اصلی مقاله این است که نقش روایت و تاثیرگذاری آن در پرداخت سه اثر ذکرشده چیست؟ باتوجه‌به این مسئله فرضیه میزان موثر بودن شخصیت در طراحی روایت‌ها شکل گرفته و درنهایت نقش کلیدی شخصیت‌ها درپرداخت روایت این سه اثر مشخص می‌شود. زیرا از تکنیک‌های روایت استفاده شده‌است و در پایان، جمع‌بندی آن درقالبِ جدول ارایه می‌شود.

واژگان کلیدی: ژرار ژنه، روایت، اکبر رادی، شخصیت‌پردازی

مقدمه

اکبر رادی در برخی‌از آثارش از روایت و خرده‌روایت‌های تودرتو درجهت فضاسازی غیر رئالیستی درعین باورپذیری استفاده می‌کند. وی بااستفاده از روایت، عنصر زمان در نمایش را به‌چالش کشیده ؛ تاجایی‌که تماشاگر در یک «لازمان» و «لامکان» مطلق، جریان رئالیستی و روزمره زندگی را باور می‌کند و با آن همراه می‌شود. به‌همین‌دلیل نیز شخصیت‌های آثارش، یک‌سره از گذشته‌وحال سخن می‌گویند. آن‌چه باعث این مدعاست، استفاده‌از عنصر روایت در طراحی و پرداخت اثر نمایشی است. او در طراحی گفت‌وگوها از ویژگی‌های روایت در داستان نیز استفاده می‌کند. فرامرز طالبی می‌گوید:« به عقیده من رادی برای رمان و داستان نوشتن مستعدتر است تا برای نمایشنامه، در نمایشنامه ایجاز شرط است و نویسنده باید مدام مورد توجه باشد که تماشاچی خسته و کسل نشود»(طالبی،۱۳۸۳: ۳۰۲). با مطالعه آثارش پی می‌بریم که توجه‌به عنصرروایت در سه اثر ***شب به خیر جناب کنت، باغ شب نمای ما، خانمچه و مهتابی*** قابل تامل است. در این آثار گفت‌وگوی شخصیت‌ها، مخاطب را با روایت‌وخرده‌روایت‌ها روبه‌رو می‌کند. گفت‌وگوها درعینِ پیشبرد روند نمایشنامه، روایت‌هایی را مطرح می‌کنند. به‌همین‌دلیل به‌نظر می‌رسد که در شکل‌گیری سه اثر یادشده عنصر«روایت» بر شخصیت‌پردازی تاثیرگذاراست. زیرا شخصیت‌پردازی پیوند اندام‌واره‌ای با شکل‌گیری نمایشنامه دارد. بنابراین در تحلیل این آثار باید به ارتباط بین شخصیت‌پردازی و شکل‌گیری روایت توجه کرد.

ازسوی‌دیگر *ژرار ژنه* یکی از صاحب نظرانی که کمتر در ایران شناخته شده، به‌بررسیِ روایت می‌پردازد.

او در سال ۱۹۳۰میلادی در شهر پاریس به‌دنیا آمد و در سال ۱۹۶۷میلادی درجه پروفسوری ادبیات فرانسه را از دانشگاه سوربن دریافت کرد. وی یکی از اعضای جنبش ساختارگرایان است. ساختارگرایانی هم‌چون لویی استروس، رولان بارت و..... هم‌چنین وی از اعضای حزب کمونیست فرانسه بود. پس‌از ترک حزب کمونیست به حزب سوسیالیست پیوست. *ژنه* نقش بسیار مهمی در راه‌اندازی دوباره فنّ بلاغت در نقد ادبی داشت. هم‌چون صنعت کنایه، مجاز و... به‌علاوه او در زمینه روایت نیز تحقیق کرد و کتاب ***کلام روائی***[1] او ازمیان تمام کتاب‌های نوشته‌شده به زبان انگلیسی، معتبرتر است.

این مقاله به سوال«آیا عنصر روایت درفرآیند شخصیت پردازی‌های سه اثر مذکور تاثیر مثبت دارد؟» را پاسخ می‌دهد. برای یافتن پاسخ سوال، ابتدا حوزه مفاهیم روایت مطرح می‌شود. سپس ضمن تحلیل نمایشنامه‌ها، انواع روایت درسه اثر ذکرشده مشخص می‌شود تا تاثیر روایت در روند شخصیت‌پردازی سه اثر یادشده تاکید شود.

به‌همین‌دلیل پژوهش ازطریق پرداخت یافته‌های توصیفی، تحلیلی و هم‌چنین تحلیل سه نمایشنامه

باتوجه‌به تعاریف روایت به‌صورت تحلیلی‌وتوصیفی شکل گرفته‌است.

بحث روایت و تعاریف آن بسیار گسترده‌تر از آن است که در یک پژوهش بتوان به آن پرداخت. بنابراین پژوهشگر تنها تعاریف و انواعی از آن را که متناسب با موضوع پژوهش بود، انتخاب و استفاده کرده است. احمد اخوت درکتاب ***دستور زبان داستان*** ،تعریف *اسکولز*[۲] را چنین روایت می‌کند :« کلیه متون ادبی که دارای خصوصیت وجود قصه[۳] وحضور قصه گو است را می توان یک متن روایی دانست که اگر با دید وسیعتری به راوی بنگریم؛ متوجه می شویم که راوی ضمنی و ناپیدا را هم می‌توان راوی دانست» (اخوت،۱۳۷۱ :۸). راوی موجودی حقیقی ودارای هویت است که در داستان حضور دارد و داستان را روایت می‌کند. انواع راوی به‌اعتقاد *ناصر ایرانی* عبارتند از: راوی دانای کل[۴]، دانای کل محدود[۵]، راوی با منظر بیرونی[۶]«زاویه دید بیرونی»

شکل‌های نمایشی روایت داستان نیز به دو دسته تقسیم می‌شود. آینه ذهنی و شیوه نمایشی و زیرمجموعه شیوه نمایشی نیز جریان سیال‌ذهن قرار دارد. در ***واژه نامه هنر داستان*** (میر صادقی،۱۳۷۰ :۷۳). «جریان سیال‌ذهن[۷]» به‌کلی در حوزه آگاهی و واکنش عاطفی–روانی فرد قرار گرفته. این ویژگی از پایین‌ترین سطح تکلم آغاز می‌شود و تا بالاترین سطح کاملا مجرای تفکر منطقی است. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۷۵).

یکی از روش‌های جریان سیال‌ذهن حدیثِ‌نفس[۸] است. هم‌چنین *تگ‌گویی*[۹] نیز انواع دارد. از انواع تک‌گویی‌ها خودپژواکی [۱۰]است. یعنی راوی درهنگامِ نقل داستان از دشواری کار سخن می‌گوید.

ازسوی‌دیگر ژرار ژنه سه عامل *قصه (نقل)، داستان و روایت* را ازهم متمایز می‌کند. او که متاثر از شکل‌گرایان روس است، *قصه* را یکی از جنبه‌های روایت می‌داند و *روایت* را عمل روایت کردن تعریف می‌کند. او میان روایت‌گری (فرایند روایت کردن) و روایت (آن‌چه که بازگو می‌شود) تفاوت قائل می‌شود. درنهایت روایت را به چندنوع متفاوت تقسیم می‌کند(اخوت،۱۳۷۱ :۴۱).

۱– روایت مابعد(گذشته‌نگر)که همان روایت به‌صورت گذشته است. به‌علت به‌کار بردن کلمه «مابعد» زمان طرح است که فراتر از داستان قرار می‌گیرد. بنابراین داستان ترتیب وقایع را به‌هم زده و وقایع از گذشته تعریف می‌شود. تا به زمان حال می‌رسد.

۲– روایت مقدم یا آینده‌نگر، در این‌نوع روایت طرح جلوتر از زمان داستان است و آن‌چه در آینده اتفاق خواهد افتاد را مطرح می‌کند. این‌نوع روایت بیشتر به رویا و داستان های علمی اختصاص دارد. و به زمان حال صورت می‌گیرد.

۳– روایت لحظه‌به‌لحظه به شیوه‌ای که زمان طرح و داستان با هم تداخل و برخورد می‌کنند. این نوع روایت پیچیده‌ترین شکل روایت است. زیرا چندین شخصیت روایت خود را تعریف می‌کنند.

برای نمونه روایت‌های نامه‌ای ازاین‌گروه هستند. دراین‌گونه روایت ها راوی هم قهرمان، هم راوی و هم کس دیگری است. زمان هم اگرچه زمان حال ساده است. اما به‌دلیل آنکه مربوط‌به گذشته است، ناگزیر جزء گذشته محسوب می‌شود.

هم‌چنین *ژنه* در تحلیل روایت بر پنج عامل توجه می کند: نظم[11]، تداوم[12]، بسامد[13] وجه[14]،حالت یا گوینده[15](نوع راوی) (اخوت، ۱۳۷۱ :۲۷).

نظم: آیا زمان‌بندی طرح با داستان هماهنگ است؟

تداوم: آیا داستان چیزی از طرح را حذف کرده است؟

بسامد: آیا حادثه‌ای یک‌بار اتفاق افتاده، یک‌بار هم تعریف شده؟

وجه: راوی برای روایت خود از چه دیدگاهی استفاده می‌کند.

نوع راوی: روایت برای بیان خود از چه‌نوع راوی استفاده می‌کند و پایگاه و وجهه‌ی نظر این راوی چگونه است(احمد اخوت،۱۳۷۱ ،۲۶)

معرفی نمایشنامه ***باغ شب نمای ما***

باغ شب نمای ما هم‌چون آثار دیگر دهه۷۰ اثری نمادین است. نام نمایشنامه و شاعرانگی آن بی‌شباهت به ***باغ آلبالوی*** چخوف نیست. نمایشنامه‌ی ***باغ شب‌نمای ما*** در دوران حکومت ناصرالدین‌شاه روی می‌دهد. اثر اگرچه ویژگی‌های خاصی ازجمله بازی‌های زبانی دارد؛ اما انتظار وجود یک داستان منسجم همراه با کشمکش، نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی امری بیهوده است. زیرا اثر بی‌هیچ بحرانی، به پرداخت مسائل روزمرۀ زمامدار ایران می‌پردازد. اما پرداختن به وضعیت زمانه است که به کشمکش مخاطب با خودش نقب می‌زند.

نمایشنامه دردو پرده به نام‌های «قبله‌ی عالم» و «جبه» رقم می‌خورد و بیشتر به‌سمتِ تفسیرونقد یک واقعه‌ی تاریخی میل می‌کند . شاید بتوان آن را جزء نقدهای اجتماعی به روش نمایشنامه خواند.

تحلیل ***باغ شب‌نمای ما*** برمبنای روایت

باتوجه‌به مسئله روایت، با دو دیدگاه می توان نمایشنامه را بررسی کرد. روایت ها حامل *کنش جاری*[16] و *کنش پیش آغازین*[17] هستند. درنتیجه روند نمایشنامه را تعیین می‌کنند.

دیدگاه اول: شاه درحال روایت کل اثر به اعتمادالسلطنه است تا آن را در تاریخ ثبت کند و در پایان ملیجک تک‌گویی بلندش را در هیبت شاه می‌گوید.

دیدگاه دوم: اثر را بیرون از روایت شاه بنگریم.

اگر با دیدگاه اول روایت‌های اثر را بررسی کنیم. کل نمایشنامه کنش پیش‌آغازین است. دراین‌صورت

کنش جاری که آلوده شدن جبه‌ی شاهانه، چگونگی کشته شدن و نحوهٔ حکومت‌داری‌اش است؛ همه تحتِ تاثیر کنش پیش‌آغازین رخ می دهد. به‌خصوص که شاه خود چگونگی به‌شکار رفتن را «روایت» می‌کند تا اعتمادالسلطنه بنویسد و در تاریخ ثبت کند. درنتیجه ماهیت درام نوعی روایت گذشته‌نگر است که با روایت لحظه‌به‌لحظه تلفیق شده. زیرا شخصیت‌ها روایت‌های خود را بیان می‌کنند. درعین‌حال زمانی‌که شاه از کاتب می خواهد تا وقایع را بنویسد شکلی از روایت‌های نامه‌ای نیز به‌خود می‌گیرد.

اگر با دیدگاه دوم اثر را بررسی کنیم .شاید بتوان روایت را به‌نوعی خیال ملیجک دانست. دراین‌صورت مجموعه حکومت‌داری ناصرالدین‌شاه، چگونگی به‌شکار رفتن و کشته شدن او کنش جاری و درعین‌حال کنش پیش‌آغازین است. شکلی از روایت گذشته‌نگر حادث می شود. درواقع روایت اتفاقات آینده‌ای که در گذشته رخ داده، از زبان شاه نقل می‌شود. آینده‌ای که در گذشته رخ داده و برای مخاطب روایت می‌شود.

تنها کسی‌که نگرش دوقطبی دارد، ملیجک است. او با تک‌گویی پایانی خود با کودکیِ شاهان جهان پیوند می خورد. ناگهان به ناخودآگاه جمعی ما بدل می‌شود که به‌زبان آمده و برایمان از گذشته نقل کرده است، حال‌آنکه خود یکی از شخصیت‌های موافق با استبداد، تلقی می‌شود.

هستهٔ اصلی اثر با وجود شخصیت «شاه» و کشمکش چگونگی حکومت‌داری‌اش شکل می‌گیرد. شاه، نمادی از تمامی حاکمان تاریخ است؛ یا تاریخ را به‌مانند خوابی می‌داند که پس‌از مرگش از آن برخاسته است.

کشمکش و کنش اثر، متأثر از مسئلهٔ روایت است. روایتی از خواب شاه! چراکه در پایان، شاه هم‌چون یک مردهٔ مومیایی بر تخت قرار می‌گیرد. درحالی‌که تا پایان اثرکه هدفِ گلوله قرار بگیرد؛ به روایت‌گری خود ادامه می‌دهد.

ازسوی‌دیگر باید به بازی هایزبانی در نمایشنامه اشاره کرد. به‌خصوص راوی در آخرین تک‌گویی بلند ملیجک، بازی تازه‌ای را آغاز می‌کند. با هر جمله‌ای که نگاشته شده است، زبان به‌لحاظ تاریخی به دوران معاصر نزدیک می شود. روندی تدریجی و پله‌پله که به ازنوبناشدن دوباره زبان دراماتیک اثر منتج می شود. تاآن‌جاکه در اواخر تک‌گویی، ماهیت زبان تغییر می کند. بنابراین دیگر مبین دوران حکومت ناصرالدین‌شاه نیست. این تغییر نامحسوس یکی از بهترین بازی‌های زبانی است. به‌نظر نگارنده هم‌زمان با تغییر زبانی، ملیجک نیز تغییر هویت می‌یابد و تبدیل‌به انسان معاصر می‌شود. انسانی که کوله‌باری از تاریخ پادشاهان را به‌سختی بردوش می‌کشد. ملیجک هم‌چون یک نویسنده متنی ادبی و یا مقاله‌ای اعتراض‌آمیز را مطرح می‌کند. شاید بتوان گفت شخصیت ملیجک از کالبد شخصیت نمایشنامه خارج می شود و پاجای‌پای «راوی» می‌گذارد و می‌گوید:

«این بوی قوش نیست آقا بوی نجاست قبله‌ی عالم است... آیا تو خود گواهی تاریخ بر نشیب و

انحطاط جهان نیست؟..... عظمت چیست؟ ای زبده ممکنات ،عظمت بر قلّه دنیا نشست و در نیزه نشاندن است...» (رادی،۱۳۷۶: ۹۳)

معرفی *خانمچه و مهتابی*

یکی از متفاوت‌ترین آثار دهۀ ۷۰، نمایشنامۀ ***خانمچه و مهتابی*** است. در این اثر شرح داستان زندگی پیرزنی نازا–خانجون– روایت می شود. او زندگی خود را در برهه‌های مختلف تاریخی نقل می‌کند. در پایان با زایش مار تعادل برقرار می‌شود. خانجون پس‌از زایش مار وعده زندگی روزمره را به بچه مار می‌دهد. رادی خانجون را در هر دوره از زمان تاریخ با نامی جدید متناسب با عرف زمانه معرفی می‌کند. به‌نوعی از تکنیک بازی‌دربازی، روایت‌درروایت و تلفیق آن با رویاوخواب سود می‌جوید. نویسنده موشکافانه به بحث جایگاه زن درطول تاریخ می‌پردازد.

تحلیل *خانمچه و مهتابی* برمبنای روایت

دراین اثر عنصر روایت بیش‌از نمایشنامه‌های دیگر کاربردی شده. زیرا از ویژگی داستان‌های مدرن (به‌خصوص داستان‌های روان‌شناختی) سود جسته است. نویسنده با تبدیل راوی سوم‌شخص به اول‌شخص و سپس بازگشت به اول‌شخص، جریان سیال‌ذهن را ایجاد می‌کند. بنابراین خواننده ابتدا با ذهن بیان‌کنندۀ شخصیت روبه‌رو می‌شود. سپس سیر منطقی داستان را دنبال می‌کند. هم‌چنین استفاده از فعل‌های زمان حال ویژگی گفت‌وگوی درونی و جریان سیال‌ذهن را تاکید می‌کند. این ویژگی یکی از شاخصه‌های داستان است. دراین‌نوع داستان، نویسنده ادراکات و افکار شخصیت‌های داستان خود را هم‌چون رویدادی بی‌نظم‌وترتیب و به‌ظاهر بدون هیچ دلیل و غرض و هدف خاصی درکنارهم ارایه می‌کند. در چنین شگردی، افکارواحساسات بی‌توجه به‌تطابق منطقی آن‌ها ظاهر می‌شود و پردۀ میان خواب‌وبیداری برداشته می‌شود. گاهی نیز قواعد دستوری زبان درهم می‌ریزد. (میرصادقی، ۱۳۷۷ :۱۳۰).

درواقع اثر به یک «روایت کلان[۱۸]» بدل شده است. حسینعلی نوذری درکتاب ***پست مدرنیته و پست مدرنیسم*** روایت کلان‌داستانی را جایگاه فراروایی عام و جهانی یا همه‌شمول می‌خواند. جایگاهی که قادر به ارزیابی و توجیه‌وتعدیل دیگر داستان‌ها، به‌منظور آشکار ساختن معنای حقیقی آن‌هاست. این‌گونه روایت‌ها مدعی ملکیت بخشیدن به حوزۀ روایت هستند؛ تا ازاین‌طریق توالی ذاتی، لحظات تاریخی را برحسب الهام فرافکنی‌شده‌ی یک « معنی» سازماندهی کنند(نوذری ،۱۳۸۰ :۷۲۱). دراین اثر هم راوی ازطریق بیان وقایع‌وحوادث درقالب تاریخ کلی، موضوع را جهان‌شمول می‌کند و برای رسیدن به مقصود خود از بهترین شیوه یعنی «جریان سیال‌ذهن» استفاده می‌کند.

درکتاب ***درآمدی به نمایشنامه شناسی*** قید شده«ادراکات و تفکرات به همان گونه که به طور اتفاقی پیش می‌آید، ارائه می‌شود. دراین شیوه ، عقاید واحساسات بدون توجه به توالی منطقی و تفاوت سطوح مختلف واقعیت (خواب، بیداری ومانند آنها) گاهی با به هم ریختن نحو و ترکیب کلام آشکار می‌شودکه از پایین ترین سطح معنی یعنی سطح پیش تکلمی آغاز می‌شود و به بالاترین سطح که سطح کاملاً مجزای تفکر منطقی است، می‌انجامد. فرض بر این است که در ذهن فرد، درلحظه ای معین ، آمیخته‌ای از تمام سطح‌های آگاهی، سیر بی پایان احساسات، افکار، خاطره‌ها، تداعی معانی و انعکاس به وجود آید، تا آنچه را جریان سیال ذهن می‌نامند، پدید آورد» (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۳۹۹).

ازآن‌جاکه روایت داستان زندگی خانجون را خودش روایت می‌کند؛ در اپیزودها یک بار روایت می‌شود و یک بار نیز تصویر می‌شود. اگرچه زمان روایت از زمان حال آغاز می‌شود. اما ناگهان به گذشته‌ای تاریخی باز گشته و سپس به‌تدریج به زمان حال برمی‌گردد. به‌همین‌دلیل سیر تسلسل زمانی به‌هم می‌ریزد. به‌همین‌دلیل دارای نظم‌وتداوم نیست.

در این اثر نیزکنش‌های دراماتیک درقالب دنیای تخیلی و با فضایی سورئالیستی رخ می‌دهد. نوعی روایت‌گری و یا تداعی خاطره‌ها و یا سیر بی‌پایان احساس که با زنده کردن نیروی تخیل براساس ناخودآگاه شکل می‌گیرد. بنابراین از روایت گذشته‌نگر استفاده شده است.

هم‌چنین این نمایشنامه دارای برخی شاخصه‌های پست‌مدرن است. به‌خصوص که متن مقولهٔ گفتمانی خود، مرجع اجتماعی – زبانی خود را تخریب می‌کند. یعنی نوعی فقدان ایجاد کرده و تماشاگر را به سرخوشی می‌رساند. همان‌طورکه رولان بارت معتقد است؛ متنی که تا سرحد نوعی ملال ناراحت‌کننده باشد، پنداشت‌های تاریخی، فرهنگی، روانی خواننده، ارزش ها و خاطرات او را برآشوبد، رابطه‌ی او با زبان را به‌بحران بکشد، متنی سرخوشی بخش است[۱۹](بارت،۱۳۸۲: ۲۸). ازسوی‌دیگر نویسنده دراین‌جا از راوی مفسر استفاده می‌کند. میرصادقی در تعریف این‌نوع راوی می‌گوید: «راوی مفسر، راوی دانای کل است که آزادانه و به تکرار روایت داستان را قطع می‌کند و نسبت به شخصیت ها و حوادث اظهار نظر می‌کند» (میر صادقی،۱۳۷۷: ۱۱۷). یکی‌دیگراز مسائل قابلِ‌توجه آشنایی‌زدایی[۲۰] است. زیرا درپایان نمایش، شاهد زایش یک مار هستیم.

درعین‌حال این عصر نیز هم‌چون نمایشنامه ***باغ شب نمای ما*** به تاریخ توجه دارد. برای نمونه در اپیزود سوم ماهرو و سامان درتفسیر نقاشی‌های سامان که بر کاغذ نگاشته شده و بازخورد آن خاطرات خانجون دردفتر آبی ماهوتی است می‌گوید:

« فقط یک بار و بعد از کشیدن اون درختِ آخر زندگی بود که قلیان تُنگابی رو چاق کردی و نشستی روی صندلی جنبان، در حالیکه تاب می‌خوردی، گفتی: « باطلِ اباطیل! » و من خودموتوی آینه

دیدم. با یه پیرهن بلندِ سفیدِ باستانی و اون چشم‌های رمیدهٔ وحشی- آه! این، کیه، سام؟ این کلهٔ مثلثی، این صورت ماه گرفته، این چشم‌های تیز طلایی! چشم‌های من که رنگ موهامه، موهای منم بلوطیه، و سرم گِرده عین توپ. پس چرا این کله شو سیخ طرف من گرفته و بِربِر نگاهم می‌کنه؟ چرا گردن شو پهن کرده این جور غضبناک ؟ و این زبانی که مثل تیغهٔ ... سامی.... سامی.... سامی....» (رادی،۱۳۷۸: ۸۲).

در این تک‌گویی ماهرو هم‌چون ملیجک ریشه‌های یک ارباب مومیایی که به‌وسعت کرهٔ خاکی درطول دوهزاره را بررسی می‌کند. حضور اعلی‌حضرت قدَرقدرتی است که با صورت مثلثی و چشم‌های طلایی ما را میخکوب می‌کند، و یا می‌خواهد با آن زبان مثلثی هم‌چون تیغ سراسر باستانی ما جدا کند. این‌جاست خون تازه ازرگ‌های ما فواره می‌زند.

همان خون جهنده‌ای پس‌از زالو انداختن حکیم تولوزان بر موضع شاه می‌جهید و یا فواره‌ای از خون سرخواجه‌اش که با متغیری جلاد بیرون جهید و دیده را گلگون کرد.

معرفی *شب به خیر جناب کنت*

شب به خیر جناب کنت حال‌وهوایی فراواقع‌گرایانه دارد و فضای آن با دیگرآثار رادی متفاوت است. اثر به‌طورکلی تصاویر ذهنی است که در لحظه مرگ از مقابل دیدگان کنت می‌گذرد. سناریویی که ناپیوسته خوانده می‌شود. اگرچه به‌ظاهر زمان‌ومکان ثابت هستند، اما به‌خاطر آوردن حوادث بیشتر ذهنی است نه عینی.

تحلیل نمایشنامه *شب به خیر جناب کنت برمبنای روایت*

به‌نظر نگارنده تمام حوادث در لحظهٔ خوابیدن کنت روی برانکار، به‌شکل ذهنی، اتفاق افتاده؛ چراکه اثر از لحظه‌ای آغاز می‌شود که ساعت پس‌از ضربهٔ هفتم به‌خواب می‌رود. این خواب ژرف، معنایی به‌جز «مرگ» ندارد. به‌دلیل برجسته شدن مسئله تنهایی‌وانتظار در این نمایشنامه، موضوع منوطبه ارتباط تنگانگ این دو است. یعنی ازابتدای نمایشنامه کنت درانتظار راننده‌ای است برای حضور در جشن عروسی و درهمین‌زمان وقایع گذشته را روایت می‌کند. درواقع کنش پیش‌آغازین اثر روایت بی‌رنگ‌شدهٔ گذشته است که از زبان کنت و گاهی رزیتا روایت می‌شود. بنابراین داستان ترتیب وقایع را به‌هم می‌ریزد. به‌همین‌دلیل کنت مدام وقایع مختلف را بدون ترتیب زمانی روایت می‌کند. هرچند این وقایع ترتیب زمانی را روایت نمی‌کند؛ اما تا زمان حال ادامه می یابد. ازسوی‌دیگر کشمکش ماهوی اثر کشمکشی ساکن است. کنت و رزیتا منتظرند و در زمان این انتظار به یادآوری خاطرات و گذشته می‌پردازند. درواقع

از روایت گذشته‌نگر استفاده می‌کنند. در این نمایشنامه کنت و رزیتا جسته‌وگریخته، گذشته خود را مرور می‌کنند تا به زمان حال برسند. راوی شخصیت کنت است و ما تنها ازطریق آن‌چه می‌گوید با او آشنا می‌شویم. درنتیجه با حدس‌وگمان افکار را می‌توان فهمید. پس‌از راوی با زاویه دید بیرونی استفاده شده است.

۱-۱ جدول طبقه بندی راوی و روایت

نام نمایشنامه	نوع روایت	عامل تاثیرگذار	نوع راوی وشیوه مورد استفاده
خانمچه و مهتابی	روایت لحظه‌به‌لحظه (گذشته‌نگر)	حامل بسامد و کنایه نمایشی زمان طرح جلوتر از داستان، جریان سیال‌ذهن و نظم ندارد. زمان از گذشته به حال می‌رسد- وجه انتقادی	راوی اول‌شخص مفرد (من) -روای سوم‌شخص مفرد، راوی با زاویه دید بیرونی با درهم‌آمیزی شیوه‌ی، نمایشی و آینه ذهنی
باغ شب نمای ما	روایت مابعد (گذشته‌نگر) روایت لحظه‌به‌لحظه (گذشته‌نگر)	حامل بسامد و کنایه نمایشی زمان از گذشته به حال می‌رسد وجه انتقادی-نظم‌وتداوم دارد.	راوی اول‌شخص مفرد(شاه و ملیجک) با درهم‌آمیزی شیوه نمایشی و آینه ذهنی
شب به خیر جناب کنت	روایت مابعد (گذشته‌نگر)	زمان طرح فراتر از داستان و وقایع از گذشته تا به زمان حال می‌آیند- حامل کنایه نمایشی	راوی اول‌شخص مفرد شیوه نمایشی

نتیجه‌گیری

ازمیان سه اثر یادشده چه به‌لحاظ شکل‌ونحوه روایت‌ها، دو اثر ***باغ شب نما*** و ***خانمچه و مهتابی*** نقاط مشابه بیشتری با یکدیگر دارند. نقطه مشترک این دو اثر وجوه تاریخی و گفت‌وگوی بلند است.

هم‌چنین هر دو اثر «اعتراضی» است. اگرچه مفعولیت اعتراض آن‌ها بر دو چیز متفاوت است. اما در حاکمیت معترضانه‌ی دو اثر شکی نیست. مسئلهٔ بازی‌های زبانی در ***باغ شب نما*** یکی از مسائل بسیار محسوس و بارز است. زیرا اثر اگرچه بازگوی دوران شاه شهید است. اما زبانی بسیار شیواوگویا دارد و به‌راحتی قابل استعمال در زمان حاضر است.

اما نمایشنامه ***شب به خیر جناب کنت*** دارای ویژگی‌های متفاوتی است. در مرحله اول خرده‌روایت‌ها

ازسوی شخصیت محوری یعنی کنت روایت می‌شود. هم‌چون دو نمایشنامه دیگر گفت‌وگوهای بلند ندارد. روایت‌ها درواقع یادآوری خاطرات متنوعی از زندگی شخصی کنت است و دارای شکل نمادین یا کنایی نیستند.

در هر سه اثر از روایت گذشته‌نگر برای شکل‌گیری کشمکش‌ها استفاده شده است. به‌همین‌دلیل در هر سه اثر، حوادث از گذشته به زمان حال می‌رسد. هرچند در دو نمایشنامه ***خانمچه و مهتابی*** و ***باغ شب نمای ما***، نوعی دیگر از روایت یعنی روایت لحظه‌به‌لحظه نیز رخ می‌دهد. در این آثار نویسنده بااستفاده از تکنیک‌های سیال‌ذهن، بسامد و تکنیک‌های نمایشی هم‌چنین راوی اول‌شخص مفرد شیوه جدیدی از درام‌نویسی را تجربه کرده است. حاصل این پژوهش می‌تواند در دراماتورژی اثر موثر باشد. جدول (۱-۱) حاصل تحلیل و مقایسه این سه اثر است. مقاله حاضر تنها یک مقاله تئوری نیست. بلکه قابلیت تعمیم‌پذیری بر دیگر آثار دهه ۷۰ را دارد.

پی‌نوشت‌ها

1-Narrative Discourse
2-Scholes
3-Tale
4-Omniscient point of view
5-Limited Omniscient point of view
6-Objective point of view
7 -Stream of consciousness
8- Soliloquy
9 -monologue
10- Self-reflexive
11-Order
12-Duration
13-Frequency
14-Mood
15-Voice
16-Present action
17-Previous action
18-Narrative Gran

۱۹- متن سرخوشی بخشی درمقابل متن لذت‌بخش است و متن لذت‌بخش، متنی که برآورده می‌کند، خوشنود می‌کند و شادی می‌بخشد، متنی که از دل فرهنگ می‌آید و گسستی از آن ندارد.

20- De familiarization

فهرست منابع

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

۲- اخوت، احمد. (۱۳۷۱).***دستور زبان داستان***. تهران: نشر فردا.

۳- اسکولز،رابرت. (۱۳۷۹).***درآمدی برساختارگرایی درادبیات***. فرزانه طاهری.تهران : نشر آگه.

۴- ایرانی،ناصر.(۱۳۶۴).***داستان:تعاریف،ابزارها و عناصر .*** تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۵- بارت،رولان.(۱۳۸۲). ***لذت متن*** . پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

۶- بودریا ،ژان.(۱۳۷۹).***فوکو را فراموش کن***. پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

۷- رادی،اکبر. (۱۳۸۳).***انسان ریخته یا نیمرخ شب رنگ در سپیده‌ی سوم***. تهران: نشر قطره.

۸- رادی ، اکبر.(۱۳۷۸).***باغ شب نمای ما*** . تهران: انتشارات نیلا.

۹- رادی ، اکبر. (۱۳۸۲).***خانمچه و مهتابی*** .تهران: نشر آگرا.

۱۰- رادی،اکبر.(۱۳۸۲).***روی صحنه آبی***.تهران: قطره.

۱۱- طالبی، فرامرز. (۱۳۸۳).***شناخت‌نامه‌ی اکبر رادی*** . تهران: نشر قطره .

۱۲- میرصادقی ،جمال و میر صادقی،میمنت(۱۳۷۷). ***واژه نامه هنر داستان نویسی***. تهران: کتاب مهناز.

۱۳- ناظرزاده‌ی کرمانی، فرهاد.(۱۳۸۳). ***درآمدی به نمایشنامه شناسی***. تهران: انتشارات سمت.

۱۴- نوذری، حسینعلی .(۱۳۸۰). ***پست مدرنیته و پست مدرنیسم***. (چاپ دوم).تهران: انتشارات نقش جهان.

۱۵- نوراحمد، همایون.(۱۳۸۱) ***فرهنگ اصطلاحات تئاتر***. تهران: نشر قطره.

۱۶- هاچ ، فرانسیس.(۱۳۷۲) ***کارگردانی نمایشنامه***. تهران: منصور براهیمی و علی اکبر علیزاد، تهران: انتشارات سمت.

۱۷- یزدانجو ، پیام. (۱۳۸۱). ***به سوی پسامدرن***. تهران: نشر مرکز.

http://en.wikipedia.org /wiki/Gérard_Genette

جایگاه مفهوم «سرنوشت» در ایران باستان ونسبت این مفهوم با عدم توسعه‌ی درام در ایران

مرضیه برزوئیان **، محمود طاووسی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۴/۲۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۵/۱

**نویسندهٔ مسؤول

جایگاه مفهوم «سرنوشت» در ایران باستان ونسبت این مفهوم با عدم توسعه‌ی درام در ایران

مرضیه برزوئیان
دانشجوی دکتری رشته پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس

محمود طاووسی
استاد دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

مفهوم "سرنوشت" از اولین مراحل تکوین تمدن‌های بشری، ذهن انسان را به‌خود مشغول داشته است. چیستی، چگونگی، و غایت هستی فردی‌وجمعی، مبنای اندیشه‌ورزی، اسطوره‌پردازی و تدوین چارچوب‌های ارزشی و میثاق‌های اخلاقی انسان بوده است. این مبنای ارزشی که همواره از روح دینی برخوردار است، ابتدا در روابط و سازوکارهای اجتماعی و سپس درقالبِ ادبیات‌وهنر متجلی می‌شود.

در این پژوهش، تلاش بر این است که تاثیر مفهوم بنیادین سرنوشت- به‌عنوان یکی از مولفه‌های اعتقادی ایران باستان- در عدم توسعه درام در ایران موردِبررسی قرار گیرد.

باتوجه‌به‌این‌که پرسش پژوهشی مقاله حاضر، مابه‌ازای ایرانی جایگاه سرنوشت در شکل‌گیری درام یونانی است، در این مقاله، ضمن بررسی مفهوم سرنوشت در اندیشه‌های ایران باستان، مقایسه‌ای میان جایگاه مفهوم سرنوشت در ایران‌ویونان باستان، انجام می‌شود.

روش این تحقیق، توصیفی- تحلیلی، مبتنی‌بر منابع کتابخانه‌ای است و نتیجه‌زیر را حاصل می‌کند:

ایرانیان، از مفهوم سرنوشت، چشم‌انداز روشن و آرمانی داشته‌اند؛ نوع تلقی یونانیان از هستی و فرجام آن، به‌خلق تراژدی منجر می‌شود، حال‌آنکه جهان ذهنی ایرانیان، باتوجه‌به دیدگاه‌های آنان نسبت‌به مرگ و سرانجام هستی، جهان تراژیک نیست.

واژگان کلیدی: سرنوشت، یونان باستان، ایران باستان، ادیان ایران باستان، تراژدی، درام در ایران

مقدمه

تعبیروتصور یک ملت از امور و پدیده‌های وضعی و طبیعی حیات، محصول اندیشه و تقیدات دیرین است و خود درقالب واژه‌هاومفاهیم نهادینه‌شده‌ی درون‌ملیتی، اندیشه و تفکرات پیشین را بازتولید می‌کند. دایره مفاهیم‌وواژه‌ها، جزئی از یک نظام یکپارچه فرهنگی است که هر جزء در قیاس و تطبیق با دیگر اجزا معنی و کارکرد خود را می‌یابد. پرسش پژوهشی مقاله‌ی حاضر، مابه‌ازای ایرانی جایگاه سرنوشت در شکل‌گیری درام یونانی است. آشکار است که شکل‌گیری تراژدی در یونان باستان، نتیجه‌ی مجموعه ای از شرایط اجتماعی است، اما انکار نمی‌توان کرد که نظرگاه انسان یونانی نسبت‌به جایگاه و غایت انسان در هستی، بن‌مایه اندیشگی خلق تراژدی را فراهم کرده است. طبق فرض کلیدی زیبایی‌شناسی ساختارگرا، همه فراورده‌های هنری، تجلی نوعی "ژرف ساخت"[1] بنیادین‌اند؛ جامعه‌شناسی ساختارگرای هنر این ژرف‌ساخت‌ها را در نظام اجتماعی جست‌وجو می‌کند.

این اصل که در عموم نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر ساختارگرا به‌نوعی منعکس می‌شود، به‌این‌معنا، که هر پدیده‌ی اجتماعی– ازجمله هنر – پدیده‌ای خودایستا نیست، بلکه نهادی است که به‌مثابه جزء در اندام‌واره‌ی کلی جامعه‌ی انسانی، شرایط ایجاد و عرضه می‌یابد. بنابراین اثر هنری، از زیرساخت‌های فکری اجتماع مایه می‌گیرد. اثر هنری– به‌ویژه تئاتر، که بیش‌از هر هنر دیگری، نهادی جمعی و وابسته به میثاق‌های اجتماعی است – تبادل پیامی است، مبتنی‌بر شناخت قراردادهای معنایی همسان؛ خواه درصدد تایید و بازتولید مفاهیم موجود برآید و خواه درصدد نفی یا اصلاح آن.

نظام‌های ایدئولوژیک و ادیان، به‌عنوان بخشی از ساختار اجتماعی، با شکل‌گیری انواع هنر، پیوستگی تاریخی داشته‌اند و مفهوم سرنوشت به‌عنوان یک مولفه اعتقادی در مقاله حاضر مطرح می‌شود.

در بیشتر پژوهش‌هایی که درزمینه‌ی دلایل عدم بالیدن درام در ایران صورت گرفته، باجنبه‌های گوناگون اجتماعی ازجمله هویت جمعی و تک‌صدایی شرقی برمی‌خوریم، که چالش فردی را با مناسبات قدرت و دیانت، به‌حداقل می‌رساند و بخشی از دلایل عدم توسعه درام در ایران را رقم می‌زند. در این پژوهش، تلاش بر این است که وجه دیگری از دلایل احتمالی این عدم توسعه، ازنگاه جهان‌بینی ایرانی در عصر باستان موردِبررسی قرار گیرد. مفهوم سرنوشت در این مقاله، شامل چشم‌اندازی است که هریک از اندیشه‌های تاثیرگذار ایران باستان از فرجام هستی انسان، مرگ و پایان جهان به‌دست می‌دهند و بااندک‌تفاوت‌هایی، باور عمومی متداول و فهم جمعی ایرانیان را از مفهوم بنیادین سرنوشت رقم می‌زنند. باتوجه‌به‌این‌که وجه قیاسی این بحث، معطوف‌به مفهوم سرنوشت در تراژدی یونان باستان است، سه ویژگی عمده سرنوشت در تراژدی یونانی را مقیاس نتیجه‌گیری این بحث قرار خواهیم داد.

۱.مفهوم سرنوشت در ایران باستان

انگاره‌ی قوم و ملتی از مفهوم سرنوشت، مبنایی تماما دینی و جهان‌شناختی دارد. ارزیابی این مفهوم در ایران باستان، در گام نخست، گستره‌ی وسیعی از بنیان‌های اعتقادی اساطیری متعلق به اقوام آریایی و هم‌چنین اسطوره‌های بومی ایران را شامل می‌شود. این اسطوره‌ها در جریان پوینده‌ی تاریخی، گاه متحول و درهم تنیده‌اند وگاه به‌لحاظ پایگاه‌واعتبار مذهبی در آیین‌های مختلف، دستخوش دگرگونی بوده‌اند. چنان‌که مهر، از قدرتمندترین ایزدان قوم آریایی، در دین زرتشت گاهانی، مقامی نمی‌یابد اما در قرن های بعدی از نزدیکترین یاران اهورامزدا به‌شمار می‌رود و از محبوبیت تام در نزد ایرانیان برخوردار است. زروان از کهن‌ترین ایزدان ایرانی است که درمیان برخی فرق زردشتی، خود به آیینی خودبسنده بدل می‌شود. اندیشه‌هاومعتقدات ایران باستان، بیشتر یا منشعب‌از کیش‌های مزدایی کهن‌اند و یا متاثراز آن. بنابراین باوجود تفاوت‌های جهان‌شناختی در ادیان‌وآیین‌های یادشده، نقطه‌ی اشتراک دوالیسم آسیایی را در همه‌ی آن‌ها می‌توان یافت. دوگانه‌پرستی از قدیمی‌ترین بازخوردهای بشری به امور وپدیده‌های طبیعی در سراسر دنیا است، اما آن‌چه در ایران اتفاق می‌افتد، شکل‌گیری جهان‌بینی عمیق و پیشرفته‌تری مبتنی‌بر دو قطب متضاد هستی و جدال همواره ی این دو قطب است. آن‌چه ازنگاه معنای سرنوشت در این جدال کیهانی دارای اهمیت است، نویدوبشارت پایان این جدال است که سرنوشت دوردست انسان وجهان را در چشم‌انداز هستی ایرانیان ایجاد می‌کند:

«امروزه تقریبا مسلم شده است که اسطوره مربوط به پایان کار جهان در آتش، که پارسایان از آن بی گزند خواهند رست،اصل ایرانی دارد.... و اگر چه در وهله اول ممکن است شگفت بنماید، لیکن افسانه مذکور مایه امید وتسلی خاطر مردمان بود.» (الیاده، ۱۳۶۵ :۱۷۱)

درادامه، جایگاه سرنوشت، در مهم‌ترین ادیان‌وآیین‌های ایران باستان، بررسی می‌شود.

۱-۱-سرنوشت در آیین مهر

از مهر و مهرپرستی، ساحتی رازآلود و انتزاعی به‌جای مانده است. چنان‌که پیش‌ازاین نیز گفته شد، اسطوره‌هاونمادهای قدسی در ایران باستان، همواره با یکدیگر متداخل و در ادیان وکیش‌های گوناگون درهم آمیخته‌اند. مهر در ادیان ایران باستان در مقام‌های گوناگونی ظاهر شده و همواره مورد احترام و ستایش ایرانیان بوده است. مهر منشاء راستی و پیمان و ستیز با ناراستی است؛ اما مهرپرستی چنان در ساحت توصیف‌وتصویر، محصور و از چنان ابعاد فرازمینی برخوردار است که جز ازخلالِ کلیات، نمی‌توان سرنوشت آدمی را از چشم‌انداز این کیش باستانی بررسی کرد. اگرچه در ***مهریشت***، مهر علاوه‌بر دیوان، عقوبت‌دهنده انسان ضدراستی نیز نمایانده شده است، اما در ستیز دو قطب نیک‌وبد جهان بیشتر در کار

هلاک کردن دیوان است. در آیین مهر همراهی و هم‌داستانی انسان با نیکی‌وراستی، سرنوشت نیک را به‌ارمغان می‌آورد و ضدیت با مهر، عقوبت‌ونیستی.

سرنوشت انسان، جهان و وضعیت انسان پس‌از مرگ در آیین مهر:

مهر یکی از قدرتمندترین ایزدان هندوایرانی است؛ او آفریده هرمزد است و باوجود داشتن پایگاه قدسی بی‌بدیل درمیان ایرانیان، خویش‌کاری‌های مهر اورا در راس هرم پروردگاری قرار نمی‌دهد. او بیشتر در اداره جهان دخیل است و همواره یاور نیرومند اهورا مزدا در نبرد با اهریمن است، به‌این‌ترتیب دوگانگی‌جهان مهری مبتنی‌بر نبرد مزدا و اهریمن استوار است:

اهورامزدا←→اهریمن

فرجام انسان و جهان: پیروزی اهورا مزدا بر اهریمن به‌یاری مهر

انسان پس‌از مرگ: بسته‌به گرایش اعتقادی مهری، مانوی، زروانی، نگرش مهری به حیات پس‌از مرگ ممکن است ضعیف یا قوی باشد.

۲-۱-سرنوشت در کیش زروان

کیش زروانی، صرف‌نظر ازاین‌که کیشی پیشازرتشتی یا فرقه ای فلسفی و انشعاب‌یافته از آن باشد، در اندیشه‌ی وجود بنیادین خیروشر با آیین زرتشتی اشتراک دارد؛ بااین‌تفاوت که زروان، خود، هم پدر است هم مادر، هم خیر و هم شر. نظم اولیه یعنی وحدت نیروی خیروشر وجود، به‌هم خورده و غایت هستی روبه‌سوی وحدت مجدد این دو دارد. در زروانیسم نوعی اعتقاد به تکامل بی‌نیاز به دخالت خالق وجود دارد که منجربه بی‌اعتنایی به جهان پس‌از مرگ در این کیش می‌شود. مرگ‌اندیشی و جبرپنداری، که بارقه‌ی اولیه فلسفه‌های پوچ‌گرایی است در این آیین قابل مشاهده است و همین‌امر سبب شده برخی زروانیسم را خوانشی روشنفکرانه از دین زرتشتی بدانند. باتوجه‌به جایگاهی که زمان در زروانیسم دارد، تقدیر، محصول جدال بروج و سیارات است و انسان را از سرنوشت مقدرشده، گریزی نیست. زمان، هستی انسان را محدود کرده و دیریازود مرگ فرا می رسد.

سرنوشت انسان،جهان و وضعیت انسان پس‌از مرگ در کیش زروانی:

زروان در زرتشتی ساسانی مبداء آفرینش و داور جدال نهایی است، و همین جایگاه را در فرقه یا رشته اعتقادی زروانیسم هم حفظ می کند:

هرمزد←→اهریمن

فرجام انسان و جهان: نبردی نهایی درپیش است و نقش انسان در این نبرد قابلِ‌توجه است.

انسان پس‌از مرگ: حیات پس‌از مرگ تجلی بارزی در این کیش ندارد.

۳-۱-سرنوشت در دین زرتشت

در اولین نگاه به مفهوم سرنوشت در دین زرتشت، با دو جریان مجزا اما هم‌سو و موازی برخورد می‌کنیم؛ مبنای تفکر زرتشتی نبرد دو بنیاد متضاد خیروشر است که هستی و پویندگی حیات را رقم می‌زند. جهان زرتشتی، متشکل از چهار دوره سه‌هزارساله است، سه هزار سال اول،حیات مادی نیست و تنها ساحت مینوی وجود دارد. پس‌از نه هزار سال حاکمیت اهریمن، وظهور سوشیانت، نبرد پایانی خیروشر رخ می‌دهد. دراین‌سطح، بامعنای وسیع و کیهانی سرنوشت جهان مواجه می‌شویم. این نبرد مطابق با همه روایات زرتشتی با پیروزی نیروی خیر به‌پایان می‌رسد و جهان به دوره طلایی پیش‌از یورش اهریمن بازمی‌گردد. اما سرنوشت انسان به‌تبع این نبرد، زیستن در جهانی دوگانه است؛ درازای هر بخت‌یاری، تلخ‌کامی‌ای وجود دارد. نسبت سرنوشت فردی با سرنوشت جهان درصورتی همسان می‌شود که انسان در سپاه اهورامزدا با اهریمن بستیزد. جایی‌که سرنوشت انسانی با سرنوشت کیهانی منطبق شود، سرنوشت آرمانی انسان رقم خورده است. وظیفه انسان زرتشتی یاری رساندن به اهورا مزداست ورستگاری او نیز در این هم‌داستانی نهفته است. "زمان آرمانی آینده" مفهوم بنیادین سرنوشت در دین زرتشتی است.

اگرچه تعالیم زرتشت، به‌وضوح، بدکاران را اهل دوزخ و عقوبت عمل معرفی می‌کند، اما عقوبت‌وعذاب، متناسب‌با اعمال است و ابدی نیست:

«اندیشه وجود مجازات ابدی در دوزخ از نظر اخلاقی مغایر با افکار زردشتیان است که اعتقاد دارند تنها هدف از هر مجازات عادلانه ای بازسازی یا اصلاح است.....بدین ترتیب ،دوزخ زرتشتی جایگاه موقتی است که در آن مجازات ،هرچند سخت اقدامی برای اصلاح است که با گناه تناسب دارد، به طوری که سرانجام وقتی خیر پیروز شود، همه مردم هم از بهشت و هم از دوزخ؛ برانگیخته می‌شوند و همه آفریدگان با مبدء خود که خدای کاملا خوب است، یکی می‌گردند.»(هینلز،۱۳۸۸: ۹۸)

سرنوشت انسان، جهان و وضعیت انسان پس‌از مرگ در دین زرتشتی:

سپندمینو←→اهریمن

(در دین زرتشتی نو، سپند مینو با اهوره مزدا آمیخته می‌شود واهوره مزدا خود درمقابل اهریمن قرار می‌گیرد:

اهوره مزدا←→اهریمن)

فرجام انسان وجهان: پیروزی نهایی اهوره مزدا و بازسازی جهان

انسان پس‌از مرگ: اعتقاد به زندگی پس‌از مرگ، رستاخیز و داوری نهایی و آمرزش همگان پس‌از سپری شدن عقوبت

٤ -١- سرنوشت در آیین مانی

اولین ویژگی سرنوشت در مانویت، در مقارنت روح‌وماده به‌عنوان دو ماهیت ناهمگون و ناهم‌طراز، متجلی می‌شود. جسم‌وروح ازدیدگاه مانی آمیزه‌ای شوم‌واهریمنی است. جسد، ظلمت محض است و بخشی از نور کیهانی –روح– را به‌بند کشیده است. نور رها نمی‌شود مگر این‌که تن در آزاروسختی باشد تا روزی که با مرگ انسان، نور از حبس به‌در آید. پس باید تن را خوار داشت و روح را به‌رهایی رسانید:

‹‹انسان باید در جایگاه تطهیر ارواح، جایگاه تطهیر نور و ستردگی از ظلمت پالوده گردد و از طریق ستون روشنی به ماه وخورشید وسرانجام به بهشت نو بپیوندد که بهشتی است موقتی تا پایان جهان وبه بهشت روشنی، جهان اعلی علیین،خواهد پیوست.›› (اسماعیل پور، ۱۳۷۵ :۱۸)

نگرشی چنین نسبت‌به ماده‌وحیات مادی، که از مسیحیت وهندوئیسم به مانویت راه یافته، اصل زندگی مادی‌وجسمانی را سرنوشتی شوم می‌پندارد؛ چراکه کالبد هر انسان، عقوبت گناهی است که مانع عروج روح او شده است. اما بهشت و وصل به نور ازلی نیز سرنوشتی است موعود، که عمل‌وکردار آدمیان در نیل‌به آن تعیین‌کننده است.

سرنوشت انسان،جهان و وضعیت انسان پس‌از مرگ در دین مانوی: تجلی نیروی خیروشر در آیین مانی، روح‌وماده است. جدال کیهانی میان نور (روح) و ظلمت (ماده) در جریان است:

روح←→ ماده

فرجام انسان وجهان: ظهور عیسی و نجات جهان از ظلمت، آزاد شدن واپسین نورهای زندانی در ماده، اسارت ماده

انسان پس‌از مرگ: اعتقاد به تناسخ، رستگاری و بازنگشتن به جسم مشروط‌به کوشش آگاهانه فرد در دوران حیات برای آزادسازی نور

٥-١- سرنوشت در آیین مزدک

زمینه اجتماعی‌وسیاسی ظهور مزدک، نشان می‌دهد این آیین –که به‌دلیل سرکوب شدید، مانایی اندکی داشت و درحدِ انقلاب‌های روستایی تداوم یافت – بیش‌ازآنکه با فلسفه و غایت حیات نسبتی داشته باشد، معطوف‌به کیفیت زندگی مادی انسان‌هاست. تعالیم مزدک، که در ابتدا به‌عنوان اصلاح‌گر دین زرتشت ظاهر شد، بیشتر مابه‌ازای دنیوی آموزه‌های معنوی زردشت است و اگر مفهومی منطبق‌بر سرنوشت بشری از آن قابل استخراج باشد همان رستگاری درازایِ تساوی اقتصادی و برخورداری یکسان از امتیازات اجتماعی است.

سرنوشت انسان، جهان و وضعیت انسان پس‌از مرگ در آیین مزدکی:

دو اصل متضادومتقابل دین مزدکی، روشنی‌وتاریکی است. روشنی معادل دانش و دریافت و تاریکی جهل‌وکوری است. در کیش مزدکی اعتقاد به تلاقی تصادفی روشنی‌وتاریکی وجود دارد که از این تلاقی مظهر خیر و مظهر شر به‌وجود می‌آیند و باهم به نبرد می‌پردازند.

مظهرخیر←→مظهر شر

فرجام انسان و جهان: احتمال جدایی مجدد خیروشر در اثر زندگی اجتماعی پر خیر

انسان پس‌از مرگ: طر حواره‌ی کم‌رنگ وجود بهشت برای ثواب‌کاران و تناسخ دوباره بدکاران

۲- سرنوشت در یونان باستان

یونانی به طبیعت یونانی خویش، ماده‌ومعنا را به الزام تبیین‌وتحلیل می‌کند؛ این تبیین در درجه اول مستلزم این است که معنا را به حوزه ادراک مادی درآورد. در این رهگذار است که طالس مبنای خلقت را آب و فیثاغورس جوهر هستی را عدد معرفی می‌کند. درنگاه یونانی، وجود، مصادف حضور مادی است. به‌همین‌دلیل خدایان، پیش‌از انسان‌ها به‌شکل مجسمه و تندیس ظاهر می شوند و این تجسم مادی- برخلاف اندیشه دیرین ایرانیان- هتک حرمت و قدوسیت خدایان نیست، بلکه به‌منزله حرمت‌واعتبار آنان است.

«جهان، هم جهان مادی و هم جهان معنوی، نه تنها بایدکه منطقی در نتیجه شناخت پذیر باشد، ساده هم باید باشد...» (کیتو، ۱۳۷۰ :۲۷۰)

درنتیجه‌ی این روش علمی در تبیین پدیده‌هاست که یونانیان بیش‌وپیش از هر ملت باستانی معطوف‌به زندگی زمینی بشر بودند. این نگرش به ساحت معنویت به‌معنای نفی ارزش‌گذاری اخلاقی در جامعه یونان باستان نیست؛ بلکه به‌این‌معنا است که اندیشه یونانی، جهان و خیروشر موجود در آن را مجموعه‌ای خودبسنده تلقی می‌کند و غایت و بازتاب فضیلت‌ورذیلت را نیز در زندگی این جهانی جست‌وجو می‌کنند.

۲-۱-زندگی پس‌از مرگ در اندیشه یونان باستان

افلاطون به‌عنوان حلقه‌ی اتصال تفکر یونانی به تشرع و وحدانیت مسیحی، همواره درپی اثبات جاودانگی روح است. درهمین‌بزنگاه است که افلاطون در مناظره با گلاوکن[۲] و اثبات وجود پاداش و کیفری در وراء زندگی مادی، از توانش استدلال‌گر یونانی دور می‌شود و مبنا را نه تجربه‌ی زیستی که بر گزارش ار[۳] می‌گذارد که به جهان پس‌از مرگ رفته و بازگشته است. به‌این‌ترتیب افلاطون تلویحا تناقض

اعتقادبه حیات پس‌از مرگ را با سازوکار منطقی ذهن یونانی آشکار می‌کند:

«باری ای گلاوکن اگر بخواهم آنچه را او نقل می‌کرد به تفصیل بگویم وقت زیادی می خواهد ولی مغز کلام او این بود که نفوس برای هر جرمی که نسبت به کسی مرتکب شده بودند کفاره گناهان خود را می‌دادند آن هم ده به یک و هر کیفری صدسال یعنی برابر عمر انسان طول می‌کشید تا مجرم برای هر جرمی ده بار مجازات شود..... ولی آنهایی که به هم نوع خود نیکی کرده و عدل و درستکاری را پیشه خود قرار داده بودند پاداش عمل خود را به همان نسبت دریافت می‌نمودند.»(افلاطون،۱۳۸۰: ۵۹۳)

در رساله فایدون[۴]،که گزارشی است از ساعاتی پیش‌از اعدام سقراط، کبس در پاسخ سقراط که اصراربه جاودانگی روح و امتداد حیات پس‌از مرگ دارد، چنین می‌گوید:

«سقراط!آنچه گفتی هم زیبا بود و هم درست ؛ولی نکته‌ای را که درباره‌ی روح بیان کردی مردمان نمی‌توانند باور کرد و چنین می‌پندارند که همین که آدمی می‌میرد، روحش نابود می‌شود و به عبارت دیگر هنگامی که روح چون درد یا دمی از بدن بیرون می‌رود محو می‌گردد و اثری از آن باقی نمی‌ماند. اگر به راستی از میان نرود بلکه پس از رهایی از رنج‌ها و بدی‌هایی که برشمردی به حال خود بماند، البته امیدواری هست که آنچه درباره جهان دیگر گفتی راست باشد؛ ولی اثبات اینکه روح پس از مرگ آدمی از میان نمی‌رود و نیرو و درایتش به جای خود باقی می‌ماند، دلیلی استوار می‌خواهد.» (افلاطون، ۴۶۷:۱۳۸۰)

نگاهی‌به فرهنگ‌وادبیات یونان باستان نیز شواهدی دال‌بر اعتقاد رایج عمومی به زندگی پس‌از مرگ به‌دست نمی‌دهد.

انعکاس نگرش یونانی به جهان پس‌از مرگ در تراژدی: سرنوشت، مفهومی تهدیدکننده دارد.

۲-۲-جایگاه تجسد و مرگ در اندیشه یونانی:

در فرهنگ یونان باستان جسم‌وروح جداازهم تصور نمی‌شد. کمال‌وفضیلت یا نقصان‌ورذیلت، ویژگی‌هایی بود که به‌طوریکسان روح‌وجسم انسان را دربر می‌گرفت و خرد یونانی، آشکارا فضیلت یا عدل را بر رذیلت یا ظلم برتری می‌داد. به‌همین‌مناسبت، پرورش روح‌وجسم دو اصل همراه تربیت آزاد مرد یونانی به‌شمار می‌رفت. برگزاری جشنواره‌های ورزشی به‌افتخار خدایان و هم‌زمانی این جشنواره‌ها با اجرای نمایش و موسیقی، رابطه‌ی عرضی پرورش جسم‌وروح را نشان می‌دهد. درمقابل، در سرتاسر ادبیات اساطیری و پهلوانی یونان باستان با عنصر تکرارشونده‌ای روبه‌رو می‌شویم که با گستره‌ی دلاوری‌وشجاعت و اعتدال روح‌وجسم یونانی در تضاد قرار می‌گیرد؛ واین عنصر چشم‌اندازی است که از مرگ ارایه می‌شود. پهلوانانی که در اوج قله‌ی فضیلت‌اند درمواجهه با مرگ، ضعیف‌وزبون جلوه می‌کنند

و مرگ، سرنوشت ناگزیر و تلخی است که به‌تمامی، شکوه پهلوانی را بی‌سبب جلوه می‌دهد. در سرود یازدهم اودیسه، هنگامی‌که اولیس[۵] با آخیلوس [۶]که در جهان مردگان است مواجه می شود گفت‌وگوی زیر جالب توجه است:

«...اما ای آخیلوس! پیش از این مردی نیکبخت‌تر از تو نبود و در آینده نیز نخواهد بود. پیش از این که تو زنده بودی، ما مردم آرگوس تو را مانند خدایان،بزرگ می‌داشتیم و اینک که تو اینجایی بی شک در میان مردگان،فرمانروایی، بدین گونه،ای آخیلوس! غمین مباش که جان سپرده ای....وی به تندی پاسخ داد: ای اولیس نامبردار! مرا از مرگ دلداری مده.من بیشتر خواستار آن بودم که زرخریدی مزدور زمینی و روزی خوار دیگری باشم؛ مردی که دارایی از پدر نداشته باشد وکاری دیگر به جز فرمانروایی بر مردگان که دیگر چیزی نیستند از او بر نیاید.» (هومر، ۱۳۷۱ :۲۵۵و۲۵۶)

مرگ در فرهنگ‌وادبیات یونان باستان، همواره رخدادی هراس‌آورودردناک، بی‌چشم‌اندازی روشن ارایه شده است.

انعکاس نگرش یونانی به تجسدومرگ در تراژدی: سرنوشت، مرگ است و مرگ، معادل فاجعه است.

۳-۲- تاثیر نگرش روایتگر یونانی به اسطوره ، در تجلی و ارزش‌گذاری مفهوم سرنوشت

از مهم‌ترین ویژگی‌های جهان اسطوره‌ای یونان، واجد بودن خط سیر روایی محکم است. اساطیر یونان-به‌عنوان منابع اولیه معتقدات یونانیان عصر باستان-به‌تبع گرایش به‌تمامیت، هرگز اسطوره‌هایی معلق و مبهم و بی‌فرجام نیستند. روایات اسطوره‌ای یونان سرشار از عمل و داستان و رخدادهای فراوان اصلی‌وفرعی‌اند. همواره تمام اجزای این رویدادهای اسطوره‌ای روبه‌سوی نقطه‌ای واحد دارند که همان "هدف"و"غایت"روایت اسطوره‌ای است؛ حقیقت قابل فهم و واحدی است که درپس پدیده‌های ظاهری بی‌شمار وجود دارد. چنان‌که ارسطو تراژدی را تقلید کردار تام تعریف می‌کند و «امر تام، امری است که آغاز و واسطه و نهایت داشته باشد» (زرین کوب، ۱۳۸۲ :۱۲۴)

بنابر این سازوکار ذهنی، هدف از هر ساخت‌وپرداخت، غایت‌وسرانجامی است. می‌توان نتیجه گرفت هراندازه پویش‌وپیچیدگی روایی امر تام -در هر عرصه ای ازجمله اسطوره-بیشتر باشد، غایت پیش آینده، از درجه اعتبارونفوذ بالاتری برخوردار است. در یک مقایسه می‌توان به اسطوره های ایرانی اشاره کرد که با خط روایی کم‌رنگ، بیشتر توصیفاتی ایستا و انتزاعی‌اند؛ گاه تنها به وصف خویش‌کاری‌های ایزدی می‌پردازند و تعلیق روایی برای غایت و فرجام، ایجاد نمی‌کنند. بنابراین منطقی به‌نظر می‌رسد که سرنوشت، باتوجه‌به خصایص انسان‌نمایانه خدایان یونان که خود دستخوش نیروهای برتر و قهارتری

هستند، در ذهن انسان یونانی، به مفهومی اساسی، جزمی‌وگریزناپذیر بدل شود.

انعکاس نگرش روایتگر به اسطوره در تراژدی: سرنوشت، محتوم و گریزناپذیر است.

نتیجه‌گیری

در نگاهی تطبیقی؛ سه ویژگی مهم مفهوم سرنوشت در تراژدی یونان باستان را می‌توان مقیاس این نتیجه‌گیری قرار داد:

الف: تهدیدکنندگی سرنوشت

ب: جزمیت و قطعیت سرنوشت

ج: مقارنت مرگ با فاجعه

مفهوم سرنوشت در ایران باستان در مقایسه با مفهوم یونانی سرنوشت، در سه مورد زیر دسته‌بندی می‌شود:

۱.دورنمای سرنوشت، در سنت فکری ایران باستان، بیشتر روشن و نویدبخش است. این ادیان بنابه خاستگاه مزدایی خود، پدیده‌های جهان را به دو نیروی بنیادین ومتخاصم خیروشر نسبت می‌دهند و قایل‌به وقوع نبرد نهایی و سرنوشت‌ساز این دو نیرو در پایان جهان‌اند. باید توجه داشت که دین زرتشتی فراگیرترین دین تاریخ ایران باستان است. دراین‌بین، دو مکتب فکری کم‌وبیش ماتریالیستی نیز وجود دارد: آیین مزدکی و زروانی. اما این ادیان به‌دلیل محدودیت حوزه‌ی تاثیرگذاری تاریخی‌وجغرافیایی و مغایرت‌با جهان‌بینی کهن ایرانیان، هرگز به گرایش فکری غالب در ایران بدل نمی‌شوند؛ تاکید این دو آیین فکری بر زندگی مادی و جبر، اگرچه درقالبِ شکایت از چرخ و دور زمان، گاه در ادبیات ما متجلی شده، اما بنیان فکری ایرانیان را ماده‌گرا و جبرپندار نمی‌کنند. ازسوی‌دیگر این ادیان باوجودی‌که روی‌به‌سوی زندگی مادی دارند اما دلالت‌هایی مصر بر رد حیات جاودانه انسان نیز ندارند.

باور عمیق و نهادینه‌شده‌ی پیروزی خیر درپایان جهان و آمرزش نهایی همه‌ی روان‌ها، مفهوم سرنوشت را در بینش ایرانیان ملازم اصالت اختیار، نیک‌بختی و رستگاری می‌نمایاند.

۲.اسطوره های ایران، فاقد خط سیر روایی تام‌اند. به‌نظر می‌رسد در ساحت عمل، هراندازه چالش و فرازوفرود وقایع اسطوره‌ای بیشتر باشد، سرنوشت، مفهوم تاثیرگذارتری در ساختار فرهنگی دارد. درحالی‌که اسطوره‌های ایران به‌دلیل "کلان روایتی" و تصاویر ایستا میدان وسیعی برای مفهوم سرنوشت و به‌ویژه قطعیت آن باز نمی‌کنند.

۳.باوربه "وجود بدون ماده" و "هستی فارغ از جسمیت"، در اندیشه ایرانی، امری بدیهی است. جسم، آفریده اهورامزدا است و حایز اعتبارواحترام؛ اما مرگ‌وزوال جسم ازنگاه ایرانیان مقارن شوربختی نیست.

چراکه روان، باقی و جهان درانتظار بازسازی است. باتوجه‌به این‌که در یونان باستان تمرکزوتوجه تربیتی استوار برکمال جسم‌وروح بوده است، و هم‌چنین اعتقاد متداول و چشم‌اندازی دال‌بر حیات پس‌از مرگ وجود نداشته است،"تجسد" وحفظ کردن جسم و گریز از سرنوشت محتوم، به‌کرات در اساطیر و ادبیات حماسی یونان باستان رخ نموده‌است. درحالی‌که اسطوره آفرینش ایرانی در هزاره‌های اول از حیات مینوی سخن می‌گوید که فاقد جسمیت است. به‌این‌ترتیب سرنوشت انسان یونانی، مرگی است تلخ که دیریازود او را به سرزمین تاریکی‌ها هدایت خواهد کرد و کسب آن‌همه کمال ذهنی‌وجسمی با چشم‌انداز مرگ، منجربه خلق جهان تراژیک در اذهان یونان باستان می‌شود؛ درحالی‌که جهان ذهنی ایرانی عصر باستان نه‌تنها جهان هراس و تراژدی نیست، بلکه همواره قایل‌به "زمان آرمانی آینده" است.

پی‌نوشت‌ها

1.Deep Structure
2.Glaucon
3.Er
4.Phaedo
5.Uliysse
6.Achille

فهرست منابع

۱-اسماعیل پور، ابوالقاسم.(۱۳۷۵) ***اسطوره آفرینش در آیین مانی***، چاپ اول، تهران، انتشارات فکر روز

۲-افلاطون.(۱۳۸۰) ***دوره آثار افلاطون***، محمدحسن لطفی، چاپ سوم، تهران، خوارزمی

۳-الیاده، میرچا.(۱۳۶۵) ***مقدمه بر فلسفه‌ای از تاریخ***، بهمن سرکاراتی، چاپ اول، تبریز، انتشارات نیما

۴-الیاده، میرچا.(۱۳۷۵) ***دین پژوهی***، بهاءالدین خرمشاهی،چاپ دوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۵-بهار، مهرداد.(۱۳۸۷) ***از اسطوره تا تاریخ***،چاپ ششم، تهران، نشر چشمه

۶-بهار، مهرداد.(۱۳۸۶) ***پژوهشی در اساطیر ایران***،چاپ ششم، تهران،آگه

۷-بهار، مهرداد.(۱۳۸۶) ***جستاری در فرهنگ ایران***، چاپ دوم، تهران،نشر اسطوره

۸-پور داوود، ابراهیم.(۱۳۸۵) ***اوستا***، چاپ سوم، تهران، دنیای کتاب

۹-ثمینی، نغمه.(۱۳۸۷) ***تماشاخانه اساطیر***،چاپ اول،تهران،نشرنی

۱۰-دلکور، ماری و دیگران.(۱۳۸۷) ***جهان اسطوره شناسی***، جلال ستاری، چاپ اول، تهران، نشر مرکز

۱۱-رامین، علی.(۱۳۸۹) ***مبانی جامعه شناسی هنر***،چاپ دوم،تهران، نشر نی

۱۲- زرین کوب، عبدالحسین.(۱۳۸۲) ***ارسطو وفن شعر***، چاپ چهارم،تهران، امیرکبیر

۱۳- ستاری، جلال.(۱۳۸۸) ***اسطوره ایرانی***، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز

۱۴- ستاری، جلال.(۱۳۸۷) ***زمینه اجتماعی تعزیه وتئاتر در ایران***، چاپ اول، تهران، نشر مرکز

۱۵- کریستین سن، آرتور.(۱۳۸۹) ***ایران در زمان ساسانیان***، رشید یاسمی،چاپ سوم،تهران، انتشارات نگاه

۱۶- کمبل، جوزف.(۱۳۸۰) ***قدرت اسطوره***، عباس مخبر، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز

۱۷-کیتو، اچ.دی.اف.(۱۳۷۰) ***یونانیان***، سیامک عاقلی، چاپ اول، تهران، نشر گفتار

۱۸-گیرشمن، رومن.(۱۳۸۸) ***ایران از آغاز تا اسلام***، محمد معین، چاپ نوزدهم، تهران، انتشارات علمی فرهنگی

۱۹- نیبرگ، هنریک ساموئل.(۱۳۸۳) ***دین‌های ایران باستان***، سیف الدین نجم آبادی، چاپ اول، کرمان، دانشگاه شهید باهنر

۲۰- هومر.(۱۳۷۱) ***ادیسه***، سعید نفیسی، چاپ نهم، تهران، انتشارات علمی فرهنگی

۲۱- هینلز، جان.(۱۳۸۸) ***شناخت اساطیر ایران***، ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ چهاردهم، تهران، نشر چشمه

۲۲- هیوم، رابرت ارنست.(۱۳۸۷) ***ادیان زنده جهان***، عبدالرحیم گواهی، چاپ دوم، تهران، نشر علم

23- Becker, Howards(1974), *"Art as collective action"*,American Sociological

24- Goodman,N.(1976,2nd edn),*Languages of Art:An approach to a Theory of Symbols*,(Oxford:Oxford University Press).

25- Jeremy, Tanner(2003),*The Sociology of Art*,Routledge.

Review,39,6.

The Role of Fate in Ancient Iran and its Relationship with the Lack of Development of Drama in Iran

Marziye Borzoueian PhD student of Art Research,Faculty of Art,Tarbiat Modares University

Mahmood Tavoosi Proffesor, Faculty of Art,Tarbiat Modares University

Abstract

The Concept of “Fate” has been an Interest to Mankind from the very beginning of the Development of Human Civilizations. The Nature, Essence and the Destiny of individual and Social Existence has been the Basis for Thinking, Myth-Making and Creating value Frameworks and Moral Promises for Human being. This value Basis which always includes a Religious Spirit is First Expressed in Social Relations and Mechanisms and then in the form of literature and art.

In this Research we Attempt to study the Effect of the basic Meaning of “Fate” – as one of Ancient Iran’s belief Components – on the Lack of Drama Development in Iran.

Considering that the Research Question in this Article is the Iranian Equivalent of “Fate” in the Formation of Greek Drama, in this Article, while Studying the Concept of “Fate” in Ancient Iranian Beliefs, a Comparison is Made between the Situation of the Concept of “Fate” in Ancient Iran and Greece.

The Method used in this Research is Descriptive-Analytical based on Library Resources and gives the Following Result:

Iranians have had a Bright and ideal Vision of the Concept of “Fate”; the way in Which Greek Regard Existence and its Ending Results in Creating Tragedy, while Iranians Perception of the world, Considering their Views Towards Death and the Destiny of the world is not Tragic.

Keywords: Fate, Ancient Greece, Ancient Iran, Ancient Iran Religions,Tragedy, Drama in Iran

The Analysis of The Narration from Gerard Genette Viewpoint in Akbar RADII 's Three pay's
(Our View of Moonlight Garden, Goodnight Excellence Cont , Lady kin and Moonlight)

Tajbaksh Fanaeeyan The Faculty Member of school Performing Art & music, University of Tehran

Maryam Jafari Hesarlou M.A. in Directory , College of fine Arts. University of Tehran

Abstract

In This Article , there is an Analysis of Narration in Three Plays (Our View of Moonlight Garden, Goodnight Excellence Cont , Lady Kin and Moonlight).At First, There is a Definition of Narration in a General Sense and in Continuation , There is an introduction and Analysis of The Three Mentioned Plays will be Discussed and Their Collections will be Presented in a Chart. The Result of Shaping the Narration of these three Plays is Effective in Shaping Their Characters. The main Question of the Role of Narration and its Effectiveness of The three plays in Discussion? Taking This issue in to Consideration , The Effective of Characters in The Wording of the Narration has been Considered. The Result is That in of Writing The three Mentioned plays, Characters play Key Roles.

Keywords: Characterization , Narration, Gerard Genette ,Akbar Radii

Studying the Influence of Mithraistic Sacrifice on King Lear

Farindokht Zahedi Assistant Professor, University of Tehran

Maryam Dadkhah Tehrani M. A. in Dramatic Arts, College of Fine Arts, University of Tehran

Abstract

One of the most Important Rituals in the History is the Ritual of sacrifice. The Sacrifice of Dionysus in Ancient Greece is the one from which Tragedy has Emerged. Undoubtedly in other parts of the world, there were Rituals which could be Transformed into Theater; but there's no Significant Record about them. In Iran, there ware Rituals Related to Sacrificing a Bull for Mihr, the God who Traveled to Rome and Turned into Mithra. Accordingly his Rituals and Rites Changed and had their Effect on Culture of that Realm. This Article is trying to find Tracks of Mithraism and Mithraistic Sacrifice in King Lear. Indeed the Goal of this Research is to Study how Different Religions, the Christian Religion, the Religion of Dionysus and that of Mithra, affected Theatre. The Necessity for this Article is in First Place, Finding the Eastern Roots in Western Theatre, if They Exist at all. In Second Place maybe this can Explain Some of the Differences between Greek Tragedy and Shakespearean one. The most Important Questions which can be Answered through this Article can be these: what is the Difference between Dionysusian Sacrifice and the Sacrifice by Mithra? Are Shakespearean Tragedies under the influence of Mithraism? If they are, how the influence can be examined?

Keywords: Sacrifice, Mithra, Shakespeare, King Lear, Dionysus, Christ.

Look at the impact of war on ideology and aspirations of Günter Grass and Armand Gatti **An overview of the plays "The Plebeians Rehearse the Uprising" and "Birth"**

Seyed Javad Roshan M.A in Theater Directing, Tehran University

Rahmat Amini Assistant Professor Faculty of Arts and Architecture. Azad University Of Tehran

Abstract

War is one of The Events that have Influenced in Human Society from Different Directions. The World Wars as the Greatest wars in Human History have Consequently Different Effects on the Whole World and on Artist`s Ideologies too. The Effect has been seen in the Creation of Art Movements, literature and writing. In Dramatic literature, after the World Wars Different Books were Written or Published about these Wars and Their Impact and Many New Art Movements had Emerged. What is Discussed in this Paper is the Effect of wars on the Attitude and works of two Stunning Playwrights of all time; Gunter Grass and Armand Gatti. There will be more Discussed on two plays: "The Plebeians Rehearse the Uprising" and "Birth" in this Article.
In this Paper we Discuss how War had a Similar Effect on the Authors of two Sides. It should be Noted that this Article is a Research Studies.

Keywords: War, Günter Grass, Armand Gatti, Art movements, Drama Literature

Realistic and Archetypal Characters in Trilogy of Death in Autumn

Mojtaba Dehdar M.A. Graduated in Tehran University; Master of Theatre in Tonekabon University

Valiollah Shali Faculty Member of Islamic Azad University of Tonekabon

Abstract

Most of the Critics Believe that Rady is a Realist Playwright. Mythologist Critics have not Considered his Plays because of Existence illusion belief that it Imagines Contrast between Realism and Myth. Also in this way they imagine for bring up a Realistic Characters, Writers must avoid from Archetype Characters.

But Archetype Attitude Show that Myth doesn't Death and it Rebuild itself in Every time. Archetypal Critics in literary Theory Removal any limitation in Opposite of Mythic Reading. Joseph Campbell with his Theory-The Masks of God- Claimed that Myths and Legends Narrated a Person's story in new Guise and new Journey. Christopher Vogler Approached this Theory to Dram and he tried to introduce Archetypal Characters that they Repeat in ever Play. With Presentation of these Archetypes in Trilogy of Death in Autumn is Denoted that how Modern, Iranian and Realistic Characters of Rady are same Popular Characters of Dramatic world with same Needs and ideals of Human kind.

KeyWords: Realism, Myth, Archetype, Hero, Characterization, Joseph Campbell, Christopher Vogler.

Gathering Departure and Language in a Local Ritual

Jahanshir Yarahmadi M.A dramatic Literature

Mohammad Hossein Naserbakht PHD in Art Researcher. Tarbiat Modares University

Abstract

Some of the South Iranian ordinance is more Noticeable because of their Continental and Residential Peculiarity. For this They haven't Faced with Inactivity and They have been Popular and alive for new Generations.

Boushehr Traditional Weepy (SINEH_ZANY-e-DAVAREHI) is a Fine Case in Point for Presentation the Named Characteristics. There are two more Features as Visual and Didactic Vantages for it and because of its Special Figure and Outline, it has been the Most Accepted of all. In Fact Combination of Appearance and in Close Elements Forced it to be as a Fantastic art and for this it has been Considered Greatly among the Variety of Generations.

This Essay Focuses on the Conceptual and Ceremonial Characters of this Religion and Tries to Find out how it is Attractive so Much..

Keywords: SINEH_ZANI_E_DAVAREHI, Outline Elements, Conceptual Elements, South, Nowhe khani ،Nature، Shia- Azadari.

The Usage of Traditional Performances in Iranian Contemporary Religious Theater

Behzad Sedighi Resercher and Writer in Dramatic Litruture

Ghotbeddin Sadeghi PHD Theater Direction. Sorbon University

Abstract

There are Several Plays in two Recent Decades in Iran in which the Religious content has been Mixed with the Ritual and Traditional Theater forms and this Combination Presented a new Shape of Iranian Theater. This new Shape is Either far from The Classical Styles and has been Influenced by Western Modern Methods and Eventually Approached to a Form which is Compatible with our Cultural-Religious Identity. Shabih Khani (Tazyeh) and Naghalli (Storytelling) are two Iranian Traditional Theaters which have mostly combined with the Religious Theater. It seems Firstly we should Scrutinize Different types of Shabih Khani and Naghalli briefly in order to describe their Combination with the Contemporary Theater in two Recent Decades and then Analyze Them by giving some Actual Examples so we can Find out how we should Take Advantages of Different Traditional Performances to form new Achievements for Religious Theater and its Audiences. This Article Discusses about the Formation of the Contemporary Religious Theater and the Usage of Some Specific Aspects of Iranian Traditional Theater in the Works of some Playwrights and Directors.

Keywords: Ritual, Theater, Tradition, Naghalli, Shabih Khani, Contemporary, Narration

The Study on The Structure and Theatrical Condition of Postcolonial Theatre

Mahdi Hamed Saghaian Assistant Professor Directing Dept. Art Faculty Tarbiat Modares University

Amir Naeem Hosseini Master of Art in Theater Directing Tarbiat Modares University

Abstract

In This Research, The Practical Theories and Stage Experiences of Erwin Piscator in Field of Documentary Theatre are Explained. The main Question in this Research is what the Piscatorial Devises and Techniques are in Documentary Theatre? How did these Techniques Influence on American Documentary Theatre before the 1950?

In order to answer these Kinds of Questions, by Analyzing Different Historical Periods, some of the Practical ideas of Piscator – from 1920 to 1960 – are Described. Besides, the main role of Erwin Piscator to Extend Documentary Theatre in America is Stated. In cite an Example; Living Newspaper Directly used the Piscatorial Devises During the Period of Federal Theatre Project.

In Conclusion, Piscator's Achievements not only Lead to improve a new form of Theatre, Especially documentary Theatre, but it also has a great impact on American Documentary Theatre in Terms of Methods and Techniques.

Keywords: Erwin Piscator, Documentary Theatre, United State Theatre, Educational Theatre, Epic Theatre, Bertolt Brecht, Living Newspaper, Piscatorial Stage Devises.

The Configuration and Formation of Postcolonial Theatre

Mehrdad Rayani-Makhsous Faculty Member of Islamic Azad University of Tehran

Abstract

The Emergence of the Post-colonial Theatre is Connected to the Production of Intercultural Collaborations which are based on the Different Purposes. Some Theatre's Groups and Directors, who have a Specific Mise-en-scène and Styles, have been involved into this Kind of Theatre Cooperation. The Numbers of Artists, who are interested in Working on the Production of intercultural Collaborations, Pay attention to the Intercultural Collaborations to Create a Performance. Regardless of how the Development of these Productions is,and how Diverse Performances have been Emerged,and what Forms and Meanings Exist, all of them Depend on Artists and Their Manifests. This Article is going to show the Real and Unreal (Visible/Invisible) Purposes and Perspectives of Artists, who Involve in this Theatre. This paper is going to Focus on some Contemporary Artists who are Famous. Consciously and Unconsciously, They have Spent Their lives in the Formation of the Colonial and Post-colonial Theatre, Such as Peter Brook, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold and so on.How and why the Phenomenons of "Post-Colonial" Form on The Field of Theater, and What The Mechanism of This Production is, are two Main Questions.

Keywords:Colonization, Colonize, Post-Colonial, The Production of The Interaction Cultural, Intercultural Theatre, Postmodernism

Contents

The Configuration and Formation of Postcolonial Theatre
/ Mehrdad Rayani-Makhsous.....7

The Study on The Structure and Theatrical Condition of Postcolonial Theatre/
Mahdi Hamed Saghaian, Amir Naeem Hosseini.....17

The Usage of Traditional Performances in Iranian Contemporary Religious Theater/ Behzad Sedigi, Ghotbeddin Sadeghi.....47

Gathering Departure and Language in a Local Ritual /
Jahanshir Yarahmadi, Mohammad Hossein Naserbakht.....67

Realistic and Archetypal Characters in Trilogy of Death in Autumn
/ Mojtaba Dedhar.....85

Look at the Impact of War on Ideology and Aspirations of Günter Grass and Armand GattiAn Overview of the Plays "The Plebeians Rehearse the Uprising" and "Birth"/ Javad Roshan, Rahmat Amini.....109

Studying the Influence of Mithraistic Sacrifice on King Lear/ Farindokht Zahedi, Maryam Dadkhah Tehrani.....121

The Analysis of The Narration from Gerard Genette Viewpoint in Akbar RADII's Three Pay's (Our view of Moonlight Garden, Goodnight Excellence Cont , Lady Kin and Moonlight)/ Tajbaksh Fanaeeyan, Maryam Jafari Hesarlou.....151

The Role of Fate in Ancient Iran and its Relationship with the Lack of Development of Drama in Iran/ Marziye Borzoueian, Mahmood Tavoosi.....165

Theatre Specialized Seasonal Magazine

Proprietor: Dramatic Arts Association
Managing Director: Hossein Mosafer Astaneh
Editor: Dr. Mostafa Mokhtabad

Members of the Editorial Board:
1.Dr. Farhad Nazerzadeh Kermani
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
2.**Dr. Mahmoud Azizi**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
3.**Dr. Mostafa Mokhtabad**
(Associate Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
4.**Dr. Muhammad Bagher Ghahremani**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
5.**Dr. Farzan Sojoudi**
(Associate Professor, Cinema and Theatre Faculty, Art University)
6.**Dr. Hamed Saghaiyan**
(Assistant Professor, Art Faculty, Tarbiat Modarres University)
7.**Dr. Behrouz Bakhtiari**
(Assistant Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)

Excutive Manager: Mehdi Nasiri
Executive Administrators: Morvarid Ramezani, Saeed Mohebbi
Persian Sub-editor: Mona Mohammad Zadeh
English Sub-editor: Delaram Ahmadi
Coordinator: Marjan Samandari
Artistic Director: Arezou Rahmati
Typist: Samaneh Maaref
Lithography: Navid
Printing: Jamali

Address: Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.
Tel: 88946669
Postal Code: 15987745517
Subscription: Alireza Lotfali
E-mail: ft.drama@gmail.com
Use of Content is Permitted Only With Reference.

IN THE NAME OF GOD