به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه تخصصی تئاتر

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

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

مدیر داخلی: مهدی نصیری
دبیران اجرایی: مروارید رمضانی، سعید محبی
مسؤول هماهنگی : مرجان سمندری
ویراستار فارسی: مونا محمدزاده
ویراستار انگلیسی: آیسان نوروزی
مدیر هنری: آرزو رحمتی
حروفنگار: بهشته هادیان

اشتراک: علیرضا لطفعلی
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، بر اساس 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 بر اساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فهرست

تاثیر نمایش خلاق بر توانایی‌های فردی کودکان
یدالله آقاعباسی ۷

بررسیِ قصه‌های سورکاروانی در گیلان با تاکید بر "عروسِ گولِی" و "پیر بوبا"
رضا عاشوری‌فر، سعید کشن‌فلاح..... ۱۹

بررسی تطبیقی نمایشنامهٔ آنتیگون اثر سوفکل و آنتیگون نوشتهٔ ژان آنوی
لادن شیرمرد، بهروز محمودی‌بختیاری..... ۳۵

کهن‌الگوی ازدواج مقدس در نمایشنامه‌های هنریک ایبسن با تحلیل ستون‌های جامعه و روسمرسهولم
مجتبی دهدار..... ۴۹

نگارش نمایشنامه رادیویی اقتباسی
ملیحه مرادی، مهدی رحیمیان..... ۷۷

بررسی تطبیقی عناصر نمایشی در تعزیه و کاتاکالی
زیبا توسلی، محمد حسین ناصربخت..... ۱۰۱

نشانه‌شناسی مفهوم «حضور» در اجرا
غلامرضا خلعتبری..... ۱۱۹

«خودکشی» و «پایان‌بندیِ اگزیستانسیالیستی» در نمایشنامه‌ی «ایوانف »
مهدی ربی، رحمت امینی..... ۱۴۵

«مالیخولیا و تاثیر آن بر شخصیت جست‌وجوگر هملت»
مینوسادات مصطفوی، رحمت امینی..... ۱۶۳

سخن سردبیر

نظریه یا نگره، تئوری و قانونی است که به بررسی سیستمی می‌پردازد. بیشتر نظریه‌ها ریشه در تجربه دارند، ولی از بنیاد و دانش مشاهده‌ای نیز برخوردارند، در علم و هنر از ابتدای پیدایش فرهنگ و تمدن نظریه‌های گوناگونی برتابیدند ولی در فلسفه و هنر مشعل‌داران اصلی افلاطون و ارسطو بودند که نظریه‌ی محاکات و هنر شاعری را طرح و خلق کردند.

افلاطون و ارسطو، صدالبته درباره‌ی ماهیت محاکاتی هنر و به‌خصوص صناعت شاعری اتفاق‌آراء دارند. ولی در باب تبیین آن و نیز سنجش آثار هنری در تضاد و تقابل درمی‌مانند. افلاطون محاکات را با تأثیرپذیری از اندیشه سقراطی امری ماوراءالطبیعی تلقی می‌کند که هنرمندان از کشف و شهود حقیقت ناب آن عاجزند و ازاین‌منظر هنرمندان و شاعران در مدینه فاضله او راهی نمی‌یابند، ازسویی‌دیگر و در نقد این نظرگاه اخلاقی، ارسطو با نگاهی زیباشناسانه سعی می کند با دیدی رئالیستی و خوانش دگرگونه، هنر را در سرمنزل و ساحت کاتارسیس و روان‌پالایی برمی‌افروزد.

دیدگاه محاکاتی ارسطو تا قرن‌ها در ساختار و نهاد و نگره اندیشه‌شناسی هنرهای گوناگون جاری و به نقد و نظر برگرفته می‌شد و در هنر نمایش به‌خصوص در صحنه بی‌شمار نظریه‌ها مطرح شد ولی این تنها استانسیلاوسکی بود که با خلق تئاتر هنر مسکو و زمینه‌سازی تجربه‌ای متفاوت در صحنه توانست دست به خلق تئوری مسلم در امر خلاقیت صحنه و بازیگری بیازماید. فضایی که زمینه‌ساز تولید تئوری نسل‌های بعدی صحنه‌ای شد و تئورسین‌های بزرگی چون مایر هولد، ارتو، برشت، اپیا، گرتوفسکی و... بالیدند و خالق تئوری نظری و عملی صحنه‌ای شگفت‌انگیز شدند اما در کشور ما ایران در روزگار نو، با نظر به حاکم شدن صرف تئوری‌های غربی در هنر شرق، طبیعی است که در بازتولید تئوری‌های بومی با ایراد مواجه هستیم، زیرا نظریه‌پردازان ما، مسایل و تئوری‌های خود را با فرمول چگونه اندیشیدن دیگران شکل می‌دهند. در چنین وانفسایی، پرسش‌هایی چند به اذهان خطور می‌کند که مهم‌ترین آن‌ها، وارداتی بودن نظریه‌هاست که آیا این نگره‌ها پاسخگوی نیازها و ضرورت‌های ما هستند؟ چرا به‌جای تولید اندیشه، واردکننده‌ی آن شده‌ایم؟

بازتولید نکردن نظریه خودی در هنرهای معاصر و به‌خصوص هنر نمایش ایرانی، با توجه به پیشینه تاریخی غنی چون تعزیه و روحوضی در چه امری نهفته است؟ چرا به‌جای تولید تئوری بومی تنها واردکننده‌ی آن شده‌ایم؟ در چنین موقعیتی، چگونه باید شرایط عینی و ذهنی تولید نظریه را در هنرها و به‌طورمشخص هنر نمایش خودی ایجاد کرد؟

تاثیر نمایش خلاق بر توانایی‌های فردی کودکان

یدالله آقاعباسی

تاریخ دریافت مقاله: ۲۶ / ۵ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۰ / ۶ /۹۲

تاثیر نمایش خلاق بر توانایی‌های فردی کودکان

یدالله آقاعباسی
استادیار دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی- دانشگاه شهید باهنر کرمان

چکیده

پژوهش حاضر با کمک مربیان عضو گروه «هنر و نمایشگران خلاق» در محدودهٔ هشت شهر استان کرمان به اجرا درآمده است. نخست گروهی از مربیان این شهرها در کرمان با نمایش خلاق که نمایشی پرورشی است و به قصد تواناسازی کودکان طراحی شده، آشنا شدند. گام بعدی اعزام مربیان به این هشت شهر استان و برگزاری کارگاه‌های گسترده‌تری بود که به قصد تربیت مربیان محلی صورت گرفت. از آن‌جا که سازمان متولی از عهدهٔ انجام تعهد خود در پرداخت دستمزد مربیان محلی برای برگزاری کلاس‌های مرحلهٔ دوم و کار با کودکان برنیامد، ناچار این کلاس‌ها به همت مربیان در خود کرمان برگزار شد. سنجش میزان توانایی شرکت‌کنندگان در کارگاه‌ها در آغاز و پایان دوره آخرین مرحلهٔ این بخش از طرح بود که به مدت یک سال با جامعه‌ای مرکب از ۹۵ نفر از کودکان شرکت‌کننده در کلاس‌ها انجام شد. مربیانی که در طول یک ترم تحصیلی به مدارس اعزام می‌شدند، چگونگی تأثیر نمایش خلاق را با بررسی ۱۷ شاخص از توانایی‌های فردی با پرسشنامه و مصاحبه بررسی کردند. نتایج موردِتحلیل آماری قرار گرفت. نتیجه، پیشرفت همهٔ توانایی بود؛ اما سنجش میزان این پیشرفت‌ها نشان می‌دهد که تمرین‌های نمایش خلاق در پیشرفت بعضی از توانایی‌ها مؤثرتر بوده است.

واژگان کلیدی: نمایش خلاق، توانایی‌های فردی کودکان، نمایشگران خلاق

مقدمه

در سال ۱۳۸۶ گروه هنر و نمایشگران خلاق به دنبال اجرای طرحی به نام «اجرای برنامهٔ نمایش خلاق در هشت استان کرمان» کوشید به بررسی تأثیر نمایش خلاق بر توانایی کودکان بپردازد. مقالهٔ حاضر بر اساس تحلیل آماری نتایج حاصل از مطالعه بر جامعه‌ای آماری، مرکب از ۹۴ دانش‌آموز تحت‌پوشش نمایش خلاق در شهر کرمان به نگارش درآمده است. اولین متغیر ادای درست کلمات و جملات است. این متغیر در حوزهٔ بیان قرار می‌گیرد. در بیان بازیگر، ما با ادای درست کلمه، تلفظ درست و کامل حروف، تکیهٔ مناسب در جمله و احساس متناسب با مفهوم سروکار داریم. در تمرین با کودکان این متغیر با شعرخوانی، تک‌گویی و گفت‌وگوی مناسب تقویت می‌شود.

نمایش خلاق، نمایشی پرورشی است که می‌کوشد توانایی‌های کودکان را در فرایندی خلاقه ارتقا بخشد. بسیار گفته شده که برنامهٔ نمایش خلاق را باید از کودکی، در مهدکودک‌ها و دبستان‌ها و هرجا که کودکان حضور دارند، آغاز کرد. این برنامه چندسالی است که در استان کرمان، به همت گروه هنر و نمایشگران خلاق آغاز شده و تاکنون بعضی از شهرهای استان را تحت‌پوشش قرار داده است. نخستین‌بار این برنامه از شهرستان بم، پس از زلزله، آغاز شد و سپس به‌تدریج شهرهای دیگری مثل کرمان، رفسنجان، سیرجان، بردسیر، انار، راور، شهربابک، زرند، کهنوج و جیرفت را نیز در بر گرفت و هم‌اکنون با شدت‌وضعف در جاهای مختلف اجرا می‌شود. مبنای آموزش مربیان در دوره‌های مختلف کتاب ***نمایش خلاق*** نوشتهٔ یدالله آقاعباسی و سایت نمایش خلاق مربوط به گروه هنر و نمایشگران خلاق بوده و مربیان نیز با استفاده از تمرین‌های مربوطه و خلاقیت‌های فردی با کودکان در سطوح مختلف پیش‌دبستانی، دبستان، راهنمایی و حتی دبیرستان کار کرده‌اند.

در سال ۱۳۸۶ گروه هنر و نمایشگران، به پیشنهاد مؤسسهٔ تحقیقاتی افضل کوشید در شهر کرمان، با استفاده از مربیانی که در طول یک دورهٔ آموزشی (یک ترم تحصیلی) به مدارس اعزام می‌شدند، چگونگی تأثیر نمایش خلاق بر شرکت‌کنندگان را موردسنجش و ارزیابی قرار دهد.

برای این کار پرسشنامه‌ای تنظیم شد و در آن هفده شاخص از توانایی‌های فردی مشخص شد. این شاخص‌ها عبارتند از ادای درست کلمات، حجم صدا، ارتفاع صدا، برد صدا، استفادهٔ درست از دستگاه تنفسی، نحوهٔ راه رفتن، نحوهٔ ایستادن، کنترل بر بدن، تمرکز بر یک فعالیت، تخیل، دیدن، شنیدن، لمس کردن، شناخت مساله، حل مساله، اعتمادبه‌نفس و ارتباط با گروه.

بعضی از این توانایی‌ها، فردی و برخی جمعی هستند و از میان مجموعهٔ توانایی‌های هدف در برنامهٔ نمایش خلاق انتخاب شده‌اند. معیار انتخاب این توانایی‌ها، امکان سنجش نسبی کمّی آن‌ها در آغاز و پایان دوره توسط شخص مربی بوده است. نحوهٔ کار به‌این‌ترتیب بوده که هریک از مربیان در آغاز و در

پایان دروه تک‌تکِ شرکت‌کنندگان در کلاس را ارزیابی کرده و پرسشنامه را علامت می‌زدند. از مجموع پرسشنامه‌ها، ۹۴ پرسشنامه که دانش‌آموزان را در آغاز و پایان دوره به‌طورکامل سنجیده بودند، انتخاب شد و موردتحلیل آماری قرار گرفت.[۱]

تحلیل سنجش توانایی‌ها در ابتدای دوره

برای سنجش میزان توانایی ابتدا لازم بود که این توانایی‌ها متناسب با توانایی‌هایِ هدف در طرح نمایش خلاق طراحی شوند.

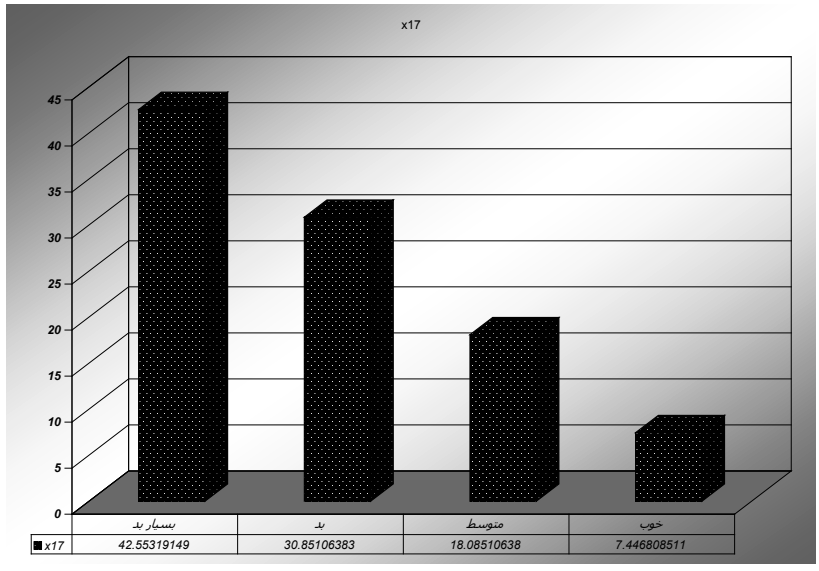
دو گروه توانایی برای نمایش خلاق متصور است: توانایی‌های فردی و توانایی‌های اجتماعی

- نیروها و مهارت‌های فردی: این مهارت‌ها هم ذهنی و هم بدنی هستند: نفس، صدا، بیان، بدن، تخیل، تمرکز، دیدن، شنیدن و لمس کردن، خلاقیت، اعتمادبه‌نفس و ارتباط فرد با گروه
- نیروها و مهارت‌های جمعی: روابط انسانی، کشمکش‌های شخصی و اجتماعی، درک مشکلات و شرایط، عقاید، هراس‌های جمعی و پیش‌داوری‌ها

در سنجش کمی‌توانایی‌ها تمرکز بر مهارت‌های فردی است.

برهمین‌اساس پرسشنامه‌ای طراحی شد که الف ـ بیان به‌صورت ملموس «ادای درست کلمات و جمله‌ها»؛ ب ـ صدا به‌صورت قابل‌سنجش حجم صدا، ارتفاع صدا و برد صدا یعنی مشخصات فیزیکی صدا؛ ج ـ نفس به‌صورت استفادهٔ درست از دستگاه تنفسی، به‌کارگیری کامل حجم ریه‌ها، طول مدت دم‌وبازدم؛ د ـ بدن به‌صورت تعادل بدن، نحوهٔ درست ایستادن، نحوهٔ صحیح راه رفتن و در اختیار داشتن بدن، وارفته نبودن آن، و به‌طورخلاصه بدن آگاهی؛ ه ـ فعالیت‌های ذهنی که در بازی بر جسم نیز تأثیر می‌گذارند به‌صورت تمرکز بر یک فعالیت به‌خصوص، تخیل و تصور؛ و ـ میزان خلاقیت به‌صورت دو عامل قابل‌سنجش شناخت مسأله و حل مسأله؛ ز ـ اعتمادبه‌نفس و ارتباط با گروه به‌صورت توانایی کار در مقابل جمع، میزان دستپاچگی، انقباض عضلات به‌خصوص عضلات گلو و حنجره و امثال آن، در هفده بخش تنظیم و سنجش آن‌ها با تمرین‌های مربوطه بر عهده مربی گذاشته شد. برای هر هنرجو دو فرم به‌صورت پرسشنامه طراحی شد که هر دو از طریق مشاهده توسط مربی پر می‌شود. ابتدا فرم‌های X برای سنجش توانایی‌های ابتدای دوره به‌کار گرفته شدند. به هر توانایی متغیر X به‌صورت ۱X و ۲X و ۳X..... ۱۷X داده شد. آن گاه پاسخ‌ها در چهار ناحیه بسیاربد، بد، متوسط و خوب بر اساس برداشت و نظر مربی دسته‌بندی شدند. اگر بسیاربد و بد را ازهم جدا نکنیم، تحلیل داده‌ها بر اساس میزان فراوانی، درصد، فراوانی موجود و درصد تجمعی نشان می‌دهد که تقریباً تمام توانایی‌ها در ابتدای دوره از حد متوسط موردانتظار ما پایین‌تر بودند (به‌طورمثال نمودار شمارهٔ ۱ میزان ارتباط با گروه در

آغاز دوره را نشان می‌دهد.) دلیل این امر این است که در آموزش‌وپرورش رسمی فقط بر حافظه کار می‌شود و سایر توانایی‌ها متأسفانه نادیده گرفته شده است. حتی در توانایی‌های حرکتی، از آن‌جا که نظر مسوولان مربوطه بیشتر بر ورزش‌های قهرمان و کسب مدال و کاپ و عنوان متمرکز است، ورزش‌های همگانی اهمیت کمتری دارد. هنر چنان‌که بایدوشاید کار نمی‌شود. نمایش اصلاً وجود ندارد و بیشتر وقت دانش‌آموزان از همان کودکی صرف تست زدن و آمادگی‌های درسی می‌شود. حتی توانایی‌های شناخت و حل مسأله به‌صورت تمرین‌های تستی درمی‌آید و ربطی به خلاقیت و هوش ندارند.



نمودار شمارهٔ ۱: میزان ارتباط با گروه در آغاز دوره

تحلیل سنجش توانایی‌ها در پایان دوره

دورهٔ نمایش خلاق معمولاً یک ترم تحصیلی درنظر گرفته می‌شود. در مدرسه‌ها به‌طورمعمول هفته‌ای یک جلسه در ساعت‌های غیررسمی کارگاه‌های عملی برگزار می‌شوند. البته آموزش‌وپرورش رسماً چنین برنامه‌ای را نمی‌پذیرد و بسته به درک مدیران مدارس، می‌توان به‌صورت محدودی در بعضی از مدرسه‌ها کار کرد. در بعضی از مناطق مثل شهر بم به دلیل وضعیت‌های ویژه امکان این کار بیشتر بود و در سایر مناطق محیط بسته‌تر و شکل گرفته‌تر و برخوردها محافظه‌کارانه‌تر است. کار نمایش خلاق در مهدکودک‌ها بهتر درک شده، اما در دبستان‌ها نیاز بیشتری به آن احساس می‌شود. چنان‌که گفتم چون پذیرش نمایش خلاق به‌صورت رویه درنیامده، ارتباطات شخصی و مقبولیت‌های اجتماعی

دست‌اندرکاران در پذیرفتن آن توسط مدیران مدرسه‌ها، شبه‌خانواده‌ها، کانون‌های فرهنگی، کتابخانه‌های کودک و حتی ندامتگاه‌ها اهمیت اساسی دارد.

در پایان دوره نیز به همان شیوهٔ ابتدای دوره توانایی‌های افراد سنجیده شده است. البته ملاحظات مربی در طول دوره در این سنجش‌ها دخیل است و پرکردن پرسشنامه‌ها در پایان دوره یکی‌دو هفته طول می‌کشد.

در این مرحله اغلب پاسخ‌ها در سه سطح متوسط، خوب و بسیارخوب قرار گرفته که نشان می‌دهد برنامه چنان تأثیری دارد که سطح "بد" از بعضی از متغیرها حذف شده است. این گفته به این معناست که نمایش به‌هرحال انسان را تغییر می‌دهد. میزان این تغییر در افراد متغیر است. ادای درست کلمات، تنفس، نحوهٔ استفاده از بدن در راه رفتن و ایستادن و کنترل بر بدن، میزان تمرکز، تخیل، دیدن، شنیدن، لمس کردن، شناخت و حل مسأله، اعتمادبه‌نفس و ارتباط گروهی از توانایی‌هایی هستند که سطح "بد" از آن‌ها حذف شده است. تنها در بخش صدا این اتفاق نیفتاده است. با درنظر گرفتن این نکته که هنرجویان ازنظر زمانی و فضای کاری شرایط مناسبی ندارند و همیشه صدای آن‌ها می‌تواند مزاحم کلاس‌های دیگر باشد، این نکته طبیعی به‌نظر می‌رسد و می‌توان آن را نادیده گرفت.

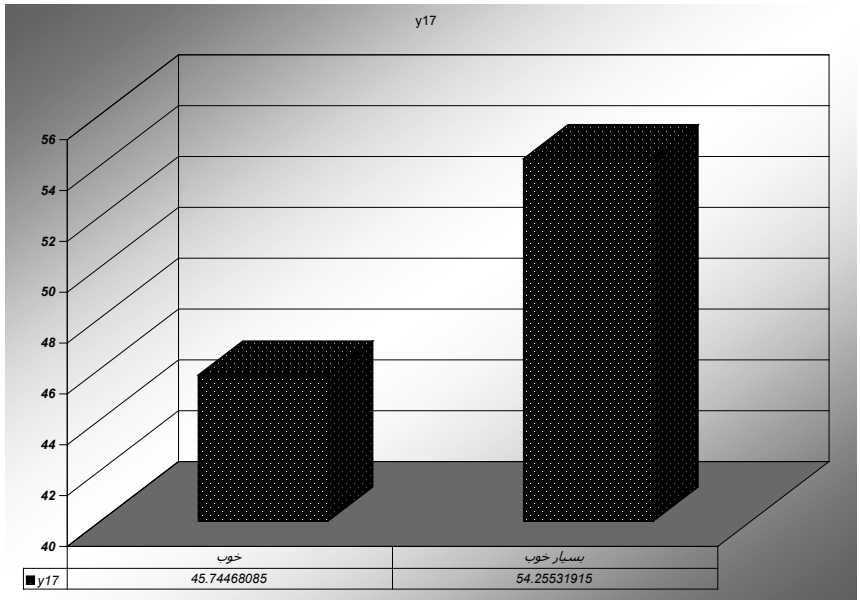
نگاهی به نمودارها نشان می‌دهد که اغلب توانایی‌ها در طول دوره ارتقاء پیدا کرده‌اند. بیان، صدا و تنفس اصلاح شده‌اند. استفاده از بدن پیشرفت چشمگیری دارد. تمرکز و تخیل نمرهٔ بسیارخوب گرفته‌اند. دیدن و شنیدن همراه با توجه پیشرفت داشته‌اند. استفاده از حس لامسه با درک کیفیت، جنس و سطح از طریق لمس کردن پیشرفت بسیارخوبی داشته و دلیل آن عدم‌توجه به این حس در زندگی معمول است. حتی در قدیم با بازی‌ها چنین حس‌هایی در افراد تقویت می‌شد که امروز متأسفانه استفادهٔ افراطی از تلویزیون آن را کاهش داده است. نکته قابل‌توجه در حس لامسه، فقط عمل فیزیکی آن نیست، درک حضور افراد و در معرض تشعشع امواج حضور دیگران ـ که در حد متعالی آن خاص پیامبران، قدیسان و عرفاست ـ قرار گرفتن و احساس کردن بسیارمهم‌تر از آن است.

شناخت و حل مسأله که از لوازم خلاقیت و به‌عبارتی تعریف آن است، از این‌طریق با بیش از ۷۰ درصد در ناحیه "خوب" قرار گرفته‌اند و این امر مهمی است. جامعهٔ ما اکنون بیش از هرچیزی به انسان‌های خلاق نیاز دارد، نه به ماشین‌های ضبط اطلاعات.

سرانجام اعتمادبه‌نفس و ارتباط با گروه در بالاترین سطح قرار دارند. این نکته نیز مطابق انتظار ما و طبیعی است. بسیار پیش آمده که حتی در کلاس‌های دانشگاهی افراد از حضور در برابر جمع احساس ناراحتی و دستپاچگی می‌کنند. بزرگسالان حتی در تالارها و در زمان ارایهٔ سمینارها و درس و کلاس دچار ترس موهومی می‌شوند که بلافاصله عضلات ـ به‌خصوص گلو و حنجره ـ را منقبض و

خشک می‌کند. شرکت‌کنندگان در دوره‌های نمایش خلاق یک ترم حضور در حضور دیگران، بحث و نقد گروهی و بازی برای یکدیگر را تجربه می‌کنند. طبعاً این تمرین مهمی برای اعتمادبه‌نفس و ارتباط گروهی است. به‌طورمثال در نمودار شمارهٔ ۲ می‌بینیم که دو سطح بد و متوسط به‌طورکامل حذف شده‌اند و بیش از ۵۴ درصد از شرکت‌کنندگان ازنظر توانایی ارتباط با گروه به سطح "بسیارخوب" رسیده‌اند.

اکنون با اطمینان بیشتری می‌توان بر ضرورت نمایش خلاق تأکید کرد.



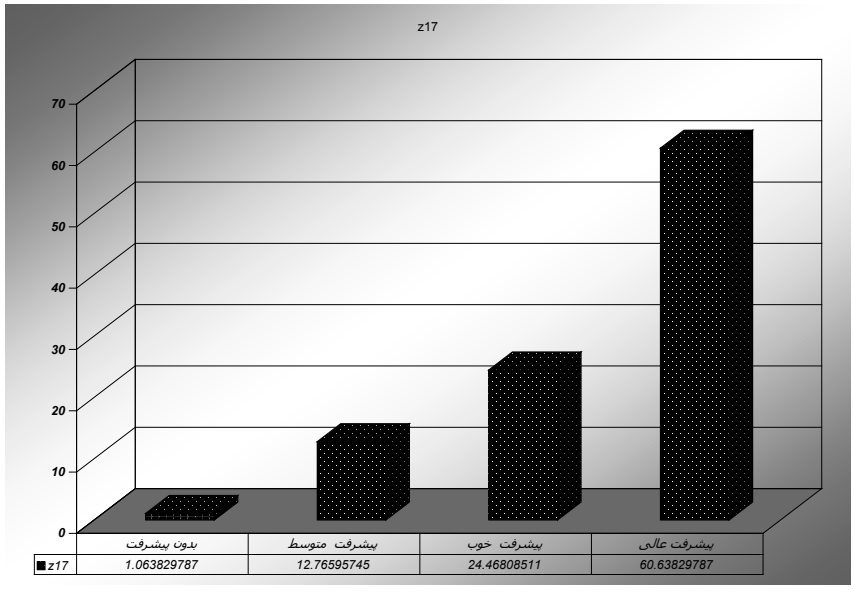
نمودار شمارهٔ ۲: نمودار سنجش توانایی ارتباط با گروه در پایان دوره

تحلیل میزان پیشرفت

مقایسهٔ سطح توانایی‌ها در آغاز و پایان دوره میزان پیشرفت را نشان می‌دهد. این میزان شاخص خوبی برای تأیید تأثیر برنامهٔ نمایش خلاق است و با حرف Z نشان داده شده است. برای هر توانایی از $Z_{۱}$ تا $Z_{۱۷}$ جدولی تهیه شده و زیر هر جدول نموداری است که چهار سطح بدون پیشرفت، پیشرفت متوسط، پیشرفت خوب و پیشرفت عالی را به‌صورت چهار ستون نشان می‌دهد. نگاهی به نمودارها معین می‌کند که بیشترین پیشرفت‌ها در دو سطح پیشرفت خوب و پیشرفت متوسط روی داده مهم‌ترین نکته این است که ستون بدون پیشرفت معمولاً در حدی است که می‌توان آن را نادیده گرفت. در این‌جا هم میزان بدون پیشرفت در بالاترین حد خود برای بعضی از توانایی‌ها مثل صدا کم‌تر از ۱۰٪ است که بزرگ‌ترین

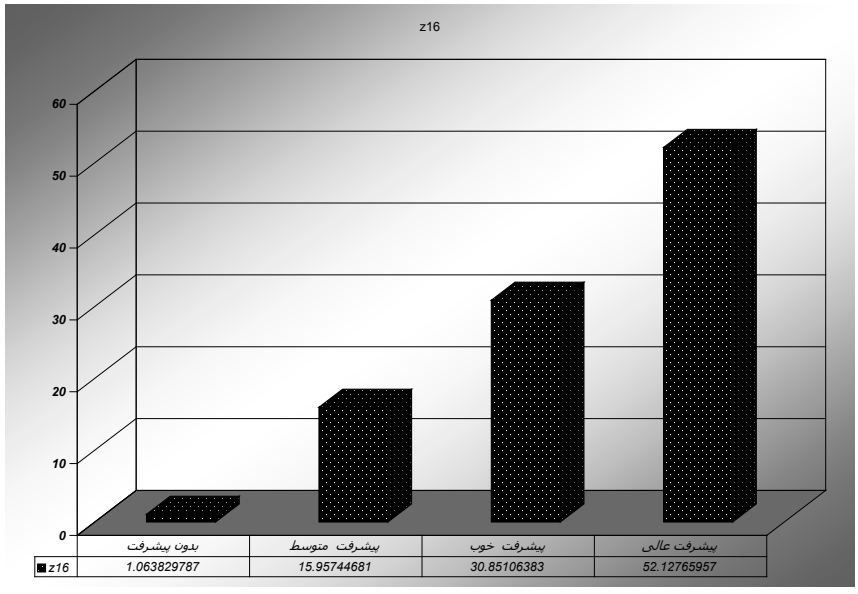
دلیل آن نداشتن جای مناسب برای تمرین‌های صداست. شناخت و حل مسأله نیز در همین حدود عدم پیشرفت را نشان می‌دهند که علت شاید در عوامل محدودکنندهٔ محیطی و یا نارسایی و ناکافی بودن تمرین‌های خلاقیت است. ضمن این‌که البته در همین دو مورد هم، به‌خصوص در حل مسأله پیشرفتِ خوب در سطحی نزدیک به ۵۰٪ است. شاید تفاوت‌های فردی بیش از هرجای دیگری در این توانایی مؤثر است و البته از دشوارترین مراحل کار در کارگاه‌های نمایش خلاق نیز همین است. بیشترین پیشرفت چنان‌که در بخش قبلی دیدیم در توانایی‌های اعتمادبه‌نفس ۴۹٪ پیشرفت عالی (نمودار شمارْ ۳) و ارتباط با گروه ۵۷٪ پیشرفت عالی (نمودار شمارهٔ ۴) است. این نتیجه گرچه حیرت‌انگیز به‌نظر می‌رسد، اما به گمان من طبیعی است. در بخش قبل نیز در این مورد توضیح دادم که برترین دستاورد فردی نمایش، اعتمادبه‌نفس و مهم‌ترین دستاورد جمعی آن ارتباط گروهی است. در عصر سیطرهٔ رسانه‌های جمعی، از خود بیگانگی فردی و نداشتن ارتباطات زندهٔ گروهی مشکل بزرگ بشر معاصر است. نمایش خلاق پاسخی به هر دو مشکل یاد شده است. فرد در نمایش متکی به ذهن و بدن خویش است و درعین‌حال عضو گروهی است که حقوق یکدیگر را می‌شناسند و رعایت می‌کنند. مشارکت می‌کنند یکدیگر را نقد می‌کنند و درعین‌حال می‌دانند که گروه قائم به تک‌تک افراد است.

ارتباط با گروه



نمودار شمارهٔ ۳: میزان پیشرفت توانایی ارتباط با گروه

اعتمادبه‌نفس



نمودار شمارهٔ ۴: میزان پیشرفت اعتمادبه‌نفس

نتیجه‌گیری

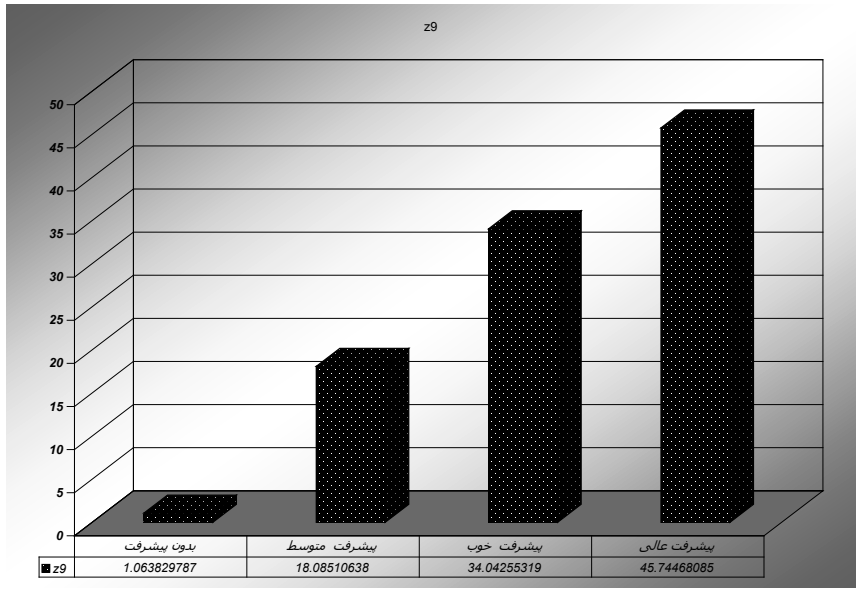
نگاهی به نمودارهای بخشِ پیشرفت، خود گویای فایدهٔ نمایش خلاق است. از نمایشی که به هدف ارتقاء توانایی‌های فردی دست‌اندرکاران کار می‌شود، جز این نیز انتظاری نمی‌توان داشت. باید توجه کرد که بسیاری از عوامل جمعی نمایش در این تحقیق موردبررسی قرار نگرفت و اصولاً تبدیل متغیرهای کیفی به عدد و رقم و نمودار کار بسیاردشوار و از بسیاری لحاظ بیهوده است. به‌طورمثال آستانهٔ تحمل و نقدپذیری، نگرش مثبت به خویشتن و واقع‌بینی در درک امور پیرامونی، ارتقاء سطح فرهنگ و شناخت هویت و میراث فرهنگی، رسیدن به تعادل روانی و گسستن از پیچیدگی‌های روانی، گذشتن به‌طورطبیعی و سالم از مراحل رشد و بسیاری از کارکردها و فواید نمایش در این بررسی موردسنجش قرار نگرفتند. به‌رسمیت شناختن حقوق خود و دیگری، شناخت حقوق فردی و اجتماعی، درک سنجیده و به‌قاعدهٔ امور اجتماعی و سنجش میزان بهبود و پیشرفت آن‌ها جایی در این بررسی نداشت. اما همهٔ این‌ها در عمل، در طول هزاران سال سابقهٔ نمایش و ده‌ها سال سابقهٔ نمایش خلاق به شیوهٔ امروزی و به‌عنوان یک ابزار تربیتی نتایج مثبت خود را آشکار کرده‌اند. نمایش خلاق ابزار گذار از یک مرحلهٔ اجتماعی به مرحله‌ای دیگر است. این ابزار فرد را به‌درستی رودرروی

خویشتن و اجتماع می‌گذارد تا از دریچهٔ این آینه بتواند گذشته، حال و فردای خود را رقم بزند و تنها نمایش است که می‌توان با آن حتی گذشته را در نسبت با حال‌وآینده رقم زد.

نتایج همان چیزی بود که انتظار داشتیم. شرکت در کارگاه‌های نمایش خلاق در یک ترم تحصیلی توانایی‌های کودکان را تقویت کرد و پرورش داد. شرایط کارگاه‌ها البته آرمانی نیست. معمولاً مدرسه‌ها جای مشخصی برای این کار ندارند. تمرین‌های صدا و بازی‌ها می‌توانند برای کلاس‌های دیگر مزاحمت درست کنند.

بااین‌حال همهٔ توانایی‌ها پیشرفت قابل‌ملاحظه‌ای داشتند و به نسبت توانایی‌های اعتمادبه‌نفس و ارتباط گروهی و تمرکز بر یک فعالیت خاص (نمودار شمارهٔ ۵) افزایش بیشتری داشتند. این تحقیق ما را بر

تمرکز بر یک فعالیت



نمودار شمارهٔ ۵: پیشرفت توانایی تمرکز بر یک فعالیت

انجام کار و ادامهٔ برنامه‌های نمایش خلاق مصمم‌تر کرد. در فرایند این کار ما مربیان هشت شهر یادشده را آموزش دادیم. قبلاً نیز ۷۲ نفر از مربیان شهرستان بم را آماده کرده بودیم. صدها مربی مهدکودک استان نیز تحت‌پوشش این برنامه قرار گرفتند. آرمان ما گنجاندن درس نمایش خلاق در برنامهٔ همهٔ کودکان ایرانی است، چراکه جهان آینده بر شانهٔ انسان‌های خلاق به‌پیش خواهد رفت و از آنِ آن‌هاست.

پی‌نوشت‌ها

۱- پیگیری دوستانم دکتر اسکندری، دکتر شیبانی، دکتر رهنما، دکتر نعمت‌الهی و دکتر زنگی‌آبادی در مؤسسه تحقیقاتی افضلی کرمانی مایهٔ سپاسگزاری است. هم‌چنین طرح پرسش‌ها را دوستم دکتر علی‌اکبر مقصودی برعهده داشت و دوستانم ملیحهٔ پورمحی‌آبادی، بابک دقیقی، مجتبی محسنی، امین شجاعی، محبوبه داراب و ... مربیان نمایش خلاق جمع‌آوری اطلاعات و سیاوش آقاعباسی تحلیل آماری پژوهش را عهده‌دار بودند. از همهٔ آن‌ها سپاسگزارم.

فهرست منابع

۱- آقاعباسی، یدالله، (۱۳۸۴)، ***نمایش خلاق***، تهران، دانشگاه شهید باهنر کرمان و نشر قطرهٔ.

۲- بهبودیان، جواد، (۱۳۸۲)، ***آمار و احتمالات مقدماتی***، مشهد، دانشگاه امام رضا.

۳- جامعهٔ مربیان هنر و نمایشگران خلاق در هشت شهر استان کرمان.

۴- جامعهٔ آماری کودکان شرکت کننده در کلاس‌های آموزشی مربیان هنر و نمایشگران خلاق در شهرستان کرمان.

۵- هادسن، جان، (۱۳۸۲)، ***کاربردهای نمایش در تعلیم و تربیت و اجتماع***، ترجمه یدالله آقاعباسی، تهران، انتشارات نمایش.

6- Anderson, Angi (2000) "Groop Improve" http://www.Drama teacher's Resources Room. Com/gpin prov.html

بررسی قصه‌های سورکاروانی در گیلان
بَا تاکید بر "عروسِ گولِی" و "پیر بوبا"

رضا عاشوری‌فر**، سعید کشن‌فلاح

تاریخ دریافت مقاله: ۸ / ۱۰ / ۹۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۵ / ۵ / ۹۲

**نویسندهٔ مسؤول

بررسی قصه‌های سورکاروانی در گیلان
بَا تاکید بر "عروسِ گولِی" و "پیر بوبا"

رضا عاشوری‌فر
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی
سعید کشن‌فلاح
استادیار دانشگاه هنر

چکیده

در پژوهش حاضر نگاهی به قصه و عناصر داستانی موجود در نمایش‌های دوره‌گرد شادی‌آور، گیلان –سورکاروانی– انداخته و با بررسی ساخت‌مایه‌های نمایشی موجود در برخی از زیرگونه‌های سورکاروانی، گامی جهت شناخت و طبقه‌بندی آن‌ها برداشته شده است.

گرچه ممکن است بسیاری از این گونه نمایش‌ها (کاروانی، آیینی و...) نه‌تنها در گیلان، که در ایران و یا حتی جهان، از لحاظ ساختار داستانی، ضعیف و یا حتی فقیر باشند؛ اما باز هم در برخی از آن‌ها (مانندِ عروسِ گولِی/ پیر بوبا) می‌توان شکلی از اجرای نمایش را مشاهده کرد، که بسیار نزدیک به دسته‌های کوسه و یا بازماندگان آن‌ها است. این سورکاروانی‌ها، از شخصیت‌ها، گفت‌وگوها و قصه‌های پرداخته‌شده‌تری برخوردارند؛ که هم‌زمانِ اجرای نمایشِ کاروانی، دیده و شنیده می‌شوند و همراهِ دیگر آیین‌های نوروزی، به پیشبرد نمایش یاری رسانده و منجر به بروز آن رفتار و اعمال نمایشی می‌شدند.

واژگان کلیدی: نمایش‌های کاروانی، سورکاروانی، گیلان، عروسِ گولِی، پیربوبا

مقدمه

هنر نمایش به‌عنوان هنری انسانی و جهانی نقش موثری در رشد و توسعه‌ی فرهنگ در جوامع مختلف ایفا می‌کند. جدای از آن هر جامعه یا ملتی متناسب با تاریخ، فرهنگ و اعتقاداتش می‌تواند شکل ویژه‌ای از نمایش را خلق کند. ازاین‌رو بررسی و شناخت آن‌ها در کشورهای مختلف جهان اطلاعات گسترده‌ای در زمینه‌ی اندیشه احساسات، آیین‌ها و آداب و سنن و بسیاری از مفاهیم دیگر، پیش روی ما قرار می‌دهد. ضمن آن‌که علاوه‌بر ایجاد زمینه‌های مناسب برای بقا و دوام این شکل‌ها، از عناصر و قراردادهای اشکالِ نمایشِ آیینی–سنتی می‌توان مستقیم‌وغیرمستقیم در خلق آثار نوین بهره گرفت.

در بسیاری از حوزه‌های جغرافیایی– فرهنگی جهان، گونه‌های نمایشی ویژه‌ای پدید آمده‌اند که بومی همان مناطق به‌شمار می‌روند. در ایران نیز این گونه‌ها پدید آمده و ازسوی استادان این فن نام‌گذاری و طبقه‌بندی شده‌اند؛ این طبقه‌بندی‌ها به پژوهش‌های آینده یاری رسانده و باعث می‌شوند تا آن‌ها سنجیده و روشمند موردتجزیه‌وتحلیل قرار گیرند.

گونه‌ی نمایش‌های کاروانی یکی از آن‌هاست که به دو زیرگونه سوگ کاروانی و سور کاروانی تقسیم شده است؛ مانند دسته‌های عزاداری ماه محرم، قالی‌شویان، نخل‌گردانان، دسته‌های میرنوروزی، کوسه‌برنشین و سایرِ گونه های آن‌ها.

هدفِ پژوهش حاضر این است که هم‌زمان با شناسایی، دسته‌بندی و روشمند کردن این گونه‌ی نمایشی برای جلوگیری از نابودی و حذف آن‌ها در استان گیلان(هر چند بسیار دیر)، نگاهی نیز به قصه و عناصر داستانی موجود در آن انداخته شود.

درخصوص پیشنه‌ی این تحقیق باید گفت، به‌جز دو کتاب ارزشمندِ ***نمایش در ایران*** و ***درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی*** که به این‌گونه از نمایش‌های ایرانی پرداخته‌اند، تلاش‌های انجام گرفته‌ی دیگر(پایان نامه ها و مقالات)، بیشتر در حوزه‌های مردم‌شناسانه و جامعه‌شناسانه بوده‌اند؛ هرچند همواره از آن‌ها–نه به شکلِ گونه‌ای مشخص ، بلکه در کنارِ سایرِ نمایش‌های ایرانی و یا در برخی‌موارد به‌عنوانِ نمایش‌های خیابانی سنتی– نام برده شده است(گرچه نمایش‌های کاروانی با تأتر/ نمایشِ خیابانی شباهت‌هایی دارند، اما تفاوت‌های بسیارعمیقِ‌شان را هم نباید نادیده انگاشت؛ که این خود پژوهشی جدا می‌طلبد که در این مقال نمی گُنجد).

بخش‌بندیِ نمایش‌های ایرانی

تاریخ بشر نشان داده است که چگونه با حفظ و اشاعه نوع نگاه خود و بهره‌وری و پویایی این خواستگاه توانسته است تفاوت نوع زندگی و فکری خود را در قرون و اعصار با دیگر اقوام جهان متمایز

سازد.

ازطرف‌دیگر، هیچ پدیده ای بدون شناسایی اجزا و امکانات آن برای تبدیل به موقعیت جدید، جهت شکل بخشیدن به پدیده‌ای دیگر، امکان‌پذیر نیست، مگر از روشِ بازشناسی جنبه های مختلفِ دو پدیده.

در تمام نقاط ایران نمایش‌های سنتی با قراردادهایی مشابه که مبین سنت نمایش روایی‌اند، بر صحنه می‌روند و در همه‌جای این سرزمین از انواع هنرهای ایرانی چون موسیقی سنتی، شعر و رقص های اقوام گوناگون در شکل دادن به نمایش سنتی استفاده شده است و تمام این نمایش‌ها در فضایی اجرا می‌شوند که بیانگر ذوق و نگرش ایرانیان در عرصه‌ی معماری است، هنری که ارتباطی جداناشدنی با جغرافیای این سرزمین و اقوامِ فلاتِ بزرگِ ایران دارد.

نمایش سنتی، بیانگر تاریخ، چکیده تجارب، آرزوها و آمال، تاریخ، شکست‌ها و پیروزی‌ها، اساطیر، شعر و ادبیات، باورها، آداب‌ورسوم، موسیقی، رقص و معماری ماست.

ناظرزاده کرمانی در بررسی برخی از گونه های نمایشیِ آوانگارد، ۱۶ نوع متفاوت را نام برده که یکی از آن‌ها را به نام «نمایش‌های اسطوره ای-کاروانی یا نمایشگری اسطوره ای-کارونی» می‌خواند و معتقد است: خیلی از آن‌ها نه‌تنها از ساختارهای ارسطویی پیروی نمی‌کنند، بلکه برای خود عنوان «دگرگزین» را پذیرفته‌اند و حتی حاضر نیستند که در مکان‌های سنتی همانند برادوی به اجرای نمایش بپردازند و سعی‌شان بر این است که با استفاده ازنظریات فلسفی مخصوص خود از زیبایی‌شناسی خاص خود بهره ببرند و در این راه شخصیت‌هایی چون باکونین، آرتو و باختین به‌اندازه‌ی بسیار زیادی زیر بافت‌های نظری و زیبایی‌شناختی برایشان فراهم کرده‌اند. (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳:۴۴۶)

«تعریف تاثیرگذاری که باختین از امر کارناوالی یا کارناوال وار [سورکاروانی] ارایه می‌کند مربوط است به -بازه ی زمانی، که طی آن هنجارهای اجتماعی، دگرگون و واژگون می‌شود. [...]زمانی‌که در آن عملکردهای هنجارین به حالت تعلیق درآمده، فرهنگ جدی زیرورو می‌شود- [به دیگر سخن] زمانی‌که هرچیزی ممکن است.» (کاستانیو،۱۳۸۷:۹۷)

در بسیاری از نقاط جهان، شکل‌های نمایشی ویژه‌ای پدید آمده‌اند که نمایش‌های محلی همان‌جا به‌شمار رفته و سنتی خوانده شده‌اند.

ناظرزاده کرمانی در کتاب ***درآمدی بر نمایشنامه‌شناسی***، ریختارهای تماشاگانی ایران را در نه بخش قرار داده و چنین بر شمرده‌اند:

«۱- نمایشگری‌های آیینی

۲- نمایشگری‌های کاروانی

۳- داستانگویی‌های نمایشگرانه (نقالیها و ...) و داستانگوییهای نمایشگرانه خنیانی، و رقصهای

روایتگرانه

۴- نمایشگری‌های میدانی و نمایش‌های گذرگاهی

۵- نمایش عروسکی، سایگانی، خیمه شب بازی

۶- خندستانهای سنتی (تقلید)

۷- نمایش تعزیه، سوگرنجهای دین سروران

۸- تماشاگان باختری سان، غربی گونه (تآتر)

۹- تماشاگان گزینش- درآمیزی» (ناظر زاده کرمانی،۴۵:۱۳۸۳ - ۴۴)

متاسفانه گونه‌ای که در این‌جا به آن پرداخته می شود از نمونه‌هایی است که جز در کتاب‌ها، کمتر اثری از آن‌ها می‌توان یافت.

نمایش‌های کاروانی

کارناوال یا به‌عبارتی رژه‌های نمایشی، ریشه آن از فرانسه "carnaval " در لغت به معنی «گروهی از مردم که با رقص و سازوآواز در روزهای به‌خصوصی از سال در خیابان‌ها راه می افتادند» آمده است.

«به نمایشگری‌های کاروانی، در زبانهای فرنگی، «کارناوال» گفته‌اند. و این سه واژه مترادف (CARNIVAL, CARNEVALE, CARNOVALE) شاید از واژه‌ی «کاروان» در معنایی نزدیک با کارناوال، از دیرگاه به زبانهای فرنگی وارد شده است. با اینهمه در «فرهنگ بزرگ زبان انگلیسی وبستر» این سه واژه یکسان، برآمده از دو واژه‌ی لاتین CARNAL, LEVER تلقی گردیده، و اولی به معنای «برکندن، برداشتن، برگرفتن» و دومی به معنای «گوشت تن» و روی هم به معنای «برگرفتن گوشت» (REMOVAL OF MEAT). اما اصطلاح کارناوال، یا «کارنیوال» معنایی مجازی نیز دارد و در مجاز اصطلاح CARNIVAL (و دو واژه‌ی دیگر) به مراسم ویژه‌ای گفته می‌شده که به مناسبتهای ویژه‌ای و به شکل نمایشگری‌های همگانی و «گردشکار» (متحرک) برگزار می‌گردیده‌اند. این مراسم نمایشگرانه، به روال، با جشن و شادمانی، موسیقی، سرود و... و بازی‌های دسته جمعی پدید می‌آمده‌اند. »(ناظرزاده کرمانی،۹۶:۱۳۸۲)

گزنفن در کتاب ***بازگشت ده هزار نفر*** می‌گوید: در ایران دیدم عده‌ای به دور چند نفر جمع بودند و آن‌ها چیزی شبیه به تآتر، نمایش می‌دادند.

درواقع این بخشی از تمهیدات اجرایی بعضی از نمایش‌های سنتی ازقبیلِ تعزیه‌خوانی‌ها و روحوضی‌ها بود که به‌ویژه در اوج نمایش‌ها مردم را با اجرا همراه کرده و به شکل دسته‌روی، با خود به

کوچه‌وخیابان می‌کشاندند. به‌شکلی که در کوی‌وبرزن نیز دست‌ازکار نکشیده و حتی رهگذران را نیز با خود، تا محلی دیگر از اجرایِ نمایش همراه کرده تا در آن‌جا کار را به پایان ببرند.

«نمایشگری‌های کاروانی در ایران بر بنیاد درون‌مایه، و نیز «سازگان» (فُرم، ریخت:ورت)، در سه پرونده‌اند:

۱- نمایشگری‌های سورکاروانی

۲- نمایشگری‌های سوگکاروانی

۳- نمایشگری‌های آیَفتکاروانی(حاجتخواهانه)»(ناظرزاده کرمانی،۹۵:۱۳۸۲)

که ازاین‌میان، نمایش‌های سورکاروانی منظورِنظرِ این پژوهش است. مردم در همه‌جای دنیا، هنگام برگزاری سورکاروانی‌ها تبدیل به توده‌ای یکپارچه شده –برطبق نظر باختین– و بدون‌توجه به آداب اجتماعی و قانون‌های سخت، به شادی و پایکوبی برای تخلیه‌ی انرژی خود می‌پردازند.

نمایش‌های کاروانی، مجال و فرصت مغتنمی بود برای بیان خواست‌ها و نیازهای سرکوب‌شده و مرموز ناخودآگاه انسانی؛ به‌بیان‌دیگر بسیاری از آن‌چه را که انسان نمی‌توانسته یا مجاز نبوده در زندگی روزانه خود به‌هردلیلی انجام دهد، در نمایش‌های کاروانی به‌وفور به انجام می‌رسانده است.

باختین با طرحِ ویژگی‌های نمایش‌های کاوانی، زمینه‌های تازه‌ای را برای بسط و گسترشِ تآتر و نقدش به‌وجود آورده است. مثلا او معتقد بود که "چندصدایی" بودن، یعنی عدم تسلطِ یک گفتمان بر سایرِ روایت‌ها، ریشه‌اش به بالماسکه‌ها و ساتیرها می‌رسد، که همه‌ی این‌ها به‌نوعی با نمایش‌های کاروانی به‌ویژه با سورکاروانی‌ها، که مردم در آن‌ها، لباس های مضحک پوشیده و به شوخی و بازی می پردازند، مربوط است.

ازاین‌لحاظ رویکرد به زندگی‌های اولیه و آیین‌های اقوام بدوی دنیا و استفاده از آداب‌ورسومشان در نمایش‌های آوانگارد، تجربی، ضد ارسطویی و نامتعارف، بسیارزیاد شده و به‌ویژه در این نمایش‌ها «از جنبه‌ی نقشه‌ی داستانی،بیشتر:«نه– روالی»[1] قلمداد گردیده‌اند و ساختار نقشه داستانی آن‌ها، یکی از ویژگیها و شناسِگرهای این ریختار تماشاگانی به‌شمار می‌رود.» (ناظرزاده کرمانی،۲۴۴:۱۳۸۲)

در زمینه‌ی کارناوالسک و گرایش مردم به آن‌ها ازنظرِ باختین می‌توان گفت: «حال و هوای نمایش کاروانی نهاد زیست شناسیک زندگی را آشکار و بر یگانگی انسان و زمین تأکید می‌ورزد و بر عنصرهای، به اصطلاح «نازل» ارج می‌نهد واز آن دلخوشی می‌یابد، همان عنصرهایی که «نظام ارزشی رسمی» آن‌ها را نازل انگاشته و یا نفی کرده بود. و از رهگذر زیبا شناسیک نیز: «هرزه‌درای» و «خامدست» و ابتدایی، و از رویکرد اجتماعی: «کهین» شمرده شده بودند.» (ناظرزاده کرمانی،۴۴۲:۲۸۳۱)

ازجمله مراسمی که در سراسر ایران، که در هر منطقه به‌نوعی، برگزار می‌شود، پیشواز یا استقبال از

نوروز است. پیک‌هایی که مژده‌ی آمدن بهار و فرا رسیدن نوروز را می‌دهند در اواخر اسفند از راه می‌رسند. ورود پیک‌ها به شهر و روستا شادی‌بخش و نشاط‌آور است.

فراگیر شدن رسانه‌های ارتباط جمعی و رویکرد جامعه به تکنولوژی، به‌تدریج پیک‌های نوروزی را در حاشیه قرار می‌دهد، هم ازاین‌رو اکنون، جز در مناطق دوردست، به‌ندرت می‌توان حرکات شاد «حاجی فیروز» را به تماشا نشست و یا ترانه ی روح‌بخش «نوروز و نوسال» را، که از وزش باد بهار و بازآمدن نوروز در گیلان خبر می‌دهد، شنید.

از همین‌گونه‌اند عروسِ گولِی یا پیربوبا؛ با آن‌که در این سور کاروانی‌ها گوشه‌ای از دردورنج هم‌بازیگران، چون حاجی فیروزها و نوروزی‌خوان‌ها در آوازها می‌آید، اما بااین‌حال تنها در حد یادآوری است و بیشترشان سعی در شادی‌بخشی و سرخوشی مردم دارند.

عروسِ گولِی[۲]، پیر بوبا

عروسِ گوُلِی یا پیر بوبا، یکی از رسومِ دیدنی و نمایش مانند محلی که هنوز هم کمابیش در آبادی‌های مختلف وشاید دورافتاده‌ی شمالی، به‌ویژه در مناطقِ کوهستانی، با تفاوت‌هایی در تعدادِ نقش‌آفرینان، شعر و ترانه متداول است؛ که بینِ یک ماه تا بیست روز مانده به نوروز، به‌وسیله‌ی تعدادی از مردان و جوانان هر محل انجام می‌گیرد و چهار پنج روز هم طول می‌کشد. این دسته‌ها در حقیقت به استقبال عید می‌روند و مژده‌ی آمدن نوروز را می‌دهند. مردم هم منتظر آمدن آنان هستند زیرا که آمدن دسته‌های "گولِی" را شگون می‌دانند و معتقدند قدم آنان خوب است.

طبق‌نظر باختین «شخصیت کارناوالی از بدن ژست‌پرداز استفاده می‌کند، از کلام زنده و گاه مبهم لذت می‌برد و غالباً در حواشی جریان اصلی است. امر کارناوالی به چرخشهای ناگهانی و استحاله‌های هویت رخصت می‌دهد[...] در این‌جا به ندرت این حس وجود دارد که یک شخصیت واحد کنش را به اصطلاح قبضه کرده باشد.» (کاستانیو، ۹۷:۱۳۸۷)

مشارکت‌کنندگان و بازیگرانِ این رسم، بدین‌قرارند:

۱- گروه موسیقی که همراه بازیگران در لحظاتی بازی می‌کنند:

۱-۱- سرخوان، راوی، کارگردان و رهبر نمایش، خواننده‌ی ترانه عروسِ گولِی

۱-۲- دیاره زن(داریه، دایره، دف)، نوازنده‌ی دایره‌زنگی، آهنگ و رقص را تنظیم می‌کند، بعضی مناطق خود سرخوان است.

۱-۳- ساززن؛ نوازنده‌ی سرنا، همراهی با ترانه.

۱-۴- هم‌بازیگران؛ واگوکُنان؛ هم‌خوانان، تکرار بندهایی از ترانه با آن‌هاست؛ معمولاً

تماشاگرانی‌اند که به دنبال گروه درحال‌حرکت‌اند و تعدادشان کم‌وزیاد می‌شود.

۱-۵- کَتَره زنان؛ کسانی‌که با کفگیرهای چوبی که نوعی آلت موسیقی است، هماهنگ با ساز و دایره‌زنگی در نواختن و گاهی هم در هم‌خوانی یاری‌گر گروه‌اند.

۱- گروه بازیگران که سازندگان اصلی قصه‌اند:

۲-۱-عروس(نازخانوم)

۲-۲-پیربوبا

۲-۳-غول

۲-۴-همراهِ عروس(کاس خانوم)

– عروس(ناز خانوم)؛ پسری است جوان و خوش‌صورت، لباس زنانه‌ی خوش‌طرح و خوش‌رنگ پاکیزه می‌پوشد که محلی است یعنی شلیله، شلوارِ مشکی، پیراهنِ کوتاه، جلیقه، پیشانی بند و روسری؛ به هر دو دست زنگ و یا تکه‌پارچه‌هایی دارد که درحین رقصیدن با به‌هم زدن انگشتان شست و وسطی زنگ‌ها را به صدا درمی‌آورد. آرایش صورت او درست مانند نوعروسان است.

– غول؛ ابتدا صورتش را با دوده یا ماده‌ی سیاه دیگری سیاه می‌کند و ریش سیاه و انبوهی به‌صورت خود می‌بندد و علاوه‌بر لباس معمولی که بر تن دارد با ساقه‌ی برنج یا کولوش[۳] رشته‌ها و حلقه‌هایی درست می‌کند و در دو طرف شانه‌ی خود می‌آویزد و بعد این حلقه‌ها را به‌وسیله‌ی دو حلقه‌ی دیگر از سینه و شکم به‌هم وصل می‌کند تا شبیه جلیقه‌ای کاهی اما چسبیده به بدن شود. غول به کمر و کلاه و لباس خود زنگ‌های بزرگ موسوم به آفتابه‌ای و زنگ‌های کوچک‌تر می بندد تا از دور صدای زنگ‌ها خبر رسیدن او را بدهند. وی کلاهی مقوایی یا پوستی اما بد هیبت به سر می گذارد. چند جارو هم به‌عنوانِ دُم به خود می‌بندد؛ چند تکه نمد هم به پاها می پیچد تا شکل خود را حسابی عجیب‌وغریب بنماید و یک چماق نیز به دست دارد که به ته آن چند میخ کوبیده و به سر آن چرم کشیده شده است و بدنه آن با نگین‌های شیشه ای قرمز زینت شده است.

– پیر بوبا (کوسه)؛ دست کمی از غول ندارد و به همان شکل و ریخت است منتها با تغییراتی و شاید برای هم‌سانی و همانندی با غول، به‌جای ریش سیاه، ریش سفیدی از جنسِ پوستِ بُز دارد، که گویای گذر عمری دراز بر او است.

– یک نفر هم به اسمِ "کوله بارکش" است که کیسه‌ای بر دوش دارد و شیرینی عید و هدایای دسته دوره‌گرد را از صاحبخانه (خانِ خا) تحویل می‌گیرد و در کیسه می ریزد.

– چند نفر سازچی همراه گروه است که دهل و نقاره یا طبل و کَتَره(نوعی آلتِ موسیقی شبیه کفگیرِ چوبی) می‌زنند و یکی از آنان دیاره‌زن (داریه، دایره، دف) شعرهای بازی را می‌خواند و بقیه افراد

دسته و هم‌چنین جمعیت تماشاچی و جوانان و بچه‌های آبادی(هم‌بازیگران) با دست زدن وی را همراهی می‌کنند و واگویه‌ی ترانه‌ها را همه با هم می‌خوانند.

– همراهِ عروس(کاس خانم)؛ پسری است جوان و خوش‌صورت، لباس زنانه‌ی خوش‌طرح و خوش‌رنگ پاکیزه و محلی می پوشد؛ در برخی از مناطق، در نمایش‌ها، کاس خانوم مراقب عروس(نازخانوم) است و در بعضی از آبادی‌ها نیز هر دو با هم عروس‌اند، با نازخانوم لباس و آرایشش متفاوت است. (پاینده لنگرودی:۱۳۶۸)

زمان راه افتادن کاروان عروس گولی، غروب و سر شب است. وقتی که شب شد کوله‌باری، یک فانوس به دست می‌گیرد و پیشاپیش دسته حرکت می‌کند و بقیه به دنبال او به‌راه می‌افتند تا به در اولین خانه برسند. طبل‌چی طبل را به صدا درمی‌آورد تا اهل خانه و همسایگان، متوجه آمدن آن‌ها بشوند. بعد از آن سازچی‌ها می‌نوازند و بازیگران، شروع به رقص و پایکوبی می‌کنند. غول و پیربوبا در موقع رقصیدن، چوبه‌دستی‌های خودشان را به‌هم می‌کوبند که رمزی است از رقابت آن دو نفر در عشق عروس. بعضی‌وقت‌ها هم غول به عروس نزدیک می‌شود و چنان وانمود می‌کند که می‌خواهد او را به دوش بگیرد و از معرکه به‌در ببرد؛ ولی به‌محض این‌که دست به او می‌زند، پیربوبا با چوبه‌دستی به غول حمله می‌کند و عروس را از دست او می‌رهاند و دوباره به رقصیدن ادامه می‌دهد.

در برخی مناطق، نازخانم، عروسِ پیربوبا است و در برخی‌دیگر، غول عاشقِ نازخانم است و پیربوبا(کوسه) به‌عنوان رقیب ظاهر می‌شود. در اغلب نمایش‌ها– برعکسِ آن رقصِ سه‌نفره– پیربوبا(کوسه) است و نازخانم به تصاحبش درمی‌آید.

وقتی خواندن اشعار تمام شد نوبت جمع کردن خوردنی‌ها و تحفه‌های صاحبخانه می‌رسد. در این‌موقع غول پیش صاحبخانه می‌آید و مژدگانی و شیرینی یا هدیه طلب می‌کند. خان خا (صاحبخانه) هم مقداری برنج با چند تا تخم‌مرغ یا مبلغی پول به او می‌دهد. غول هم همه‌ی آن‌ها را برای ترانه‌خوان و کوله‌باری می‌آورد.

« شاید بتوان ریشه‌ی «عروس گولی» را در نمایش گونه‌ای قدیمی‌یافت؛ «عروس گولی» ریشه در اساطیر باستانی ایران دارد و [شاید] نمایشی رقص گونه و سمبلیک برای گریزاندن دیو سرما، بلندی و سیاهی ستم بوده که از نوعی نیایش در برابر ناهید نشات گرفته است.» (اصلاح عربانی،۱۳۷۴: ۹)

چنان‌که بیضایی نیز از یک بازی سه‌نفره قدیمی چنین تعریف می‌کند: شاید در دهی به مازندران بازی می‌شود و آن پایکوبی یک زن است و رقص‌های رقابت‌آمیز دو مرد که بنابر استنتاج آن‌که این بازی را دیده یکی شوهر این زن است و یکی عاشق او.

دو مرد صورت خود را با صورتکی از پوست بز می‌پوشانند تا به حالت جنگل‌نشینان قدیم سرورویی

پر مو داشته باشند، دختر نیز پارچه‌ی سفید و نازکی به‌صورت بسته. دو مرد دو چماق و دو شمشیر چوبی به دو دست دارند و به کمر آن‌ها چهار زنگوله آویخته است. این سه نفر در حلقه‌ی مردم و با آهنگ تند دهل و سرنا و فریاد تماشاگران و آهنگ پرسروصدای زنگوله‌ها پایکوبی می‌کنند. پایکوبی ایشان بسیار بدوی و حرکات با شمشیر و فریاد و چماقشان جنگی و خشن است. عاشق خودش را به دختر نزدیک می‌کند و شوهر دختر به عاشق حمله می‌کند و نبرد درمی‌گیرد، طی نبرد سختی حین رقص و با شمشیر شوهر به‌خاک می‌افتد. عاشق و دختر رقص شادمانه‌ای بالای جسد او می‌کنند و سپس با هم به‌سوی خانه‌ی زن می‌روند.

نکته‌ای که می‌توان در این‌جا به آن اشاره کرد شباهت زیاد این مراسم با «عروس گولی» است که رقابت دو مرد و یک زن را به رخ می‌کشد و جالب‌تر آن‌که ازنظر پوشاک به کوسه‌برنشین نزدیک است که لباسی از پوست بز با شاخ ها و دم و زنگوله‌ها بر تن دارند.

قصه‌های سورکاروانیِ عروسِ گولی/ پیر بوبا

اولین ویژگی یک نمایش وجود تماشاگران است، در این‌جا نیز، گروه اجرا یعنی بازیگران و نوازندگان یک طرف‌اند و تماشاگران هم دورشان.

کشمکش‌نیزدرعروسِ گولی(پیر بوبا)، به‌صورت کلامی و غیرکلامی وجود دارد، رقابت بین پیربوبا(کوسه) و غول از نوع کشمکش آدمی بر ضد آدمی است. آن‌ها بر شکست دادن یکدیگر دست به هر کاری می‌زنند، کشتی، چوب بازی و...

کشمکشِ دیگر، آدمی بر ضد طبیعت است، زمستان می‌خواهد برود و بهار از راه برسد. رفتن زمستان و سرما و سوز برف و خوش‌حالی از آمدن بهار، مبارزه آدمی با سیاهی سرما را نشان می‌دهد. بنابراین در دل کشمکش اصلی یک کشمکش فرعی یعنی آدمی با طبیعت نیز وجود دارد.

در ترانه‌ها از کشمکش‌ها به شخصیت‌ها و گفت‌وگوها که بین بازیگران به نظم، ردوبدل می‌شود، رسیده و می بینیم که بازیگران با لباس و گریم و نظم و آهنگ بازی می‌کنند، یعنی به تقلید پی برده‌اند و از آن سود می‌جویند.

در این سور کاروانی، قصه‌ای قوی وجود دارد که در همه‌جا یکسان است؛ می‌گویند: در روزگاران پیش در میان جنگلی که در دامنه‌ی کوهی بزرگ بوده غاری وجود داشته که غولی در آن زندگی می‌کرده است، در پای این کوه، کلبه‌ی چوبی پیربوبا (کوسه) وجود داشته که با اعضای خانواده‌اش در آن زندگی می‌کرده‌اند. پیربوبا (کوسه) هر روز گاو و گوسفند خود را به چرا می‌برده است. یک‌سال بیست‌روزی مانده به عید، غول از غارش بیرون آمده از کوه سرازیر می‌شود و در پایین کوه به تماشای کلبه‌ی چوبی

می‌پردازد. درهمین‌اثنا چشمش به عروس می‌افتد و بی‌معطلی و بی‌خبر پیش رفته، عروس را بغل کرده و به کول می کشد و به طرف غار می‌گریزد، پیربوبا به هنگامی ملتفت قضیه می‌شود که غول گریخته است و از دیده‌ها پنهان شده و از آن روز این رقابت و کشمکش هم‌چنان ادامه دارد.

در بررسیِ ترانه عروسِ گولِ، می‌توان آن را به چند بخش تقسیم کرد؛ قسمتی از آن در هجو غول و گاه پیربوبا (کوسه) است، با این توصیف، گروه نمایشی به‌نوعی با مخاطبان و بینندگان خود ابراز همدردی و همدلی می‌کنند، و از بار منفی و روانی ذهنی آن‌ها می‌کاهند، چراکه این شخصیت‌ها در زندگی روزمره موردقبول و علاقه مردم عامه‌پسند و نیز بر اساس جبر اجتماعی و تاریخی آنان را پذیرفته‌اند.

«غولا بیدنا غولا/ غوله کله برشون گورا/ غوله کمر بی جیر تولا/ ای غوله ی زنگالی/ بیه میدان بوکون بازی[۴] "

در بخش دیگر با ظرافتی خاص با مخاطبان اصلی برنامه –صاحبخانه و همسرش– مزاح و مطایبه می‌کنند. این خوش‌طبعی با شناخت کامل از محیط اجتماعی و در لفاف واژه هایی دل‌پذیر صورت می‌پذیرد.

«خُنِه خاه آقای من/ در واکن برای من/ وارش واریه نم نم/ تَرکُنِه قبای من/ خُنِه خاه بیا پیشم/ بیگانه نی یَم خویشم/ خُن خا زَن تُونَم بیه/ عاروسِ گولِی اینه[۵] "

پاره‌ای از بذرهای ترانه، تصاویر توصیفی از آدم‌های نمایش و تصاویر بدیهی از محیط طبیعی و اجتماعی ارایه می‌دهند و هر بند ترانه نیز به‌طورمعمول با ترجیع‌بند تبریک و تهنیت عید و سال نو خاتمه می‌یابند.

« سیا اسبِی موجه دشته/ پالان بی گیته پوشته/ پَلا دَکونین طَشته/ می رفیقانه وَشنه/ نوروز مبارک بی، سال نو مبارک

ای خُنِه، به او خُنِه/ میرزا ملکِ خُنِه/ مُرغانه چهل دُنه/ هَدَم ای جَغَلُنه/ نوروز مبارک بی، سال نو مبارک[۶] "

«با درنظر گرفتن رنگ پوست و ظاهر عجیب غول که از دیگران متمایز است و ترانه‌های عروس گولی که غول را به شیراز، زنگال، زنجان و... منسوب می‌کنند و با توجه به فرهنگ عامیانه‌ی ایران،که به‌طورمعمول، آنانی را که ازنظر صورت و ظاهر بیگانه به‌شمار می‌آیند و در چهارچوب شناخت معیارها و ارزش‌های اجتماعی فرهنگ بومی نمی‌گنجند، در هیات غول تصور میکنند، متوجه می‌شویم که غول شخصیتی است غیر بومی و اگر هم در نوع لباس و آرایشش از وسایل محلی استفاده می‌شود احتمالاً به منظور هماهنگ شدن با جماعت و فریب آن‌ها است.»(صوفی نژاد،۱۳۸۶:۱۰-۹)

یکی از تفسیرهای این نمایش، بدین‌گونه است که، غول از دستیازی به هیچ‌کس نمی‌هراسد و ناموس و عرف را نیز نمی‌شناسد، به‌این‌دلیل در نمایش باید همواره با چوب‌وچماق از عروس حمایت شود. او اگرچه وحشتناک است اما در عمل اگر دیگران بر ترس غلبه کنند، آن‌طورها هم شکست‌ناپذیر

نیست، به گونه‌ای که در بیشتر نمایش‌ها، پیربوبا او را بر زمین زده و از شر وجود متجاوز راحت می‌شود.

تحلیلی نیز بر این اشاره دارد که، نوع آدم‌هایی چون پیربوبا در جامعه ی ما، که همه‌چیز بر محور مردسالاری است و ارزش‌ها و معیارهای اخلاقی و اجتماعی در چارچوب همین مصالح تنظیم شده، زیاد هستند. پیربوباها(کوسه‌ها، نامردها) همه‌چیز را بر خود روا می‌دانند و از تمام لذایذ زندگی بهره می‌برند. در جامعه‌ای که زنان، عامل کار، مادر بچه‌ها و... اند، درواقع به‌نوعی برده شوهر می‌شوند.

پیرمردانی که به سببِ داشتنِ پول ، قدرت ، مال‌ومنال، زنان جوان را به دلیل فقر، به تصاحب درمی‌آورند. پیران‌سری که بی‌غم‌ودرد، زنان جوانی در اسارت دارند. و زشت‌منظرانی که از آیینه نیز گریزانند، پری‌رویانی را طالب ازدواجند یا همسری دارند، بدون درنظر گرفتن احساسات درونی‌شان. شاید ازاین‌لحاظ اگر درست بنگریم، غول‌ها واقعاً عاشقانِ حقیقی‌اند و نه متجاوز؛ ولی به سبب عدم تمکن مالی و... آن‌ها را درنظر زنان جوان غول‌ها و گرگ‌ها توصیف می‌کنند.

ازاین‌لحاظ شاید بسیار شبیه است به آن رقص سه‌نفره‌ای که بیضایی از جنگل‌نشینان شمال روایت کرده، با این تفاوت که پایانش را به دلخواه دگرگون کرده‌اند.

عروس(نازخانم)، هم‌چون زنانی‌اند که هیچ اختیاری از خود ندارند و حقوق آن‌ها بر مبنای نیازهای جنس مخالف تعیین و تبیین می‌شود. هرگونه انتخاب بین بد و بدتر از آنان سلب شده است.

در این بین، همراهِ عروس(کاس‌خانم‌ها)، نیز زنان محنت‌کشیده و ناآگاه و مقید به ارزش‌های ناعادلانه‌ی سنن‌اند و رفتارهای قالبی و محدود دارند که با سنت‌ها گره خورده، شاید این را فرهنگ مردسالار، وارد داستان اصلی کرده و هم‌چون پایان داستان، آن‌را تغییر داده است. در اصل به‌نظر می‌رسد، برطبقِ سنتِ طبیعت،کشتنِ پیربوبا و فرار عروس با غول (همان جوان عاشق پیشه)، پایان داستان اصلی است. قانونی که در طبیعت وجود دارد، نیروی جوان‌تر باید بماند و نیروی پیر و ناتوان، باید برود؛ حتی اگر شیرِ نری باشد و دارای سرزمینی؛ هم‌چون سال کهنه که در نمایش‌های میرنوروزی باید جایش را به سال نو دهد تا باروری زمین حفظ شود.

عروس را، طراوت و آراستگی بهار می دانند و تری و تازگی زمین و یک زندگی تازه؛ بهار می‌رسد. کشاورز چشم‌به‌راهِ سالی پربار است، اگر قهر طبیعت بگذارد، اگر پسران و دختران یاری کنند، سال خوبی خواهد شد. باید استقبالش کرد به شادی!

در ترانه، اشاره ای است به اینکه از چه راه دوری عروس را آورده اند، گذر از زمستانی سخت و هم‌چنین سالی که آدم با مشکلات و سختی‌ها سپری کرده است.

"عروسِ گولِی، بیاردیم/ جُنِه دیلِی بیاردیم/ از راهِ دور، بیاردیم/ به ضرفو زور بیاردیم[۷] "

شاید مبارزه ی پیر بوبا(کوسه) با غول نیز، مظهرِ مبارزه ای است طبیعی بینِ زمستان و بهار؟

همه‌ی گونه‌های نوروزیِ نمایش‌های کاروانی(سور کاروانی) در ایران، مربوط به یک شرایط فصلی و زمانی خاص است. در اغلب بازی‌ها تماشاگران به‌وسیله‌ی چند ساز و با سروصدای آغازین گروه جمع شده و کاروانی‌اند و شعرخوانی دارند؛ مانندِ "تکم" در بینِ آذری‌زبانان، که مردم همراهِ دسته، به راه می‌افتادند با این تفاوت که، بازیگر تکم فقط یکی است؛ و یا در روستاهای اراک و محلات، که "کوسه و ناقالدی" انجام می‌شود و از بسیاری جهات شبیه عروس گولی است. تعداد بازیکنان از پنج نفر و هفت هشت نفر تا ده نفر تفاوت می‌کند. نفر اول کپنک یا جبه‌ی بلند نمدی می‌پوشد که پوشاک عمومی چوپان‌هاست، زنگ‌های بسیاری به زانو و بازوهای خود می‌بندد و به‌صورت خود آرد می‌مالد و... (انجوی شیرازی،۱۳۵۴:۱۲۳-۱۲۲)

از دیگر نکات در سور کاروانی‌های گیلان، وجود ترانه‌های محلی و یا آمیخته با فارسی است، که به‌نوعی در فضای محلی، بر مضحک بودن داستان می‌افزاید که بعضی از جملات و کلمات را با ادای محلی اما به فارسی می‌گویند. گروه اجرایی حرفه‌ای نیستند، همگی بومی‌اند. انعام دریافتی از تماشاگران- صاحبخانه و...- معمولاً در همگی یکسان است از تخم‌مرغ، شیرینی، برنج، عدس، پول و...

ولی یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های عروسِ گولِی با سایرِ انواعِ آن(چه در ایران وچه در گیلان)، تعداد بازیگران و پخته‌تر و منسجم‌تر بودنِ همه‌چیز در این نمایش با دیگر سور کاروانی‌هاست. به‌گونه‌ای که، اشاره‌ای بسیاراندک به نوروز، آن هم در تکرارِ بندهاست و بیشتر رقابت در میان پیربوبا(کوسه) با غول بر سر عروس است. در سایر بازی‌ها اما اشاره به نوروز، مستقیم‌تر و حتی بسیار بیشتر، و کشمکش در قصه و داستان بسی کمتر است.

شاید بی‌راه نباشد اگر بگوییم: در عروس گولی گفت‌وگو وجود دارد، که جنس آن با سایر ترانه‌ها متفاوت است. هم‌زمان که قصه پیش می‌رود با علاقه غول به عروس(نازخانوم) و درگیری اَش با پیربوبا آشنا می‌شنویم. در سایر بازی‌ها معمولاً خبر خوانی است و بیشتر پیش‌قصه.

درنهایت اگر نمایش عروس گولی/ پیر بوبا را چیزی شبه‌نمایش تعبیر کنیم، پربی‌راه نگفته‌ایم، گرچه درست‌تر آن است که نمایشی است کاروانی (سورکاروانی) که در مسیرِ زمان، بسیار کامل و پخته شده است. درست که تعلیق و یا اوج‌وفرود ارسطویی ندارد، اما همان‌طور که گفته شد- بر طبق نظریات باختین و تآتر پیشتاز- می‌توان آن‌ها را یک نوع تآتر دانست و شاید ریشه‌ی همه تآترها.

نتیجه‌گیری

نمایش ایرانی هنری است نادیده و توسعه‌نیافته با پیشینه‌ای دراز از رنج‌ها و سختی‌های بسیار. وقتی به تاریخ این سرزمین می‌نگریم، در هر عصر و دوره‌ای رگه‌ها و گونه‌هایی از نمایش را می‌بینیم

که اگر به شکلی اصولی منطقی و پابه‌پای شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه رشد و گسترش می‌یافتند، امروز شاید شاهد تآتری ایرانی بودیم با تعریف مشخص و علمی.

در تمام نقاط ایران نمایش‌های سنتی با قراردادهایی مشابه که مبین سنت نمایش روایی‌اند، بر صحنه می‌روند و در همه‌جای این سرزمین از انواع هنرهای ایرانی چون موسیقی سنتی، شعر و حرکت‌های اقوام گوناگون در شکل دادن به نمایش سنتی استفاده شده است و همه این نمایش‌ها در فضایی اجرا می‌شوند که بیانگر ذوق و نگره ایرانیان در عرصه‌ی معماری است، هنری که ارتباطی جداناشدنی با جغرافیای این سرزمین دارد.

متاسفانه هنوز گونه‌های نمایش محلی سراسر ایران گرد نیامده و پژوهش جدی در این زمینه صورت نگرفته است.

در تمام نمایش‌های کاروانی چه سوگ و سور و یا چه حاجت‌خواهانه به‌نوعی قصه‌ای روایت می‌شود و یا ازپیش‌دانسته فرض شده است که می‌توان آن‌ها را مثلا، در نوع روضه‌خوانی‌های پیش‌وپس از سوگواری‌ها، مشاهده کرد. البته در سور کاروانی‌هایی چون عروسِ گولِی(پیربوبا) که کامل‌ترین شکل اجرای نمایش و به‌نوعی بسیارنزدیک به دسته‌های کوسه و یا بازماندگان آن‌ها است می‌توان از شخصیت‌ها، گفت‌وگوها و قصه‌های پرداخته‌شده‌تری نام بُرد که هم‌زمانِ اجرای نمایشِ کاروانی، دیده و شنیده می شوند که همراهِ دیگر آیین‌های نوروزی، به پیشبرد نمایش سور کاروانی یاری می‌رسانند.

نمایش‌های کاروانی (کارناوال‌ها) در دنیا بستری برای شکل‌گیری گونه‌ای نمایش جدید را فراهم می‌کنند تا مردمان دور هم جمع شوند و متاثر از هم خاطرات خوشایندی را بیافرینند. مناسبت‌های آیینی و مذهبی ایرانیان باستان نیز هم‌چون نوروز، مهرگان، محرم و... شاید بتواند فرصتی را فراهم آورد تا ما ایرانیان نیز دغدغه‌های روزهای به‌سر برده خویش را با سنت‌های شاد و سوگواری‌های همبستگی‌آور و دیرینه‌مان پیوند دهیم.

پی‌نوشت‌ها

1- non-conventional
2- ARUSE GULEY

۳ -Koluš = ساقه های زردرنگ برنج

۴- غول را ببینید، غول را/ الاهی، غول با سر بگور برود/ تا زیر کمرش، گِل و لجن است/ ای غول زنگاری/ به میدان بیا و بازی کن

۵- صاحبخانه، ای آقای من/ در را برایم بازکن/ نم نم باران می‌بارد/ لباسم را خیس می‌کند/ صاحبخانه به نزدم بیا/ بیگانه نیستم، از خویشان توام/ زنِ صاحبخانه، تو هم بیا/ عروس گولی همین است

۶- اسب سیاه دشت را می پیماید/ پالان، پشت او را زده است/ توی طشت، پُلو(برنج) بریزید/ رفقای من گرسنه اند/ نوروز مبارک باد، سال نو مبارک

این خانه به آن خانه/ خانه‌ی میرزا ملک/ چهل دانه تخم مرغ [جمع کرده‌ام] / داده‌ام به این رفقایم/ نوروز مبارک باد، سال نو مبارک

۷- عروسِ گولی آوردیم/ دل و جانِمان را آوردیم/ از راهِ دوری آورده ایم/ به ضرب و زوری آورده ایم

فهرست منابع

۱- اصلاح عربانی، ابراهیم، (۱۳۷۴)، ***کتاب گیلان***، گروه پژوهشگران ایران
۲- انجوی شیرازی، ابوالقاسم،(۱۳۵۴)، ***جشن و آداب و معتقدات زمستان***، جلد ۱و۲، تهران، امیرکبیر
۳-بیضایی، بهرام، (۱۳۷۹)، ***نمایش در ایران***، چاپ دوم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
۴- پاینده لنگرودی،محمود، (۱۳۷۵)، ***فرهنگ گیل و دیلم***، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر
۵- صوفی نژاد سویری، مسعود، (۱۳۸۶)، ***پیدایش عروس گوله در فرهنگ مردم گیلان***، گیلان ما
۶- کاستانیو، پل، (۱۳۸۷)، ***راهبردهای نمایشنامه‌نویسی جدید***، نصراله زاده، مهدی، تهران، سمت
۷- ناظر زاده کرمانی، فرهاد،(۱۳۸۳)، ***درآمدی بر نمایشنامه شناسی***، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت

بررسی تطبیقی نمایشنامهٔ آنتیگون اثر سوفکل و آنتیگون نوشتهٔ ژان آنوی

لادن شیرمرد، بهروز محمودی‌بختیاری**

تاریخ دریافت مقاله: ۲۸ / ۱۲/ ۹۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۰/ ۶ / ۹۲

**نویسندهٔ مسوول

بررسی تطبیقی نمایشنامهٔ آنتیگون اثر سوفکل و آنتیگون نوشتهٔ ژان آنوی

لادن شیرمرد دانشجوی کارشناسی ادبیّات آلمانی – دانشگاه آزاد تهران مرکز

بهروز محمودی‌بختیاری دانشیار دانشگاه هنر تهران

چکیده

این مقاله قصد دارد با بررسی تطبیقیِ دو نمایشنامهٔ **آنتیگون** اثر سوفکل و **آنتیگون** نوشتهٔ آنوی، بر اساس ساخت‌مایه‌های نمایشیِ موجود در دو اثر و هم‌چنین الگوی کنشی گرماس به نقاط اشتراک و تمایز میان این دو متن بپردازد.

چنان‌چه فرهاد ناظرزاده کرمانی گفته‌اند: زبان هنر، یا بیان هنری، مانند هر زبان دیگری، دارای ساخت‌مایه‌ها (عنصرهای تشکیل‌دهنده واژگان)، و طرح زیباشناسیک (دستور زبان) است. ساخت‌مایه‌های هر نمایشنامه را می‌توان در دو پروندهٔ کلان جای داد: ساخت‌مایه‌های سازگانی و درون‌مایه‌ای. سازگان، طرح، نقشه و برنامه است؛ و درون‌مایه (محتوا) دربردارندهٔ خردمایه، معنی و بن اندیشه اثر. این مقاله قصد دارد با بررسی ***آنتیگونِ*** آنوی و ***آنتیگونِ*** سوفکل، ازنظر نقشهٔ داستانی، ساختار نقشهٔ داستانی (شامل آشنایی‌گاه و بزنگاه دگرگون‌ساز)، پیچش‌کاری، پیچش‌زدایی، ستیزه و بحران، اوج‌گاه، فرو گشتار و بستار، و زمان‌ومکان به نقاط اشتراک و تمایز این دو متن دست یابد.

ای. جی. گرماس، یکی از ساخت‌گراهایی ست که کار پرآپ را مبنای کار خود قرار داد. گرماس با مطالعه بر روی معناشناسی و ساختارهای معنا توانست «فرضیهٔ مدل کنشی» را کشف کند. او بدین‌منظور شش کارکرد پیشنهاد کرد (فرستنده، گیرنده، مقابله‌کننده، یاور، فاعل و مفعول) و طبق آن الگویی ارایه داد. الگویی که در این مقاله مبنای تحلیل قرار خواهد گرفت.

رویکرد نگارنده در این تحلیل، رویکردی توضیحی – تفسیری ست که همان‌طورکه گفته شد از خلال آن ویژگی‌های مشترک میان این دو متن – که با فاصلهٔ زمانی‌ای نزدیک به بیست و پنج قرن نگاشته شده‌اند – نمایان می‌شود.

واژگان کلیدی: آنتیگون، سوفکل، ژان آنوی، ساخت‌مایه‌های نمایشی، الگوی کنشی گرماس.

مقدمه

زمانی‌که سوفکل در قرن پنجِ پیش از میلاد نمایشنامهٔ **آنتیگون** – آخرین نمایشنامه از سه‌گانهٔ معروفش، **افسانه های تبای** – را نوشت، احتمالاً هیچ‌گاه تصور نمی‌کرد، بیست و پنج قرن بعد، نویسنده ای اقتباسی از آن بنویسد. این‌که آنوی پس از گذشت این همه سال – زمان درازی در حدوحدودِ تاریخ پادشاهیِ ایران – به سراغ افسانهٔ آنتیگون رفته و داستان آن را دستمایهٔ نمایشنامهٔ خود قرار داده، نشان از پویایی و امکانات بالقوهٔ موجود در این داستان تاریخی دارد. ازطرف‌دیگر، علت این ماندگاری را شاید بتوان در قدرت تراژدی در جلب مخاطب دانست. اما چگونه این گونهٔ کهن ادبی از دیرباز توانسته چنین، مخاطبان خود را به خویش مشغول سازد؟ هدف از نوشتن تراژدی چیست؟ گذشته از مولفانی که همواره در طول تاریخ ادبیات نمایشی به این گونهٔ ادبی علاقه ای ویژه نشان داده اند، انگیزهٔ مخاطب در این میان، در تماشاگر همیشگی تراژدی بودن، چیست؟ بی‌شک، لذت بردن انگیزهٔ اصلی مخاطبان تئاتر است، مخاطبانی در سطوح مختلف، با آگاهی های مختلف و رویکردهای متفاوت به تئاتر، به سالن نمایش می آیند، تا هر یک به فراخور حال خود از دیدن یک تراژدی لذت ببرند. اما اساساً لذت بردن از تماشای بدبختی انسان چگونه لذتی ست؟ چه لذت که بدانیم اختیاردار زندگی خود نیستیم؛ موجوداتی خدانام بازی‌مان می‌دهند و مرگ، ما را از شوروشوق و تقوایمان جدا می‌کند؟ تعریف ارسطو از تراژدی، در حوزهٔ معناشناختی چیزی شبیه این است و سوفکل نمونهٔ موردقبول ارسطوست، او تنها کسی ست که به‌زعم ارسطو تراژدی‌هایی واقعی نوشته است.

تراژدی لذت است. تراژدی معرفت به رنج است و همین معرفت است که ما را لبریز از شادی می‌کند. زیرا همیشه معرفت لذت‌بخش است، حتی معرفت به رنج‌هایمان. و پاسخ‌گویی به رنج بر اساس معرفت نیز لذت‌بخش است. نه‌تنها معرفت از راه خواستن، هم‌چنان‌که از راه اندیشیدن. معرفت، گریز از تنهایی است. شرکت در زندگی دیگران و جهان است. و اگر این معرفت ما انفعالی نباشد، فعال و ثمربخش باشد، آن‌گاه در بازآفرینی خود و جهان شرکت جسته‌ایم.

لذت تراژیک زاییده‌ی چنین معرفتی ست.

تراژدی پیش از هرچیز یک اثر دراماتیک است. یعنی بستر جریانی است که در شرایط گوناگون با قهرمان تراژیک می‌ستیزد، او را از کسان دیگر، دوست و دشمن جدا می‌کند، زندگی‌اش را در بندی پیوسته تنگ تر می فشارد و گاه در زیروبم‌ها، که نهان‌گاه دلهره‌های ماست؛ رهایش می‌کند. ولی وقتی که بندهایش را می گشاید او را بی‌کس و بی‌سلاح در برابر تهدیدی که تلاش وی را به‌هیچ می‌گیرد، رها می‌کند. به دنبال این سرگذشت دراماتیک، در پیوند با جریان و حرکت پنهان و بی تردید حوادث – که در برخورد با قهرمان به‌پیش می‌راند، لذت پرشوری بر ما چیره می‌شود. این جریان چون بنایی است

که ما برآمدن آن را به‌سوی پایان می نگریم. به‌تدریج که چوب بستش را می زنند، استخوان‌بندی آن، معنای نبرد قهرمان را به ما می‌فهماند. در معماری این سرگذشت، هرکس مصالح روانی خود را می‌آورد. ما می بینیم که حقیقت، به سبک نویسنده که در **آنتیگون** سوفکل مبتنی بر تقارنی پرشکوه و محکم است و در اثر آنوی مبتنی است بر ویژگی‌ها و انگیزه‌های پنهانی شخصیت‌ها ساخته می‌شود. آیا شاهد این حقیقت بودن مرحلهٔ دیگری از لذت ماست؟

ساخت‌مایه‌های نمایشی

چنان‌که ناظر زاده کرمانی در کتاب **درآمدی به نمایشنامه شناسی** گفته است، هر متن نمایشی (نمایشنامه) دارای ساخت‌مایه‌هایی ست.

نمایشنامه، نوشتار یا متنی ست، کم‌وبیش ادبی، که در این روزگار، ادبی بودن آن به‌چالش کشیده شده است. نمایشنامه، آن‌طورکه رایج است؛ دربردارندهٔ داستان است، و به میانجی‌گری نمایش سازان برای پدیدآورد در حضور تماشاگران و گاهی با هم‌بازیگری آنان، تصنیف می‌شود. (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۸)

هنر زبانی است خیال‌آمیخته، فرهیخته، آفرینشگرانه و دل‌انگیز: زبان شور و شهود است از رهگذر احساس و شعور. زبان هنر، یا بیان هنری، مانند هر زبان، دارای ساختمایه‌ها (عنصرهای تشکیل‌دهنده واژگان)، و طرح زیباشناسیک (دستور زبان) است. ساخت‌مایه‌های هر نمایشنامه را می‌توان در دو پروندهٔ کلان جای داد: ساخت‌مایه‌های سازگانی و درون‌مایه‌ای. سازگان، طرح، نقشه و برنامه ای ست که ساخت‌مایه‌های بیان هنری را به‌گونه‌ای اندام‌وار به‌هم پیوند می‌زند؛ و درون‌مایه (محتوا) دربردارندهٔ خردمایه، معنی و بن اندیشه اثر است. (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۳: ۷۰)

در این مقاله ساخت‌مایه‌های نمایشنامهٔ **آنتیگون** اثر سوفکل و **آنتیگون** نوشتهٔ آنوی، در شاخه‌های زیر موردبررسی قرار می‌گیرد: نقشهٔ داستانی، ساختار نقشهٔ داستانی (شامل آشنایی‌گاه و بزنگاه دگرگون‌ساز)، پیچش‌کاری، پیچش‌زدایی، ستیزه و بحران، اوج‌گاه، فرو گشتار و بستار، و زمان‌ومکان.

کارکردهای شخصیت، الگوی کنشی گرماس

یکی از روش‌های تحلیل شخصیت در یک متن نمایشی، توجه به‌کارکرد شخصیت در متن است. مفهوم کارکردهای شخصیت میراث مهم رویکردهای اولیه ساخت‌گرایی و صورت‌گرایی بوده است؛ کاری که با پژوهش پرآپ بر روی قصه‌های عامیانه آغاز شد و باعث گسترش کاربرد روش نشانه شناسی شد. تجزیه‌وتحلیل پرآپ طبقه‌بندی‌ای را به‌وجود آورد که شامل سی و یک کارکرد برای قصه‌های

عامیانه می‌شد. او هم‌چنین اضافه کرد که بسیاری از کارکردها در حوزه‌های مشخصی به‌هم می‌پیوندند. این حوزه‌ها در مجموع با اجراکننده‌های مربوطه متناظرند. این‌ها حوزه‌های کنش هستند. پرآپ موفق شد در این زمینه هفت حوزهٔ کنش شناسایی کند. (آستن [و] ساوانا، ۱۳۸۶: ۵۶)

پرآپ در رابطه با چگونگی سر زدن این کنش‌ها از شخصیت‌ها در قصه‌های عامیانه، به سه موقعیت در مورد شخصیت‌ها در ارتباط با چگونگی انجام کنش، پی برد: یک، زمانی‌که شخصیت دقیقاً با کنش مطابقت دارد؛ دو، درگیر شدن یک شخصیت در حوزه‌های متعدد کنش، و درنتیجه عوض شدن کارکرد شخصیت؛ و سه، به‌کارگیری یک حوزهٔ کنشِ یکسان توسط شخصیت‌های متعدد. اگرچه روایت‌شناسی پرآپ به قصه‌های عامیانهٔ روسی محدود بود، اما مفهوم حوزه‌های پیونددهندهٔ کنش و شخصیت، کمک شایان‌توجهی به شناخت شخصیت و متن نمایشی کرد. (آستن [و] ساوانا، ۱۳۸۶: ۵۶)

ای. جی. گرماس، یکی از ساخت‌گراهایی است که کار پرآپ را مبنای کار خود قرار داد. او که هم‌چنین از اتین سوریو نظریه‌پرداز نمایشی تأثیر گرفته بود، ظاهراً مستقل از پرآپ به‌کار خود ادامه داد. گرماس با مطالعه بر روی معناشناسی و ساختارهای معنا توانست «فرضیهٔ مدل کنشی» را کشف کند. او شش کارکرد پیشنهاد کرد (فرستنده، گیرنده، مقابله‌کننده، یاور، فاعل و مفعول) و طبق آن الگویی ارایه داد. در این طرح، فرستنده نیرو یا موجودی ست که بر فاعل تأثیر می گذارد و بدین‌وسیله آغازگر جست‌وجوی فاعل برای یافتن مفعول، به نفع گیرنده است و فاعل را، چه یاری شود چه با وی مقابله شود، به پایان راه هدایت می‌کند. به‌عنوان‌مثال در یک نمونهٔ جست‌وجوی عاشقانه، فاعل (قهرمان) تحت‌تأثیر عشق به جست‌وجوی مفعول (قهرمان زن) می‌رود. (آستن [و] ساوانا، ۱۳۸۶: ۵۸)

در این مقاله از الگوی کنشی گرماس برای تحلیل شخصیت آنتیگون استفاده می‌شود، با این تفاوت که بر شش کارکرد پیشنهادی گرماس نام‌های دیگری گذاشته شده است. الگوی پیشنهادی نگارنده که برگرفته از الگوی کنشی گرماس است، دارای شش جزء زیر است: یک، شخصیت: قهرمان داستان است، کسی که کنش‌های اصلی نمایشنامه بر اساس اعمال او شکل می‌گیرد. دو، هدف: مقصد یا وضعیتی ست که قهرمان نمایشنامه سعی می‌کند به آن برسد. سه، انگیزه: تمام احساسات یا انگیزه هایی که موجب تشویق قهرمان برای رسیدن به هدف می‌شود. چهار، نتیجه: دستاوردهایی که قهرمان با رسیدن به هدف می‌تواند کسب کند. پنج، نیروهای موافق: تمام افراد یا شرایطی که به قهرمان در رسیدن به هدف کمک می‌کنند. شش، نیروهای مخالف، تمام افراد یا شرایطی که در مسیر رسیدن قهرمان به هدف، تولید مشکل و مانع می‌کنند.

نقشهٔ داستانی

نقشهٔ داستانی نمایشنامهٔ **آنتیگون** اثر آنوی، تقریباً در تمام موارد بر نقشهٔ داستانی سوفکل منطبق است. ولی دو تفاوت عمده در این دو نقشهٔ داستانی وجود دارد: اول آن‌که، تیرزیاس از نقشهٔ داستانی آنوی حذف شده و از پیشگویی و خشم خدایان در آن اثری نیست. دوم آن‌که، در متن آنوی، کرئون برخلاف اثر سوفکل، از عمل خویش پشیمان نمی‌شود و برای دفن کردن جسد پولینیکوس یا نجات آنتیگون هم هیچ تلاشی نمی‌کند.

ساختار نقشهٔ داستانی

الف- آشنایی‌گاه

آشنایی‌گاه همان‌طور که از اسمش پیداست، بخشی از نمایشنامه است که در آن نویسنده موقعیت اثرش را به مخاطب معرفی می‌کند؛ معرفی شخصیت‌های درگیر در اثر، جدال نمایشی، زمان‌ومکان اثر و ... به‌طورکلی، آشنایی‌گاه، اطلاعات لازم برای پیشبرد نمایش را به مخاطب منتقل می‌کند؛ به‌نوعی می‌توان آشنایی‌گاه را همان مقدمهٔ نمایش دانست، اما باید به این نکته توجه کرد که دادن اطلاعات منحصر به مقدمهٔ نمایشنامه نیست و در طول درام با شدت یا ضعف، جریان دارد، اما اغلب در ابتدای نمایشنامه که زمان آشنایی مخاطب با داستان و ایجاد بستر مناسب دراماتیک است، این فرآیند اهمیت بیشتری می‌یابد و به دنبال آن معمولاً حجم اطلاعات داده‌شده در ابتدای نمایشنامه بیشتر است.

در متن سوفکل، مخاطب، اطلاعات لازم را در همان ابتدا، از خلال گفت‌وگوی آنتیگون و ایسمنه دریافت می‌کند. سوفکل بلافاصله پس از یک وضعیت ثبات (پایان جنگ؛ وضعیتی که زمان درازی از برقراری آن نمی گذرد و نتیجهٔ اوج‌گاه داستان قبلی یعنی جنگ تب است) فصلی را به مقدمه‌چینی برای ایجاد داستان نمایشنامه اختصاص می‌دهد، ظاهراً کارکرد این فصل تنها معرفی و مقدمه‌چینی ست. اما در آنتیگون آنوی وضعیت به‌گونه‌ای‌دیگر است؛ در این متن شخصیت‌ها و دیگر عناصر نمایشی در همان ابتدا آن گونه که سوفکل در یک فصل می‌گوید، معرفی نمی‌شوند و این معرفی در بیش از دو سومِ متن جریان دارد.

بزنگاه دگرگون‌ساز

بزنگاه دگرگون‌ساز نقطه‌ای ست که در آن چیزی برخلاف روال روزمره اتفاق می‌افتد، چیزی‌که وضعیت ثبات را برهم می‌زند و داستان را به حرکت می‌اندازد. در **آنتیگون** سوفکل، کرئون دستوری برخلاف روال رایج و مرسوم صادر می‌کند: جسد پولی نیکوس (که از کشته‌شدگان جنگ هم هست)

نباید به خاک سپرده شود. این فرمان کرئون، نقطه‌ای است که جریان‌های بعدی نمایش را رقم می‌زند، به‌عبارتی اگر کرئون قاعدهٔ همیشگی و محتوم جنگ‌های یونان را بر هم نمی زد و اجازه می‌داد جسد پولی نیکوس دفن شود، مطابق همیشه که کشته‌شدگان در جنگ به خاک سپرده می‌شدند؛ دیگر داستان‌ها و وقایع بعدی نمایشنامه مجالی برای رخ دادن نمی‌یافتند. بنابراین می‌توان فرمان کرئون را یک بزنگاه دگرگون‌ساز برای نمایشنامهٔ سوفکل به‌حساب آورد، ولی آن‌چه که در **آنتیگون** سوفکل بیش از فرمان کرئون دارای بار دراماتیک است، باری که از اثر سوفکل یک تراژدی ساخته؛ عمل آنتیگون است. این‌که بدون فرمان کرئون درامی نمی‌توانست شکل بگیرد، کاملاً پذیرفته و صحیح است. اما ازطرف‌دیگر، اگر آنتیگون به فرمان کرئون، گردن می‌گذاشت و سعی در به‌خاک سپردن برادر نمی‌کرد، بازهم درامی به‌وجود نمی‌آمد. بنابراین می‌توان عمل آنتیگون در برابر فرمان کرئون را نیز یک بزنگاه دگرگون‌ساز در نمایشنامهٔ سوفکل به‌حساب آورد. به‌این‌ترتیب در اثر سوفکل ما با دو بزنگاه دگرگون‌ساز روبه‌رو هستیم که باید یکی از آن‌ها را برگزینیم. اگر بخواهیم عمل آنتیگون را بزنگاه دگرگون‌ساز نمایشنامه قلمداد کنیم، به‌ناچار باید داستان را تا این نقطه – فرمان نبردن آنتیگون از کرئون – به شکل دیگری بازگو کنیم: پس از جنگ، شهر تب را آرامشی نسبی فراگرفته است. کرئون که برندهٔ اصلی جنگ است، دشمنانش را نابود کرده و این وضعیت ادامه دارد تا این‌که آنتیگون فرمان او را، مبنی بر ممنوعیت به‌خاک سپرده شدن پولی نیکوس، نقض می‌کند و به دشمنی با او برمی‌خیزد. شاید در نگاه اول اولویت عمل آنتیگون به‌نظر بدیهی برسد، اما در عمل چنین نیست.

در دنیای داستانی سوفکل، اعتقاد به احترام گذاردن به مردگان و دفن کردن آن‌ها طی مراسمی باشکوه، باوری محکم تلقی می‌شده که وجهی مذهبی داشته است، مخاطب سوفکل با این باور رشد کرده و تخطی از آن را یک هنجارگریزی یا خرق عادت می‌دانسته است. حال در چنین شرایطی، کرئون فرمانی صادر می‌کند که این آیین چندهزارساله را زیرسوال می‌برد و نقض می‌کند، بنابراین این فرمان کرئون است که موجب دگرگون شدن شرایط ثبات در نمایشنامهٔ سوفکل می‌شود. ازطرف‌دیگر، تأثیراتی که فرمان کرئون در پی دارد تنها در سرپیچی آنتیگون و دفن کردن پولی نیکوس خلاصه نمی‌شود، بلکه این فرمان در کلّ جریان درام تأثیر می گذارد؛ ازجمله می‌توان به نفرین خدایان و عذاب آن‌ها اشاره کرد که گریبان کرئون و خانوادهٔ او را می‌گیرد؛ درواقع آن‌چه که حوادث اصلی درام – عمل آنتیگون، کنش‌های تیرزیاس، همون و سایر آدم‌های نمایش – را رقم می‌زند، فرمان کرئون است. پس می‌توان این فرمان را بزنگاه دگرگون‌ساز نمایشنامه به‌حساب آورد. اما در **آنتیگون** آنوی شرایط به‌گونه‌ای دیگر است. در زمان آنوی، باور به اهمیت و تقدس دفن مردگان و به‌طورکلی آیین‌ها و مناسک دینی، دیگر به قدرتِ دوران سوفکل نیست. در نمایشنامهٔ آنوی بار درام بیشتر بر روی عمل آنتیگون است. درواقع،

فرمان کرئون برای آنتیگون تنها بهانه‌ای است برای طلب مرگ؛ آنتیگون به ستوه آمده است و دیگر خواهان ادامهٔ زندگی نیست. او از مدت‌ها پیش در اندیشهٔ مرگ بوده و اکنون با فرمان دایی‌اش مصر شده است که به استقبال مرگ برود. تصمیم او برای مردن به‌قدری جدی است که اگر شرایط به‌گونه‌ای دیگر بود، اگر کرئون چنین فرمانی صادر نمی‌کرد، او قطعاً راه دیگری برای انتحار می‌یافت. ازطرف‌دیگر، در این نمایشنامه دیگر اثری از تیرزیاس، خدایان و خشم آنان نیست و آن‌چه که عناصر درام را به‌هم مربوط می‌کند، عمل آنتیگون است؛ نه فرمان کرئون. بنابراین در نمایشنامهٔ آنوی بزنگاه دگرگون‌ساز را باید عمل آنتیگون دانست. اما با وجود این تفاوت اساسی در بزنگاه‌های دگرگون‌ساز این دو نمایشنامه، شباهت‌هایی هم در آن‌ها دیده می‌شود، شباهت‌هایی که مربوط به خود این بزنگاه‌ها نیست، بلکه به پیرامون آن‌ها مربوط است: هردوی این بزنگاه‌ها خارج از روایت داستان (خارج از نقشهٔ داستانی) جای گرفته‌اند. در اثر سوفکل، فرمان کرئون پیش از شروع نمایشنامه صادر شده است و در نمایشنامهٔ آنوی نیز آنتیگون قبل از آغاز نمایشنامه (قبل از اولین روبه‌رویی‌اش با دایه و ایسمنه) برادرش را به خاک سپرده است. این موضوع – قرار دادن بزنگاه دگرگون‌ساز بیرون نقطهٔ شروع نمایشنامه – در هر دو نمایشنامه موجب ایجاز و سرعت بخشیدن به سیر داستان شده است.

پیچش‌کاری

در تراژدی‌های یونان باستان، مخاطب همیشه پایان داستان را از پیش می‌دانسته و طبیعتاً این موضوع باید منجر به کم شدن حسّ تعلیق در این آثار شده باشد؛ اما در عمل چنین نبوده است. در تراژدی‌های یونان باستان، این مطلع بودنِ مخاطب از پایان داستان و حوادث آن، هیچ‌گاه موجب نشده نویسندگان از ابزارهایی چون پیچش‌کاری و پیچش‌زدایی استفاده نکنند، جالب‌تر این‌که مخاطب هم با وجود دانستن سیر حوادث نمایش، از پیچش‌کاری ها و پیچش‌زدایی های نمایشنامه لذت می‌برده اند.

در نمایشنامهٔ سوفکل، به‌مراتب، پیچش‌کاری‌های بیشتری نسبت به اثر آنوی وجود دارد، و این مسأله موجب ایجاد حسّ تعلیق بیشتری در این اثر شده است. عمده‌ترین پیچش‌کاری‌های آنتیگون سوفکل عبارتند از:

یک، دفن کردن جسد پولی نیکوس، با وجود نگهبانان بسیار؛ در این بخش آنتیگون مانع نگهبانان را که مانع اولیه محسوب می‌شود، از پیش‌رِو برمی‌دارد و جسد برادرش را به خاک می‌سپارد.

دو، قوانین کرئون و چگونگی گذشتن از آن‌ها؛ آنتیگون موفق به دفن جسد می‌شود، اما سربازان دوباره جسد را از زیر خاک درمی آورند. با این اتفاق آنتیگون درمی‌یابد که با مانع بزرگتری روبه‌رو است و آن مانع کرئون است؛ کرئون و قوانین او که متخلف را محکوم به مرگ می‌کند. آنتیگون باید به استقبال

خطر برود و این خطری جدی ست. تلاش آنتیگون برای عبور از این موانع در نمایشنامه تعلیق بیشتری ایجاد می‌کند.

سه، دستگیری آنتیگون و محاکمهٔ او؛ در این بخش کرئون و آنتیگون به مصاف هم می روند، آنتیگون شکست می خورد و محکوم به مرگ می‌شود. اکنون آنتیگون با مرگ روبه‌رو است و باید برای رهایی از آن دست به‌کار شود. در این بخش، فشار همون و هم‌سرایان به کرئون و شکوه های آنتیگون، همه‌وهمه دست به‌هم می‌دهند و مانعی می‌شوند بر سر راه اجرای فرمان کرئون. کشمکشِ میان این نیرو و کرئون – که نیروی مخالف محسوب می‌شود – ایجاد تعلیق می‌کند. به‌خصوص که کرئون نیز دچار تردید می‌شود.

چهار، تیرزیاس و خشم خدایان؛ پس از این‌که مخاطب از پیروزی آنتیگون و نیروهای حامی او بر کرئون ناامید می‌شود، تیرزیاس و خدایان – به‌مثابهٔ نیروهای جدید حمایت‌کننده – وارد نمایش می‌شوند و پیچش‌کاریِ جدیدی در مقابلهٔ میان نیروهای موافق آنتیگون که اکنون تیرزیاس و خدایان هم به آن‌ها اضافه شده‌اند، و کرئون به‌وجود می‌آید.

پنج، تلاش کرئون برای دفن کردن جسد پولی نیکوس و نجات آنتیگون؛ تعلیقی که در این بخش ایجاد می‌شود ناشی از تردید در موفق شدن کرئون برای سامان دادن به اوضاع، قبل از خشم خدایان است.

همان‌طور که گفته شد، در نمایشنامهٔ آنوی پیچیدگی‌های کمتری نسبت به نمایشنامهٔ سوفکل وجود دارد، و در برابر پیچیدگی‌های موجود بیشتر در سطح شخصیت‌ها و پیچیدگی‌های درونی آن‌هاست. عمده‌ترین پیچش‌کاری‌های موجود در اثر آنوی عبارتند از:

یک، غلبهٔ آنتیگون بر سربازان کرئون برای به خاک سپردن جسد پولی نیکوس.

دو، دستگیر شدن آنتیگون توسط نگهبانان و گفت‌وگوهای او با کرئون.

در نمایشنامهٔ آنوی، وظیفهٔ ایجاد حسّ تعلیق، بیشتر به عهدهٔ انگیزه ها و پیچیدگی‌های شخصیتیِ آدم‌های نمایش است.

پیچش‌زدایی

اغلب در برابر هر پیچش‌کاری، یک پیچش‌زدایی وجود دارد. در ساختارهای اپیزودیک، اغلب این پیچش‌زدایی‌ها، بعد از هر پیچش‌کاری اتفاق می‌افتد و در ساختارهای اوج‌گاهی، به بخش های پایانی نمایش موکول می‌شود.

پیچش‌زدایی‌های دو نمایشنامهٔ سوفکل و آنوی به‌ترتیب ازاین‌قرارند:

یک، دفن کردن جسد، با وجود نگهبانان بسیار؛ هم آنوی و هم سوفکل، این بخش را خارج از صحنه قرار داده اند، بنابراین مخاطب از شگردهای آنتیگون در دفن کردن جسد پولی نیکوس مطلع نمی‌شود، ولی بعدتر گفته می‌شود که آنتیگون از تاریکی شب استفاده کرده و به‌همین‌دلیل موفق شده تا جسد برادرش را به خاک بسپارد، ازطرف‌دیگر آنتیگون در هر دو اثر بسیار برای دفن کردن پولی نیکوس مصمم است.

دو، مقابله با کرئون و فرامین او؛ در اثر سوفکل، کشمکش چندانی میان کرئون و آنتیگون وجود ندارد و آنتیگون پس از بازجویی مختصری که توسط خود کرئون انجام می‌شود، محکوم به مرگ می‌شود. درواقع شخصیت اصلی در این بخش – در هر دو اثر – توان غلبه بر مانع را ندارد و درنهایت پیچش‌کاری، به صادر شدن حکم اعدام آنتیگون ازسوی کرئون می‌انجامد.

سه، کرئون در موقعیت انتخاب؛ پس از سخنان تیرزیاس، کرئون در موقعیت انتخاب قرار می‌گیرد. او آشفته شده و از خشم خدایان بیمناک است. کرئون با سرآهنگ مشورت می‌کند و درنهایت تصمیم می‌گیرد که فرمان خود را لغو کند. با تصمیم جدید کرئون نمایشنامه وارد مرحلهٔ جدیدی می‌شود.

چهار، سرنوشت نهایی قهرمان؛ پیچش‌زدایی نهایی. در اثر سوفکل این بخش شامل اوج‌گاه هم می‌شود. در هر دو نمایشنامه پیچش‌زدایی نهایی از طریق پیکی انجام می‌شود که از راه می‌رسد و به تمام سوالات مخاطب در مورد آدم‌های نمایش و هم‌چنین در مورد پایان داستان پاسخ می‌دهد.

ستیزه و بحران

در آنتیگون سوفکل، دو ستیز و بحران عمده وجود دارد. کشمکش اصلی نمایشنامه، ستیز میان کرئون و آنتیگون است، که جدالی است نابرابر. در این‌جا کشمکشِ میان نیروهای موافق و مخالفِ پروتاگونیسم با یکدیگر برابر نیست. درواقع نیروی مخالف بسیار قوی‌تر از آنتیگون است و آنتیگون قادر نیست قدم موثری برای ازمیان برداشتن نیروی مخالف – کرئون – بردارد و درنهایت به مرگ محکوم می‌شود. ولی کشمکش دوم، جدالی ست در درونِ کرئون. وقتی تیرزیاس کرئون را از خشم خدایان برحذر می‌دارد، کرئون در موقعیتی قرار می‌گیرد که یک طرف آن فرمان و قانون خودش قرار دارد و درسوی‌دیگر خشم خدایان. در این کشمکش خدایان پیروز می‌شوند و عاقبت کرئون فرمانش را لغو می‌کند.

اما در نمایشنامهٔ آنوی، ازیک‌طرف، کرئون خواهان نجات آنتیگون است و ازسوی‌دیگر آنتیگون بر مرگ خود پافشاری می‌کند. به‌طورخلاصه می‌توان گفت که در نمایشنامهٔ سوفکل کشمکش اصلی در درون کرئون – یا به‌عبارتی میان کرئون و خدایان – رخ می‌دهد و در نمایشنامهٔ آنوی میان آنتیگون و کرئون.

اوج‌گاه

اوج نمایشنامهٔ ***آنتیگون*** نوشتهٔ سوفکل، درست از صحنهٔ پیشگویی تیرزیاس آغاز می‌شود و تا آمدن پیک و اطلاع دادنِ او از سرنوشت آدم‌های نمایش ادامه می‌یابد. در این صحنه کرئون بر اثر فشار نیروهای مخالف تسلیم می‌شود و به‌سرعت برای جبران آن‌چه که فرمانش در پی داشته دست به‌کار می‌شود، این صحنه موجب ایجاد بیشترین میزان تعلیق در اثر می‌شود.

اما متن آنوی مانند متن سوفکل از اوج‌گاه مشخص و مشهودی که بتوان به‌سادگی آن را از بخش های دیگر جدا کرد، برخوردار نیست. اوج‌گاه اثر آنوی درون داستان قرار دارد نه در نقشهٔ داستانی. جایی که کرئون با ***آنتیگون*** مرده و پسر گریانش روبه‌رو می‌شود، آغاز اوج اثر است، که با خودکشی همون و ملکه به‌اوج می‌رسد.

فروگشتار و بستار

فروگشتار ***آنتیگون*** سوفکل، از آخرین ورود کرئون به صحنه آغاز می‌شود و تا خروج او ادامه می‌یابد. در این بخش از نمایش، دیگر کنش‌ها و برآیند نیروها تأثیر خود را بر روی داستان گذاشته اند، قربانیان همه مرده اند و شرایط متلاطم و متغیر پیشین به ثبات رسیده است. جسد پولی نیکوس دفن شده و کرئون نیز از اعمال خود پشیمان است. در چنین شرایطی که کرئون بزرگ‌ترین بازندهٔ جدال نمایش است، نمایشنامه به‌سوی بستار خود حرکت می‌کند و درنهایت با گفتاشنود سرآهنگ خطاب به کرئون به پایان می‌رسد و کرئون، آشفته و تنها، درحالی‌که احتمالاً حکومتش را نیز ازدست داده است؛ از صحنه خارج می‌شود.

در ***آنتیگون*** آنوی نیز وضع به‌همین‌منوال است، کرئون درحالی‌که به‌شدت ناراحت است، وارد صحنه می‌شود و پس از گفتاشنودهایی کوتاه، صحنه را به قصد شرکت در مجلس مشاوره ترک می‌کند. تفاوت میان فروگشتار اثر آنوی با سوفکل در این است که در نمایشنامهٔ آنوی، یک: کرئون حکومت را ازدست نمی‌دهد و به‌عبارتی محکوم به ادامهٔ حکومت است. و دو: او به‌زعم‌خود مرتکب عمل خلافی نشده که به خاطر آن نادم و پشیمان باشد. درحقیقت، در ***آنتیگون*** آنوی، این ذات قدرت است که موجب تصمیم کرئون شده و نه شخص او.

زمان - مکان

در نمایشنامهٔ سوفکل ازلحاظ تاریخی به زمان خاصی اشاره نمی‌شود و نمی‌توان برای وقوع حوادث، زمان خاصی را مشخص کرد. ازطرف‌دیگر، محتوای تراژدی‌های یونان باستان، که بیشتر از مضامین

اسطوره ای برگرفته شده‌اند، معمولاً فاقد زمان مشخصی هستند و همین امر موجب جهان‌شمول بودن آن‌ها شده است. ولی ازنظر طول زمانی نمایشنامه، تراژدی سوفکل نیز مانند تراژدی‌های یونان باستان، در زمانی نزدیک به یک روز کامل اتفاق می‌افتد؛ یعنی از زمانی‌که آنتیگون، ایسمنه را در سحرگاه ملاقات می‌کند تا بروز فاجعه و موخرهٔ نمایشنامه. مکان نیز در نمایشنامهٔ سوفکل از وحدت ارسطویی پیروی می‌کند. مکان کلی شهر تب است و صحنه های نمایش بیشتر در کاخ کرئون می گذرد یا حداکثر در حول‌وحوش آن.

آنوی در اقتباس خود تلاش کرده تا حدِّممکن چارچوب ساختاریِ نمایشنامهٔ سوفکل را رعایت کند. او نیز داستان خود را با رعایت اصل وحدت زمان به نمایش گذاشته است. نمایشنامهٔ آنوی هم از سحرگاه آغاز می‌شود و در انتهای روز پایان می‌یابد. ولی در مورد زمان تاریخی اثر آنوی زمینهٔ متفاوتی را برگزیده است. به‌روشنی نمی‌توان در این اثر زمان را مشخص کرد. بسیاری از مولفه ها، ازجمله جنگ سپاهیان تب با لشکر آرگوس و مراسم مذهبی و آیینی بزرگداشت مردگان رنگ‌وبویی قدیمی و اسطوره ای دارند ولی ازطرف‌دیگر، وجود لوازمی چون اتومبیل، سیگار و کارت های بازی باعث شده تا متن ازنظر زمانی در بستری نامعلوم قرار گیرد، به‌عبارت‌دیگر آنوی نمایشنامهٔ خود را ازلحاظ تاریخی در بستری قرار داده که نه می‌توان آن را متعلق به زمانی اسطوره ای به‌حساب آورد و نه متعلق به زمان حال.

الگوی کنشی گرماس

الگوی کنشی گرماسِ شخصیت آنتیگون در نمایشنامهٔ سوفکل، به شکل زیر است:

پولینیکوس (گیرنده) عشق (فرستنده)

آنتیگون (فاعل)

دفن کردن پولینیکوس (مفعول)

کرئون (مقابله کننده) مردم (یاور)

اما شخصیت آنتیگون در نمایشنامهٔ آنوی به‌گونه‌ای دیگر است، در نمایشنامهٔ آنوی، مردم از نیروی موافق به نیروی مخالف پیوسته اند، بنابراین کرئون درنهایت مجبور می‌شود برای راضی کردن آن‌ها و از ترس شورش، آنتیگون را به دست جلاد بسپارد. نمودار کنش شخصیت آنتیگون در نمایشنامهٔ آنوی را می‌توان به دو شکل ترسیم کرد، نمودار اول، وضعیت ظاهریِ کنش آنتیگون را نشان می‌دهد و نمودار دوم، لایهٔ عمیق تری از انگیزه های او را.

نتیجه‌گیری

نمایشنامهٔ **آنتیگون** نوشتهٔ ژان آنوی، که اقتباسی فرانسوی از نمایشنامهٔ باستانیِ سوفکل است، با وجود اختلاف زمانی درازی که در تاریخ نگارشش با اثر سوفکل وجود دارد، در بسیاری از ساخت‌مایه‌های نمایشی با اثر سوفکل هم‌خوانی دارد. در نقشه‌ی داستانی تنها دو تفاوت میان این دو متن دیده می‌شود: اول آن‌که، تیرزیاس از نقشهٔ داستانی آنوی حذف شده و از پیشگویی و خشم خدایان در آن اثری نیست. دوم آن‌که، در متن آنوی، کرئون برخلاف اثر سوفکل، از عمل خویش پشیمان نمی‌شود و برای دفن کردن جسد پولینیکوس یا نجات آنتیگون هم هیچ تلاشی نمی‌کند. در آشنایی‌گاه یک تفاوت دیده می‌شود: در متن سوفکل، مخاطب، اطلاعات لازم را در همان ابتدا، از خلال گفت‌وگوی آنتیگون و ایسمنه دریافت می‌کند. اما در آنتیگون آنوی وضعیت به‌گونه‌ای دیگر است؛ در این متن شخصیت‌ها و دیگر عناصر نمایشی در همان ابتدا معرفی نمی‌شوند و این معرفی در بیش از دو سومِ متن جریان دارد. در نمایشنامه سوفکل، فرمان کرئون و هم‌چنین عمل آنتیگون در برابر این فرمان بزنگاه‌های دگرگون‌ساز محسوب می‌شوند؛ اما در نمایشنامه آنوی تنها یک بزنگاه دگرگون‌ساز داریم: عمل آنتیگون. در نمایشنامهٔ سوفکل، به‌مراتب، پیچش‌کاری‌های بیشتری نسبت به اثر آنوی وجود دارد، و این مسأله موجب ایجاد حسّ تعلیق بیشتری در این اثر شده است. در ***آنتیگون*** سوفکل کشمکش اصلی نمایشنامه ستیز میان کرئون و آنتیگون است که جدالی است نابرابر؛ اما در نمایشنامه آنوی، ازیک‌طرف کرئون خواهان نجات آنتیگون است و ازسوی دیگر آنتیگون بر مرگ خود پافشاری می‌کند. اوج نمایشنامه سوفکل از صحنه پیشگویی تیرزیاس آغاز می‌شود و تا آمدن پیک و اطلاع دادن او از سرنوشت آدم‌های نمایش ادامه می‌یابد؛ اما نمایشنامه آنوی مانند نمایشنامه سوفکل از اوج‌گاه مشهودی برخوردار نیست. اوج‌گاه اثر آنوی درون داستان قرار دارد نه در نقشه داستانی. فروگشتار اثر سوفکل از آخرین ورود کرئون به صحنه آغاز می‌شود و تا خروج او ادامه می‌یابد. در ***آنتیگون*** آنوی نیز تقریباً وضع به‌همین‌منوال است. در نمایشنامه سوفکل ازلحاظ تاریخی به زمان خاصی اشاره نمی‌شود. در اثر آنوی نیز نمی‌توان به‌روشنی زمان را مشخص کرد.

فهرست منابع

۱- *ناظرزاده کرمانی، فرهاد*، (۱۳۹۰)، ***درآمدی به نمایشنامه شناسی***، تهران، انتشارات سمت.

۲- *آستن، آلن* [و] *ساوانا، جرج*، (۱۳۸۸)، ***نشانه شناسی متن و اجرای تئاتری***، برگردان داوود زینلو، تهران، انتارات سوره مهر.

۳- *آنوی، ژان*، (۱۳۴۶)، ***آنتیگون***، برگردان اقدس یغمایی، تهران، انتشارات جوانه.

۴- *سوفکل*، (۱۳۵۲)، ***افسانه های تبای***، برگردان شاهرخ مسکوب، تهران، انتشارات خوارزمی.

کهن‌الگوی ازدواج مقدس در نمایشنامه‌های هنریک ایبسن

با تحلیل ستون‌های جامعه و روسمرسهولم

مجتبی دهدار

تاریخ دریافت مقاله: ۱۹ / ۳ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۰ / ۶ / ۹۲

کهن‌الگوی ازدواج مقدس در نمایشنامه‌های هنریک ایبسن

با تحلیل ستون‌های جامعه و روسمرسهولم

مجتبی دهدار

فارغ التحصیل کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تهران

چکیده

شناخت عناصر تراژدی در آثار نمایشنامه‌نویسان، همواره از دغدغه‌های منتقدین عرصه‌ی نمایش به‌شمار می‌رفته است. این مقاله به بررسی انتقادی تراژدی مدرن هنریک ایبسن بر مبنای روش‌ها و رویکردهای نقد کهن‌الگویی می‌پردازد. به‌نظر می‌رسد بررسی مساله خانواده و ازدواج در نمایشنامه‌های ایبسن، نقبی به مساله‌ی شناخت عناصر تراژدی‌های *ایبسن* باشد؛ چراکه بستر کنش‌های نمایشنامه‌های *ایبسن* هماره خانواده است. ازاین‌رو با کشف مثلث‌های عشقی در نمایشنامه‌های او، این مقاله با نقدی کهن‌الگویی، سعی در بررسی معیارهای نمایشنامه‌نویس، در شناخت رئوس این مثلث و علت رخداد تراژیک در امر انتخاب قهرمان دارد. باوجود توهم تضاد ریشه‌ای میان رئالیسم و اسطوره، مقاله با کشف الگو و معیارهای ازدواج مقدس در اساطیر اسکاندیناوی و الگو و معیارهای ازدواج کفرآمیز در ازدواج‌های مدرن و مسیحی، و انطباق آن با مثلث‌های عشقی نمایشنامه‌های ایبسن، دیالکتیک اندیشه‌های کافرکیشی و مسیحی در نمایشنامه‌های *ایبسن* را نشان‌دار و با کمک آن عناصر ساختاری و بن‌مایه‌ای در دو نمایشنامه‌ی ***ستون‌های جامعه*** و ***روسمرسهولم*** را تحلیل می‌کند.

واژگان کلیدی: اسطوره‌های اسکاندیناوی، مسیحیت، مدرنیسم، تراژدی، مثلث‌های عشقی.

مقدمه

ایبسن[1] نمایشنامه‌نویس عصر اسطوره‌ستیزی است و پیشرفت‌های علمی این‌زمان بر این توهم بیشتر دامن زدند و آثار آن را حتی تا ادبیات کشاندند و نتیجه‌اش ناتورالیسمی بود که مدعی ادبیات آزمایشگاهی و علمی بود. *ایبسن* را می‌توان از معدود نمایشنامه‌نویسانی محسوب کرد که در چارچوب ناتورالیسم توانست نمایشنامه‌های موفق بنویسد. همه‌ی این‌ها سبب شده که نمایشنامه‌های نمایشنامه‌نویس شهیری چون او را با *شکسپیر* قیاس کرده‌اند و کمتر موردتوجه اسطوره شناسان قرار گرفته است.

اما نظریه *آرکی تایپ* این مساله را مطرح می‌کند که انسان‌ها در عمیق‌ترین بخش روان خود دارای خواست‌های متشابهی هستند که این الگوهای ذهنی، خود را هرزمانی بسته به جغرافیای زمانی‌ومکانی، در لباسی نو در ادبیات بازمی‌آفرینند و البته هیچ‌گاه ازبین نمی‌روند. می‌توان این شکل‌های متنوع از کهن‌الگوها را در اسطوره‌های ملل و اقوام مختلف و یا داستان‌ها و نمایشنامه‌ها و آثار هنری امروزی جست‌وجو کرد. ازاین‌رو نقد کهن‌الگویی هیچ پیش‌شرطی را برای تهدید نمونه‌های موردبررسی برنمی‌تابد و آثار *ایبسن* از این قاعده مستثنی نیست. هم‌چنان‌که *اورلی هولتان*[2]، *مارگریت نوریس*[3] و *ویگدیس یستاد*[4] به تحلیل اسطوره‌ای نمایشنامه‌های ایبسن پرداخته اند.

جوزف کمبل[5] با نظریه ***سفر قهرمان*** نشان می‌دهد که در هر داستانی گذرگاهی تعبیه شده که از میان خیل شخصیت‌ها، تنها آن کسانی‌که موفق به عبور از آن می‌شوند، دچار تحول شده و بدل به قهرمان می‌شوند[6]. مساله‌ی این تحقیق، کشف این موضوع قهرمانی برای پیگیری عناصر تراژدی و مواجه شدن با بن‌مایه‌های معنایی تراژدی است. برای حدس فرضیه، توجه خود را به این مساله معطوف می‌کنیم که بستر کنش‌های نمایشنامه‌های ایبسن هماره خانواده است. اورلی هولتان در کتاب ***نمونه‌های اسطوره‌ای در آخرین نمایشنامه‌های ایبسن*** ازحضور یک مثلث عشقی در هر نمایشنامه‌ی ایبسن خبر می‌دهد(۱۹۷۰: ۱۹). اگر با این رویکرد در نمایشنامه‌های ایبسن دقت کنیم متوجه می‌شویم، شخصیت‌های محوری هماره در میان دو گزینه برای ازدواج قرار می‌گیرند که پذیرش یکی و پس زدن دیگری یکی از زمینه‌های کشمکش اساسی نمایشنامه است. به‌نظر می‌رسد معیاری برای نمایشنامه‌نویس وجود دارد که *هامارتیا*[7]*ی* قهرمان در انتخاب گزینه‌ی درست، باتوجه به *اتوس*[8] جامعه، زمینه‌ساز موضوع تراژیک نمایشنامه است.

موضوع ازدواج و تشکیل خانواده‌یکی از دغدغه‌هایی است که بشر از زمان تولد خود با آن درگیر بوده و نسبت به آن اندیشیده است، ازهمین‌روست که در تمام اسطوره‌های ملل مختلف دنیا، با پدیده‌ی ازدواج مقدس در شکل ازدواج خدایان و یا خدایان و انسان‌ها روبه‌رو هستیم که در خصوصیاتی با هم مشترک هستند و ازاین‌رو خبر از کهن‌الگویی بشری می‌دهند. فرضیه این تحقیق آن است که با توجه به‌نظریه

کهن‌الگو می‌توان ردپای این کهن‌الگو را در آثار ایبسن نیز جست‌وجو کرد و از این طریق مساله ازدواج و خانواده را در نمایشنامه‌های ایبسن بررسی کرد. اگر بتوانیم معیارهای تطابق را به‌دست آوریم انتظار می‌رود بتوانیم پایان مبهم تراژیک یا خوش نمایشنامه‌های ایبسن را ازمنظر کهن‌الگوی ازدواج مقدس خوانشی دیگرباره کنیم. برای این بررسی ابتدا نیاز داریم الگوی مقدس این ازدواج را بیابیم که به‌تبع به داستان‌های آفرینش اسطوره‌های اسکاندیناوی مراجعه می‌کنیم. سپس باید روایت‌های مختلف ازدواج در نمایشنامه‌های ایبسن را با این الگوی مشترک قیاس کنیم که با توجه به گنجایش مقاله سعی می‌کنیم که دو نمایشنامه‌ی ***ستون‌های جامعه*** و ***روسمرسهولم*** ایبسن را تحلیل کنیم. البته بررسی باقی نمایشنامه‌ها به مقاله های دیگر موکول خواهد شد.

مقدمات نظری

کهن‌الگو: وقتی فارغ از تنوع نام‌ها، ادبیات کلامی وجغرافیای مکانی و زمانی، و یا به تعبیر زبان‌شناسان در محور عمودی روایات اساطیر ملل، و یا به تعبیر *پراپ*[۹] با توجه به *خویش‌کاری*[۱۰] ها به سراغ اسطوره‌ها و افسانه‌های ملل مختلف می رویم متوجه ساختارها و الگوهای تکرار شونده‌ای در باب موضوعات مشخص می‌شویم. جامع ترین فرضیه‌ای که تاکنون در باب این تکرارهای تکان دهنده مطرح شده است متعلق به *یونگ* [۱۱]است که آن را نتیجه ی کارکرد عمیق ترین بخش روان بشر با عنوان ناخودآگاه جمعی دانست. او این الگوهای تکرارشونده را کهن‌الگو یا آرکی تایپ[۱۲] نام نهاد(مورنو، ۱۳۸۴: ۷). کهن‌الگوها موید این مطلب هستند که بشر به‌طورذاتی و فطری صاحب منش های زیستی طبیعی در کنه ذات خویش است. عده‌ای این آگاهی ذاتی را به خداوند، عده‌ای به تقلید انسان از قهرمانان تاریخی(دیدگاه اوهمروسی ها)، عده‌ای به تقلید انسان از طبیعت(دیدگاه تاریخ طبیعی)، عده‌ای به انتقال یک ایده به ملل های مختلف و ایجاد سلیقه مشترک(دیدگاه نشر و پراکندگی) و ...نسبت داده اند[۱۳].

اسطوره: هم‌چنان‌که عناصر محتوایی ناخودآگاهی فرد در رویاهایش نمود دارند، کهن‌الگوها یا محتوای ناخودآگاه جمعی بشر نیز در رویاهای جمعی بشر که همان اسطوره‌ها و افسانه‌هایشان هستند متبلور می‌شوند(واحددوست، ۱۵۷:۱۳۸۱). بدین‌ترتیب الگوهای ذهنی، فطری و ذاتی بشری در هر منطقه و زمانی در شکل اسطوره‌ها و افسانه ها نمود و تبلور می یابند. به‌بیانی‌دیگر اسطوره‌ها و افسانه ها شکل‌های داستانی از کهن‌الگوهای ذاتی و ناخودآگاهی بشری هستند که با شخصیت‌هایی چون خدایان و موجودات فوق‌بشری، منش های زیستی جامعه را تبیین می‌کنند.

فساد اسطوره: *فروید* معتقد بود، با تلاش بخش نهاد از روان انسان، به شکل سانسور و تغییر، رویاها هیچ‌گاه نمود صددرصدی از ناخودآگاه فرد نیستند(فروید،۱۳۸۲: ۱۱۴). هم‌چنین می‌توان نتیجه

گرفت که اسطوره‌ها نیز بسته به شعور و درک زمانه، هیچ‌گاه تطابق صد درصدی با ناخودآگاه جمعی بشر و الگوهای ذاتی او و یا کهن‌الگوها ندارند. این‌جاست که با این‌که معتقدیم اسطوره‌ها از ناخوداگاه جمعی بشر مایه می‌گیرند، دو بحث "تنوع اساطیر ملل مختلف" و "میرایی اسطوره" در اسطوره‌شناسی معنا می‌یابد.

بحث میرایی اسطوره در اسطوره‌شناسی[۱۴]، نشان می‌دهد که هرچه در پیدایی اساطیر یک ملل، نقش خواست‌های عمومی بشر و آرزوهای اجتماعی آنان پررنگ تر از آرزوها و خواست‌های عده‌ای محدود باشد، تطابق افسانه/اسطوره با کهن‌الگو بیشتر شده و جامعه ی بشری با پیروی از آن، بیشتر در جهت کمال گام برمی‌دارد. این عده محدود یا قبیله‌وقوم، اصولا صاحبان قدرت هستند و ازاین‌روست که با واژه ی اساطیر سیاسی در این بحث ها برخورد می‌کنیم که به‌دلیل فاصله گرفتن از خواست‌های جمعی و درنتیجه تغییر الگوهای فطری، می‌توان این اسطوره‌ها را اسطوره‌های فاسد نام نهاد. اسطوره خون و نژاد در جنبش نازیسم آلمان، اسطوره قدرت و خشونت در فاشیسم ایتالیا، اسطوره دیکتاتوری پرولتاریا در حکومت شوروی، همه از مصادیق این اسطوره‌های نو به‌شمار می روند.

امر مقدس و کفرآمیز: هم‌چنان‌که رعایت نکردن خصوصیات طبیعی و غریزی جسمی انسان مثل رعایت نکردن دمای طبیعی بدن، او را دچار چالش و بیماری می‌کند، پیروی انسان از اسطوره‌های فاسد که با کهن‌الگوها و به‌تبع، طبیعت بشری او مغایرند نیز سبب بیماری در زندگی فردی و جمعی بشر می‌شوند. ازاین‌رو اسطوره‌ی مقدس، اسطوره‌ای در تطابق با کهن‌الگوهای ذاتی بشر است که، پیروی از آن‌ها موجب تندرستی زندگی، باروری و آفرینش می‌شود و اسطوره‌های کفرآمیز، اسطوره‌های آخرالزمانی هستند که به‌دلیل عدم تطابق با کهن‌الگوهای ذاتی بشر، پیروی از آن‌ها در زندگی انسان ایجاد مخاطره کرده و موجب سترونی و نحوست می‌شود. این مساله در جزییت اسطوره، یعنی در باب موضوعات موردبحث در هر اسطوره نیز صادق است.

البته باید دقت نظر داشت که الگویی برای امر کفرآمیز وجود ندارد، بلکه هرنوع تغییر و تحریف در الگوی امر مقدس، برسازنده ی هویتی است که ما آن را امر کفرآمیز می نامیم. و به‌تبع باید گفت که اگر امر مقدس برنمایاننده‌ی الگویی است که ختم به باروری و زایش نو می‌شود، هر امر کفرآمیزی با جهان سترون و فرجامی چون رگناروک[۱۵] در ارتباط است.

ازدواج مقدس

انگیزه زناشویی برای نوع انسان امری طبیعی و غریزی است و ازاین‌روست که در تمام اجتماعات سنتی بر آن تاکید شده است. نهاد خانواده را از ابتدای خلقت انسان می‌توان جست‌وجو کرد. خانواده‌یکی

از اساسی‌ترین نهادهای اجتماعی بشری به‌شمار می‌رود که ریشه‌ی بسیاری از ناهنجاری‌های فرهنگی را باید در فروپاشی این نهاد جست‌وجو کرد. از تمرکز بر اسطوره‌های اقوام مختلف و دقت به‌کارپرداخت ها برای یافتن الگو ها و نمونه‌های مشترک در مورد این امر می‌توان تصویری از خصوصیات ازدواج مقدس به‌دست آورد و بدین‌ترتیب روایاتی که متناسب با این الگو هستند را *هیروگامی*[۱۶] یا ازدواج مقدس و روایات متناقض با آن را غیرمقدس خواند.

توصیه به امر ازدواج وتشکیل خانواده و ازطرفی تلقی تجرد و عزوبت و طلاق به‌عنوان شکل‌های مطرود زیستن های اجتماعی، نخستین مساله ای است که در خوانش اساطیر ملل با آن روبه‌رو می‌شویم. دومین مساله جالب‌توجه در محل بروز این‌کهن‌الگو در اسطوره‌هاست. در تمام اسطوره‌های ملل مختلف مساله‌ی ازدواج مقدس و کفرآمیز در کلان کهن‌الگوهایی چون مایه‌های آفرینش، آخرالزمان، باروری، و قربانی بروز پیدا می‌کند. ازنظر روایت‌شناسی، بروز این‌کهن‌الگو در بخش داستان‌های زاده شدن انسان و جهان نشان می‌دهد که شکل مقدس ازدواج که معمولا در پیوند مقدس میان دو خدا و نیز میان انسان و ایزدان نشان داده می‌شود، سرمنشا آفرینش است. هم‌چنین بروز این‌کهن‌الگو در بخش داستان‌های مربوط به باروری که شکل مقدس آن در اسطوره‌های باروری بین خدایانی که نمادهای طبیعت و کشاورزی‌اند نشان داده می‌شود، ارتباط ازدواج مقدس را با مساله باروری خاطرنشان می‌کند. نمونه‌هایی از این اساطیر آفرینش و باروری، اسطوره‌ی اوزیریس و ایزیس مصری، اسطوره‌ی ایزانامی و ایزاناجی ژاپنی، اسطوره‌ی دمترو پرسفون یونانی، اسطوره‌ی سیبل و اتیس رومی، اسطوره‌ی راما و سیتای هندی، اسطوره‌ی بویی گااو و سو داگی چینی، اسطوره‌ی اینانا و دوموزی در بین النهرین و ... است.

هم‌چنین ازدواج مقدس را در آیین‌های بشری ملل مختلف نیز می‌توان پیگیری کرد که از آن‌جمله آیین‌هایی است که توسط کاهنه با ایزدی و یا شاه با ایزدبانویی اجرا می‌شده است. اصولا آیین ازدواج مقدس را در فصل بهار و جشن های سال نو شاهدیم. در فصل بهار، آیین سال نو تحت‌عنوان ازدواج مقدس با حضور شاه و کاهنه ی معبد برپا می‌شد. کاهنه ی معبد که الاهه‌ی باروری محسوب می‌شد، وجهی از هم‌بستری مقدس را در پس سیمای کاهنگی در خود نهان داشت و هنگامی‌که شاه مراسم زناشویی الهی و نمادین را انجام می‌داد، زایندگی و فزونی به جامعه بازمی‌گشت و تجدیدحیات و باروری از نو آغاز می‌شد. شاه، نماینده‌ی خدا بر روی زمین، و کاهنه پرستنده‌ی مقدس معبد و نماینده‌ی ایزد بانوست(راهگانی،۱۳۸۷: ۱۱۳و۹۳).

پس می‌توان پنداشت که ازدواج مقدس در اساطیر، الگویی از پیوند زناشویی بشری است که منطبق بر کهن‌الگوی ناخودآگاه و فطری بشر بوده و حاصل آن باروری و زایش و سرسبزی زندگی بشری پنداشته شده است. هم‌چنین ازدواج مقدس در رابطه‌اش با آیین‌ها، خود را ادامه‌دهنده‌ی الگوی طبیعت

در چرخش فصول نشان می‌دهد؛ چراکه ازدواج مقدس نماد زایش جهان و باروری انسان و گیاهان بود.

به‌تبع هر نوع پیوندی که تطابق خود را با این الگو ازدست داده، ازدواجی غیرمقدس بوده که حاصل آن نحوست و خشکی و ناباروری تلقی می‌شود. نمونه‌ی ازدواج‌های دیوان و شیاطین در اسطوره‌های آخرالزمانی با همین مساله در ارتباط هستند. آیین‌های شاه‌کُشی نمونه‌ای از راهکارهای کهن‌الگویی بشری برای مبارزه با نحوست حاصل از همین ازدواج‌های نامقدس است. در این آیین‌ها شاه نابارور باید قربانی شود تا نحوست و خشکی از سرزمین برچیده شود.

ازدواج مقدس در اساطیر اسکاندیناوی

در *ادا*[۱۷]ها و *ساگا*[۱۸]های اسکاندیناوی دوبار با مساله‌ی ازدواج مقدس به‌طورعمده و قابل‌تامل روبه‌روییم که در هر دو شباهت‌های ساختاری و محتوایی بسیاری با اسطوره‌های ازدواج مقدس سایر ملل مشاهده می‌شود. در داستان آفرینش که در اداها آمده شاهد دو مساله‌ی مهم هستیم که یکی ازدواج پسری به نام *بور*[۱۹] با غول-زنی دیگر به نام *بستلا*[۲۰] که حاصلش خدایان اساطیر اسکاندیناوی یعنی اودین [۲۱]و دوبرادرش *ویلی*[۲۲] و و[۲۳]، هستند و دیگری قتل اولین غول یخ *یمیر*[۲۴] که به کمک اجزای بدن او هستی را به‌وجود می‌آورند(دهدار، ۱۳۸۹: ۹۶). *الیاده* [۲۵]درخصوص قرابت تامل‌برانگیز دو امر رایج در اساطیر، یعنی ازدواج مقدس و قربانی کردن یک غول- خدا در این اسطوره می‌گوید: «همان‌طور که می بینیم آفرینش در انگاره‌ی مردم کهن اسکاندیناوی یا به کمک پیوند مقدس و یا مرگی سخت وقربانی شدن، به کمال می‌رسد، به عبارت دیگر آفرینش به جنسیت و قربانی، هر دو وابسته است.» (رضایی،۱۳۸۴: ۷۹)

اما الگوی ازدواج مقدس در ساگاها، داده‌های تاویل‌پذیر و جذاب‌تری برای محقق از خود نشان می‌دهد. اهمیت مساله جایی دوچندان می‌شود که می بینیم ایبسن این افسانه ها را در نمایشنامه ***وایکینگ‌ها در هلگلاند*** مورداقتباس قرار داده است. سعی می‌کنیم با ریخت شناسی، مهم‌ترین بخش آن را که افسانه ی *سیگورد*[۲۶] است از هم بگشاییم و خلاصه کنیم:

۱. *برینهیلد* یک *والکیری*[۲۷] است که به سبب نافرمانی اودین گرفتار خوابی جادویی در میان آتش می‌شود.

۲. سیگورد تنها کسی است که موفق می‌شود به میان آتش برود و او را بیدار کند.

۳. با این‌که سیگورد و برینهیلد می‌دانند که تقدیر آن‌ها ازدواج با یکدیگر نیست، با دادن حلقه ای سوگند وفاداری می خورند.

۴. سیگورد در خانه‌ی گیوکانگ‌ها با شاه گونار سوگند برادری می‌خورد.

۵. مادر گونار با نوشیدنی سحرآمیزی موجب فراموشی عشق برینهیلد در سیگورد و ازدواج با دخترش گوردون می‌شود.

۶. مادر گونار خواهان برونهیلد برای گونار است اما گونار توانایی عبور از آتش و نجات برونهیلد را ندارد. پس با تعویض قیافه ی سیگورد با گونار، او را به درون آتش می‌فرستد.

۷. برونهیلد به خیال این‌که *گونار* او را نجات داده با او ازدواج می‌کند.

۸. برونهیلد در دعوایی زنانه با گوردون بر سر این‌که شوهر کدام بهتر است، متوجه حلقه می‌شود.

۹. برونهیلد که فهمیده زن برترین مرد نیست، گونار را تحریک به قتل سیگورد می‌کند.

۱۰. برادر کوچک‌تر گونار، سیگورد را در خواب می‌کشد.

۱۱. برونهیلد که نمی‌تواند زن کاملترین مرد نباشد، خودکشی می‌کند.

چند نکته‌ی اساسی در برخورد با این ساگا می‌توان نتیجه گرفت. اولین نکته در کمال‌جویی *برونهیلد*[۲۸] برای یافتن زوج است. نکته‌ی مهم دیگر شور ویرانگری است که در عشق برونهیلد و سیگورد وجود دارد. برونهیلد و سیگورد هر دو می‌دانند که تقدیر آن‌ها این است که هر دو با کس دیگری ازدواج کنند، اما تصمیم می‌گیرند که هر قاعده‌وقانونی را برای این شور به زیرِپا بگذارند. و همین شور ویرانگر است که آنان را به دست زدن به‌کارهای عجیب و غریب وامی‌دارد. مسئله سوم ازدواج بر اساس حقیقت است. برونهیلد با تمام عشقی که نسبت به سیگورد دارد، او را می‌کشد، چراکه حقیقت را از او دریغ کرده است. بدین‌ترتیب در خوانش این اسطوره، سه اصل مهم برای ازدواج مقدس می‌توان یافت؛ ازدواج مقدس بر پایه کمال‌جویی (جست‌وجو به‌دنبال قهرمان)، شور ویرانگر و حقیقت بنا می‌شود.

مدرنیسم و اسطوره‌ی نوین ازدواج

با رنسانس، مدرنیسم و توسعه غربی با اصولی چون فردگرایی، لذت‌گرایی و تک‌ساحتی‌انگاری بشر و تفکر اومانیستی در تقابل با فرهنگ سنتی قرار گرفت و قصد حذف سلطه و کنار گذاشتن خدا برای رسیدن به لذت و راحتی و بهشت روی زمین را از طریق اسطوره‌ستیزی داشت– اگرچه درعمل موفق به ازمیان بردن سلطه نشد و فقط شکل‌های مدرن سلطه را به‌جای شکل‌های پیشین آن نشاند. و این شکل‌های جدید سلطه با تغییر الگوهای فرهنگی سنتی، نظامی متفاوت از آن تولید کرد.

یکی از این تغییر الگوی فرهنگی را باید در مسئله‌ی ازدواج جست‌وجو کرد. مدرنیته با تحریف الگوهای فطری بشر، نوعی ساختار خانوادگی جدید در غرب ایجاد کرده است. کمال‌گرایی جای خود را به ازدواج‌های قراردادی متناسب با خواست قدرت، و یا ازدواج‌هایی برای کسب قدرت و پول داده است. به‌بیانی‌دیگر نگاه زوجین به ازدواج نگاهی کالایی است که ازهمین‌جا می‌توان ریشه‌ی بسیاری از

طلاق‌ها را جست‌وجو کرد. "جامعه غرب به جامعه‌ای مشتری محور در همه‌ی ابعاد تبدیل شده و انسان‌ها همه چیز را به چشم کالا نگریسته و با ازدواج نیز به همین نحو برخورد می‌کنند".(اولسون،۱۳۸۴: ۷۵) زوج ها در سال‌های متمادی با افراد متفاوتی هم‌خانه می‌شوند و نگاه کالاانگارانه‌ی مدرن، سبب می‌شود که هر انسانی هم‌چون کالای بازاری با تبلور ذهنیت مشتری در بازار، مدام جای خود را به انسان/کالای دیگر ببخشد. ازاین‌روست که گفته می‌شود: "مطالعات متعدد بیانگر آن است که افزایش طلاق و افول ازدواج، رابطه ای مستقیم با صنعتی شدن جوامع دارد".(اولسون،۱۳۸۴: ۷۲)

محدودیت ازدواج در جوامع سنتی، سبب می‌شده که فعالیت جنسی به‌عنوان بنیان غریزی ساختار خانواده، بدل به شور ویرانگری برای کسب گزینه‌ی بهتر به‌منظور پرورش نسلی اصیل و نژاده شود. اما نگرش عمومی گذشته به فعالیت جنسی به‌عنوان عملی تنها در جهت تولید مثل، به نگرشی جدید تغییر یافته است که آنرا نوعی بازآفرینی تلقی می‌کند و این، یکی از عواملی است که با افزایش بی‌بندوباری جنسی در قالب روابط خارج از چهارچوب ازدواج و درنتیجه، به افزایش میزان طلاق انجامیده است. بدین‌ترتیب عمل جنسی که در دنیای گذشته عاملی برای استحکام نهاد خانواده و مساله ازدواج به‌شمار می‌رفت در شکل بوالهوسی، عیاشی و بی‌وفایی به همسر در غرب به‌صورت یک فرهنگ درآمده است. به‌عبارت دیگر تبدیل عشق از یک همسر به همسر دیگر چیزی است که نه‌تنها قبح خود را ازدست داده بلکه شکل یک هنجار اجتماعی به خود گرفته است و کارشناسان از آن به‌عنوان انقلاب جنسی یاد می‌کنند(اسپنسر،۱۳۸۳: ۸۳ و ۸۴). همجنس‌بازی یکی از مهم‌ترین اندیشه های حاصل از مدرنیسم یا دوران مدرن است که ریشه ای ترین دلیل بیماری پنداشته شدن آن، به‌هم ریختن جریان طبیعی و فطری جنسی و ازبین بردن بنیان ازدواج و خانواده است. تفکر مدرن اما چنان این مسئله را طبیعی قلمداد کرد که درنهایت به حمایت قانونی از جنبش های منزوی چون جنبش حقوق مدنی، آزادی زنان و جنبش آزادی همجنس‌گرایان از دهه های ۱۹۶۰ ختم شد(سروریان،۱۳۸۳: ۲۰۶).

بازتاب تغییراتی که در نگرش مردم نسبت به ازدواج و خانواده ایجاد شده است را می‌توان در تغییر قوانین این عصر مشاهده کرد. به‌طوری‌که طلاق که مهم‌ترین عامل فروپاشی نهاد خانواده است، در دنیای مدرن آسان تر، ارزان تر، سریع‌تر و به‌لحاظ اجتماعی مقبول تر شده است(سروریان،۱۳۸۳: ۲۰۷). درواقع هرچند طلاق از ابتدای زندگی اجتماعی بشر وجود داشته ولی در هر عصری درصد نسبی طلاق در حد معقولی بوده و وجود آن ضرر جبران‌ناپذیری به بنیاد اجتماع وارد نمی‌ساخته است؛ اما امروزه جامعه انسانی شاهد افزایش روزافزون نرخ طلاق در جامعه است؛ به‌طوری‌که بیم نابودی بنیاد خانواده می‌رود و بدنبال آن‌جامعه شاهد نرخ روزافزون انحرافات اجتماعی، ناهنجاری‌های روانی، انواع بیماری‌های روان‌پریشی در افراد مطلقه و فرزندان طلاق است.

تعداد روبه‌افزایش طلاق، مسایل جنسی خارج از ازدواج، چند رابطه‌ای بودن، زندگی بدون ازدواج، خانواده‌های تک‌والدینی، رواج استفاده از روش‌های پیشگیری از بارداری، رشد زن و شوهرانی که چون یا خواهان فرزند نیستند و یا قادر به داشتن فرزند نیستند با یکدیگر بدون هیچ فرزندی زندگی می‌کنند، سطوح روبه‌رشد استفاده از موادمخدر، و درج موارد مستهجن و جرم‌های خشن ناشی از بیماری های روانی، خودکشی و بیماری‌های مقاربتی مهلکی چون ایدز و... را می‌توان به مدارک و نتایجی برای فروپاشی این نهاد ارزشمند در زندگی کشورهای غربی به‌شمار آورد.

همان‌طور که دیدیم مدرنیسم با تغییر معیارهای سنت که مطابق با کهن‌الگوهای برآمده از اساطیر بود و اسطوره‌ستیزی خود، نه‌تنها موفق به حذف اسطوره نشد، بلکه با تغییر الگوهای آن به نفع خواست قدرت، بنیان گزار سلیقه های مدرن زیستی شد که هم‌خوانی با فطرت ذاتی بشر نداشت و این تغییر ارزش‌ها در روایت نامقدس و کفرآمیز اسطوره‌های مدرن، حاصلی جز زوال و نابودی خانواده و جامعه‌ای سرشار از بیماری و سترونی و ناهنجاری در پی نداشت.

ازدواج غیرمقدس در مسیحیت

امروزه کمتر کسی در این‌که مسیحیت کلیسایی آلوده به اساطیر کافرکیشی است شک می‌کند[۲۹]. این ارتباط نخست از طریق اساطیر موجود در شریعت یهود به مسیحیت راه می‌یابد(توفیقی، ۱۳۸۷: ۹۷تا ۱۲۶). ازطرفی مسیح، کتاب و آیینی با خود نیاورده بود و خود را اصلاح‌کننده‌ی شریعت موسی می‌خواند. پس انجیل‌هایی که اصحاب کلیسا برای نوشتن آن‌ها از زبان یونانی استفاده می‌کردند، خواسته یا ناخواسته آلوده به اساطیری شد که در ذات زبان یونانی مستتر بود(توفیقی، ۱۳۸۷: ۱۶۰). بحث تبلیغ مسیحیت نیز در مواجهه با قشر بزرگی از توده‌های روستایی که تفکر اسطوره‌ای در آن‌ها نهادینه شده بود، عاقبتی جز مسیحی کردن تمثال خدایان و اساطیر شرک نداشت(الیاده،۱۳۸۶: ۱۷۴). اما در کنار این مسایل، به‌دلیل رواج تفکر گنوسی که عناصر شرک آمیز را مغایر با عقل زمانه می پنداشت، مسبب این شد که کلیسا پیشرو اسطوره‌ستیزی شد و این اقدام حاصلی جز تحریف الگوها به نفع قدرت و فساد اسطوره‌های نوی مسیحی نداشت.

در امر ازدواج، اولویت وسیله‌ی قرب الهی در مسیحیت کلیسایی عزوبت است[۳۰] و این درحالی است که در قریب‌به‌اتفاق سنت های ملل مختلف جهان اعم از چینیان، یهودیان، برهمنان هندی، ایرانیان، قدماء یونان و رومیان قدیم و... شاهدیم که مسئله‌ی عزوبت به‌شدت موردانتقاد قرار می‌گرفته تا جایی که جریمه‌های سنگینی برای مردان و زنان عزب درنظر می‌گرفتند(واصف،۱۳۴۴: ۵۷تا۶۰). وقتی کلیسا مسیحای تاریخی را هم‌چون خدایان شهیدشونده‌ی اساطیر به پسر خدا بدل کرد، الگوی ازدواج مقدس

به عزوبت مقدس تغییر یافت؛ چراکه مسیح نمونه، آن‌چنان‌که در انجیل متی آمده است: «هرگز ازدواج نکرد و تعلیم داد که افرادی بخاطر ملکوت خدا مجرد به سر خواهند برد.» (توفیقی، ۱۳۸۷: ۱۹۲) نتیجه ی آسمانی کردن مسیح تاریخی آن شد که *نیچه* مسیحیت را ویرانگر غریزه های شریف و اصیل بشر می‌داند(نیچه،۱۳۸۵: ۶۳). اما مسیح تاریخی مدعی بود که آیینی نو نیاورده و به جهت فساد در دین یهود قیام کرده و در مسایل دینی نیز پیروانش را به پیروی از احکام تورات تشویق می کرد: «پس هر که جزیی ترین حکم تورات را بشکند و به مردم چنین تعلیم دهد، در ملکوت آسمان کم ترین شمرده خواهد شد.» (توفیقی،۱۳۸۷: ۱۴۵) از آن‌جا که ازدواج امری پذیرفتنی و ارجح بر تجرد در یهودیت به‌شمار می‌رود، نمی‌تواند درنظر مسیح تاریخی قبحی را داشته باشد که در احکام کلیسا مشاهده می‌شود. مسیح حتی آن‌چنان مساله‌ی ازدواج را مقدس و آسمانی می انگاشت که این پیوند را به جهت خواست خداوند غیرقابل‌گسست می‌دانست و معتقد بود که خدا از همان ابتدا زن و مرد را برای پیوند همیشگی آفرید، و از همین روست که در پنداشت قبح مساله طلاق از موسی که طلاق را با نوشتن طلاق نامه ای ممکن می‌داند پیشی می‌گیرد وطلاق را جز در مورد خیانت نمی‌پذیرد و مردی را که زنش را طلاق بدهد سنگدل و ازدواج مجدد او را زنا می‌پندارد(کیانی،۱۳۸۶: ۳۴).

پذیرش ازدواج به‌عنوان یکی از هفت آیین کلیسا در رجحان مسئله‌ی عزوبت بر ازدواج ازنظر کلیسا خدشه ای وارد نمی‌کند. درواقع اصل اساسی آن است که آدمی رهبانیت پیشه کند(چه مرد و چه زن)؛ پس این تنها میل به گناه است که سبب توصیه‌ی ازدواج در مسیحیت می‌شود. همین مساله، نگاه به ازدواج را درنظر اصحاب کلیسا نگاهی جنسی، دنیوی، فروافتاده و گناه‌آلود کرده است. بیهوده نیست که در آیین مسیحی کودک به محض تولد باید غسل داده شود.

در انگاره‌های آفرینش مسیحیت کلیسایی، زندگی که نوعی هبوط است، با گناه آغاز می‌شود:«در سفر پیدایش آمده است: آیا از آن درختی خورده اید که به شما فرمان داده بودم نخورید؟ مرد گفت این زنی که تو فرستاده ای در کنار من باشد، او میوه ی آن درخت را به من داد و من خورده ام. سپس پروردگار به زن گفت این چه کاری بود که کردی؟ زن گفت: مار مرا فریب داد و من خوردم.» (کمپبل،۱۳۷۷: ۷۷)

به‌نظر می‌رسد مساله رهبانیت و رجحان آن بر ازدواج با دلایل ذکرشده، سبب شده که برداشت مسیحیت از اسطوره آفرینش برداشتی دیگرگونه با ادیان یهودیت و اسلام با روایت مشابه آفرینش باشد[۳۱]. "رهبانیت و عزلت نمایانگر تحقیر زن است. ترک ازدواج، خود دلیل بارزی بر بی‌توجهی به مقام زن است. زن در انجیل، نسبتی طولی و نه عرضی با مرد دارد از مفاهیمی چون تأکید بر فریب خوردن حوا به وسیله شیطان، آفرینش زن به جهت خلقت مرد، چنین استنباط می‌شود که زن ازنظر خلقت مؤخر از مرد است (ازنظر ارزشی) و از آن‌جا که از مرد منتزع و جداشده، به‌مثابه تابعی از مرد است و به جهت

آن‌که موجب رانده شدن آدمیان از بهشت شده است، جنسی نامطلوب انگاشته می‌شود."(زینتی،۱۳۸۴: ۲۲۴) این البته خود نکته‌ی قابل تاملی است که روایت مسیحی آفرینش، خود روایتی آخرالزمانی نیز هست که به‌تبع رابطه‌ای با نحوست و سترونی می‌یابد و هم ازاین‌رو نامقدس است. اسطوره هبوط، در سنت کتاب مقدس می‌گوید که طبیعت، و یا جنسیت، آن گونه که ما می‌شناسیم، به‌خودی‌خود فاسد است. در سنت کتاب مقدس انسان با خوردن میوه‌ی ممنوع و به‌عبارتی با گناه کردن، به زندگی خود در آسمان خاتمه داده و زندگی خود را در روی زمین سترون آغاز می‌کند. ازاین‌روست که کودک را با ختنه و غسل تعمید از این گناه پاک می‌کنند.

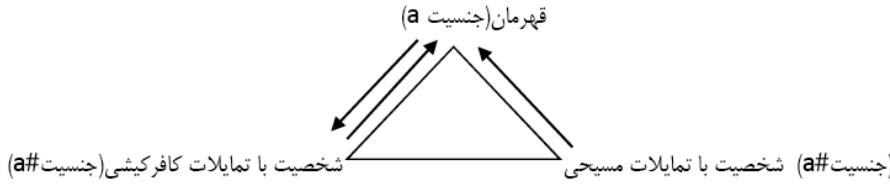
زن که عامل هبوط است با فریب آدم به او می آموزد که از درخت معرفت بخورد "درنتیجه علم نیز با زن به جهان راه می‌یابد....نتیجه ی اخلاقی: علم، به خودی خود ممنوع است..علم نخستین گناه و خمیرمایه ی همه‌ی گناهان، و گناه نخستین است. اخلاق مرکب از همین حکم است. تو نباید بدانی." (نیچه، ۱۳۸۵: ۱۰۰) بدین‌ترتیب کلیسا الگوی فریب و **پنهان کردن حقیقت** را در پس اسطوره‌ی آفرینش در ناخودآگاه انسان مدرن جای می‌دهد: «به‌همین‌دلیل است که کشیشان در حماقت مردم می کوشیدند: ایمان مسیحی یعنی این‌که بشر نخواهد بداند حقیقت چیست.» (نیچه۱۳۸۵: ۱۰۷)

مثلث‌های عشقی در نمایشنامه‌های ایبسن

هولتان نمونه‌ای اسطوره‌ای از اولین نمایشنامه‌*ایبسن*، ***کاتیلین***، استخراج می‌کند و معتقد است این نمونه در بیشتر آثار بعدی ایبسن پیگیری شده است(۱۹۷۰: ۱۹). او معتقد است ایبسن هماره در کنار قهرمان مرد، دو زن قرار می‌دهد که تجلی تضادهای درونی قهرمانند. او یکی را ارادتمند به خدایان رام، نجیب، اصیل و در ارتباط با نور، دیگری را آتشین‌مزاج، اغواکننده و در ارتباط با تاریکی و زیرزمین می‌داند. دو نکته می‌توان به نمونه‌ی هولتان افزود. یکی این‌که در این مثلث، قهرمان، زن هم می‌تواند باشد. مساله‌ی دیگر در پیوند این مثلث با مساله‌ی ازدواج مقدس در ذهن پژوهشگر شکل می‌گیرد. می‌توان فرضیه این مقاله را بدین‌ترتیب کامل کرد که ایبسن قهرمان خود را در مثلثی قرار می‌دهد که در اضلاع آن دو بانو/شاه/خدای روشنایی و تاریکی قرار می‌گیرند که انتخاب بانوی روشنایی جلوه ای از الگوی ازدواج مقدس و به‌تبع انتخاب بانوی تاریکی جلوه ای از الگوی ازدواج غیرمقدس است. نگارنده در پایان‌نامه‌ی خود نشان داده است که نگاه انتقادی ایبسن نسبت به دنیای مدرن که او را پیشرو ژانر درام مساله در حوزه ی ادبیات دراماتیک می‌کند؛ و ازطرفی تحقیق و شناخت ایبسن نسبت به اسطوره‌های اسکاندیناوی، به دیالکتیک اندیشه های مسیحی و کافرکیشی در آثار او منتج می‌شود که درنتیجه می‌توانیم مثلث فرضی هولتان در نمایشنامه‌های ایبسن را در شکل ۱ تکامل ببخشیم. بدین‌ترتیب

پیش بینی می‌شود که قهرمان در کشمکش انتخاب بانو/شاه/خدای کافرکیش با معیار کمال‌جویی، شور ویرانگر و حقیقت؛ و بانو/شاه/خدای مسیحیت(یا مدرن) با معیار فریب، پنهان کردن حقیقت، پول و قدرت‌طلبی، ساختار تراژدی نمایشنامه را رقم می‌زند.

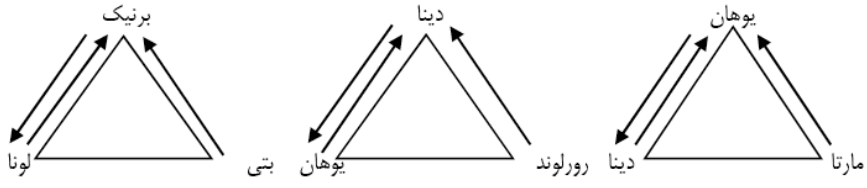
شکل۱- مثلث‌های عشقی نمایشنامه‌های ایبسن



ازدواج مقدس در نمایشنامه ستون های جامعه

«در اوایل دوران بیست و پنج ساله گی نمایشنامه‌نویس، ایبسن به دنبال فرم و محتوایی می‌گردد که برای یک درام مدرن مناسب باشد. تقریبا هم‌زمان با نمایشنامه *ستون‌های جامعه* در ۱۸۷۷ ایبسن فرمش را پیدا کرد و سعی کرد آن را گسترش دهد.» (هولتان،۱۹۷۰: ۱۵) *ستون‌های جامعه* مهم‌ترین بستر کنش نمایشنامه‌های ایبسن، یعنی خانواده را به مخاطب او معرفی می‌کند. مساله خانواده در این نمایشنامه تا حدی مهم است که به‌عنوان ستون‌های جامعه، یعنی مساله اصلی نمایشنامه معرفی می‌شود: «برنیک: خانواده خانم، اس و اساس جامعه است. خانواده را نباید دست کم گرفت. خانه‌ی خوب، یک مشت دوست محترم و قابل اعتماد، یک محفل کوچک خانوادگی صمیمی و به دور از عوامل فساد...». (ایبسن،۱۳۷۳: ۴۱) در مثلث‌های عشقی مهم این نمایشنامه که در شکل۲ نشان داده شده، جدال اندیشه های کافرکیشی و مسیحی مشخص می‌شود.

شکل۲- مثلث‌های عشقی نمایشنامه‌ی ستون‌های جامعه



برنیک، کارخانه‌دار و ستون جامعه که از قلب دنیای مدرن- پاریس- آمده، نماینده‌ی سرمایه‌داری است و عوام‌فریبی‌هایش نه‌تنها او را به خواست‌های شخصی اش رسانده بلکه باعث شده که مردم او را ستون جامعه بنامند. او در گذشته عشقی عمیق نسبت به *لونا* داشته است؛ شور ویرانگری که در نامه

های او از پاریس به لونا جلوه می‌یافته. اما برنیک برای مقاصد سیاسی خود و در جامعه‌ای که مسیحیت معیارهای مردم را رقم زده نمی‌تواند با لونا باشد: «لونا: خب، بله. چون دوست داشتم کک تو تنبان زهد فروشان شهر، از زن و مردش بیاندازم.»(ایبسن،۱۳۷۳: ۹۶) ازطرفی شرکت خانوادگی او ورشکست شده و او که حالا سردمدار این شرکت شده نیاز شدیدی به پول دارد. این پول را ثروت بزرگی که از خاله ی لونا به خواهرش بتی می‌رسد، می‌تواند تامین کند: «برنیک: من آن موقع بتی را دوست نداشتم. من اگر رابطه ام را با تو قطع کردم از روی هوی و هوس نبود. مسئله، مسئله‌ی پول بود. من به آن پول احتیاج داشتم.» (ایبسن،۱۳۷۳: ۹۶) از آن‌جا که بتی عاشق برنیک است این ازدواج شکل می‌گیرد. ازدواجی که البته پایه‌اش بر فریب است: «لونا: کدام دروغ؟! خودت بگو، بتی از شرایط ازدواجش خبر دارد؟ می‌داند پشت این پیوند زناشویی چه نقشه یی بوده؟»(ایبسن،۱۳۷۳: ۹۸) حاصل این ازدواج که بر پایه‌ی تزویر مسیحی برای رسیدن به منافع قدرت است، خانواده‌ای عروسکی است که پانزده سال جوهر آن دروغ بوده و این درست همان خانه ای است که بارها به تعبیر رورلوند و لونا الگوی خانواده های جامعه به‌حساب می‌آید. اما این خانواده که در اثر خواست قدرت برنیک تشکیل شده، به تعبیر خودش بر پایه ی سرکوب آرزوهای او شکل گرفته است؛ زندگی با زنی که هیچ‌وقت نتوانسته خلاهای زندگی او را پر کند(ایبسن،۱۳۷۳: ۱۶۶). کودک حاصل از این ازدواج نامقدس، انسان بی هویتی است که به تعبیر عمویش سست‌عنصر و ضعیف النفس است. انسانی که به‌واسطه‌ی حماقت های پدرش تا آستانه ی مرگ پیش می‌رود، و این موقعیت اجتناب‌ناپذیر پایان خوش ملودارم است که او را در فضایی غیرواقعی نجات می‌دهد؛ خوش‌بینی‌ای که درتراژدیهای بعدی ایبسن رنگ می‌بازد.

در مثلث عشقی دینا، در یک راس، رورلوند، معلم مدرسه‌ای قرار دارد که معتقد است: «حفظ سلامتی اخلاقی این‌جامعه با من است.» (ایبسن،۱۳۷۳: ۱۰۵) پایبندی او به عقاید کلیسا سبب می‌شود لونا مدام او را کشیش صدا کند. او رابطه‌ی عاشقانه‌ی پنهانی با دینا برقرار کرده و از ترس آبرویش سعی می‌کند آن را برملا نکند. و در تمام این‌مدت تلاش او تربیت اخلاقی دینا است. تا این‌که سروکله‌ی یوهان پیدا می‌شود. یوهان از آمریکایی می‌آید که معیار کفر و الحاد در نمایشنامه است و تمام شهر، زنای برنیک با زن شوهرداری که مادر دینا بوده را به سبب شایعه‌سازی‌های برنیک، کار او می‌دانند. ازاین‌رو نمودی کافرکیشی دارد. رقابت میان رورلند و یوهان برای دینا جالب‌توجه است. هرچه یوهان سعی می‌کند از خودش مایه بگذارد– در نماد تلاش برای آشکار شدن حقیقتی که با برنیک قرار گذاشته آشکار نشود– رورلند سعی می‌کند از موقعیت اجتماعی که دارد بهره بگیرد و دینا را تحت‌فشار بگذارد. همین ماجرا اتفاقا موجب دل‌زدگی بیشتر دینا از رورلند می‌شود. دینا از بین دو عاشق به یوهان پاسخ مثبت می‌دهد و در مورد رورلند می‌گوید: «من هیچ وقت این مرد را دوست نداشته ام. ترجیح می دهم خودم

را بیندازم تو آب و با این مرد عروسی نکنم....دیدید چه منتی سرم گذاشت؟ انگار مرا از تو لجنزار بیرون کشیده.»(ایبسن،۱۳۷۳: ۱۵۸)

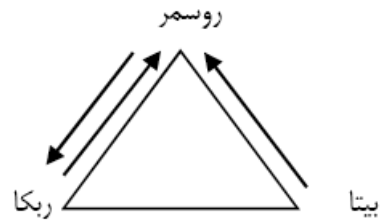
در مثلث بعدی نیز شاهد دو راس مسیحی و کافرکیشی هستیم. در یک راس دینا قرار دارد که دختر نمایشگری جذاب است که جوان‌های شهر را وسوسه می‌کرده و در نگاه مذهبی اهالی، نماد کفر بوده: «شیطانی که نقش فرشته ها را بازی می‌کرده!» دینا دختر اوست و نمادهای کفر چنان در او زنده اند که تلاش مارتا، رورلند و دیگران در مسیحی کردن او بارها در نمایشنامه تاکید شده است. اما در راس دیگر مارتا قرار دارد که با همه‌ی علاقه‌ای که به یوهان داشته، با شنیدن دروغ‌های برادرش برنیک در مورد او، عشق او دچار بیماری مسیحیت می‌شود. او به جهت پرداختن کفاره‌ی گناه دروغین یوهان، دینا را به خانه‌ی برنیک می‌آورد و بزرگ می‌کند؛ در غیاب یوهان با کسی ازدواج نمی‌کند و تعلیم او به دانش‌آموزان و منش اخلاقی او یادآور راهبه های مسیحی است: «من هیچ کس را به اندازه ی یوهان دوست نداشتم. زندگی من تو همین یک جمله خلاصه شده. من او را دوست داشتم. سال‌ها چشم به راهش بودم. هر تابستان انتظارش را کشیده بودم. آخرش آمد، اما مرا ندید.»(ایبسن،۱۳۷۳: ۱۶۳) عزوبت و سترونی او در این مساله هویداست که بادیدن یوهان، با این‌که هم‌سن‌وسال اوست خودش را چندسالی پیرتر از او احساس می‌کند. یوهان از میان این دو گزینه مطابق با الگوی ازدواج مقدس و بر پایه‌ی کمال‌جویی، شور ویرانگر و بر بنای حقیقت، دینا را برمی‌گزیند و حاصل این ازدواج مقدس را در جمله‌ی لونا درباره‌ی کشتی نخل که دارد زوج یوهان و دینا را می‌برد می بینیم: «مارتا: نگاه کن. دریا دارد آرام می‌شود. بخت نخل بلند بوده. لونا: چون با خودش خوشبختی می‌برد.» (ایبسن،۱۳۷۳: ۱۹۵)

ازدواج مقدس در نمایشنامه روسمرسهولم

روسمرسهولم نمایشنامه‌ای است که ایبسن در سال۱۸۸۶ نوشته است. در این درام نیز بستر و موضوع توجه کنش‌ها، یک خانواده است. «کرول: تو خانواده ها همیشه یه جای کار می لنگه، خصوصا در روزگاری مثل روزگار ما.»(ایبسن،۱۳۷۷: ۱۳) این خانواده نمونه‌ای از جامعه است، چرا که خانواده‌ی روسمرسهولم خاندان مذهبی بزرگی بوده که اندیشه‌های اساسی مردم و جامعه را شکل داده است و فضای تاریک و روحانی این خانه سریع مخاطب را به یاد کلیسا می‌اندازد. کشمکش های نمایشنامه در روسمرسهولم یا سیاسی‌اند(کشمکش میان محافظه‌کاری با لیبرالیسم) و یا مذهبی(دین‌داری با ارتداد) و تلاش دو راس قدرت سیاسی جامعه یعنی *کرول* محافظه کار و *مورتنسگار* رادیکال، برای جذب روسمر در حزب خود و تبلیغ این مساله برای استفاده از اسم‌ورسم و مقبولیت روسمر در جامعه، اشاره‌ای نمادین به رابطه‌های پنهان قدرت و کلیسا دارد: «کرول: تو به‌عنوان کشیش اسبق هنوز ارج و قربی

داری. دلیل آخری که البته از همه‌ی این‌ها مهم تره، آوازه‌ی اسم و رسم خاندان توئه.»(ایبسن،۱۳۷۳: ۲۴) «مورتنسگار: چیزی که الان حزب نیاز داره یه عنصر مسیحیه...چیزی که همه بهش احترام بگذارند.»(ایبسن،۱۳۷۳: ۸۰) مثلث عشقی نمایشنامه روسمرسهولم و راس‌های کافرکیشی و مسیحی آن را در مثلث شکل۳ شاهدیم.

شکل۳ مثلث عشقی نمایشنامه‌ی روسمرسهولم



روسمر که نماینده‌ی کنونی خاندان روسمرسهولم است، کشیشی است که با بیتا ازدواج کرده است. بیتا خواهر کرول و متعلق به خانواده ای است که نماینده‌ی اخلاق مسیحی در جامعه اند. کرول یکی از عوامل پریشانی بیتا را که منجر به مرگ او شده است، ارتداد روسمر می‌داند(همان: ۵۰). بدین‌ترتیب بیتا راس مسیحی مثلث عشقی نمایشنامه را تشکیل می‌دهد. بیتا عاشق روسمر است؛ چنان‌چه وقتی می فهمد که حضور ربکا، تاثیر مضاعفی در روسمر می گذارد و زندگی او را در آستانه‌ی زایش قرار می‌دهد، نه‌تنها از ربکا خواهش می‌کند که از روسمرسهولم نرود، بلکه با انداختن خود از روی پل، زندگی خود را ایثار می‌کند تا زندگی محبوبش به سعادت برسد. اما توجه روسمر به بیتا همواره از زاویه‌دید مسایل اخلاقی و رعایت نُرم‌های احترام و اعتقادی است. او از ازدواج گذشته‌ی خود راضی نیست: «کرول: احتمالا دوست عزیزمون جان روسمر حس می کنه که از ازدواج خیری ندیده.» (ایبسن،۱۳۷۳: ۱۶) و تاکید روسمر در پیشنهاد ازدواج به ربکا، علنا در فرار از تاثیر بیتا و ازدواج گذشته است:«روسمر: بیا سعی خودمون رو بکنیم. من و تو یکی خواهیم شد. اون وقت دیگه جای خالی مرده حس نمی شه. ربکا: من به جای بیتا..!» (ایبسن،۱۳۷۳:۷۱) سترونی این ازدواج در تاکید شخصیت‌ها بر این‌که علت اصلی پریشانی بیتا، بچه‌دار نشدن اوست موکد می‌شود. نحوست این ازدواج مسیحی را در فضای ورودی نمایشنامه شاهدیم. بتی مرده و مرگ او بر سراسر خانه سایه افکنده است. اتاقی بی نور با تصاویر بی روح اجدادی که از دیوارهای اتاق با سردی به پایین خیره شده‌اند، فضای ساکت و گرفته که به‌ندرت از آن صدایی برمی‌خیزد و هیچ کودکی حتی در آن گریه نکرده و هیچ کس نیز تا به حال در آن نخندیده است، اشاره به دنیای نحسی دارد که حاصل این ازدواج مسیحی است:«ربکا: مثل این‌که کلا این طرفها کسی زیاد نمی خنده. هل ست: آره نمی خندند. می گند از روسمرسهولم شروع شده و بعد به گمونم به اطراف هم

سرایت کرده، مثل مرض.» (ایبسن،۱۳۷۷: ۷۸) از آن‌جا که روسمرسهولم نمونه‌ای از جامعه است، این نحوست در جامعه نیز دیده می‌شود. در فروپاشی خانواده کرول و مورتنسگار.

ربکا راس کافرکیشی مثلث عشقی نمایشنامه‌ی روسمرسهولم است. مه‌یر او را یکی از چهره‌های مونث خبیث نمایشنامه‌های ایبسن می‌داند(اولیایی‌نیا،۱۳۸۰: ۵۳). یستاد کلمه‌ی اهریمنی را برای این‌گونه شخصیت‌ها بکار می‌برد: «درحقیقت برای دو دهه، در حدود میانه‌های قرن۱۹، یک مد ادبیاتی در اسکاندیناوی باب شده بود، برای نشان دادن آن‌چه که *شخصیت‌های اهریمنی* نامیده می‌شد. یعنی افرادی که به‌وسیله‌ی محرک‌های مبهم- به‌طور برجسته از نوع جنسی- تحریک می‌شدند. برای اطرافیانشان، این افراد احساساتی عجیب، کاملا خطرناک و ترسناک به‌نظر می‌آمدند. در پایان نمایش، آن‌ها اغلب قربانی احساساتشان می‌شدند، چرا که در آن روزگار، تنها رسم و رسومات اخلاقی جامعه، پذیرفته می‌شد."(یستاد،۱۹۹۷: ۱۳۵) اما به‌نظر می‌رسد این تعبیر اهریمنی با تعبیر اهریمنی زن که مسبب تلقی گناه در اسطوره آفرینش مسیحی است متفاوت است. نماینده‌ی این تعبیر در نمایشنامه بیتاست که اقدام خودکشی اش تعبیر گناه را در ذهن بازماندگان به ودیعه می گذارد. اما در اساطیر کافرکیشی اسکاندیناوی نیز نمونه‌ی از این زنان سرکش و اهریمنی وجود دارد و آن والکیری ها هستند. والکیری ها، از دختران زیبا و بدسرشت ادین هستند که بر فراز میدان جنگ در تکاپو بوده تا کسانی را که باید به قتل برسند بر اساس فرمان ادین انتخاب کنند و جنگ‌جویان پیرو ادین را شیدای خویش کرده تا اغوا شوند برای مرگ و به هنگام مرگ آنان را به همسری بر می‌گزینند(دهدار، ۱۳۸۹: ۱۱۱). پس معنای گزینش قهرمان با والکیری همراه است. خویش‌کاری ربکا به‌عنوان زیبای مرگ آور در نمایشنامه روسمرسهولم، یادآور خویش‌کاری یک والکیری است. او می‌آید تا روسمر را که در عقاید مسیحی‌اش به یک مرده متحرک تبدیل شده، به یک قهرمان بدل کند. وقتی شور روسمر به مرز شور یک قهرمان می‌رسد، ربکا خود را می‌کشد تا روسمر آخرین مرحله‌ی قهرمانی را نیز با موفقیت طی کند. هم‌چون والکیری‌ها که در میدان جنگ، جنگجویان را تحریک می‌کردند که بی‌محابا به سمت مرگ بتازند. ربکا در تمام‌مدت، چه با عشق و چه با تنفر، چه با غلبه کردن و چه با غلبه شدن درحال‌اغواکردن روسمر است. او نقش یک اغواگر را دارد.

کرول ریشه‌ی تمام رفتارهای غیراخلاقی ربکا را در خاستگاهی می‌داند که زمین تا آسمان با خاستگاه روسمر فرق دارد. ربکا حاصل ازدواج غیراخلاقی و نامشروع پدری است که به سفرهای وحشتناک دریایی می‌رفته است! مه یر می‌گوید: «ربکا از فینمارک آمده، قسمت شمالی نروژ، منطقه ای که برای نروژی ها یادآور جادوگری است.»(رویایی،۱۳۷۹: ۱۰۴) بیهوده نیست که برندل، ربکا را «پری دریایی افسونگر» می خواند(ایبسن،۱۳۷۷: ۱۱۴). ربکا به روسمر می‌گوید: «من برای تو مثل یه جور

غول دریایی ام و بس، غولی که چسبیده م به کشتی ئی که تو سکان دارش هستی و مانع پیشرفتت هستم.» [۳۲](ایبسن،۱۳۷۷: ۱۱۹)

ربکا به تایید روسمر و دیگران، در همین‌مدتی که در خاندان روسمر بوده باعث تغییرات شگرفی در روسمر شده که او را به سمت کمال سوق داده است. او پس از آن‌که متوجه می‌شود که روسمر در تاریکی ازدواج‌اش با بیتا زرد و پژمرده شده، بدین باور می‌رسد که وظیفه‌ی او در زندگی آن است که سد غم‌بار و نفوذناپذیر بین روسمر و آزادی را ازبین ببرد و او را با آفتاب درخشان آشنا کند. ربکا با شوری ویرانگر این راه را طی می‌کند و به تعبیر خودش این «شور مالیخولیایی» که عقل آدم را می دزدد(ایبسن،۱۳۷۷: ۱۰۸) چنان «توفانهای شمالی که آدم را به هر سمتی که بخواهد می‌کشد»(ایبسن،۱۳۷۷:۱۰۷) و سبب می‌شود او تمام نرم های اخلاقی را نیز زیرپا بگذارد: «تو درونم بود. کششی سرکش و آتشین و مهار نشدنی. اوه جان...کششی به تو...من اون وقت به ش می گفتم عشق. حس می کردم عشق ئه. اما نبود. همون چیزی بود که گفتم: کششی سرکش و مهار نشدنی.»(ایبسن،۱۳۷۷:۱۰۶) و این شور را البته در نگاه روسمر به ربکا نیز می‌توانیم بازیابیم: «بیتا هم که زنده بود، من به تو فکر می کردم. تمنای تو رو داشتم. با تو بود که او شادی باصفا و بری از خواهش های نفسانی رو حس می کردم.»(ایبسن،۱۳۷۷:۸۳) این پیوند با افشای حقایقی بیان ناشدنی توسط ربکا، به سمت تطابق با الگوی ازدواج مقدس پیش می‌رود. ربکا درست در موقعیتی حساس که رابطه‌اش با روسمر در معرض تزلزل است و درست در زمانی‌که همه به ماجرای مرگ بیتا مشکوک می‌شوند، دست به اعترافی شگرف می‌زند که کاملا غیر منطقی است. او اعتراف می‌کند که با نقشه‌ای پنهانی به روسمرسهولم آمده تا در طلیعه‌ی عصر جدید جزیی از روسمرسهولم باشد و در تفکرات نوی آن سهیم باشد. و برای این کار پیش‌بینی بازگشت روسمر از دین را به بیتا گفته و با این‌که فهمیده است بیتا از رابطه‌ی عشقی میان روسمر و ربکا بو برده است، هیچ تلاشی در رفع سوء تفاهم حاصله نمی‌کند. این اعتراف بی‌دلیل، با دو مساله می‌تواند در ارتباط باشد: تحریک روسمر به این‌که او گناهی در قتل بیتا ندارد تا بتواند راهش را ادامه دهد و دیگری بنای حقیقت در پیوندی مقدس با روسمر.

تاثیر این پیوند مقدس در شاخه‌های سرسبز غان و گل‌های وحشی‌ای که پیش‌بخاری را تزیین کرده‌اند، دیده می‌شود و در تضاد بین سرزندگی ربکا و دل‌مردگی بیتا که رنگ و بوی گل ها را دوست نداشته پررنگ می‌شود. ربکا می‌داند: «مردم روسمر راحت از مرده هاشون دل نمی‌کنند»(ایبسن،۱۳۷۷:۱۰) و تلاش او در بازگرداندن نور و زندگی به روسمر آغاز شده: «تو فقط زیر آفتاب درخشان می تونستی شکوفا بشی. در صورتی که تو این‌جا در تاریکی اون ازدواج ت داشتی زرد و پژمرده می‌شدی.»(ایبسن،۱۳۷۷:۹۵) این شکوفایی تا جایی‌که بازی قدرت به این زندگی کشیده نشده، موفقیت‌آمیز است: «روسمر: دیگه

فکرکردن به بیتا من رو آزار نمی‌ده.»(ایبسن،۱۷:۱۳۷۷) تا جایی‌که به تحریک ربکا دست از فضای رهبانیت و عزلت نشینی بر می‌دارد و تصمیم می‌گیرد که وارد جریانات سیاسی شود:«ربکا: تو داشتی زندگی ت رو شروع می کردی، جان؛ شروع هم کرده بودی. خودت رو از قید همه چی آزاد کرده بودی. داشتی کم کم احساس شادی و سبک بالی...چقدر قشنگ بود وقتی شفق می زد و تو اتاق نیشمن بودیم. چقدر به‌هم کمک کردیم تا طرح زندگی نوئی رو بریزیم....روسمر: بله عزیزم. واقعا هم این طور بود...اون وقت یک دفعه این ضربه‌کاری..» (ایبسن،۶۸:۱۳۷۷)

شخصیت محوری نمایش که می‌بایست سیر وقایع تراژدی را از زاویه‌دید او پی بگیریم روسمر است. روسمر در دوران زندگی با بیتا یک کشیش مقبول جامعه است که به سنت خاندان روسمر، عقاید مسیحیت او را پرورش داده است. اما این زندگی که پیشتر تاریکی و سترونی آن را شرح دادیم، میراثی است که نه خواسته روسمر، بلکه تحمیلی است. ازهمین‌روست که او شیوه‌ی زندگی برندل را با تمام خصایل نکوهیده‌اش در چشم اطرافیان می پسندد: «دست کم شهامت این رو داشته که به روش خودش زندگی کنه. فکر نمی کنم این کار چندان کوچکی باشه.»(ایبسن،۳۳:۱۳۷۷) با حضور ربکا، روسمر خصایل فطری خود را باز می‌یابد و راه آزادی از شیوه های تحمیلی زندگی را می‌آموزد: «روسمر: هیچوقت اینقدر سبکبال نبوده م.»(ایبسن،۱۳۷۷: ۴۳) آرمان‌خواهی در روسمر بیدار می‌شود، می‌خواهد هم‌چون مسیح به سراغ جامعه برود و بر علیه منش‌های بیمار قدرت قیام کند:«مردم تو این کشمکش دارند روحیه ی شیطانی پیدا می‌کنند. اونها به آرامش و شادی و تساهل نیاز دارند.»(ایبسن،۳۸:۱۳۷۷) این همان زندگی تازه ای است که ربکا راه نجات روسمر می‌داند(ایبسن،۶۹:۱۳۷۷). روسمر نیز تاکید می‌کند که با خلق همین زندگی ملموس و تازه است که می‌تواند با گذشته‌اش مقابله کند(ایبسن،۷۱:۱۳۷۷). او پی می‌برد که جامعه نیز هم‌چون او به سبب ضعف اراده و عمل دچار نحوست است. نحوستی که به‌عنوان یک سنت روسمرسهولمی/مسیحی، در اثر تلقی گناه آلود از زندگی، اراده ی انسان‌ها را از بین برده و خوش‌بختی و شور زندگی را در آن‌ها کشته، آن‌چنان‌که در بیتا و روسمر کشته بود. مسیحیت خواستار قربانی فرد در جهت اهداف کلیسا/قدرت است. مسیحیت بدین‌ترتیب معیار و ارزشی دروغین ایجاد می‌کند و بدان‌سبب روحیه محافظه‌کاری را در قهرمان به‌وجود می‌آورد. این ارزش دروغین معیاری سوداگرانه برای قهرمان به‌وجود می‌آورد که مبتنی بر نظام سوداگری دنیای مدرن است. «انسان بدوی قربانی می‌کند تا خشم خدایان را فرونشاند و بلا را از سر خود بگرداند. انسان بورژوآ...پدیده ی دیگری را به جای قربانی کردن می نشاند: نیرنگ. نیرنگ کردن در کار خدایان به کمک خرد صورت می‌گیرد...اما در این‌جا قربانی درونی می‌شود؛ یعنی قهرمان عنصری از شخصیت خود را قربانی می‌کند و تن به خفتی درونی می‌دهد.»(بارت، ۱۳۸۶: ۱۸) این تاثیر آن‌چنان قوی است که درست به‌همین‌دلیل است که نه کرول و نه مورتنسگار،

باوجود ادعاهای به ظاهر متضادشان، شهامت بروز حقیقت کامل را در روزنامه‌هایشان ندارند و هر دو از خود تمایل مصلحتی مشترکی بروز می‌دهند دال بر این‌که حاضرند آرمان‌های خود را قربانی مصلحت کنند. برندل نیز با این‌که در آغاز نمایشنامه از آرمان‌هایش حرف می‌زند و تصمیم می‌گیرد آن‌ها را برای نجات مردم قربانی کند، درعمل می بینیم که در پایان نمایشنامه موفق به این کار نمی‌شود و دست خالی دوباره برمی‌گردد به وضعیت اولش. ایبسن قدرت این تلقی گناه آلود از زندگی در ضعف اراده‌ی آدمیان را در شکسته شدن اراده‌ی ربکا در طول نمایشنامه به ما نشان می‌دهد:«الان دیگه هیچ قدرتی ندارم...تلقی ئی که خاندان روسمر از زندگی دارند– یا دست کم تلقی ئی که تو از زندگی داری، اراده ام و آلوده کرده...و مسموش کرده. من رو مقید به قانونی کرد پیش تر هیچ مفهومی برام نداشت. زندگی با تو افکارم رو متعالی کرده...تلقی خاندان روسمر از زندگی به آدم ها علو می بخشه. اما روحیه ی شاد آدم رو می کشه.»(ایبسن،۱۳۷۷:۱۰۹)

وضعیتی که روسمر با آن روبه‌روست، وضعیت تردید برانگیز همه‌ی قهرمانان تراژدی است. او درنتیجه‌ی اشراف یافتن بر هویت واقعی کلیسا و حزب، و تشخیص قیدوبندهای روزمره‌ی جامعه که حاصل فرمان‌های کلیسایی و دولتی است، تصمیم به قیامی مسیحایی دارد، اما ازطرفی اندیشه‌های مسیحیت که او را پرورده و بیمار کرده است در او تردید و شک ایجاد می‌کنند: «هدفی که قراره به پیروزی پایدار منجر بشه باید توسط آدمی سعادتمند و مبرا از گناه دنبال بشه."(ایبسن،۱۳۷۷:۸۴) این تردید حاصل رسوخ اندیشه ی مسیحی در اذهان بیداری است که فطرت روشن خود را مغایر با آن دیده اند؛ اما شهامتشان را از دست داده اند:"ربکا: این شک ها و ترس ها و وسواس ها...این‌ها همه دقیقا جزیی از سنت خاندان روسمره."(ایبسن،۱۳۷۷:۸۴) بدین‌ترتیب کرول و مورتنسگار به‌راحتی اعتماد ساده‌لوحانه‌ی روسمر به زندگی تازه اش را با موضع گناه دچار تردید می‌کنند. نیچه می‌گوید: «گناه اهرم قدرت است، کشیش از گناه ارتزاق می‌کند.»(نیچه،۱۳۸۵: ۶۳) روسمر شکست می خورد:« دیگه نمی‌تونم. از من دیگه ساخته نیست...هدفی که ریشه‌ش در گناه باشه هیچ وقت تحقق پیدا نمی‌کنه...»(نیچه،۱۳۸۵: ۸۳) ربکا با مشاهده‌ی این وضعیت که در نماد عبور نکردن روسمر از روی پل آسیاب به موقعیت نمایشی بدل می‌شود، می‌فهمد که باوجود تصورش، به پیروزی چندانی دست نیافته است:«ربکا: هیچ وقت جرئت نمی‌کنی بری روی پل..همین باعث شد عشق من به یاس مبدل شه.»(نیچه،۱۳۸۵: ۱۲۰) ازاین‌روست که پیشتر، ربکا پیشنهاد ازدواج روسمر را رد می‌کند. چراکه می‌داند او از روی ترس تلقی گناه عوام، فرار کردن از فشارهای جامعه و رعایت اخلاق مسیحی است که از او طلب ازدواج کرده است. و این در تقاضای کرول از ربکا برای ازدواج و مشروعیت‌بخشی به رابطه‌ی با روسمر مشهود است(نیچه،۱۳۸۵:۹۲). روسمر لیاقت قهرمانی ندارد و ربکا می خواهد برگردد به شمال/

به دنیای اساطیر، جایی که به تعبیر روسمر: «اونجا که الان چیزی نیست که به ش دل ببندی.» (نیچه،۱۳۸۵: ۱۰۳) اما ربکا در دنیای آلوده به افکار مسیحی که شور زندگی و عمل و آرمان مرده نیز چیزی نمی‌یابد:«ربکا: این‌جا هم برای من چیزی نیست.»(نیچه،۱۳۸۵:۱۰۳) اما عشق کار خودش را می‌کند و آخرین بارقه‌ی امید در عمل‌گرایی و قهرمان شدن روسمر را به آن‌ها نشان می‌دهد. روسمر راه رهایی از تردید و ایمانش را در عمل ربکا می جوید و از او می خواهد که اگر راست می‌گوید خودش را به شیوه ی بیتا بکشد. اما البته این هرگز یک خودکشی معمولی به شیوه‌ی بیتا نیست؛ چرا که ربکا پیشتر خودکشی روسمر از روی یاس را نکوهش می‌کند(نیچه،۱۳۸۵: ۱۱۶). ربکا دوباره راهی به موفقیت خود باز می‌یابد و می‌پذیرد. روسمر در این‌جا با حرکتی نمادین ربکا را پیش از مرگ به عقد خود در می‌آورد(نیچه،۱۳۸۵:۱۲۰). روسمر با این ازدواج مقدس، در شور ویرانگری، اراده‌اش برای گذر از روی پل به همراه ربکا را بازمی‌یابد و موفق می‌شود بر تردید خود غلبه کرده و بر طبق عرف باستانی اسکاندیناوی عدالت یا مرگ، دست به عمل زده و به کمال رسیده و بدل به قهرمان شود. و این کمال شامل حال ربکا نیز می‌شود:«ربکا: این توئی که با من می‌آئی؟ یا این منم که با تو می‌آم؟ روسمر: ما هیچ وقت این رو نخواهیم فهمید.»(نیچه،۱۳۸۵:۱۲۱)

بدین‌ترتیب نمایشنامه روسمرسهولم تبدیل شدن روسمر مردد مسیحی به قهرمان کافرکیش را نشان می‌دهد. ازاین‌روست که در پایان نمایشنامه کم کم در روسمر، جوانه‌های شور دیونیزوسی را می بینیم. او که از دین برگشته، خطاب به نیاکان کلیسایی خود می‌گوید: «وظیفه مسلم من اینه که برای جایی که خاندان روسمر سالیان ظلمت و ظلم آورده، کمی روشنایی و سعادت به ارمغان بیارم.»(قادری،۱۳۷۷: ۵۴) اما تراژدی این‌جاست که راه تطابق اسطوره‌های فردی و جمعی تنها از گذرگاه مرگ می‌گذرد.

نتیجه‌گیری

اسطوره‌های بدوی، برایند اسطوره‌های فردی‌اند. آن‌ها نمونه‌هایی هستند که آگاهی‌بخش انسان‌ها در شناخت الگوهای فطری خویشتن هستند. انسان بدوی با آیین‌ها، زندگی روزمره‌ی خویش را با نمونه‌های اساطیری پیوند می‌زند و با بازگشت به زمان ازلی مقدس در برکت اولیه غوطه می‌زند و نیروهای عظیم و شگرفی را که در آن زمان‌های دور، خلقت را ممکن گردانیده‌اند، جذب می‌کند. در دنیای باستان، اتوس اجتماعی، منطبق بر جهان بینی و ارزش های اسطوره است که گفتیم در تطابق با اسطوره‌های فردی است. تراژدی باستان نشان می‌دهد که چگونه هامارتیای قهرمان در عدول از اتوس اجتماعی که مطابق با ارزش‌هاست، فاجعه را برای او رقم می‌زند.

اما ازطرفی در اسطوره نو، اسطوره جمعی بازتاب‌دهنده‌ی رویای قدرت است که به زور و خشونت

و فریب، خود را اسطوره‌ی جمعی کرده است. درنتیجه خواه‌ناخواه اسطوره جمعی و اسطوره فردی با هم در تناقض قرار می‌گیرند. همین تناقض است که در جهان مدرن، بیماری ها، نازایی ها، سترونی و انواع مصایب و بلایا را پراکنده اند. در دنیای مدرن، اتوس اجتماعی، منطبق بر جهان‌بینی و ارزش‌های قدرت است که در قیاس با اسطوره‌های فردی و فطری، خود ضد ارزش محسوب می‌شوند. جامعه در طلسم قدرت، افسون شده و ضدارزش‌ها را ارزش می‌پندارد. درنتیجه تراژدی دنیای مدرن نشان می‌دهد که چگونه قهرمان ناگهان از خواب غفلت بیدار شده و تصمیم می‌گیرد که فعلی ارزشی، مطابق با معیارهای گذشته انجام دهد. پس وقتی اتوس اجتماعی دنیای مدرن به‌کل تغییر کرده است، هامارتیای قهرمانِ تراژدی در این عصر، دیگر فضیلت است و به بیانی رذیلت چنان به ارزش بدل شده که فضیلت، ضد ارزش محسوب می‌شود و هم ازاین‌روست که قهرمان‌های نمایشنامه‌های مدرن ایبسن، اهریمنی به‌نظر می رسند. تراژدی‌های مدرن ایبسن، وضعیت منطبق نشدن اسطوره‌های جمعی و فردی است. شروع نمایشنامه‌ها، نحوست حاصل از توافق حاصل از نادیده‌انگاری تضاد حل‌نشدنی کهن‌الگوی فرد و اسطوره‌های سیاسی جامعه را نشان می‌دهد. این نحوست مطابق است با واقعیت جامعه مدرن. ایبسن هم‌چون همه‌ی اسطوره‌پردازان نشان می‌دهد که دوران مدرن از زمان مقدس دور افتاده و وارد زمان کفرآمیز شده و بدین‌ترتیب نظم به آشفتگی بدل شده است. نمایش ایبسن برنمایاندن تضاد میان امر مقدس و امر کفرآمیز است و کشمکش های او دیالکتیک میان امر مقدس و امر کفرآمیز. این‌جا شخصیت‌های محوری بر علیه نحوست جامعه طغیان می‌کنند. اما فاجعه جایی رقم می‌خورد که تطابق بین اسطوره‌های فردی و جمعی دیگر امکان پذیر نیست.

نشان دادیم که یکی از موضوعات دیالکتیک امر مقدس و امر کفرآمیز در نمایشنامه‌های ایبسن مساله ازدواج مقدس و ازدواج کفرآمیز است. ایبسن الگوی اولی را بر اساس الگو و معیارهای ازدواج دنیای کافرکیشی اساطیر اسکاندیناوی و دومی را مطابق با الگوی مسیحیت و معیارهای سوداگرانه‌ی دنیای مدرن درنظر می‌گیرد. موقعیت نمایشی این دیالکتیک در نمایشنامه‌ها در مثلث‌هایی عشقی شکل می‌گیرد که ایبسن حول شخصیت‌های نمایشنامه بوجود می‌آورد.

اصولا این اشخاص به تحریک جامعه، با خواست‌های فطری خود مقابله کرده و با چشم‌پوشی از عشق و شور و کمال‌جویی و در تن دادن تن به قواعد اجتماعی، به ازدواج‌هایی بر حسب مناسبات مالی و دروغ روی آورده‌اند که حاصل آن‌ها خانه‌هایی عروسکی است که در آن‌ها نمونه‌هایی از شاه نابارور و بانوی نابارور را شاهدیم.

اگر ازدواج مقدس در اساطیر، منطبق بر کهن‌الگوی فطری ازدواج، با خلق جهان نو در ارتباط است، پس دنیای مدرن با تحریف این الگو، جهانی سترون است و ازاین‌روست که جهان نوی قهرمانان(آمال‌ها

و رویاهای شخصیت‌ها) در آن زاده نشده و پایان‌های فاجعه‌آمیز، آن‌ها را به‌جای بهشت وارد جهنم(جهان سترون) می‌کند. ایبسن بدین‌ترتیب به انتقاد از ازدواج‌های نامقدس جهان مدرن و از هم پاشیدن مساله خانواده و سترونی دنیای مدرن اشاره می‌کند. راه‌حل بی‌شک هم‌چون اسطوره‌ها، بازسازی زمان مقدس است. تلاشی که در نمایشنامه‌ی ***ستون‌های جامعه*** جواب می‌دهد و برنیک موفق می‌شود با بیان حقیقت، ازدواج نامقدس خود را اصلاح کند و فرزند خود را باز یابد. اما این اتفاق غریب، به سبب جهان مالا خوش‌بینانه‌ی ملودرام محقق شده و ازهمین‌روست که در تمام تراژدی‌های بعدی ایبسن، چنین اصلاح و بازسازی امکان‌پذیر نیست؛ آن‌چنان‌که در روسمرسهولم شاهدیم. درواقع تفسیر تراژیک نشان می‌دهد که چرخه، کامل نمی‌شود یا امکان آن را نمی‌پذیرد. ایبسن هم به سنت قربانی کردن شاه نابارور، می‌کوشد با قربانی کردن قهرمانانش، جامعه‌ی مدرن را که تلقی کفرآمیزی از آن دارد، به وضعیت زمان مقدسش، به دوران شکوفایی وایکینگی‌اش بازگرداند. اما امکان این مساله رویایی است که در تراژدی‌های ایبسن آن را به صلاح‌دید مخاطب (شما بخوانید کاتارسیس) واگذار می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1- Henrik Ibsen

2- I.holtan,orley

3- Margot Norris

4- Ystad,vigdis

5- Joseph Campbell

۶- برای مطالعه ی بیشتر درخصوص مساله‌ی سفر قهرمان و نظریه جوزف کمبل به فصل پنجم پایان‌نامه‌ی نگارنده مراجعه شود: نک. دهدار(۱۳۸۹: ۱۵۲تا۱۸۸)

۷- Hamartia : واژه‌ای یونانی به معنای اشتباه در قضاوت است که شخصیت ارسطویی در اثر آن از نیک‌بختی به بدبختی می‌رسد

۸- Ethos: اصطلاحی یونانی معادل شخصیت است و درواقع عمل شخصیت‌هاست که کلیه ظرفیت ها، احساسات و عادات آن‌ها را شامل می‌شود.

9- Propp Vladimir

۱۰- Function: تعبیری است که برای اولین بار پراپ آن را برای ریخت‌شناسی یکصد داستان روسی به‌کار برد.

11- Jung, Carl Gustav

12- Archetype

۱۳- برای مطالعات بیشتر. نک. دهدار(۱۳۸۹: ۴۷تا۵۶).

Function

۱۴- برای مطالعات بیشتر. نک. واحد دوست (۱۳۸۱: ۸۷تا ۹۵).

۱۵- Ragnarok آخرالزمان در اساطیر اسکاندیناوی

16- Hierogamy

17- Edda
18- Saga
19- Bur
20- Bestla
21- Odin
22- Vili
23- Ve
24- Ymir
25- Mircea Eliade
26- Sigurd
27- Valkyrie
28- Brynhyld

۲۹- برای مطالعه ی بیشتر. نک. دهدار(۱۳۸۹: ۱۲۱تا۱۴۶).

۳۰- مقایسه کنید با حدیث پیغمبر اسلام که می فرماید: لا رهبانیه فی الاسلام. ازدواج ازنظر اسلام یک پیمان مقدس است. و اسلام برای ازدواج جایگاهی قدسی قایل است.

۳۱- قرآن در سوره های نسا، الاعراف، سجده، حجر و بقره به این داستان اشارت می‌کند و در هیچ‌کجا صحبت از فریب آدم توسط حوا نمی‌کند.

۳۲- ایبسن مسئله پری دریایی را در نمایشنامه بعدی‌اش (بانوی دریایی) پی می‌گیرد.

فهرست منابع

منابع فارسی

۱. اسپنسر، متا. (۱۳۸۳). ***جایگاه خانواده در غرب***، ترجمه مهدی محمدی و حسن یوسف زاده؛ ، شماره۸۰، ص ۸۲ تا ۹۴. تهران: معرفت

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

۳. اسماعیل پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). ***اسطوره، بیان نمادین***. تهران: سروش.

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

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. اولسون، دیوید. اچ. (۱۳۸۴). ***افول ازدواج در جوامع صنعتی***.شماره(۳۱)، ص۷۲تا۷۶. تهران: سیاحت غرب.

۸. اولیایی نیا، هلن. (۱۳۸۰). ***هنریک ایبسن: منادی حقیقت و آزادی در نمایشنامه ی نوین***. اصفهان: فردا.

۹. ایبسن، هنریک. (۱۳۵۲). ***وایکینگ ها در هل گلاند***، ترجمه محمود مهدیان و مصطفی امینی. تهران: بابک.

۱۰. ایبسن، هنریک. (۱۳۷۳). ***ستون های جامعه***، ترجمه اصغر رستگار. اصفهان: فردا.

۱۱. ایبسن، هنریک. (۱۳۷۷). ***روسمرسهولم/وقتی ما مردگان سر برداریم***، ترجمه بهزاد قادری.

تهران: تجربه.
۱۲. بارت، رولان. (۱۳۸۶). ***اسطوره؛ امروز***، ترجمه شیرین دخت یزدانیان. تهران: مرکز.
۱۳. باغبانی، جواد. (۱۳۸۵). ***مسیحیت و جامعه شناسی خانواده***، شماره(۱۰۳)، ص۶۱تا۶۷. تهران: معرفت
۱۴. بوآل، آگوستو. (۱۳۸۲). ***تئاتر مردم ستمدیده***، ترجمه جواد ذوالفقاری و مریم قاسمی. تهران: نوروز هنر.
۱۵. پراپ، ولادیمیر. (۱۳۸۶). ***ریخت شناسی قصه‌های پریان***، ترجمه فریدون بدره ای. تهران: توس.
۱۶. پیج، ر.ی. (۱۳۷۷). ***اسطوره‌های اسکاندیناوی***، ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
۱۷. توفیقی، حسین. (۱۳۸۷). ***آشنایی با ادیان بزرگ***. تهران: سمت.
۱۸. ثمینی، نغمه. (۱۳۸۷). ***تماشاخانه‌ی اساطیر***. تهران: نشر نی.
۱۹. دهدار، مجتبی. (۱۳۸۹). «اسطوره‌شناسی و مطالبات دنیای مدرن در نمایشنامه‌های ایبسن»، پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: هنرهای زیبا.
۲۰. دیویدسون، ه.و.آلیس. (۱۳۸۵). ***شناخت اساطیر اسکاندیناوی***، ترجمه باجلان فرخی. تهران: اساطیر.
۲۱. راهگانی، روح انگیز. (۱۳۸۷). ***تاریخ نمایش، تئاتر و اسطوره در عهد باستان***. تهران: قطره.
۲۲. رضایی، مهدی. (۱۳۸۴). ***آفرینش و مرگ در اساطیر***. تهران: اساطیر.
۲۳. روتون، کنت نولز. (۱۳۸۷). ***اسطوره***، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران: مرکز.
۲۴. روزنبرگ، دونا. (۱۳۸۶). ***اساطیر جهان، داستان‌ها و حماسه ها***؛ ترجمه عبدالحسین شریفیان. تهران: اساطیر.
۲۵. رویایی، طلایه. (۱۳۷۹). ***ایبسنی دیگر: صحنه***، (شماره۹و۱۰): ۱۵۶ تا۱۷۶.؛ تهران
۲۶. رویایی، طلایه. (۱۳۷۹). ***ایبسنی دیگر: صحنه***، (شماره۶و۷): ۹۴ تا۱۰۸.؛ تهران
۲۷. زینتی، علی. (۱۳۸۴). ***فلسفه ازدواج در اسلام و مسیحیت: کتاب زنان***، (شماره۲۷): ۱۹۷ تا۲۲۷.؛ تهران
۲۸. ستاری، جلال. (۱۳۸۷). ***اسطوره در جهان امروز***. تهران: مرکز.
۲۹. ستاری، جلال. (۱۳۷۶). ***اسطوره و تئاتر، مجموعه مقالات آیین و اسطوره در تئاتر***. تهران: توس.
۳۰. سروریان، سید محمد کمال. (۱۳۸۳). ***افول خانواده در آمریکا و انگلیس***. ، شماره(۲۶)، ص۲۲۳تا۲۲۹. تهران: کتاب زنان
۳۱. فرای، نورتروپ. (۱۳۸۷). ***ادبیات و اسطوره، مجموعه مقالات اسطوره و رمز***. تهران: سروش.
۳۲. فروید، زیگموند. (۱۳۸۲). ***تعبیر خواب و بیماری‌های روانی***، ترجمه ایرج پورباقر. تهران: موسسه انتشارات آسیا.
۳۳. قادری، بهزاد. (۱۳۸۶). ***ایبسن: آرمانشهر و آشوب***. آبادان: پرسش.
۳۴. کلانتری، بهمن. علیرضا نظیف. (۱۳۷۲). ***اساطیر اسکاندیناوی و نگاهی نو به مفهوم اسطوره***. تهران: مولفان.
۳۵. کلانتری، صمد. (۱۳۷۷). ***بحران خانواده در غرب***.، شماره(۱۶۶)، ص۱۶۳تا۱۸۴. تهران: مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز
۳۶. کمپبل، جوزف. (۱۳۷۷). ***قدرت اسطوره***، ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
۳۷. کمپبل، جوزف. (۱۳۸۷). ***قهرمان هزار چهره***، ترجمه شادی خسروپناه. مشهد: نشر گل آفتاب.

۳۸. کوپ، لارنس. (۱۳۸۴). ***اسطوره***، ترجمه محمد دهقانی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۳۹. کوشان، منصور. (۱۳۸۵). ***فراسوس متن، فراسوی شگرد: بررسی زندگی و آثار هنریک ایبسن***. تهران: نوروز هنر.
۴۰. کیانی، رضا. (۱۳۸۶). طلاق در ادیان ابراهیمی درنگی بر آموزه های کتاب های آسمانی قرآن کریم، ***عهد عتیق و عهد جدید: حافظ***، شماره(۴۵): ۳۲ تا۳۵. تهران
۴۱. کی گوردون،والتر.(۱۳۷۰). درآمدی بر نقد کهن‌الگویی، ترجمه‌ی جلال سخنور؛ : ***ادبستان***، شماره‌ی ۱۶، ص۲۸تا۳۱. تهران
۴۲. گرین، ویلفرد. لی مورگان و جان ویلیگهم. (۱۳۸۵). ***مبانی نقد ادبی***، ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
۴۳. مورنو، آنتونیو. (۱۳۸۴). ***یونگ، خدایان و انسان مدرن*** ترجمه داریوش مهرجویی. تهران: مرکز.
۴۴. نوریس، مارگاریت. (1372). با هنریک ایبسن از اسطوره تا واقع گرایی، ترجمه جلال سخنور؛ : ***ادبستان***، شماره(۴۴)، ص ۲۲ تا ۲۶. تهران
۴۵. نیچه، فریدریش. (۱۳۸۵). ***دجال***، ترجمه عبدالعلی دستغیب. آبادان: پرسش.
۴۶. واحد دوست، مهین. (۱۳۸۱). ***رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی***. تهران: سروش.
۴۷. واصف، محمد. (۱۳۴۴). ***افکار ملل جهان پیرامون مسئله عزوبت و ازدواج؛ مسجداعظم***، شماره(۶): ۵۷ تا۶۱. تهران
۴۸. ویلیامز، ریموند.(۱۳۶۵). نقدی بر آثار هنریک ایبسن، ترجمه‌ی افضل وثوقی؛ : ***هنر***، شماره‌ی ۱۳، ص ۴۳۶تا۴۷۵. تهران

منابع انگلیسی

I. Holtan, Orley. (۱۹۷۰). Mythic patterns in Ibsen's last play. Printed in the United States of America at the Lund press, Minneapolis. Published in Great Britain and India by the oxford university press, London and Bombay, and in Canada by the copp clork publishing co. limited, Toronto.

Ystad, Vigdis. (۱۹۹۰). Suicides in Ibsen's last plays. Published in Norwegian journal suicidology. No.۲

Ystad, Vigdis. (۱۹۹۷). "Ibsen's rebellious women. Ibsen and Kierkegaard" in Vigdis Ystad, [ed], Ibsen at the center for advanced study. Oslo, Stockholm, Copenhagen and

نگارش نمایشنامه رادیویی اقتباسی*

ملیحه مرادی، مهدی رحیمیان**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/ ۵ /۳۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/ ۵ /۵

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد، گروه تولید و نویسندگی رادیو، تحت‌عنوان «بررسی اقتباس از داستان کوتاه برای نمایش رادیویی»، است که توسط خانم ملیحه مرادی در تیرماه ۱۳۸۸ در دانشگاه صداوسیمای تهران دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسوول

نگارش نمایشنامه رادیویی اقتباسی

ملیحه مرادی
کارشناس ارشد نویسندگی رادیو دانشکده صدا و سیما

مهدی رحیمیان
مربی دانشکده صدا و سیما تهران

چکیده

تبدیل ادبیات‌داستانی به ادبیات دراماتیک یکی از مهم‌ترین اشکال نگارش در رسانه‌های مختلف است. رادیو به‌عنوان یک رسانه قدرتمند در جهان امروز جایگاه ویژه‌ای در اذهان مخاطبان دارد و نمایش رادیویی یکی از انواع برنامه‌های رادیویی است که می‌تواند اهداف کوتاه‌مدت و طولانی‌مدت برنامه‌سازان رادیویی را محقق سازد.

آن‌چه ذهن مؤلف را به خود مشغول کرده چگونگی تغییر در کارکردهای روایتی در داستان‌های کوتاه ایرانی و خارجی جهت اقتباس برای نمایش رادیویی است. تلاش این نوشتار به کمک روش توصیفی و تحلیلی در یافتن اشتراک های روایتی در نمایش رادیویی و داستان کوتاه است تا نمایشنامه‌نویسان را در نگارش نمایش اقتباسی برای رسانه‌ای فراگیر چون رادیو یاری رساند. آن‌چه از این تحقیق نتیجه می‌شود ، تفسیر و تطبیق کارکردهای روایتی داستان کوتاه و نمایشنامه رادیویی است .

واژگان‌کلیدی: اقتباس[۱] ، داستان کوتاه [۲]، روایت[۳] ، نمایش رادیویی[۴]

مقدمه

رسانه رادیو، در دنیای امروز، در حضور جدی رسانه‌هایی چون تلویزیون، سینما، اینترنت و رسانه های مکتوب به تکاپوی خود ادامه می‌دهد. امواج صوتی که درراستای یکی از اعضای بدن انسان – گوش – در رادیو به اوج و شکوفایی خود رسیده تخیل را سامان می‌بخشد.

به‌گفته کرایسل [۵] رادیو رسانه‌ای کور است.(کرایسل،۱:۱۳۸۱) نمی‌توانیم پیام‌های آن را ببینیم اما بعضی رادیو را به‌خودی‌خود کور نمی‌داند، و معتقدند تجربهٔ شنیدن رادیو است که شبیه حالتی نظیر کوری است.

برنامه‌های رادیویی با بیان خاص رادیو در قالب‌های مختلف و با هدف فرهنگ‌سازی، آموزش، اطلاع‌رسانی، ایجاد مشارکت اجتماعی، صمیمیت و هم‌ذات‌پنداری با مخاطبان تولید می‌شود. یکی از قالب‌های رایج در دنیای رادیو، نمایش رادیویی است.« نمایش در معنای وسیع خود، بر دو عامل حرکت و صدا استوار است»(مکی ، ۱۳:۱۳۷۱)

در نمایش رادیویی حرکت نیز باید با عناصر رادیو همگون شود تا مخاطبان، آن‌چه را که از گیرنده دریافت می‌کنند با زندگی مملو از حرکت، رنگ و شکل خود عجین بیابند. برگردان، آداپتاسیون– به معنی اقتباس – یا تطبیق دادن این اجزا برای رسانه‌ای مانند رادیو، مستلزم احاطهٔ کامل نمایشنامه‌نویس بر رادیو و ابزار آن است. برای خلق نمایش، طرح یا داستان ضرورت دارد. داستانی که در آن شخصیت‌ها، اتفاقاتی را سبب می‌شوند و همه‌چیز پیرو قانون علت‌ومعلول است.

ارسطو در کتاب ***هنر شاعری*** آورده : « هر تراژدی باید شامل شش جزء باشد. داستان، اخلاق، گفتار، فکر، صحنه‌آرایی، آواز» (ارسطو،۷۰:۱۳۳۷)

آن‌چه بیش از همه به آن پرداخته می‌شود جزء اول اجزاء ششگانه ارسطو است. استفاده از ادبیات داستانی برای نگارش نمایش در دنیا سبب شد، داستان‌ها و رمان‌های مطرح جهان، موردتوجه نمایشنامه‌نویسان و فیلمنامه‌نویسان قرار گیرند و نمایشنامه‌نویسان رادیویی نیز از این امر مستثنی نیستند.

و از آن‌جایی که شنوندگان رادیو فرصت دارند ضمن کار و فعالیت‌های خود به رادیو گوش کنند، تبدیل داستان‌های مشهور ایران و جهان به نمایش رادیویی این امکان را برای مخاطبانی فراهم می‌آورد که مجالی برای مطالعه ندارند تا در حین کار آن را بشنوند.

متأسفانه گاهی شاهد نمایش‌های رادیویی هستیم که در اسارت روایت داستان وام گرفته شده دست‌وپا می‌زنند و از هیچ‌کدام از ابزارهای رادیو مدد نمی‌جویند، بنابراین درپی یافتن راه‌کارهای مطلوب اقتباس از داستان‌های کوتاه به « بررسی وجوه کارکردی روایت در داستان کوتاه : نگارش نمایشنامه رادیویی اقتباسی » می‌پردازیم.

نمایشنامه‌های ثبت‌شده در آرشیو صدای جمهوری اسلامی ایران در سال ۱۳۸۶ آشکار می‌کند درصد بالایی از آن‌ها اقتباسی است. برنامه های« از رمان تا نمایش » و « نمایش امروز » در شبکه فرهنگ. « آدینه در نمایش » در شبکه رادیو ایران. « نمایش جوان » در شبکه جوان، بیشترین نمایش‌های اقتباسی (ایرانی و خارجی) را پوشش می‌دهند و این نمایانگر علاقه به روند اقتباس از داستان کوتاه برای نمایش رادیویی است که طی دو دهه‌ی اخیر افزایش یافته، ولی به‌شکلی نشان‌دهنده‌ی محبوبیت نمایش‌های رادیویی نیز هست که بر اساس داستان و خصوصاً پیشبرد اهداف شبکه‌های رادیویی پدید آمده‌اند.

هدف این نوشتار، شناخت و تطبیق کارکردهای روایی در داستان کوتاه و نمایشنامه رادیویی است. اگر کارکردهای روایی و پیشبرنده یک داستان کوتاه در عناصر دراماتیک نمایش ، حضور مؤثر داشته باشند ،نگارش نمایش رادیویی با ساختار منسجمی میسر می‌شود. با توجه به انواع مختلف روش‌های تحقیق و با درنظر گرفتن هدف و موضوع پژوهش «تحقیق توصیفی-تحلیلی» انتخاب شد.

روایت و وجوه کارکردی

مایکل تولان [۶] در کتاب ***درآمدی بر روایت*** روایت را این‌گونه تعریف می‌کند :

« تعریف حداقلی از روایت، توالی غیرتصادفی رخدادهای زنجیره مانند است. رخداد، وضعیت مفروضی را پیش‌فرض می‌گیرد که چیزی باعث تغییر در آن وضعیت پیش‌بینی شده است. توالی غیرتصادفی، حاکی از ارتباط هدفمند رخدادهاست .» (تولان، ۱۳۸۳: ۲۱)

توالی غیرتصادفی رخدادهای زنجیره مانند، یک اصل در نمایشنامه‌نویسی است.

نمایشنامه‌نویس رویدادهایی را یکی‌پس‌ازدیگری طراحی می‌کند و بر اساس آن‌ها، طرح داستان نمایش خود را جلو می‌برد. به‌طورمسلم چنین طراحی هدفمند است و وضعیتی را به وضعیتی دیگر تغییر می‌دهد. از اشاره تولان به ویژگی های روایت درمی‌یابیم هرچیزی روایت نیست. مثلاً طراحی‌ها، تابلوهای نقاشی، عکس‌ها و هر تصویری در یک قالب. پس چیزهایی که در خود هیچ توالی‌ای را نشان نمی‌دهند، غیرروایت به‌شمار می‌روند.

« ویژگی‌های روایت.:

۱. بر ساخته شدن روایت
۲. هر روایتی دارای وجوه و میزان خاصی از پیش بر ساختگی است.
۳. بیشتر روایت‌ها دارای خط سیر هستند.
۴. روایت دارای گوینده است.

۵. تغییر وضعیت یا جابجایی یا گشتار

۶. روایت مستلزم یادآوری رخدادهایی است که ازنظر زمانی و مکانی از دسترس گوینده و مخاطبش دور است.» (تولان، ۳:۱۳۸۳)

داستان و نمایش رادیویی هر دو خصوصیاتی را که تولان مطرح می‌کند، دارا هستند . هر دو طرح ساختگی دارند . هر دو بر دانسته های قبلی مخاطبانشان بنا می‌شوند ، خط سیر دارند ، یعنی از موقعیتی به موقعیتی دیگر می رسند . یادآوری کننده اند اما ویژگی چهارم یعنی روایت دارای گوینده است در داستان و نمایش رادیویی قابل بحث است ساختارگرایان روایت را به‌منزله قصه خام و پایه‌ای می‌نگرند که رویدادها و فعالیت‌ها بر روی آن‌ها استوارند. بارت[۷] می‌گوید که «روایت یک جمله بلند است، همان‌طور که جمله یک روایت کوتاه است.» (barthes,1977:88)

بنابراین روایت مانند جمله از قواعد معینی پیروی می‌کند و آن‌ها شخصیت‌ها را در یک روایت به اسم و فعالیت‌ها را به فعل ربط می‌دهند.

آن‌ها ساختار یک روایت را مانند یک جمله (فعل ، فاعل ،...) تجزیه‌وتحلیل می‌کنند، که شاید در تجزیه‌وتحلیل داستان کوتاه و نمایش رادیویی از این راه تفاوت های بارزی نیابیم .«رولان بارت سه سطح عمده برای ساختار روایت پیشنهاد می‌کند:

- کارکردها (به تعریف پراپ[۸])
- کنش‌ها (یا کنشگر به تعریف گرماس [۹]و یا شخصیت‌ها)
- روایت (سطح دوم روایت به نام گفتمان موردنظر وی است)»(barthes,1977:89)

به‌نظر بارت آن‌چه که روایت را به‌پیش می‌راند، کارکرد است، چیزی که باعث انسجام کلی روایت است. وی دو نوع کارکرد را از هم متمایز می‌کند: کارکردهای ویژه که به یک کنش مکمل و نتیجه‌مند ختم می‌شود، و علامت‌ها که به مفهومی کم‌وبیش نامعین اشاره دارند و شامل علامت‌های منشِ روان‌شناختی شخصیت‌ها، نشانه‌های حالت و غیره هستند.

«کارکردهای ویژه نیز به دو دسته تقسیم می‌شوند: کارکردهای اصلی یا هسته‌ای که ، نقطه عطف‌های واقعی هر روایت به‌شمار می‌آیند. لحظات خطرند و نتیجه‌مند، و کارکردهای واسطه که در فاصله میان کارکردهای هسته‌ای واقع می‌شوند و مکانی برای آسایش‌اند. برای مثال تلفن کردن و یا جواب دادن آن، کارکردهای هسته‌ای هستند و تاخیر در جواب دادن و اعمال مرتبط دیگر کارکردهای واسطه‌اند.به‌نظر بارت علامت‌ها نیز دو دسته‌اند: علامت‌های ویژه و علامت‌های اطلاع‌رسان.» (barthes,1977:92)

تقسیم‌بندی بارت برای روایت در مبحث اقتباس حایزاهمیت است .کارکردهای هسته ای هستند که در هر اقتباس دستخوش تغییر می‌شوند البته با گفتمانی متفاوت. کارکردهای واسطه ممکن است

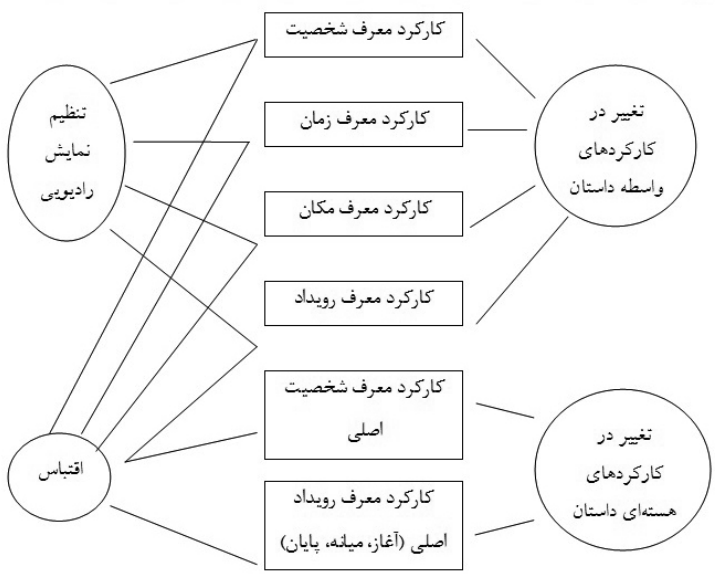
حذف شوند. در بحث اقتباس از داستان کوتاه برای نمایش رادیویی تغییر اجزایی که کارکرد هسته‌ای دارند قابل‌بحث است، تغییر در کارکردهایی که در رابطه مستقیم با شخصیت و رویداد اصلی هستند کل روایت را متحول می‌کند.

اما کارکردهای واسطه که در فاصله میان کارکردهای هسته‌ای واقع می‌شوند مکانی برای آسایش اند زیرا فقط فضای بین رویدادهای مهم روایتی اثر را پر می‌کنند و کمتر نقش محوری دارند درواقع در جایی به روایت شتاب می‌دهند گاهی تاخیر ایجاد می‌کنند. ازنظر بارت هر نوع تغییری حتی اگر «داستان» را تغییر ندهد مسلماً بر گفتمان روایی تاثیر می‌گذارد. چگونه بیان کردن یک داستان گفتمان داستان است.

تغییرات خلاقانه نمایشنامه‌نویس رادیویی زاویه دید متفاوتی به همراه دارد و باعث تغییر در چگونه بیان کردن همان گفتمان روایی خواهد شد. لازم است در این‌جا به‌نظر مک فارلین [۱۰] نیز تعمق و تفکر کنیم.«او در مقدمه کتاب «رمان در فیلم» (۱۹۹۶) تاثیرهای ساختاری تبدیل و ترجمه از یک شکل روایی به دیگری را در کانون توجه قرار می‌دهد. مک فارلین معتقد است باید بین مولفه‌های روایتی که می‌توان آن‌ها را از رسانه‌ای به رسانه‌ای دیگر تغییر داد و آن‌هایی که نیاز به «اقتباس» دارند تمایز قایل شد.» (وله هان ، ۱۴:۱۳۸۳)

او ضمن اشاره به رده‌بندی‌های بارت تصریح می‌کند که کارکردهای هسته ای را می‌توان تاحدی از رسانه‌ای به رسانه دیگر تغییر داد زیرا به محتوای «داستان» اشاره می‌کنند و می‌توان آن‌ها را به شکل صوتی یا کلامی تغییر داد. مثلاً ازنظر او تغییر پایان غم‌انگیز به پایان خوش می‌تواند باعث تغییر داستان اصلی شود با حفظ کارکرد اصلی آن. درضمن نویسنده با انجام این تغییر بیش‌ازحد به داستان اصلی وفادار نمی‌ماند و قوه خلاقه خود را به‌کار می‌گیرد.

ازسوی‌دیگر مک فارلین معتقد است« کارکردهای واسطه که وسیله انتقال اطلاعات درمورد شخصیت، فضا و مکان هستند نیاز به اقتباس (تغییر مناسب با رسانه) دارند. زیرا ضبط کلامی یا صوتی نیازمند وسایل کاملاً متفاوتی برای بازنمایی است.» (وله هان ، ۱۴:۱۳۸۳) مؤلفه‌های مهم روایی درنظر او زاویه دید و صحنه‌بندی نمایش است که نقش اساسی در فضاسازی و شکل‌دهی به متن دارند.



آن‌چه مک فارلین اشاره می‌کند به‌طور نامفهومی اشاره به تنظیم و اقتباس دارد و سعی می‌کند تفاوت این دو را در چارچوب نظریه بارت تعریف کند که در این صورت تعریف اقتباس او در حوزه تغییرات کارکردهای واسطه یک روایت در رسانه‌ای دیگر جای تردید دارد.

به زبان ساده‌تر می‌توان گفت تغییر در کارکردهای واسطه و هسته‌ای یک روایت ، برای استفاده در رسانه‌ای دیگر اجتناب‌ناپذیر است. اما تنظیم‌گر یک اثر برای یک رسانه متفاوت، فقط در حیطه تغییر در کارکردهای واسطه وارد عمل می‌شود و اقتباس‌گر با نیروی خلاقه خود هم در حیطه تغییر در کارکردهای هسته‌ای و هم تغییر در کارکردهای واسطه از داستان و روایت اولیه، داستان و روایتی دیگر خلق می‌کند.

پس می‌توان اجزای یک داستان کوتاه را به کارکردهای هسته‌ای و واسطه تقسیم‌بندی کرد و در اقتباس برای نمایش رادیویی هریک را با توجه به زاویه دید و صحنه‌بندی نمایش دستخوش تغییر کرد. تغییری شایسته که درخور رسالهٔ رادیو باشد.

به‌طورمثال در داستانی که شخصیت‌های متنوع و متفاوتی در گیرودار وقایع، دست به عمل می زنند، هریک به‌تنهایی می‌توانند شخصیت اصلی یک درام باشند و وقایع را از زاویه‌ی دید خود روایت کنند و دغدغه ها و نیازهای خود را برملا سازند. گاهی حتی پایان‌بندی نمایش نیز می‌تواند کاملا متفاوت و بر پایه‌ی فلسفه‌ای متضاد با اثر اصلی نگاشته شود.

مسلم است هر نمایشنامه‌نویس با توجه به هدف‌مندی اقتباس خود، یک داستان کوتاه را به

یک اثر متفاوت در رادیو تبدیل خواهد کرد. یعنی می‌توان از یک داستان کوتاه چندین نمایش رادیویی متفاوت خلق کرد که هرکدام خصوصیات ارزشمندی چون خلاقیت نمایشنامه‌نویس را در دل خود دارند.

اقتباس و الگوی تخیل کردن

الگوی «تصویر و تخیلی کردن» در اقتباس به‌طورساده به بخش‌های قابل‌تصویر و تخیلی شدن متن مربوط می‌شود .

این الگو به‌طورچشمگیری برگردان دیداری درون شخصیت‌ها را حذف و یا کاهش می‌دهد. آن‌چه از دیدگاه راوی یا مؤلف بیان شده، و به‌جای آن شرایط اجتماعی ـ تاریخی را روشن می‌سازد و بسط می‌دهد. از همین‌جاست که موفقیت قصه‌هایی با گرایش واقعیت‌گرایی مسجّل می‌شود. قصه‌هایی که در آن‌ها می‌توان به‌راحتی رویدادها را (که بسیار هستند) از توصیف‌ها، مداخله‌های نویسنده و از این دست جدا ساخت.

وانوا در «فیلمنامه‌های الگوی. الگوهای فیلمنامه» سه راه‌حل ممکن را برای اقتباس این چنینی از یک داستان ارایه می‌دهد که این‌جا بر اساس رادیو نگارش می‌شود:

روش اول) دنبال کردن قدم‌به‌قدم داستان، تقطیع آن به «عناصر سینمایی» با احتساب نهایت نظم ممکن. که در این‌جا به‌جای عناصر سینمایی ، عناصر رادیویی را جایگزین می‌کنیم .

روش دوم) جدا کردن صحنه‌های کلیدی داستان، و بنا کردن فیلمنامه (در این‌جا نمایشنامه را جایگزین می‌کنیم .) در این زمینه مداخله‌ی بسیار و تمهیدهای مهمی را از اقتباس‌گر طلب می‌کند، بیشتر این روش به‌کار داستان‌هایی می‌آید که بیش‌ازاندازه ادبی هستند.

روش سوم) برگزیدن مواد لازم (عناصر نمایشی: حادثه‌ها، کشمکش‌ها، شخصیت‌ها، موقعیت‌ها) و فراهم آوردن و نگارش یک فیلمنامه (در این‌جا *نمایشنامه* می‌آوریم) در ظاهر تألیفی.

وانوا درادامه سه گونه را برای ساخت و سازهای اقتباس الزامی می‌داند که ما برحسب رسانه رادیو آن را تصحیح می‌کنیم :

« ۱ـ شنیداری کردن (وانوا دیداری کردن را آورده)

۲ـ به گفت‌وگو درآوردن

۳ـ دراماتیک کردن» (وانوا، ۱۳۷۹ : ۲۱۷)

اقتباس ـ انطباق

«مطابقت» یک فرایند برای گزینش محسوب می‌شود. چراکه حاصل الزام‌های موجود در اقتباس

است و می‌توان آن را با تعبیر «تبدیل» مشخص کرد. می‌توان بدون مقدمه گفت که اثر اقتباس‌شده همیشه از شرایط تاریخی و فرهنگی متفاوتی نسبت به اثر اولیه برخوردار است.

شرایطی که، لزوم تولید مجرد آن اثر اولیه را در جامعه دیگر، گاه در زمان‌ومکانی دیگر فراهم می‌آورد که درهرصورت ـ «مطابقت» روندی است واسطه‌ای به‌هرترتیب، به گمان وانوا مطابقت در سه سطح، در درجه‌های مختلف رخ می‌نماید.

« ۱ـ در سطح اجتماعی – تاریخی، مطابقت مناسب یک‌دوره‌ی تاریخی است.

۲ـ در سطح زیبا شناختی، مطابقت مناسب یک جریان فرهنگی – هنری عمل می‌کند، برآمده از جنبش است، یک مکتب مثلاً اکسپرسیونیزم، موج نو ... .

۳ـ در سطح زیبا شناختی شخصی، مطابقت مناسب آراء، افکار و سلیقه‌های مؤلف رادیویی یا یک گروه به‌کار گرفته می‌شود.» (وانوا،۱۳۷۹ : ۲۳۶)

پس مطابقت روند جمع‌آوری و مشابه سازی یک اثر است مبتنی‌بر یک دیدگاه، یک نگاه، یک نظام زیباشناختی، یا یک جهان‌بینی برحسب شرایط اقتباس و شرایط اقتباس‌کنندگان.

مطابقت ممکن است از نفی مداخله و دستکاری در اثر آغاز شود (و البته فراموش نکنیم که خنثی بودن در مقابل یک اثر به‌هنگام اقتباس خود برآمده از دیدگاهی زیباشناختی است و نمایانگر– کم‌وبیش در این مورد– یک جهان‌بینی) است.

آخر اینکه اقتباس اقدامی پذیرفته و به جاست با قدمتی طولانی که به‌ویژه در عرصه‌ی ادبیات به انجام و سرانجامی رسیده و پس از آن سینما و نمایش و رادیو از آن غافل نمانده و نخواهد ماند.

اقتباس، فرایندی خلاقانه

اسطوره، افسانه، حکایت، تاریخ ... منابع اولیه بسیاری از نمایشنامه‌هایی است که از آغاز عمر نمایشنامه‌نویسی جهان مورداستفاده قرار گرفته است.« نمایشنامه نویسان یونان و روم باستان اجازه داشتند، از اسطوره‌ها و تاریخ یونان بهره گیرند و آنان را به نمایشنامه تبدیل کنند، در موضوعات نمایش هم از اسطوره و گاه از تاریخ معاصر گرفته می‌شود.» (براکت[۱۱]، ۶۵:۱۳۶۳).

در قرون وسطی و با شکل‌گیری آرام و آهسته از نمایش‌های «میستری»[۱۲]و «اعجازی»[۱۳] مذهبی این آثار با اقتباس و بهره‌گیری از داستان‌های مذهبی دین مسیح (ع) و دردها و آلامی که بر حضرت عیسی(ع) مریم مقدس و اولیا دین مسیح و یهود گذشته بود شکل گرفت. « در رنسانس و قرون ۱۶ میلادی به بعد نیز تا دوره معاصر در غرب بسیاری از نمایشنامه‌ها و نمایشنامه نویسان برجسته مثل «شکسپیر[۱۴]»، «بن جانسون[۱۵]» و ... با اقتباس از آثار ادبی پیش از خود یا معاصر دست به‌کار آفرینش و

خلق نمایشنامه زده‌اند.» (براکت، ۱۳۶۳: ۶۵).

خلاقیت، نوآوری و ابتکار عمل در اقتباس یکی از ویژگی‌های مهم آثار و نویسندگانی بوده است که توانسته‌اند با استفاده از آثار قبل از خود آثاری جدید و درخشان به‌وجود آورند یعنی با استفاده از جوهره یا شکل (عناصر ادبی و هنری) موجود در آثار گذشته و الهام‌پذیری خلاق از آن‌ها و افزوده‌های خود، آفرینش هنری یا ادبی جدید پدید آورند.

«خلاقیت» و «بازآفرینی» و «آفرینش هنری و ادبی» در خلق آثار ادبی و هنری در جهان بدون اقتباس کردن، الهام گرفتن، وام‌گیری و عاریه کردن و ... امکان‌پذیر نیست. چنان‌چه بسیاری از شاهکارهای ادبی جهان نظیر ***شاهنامه*** فردوسی، ***ایلیاد و اودیسه*** هومر[۱۶] نمایشنامه‌های شکسپیر تحت تأثیر و با الهام و اقتباس یا بازنویسی خلاقانه از آثار قبل از خود ، آفرینش تازه شده‌اند و «پاره آتش» برگرفته‌اند. اقتباس در انواع ادبی مختلف «ادبی» و «هنری» و در طول تاریخ فرهنگ و هنر انسانی، از تمدن‌های مختلف صورت پذیرفته است. به‌عبارتی هنر و تعاریف مختلفی که از آن داده شده، این پدیده انسانی را کوشش برای «پیوند و تقلید» از طبیعت می‌داند، « هنر کوششی است که از طریق آن انسان می‌کوشد تا طبیعت را به زندگی خود پیوند زند» (خیری، ۱۴:۱۳۶۸).

تقلید در بسیاری از هنرها ازجمله در هنرهای نخستین انسان که شامل رقص، آواز، موسیقی و شعر می‌شود، نقش اساسی و سازنده داشته است .« حتی هنر نمایش در نخستین «ادوار پیش، خود به قصد تقلید از اعمال و رفتار آدمیان قدم به عرصه حیات نهاد و امروز می‌توان هنر در میم یا پانتومیم را نمونه‌ی بارزی از تقلید انسانی در هنر نمایش دانست» (حکیمی،۳۴:۱۳۷۸).

ارسطو بنابر نظریه، محاکاتی خود در ***فن‌شعرش*** هنر را تقلید و بر آن ویژگی‌هایی برمی‌شمرد. از منظر او «تقلید توان یا تحقق توان چیزی‌ست که در طبیعت وجود دارد؛ و ماهیت انسانی را روشن می‌کند» (احمدی، ۱۳۷۸: ۶۳۲) یعنی تقلید درواقع تأثیرپذیری برای خلق اثری نوین است نه کپی‌برداری صرف.

توجه، به این نظریه و تأکید بر خلاق بودن این روش، به اقتباس هم هویت مستقل عطا می‌کند.

اقتباس ارسطو

ارسطو صناعات مربوط به تراژدی، حماسه و کمدی را که همان صناعات مربوط به فن درام است را ناشی از تقلید دانسته و حتی عمل تفسیر و محاکات را برای پیدایش هنرهای دیگری چون موسیقی، نقاشی و قصه‌گویی امری لازم می‌داند. ارسطو یادآوری می‌کند که تفاوت در انواع هنرها به خاطر تفاوت در شیوه تقلید آن‌ها بوده و انسان بر اثر تقلید توانسته است آگاهی‌ها و معارف اولیه خود را توسعه بخشد.

«چون مطلب عبارت است از تقلید کردار و البته کردار هم لازمه‌اش وجود اشخاص است که کردار از آن‌ها سر می‌زند، ناچار این اشخاص را سیرت‌ها و یا اندیشه‌هایی مخصوص خویش است و درواقع کردارها و افعال مردم را از همین موارد اختلاف می‌توان شناخت و دو علت طبیعی در کار هست که بدان‌ها کردارها و افعال تشخیص و تجدید می‌شوند، یکی عبارت از اندیشه است و آن دیگر عبارت است از سیرت یا خصلت و همین افعال و کردارهاست که سبب کامیابی یا ناکامی می‌گردد، اما تقلید کردار همان افسانه‌ی مضمون است. از افسانه مضمون همان ترکیب و تالیف افعال و کردارهایی مقصود است (کنش) که انجام پذیرفته است و مراد از خصلت و سیرت آن امور و اوصافی است که وقتی اشخاص را می‌بینیم که کاری انجام می‌دهند آن‌ها را بدان اوصاف متصف می‌سازیم. و مقصود از اندیشه هم تمام آن چیزهاست که اشخاص داستان جهت اثبات امری یا بیان مطلبی می‌گویند.»

(زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۲۲)

وی در ادامه تراژدی را تقلید مردمان نمی‌گمارد بلکه کردار و زندگی و سعادت و شقاوت آن‌ها را به‌طوری خلاقانه واکرده‌ای باورپذیر از آن‌ها می‌داند. این نگاه به‌گونه‌ای قابل‌توجه در بحث اقتباس است اما اقتباس در آغاز ادبی متن هر پدیده‌ای با مشکلاتی روبه‌رو بود.

آلن آرمر [۱۷] در کتاب ***فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون*** آورده:

«اولاً ادبیات درام نیست و درام ادبیات نیست. براین اساس اگر نویسندگان بخواهند به اثری ادبی شکل و ساختار نمایشی بدهند، باید تغییراتی در آن بوجود آورند ثانیاً قدرتی که در داستان وجود دارد برای این است که تخیل خواننده را به کار اندازد ماهیت نمایش تصاویر سینمایی غالباً با تصاویر ذهن خواننده متناقض است. نکته دیگر این‌که بیشتر تماشاگران اقتباس‌های ناموفق را به ذهن می‌سپارند و اقتباس‌های موفق را فراموش می‌کنند.» (آرمر،۱۳۷۵:۹۷)

اختلاف موجود به اختلاف کهن میان افلاطون و ارسطو بازمی‌گردد. افلاطون «محاکات» را عامل اصلی تولید اثر هنری برمی‌شمرد و معتقد بود ، در تقلید از طبیعت برای انعکاس در قالب هنر، روح موجود در طبیعت، ازبین می‌رود. پس هنر اقدامی بیهوده و زیان‌بخش است، اما پاسخ ارسطو به او می‌تواند پاسخ و نیاز جامعه هنری امروز نیز باشد و هنر را از این سطح نازلش برهاند.

ارسطو در پاسخ به استادش چنین ابراز می‌کند: محاکات تنها برداشت عین‌به‌عین از طبیعت نیست، بلکه تاثیرپذیری آن از طبیعت است. تاثیر بر پایه ویژگی‌های فردی هر شخص و دریافت‌های خاص او از هستی به‌همین‌ترتیب آن‌چه را که یک هنرمند پس از تقلید از طبیعت خلق می‌کند، محصول دریافت اوست و به وی اختصاص دارد. او خالق نوین آن چیزی است که در طبیعت وجود دارد.

اختلافات مربوط به اقتباس تا بدان‌جا بالا گرفت که برخی را دچار این شبهه کرد که از اساس

اقتباس عمل خلاقانه‌ای نیست و حتی آن را سرقت ادبی نامیدند.

درحالی‌که مشکل، تنها در محدوده قدرت و یا ضعف اقتباس‌کننده قابل‌توجه و بررسی است و اگر قرار باشد اقتباس را به‌عنوان عمل نکوهنده موردسرزنش قرار دهیم بسیار بیشتر باید شکسپیر را برای اقتباس بسیاری از آثارش از کتاب ***مردان نامی جهان*** نوشته پلوتارک[۱۸] و یا حتی از دو نمایشنامه ***هملت*** نوشته شده قبل از وی، سرزنش کرد یا از فردوسی برای تاثیرپذیری از شاهنامه‌های نوشته شده ما قبل از ***شاهنامه*** بزرگش گلایه کرد.

بدیهی است توانمندی شکسپیر و فردوسی تا بدان‌حد بوده که آثار نوشته‌شده پیش از خود را به‌شدت تحت‌تاثیر قرار داده و حتی موجبات فراموشی این‌قبیل آثار نیز شده‌اند.

«برخی نویسندگان به اشتباه فکر می‌کنند که اقتباس کار خلاقانه‌ای نیست و حتی آن را سرقت ادبی می‌دانند، برخی که از رمان یا داستان کوتاه اقتباس می‌کنند معمولاً درک درست و محکمی از شکل دراماتیک و ساختار ندارند. آن‌ها رویکرد و خط سیر جدیدی برای طرح می‌یابند تا جایگزین طرح کتاب کنند که کارآمد نیست، خلاصه، آن‌ها به همان اندازه که در اکثر فیلمنامه‌های غیراقتباسی خلاقیت به خرج می‌دهند در کار اقتباس نیز همین کار را می‌کنند.» (آرمر،۱۳۷۵:۲۲۰)

توجه به اظهارنظر کسانی که از اقتباس استقبال کرده و همه یا بخشی از تولیدات خود را ازاین‌طریق خلق کرده‌اند نشان می‌دهد که اقتباس یک خلاقیت محسوب می‌شود و برقراری پیوند عاطفی خالق اثر با محصول تولیدی نشانه‌ای از این خلق است.«وقتی اقتباس را شروع می‌کنم تنها چیزی که دارم (و گمان می‌کنم این امر تکرارپذیر باشد به همین دلیل اغلب موارد تکرارش می‌کنم) پیوند عاطفی با دستمایه اصلی است، وقتی موضوع می‌رسد به دیکته کردن تجاری دستمایه منبع، ما (نویسنده‌ها) به قول فرانسوی‌ها می‌رویم به قعر چاه ویل» (گلدمن[۱۹]، ۱۳۷۷: ۳۰)

باید بپذیریم که اقتباس یکی از راه‌های نوشتن نمایش رادیویی است. مطمئناً کپی‌برداری صرف نخواهد بود بلکه تنها بهره‌گیری از یک فکر با یک طرح داستانی و یک شخصیت، طرح برای قهرمان شدن در یک قالب هنری خاص نمایشنامه است. اقتباس خلق مجدد است و چون دوباره خلق شده، مستقل است و به نویسنده ای که اقتباس کرده تعلق خواهد داشت.

پرواضح است که شرافت و صداقت نویسندگان حکم می‌کند در انعکاس اثر، چه به‌صورت کتاب یا هر شکل دیگر به اثر اولیه مبنا و نویسنده‌اش احترام بگذاریم و اعلام کنیم که ماده اولیه اثرمان را از چه منبعی دریافت کرده‌ایم.

داستان کوتاه

تعریف‌های داده‌شده برای داستان کوتاه همه براین موضوع تأکید می‌کنند که داستان کوتاه در مقایسه با رمان، از جهندگی و انعطاف‌پذیری بیشتری ، هم در انتخاب موضوع و هم در انتخاب زمان و شخصیت‌ها برخوردار است. در یک جمع‌بندی تعاریف داستان کوتاه در دایره‌المعارف ها و کتب مختلف به شرح زیر است :

۱- داستان کوتاه را داستانی می دانند که بتوان آن را در ظرف نیم ساعت خواند .

۲- داستان کوتاه برشی است از زندگی

۳- داستان کوتاه حکایتی است که چند آدم را در یک تلاش و بغرنجی نشان می‌دهد و نتیجه معلومی از آنان می گیرد .

۴- داستان کوتاه نوعی از داستان است که انواع آن ازنظر اندازه کاملاً باهم فرق دارند اما کوتاه تر از رمان یا ناولت [۲۰]است ،

۵- داستان کوتاه ، نوشته منثور کوتاه خلاقه ای است که هدف آن به‌هم پیوستن و هماهنگ کردن شخصیت‌پردازی ، درون‌مایه ، موضوع و تاثیربخشی است .

۶- در داستان کوتاه توجه به یک شخصیت معین است و همه وقایع از « زاویه دید » همان شخصیت دیده و بررسی می شود .

۷- داستان کوتاه تمرکز دادن شخصیت است در یک حادثه مهم ضمنی ، در آن کمتر شخصیت گسترش می یابد و نویسنده بیشتر شخصیت را در وضعیت و موقعیتی خاص نشان می‌دهد.

۸- داستان کوتاه یک شخصیت اصلی و یک حرکت داستانی دارد .

حرکت داستانی : «گسترش تدریجی اندیشه ها در جهت پیام ، گره گشایی یا پایان خاص داستان را حرکت داستانی می خوانند.»(میرصادقی ،۱۳۷۶ : ۲۹۹)

می‌توان داستان کوتاه را به یاری خصوصیات زیر از دیگر آثار بازشناخت :

۱- طرح منظم و مشخصی دارد .

۲- یک شخصیت اصلی دارد .

۳- این شخصیت ، در یک واقعه اصلی ارایه می شود .

۴- در « کلی » که همه اجزاء آن با هم پیوند متقابل دارند، شکل می‌بندد.

۵- تاثیر واحدی را القا می‌کند .

۶- کوتاه است .

« پس ویژگی های یک داستان کوتاه به شرح ذیل است :

۱- اختصار
۲- ابتکار
۳- روشنی
۴- تازگی شیوه پرداخت » (یونسی، ۱۶:۱۳۷۹)

ویژگی‌های داستان‌های کوتاه برای اقتباس رادیویی

۱- در یک داستان کوتاه حادثه‌ای، کنش، اصلی‌ترین محور جلوبرنده داستان است. همه‌چیز در سیر تحول و روابط علت‌ومعلول خود جلو می‌رود و اصل نمایش (درام) را تحقق می‌بخشد.

نمایشنامه‌نویس رادیویی با جدا کردن کارکردهای معرف شخصیت، زمان‌ومکان و رویداد و تغییر برای تطبیق در رسانه رادیو، می‌تواند نگارش طرح داستانی را با تعیین تعداد صحنه‌ها و زاویه‌دید آغاز کند. نمایشنامه‌نویس رادیویی می‌تواند با تکیه بر قوه‌خلاقه خود در آغاز و پایان نمایش خود دست ببرد و با یادآوری این نکته که در رادیو آغاز همه‌چیز است، یک شروع درگیرکننده ذهن طراحی کند.

۲- داستان‌هایی که برشی از زندگی هستند و لحظه‌ها و موقعیت‌های شخصیت را تصویر می‌کند مناسب برای اقتباس رادیویی نیستند. زیرا رویداد قابل‌توجهی ندارند تا شنونده با آن درگیر شود و آن را دنبال کند تا به نتیجه‌ای دست یابد. برشی از زندگی می‌تواند به معنی برشی از زندگی خود ما باشد که گاه بدون هیچ‌گونه جذابیت، دلهره و تعلیق پیش می‌رود.

نمایش بدون عناصر هیجان‌انگیز و متضاد به مقصود نمی‌رسد شاید در نمایش صحنه، دیدن اشخاص بازی، درک موقعیت دیداری، دکور، موسیقی، نورپردازی و غیره بتواند تماشاگرانش را راضی نگاه دارد اما در رادیو که از جذابیت‌های دیداری خبری نیست. تنها چیزی‌که می‌تواند شنونده نمایش را با خود همراه کند طرح پرسش هایی چون چیستی و چرایی در ماجراهاست.

پس استفاده از چنین داستان‌هایی برای اقتباس غیرممکن است اما می‌توان برای موقعیت‌ها و شخصیت‌های این‌گونه داستان‌ها، طرح نمایشی نگاشت و یک نمایش مستقل خلق کرد دراین‌صورت آوردن این جمله در زیر نام نمایشنامه‌نویس« با نگاهی به داستان ... » در صفحه اول نمایش رادیویی ارزش خلاقیت نمایشنامه‌نویس را دوچندان می‌کند.

۳- داستان نمادین و تمثیلی به دلیل ارزش کلمات و عبارات جایی در نمایش رادیویی ندارند. زیرا در متون مکتوب خواننده می‌تواند دوباره‌خوانی کند تا اگر آن را درک نکرده فرصتی یابد برای استنتاج. حتی می‌تواند ازنظر زمانی بر خوانش خود فاصله اندازد تا به مقصود نویسنده پی ببرد، اما در رادیو به دلیل فرصت یک‌بار شنیدن، چنین امکانی برای شنونده نمایش رادیویی نیست.

٤–داستان‌هایی که ضبط ساده‌ای از روایتی گفتارگونه دارند و در طی داستان خصوصیت‌های اخلاقی و روانی شخصیت یا شخصیت‌هایی تصویر می‌شود. به دلیل سیر تحول در شخصیت‌ها می‌توانند مورد اقتباس نمایشنامه‌نویس رادیویی قرار گیرند اما انتخاب چنین داستان‌هایی بسیارخطرناک است اگر نمایشنامه‌نویس در تاروپود روند داستان گم شود و نتواند عناصر اصلی نمایش را در آن گسترش دهد به یک بازخوان و روایت‌گر صرف مبدل خواهد شد.

در اقتباس این‌گونه داستان‌ها سهم خلاقیت و جسارت نمایشنامه‌نویس بیش‌ازپیش است او حتی می‌تواند در شخصیت اصلی و رویداد اصلی (به‌طورمثال پایان) داستان‌هایی که بر اساس شخصیت نگاشته شده‌اند تغییرات اساسی و متناسب با رسانه رادیو و البته به کمک ابزار رادیو (صداهای محیطی و موسیقی) ایجاد کند.

۵– داستان‌هایی که در پایان به لحظه‌ای کشانده می‌شود که این لحظه ناگهان مفهوم همه داستان را آشکار می‌کند و یکی از شخصیت‌های داستان، معرفت و ادراکی نسبت به حقایق امور اطراف خود پیدا می‌کند دارای جنبه اقتباس در رادیو است. لحظه پایانی مصداق یک نقطه اوج طلایی در نمایش را خواهد داشت.

٦– داستان‌هایی که روایت ساده و بی‌آرایش از عملی است که هنرمندانه ساخته شده باشد و درپسِ ظاهر آن مفهوم جنبی دیگری نهفته باشد. چنین داستان‌هایی معمولاً بر اساس یک درون‌مایه جلو می‌رود و شخصیت، مکان‌وزمان در آن‌ها کم‌رنگ است و گاهی پرداخت نشده‌اند. همه‌چیز در روایت و زاویه‌دید خلاصه شده و اقتباس از چنین داستان‌هایی برای نمایش رادیویی بسیارمشکل می‌نماید .

هرچیزی می‌تواند، دستخوش تغییر شود جز درون‌مایه ، که مسلماً در پی این عمل، یک نمایش جدید خلق خواهد شد .

۷–داستان‌هایی که برشی از زندگی نیست و اغلب ترکیبی از داستان کوتاه و مقاله است و به شخصیت تأکید نمی شود ، فضا و رنگ و طراحی داستان و شخصیت ها را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد .در این‌گونه داستان‌ها پیرنگ‌ها متعدد است . این‌گونه داستان‌ها برای اقتباس مناسب نیستند. زیرا نگارنده قصد ساختارشکنی در ساختاراصلی نگارش دا ستان کوتاه را دارد .

حال‌آنکه در یک نمایش رادیویی ما ملزم به رعایت ساختار مدون نمایش هستیم و خروج از این ساختار به معنی نوآوری نیست .زیرا فقط ازدست دادن شنوندگان را در پی خواهد داشت و نه بیشتر. .

می‌توان نتیجه گرفت : داستان‌های کوتاهی که از کنش لازم و تضاد بین شخصیت‌ها در شکل گفتاری برخوردارند، برای اقتباس مناسب ترند.

با توجه به‌نظریه بارت که معتقد است کارکردها اصل روایت را تشکیل می‌دهند و نظر مک فارلین

در مورد تغییر کارکردها در حوزه اقتباس، باید بپذیریم ،تغییر در همه‌ی کارکردهای روایت مستلزم هنر خلاقه اقتباس‌گر نمایشنامه‌نویس رادیویی است.

نمایش رادیویی

نمایش در رادیو ارتباطی تنگاتنگ با احساس شنونده دارد.« عنصر نمایش در رادیو ، بستری را فراهم می‌کند تا وجه عاطفی پیام بالا رود . بالا رفتن ضریب نفوذ عاطفی پیام، موجب درگیری عاطفی پیام ازسوی مخاطب می‌شود. » (خجسته ،۱۳۸۷: ۵۰)

نمایش در رادیو تصویری قابل‌درک از دنیای قابل‌لمس به شنوندگان ارایه می‌دهد. ازنظر آلن بک[۲۱]، نمایش رادیویی هنر هشتم است(بک،۱۳۸۵: ۸۷) . این بدان‌معناست که هنر نمایش رادیویی مستقل است و تکنیک ها و روش های منحصربه‌فرد خود را دارد .

«نمایش رادیویی یک سکوت طولانی را به شنوندگان هدیه می‌کند و این سکوت طولانی شنوندگان را به یک متفکر تبدیل خواهد کرد. متفکرانی که مانند مبتکر عمل می‌کنند»(cate,2003:3)

کیت ریچاردز [۲۲]در کتاب ***نگارش نمایش رادیویی*** خود آورده :

«اجرای نمایش رادیویی ، انزوا وتنهایی شنونده را از میان می برد و در ذهن شنونده ، تصاویر تازه ای خلق می‌کند .»(ریچاردز ، ۱۳۸۱ ، ص۱۵)

گری فرینگتون [۲۳] در کتاب ***طراحی صدا*** اشاره می‌کند :

«نمایش رادیویی که به شکل تأثیرگذاری طراحی شده باشد ، گنجاندن تجربیات زندگی شنونده در متن فیلمی که در تالار نمایش ذهن ساخته می شود و به نمایش در می آید آسان می‌کند .هر فرد به کارگردان فیلم (ذهنی) خود تبدیل می شود ، و صد البته که هرگز هیچ دو نفری تجربه تخیلی واحدی ندارند .» , (Ferrington ,1993:162)

اثرگذاری وسیع و غیرقابل‌تصور نمایش رادیویی نمایان است و انسان با تکیه بر خاطرات و دانش خود تصویری ذهنی از آن‌چه می‌شنود، می‌سازد و در آن حضور می‌یابد .

« نمایش‌های رادیویی، از زندگی نامه اشخاص مختلف آکنده اند . نمایش‌های رادیویی به خاطر عمومیتی که دارند نمایش‌های یاد آوری کننده هم نام می گیرند . یک فرد بزرگسال با خاطره ی شخصیت نمایش رادیویی به یاد خاطرات خود ، کودکی اش ، می‌افتد . این یاد آوری برای هر فردی در هرجای دنیا امکان پذیر است . بیماری ها ، مرگ ها ، از دست دادن پدر و مادر و یا پدر بزرگ و مادر بزرگ ، هر کسی را یاد خانه می‌اندازد .» (nothof[24],2006:3)

نمایش رادیویی از دیدگاه رسانه‌ای دارای تمام خصوصیاتی است که به رسانه رادیو نسبت داده

می‌شود :

۱- امکان تصویرسازی ذهنی

۲- دسترسی آسان

۳- مخاطبان بی‌شمار

۴- حین فعالیت مخاطبان، شنیده شود .

اما چند چیز قدرت نمایش رادیویی را در رسانه خود افزایش داده است. دیداری نبودن نمایش رادیویی همان ویژگی جادویی نهفته در آن است. این همان قدرتی است که به شنونده اجازه می‌دهد تا به خلق تصاویر ذهنی خود ، آن‌گونه دست پیدا کند که هرگز به پهنه هیچ نمایش‌گر یا صحنه ای به آن دست پیدا نمی کرد. این‌گونه است که گوش سپردن به نمایش رادیویی عملی است پرتحرک و ارادی، شکار لحظه هاست در گذر زمان .

نمایش رادیویی از کلام ، موسیقی ، ساندافکت و سکوت بدون یاری گرفتن از عوامل دیداری که در تئاتر و فیلم آن‌ها را تشدید و تقویت می‌کند، ترکیب یافته است. بنابراین تنها گوش را باید مخاطب قرار دهد و تنها به این مسئله اعتماد کند که قوه مخیله مخاطبان یا ارتباط ذهنی آن‌ها ، فقدان باقی ابزارها و مسایل یعنی تجسم واقعیت دیداری را جبران خواهد کرد .

تطبیق کارکردهای داستان کوتاه و نمایشنامه رادیویی

۱- تغییر در کارکرد زمانی :

بسیاری از داستان‌های کوتاه وابسته به زمان مختص خود هستند. به‌طورمثال در گذشته رخ داده اند و اشخاص نیز متناسب با آن دوره زمانی صحبت و عمل می‌کنند .

گاهی می‌توان درپی دو هدف ۱- متناسب با رسانه ، ۲- هدف نمایشنامه‌نویس ، زمان رویدادها را تغییر داد، یا اتفاقات در گذشته را طوری طراحی کرد که در دوره زمانی نزدیکتری رخ دهد. مثلاً اتفاقات در دوره مشروطه را به دوره انقلاب در دهه ی پنجاه منتقل کرد. یا برعکس رویدادهای دوره کنونی را طوری طرا حی کنیم که گویی در دوره قاجار روی داده است.

شاخص‌های زمانی مانند صداهای محیطی، لحن و گویش شخصیت ها، موسیقی های مربوط به آن دوره زمانی، به‌طورکلی خصوصیات شخصیت، می‌توانند با قوه‌خلاقه نمایشنامه رادیویی دستخوش تغییر شود .

۲- تغییر در کارکرد مکانی :

می‌توان در صحنه‌بندی یک نمایش رادیویی ، صحنه هایی از داستان را که در آن رویداد رخ می‌دهد

در مکانی طراحی کرد که بتوان با ابزار رادیو، شناسه شنیداری به شنونده رادیو عرضه کرد. مثلاً صحنه ای در کارخانه، اتاق دندانپزشک، آشپزخانه، معدن زغال‌سنگ و..... البته انتخاب یکی از مکان ها باید متناسب با شخصیت ها و هدف نمایش باشد و.....

۳- تغییر در کارکرد شخصیت :

شخصیت ها در نمایش رادیویی می‌توانند نسبت به داستان کوتاه زیاد یا کم شوند .خصوصیات و اعمال و رفتار شخصیت ها باید با رسانه رادیو متناسب باشند .

به‌طورمثال شاید در یک داستان برای عیان کردن حالت عصبی یک شخصیت ، نگارش بی‌هدف یا کشیدن خطوط بی‌معنی روی کاغذ شناسه ای راهبردی باشد اما در رسانه رادیو به دلیل توصیفی بودن این عمل کارکردی مناسب نخواهد داشت. می‌توان لگد زدن فرد به سطل زباله یا اجسام موجود در محیط ، فریاد زدن، عقب یا جلو بردن سی دی یا کاست موسیقی اعمالی ازاین‌دست را برای بازنمایی حالت شخصیت طراحی کرد . می‌توان با طراحی نوع گویش و لحن شخصیت ها به تمیز آن‌ها توسط شنوندگان در ذهن شان یاری رساند .

٤- تغییر در کارکرد رویداد :

گاهی در داستان‌های کوتاه رویداد های فرعی برای آشنایی خواننده با شخصیت ها طراحی می شود که کاملاً توصیفی است با تغییر در این رویدادها با استفاده از صداهای محیطی، موسیقی و گفت‌وگو می‌توان به خلق نمایش رادیویی اقتباسی شایسته کمک کرد .

٥- تغییر در کارکرد شخصیت اصلی:

تغییر در شخصیت اصلی یک داستان کوتاه، منظور یک تغییر کلی نیست. حتی تغییر در جزییات شخصیت‌پردازی می‌تواند به‌یاری نمایشنامه‌نویس بیاید. مثلاً تغییر در علایق، سلایق، نوع گویش و لحن، خصوصیات ظا هری، رفتاری و ....

٦- تغییر در کارکرد رویداد ا صلی (آغاز ، میانه و پایان)

داستان‌های کوتاه معمولاً با توصیف آغاز می شوند درحالی‌که آغاز در نمایش رادیویی مساوی با گره‌افکنی و اتفاق است. اتفاقی که ذهن شنونده را درگیر چون‌وچرایی می‌کند.

میانه یک داستان کوتاه سرشار از پیچیدگی است، پیچیدگی هایی که ترتیب علت‌ومعلولی رویدادهای فرعی را در دل خود دارد .

برهم زدن چینش رویدادهای فرعی در صحنه‌بندی نمایش رادیویی یک عمل جسورانه است و پایان یعنی نتیجه. نمایشنامه نویس می‌تواند با تغییر پایان خوش به پایانی غم انگیز یا برعکس هدف شخصی خود را از نگارش و اقتباس مشخص کند.

تغییر در رویداد اصلی شامل تغییر در ساختار بیانی نیز می شود .گاهی نمایشنامه‌نویس پایان یک داستان را در صحنه اول طرا حی می‌کند و آغاز آن را در پایان .

یا میانه داستان را به آغاز و یا پایان نمایش منتقل می‌کند .

انتخاب یکی از این ساختارها معرف هوشمندی و خلاقیت نمایشنامه‌نویس رادیویی است .

تفاوت تنظیم، اقتباس و خلق نمایش رادیویی

با توجه به ساختار و عناصر شکل‌دهنده یک متن نمایش رادیویی می‌توان سه گونه از این متون را به تفضیل بیان کرد:

۱- متون نمایشی خلاقه رادیو

۲- متون نمایشی اقتباسی رادیو

۳- متون نمایشی تنظیمی رادیو

در گونه نخست نمایشنامه‌نویس با نیروی خلاقه و اشراف کامل به ابزار اجرایی نمایش رادیویی داستانی را طرح‌ریزی می‌کند. شخصیت‌هایی را ایجاد و سپس گفت‌وگوی متناسب با رادیو را می‌نگارد. در بسط دادن یک طرح به نمایش رادیویی، فقط گفت‌وگونویسی ، قوه‌خلاقه نویسنده را درگیر نمی‌کند بلکه نوشتن توضیحات صحنه، استفاده از اصوات محیطی و حتی موسیقی، می‌تواند متن نمایشی او را به اثری شایسته و بی‌نظیر تبدیل کند.

نمایشنامه‌نویس خلاق رادیو می‌تواند، نمایش را به گونه‌ای پیش ببرد تا اصوات، به شناسه ارزشمندی، در جهت تثبیت خاطره داستان، در ذهن مخاطب تبدیل شوند ..

به‌طورمثال خلق صحنه‌ای از نمایش در کارخانه، کارگاه چوب‌بری، آهنگری، اتاق دندان‌پزشک، استودیو موسیقی، باشگاه ورزشی، قطار، اتومبیل، فرودگاه، مسجد، بیمارستان و محل ها و مکان‌های بی‌شمار دیگر که در ذهن شنونده خاطره‌ای را یادآور شود.

صداها و افکت‌های زمینه که متعلق به مکان خاص باشد سبب می‌شود رویداد و گفت‌وگو در چنین صحنه‌هایی زنده‌تر، باورپذیرتر و فراموش‌نشدنی جلوه کند. هم‌چنین صدای کالسکه و شیهه اسب در پس زمینه یک صحنه نمایش رادیویی بلافاصله ذهن شنونده را ازنظر زمانی به عقب می برد و او درمی‌یابد اتفاقات مربوط به دوران گذشته است، این طراحی به کمک گفت‌وگوها آمده و در تکمیل آن‌ها عمل می‌کند. استفاده از این روش‌ها، نیاز به ارجاعات زمانی‌ومکانی به‌وسیله گفت‌وگو را کاهش می‌دهد و نمایشنامه‌نویس می‌تواند بدون دغدغه ی تاکید بر زمان‌ومکان توسط گفت‌وگو ها، نمایش را جلو ببرد.

حتی آشنایی با سازها و توانایی فضاسازی آن‌ها یاری‌گر یک نمایشنامه‌نویس خلاق رادیویی است.

او می‌تواند در پایان هر صحنه یا در هر قسمت از نمایش خود به موسیقی، ساز یا ضرباهنگ موسیقی اشاره و به‌عنوان توضیح صحنه آن را ثبت کند.

یک نمایشنامه‌نویس رادیویی با خلق اشخاص آشنا و قابل‌باور، شنونده رادیویی را وامی‌دارد با آن‌ها دوست شوند. این یک اصل در نمایشنامه‌نویسی است. ابتدا باید شخص، جزیی از زندگی پیرامون مخاطبان شود، از رازهای درون، احساسات و خواسته‌های او آگاه شود سپس با او در دل داستان، وقایع و رویدادها برود. این‌جاست که حس هم‌ذات‌پنداری ایجاد می‌شود و کاتارسیس ارسطو (جایی‌که حس ترحم و شفقت و ترس، انسان را به خودنگری وامی‌دارد.) رخ می‌دهد.

شناخت اشخاص نمایش توسط مخاطب به دو طریق انجام می‌شود: ۱- توسط حالات و اعمال و احساساتی که خود او دارد و ۲- توسط نقل‌قول از اطرافیان و دیگر اشخاص.

در متون نمایش تنظیمی رادیو که خوشبختانه در کشور ما به‌درستی صورت می‌پذیرد، شناخت ابزار رادیو یعنی موسیقی و صداهای محیطی دارای اهمیت ویژه‌ای است.

یک تنظیم‌گر نمایش رادیویی می‌داند که گفت‌وگوهای داستانی و یا گفت‌وگوهای یک فیلم در رادیو کاربرد ندارد. او مجبور است شناسه‌های مکانی، شخصیتی و حتی زمانی را به گفت‌وگو ها اضافه کند. تنظیم‌گر رادیو باید توجه داشته باشد که صحنه‌های طولانی با تعدد شخصیت‌ها جایگاهی در رسانه او ندارد. پس با تقلیل صحنه‌ها و کاهش شخصیت‌های داستانی و سینمایی به یاری نمایش رادیویی می‌آید.

در تنظیم رادیویی، به‌هیچ‌عنوان رویدادها نسبت به اثر اصلی تغییر نمی‌کنند. شخصیت‌های اصلی ناپدید نمی‌شوند و نتیجه‌ای که از نمایش گرفته می‌شود مقارن با پایان‌بندی داستان و یا فیلم تنظیم شده است. درست برخلاف اثر اقتباسی در نمایش رادیویی.

گاهی هنرمندان رادیویی در تعریف اثر تنظیمی و اقتباسی دچار شبهه و تردید می‌شوند. می‌توان گفت یک نمایش رادیویی اقتباسی جایگاهی مابین اثر تنظیمی و اثر خلاقه دارد. اثر اقتباسی در نمایش رادیویی هم تنظیم می‌شود و هم خلق.

اما یک تفاوت اساسی با تنظیم مطلق دارد وآن این است که تنظیم در خلق شخصیت‌ها، رویدادها، صحنه‌بندی آغاز و پایان رخ می‌دهد.

آرتور کوپیت [۲۵] یکی از نویسندگان نمایش رادیویی در امریکا معتقد است :

« نوشتن برای نمایش رادیویی کمتر نگران کننده است. زیرا شما به‌عنوان نویسنده مجبور نیستید در جهنم تئاتر های محلی کار کنید. جائیکه تهیه کنندگانش حتی نمی دانند به چه منظور نمایش شما را تولید می‌کنند. در نمایش رادیویی شما می نویسید. یک کارگردان کار بلد می آورید و بهترین بازیگران

را برای نمایشتون انتخاب می کنید و همین کافی است. شما به راحتی و به سادگی یک نمایش تولید می‌کنید . این واقعا متقاعد کننده اس. » (cate,2003:2)

ازنظر او ، نوشتن برای رادیو به‌دلیل‌این‌که تولیدش زمان کمی می خواهد از نوشتن برای صحنه آسان‌تر است. البته در کشور ما این مسئله مشهودتر است، سالن های بسیار محدود و متقاضیان بسیار، اعم از گروه های حرفه ای و تجربی جهت اجرا ، مرحله تولید یک نمایش نگاشته‌شده را مدت‌ها به‌تعویق می‌اندازد. درحالی‌که یک نمایشنامه رادیویی شایسته ، در کمتر از یک ماه ، ضبط و پخش می‌شود .

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب ارایه‌شده مسلماً کارکردهای مکانی، زمانی، شخصیتی و رویدادی در یک داستان کوتاه، بن‌مایه‌های نگارش یک نمایش را در اختیار نمایشنامه‌نویس رادیویی قرار می‌دهد. و می‌توان با اطمینان پذیرفت که حضور موثر عناصر روایتی و پیش‌برنده یک داستان کوتاه – عناصر دراماتیک نمایش – به ساختار منسجمی منتهی می‌شود که نگارش یک نمایش رادیویی را پایه‌گذاری می‌کند.

ازنظر بسیاری مقایسه‌ی داستان و اثر اقتباسی تقریباً به اولویت ناخودآگاه داستان اصلی برابر اثر اقتباسی می‌انجامد. اما استفاده به‌جا از کارکردهای روایتی در رسانه جدید، حیطه‌ی خلاقیت نویسنده را هویدا می‌کند و این غیرقابل‌چشم‌پوشی است.

وقتی پای اقتباس به‌میان می‌آید، واکنش بسیاری از مخاطبان نوعی سردرگمی است. چرا روایت اختصاص‌یافته در یک رسانه را بگیریم و بکوشیم به رسانهٔ دیگری منتقلش کنیم؟

اگر بر این باوریم که هر رسانه‌ای الزامات و امکانات بیانی خاص خود را دارد، پس هنرمندان بیشتر باید به آن دلیل یک روایت موجود را تغییر دهند که برای اثر جدیدی در رسانه‌ای متفاوت مناسبش کنند. شاید یکی از دلایل گرایش هنرمندان به مقوله اقتباس این است که آن آثار ادبی امتحان تاریخی‌شان را پس داده‌اند و در فرم رسانه‌ای اولیه خود موفق به جذب مخاطبان شده‌اند و یک عامل پنهان‌تر هم مربوط به‌وجود مواد روایتی موردنیاز برای رسانه‌های امروزی است.

به‌طورحتم تحلیل موشکافانه نوشتار نمایش رادیویی ، تاثیرگذاری این‌گونه برنامه را بر مدیران شبکه های مختلف رادیویی نمایان خواهد کرد و آنان نیز خواهند پذیرفت که نمایش در هر شکل خود، ارتباطی تنگاتنگ با احساس مخاطبانش دارد و در رادیو که رسانه‌ای شخصی است و شنوندگان در انزوا و تنهایی ، آن را همدم خود می یابند، بستری را فراهم می‌کند تا وجه عاطفی پیام این رسانه بالا برود .

امید است با نگارش این مقاله توانسته باشیم گامی هرچند کوچک در مسیر شناساندن اهمیت و جایگاه اقتباس علمی در نمایش رادیویی برداشته باشیم و شاهد این باشیم که در زمانی نه‌چندان‌دور

نمایشنامه‌نویسی رادیویی به‌عنوان یک رشته‌ی مستقل در دانشگاه ها و به‌عنوان یک حرفه‌ی سازمانی در صدای جمهوری اسلامی ایران معرفی شود.

پی‌نوشت‌ها

1- adatation
2- Short story
3- Narrative
4- Radio Drama
5- Cricell
6-Toolan .Michael,j
7- R.Barthes
8- prapp
9- greimus
10- M.Farlin
11- bracket

۱۲- نمایش‌های میستری یا رمزی به بیان خلقت، سقوط و نجات آدم به صورتی‌که در اسفار عهد عتیق روایت شده می‌پردازند.

۱۳- نمایش‌های اعجازی درواقع زندگینامه انبیاء، اولیاء و قدیسان یهود و نصاری است.

14- Shakespeare,W
15- Janson,Ben
16- Homere
17- Armer,Alana
18- Plotark
19- Goldman,W
20- navelette
21- Alan Beck
22- Keith Richards
23- Gary Ferrington,
24- Nothof,Anne
25- Arthur kopit

فهرست منابع

۱- آرمر، آلن،(۱۳۷۵). ***فیلمنامه‌نویسی برای سینما و تلویزیون***، مترجم: عباس اکبری. جلد اول. تهران :انتشارات دفتر مطالعات سینمایی. (نشر اصلی : ۱۹۹۲)

۲- ارسطو، (۱۳۳۷). ***هنر شاعری (بوطیقا)***، مترجم: فتح‌اله مجتبایی . چاپ اول. تهران: بنگاه نشر اندیشه. (بی تا)

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

۴- بک، آلن، (۱۳۸۵). «شنیدگاه در نمایش‌نامه رادیویی» مترجم : محمدرضا فرزاد، ***مجله رادیو***، سال ششم، شماره(۳۴، ۹۴ ، ۸۵)
۵- تولان، مایکل.جی، (۱۳۸۳). ***درآمدی بر روایت.*** مترجم: ابوالفضل حری. تهران: فارابی. نشر اصلی : ۲۰۰۱
۶- حکیمی، علی‌اکبر، (۱۳۷۸). ***اقتباس در ادبیات نمایش کودکان و نوجوانان.*** پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده سینما تئاتر.
۷- خجسته ، حسن، (۱۳۸۷). ***« رادیو، مدیریت و جامعه»*** چاپ اول، دفتر پژوهش های رادیو ، تهران
۸-خیری، محمد، (۱۳۶۸). ***اقتباس برای فیلمنامه***. تهران: انتشارات سروش.
۹- ریچاردز، کیت، (۱۳۸۱). ***نگارش نمایشنامه رادیویی***، مترجم : مهدی عبداله زاده، تهران: سروش. (نشر اصلی : ۱۹۹۱)
۱۰- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۱). ***ارسطو و فن شعر*** ، جلد سوم،تهران : انتشارات امیرکبیر، -
۱۱- کرایسل، اندرو، (۱۳۸۱). ***درک رادیو***.(مترجم : معصومه عصام). تهران: تحقیق و توسه صدا. (نشر اصلی : ۱۹۹۴)
۱۲ - گلدمن، ویلیام، (۱۳۷۷). ***روند اقتباس از دیدگاه یک فیلمنامه‌نویس***. (مترجم :عباس اکبری)، جلد اول، تهران: انتشارات سروش.(نشر اصلی : ۱۹۸۳)
۱۳- مکی ، ابراهیم، (۱۳۷۱). ***شناخت عوامل نمایش*** ، چاپ دوم ، تهران : سروش
۱۴- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶). ***عناصر داستان***، چاپ سوم، تهران: سخن
۱۵- وانوا، فرانسیس، (۱۳۷۶). ***فیلمنامه‌های الگو، الگوی فیلمنامه***، مترجم: داریوش مؤدبیان، تهران :انتشارات سروش.(بی تا)
۱۶- وله‌هان، ایملدا، (۱۳۸۳). معضلات معاصر اقتباس، مترجم :علی عامری مهابادی ، ***فصلنامه فارابی***، (دوره چهاردهم) شماره دوم. شماره مسلسل ۵۵.
۱۷- یونسی، ابراهیم، (۱۳۷۹). ***هنر داستان نویسی*** ،چاپ هفتم ، تهران : انتشارات نگاه

منابع لاتین:

- Barthes,Roland.(1966) " Introduction to the Structural Analysis of Narratives " in Image-Music-Text. London: Collin

- Cate.David."Drama for the Ear and the Imagination"The New York Times, August 17, 2003.[Online] http://infotrac college. Thomsonlearning . com [5May 2008]

- Ferrington, Gary:(1993) "Audio Desing: creating Multi Sensor Images for the Mind". Electronic publication

- Nothof.Anne."Where is here? The Drama of Immigration."Canadian Ethnic Studies Journal, Summer 2006. [Online] http://infotrac-college. Thomsonlearning . com [5

بررسی تطبیقی عناصر نمایشی در تعزیه و کاتاکالی

زیبا توسلی، محمد حسین ناصربخت**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۰ / ۶ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۰ / ۶ / ۹۲

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد، تحت‌عنوان «بررسی تطبیقی عناصر نمایشی در تعزیه ایران و کاتاکالی هند»، است که توسط خانم زیبا توسلی در شهریورماه ۱۳۹۲ در دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسوول

بررسی تطبیقی عناصر نمایشی در تعزیه و کاتاکالی

زیبا توسلی کارشناسی ارشد- رشته ادبیات نمایشی
محمد حسین ناصربخت استادیار دانشگاه هنر

چکیده

ایران و هندوستان ، دو کشور آسیایی‌اند با نقاط مشترک فراوان. تمدن غنی و باورهای مذهبی مهم‌ترین نقاط مشترک این دو کشورند البته با تفاوت های فراوان، به‌ویژه در بعد آیینی و مذهبی. روشن است نمایش‌های زاییده‌شده بر بستر این دو فرهنگ اگرچه می‌توانند عناصر مشترک فراوان داشته باشند اما در بسیاری‌موارد متفاوتند؛ آن‌چه در این مقاله بر آن مکث شده است ، کنکاش پیرامون دو نمایش سنتی تعزیه ایران و کاتاکالی هند برای یافتن عناصر مشترک نمایشی در این دو نمایش و تجزیه‌وتحلیل این عناصر محتوایی و ساختاری است.

در این راه جهت جمع‌آوری اطلاعات تنها از شیوه‌ی کتابخانه‌ای استفاده شده است؛ در این مطالعه که مقایسه ی دو نمایش کاتاکالی هند و تعزیه ایران صورت گرفته با توجه به تقارب بسترهای فرهنگی دو کشور و موقعیت جغرافیایی آسیایی آن دو ، عناصر نمایشی اغلب به‌صورت نمادین به‌کار برده شده‌اند؛ بنابراین اغلب عناصر مشترک ساختاری این دو، نمادینند. ازمنظر محتوایی نیز این دو مشترکاتی دارند که جملگی ریشه در نمایش شرقی به‌طورکلی و نوع نگاه به انسان و نقشش در طبیعت و محیط و اجتماع در جامعه شرقی دارد.

واژگان کلیدی: نمایش، ایران، هندوستان، تعزیه، کاتاکالی، عناصر نمایشی، شرق

مقدمه

در مشرق‌زمین ، همه به چیزهایی معتقدند که فرازمینی‌اند؛ این چیزها را در کشورهای مختلف شرقی و در ادیان مختلف ، هرکدام نامی جداگانه دارند که در یک کلیت می‌توان به آن‌ها باورها و اعتقادات یا مذهب گفت. بنابراین بر اساس مذهب این کشورها، آیین‌ها و مراسمی بر بستر نگرش مذهبی رشد می‌کنند و شاخصه های خاص به‌خود می‌گیرند و آرام‌آرام تبدیل به شناسنامه آن قوم می‌شوند. در دو کشوری که در این مقاله بر آن‌ها مکث کرده ایم _ایران و هند_ این اتفاق به شکل پررنگی وجود دارد.

باورهای مذهبی در ایران و هند گستره‌ی وسیعی دارد ؛ و در زمینه ی همین مذهب آیین‌هایی رشد کرده و به تکامل رسیده و سرانجام به نمایش گراییده که موردتوجه خاص مردم بوده و هستند.

آن‌چه در این مقاله به آن پرداخت شده است؛ بررسی دو نمایش تعزیه و کاتاکالی و سپس تطبیق و تحلیل تطبیقی میان آن‌هاست. عناصر نمایشی مشترک این دو نمایش تاچه‌اندازه وابسته به جغرافیای آن قوم است؟ و مهم‌تر این‌که عناصر نمایشی این دو می‌توانند در دیگری مورداستفاده قرار بگیرند یا خیر؟ و دراین‌صورت چه تاثیراتی می‌توانند برهم بگذارند که سبب تحولی در دیگری شوند.

تعزیه

تعزیه (شبیه‌خوانی) کهن‌الگوی نمایش های ایرانی است. نمایش مقدسی که از دل مراسم عزاداری شیعیان بیرون آمد و سیر تکاملی خود را طی کرد تا به‌اوج خود رسید و ازآن‌پس به‌واسطه پادشاهانی که با اسلام و مذهب شیعه میانه خوبی نداشته از اوج منزلت فرو افتاد، گاه به ممنوعیت رسید و گاهی دیگر نفس‌زنان به راه خود ادامه داد اما هرگز به ابهت و شکوه نخستین بازنگشت.

«شبیه‌خوانی هنری دینی است و هنر دینی، هنری است که در ذیل دین، محقق شده باشد. هنری که قالب و صورتی دینی نیز داشته باشد هنری که نتیجه ی تاریخی تقرب انسان به حقیقت مطلق است و این هنر، هنری است که مستقیماً در کنار مناسک یک دین شکل می‌گیرد و با آیین ها مرتبط است چنان که ریشه ی هنر شبیه‌خوانی را به‌صورتی که به شکل نهایی و نمایشی آن در نیمه دوم قرن سیزدهم هجری قمری در آمد، باید در فاجعه مذهبی- تاریخی کربلا و شهادت امام حسین (ع) و یارانش در جنگ با سپاهیان یزید خلیفه اموی در سال ۶۱ هجری قمری جست‌وجو کرد.» (ناصربخت، ۱۵۴:۱۳۷۸)

تعزیه، از در کنار هم قرار گرفتن عناصر شکل می‌گیرد. صادق همایونی ارکان تعزیه را به شرح ذیل عنوان می‌کند:

« شعر- نقالی – سخنوری- موسیقی- عزاداری- پرده داری- استفاده از اشیاء و عناصر مختلف از میان برداشتن فاصله با تماشاگر – ایمان و اخلاص – توجه به مسایل سیاسی و اجتماعی- هماهنگی

کامل بازی با متن و گفت‌وگو ها و توجه دقیق و توجه به نکات روانشناسی.» (همایونی، ۱۶۹:۱۳۸۰)

نکته مهم درباره عناصر نمایشی تعزیه آن‌که ، این عناصر به شکل نمادین در این آیین _ نمایش مورداستفاده قرار می‌گیرند.

کاتاکالی

کاتاکالی نمایش_رقص بزرگ و بااهمیت استان کرالا در جنوب هند به‌شمار می‌رود. این‌گونه نمایش‌ها به خاطر شیوه و سبک حرکات فیزیکی مردانه‌ای پرجنب‌وجوش و سخت، شخصیت‌پردازی فرابشری جسورانه و عاطفه‌گرایی شدید و سرزنده آن، در سال‌های اخیر از آوازه جهانی چشمگیری برخوردار شده است. در این‌گونه نمایشی رقص، موسیقی و بازیگری با دراماتیزه کردن داستان‌هایی که از حماسه رامایانا و مهاباراتا گرفته شده است،تلفیق و ارایه می‌شود.

«شیوه رقصی که امروزه به نام کاتاکالی، مشهور است، حاصل فرایند طولانی تکامل و جذب و هضم اشکال مختلف تئاتر مرسوم درجنوب هند است. کاتاکالی چون بهاراتاناتیام دوران ما، رقص یک تن نیست؛ هم‌چنین چون کاتاک، رقصی درباری و یا بسان مانی پوری(mani puri)، رقصی غنایی و تغزلی نیست. برعکس تأثیر حسی و ذهنی این شبوه رقص، در وهله نخست، مولود کیفیت دراماتیک غالب آن یعنی ظهور خدایان و پهلوانان و دیوان و اشباحی در نمایش است که به طرزی دهشتناک جامه پوشیده و بزک شده‌اند و چنین می‌نمایند که از جهان اساطیر و افسانه ها سربرآورده اند و نه از جهان واقعیت انسانی. چنین شیوه دراماتیکی، محصول سنن عدیده رقصندگی است که از دیرباز در نواحی ساحلی جنوب غربی، مرسوم بوده‌اند .»(واتسیایان،۱۴:۱۳۷۷)

در این نمایش نیز عناصر مهمی چون هنر ایمایی و زبان اشارات، رنگ، چهره‌پردازی، موسیقی، جامه‌ها، تاج‌ها و بازیگران ارکان این نمایش را تشکیل می‌دهند. این عناصر نیز اغلب به شکل نمادین در این نمایش مورداستفاده قرار می‌گیرند.

بررسی تطبیقی تعزیه و کاتاکالی

دو نمایش تعزیه و کاتاکالی ازمنظر ساختاری و محتوایی عناصر نمایشی مشترکی دارند که در این‌جا برخی از آن عناصر ر ا با هم تطبیق می‌کنیم:

قهرمان

«قهرمان در تعزیه، مقدس، مذهبی و دارای الگوهای دینی اخلاقی می‌باشند؛ گل سرسبد این

قهرمانان حضرت سیدالشهداء امام حسین(ع) یا ائمه معصومین دین خدا می‌باشند که قدم در زندگی و باورهای مردم می گذرانند و خلاءهای روحی و روانی آن‌ها را پر می‌کنند؛ به بیانی روشن تر به نیازهای ناممکن آن‌ها پاسخ می‌گویند.»(مختاباد،۵۳:۱۳۸۱)

«در تعزیه همه‌ی تلاش قهرمانان بر دفع مفاسد و مبارزه با هر گونه ظلم و برقراری حاکمیت قانون خدا در زمین است.»(مختاباد،۵۳:۱۳۸۱)

نکته مهم‌تر آن‌که « در تعزیه قهرمان با آگاهی به سمت اهداف خود گام برداشته و عروج می‌کند و به سبب این‌که همه حسن و خوبی است مخاطب آن را یادآوری می‌کند و دوست دارد که وقایع آن تکرار شود.»(ابراهیمیان،۱۳۸۷)

در کاتاکالی قهرمان احساسات شریف و کریمانه دارد. نجیب است؛ و همه‌ی این ویژگی‌ها در نمایش با رنگ لباس و چهره‌پردازی و شکل تاج‌ها نشان می‌دهند. قهرمانان کاتاکالی به «حماسه‌ها و قصه‌های اساطیری و به پوراناها»(واتسیایان،۲۴:۱۳۷۷) منسوب هستند. این قهرمانان را می‌توان با قهرمانان « درووداتا در درام سانسکریت یا آدم‌های پارسا در مهاباراتا یا رامایانا قیاس کرد و یکی دانست.اینان آدم‌های آرام و خوش رو و مهربان و پهلوان منش اند و همواره با خلق و خویی دلپسند و ملاطفت آمیز نمودار می‌شوند و نه هیچ‌گاه با ظاهری بیمناک یا تحقیر آمیز و اما اگر چه بنا به تعریف،مظاهر خلقیاتی مشفق و نیک اند،معهذا در لحظات بی رحمی یا خشم، خوی غضب آلود خویش را نیز که در سنت، رودا روپا raudra rupa نامیده می‌شود، نشان می‌دهند.»(واتسیایان،۲۴:۱۳۷۷)

موسیقی

موسیقی یکی از ارکان مهم تعزیه است که به دو شکل خود را در این نمایش نشان می‌دهد. نخست به شکل آوازی و دوم به شکل غیر آوازی.

نقش آوازی موسیقی در تعزیه همان خوانش شبیه‌خوانان در دستگاه های موسیقی است که تاثیر غیرقابل‌انکاری در حفظ و نگهداری این دستگاه ها داشته است. شرح کامل چگونگی کاربرد موسیقی آوازی را در فصل چهارم موردمطالعه قرار داده‌ایم. در بخش غیر آوازی نیز موسیقی شامل سروصداهای موزونی است که بر اساس نیاز هر صحنه جهت تقویت و یا بیان‌کننده‌ی یک حس خاص و یا یادآور یک مصاف به صحنه‌ها افزوده می‌شد؛ به‌همین‌سبب است که موسیقی رکن اساسی تعزیه به‌شمار می‌رود و تصور تعزیه بدون آن ممکن نیست.

در کاتاکالی نیز موسیقی نقش اساسی دارد و هم‌چون تعزیه به‌عنوان یک رکن به‌شمار می‌رود.

« موسیقی در کاتاکالی داستان را می‌شناساند و به حرکات و اشارات وزن و آهنگ می‌بخشد.آفریننده

حال و هوایی است که داستان در آن زمینه گسترش می‌یابد...در کاتاکالی نوع موسیقی بر حسب پایه و مرتبه هنری و اجتماعی نمایش، فرق می‌کند. اما در هر حال دو عنصر در همه‌ی انواع موسیقی مهم است: وزن و آواز. در تئاتری مردمی و مردم پسند،چون کاتاکالی، موسیقی به ساده ترین نوع بیان یعنی یک خواننده و چند طبل و یک گنگ تقلیل می‌یابد.»(دانیلو،۱۳۷۷:۸)

صحنه‌پردازی

تعزیه از دیرباز تا امروز در صحنه‌های متفاوتی اجرا شده است. این صحنه‌ها چه ثابت یا متحرک باشند و چه موقت یا دایمی، ازمنظر نمایشی کارکردی مشابه دارند. این صحنه‌ها در آغاز ساده و قراردادی بوده است و به‌مرور با گسترش و توسعه تعزیه و با تهیه امکانات متنوع از سادگی آن کاسته شده اگرچه قراردادی بودن همواره بارزترین ویژگی آن بوده است.

«صحنه نمایش، شامل محل و مکان اجرا :حنه آرایی، قراردادهای صحنه‌ای، اشیاء و وسایل مورد استفاده در صحنه و نحوه‌ی بهره برداری از آن‌ها می‌باشد...این فضای سنوگرافیک که تماشاگران و بازیگران در آن قرار می‌گیرند و روابط متقابل ایشان در آن مورد توجه است در تعزیه دایره ای شکل می باشد...»(ناصربخت،۱۳۹۰:۱۰۹)

این نمایش به‌هیچ‌وجه جدایی تماشاگر و بازیگر را نمی‌پذیرد و حدود صحنه گاه تا به عرش نیز می‌رسد.

در کاتاکالی نیز صحنه به‌همان‌اندازه که لباس‌ها، رنگ‌ها، چهره‌پردازی‌ها و حرکات پیچیده است، صحنه ساده است.

«...پارچه‌ای گسترده صحنه نمایش است و به‌گونه‌ای نمادین آن را از جهان اطراف جدا می‌سازد. پرده ی حامل که بازیگران از پشت آن آشکار می‌شوند نیز به‌نوعی همین وظیفه را بر عهده دارد. این پرده انفکاک جهان رمز و نمایش را از جهان امروز تعین می‌بخشد. مخاطب با همین تمهیدات ساده در می‌یابد، از آن جهانی که نمایش در آن جریان دارد جداست و هیچ ارتباطی با آن ندارد. او تنها ناظر وقایعی شگفت و کهن است. وقایعی که همیشه کهن بوده اند، حتی در زمان خلق خود...» (رضایی‌راد، ۱۳۷۸:۵۱)

تنها رقص نمایشی که پرده دارد کاتاکالی است. اما این پرده چه ازنظر عینی و چه ازنظر ذهنی هیچ شباهتی به پرده های مرسوم بین صحنه و سالن نمایش در غرب ندارد.« پرده کاتاکالی یک پارچه مستطیل شکل سه رنگ است که به وسیله دو دستیار(که لباس عادی بر تن داشته و کاملا بی حرکت هستند) بین صحنه و منبع روشنایی نگه داشته می‌شود.»(لطفی، ۱۳۸۹)

مضمون

«موضوع در نمایش‌های مذهبی، با یک دید کلی، متضمن رابطه انسان و نیروهای مافوق الطبیعه از یک سو، ستیز دائم بین نیروهای خیر و شرور ازسوی دیگر و نیز استناد به اخلاقیات برای رسیدن به سعادت است.»(فدایی حسین، ۱۴۲:۱۳۸۵)

مضمون شبیه‌خوانی، رویارویی دو نیروی خوب‌وبد، خیروشر، نیکی‌وبدی و نوروظلمت است. بنابراین،« شبیه خوانی به‌عنوان یک «هنر دینی» طرح ثابت داستانی مختص هنرهای دینی را نیز داراست.طراحی که در همه‌ی مذاهب و در انواع هنرهای دینی،تقریبا به‌طور همسان وجود دارد. چنان‌که این طرح نیز در شبیه خوانی خود را در هیئت «اولیاء و اشقیا» و رویارویی این دو گروه در مقابل یک دیگر ارایه می نماید.»(ملک‌پور، ۱۵:۱۳۶۶)

در این محتوا که همواره اولیاء خوب، خیر، نیک هستند در مقابل اشقیا که بد، شر و ظالم هستند مسایلی اعتقادی مطرح می‌شود که جملگی ریشه در مسایل دینی و مذهبی دارند. هرچند درمیان نسخ تعزیه، تعزیه‌هایی نیز وجود دارد که در قالب تعزیه مضحک می گنجد. در تعزیه‌های مضحک موضوعاتی شاد مطرح می‌شود، در این تعزیه ها با دست انداختن دشمنان دین، بهانه‌ای برای خندیدن پدید می‌آید.

در کاتاکالی اما مضمون، ستایش خدایان است. حال در این میان حضور خدایان، نیمه‌خدایان، پهلوانان و نیروهای بد و خبیث درپی جدال و درگیری‌هایی که در طی خلق داستان با یکدیگر دارند به‌نوعی همان تقابل دو نیروی خوب‌وبد، خیروشر را به‌تصویر می‌کشانند؛ با این تفاوت که نیروهای خیر و خدایان مطلقا نمایشگر مطلق خوبی ها و خیر نیستند و چنان‌چه دچار غضب و خشم شوند، ممکن است به قتل نیز دست بزنند. درواقع حال و مقامی ذهنی و روحی موضوع اصلی کاتاکالی است. هنری که به قول ارسطو می‌توانست تزکیه نفس را نیز به همراه داشته باشد. چنان‌که بارتاکه درباره کاتاکالی گفته از حمایت خدا برخوردار است و رحمت الهی است.

نشانه‌شناسی تعزیه و کاتاکالی

هر دو نمایش تعزیه و کاتاکالی به دلیل حضور نشانه‌های مختلف در آن‌ها، گلستانی از نشانه‌ها به‌شمارمی روند. از شکل و شیوه بازی تا سمبولیسم رنگ‌ها و حرکات، همه ازمنظر نشانه‌شناختی قابل‌مطالعه‌اند.

نکته مهم در نظام ارتباطی نمایش‌هایی چون تعزیه و کاتاکالی این است که این ارتباط« مبتنی بر دو رمز «شنیداری ــ دیداری» و رمز «ادراکی» است. رمز اول نشانه بازی و رمز دوم نشانه‌ی تماشاست. در این نظام، تماشاگر معتقد، خود به راوی تبدیل می‌شود...»(ویرث، ۵۵:۱۳۸۴)

رمز شنیداری درواقع همان تکنیک‌های آوازی است که اولیاءخوان ها و اشقیاخوان‌ها در خوانش نقش‌هایشان استفاده می‌کنند و رمز دیداری درواقع همان تقابل رنگ‌های سبز و سرخ در تعزیه است.

نگاه نشانه شناختی ما به تعزیه می‌تواند تحلیلی نشانه‌شناختی از آن درپی داشته باشد:

«الف) چادر تکیه و بازنمایی خیمه گاه بر سکو(صحنه). فراخیمه ای در مقابل خیمه موضوعی: چادر تکیه حد دیداری فضای خطابه می‌رسد؛ چادر تکیه به‌عنوان خیمه ای نمادین در زبان موضوعی اجرا نقل می‌شود؛خیمه گاه صحنه به‌عنوان وسیله ای ضرور به‌کار می‌رود. هم‌چنان‌که فرازبان برای تایید و تصدیق زبان موضوعی است، خیمه تکیه نیز خیمه گاه صحنه را تایید می‌کند.

ب) سینه زدن تعزیه گردانی که در محوطه بازی ظاهر می‌گردد و به شبیه‌خوانان ملحق می‌شود. این عمل خصلت صحنه گردانی دارد و، بنابراین، نمادی فرازبان است؛ سینه زنی شبیه‌خوانان، نمادی در زبان موضوعی محسوب می‌شود. سینه زنی تماشاگران در ارتباط با سینه زنی شبیه‌خوانان نمادی فرازبان، و در ارتباط با سینه زدن تعزیه گردان، نماد زبان موضوعی است. البته این امر احتمال آن را که همه‌ی این کارها ترجمانی از دینداری ناب است تضعیف نمی‌کند. ازنظر نشانه شناختی، فحوای صحنه، حسینیه را به نمایش مجموعه ای از نشانه‌ها می‌کشاند.

ج) پخش خوردنی‌های غله‌ای در میان تماشاگران. این خوردنی‌ها هم‌چون فرانمادی برای تتمه‌ی غذای اهل بیت امام حسین(ع) در مدت محاصره‌ی صحرای کربلا عمل می‌کنند.»(ویرث،۵۸:۱۳۸۴)

علاوه‌بر نکات بالا، برخی از نشانه‌های نمادین در تعزیه عبارتند از:

«الف) تقابل رنگ سبز و سرخ، که به‌عنوان بازآفرینی نمادین خیر و شر به‌کار می‌رود.

ب)کاه بر سر افشاندن برای ابراز حزن و اندوه.

ج)کفن سفید به نشانه‌ی نزدیک بودن مرگ بر تن کنندگان آن.»(ویرث،۵۸:۱۳۸۴)

از نشانه‌های کلیشه ای دیداری تعزیه نیز می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

« الف)انگشت بر لب گرفتن شمر به نشانه‌ی حیرت و بهت، و به پر و پا زدن خود به علامت خشم.

ب) اداهای نمایشی در حین رجز خوانی.

د) رجز خوانی و سخن گویی از روی اسب.

ه) ادا و حرکات تصنعی ضمن خطاب قرار دادن بیت امام.

و) دستمال برای گریستن صحنه.

ز) پیاله یا مشک آب برای نشان دادن بی آبی و عطش.

ح) لکه های قرمز خون بر صحنه برای نشان دادن جراحات و غیره.»(ویرث، ۵۹:۱۳۸۴)

کاتاکالی نیز سرشار از نشانه هاست؛ هم نشانه‌های شمایلی، هم نشانه‌های نمایه‌ای و هم نشانه‌های

نمادین. که البته نشانه‌های نمادین نقش پررنگ تری دارند. مهم‌ترین نشانه‌ی نمادین در کاتاکالی را «مودراها» تشکیل می‌دهند.

« به‌طورکلی هشتصد «مودرا» وجود دارد که سه جنبه ی تقلیدی،توصیفی و سمبلیک (نمادین) را دارا بوده و از این میان فهم «مودرا»های سمبلیک برای افراد غیر روحانی مشکل و نیازمند تفسیر است؛ این «مودرا»ها از طریق انطباق و هماهنگی حرکات خاص چشم‌ها و چهره است که متمایز می‌گردند.»(ناصربخت، ۵۱:۱۳۷۹)

مودراها به‌مثابه‌ی حروف الفبا هستند که از جابه‌جا کردن و ترکیب آن‌ها کلمات به‌وجود می‌آیند و از ترکیب این کلمات جملات حاصل می‌شوند و بدین سان زبانی به‌وجود می‌آید که درنهایت سکوت و خاموشی بسیار گویا و رساست. هر یک از این مودراها پایه‌ای برای بیان مجموعه ای از اعمال، ایده‌ها و اشیاء مشخصی به‌کار می‌روند.

«مودرا ها در دسته بندی نوع «نظام نشانه‌های حرکت»(آن‌هایی که از فنون بیانی استوار بر کاربرد بدن بازیگر نمایش می‌شود: کاربرد صدا برای دگرگونی لحن متن،حالت بیانی چهره،اداها و اشاره ها) جای می‌گیرند. علاوه بر این موضوع نباید فراموش کرد که در کاتاکالی انواع و اقسام هنر ایمایی وجود دارد. بر این اساس است که در این هنر هم رویکرد شمایلی و هم رویکرد نمادین دیده می‌شود. مودراها رابطه‌ی مستقیم با علم نشانه‌شناسی حرکت دارند.حرکت دست ها و طرز قرار گرفتن این‌ها در کنار هم بر اساس قوانینی است که موجب تولید رمزگانی می‌شوند که برای فهم آن‌ها ملزم به رجوع به نشانه‌شناسی حرکت و شناخت قراردادها می‌باشیم. باید درنظر داشت که در سنت تئاتر غربی «تماشاگر تئاتر» وظیفه ی خوانش بدن/صورت بازیگر در یک حالت واکنش دائما در حال تغییر روبه‌روست.درحالی که در کاتاکالی به‌عنوان یک نمونه‌ی نمایش شرقی قراردادهای صحیح حرکتی، یک گفتمان حرکتی پایدار و خود سامان را ممکن کرده است که دارای غنای نحوی و معنایی قابل ملاحظه ای است...»(لکی سهلوانی، ۴:۱۳۹۲)

« در کاتاکالی مجموعه ای از حرکات بدن و چهره که بیانگر حالات و تاثیرات روانی نقش بسته است نیز استفاده می‌شود که به «راسا» معروفند. نه «راسا» در فرهنگ هندوان مورد شناسایی قرار گرفته است که عبارتند از: عشق، قهرمانی ،شفقت ، نفرت ، شگفتی، خشم، خنده، ترس و صلح که راسای صلح در نمایش کارایی ندارد.»(ناصربخت، ۵۱:۱۳۷۹)

بازیگری

« نمایش شرقی روایتی است. برای بازیگر شرقی طبیعی است که دارد دیگری را بازی می‌کند؛ و یا

از چیزی غیر از خود خبر می‌دهد. بنا بر این به راحتی و به کمک کنایه ها و مبالغه های بازیگری، اشاره به ورای خود را ، با ایجاد فاصله بین خود و نقش قابل لمس می‌سازد. دیگر طبیعی است که گر چه حس ها واقعی ست ولی بازی ها واقعی نباشد، و طبیعی است که بازیگران خود را با نقش یکی نکنند، زیرا نمی‌گویند «او» هستند، بلکه فقط از «او» خبر می‌دهند، یا «او» را روایت می‌کنند. پس دیگر طبیعی است که بازیگر ناظر بر نقش هم باشد و با تاکید بر قباحت عمل یا نیکی رفتار شخص بازی، قضاوت های مخالف و موافق تماشاگر را برانگیزد، و طبیعی است که بازیگر در فاصله و وقفه های بازی اش مثلا آب بخواهد تا نفسی تازه کند، یا بزکش را ترمیم کند، یا در سراسر بازی نقشش را از روی نوشته بخواند؛ زیرا او نمی‌گوید که واقعا در حال رخ دادن است ، بلکه واقعه ی رخ داده را با منظور معین تعریف می‌کند...»(بیضایی، ۱۲:۱۳۸۸)

بازیگر نمایش‌های شرقی باید این مهارت ها را طی مدت‌زمان طولانی آموزش ببیند تا بتواند به بازیگری زبده بدل شود. بازیگران تعزیه معمولا در دو دسته قابل‌مطالعه‌اند:

الف) چکیده

ب) چسبیده

بازیگران چکیده بازیگرانی هستند که نسل‌اندرنسل آباءواجدادشان تعزیه‌خوان بوده‌اند و آن‌ها نیز در این مسیر مراحل ترقی را پله‌به‌پله طی کرده‌اند. بازیگران چکیده معمولا توسط پدرانشان در دوران خردسالی وارد مجالس تعزیه شده‌اند، بعد ها بچه‌خوان شده‌اند، سپس نقش های جوان را خوانده‌اند و این مسیر را به‌همین‌منوال طی کرده‌اند تا به سن پختگی رسیده‌اند و نقش‌های اصلی را می‌خوانند.

بازیگران چسبیده بازیگرانی هستند که به شکل موروثی در تعزیه وارد نشده‌اند بلکه به دلیل داشتن ویژگی‌های خاص، مثلا استعداد خاص موسیقیایی و فیزیک مناسب وارد این نمایش ملی‌مذهبی شده‌اند.

در کاتاکالی نیز بازیگران طی مراحل سخت آموزشی که از دوران نوجوانی می بینند وارد این نمایش می‌شوند و طبیعی است که بدون گذراندن این دوره های سخت، راه یافتن به این نمایش امکان‌پذیر نیست.

« بازیگر کاتاکالی باید نقش هزاران بار اجرا شده را با مهارت و استادی ــ و نه درخشش ــ ایفا کند. استادی بازیگر و مهارتش در میزان تسلط او بر زبان ایمایی و ترکیب اشارات و میم‌ها در نظام هیرو گلیفی نمایش نهفته است. دست و بدن بازیگر برای او به‌مثابه‌ی زبان است. او مفاهیم و روایت را با غنای هر چه تمام تر می‌آفریند و مخاطب نیز با تخیل خود بر آن می‌افزاید. درواقع ایفای نقش برای بازیگری که از کودکی برای آن آموزش دیده و ممارست کرده است، در حکم انجام مناسکی معنوی است. بدین روست که با تعظیم و احترام به‌کارگردان وارد صحنه می‌شود. کنش در این مناسک جمعی، مهارت و

استادی می‌طلبد؛ زیرا انجام درست آیین با منظور نهایی آن، یعنی اتصال با جهان ایزدان و روایت درست آن جهان برای مخاطبان ، ربط مستقیم داشت ، اما به‌هرحال درخشش و خود جلوه گری با هدف و نقش آیینی و معنوی نمایش سنتی چندان سازگار نیست و شاید به خاطر همین باشد که بازیگران کاتاکالی سخن نمی‌گویند، آن‌ها تنها ابزار نمایش هستند.»
(رضایی‌راد، ۵۲:۱۳۷۸)

ناصربخت درباره بازیگری در نمایش‌های شرقی معتقد است:

« در بازیگری ویژه نمایش‌های روایی شرق،تاکید اساسی بر جنبه "نمایشی" اعمال و استفاده از قراردادهاست، چنان‌که به‌طورمثال در "کاتاکالی" یکی از مهم‌ترین تکنیک ها بهره بردن از "مودراها" یعنی "زبان دست ها" است.»(ناصربخت، ۵۰:۱۳۷۹)

کارگردانی

در نمایش‌های سنتی معمولا کارگردانی خیلی نمود ندارد؛ چراکه او مجبور است بر اساس شیوه های تثبیت شده، عمل کند و کارهای خلاقانه انجام ندهد؛ یعنی نمی‌تواند انجام دهد. بااین‌حال در دو نمایش سنتی‌تعزیه و کاتاکالی، کارگردانان دو شیوه متفاوت در هنگام اجرا رفتار می‌کنند.

در کاتاکالی ، کارگردان در اجرا هیچ نقشی ندارد چراکه او همه‌چیز را قبلا یادآوری کرده و فقط اجرا را نظاره می‌کند؛ اما در تعزیه به‌عکس، کارگردان(معین البکاء) اگرچه همه‌چیز را در تمرینات توضیح داده اما در اجر نیز حی‌وحاضر است و مشکلات احتمالی را رفع می‌کند.

«در حین اجرای کاتاکالی به آشکار می‌توان کارگردان را دید که روی یک صندلی نشسته، پا روی پا انداخته و با فراغ بال اجرا را نگاه می‌کند.او تنها کلید نمایش را می‌زند، آن گاه نمایش ، خود با نظمی خودکار پیش می‌رود. بازیگران نیز تنها ابزاری برای پیشبرد نمایش اند..»(رضایی‌راد، ۵۲:۱۳۷۸)

در هنگام اجرای تعزیه نیز می‌توان به آشکار تعزیه‌گردان(کارگردان) را دید. اما او نیز چون شبیه‌خوانان در جنب‌وجوش است. کمک می‌کند، وسایل را جابه‌جا می‌کند. شبیه‌ها را راهنمایی می‌کند و عملا در صحنه حضور پررنگی دارد. نکته جالب و البته شگفت این نمایش این است که درعین‌حالی که تعزیه گردان دیده می‌شود اما تماشاگر انگار او را نمی بیند؛ یعنی تا زمانی‌که به زبان نیاید و چون شبیه‌ها حرف نزند اصلا انگار دیده نمی‌شود و این همان رازی است که در مورد این نمایش می‌گویند؛ مخاطب به چیزی فراتر از آن‌چه می بیند، می‌اندیشد و نه آن‌چه پیشِ روی اوست.

زبان

هر دو نمایش سنتی تعزیه و کاتاکالی زبان خاص و ویژه ای دارند. زبان تعزیه« بسیار ساده و عریان و درعین‌حال تند و مایه دار،در تعزیه مقصود هرگز اسیر لفظ نمانده است؛ و زبان تعزیه آن قدر ساده و طبیعی است و دور از تکلف که عامی ترین فرد آن را در می‌یابد و ارتباط واقعی فیمابین خود و تعزیه از حیث محتوی و مایه شیوه بیان احساس می‌کند... به زبان دیگر ، شعر با نظمی که حاکم بر ارتباط کلمه های ساخته شده، هرگز نتوانسته روح مطلب را از جوهره و تکان و حرکتی که در خود دارد دور سازد، چه با وجودی که همه‌ی اشعار در اوزان عروضی قالب پذیرفته اند و با وجودی که همه به‌ویژه انبیاء خوانان باید در دستگاه اصیل موسیقی بخوانند،ولی در همه حال واقعه و حادثه و گفت‌وگوها به وضوح احساس می‌شوند،سهل است.سادگی بیان و راز آهنگ،افسون آمیزترشان می‌سازد...»(همایونی،۱۳۸۰:۲۱۹)

زبان نمایش کاتاکالی از نوعی منطق «هیروگلیفی» و ایمای اندیشه نگار سود می جوید « عبارت هیرو گلیف یعنی کنده کاری مقدس. این واژه یونانی است و از دو پاره تشکیل شده است. «هیرو» به معنی مقدس و «گلیف» به معنی کنده کاری».

هیرو گلیف به حروفی گفته می‌شود که با کشیدن تصویرهایی از جانوران و اشیاء پدید آمده باشند. حروفی که نسبتا قدیمی اند و از سومر یا ایلام در میان رودان سرچشمه گرفته باشد. این هیروگلیف‌ها که در ابتدا برای ثبت فراورده‌های کشاورزی و صنایع دستی به‌کار می‌رفتند، بعدها به تولد حروف خطسان و میخی که به‌طورگسترده توسط سومریان، بابلی‌ها، آشوری‌ها و بعدتر پارسیان به‌کار گرفته شد، انجامیدند.»(دانشنامه ویکی پدیا)

سمبولیسم رنگ

رنگ در این دو نمایش(تعزیه و کاتاکالی) خود را در هیئت طراحی لباس و چهره‌پردازی به‌خوبی نشان می‌دهد. در تعزیه تاکید سمبولیسم رنگ روی طراحی رنگ لباس هاست ولی در کاتاکالی اگرچه رنگ لباس ها مهم است اما رنگ در چهره‌پردازی بیشتر خود را نشان می‌دهد. در این دو نمایش «شخصیت‌های دسته بندی و ثابت برای خود رنگ لباس، صورتک یا گریم ماسک مجزا و حرکات و حتی آواهای مخصوص دارند...»(ثمینی،۱۳۸۰:۷)

در کاتاکالی خوی و خصلت آدم‌های نمایش، برحسب نوع چهره‌پردازی و جامه‌هاشان بی‌درنگ قابل‌تشخیص و شناسایی است. در این نمایش پنج منش به شرح ذیل وجود دارد:

«الف) پاشا ، نجیب، نژادی که نمودار قهرمان با احساسات شریف و کریمانه است. چهره‌آرایی‌اش به رنگ سبز است و تاجی با هاله‌ی نورانی بر سر دارد و نیم تنه‌ای قرمز و دامنی سفید و گشاد پوشیده

است. اما خدا- قهرمان کریشنا- از این قاعده مستثنی است،چون نیم تنه اش آبی رنگ است و دامنش زرد رنگ.

ب)کاتی، چاقو، برای نمایش شخصیت‌هایی به‌کار می‌رود که آمیزه‌ای از احساسات شریف و شهوات ناب اند.چهره‌پردازی آنان نیز چون چهره آرایی پاشا ، سبز رنگ است، اما بر گونه هایشان نشانی قرمز رنگ به شکل چاقو هست و بر نوک بینی شان نیز گلوله سفید رنگ کوچکی نصب شده است. شخصیت‌های کاتی می‌توانند فریاد برآورند و غر و لند کنند، اما پاشا باید آرام و بی سر و صدا باشد.

ج)تاتی، ریشو ، برای نمایش شخصیت‌های شریر و خشن به‌کار می‌رود. بدترین آنان ریش قرمزند.«ریش سیاهان» در دنائت و رذالت ظریف تراند. تاتی ها می‌توانند فریاد کنند و بغرند.

د)کاری، سیاه ، چون چهره و جامه شان سیاه رنگ است. این نمونه برای نمایش آدم‌های بدوی ، وحشی و جاهل به‌کار می‌رود. «کاری ها» بر دو نوع اند: مذکر و مونث.

ه)مینوکو ، معمولی ،اینان اشخاص انسان دوست و خیر خواه اند. چهره آرایی شان ساده و به رنگ زرد پرتقالی است. جامه هاشان نیز ساده است. «مینو کو» برای نمایش زنان و حکیمان و برهمنان و قاصدان به‌کار می روند». (دانیلو، ۱۰:۱۳۷۷)

رنگ در تعزیه نمادی است که پشت آن پیام و فکری نهفته است. تماشاگر تعزیه امروزه در همه‌جا مفاهیم این رنگ‌ها را به‌خوبی می‌داند. در تعزیه سبز نشانه معصومیت و قداست است. زرد نشانه پریشان‌حالی و البته قناعت، خرسندی و دانش، و سرخ نماد ستمگری. بیرق و علم و پر اولیا سبز است و اشقیا قرمز. سفید نیز وجود پاکی و پیراستگی. سیاه در تعزیه نشانه‌ی اولیاست. آبی مخصوص حضرت عباس است و نشانه‌ی بیداری.

ارتباط تماشاگر با نمایش (مشارکت تماشاگر)

در نمایش شرق، به‌ویژه تعزیه و کاتاکالی؛ مخاطب (تماشاگر) هرگز جدای از صحنه‌ی نمایش و یا بازیگران نیست؛ اگرچه جایگاهش جداست و در جای دیگری نشسته است ولی اززنظر حسی، دلی ، فکری کاملا با صحنه و بازیگران نمایش یکی است. تماشاگران در این نمایش‌ها تنها نه برای لذت بردن به دیدن نمایش می‌آیند، بلکه حضور پیدا می‌کنند تا اسطوره های ذهنی و قلبی اشان تجدید بیعت کنند. بیضایی در این‌باره می‌گوید:

« تماشاگران این نمایش‌ها داستان را از قبل می دانند. پس کشش او به تماشا کشش حادثه دیدن و گره گشایی و هیجان های معمول نیست.هیجان او از نوع دیگر است. او برای تجدید عهد با قهرمان یا اسطوره ی مورد نظرش برای لذت بردن از اجرا و خلق جدیدی را بر صحنه دیدن آمده است، و برای

رها شدن از روزمره و پیوستن به معنویت حاصل از تماشا...»(بیضایی،۱۳۸۸:۱۷)

« تماشاگر کاتاکالی معمولا پیش از نمایش با جدال و عاقبت های آن آشناست. مخاطب با نظام دیداری این نمایش آشناست و در حین دیدن فراتر از جدال ها و گفتارها متوجه معنی عالی تری است. معنایی که نمایش در ذات مادی و معنوی خود (شکل و محتوی) با آن پیوند دارد،یعنی انباز شدن با جهان ایزدان ، علت یابی اسطوره ای برای حوادث زمینی و تعریف مجدد جامعه‌ی انسانی و ربط کامل با جهان معنوی ایزدان...»(بیضایی،۱۳۸۸:۱۸)

تماشاگر کاتاکالی به پای این نمایش می نشیند تا به راسا برسد.

تماشاگر تعزیه نیز چنین ویژگی‌هایی دارد. او قصه را می‌داند. چون هزاران بار اجرا شده و یا در کتب نقل شده و یا در روضه ها و مجالس تشریح شده است، اما بازهم مشارکت می‌کند چون او فقط برای دیدن نیامده است. او آمده است تا با یادآوری سرگذشت اسطوره های دینی مذهبی‌اش اشک بریزد و بدین‌صورت خود را از دنیای مادی جدا کند و به ثواب برسد. او برای رسیدن به این درجه حاضر است برای برگزاری این مراسم به هر شکل مشارکت کند.

این مشارکت در نمایش را به چند تعبیر مختلف می‌توان عنوان کرد:

«۱.تماشاگر به لحاظ عاطفی یا بر مبنای قوه ی عاقله با نمایش و آن‌چه که در آن می گذرد ارتباط برقرار کرده و به‌نوعی خود را در جریان نمایش قرار می‌دهد.

۲.تماشاگر در برخی از قسمت های نمایش،حسب نیاز،ایفای نقش می‌کند. این ایفای نقش از روی قصد قبلی و بر اساس سنت های پیشین رخ می‌دهد.

۳.تماشاگر چنان تحت تاثیر نمایش قرار می‌گیرد که بدون قصد قبلی و بر اساس خلاقیتی آنی خود را به گروه بازیگران ملحق کرده و جزیی از جریان نمایش می‌شود.»(فدایی حسین،۱۳۸۵:۱۵۲)

نکته مهم دیگری که در ارتباط با مخاطبین نمایش‌های مذهبی باید بیان کرد این است که:« نمایش دینی برای انتقال مفاهیم خود سعی بر یافتن مخاطب بیشتر دارد.» « البته طبیعی است که همه تماشاگر این نمایش‌ها با یک هدف واحد یا انگیزه ای مشترک به تماشای اجرا نمی نشیند و شاید همین موضوع هم یکی از ویژگی‌های جالب توجه این نمایش‌ها باشد که قادر است طیف وسیعی از تماشاگران را _ فارغ از سلیقه ها و انگیزه های آنان_ به محل اجرا بکشاند.»(سرسنگی،۱۳۸۴:۵۶)

زنان در تعزیه و کاتاکالی

در هر دو نمایش تعزیه و کاتاکالی زنان در میان بازیگران دیده نمی‌شوند. هرچند در تعزیه ایرانی در برخی‌نقاط زنان به‌عنوان شبیه‌خوان حضور دارند اما قاعده کلی حاکم بر تعزیه این است که نقش زنان را

مردانی که صدای زیر دارند، بازی کنند. در کاتاکالی نیز نقش زنان را جوانان پسر نابالغ که صورت های خود را با رنگ زرد آرایش کرده اند. این زن نماها، روبنده بلندی به روی صورت و سر خود می اندازند تا موی کوتاهشان جلب‌توجه نکند. در تعزیه نیز مردانی که نقش زنان را بازی می‌کنند صورت خود را کاملا به‌وسیله تکه پارچه‌ای می‌پوشانند.

نتیجه‌گیری

درنتیجه این مطالعه تطبیقی باید گفت این دو نمایش شرقی که در دنیای نمایش شناخته‌شده هستند، عناصر نمایشی مشترکی در شکل و محتوا دارند. عناصری که در ساختار مشترکند، اغلب نمادینند و ریشه فرهنگی دارند و بر اساس بستر فرهنگی که در آن رشد کرده اند معنی می‌یابند. عناصر محتوایی نیز که مشترکند ریشه در مفاهیم شرقی و نوع نگاه به انسان در مکاتب و مذاهب شرقی دارند. نکته مهم دیگر این‌که عناصر نمایشی این دو بر اساس فرضیه مطرح‌شده نمی‌توانند برهم تاثیر بگذارند؛ دلیل مهم این اتفاق نیز فرهنگی بودن این عناصر است؛ بدین‌معنی که عنصری در فرهنگ ایران‌زمین معنی خاصی دارد و همان عنصر در فرهنگ هندی معنای دیگری ؛ و با توجه به این‌که این دو نمایش بر یک بستر مذهبی رشد کرده و به تکامل رسیده‌اند، این حساسیت دوچندان است.

فهرست منابع

۱-ابراهیمیان، فرشید، (۱۳۸۷)، سخنرانی ، حوزه هنری زنجان، www.artzanjan.ir

۲- بلوکباشی، علی، (۱۳۸۳)، ***تعزیه خوانی حدیث قدسی مصائب در نمایش آیینی***،تهران،امیرکبیر

۳- بیضایی، بهرام، (۱۳۸۸)، ***مقدمه‌ای بر نمایش شرقی، دفترهای تئاتر***، دفتر نهم، نشر نیلا، تهران:صص۳/۲۱

۴- ثمینی، نغمه، (۱۳۸۰)، ***تاثیرات نمایش شرقی بر تئاتر غرب***، ***فصلنامه تئاتر***، (شماره۴۷):صص۴۷/۵۲

۵_ دانشنامه ویکی پدیا

۶- رضایی‌راد، محمد، (۱۳۷۸)، نگاهی به اجرای کاتاکالی نمایش مقدس:جنه،(شماره ۵):صص ۵۰/۵۲

۷- ستاری، جلال، (۱۳۸۴)، نقش اسطوره ها در شکل گیری هویت ملی: در گفت‌وگوی ناصر فکوهی با پایگاه خبری گویا

۸- سرسنگی، مجید، (۱۳۸۴)، ***نسبت تئاتر دفاع مقدس و نمایش مذهبی***، ***نشریه هنرهای زیبا***، (شماره۲۳):صص۹۸/۱۰۲

۹- فدایی حسین، حسین، (۱۳۸۵)، ***تجلی دین در نمایش شرق و غرب***، تهران، نمایش

۱۰- لکی سهوانی، مجید، (۱۳۹۲)، ***نشانه‌شناسی مودراها در کاتاکالی***، سایت حوزه هنری آذربایجان شرقی

۱۱- مختاباد،سید مصطفی، (۱۳۸۱)، ***تاویل تبارشناسانه قهرمان در تعزیه***، مدرس هنر، دوره اول، شماره۱:ص۴۵/۵۸

۱۲- ملک پور، جمشید، (۱۳۶۶)، ***سیر تحول مضامین در شبیه خوانی***، تهران، جهاد دانشگاهی

۱۳- ناصربخت، محمدحسین، (۱۳۷۸) ،***شبیه خوانی نمایش مقدس ،فصلنامه تئاتر*** ، (شماره۴/۵) ، صص۱۵۷/۱۶۰

۱۴- ناصربخت ، محمدحسین، (۱۳۷۹)، ***نقش پوشی در شبیه خوانی***، تهران، نمایش

۱۵- ناصربخت، محمدحسین، (۱۳۹۰)، ***صحنه صحنه‌پردازی و لباس در نمایش‌های سنتی ایران***، تهران، نمایش

۱۶- واتسیایان ،کاپیلا، دنیلو، آلن (۱۳۷۷)، ***کاتاکالی تئاتر رقصان هند***، تهران، نمایش

۱۷- ویرث، آندره‌ریچ، (۱۳۶۷)، ***تعزیه هنر پیشرو ایران، مقاله‌ی جنبه‌ی نشانه شناختی تعزیه***، ترجمه داود حاتمی، تهران، علمی فرهنگی

۱۸- همایونی: ادق، (۱۳۸۰) ، ***تعزیه در ایران***، شیراز، نوید

۱۹- همایونی:ادق، (۱۳۷۹)، ***تعزیه ها سرآغاز نمایش ملی***، ***فصلنامه تئاتر***، (شماره۶/۷)، صص۱۱۳/۱۳۸

نشانه‌شناسی مفهوم «حضور» در اجرا

غلامرضا خلعتبری

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱ / ۹ / ۱۱ | تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲ / ۶ / ۱۰

نشانه‌شناسی مفهوم «حضور» در اجرا

غلامرضا خلعتبری
کارشناس ارشد کارگردانی از دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

حضور به‌مثابه جوهر بنیادی اجرا، مواجهه تمام سیستم‌های معنادار در لحظه اکنون است، سیستم معناداری که هم به‌واسطه تیم اجرا و هم ادراک مخاطب خلق می‌شود. مطالعه مفهوم "حضور" در اجرا به‌مثابه یک پدیده نشانه‌شناختی، بیانگر این مسئله است که "حضور" به‌مثابه یک نشانه، بیشتر در ارتباط با مقولات دیگر فهم شده و در فرایند معنا شکل می‌گیرد. معانی نشانه‌های ایستا نیستند، بلکه در حالت تعلیق و تردید هستی می‌یابند. ازاین‌رو «حضور» پدیده‌ای تثبیت‌شده نیست، بلکه سوژه‌ای است که همواره در تعامل مابین نشانه‌های تئاتری و محتوایی که در جریان اجرا شکل می‌گیرد درحال‌تغییر و تبدیل است. هدف این کنکاش، بررسی و تشریح چگونگی ارتباط برخی از عناصر بنیادین اجرا «متن، زبان، فضا، ابژه، بازیگر، مخاطب» و نشانه‌شناسی مفهوم «حضور» است.

واژگان کلیدی: حضور، نشانه‌شناسی، بازیگر، مخاطب.

مقدمه

«حضور» در نمایش یعنی چه، حضور چیست؟ چه‌چیزی حاضر می‌شود؟ معنای حضور در ارتباط با نمایش چیست؟ آیا اساساً مفهومی تحت‌عنوان حضور نمایشی وجود دارد؟ آیا حضور در تمام نمایش‌ها نقش یکسانی دارد یا متفاوت است؟ رابطه حضور و نشانه‌شناسی چیست؟ این‌ها سوالات کلیدی هستند که هنگام بررسی مفهوم «حضور» در نمایش پدیدار می‌شوند. برای فهم این موضوع و این‌که چگونه در صحنه پدیدار می‌شود، ابتدا می‌بایست معنای حضور را فهم کنیم. این‌که حضور یعنی چه، و اجرا چگونه تخیلات خود را به‌واسطه حضور به مخاطب ارایه می‌دهد؟ ازاین‌رو تعریف آن بدون ارجاع به خود واژه کاری بس دشوار به‌نظر می‌رسد.

واژه‌شناسی

بنابر دیدگاه گابرئیلا جیاناچی[1] (۲۰۰۶) ریشه واژه حضور (Presence) از دو بخش (Prae) به‌معنای (before) در حضور، پیش‌روی و (sense) به‌معنای من هستم (I am) ناشی می‌شود که می‌توان در عبارت آن را به‌عنوان‌مثال این‌گونه بیان داشت: من در پیش‌روی خودم، جلوی خودم، در تصور خودم هستم. بنابر دیدگاه جیاناچی حضور وجه وصفی فاعلی (to be) بودن نیز هست، به‌معنای دقیق کلمه حضور، به‌واسطه دریافت متافیزیک‌گونه‌اش بیانگر ارتباط مابین تصور «حضور» و تصور هم‌جوار با فعل «بودن» است. جیاناچی از این تصور نتیجه می‌گیرد که:

«حضور بیانگر نتیجه منطقی آن چیزی است که به دور یا در کنار «وجود» جایی که تمرکزش بر «بودن» است می‌چرخد. به‌عبارتی این تعریف مبین این مسئله است که حضور چیزی غیر از (self) «خود» را نشان می‌دهد. چیزی که مؤید به‌وجود آمدن خود حضور می‌باشد و این‌که گرچه «وجود» به‌طور منحصر به فرد واقع می‌شود اما جهت درک و فهم «حضور» ضروری است». (جیاناچی، ۱۲:۲۰۰۶). در این تعریف «حضور» درواقع «وضع» یا «حالت» «وجود» امر واقع یا کیفیت ارایه وجود است. واقع شدن یا ساکن شدن در جایی... هر جایی‌که بتوان به‌گونه‌ای بیشتر ارتباط کلی پدیده را با مکان واقع شدنش تبیین کرد. ازاین‌رو وجود «حضور» نه‌تنها غیرقابل‌تبیین یا مافوق‌معرفت بشری نیست، بلکه درون یک قالب یا وضعیت موجود است. گویی «واقعیت» و «حضور» بدون قیدوشرط با یکدیگر مرتبط هستند. سرل در این‌باره می‌گوید: «اگر کسی به شما بگوید که ما واقعاً قادر به فهم چگونگی حضور پدیده‌ها نیستیم، یا این‌که خودآگاهی موجود نیست، یا ما واقعاً نمی‌توانیم با یکدیگر ارتباط برقرار کنیم... من می‌دانم که دروغ می‌گوید». (فائین بائوم، ۲۰۰۱: ۲۹). اجرای نمایشی «وضع» اجرای وجود است. اجرا باعث می‌شود تا فهم خودمان را از حالت نمایش‌گونه هستی و جهان افزایش دهیم. نمایش به‌تعبیری

کتاب جهان (استعاره گالیله[۲] و دکارت[۳]) و به‌تعبیری تمام صحنه، جهان و تمام بازیگران آن، زنان و مردان هستند به «تعبیر شکسپیر[۴]» قبول جهان به‌مثابه یک صحنه درحقیقت آشکار کردن تصوری است که در ذات هستی وجود دارد، این تصور برای هر کس که با تئاتر آشناست قابل‌فهم می‌باشد. تعریف بالا البته با تصور «حضور» به‌معنای (ab–sens) غیاب، جایی‌که (ab) مبین دور از بودن یا جدای از بودن است، همراه است. این تصور «حضور» را به‌عنوان مواجهه مابین «خود» و «دیگری» مطرح میکند. حضور با بودن/ وجود متافیزیکی رابطه‌ای اشتراکی دارد. این رابطه به ما اجازه می‌دهد تا مفهوم حضور را فراسوی تفاوت عینی/ ذهنی که الگوی بازنمایی کردن را تداعی می‌کند، فهم کنیم. «حضور، به‌عنوان وضعیت حاضر بودن، در نزد چیزی یا کسی، به‌مثابه بودن در میان دیگران، یا در مجاورت یکدیگر بودن تعریف می‌شود». (لاولور[۵]، ۲۰۰۸: ۳۶). این مشارکت محصول بازشناخت نیست بلکه محصول حضوری است که در میان یا درون تفاوت در خودش موجود است: من می‌دانم که در پیش چیزی حاضر نیستم، بلکه درون تکثیری قرار گرفته‌ام که کاملاً برایم قابل‌فهم و شناخت نیست، به‌تعبیر دلوز[۶] «حضور، الزاماً وضعیت سکنی گزیدن در زمان‌ومکان نیست، بلکه جریان خلاقه‌ای می‌باشد که هر کسی می‌بایست در آن سهمی داشته باشد، حضور هرگز به دست نمی‌آید و تمام نمی‌شود، بلکه همواره در خودش و به‌مثابه جریانی از شدن کامل می‌شود». (کول[۷]، ۲۰۰۹: ۱۰). حضور اصطلاحی کلیدی است که شالوده بیان تجربیات نمایشی در «مطالعات خودآگاهی» را شامل می‌شود. در کلی‌ترین تعریف می‌توان: «حضور را تقارن آگاهی و سوژه مورد توجه تعریف نمود. اگر این تقارن، آگاهی و سوژه، یا بیننده و صحنه باشد، نمایش بی‌درنگ حضور را با اجرایی در برابر بیننده می‌آفریند و در همان حال به‌طور هم‌زمان این تطابق را مطرح می‌کند». (پاور[۸]، ۲۰۰۸: ۳). اصطلاح حضور منجر به ارایه مجموعه خاصی از معانی ضمنی در محتوای اجرا نیز می‌شود، البته به‌عنوان مفهوم فلسفی پیشینه دقیق و مشخصی در تاریخ نیز دارد: محتوایی که در چند مورد، بر تئوری‌پردازی «حضور در اجرا» تأثیرگذار بوده و شیوه‌های جدیدی که به ما به‌عنوان مخاطب/ هنرمند جهت فهم اجرا کمک کند را خلق کرده است. هم حوزه فلسفی غرب و هم حوزه اجرایی غرب دارای پیشینه بسیار غنی‌ای از تفکر حضور است که با اندیشه‌های فیلسوفانی نظیر دریدا[۹]، هایدگر[۱۰]، نیچه[۱۱]، دلوز، مرلوپونتی[۱۲]... و هنرمندانی نظیر آرتو[۱۳]، چایکین[۱۴]، گترونفسکی[۱۵] و... تلاقی داشته‌اند.

نخستین کسی که ما می‌توانیم تاحدی رد پای او را در تاریخ دنبال کنیم، افلاطون[۱۶] است. هم‌طراز با رشد فلسفه باستان، افلاطون و ارسطو[۱۷] پرسش‌هایی را درباره ارزیابی تقلیدی بی‌واسطه یا بازسازی کردن و دوباره‌سازی واقعیت مطرح می‌کنند. افلاطون در نوشته‌اش درباره «تمثیل غار»[۱۸] آن‌جا که ویژگی‌های امر دروغین را آشکار می‌سازد، این پرسش را مطرح می‌کند. برای افلاطون تصور حضور ذهن

را از تحقیق درباره حقیقت وجود بازمی‌دارد. چراکه حقیقت وجود بهترین شکل حضور است، افلاطون در بحث تقلید و بازنمایی تلویحاً به جایگاه و نقش حضور غیرتأملی اشاره می‌کند. «در رساله فائدروس درباره واقعیت غیرتأملی گفتار و قیاس آن با واقعیت تأملی نوشتاری بحث می‌نماید و در پرتو مفهوم «حضور» ارجحیت را به نوشتار می‌بخشد. از آن جهت که در گفتار وجهی از حضور مابین گوینده و آن‌چه که گفته می‌شود موجود است، اما در نوشتار نویسنده غایب است و معنای مورد نظر وی نیز آشکار نیست. از منظر افلاطون نوشتار به آفریننده خویش خیانت می‌کند. نوشتار معبد معنا نیست، ازاین‌روست که می‌توان قرائت‌های مختلفی از نوشتار داشت، چون معنا حاضر نیست و در غیبت تفسیر خواننده به محاق رفته است.» (سقایی، ۱۳۸۸: ۱۰ و ۱۸).

در آن‌سو، ارسطو به‌واسطه معرفی جهان تخیلات بر وجود ناب حمله می‌برد و با مقدم شمردن فعلیت بر قوه و استعداد حضور را نشان می‌دهد که بیان می‌دارد در وجود نه‌تنها اشکال غیرتأملی وجود ندارد، بلکه وجود نمی‌تواند از بازنمایی خارج شود. ازاین‌رو ارسطو بر رابطه بین وجود و بازنمایی تأکید می‌کند. بعدها با بازنگری مارتین هایدگر از متافیزیک، به‌نظر می‌رسد حضور در بهترین وضعیتش به واقعیت و حقیقت نزدیک می‌شود. به‌استناد دیدگاه هایدگر، فیلسوفان حسب عادت، بدون پرسش از چگونگی واگذاری، حضور را به‌وجود نسبت می‌دهند. ازاین‌رو، او تکثیر متافیزیک حضور را در دوره مدرن به پرسش می‌کشد. او خاطرنشان می‌سازد که اصول علمی و تکنولوژیک نمی‌تواند به‌روشنی درباره کشف مبانی شناخت حقیقت وجود کارگر باشد، آن‌ها فقط می‌توانند به برخی از پرسش‌ها درباره شکل استعلایی وجود پاسخ دهند. هایدگر در اثر ناتمام خودش «وجود و زمان» سه مقوله هستی‌شناختی از وجود را تفسیر می‌کند. فرو افتادن، پرتاب شدن، و ادراک. فرو افتادن فهم وجود را از خودش شرح می‌دهد، پرتاب‌شدگی شناخت خطی بودن زمان است. جایی‌که وجود فقط می‌تواند روبه‌جلو حرکت کند و ادراک بیانگر وضعیت وجود در موقعیت اکنون است.

بی‌تردید، یکی از نخستین کسانی که مابین اندیشه‌های فلسفی و تئاتری پیوند می‌زند، ژاک دریدا، پدر ساختارشکنی است. دریدا به‌شدت بر بازخوانی هایدگر از «متافیزیک حضور» تکیه می‌کند. دریدا در گراماتولوژی[۱۹] (۱۹۷۶) به‌شدت بر خاستگاه یا کانون شناخت که به‌گونه‌ای تلویحی با مفهوم حضور مرتبط می‌شد، می‌تازد. او به‌واسطه وضعیت برتری‌یابی گفتار، فرضیه‌ای که بعدها به حقیقت می‌پیوندد حمله خود را بر «لوگوسنتریسم» وارد می‌سازد. و تاریخ عقل- کلام‌محوری غرب را که با دکارت به‌اوج خود رسید، با شالوده‌شکنی حل می‌کند. او می‌گوید: «شالوده‌شکنی روشی است که آدمی را از خواب یقین‌آور دکارتی بیدار می‌سازد و شوق و اطمینان خیالی را از او سلب می‌کند.» (بل[۲۱]، ۲۰۰۶: ۲۸). دریدا در سرتاسر ساختارشکنی عقلانیت بر ویژگی‌های متعالی مرتبط با حضور واقعی گفتار تأکید می‌کند. نقد

دریدا از «متافیزیک حضور» بازی غیاب/ حضور را مطرح می‌کند. او خاطرنشان می‌سازد که چیزی خارج از متن وجود ندارد، گویی او بسان ارسطو چاره‌ای جز به‌رسمیت شناختن بازنمایی ندارد. بدون خارج شدن از زبان، مفهوم هرگز به‌طورکامل ارایه نمی‌شود. او به‌واسطه مثال‌هایش از گفتار و نوشتار، بر قابل‌مشخص شدن «حضور» به‌طورمطلق تأکید می‌کند. دریدا ادعا می‌کند که تنها به‌واسطه اثرپذیری از اشکالی نظیر زبان است که فرد می‌تواند به معنی حضور راه یابد. از اساس، برای تئوری رسانه‌های جمعی، بازنمایی کردن غیاب، شکلی از حضور به‌شمار می‌رود. «درنظر وی متافیزیک یعنی «بودن به‌مثابه حضور»، «تفکر درباره حقیقت»، «تلاقی اندیشه و جهان، و قابلیت حضور حقیقت به‌مثابه یک امر مفروض و بدیهی است.» (بل، ۲۰۰۶: ۲۸)

تئوری‌های دیگری نیز درصدد برآمدند تا به‌واسطه تأکید بر شناخت غیاب، از طریق وساطت، مفهوم حضور را فهم کنند. ژیل دلوز: «در (افلاطون و پیکره) تمایل جدا شدن جوهر را از ظاهر، مفهوم را از معقول، ایده را از تصویر، اصل را از فرع، الگو را از تصویر به‌رسمیت می‌شناسد.» (دلوز، ۱۹۹۰: ۲۵۶). در هر یک از این جفت‌ها، واژه نخست به چند شکل از حضور یا واقعیت اشاره دارد، درحالی‌که واژه دوم تجسم آن‌ها را به‌عنوان شکل متفاوتی از آن حضور مطرح می‌کند. دلوز سعی دارد این تمایز را به‌واسطه تأکیدگذاری بر غیاب به شیوه‌ای دریدای خاتمه دهد. او به مانند دریدا درمی‌یابد که برای بازی مابین غیاب/ حضور که قرار است راه‌های دستیابی به حقیقت غیرتأملی را بیان کند، پاسخی وجود ندارد. گنجینه واژگانی دلوز بر مفاهیم، کپی، تصویر، تشبیه، تشابه متمرکز است: «کپی تصویری است که از نعمت تشابه برخوردار است، شبیه تصویری بدون تشابه است.» (دلوز، ۱۹۹۰، ۲۵۶). او اثبات می‌کند که شبیه به خاطر فقدان تشابه به نوع متفاوتی از حضور– حضور وجودمند، تبدیل می‌شود. ازاین‌رو شبیه، حضور غایبی است که به دور سطح تصویر می‌چرخد. به‌واسطه بازنگری فیلسوفانی نظیر دریدا و دلوز، واژگان غیاب/ حضور تمایز دوسویه خود را ازدست می‌دهند. درعوض غیاب به‌عنوان نوعی از حضور و حضور به‌عنوان نوعی از غیاب متصور می‌شوند. به‌عنوان‌مثال، رسانه عکاسی از جنس برداشتی است که با چند شکل از واقعیت، حضور، یا حقیقت ارتباط مستقیم دارد. رولان بارت در کتاب ***دوربین روشن*** به ارتباط بین اشکال غایب‌شده و حضور حقیقت از طریق بازنمایی عکاسانه می‌تازد: «آن‌چه که عکاسی به گونه‌ای نامحدود تولید می‌کند تنها برای یک بار اتفاق می‌افتد: عکاسی به‌طور خودکار آن‌چه را که ماهیتاً قابل تکرار نیست را تکرار می‌نماید... و این یک اصل مسلم و احتمال بی‌چون و چراست.» (بارت، ۱۹۸۲: ۴). به‌استناد دیدگاه بارت اشکال بازنمایی‌شده هرکس یا هرچیز واقعی، اشاره به ناپایدار بودن حضور دارد. رویکردهای متفاوت دیگری نیز جهت تشریح مفهوم حضور وجود دارد به‌عنوان‌مثال: «استیوئر[۲۳] (۱۹۹۲) «حضور» را در قیاس با فضای شخصی بی‌واسطه، میزان ارایه احساسات تفکر شده فردی تعریف

می‌نماید» (استیوئر، ۱۹۹۲: ۷۶). وایتمر و سینگر[۲۴] (۱۹۹۸) از آن تعبیر به: «تجربه ملموس وجود در یک مکان، علی‌رغم این‌که فرد در جای دیگر باشد، می‌نماید.» (سینگر و وایتمر، ۱۹۹۸: ۲۲۵). گیبسون[۲۵] و زاهوریک[۲۶] در دیدگاه هستی‌شناسی وجودی: «حضور را در حکم کنشی می‌دانند که به نحو مطلوبی از سوی محیط خود تأیید (یا در اصل تأکید) می‌شود، به گونه‌ای که کنش و واکنش با خواسته‌های کنش‌گر مطابقت داشته باشد و کنشگر احساس نماید که اقدامش از سوی محیط تأیید می‌شود.» (گیبسون، زاهوریک، ۱۹۹۸: ۸۷). بیوکا[۲۷] (۱۹۹۷) ضمن بررسی ریشه واژه حضور نتیجه می‌گیرد که حضور با هرگونه تصور درباره «این‌جا بودن» ارتباط دارد. لاکان[۲۸] نیز «حضور را شناخت راز موجودی می‌داند که در این‌جا وجود دارد. حضور را می‌توان به‌مثابه تجربه فضای واقعی فرد نیز تعبیر نمود. منظور از این فضا، واقعیت مادی موجود در جهان نیست، بلکه حضور به ادراک فضاهای واقعی که از جریانات روحی روانی و غیرارادی کنترل شده تأثیر می‌پذیرد اشاره دارد.» (گیبسون، ۱۹۷۹: ۵۲). حضور در این‌جا به‌عنوان ادراک وجود در محیط تعریف شده است. در خلق این ادراک چند عامل ادراکی مشارکت دارد، مانند مشارکت چند یا کل جریانات حسی، این عامل نه‌تنها مواظب جریانات روحی و ادراکی است بلکه داده‌های حسی جدید را با تجربیات گذشته و ارتباطات کنونی همگون می‌سازد. (گیبسون، ۱۹۶۹: ۴۵).

حضور ارتباط تنگاتنگی نیز با پدیده «تجسم‌بخشی» دارد، این پدیده ادراک ما را به‌سوی فضای بیرونی، فضای فراسوی محدودیت‌های اعضای حسی‌مان، معطوف می‌دارد. (لومیس، ۱۹۹۲) و ریوز[۲۹] (۱۹۹۱) تجربه حضور را فهم «این‌جا- بودن» تعریف می‌کند (هیتر[۳۰]، ۱۹۹۲: ۱۵۲). او ادعا می‌کند: «که ترکیب جریانات ادراکی‌مان آن‌گونه سوق داده می‌شوند که گویی واقعی هستند.» هیتر سه گونه متفاوت از حضور را که با تجربه «این‌جا-بودن» مرتبط است، معرفی می‌کند:

«حضور ذهنی شخص

حضور اجتماعی

حضور شخصی.» (هیتر، ۱۹۹۲: ۲۶۲- ۲۷۲).

مفهوم حضور در اجرا نیز همواره در تعاریف متفاوت هم به‌عنوان ارزش مثبت و هم ارزش منفی بیان شده است. از میان هزاران تعریف موجود شاید مهم‌ترین آن تعریف جان گودال[۳۱] (۲۰۰۸) تحت‌عنوان: «حضور صحنه باشد، پاور (۲۰۰۸) از آن تعبیر به «فضای مبهم» حضور کرده است. جوزپ روش[۳۲] (۲۰۰۷) به سادگی حضور را به‌معنای آن (it) آورده است، فیلیپ اسلاندر[۳۳]، از حضور برای اشاره به ارتباط مابین بازیگر و مخاطب، مفهومی که با واژه افسون ارتباط دارد سود می‌جوید.» (اسلاندر، ۱۹۹۷: ۲۵).

پاویس[۳۴] از این مفهوم برای بیان واژه‌های کلیدی تئاتر هم‌چون: «قدرت، راز، فوریت، هم‌ذات‌پنداری، انتقال، استعلای زمانی- فضایی استفاده می‌نماید.» (پاویس، ۱۹۹۸: ۳۹). جان کیج آن را «بودن در

لحظه» و پولسون گفت‌وگو مخاطب، محیط، موسیقی و تخیل معرفی کرده‌اند. (کول، ۲۰۰۹: ۱۲-۹). الینور فیوچز[۳۵] برای حضور نمایشی دو بخش بنیادی قایل شده است: «خود- تکمیلی منحصربه‌فرد جهان نمایش، و دایره خودآگاهی تشدیدیافته جاری از بازیگر به مخاطب و بالعکس...» (فیوچز، ۱۹۸۵:۱۶۳). والتر بنجامین از آن تعبیر به: «فضای جسمی- روحی می‌نماید.« (بوگارت، ۲۰۰۷: ۳۲). استانسلاوسکی اعتقاد دارد: «حضور یعنی خوب دیده شدن بازیگر، و اجرای خوب نقش... بکت به صراحت بیان می‌نماید که حضور، یعنی تردید؛ حضور بدون تردید امکان‌پذیر نیست، تردید بیشتر از آن که محافظ دوباره- بازنمایی باشد امضاء حضور است.» (فلان، ۱۹۹۳: ۱۱۷-۱). کوپلند اعتقاد دارد: «حضور قابلیتی است که به اجراگر اجازه می‌دهد خود غیرواقعی، جعلی را از تن به در آورده و خود اصیل را آشکار سازد.» (کوپلند، ۱۹۸۸: ۳۳).

اما پرسش این است که حضور چگونه در صحنه آشکار می‌شود؟ نمایش تخیلات خود را چگونه به مخاطب انتقال می‌دهد؟ آن‌چه که در ارتباط با مفهوم «حضور» در اجرا برای محقق جالب بوده است، رابطه وضعیت ارایه «حضور» با ابزارهایی چون متن، فضا، بازیگر، ابژه و درنهایت اجرا است. بنابراین برای درک کامل این‌که نمایش چگونه می‌تواند مفاهیم حضور را به‌صحنه بیاورد، لازم است تا آن را نه‌فقط به‌عنوان یک موضوع تحقیق، بلکه راهی نو جهت ادراک جهان از دریچه نشانه‌شناسی بررسی کنیم. هدف این کنکاش البته بررسی کلی و تاریخی نظریات مربوط به حضور نمایشی نیست، بلکه جست‌وجوی مفهوم حضور و نحوه ارایه آن به مخاطب بر صحنه با اتکاء بر عناصر بنیادین اجرا (متن، زبان، فضا، ابژه، بازیگر، مخاطب) است.

الف: حضور- متن

هر کسی می‌تواند ضمن بررسی شرایط متفاوت حضور در جهان صحنه و جهان بیرون از صحنه «واقعیت» نشان دهد که حضور پدیده‌ای منحصراً نمایشی و مرتبط با تئاتر نیست، بلکه در زندگی واقعی نیز جریان دارد. به‌عنوان‌مثال فرض کنید در پیاده‌رویی نشسته‌اید و در حال تماشای رهگذران که تمایلی به دیده شدن به‌عنوان یک بازیگر را ندارند، هستید. آن‌ها همان‌گونه که از کنارتان می‌گذرند رفتارهای نمایشی و خیال‌انگیز خود را نیز به نمایش می‌گذارند، بدون این‌که از این عمل خود، آگاهی داشته باشند، و متوجه نگاه خیره شما بشوند. شما جنبه‌های نمایشی عمده‌ای را در حرکات و رفتارشان کشف می‌کنید. بدین‌گونه آن‌ها فضای پیرامون خود را آشکار می‌کنند. شما به‌عنوان یک بیننده «حضور» را در فضای واقعی پیرامونی آن‌ها ثبت می‌کند. شما آن را قاب‌بندی می‌کنید. این قاب‌بندی کردن شکافی را بین حضور واقعی و تخیلی به‌وجود می‌آورد. ازاین‌رو برجسته ساختن ارتباط بین «حضور» و «واقعیت»

بسیارمهم است. ارتباط بین واقعیت و تخیل، واقعیت و تئاتر، باعث می‌شود تا ما واقعیت را به‌مثابه بازنمایی آزاد و قابل‌شناخت وجود، ادراک کنیم.

فلسفه معاصر ادعا می‌کند که ما می‌توانیم از واقعیت تنها به‌مثابه محصول مشاهده علمی سخن بگوییم، و این‌که واقعیت خود منتج از بازنمایی و تقلید است. به‌عبارتی، انکار/ نفی واقعیت، واقعیت جدیدی را خلق می‌کند. ازسوی‌دیگر (شاید تاحدی دور از انتظار) تخیل نیز در ارتباط با واقعیت فهم می‌شود. ولفگانگ ایزر[۳۷] ادعا دارد که: «تخیل مفاهیمی است که به ما درباره واقعیت می‌گوید.» (ایزر، ۵۳:۱۹۸۰). برای ایزر عمل خیال‌پردازی، یا قاب‌بندی کردن گزینش، ترکیب و به‌کار بستن آن چیزی است که تخیل ما را با واقعیت مرتبط می‌سازد. عمل تخیلی یا خیال‌پردازی «ادراک واقعیات را بر ما آسان می‌سازد.» (هوسرل، ۱۹۶۴: ۳۴).

به‌واسطه این واقعیات است که خودآگاهی ادراکی خودمان را با خودآگاهی‌های ادراکی دیگر، از نو مرتبط می‌سازیم. محصول این ارتباط تفسیر غیرواقعی یا تخیلی است. تفسیر تخیلی، به‌عبارتی نظم دوباره بخشیدن به مجموعه‌ای از وقایع موجود در جهان است. تفسیر تخیلی، اطمینان نامعقول داشتن از جهان معقول، جهان در اشتراک با ما، حقیقتی که در درون‌مان وجود دارد، است. چیزی‌که مرلوپونتی از آن تعبیر به «ایمان ادراکی» می‌کند: «این تفسیر تخیلی است که رویدادها و واقعیت‌هایی که می‌توانسته هرگز رخ نداده باشد را شبیه‌سازی یا آن‌گونه که ارسطو اعتقاد داشت، بازنمایی کرده و آن‌ها را به گونه‌ای غیرواقعی و هستی‌شناسانه خلق نماید. این بخشی از ماهیت دو وجهی تخیل است، جایی که تخیل محض تعمداً شاهد عینی خود را فراموش می‌کند.» (مرلوپونتی، ۱۹۶۸: ۲۹).

در زندگی واقعی، رهگذران مثال بالا، که تمایلی به دیده شدن به‌عنوان بازیگر ندارند، نه‌تنها از حرکات و رفتارهای تصنعی خودآگاهی ندارند که از مخاطب خود نیز بی‌اطلاعند. ازاین‌رو خودآگاهی و کنش صفر می‌شود و تحلیل می‌رود. درحالی‌که در جهان صحنه، این خودآگاهی و کنش افزایش می‌یابد و مخاطب آگاه است که در تئاتر نشسته است. استانیسلاوسکی درصدد بود تا مخاطب بودن خودش را «حضور» خودش را در تئاتر فراموش کند. این نگاه برپایه هم‌جواری بازیگر و واقعیت بوده است. هیرهولد اعتقاد داشت که: «تئاتر می‌بایست توجه خود را معطوف به رئالیسم گروتسکی نماید. به‌عبارتی این جنبه «نمایشی» بودن حضور است که آن را از واقعیت روزمره جدا می‌سازد.» (فیوچز، ۱۹۹۶: ۵۲). در واژه‌شناسی کانتی، ما با قابلیت نسبت دادن طبیعت متعالی به «تئاتریکالیتی» مواجه می‌شویم، ازاین‌رو کانت آن را: «توصیف پدیده‌ای متعالی تعریف می‌نماید.» (برمینگهام، فرال، ۲۰۰۲: ۱۰۹). درنتیجه تئاتر تنها رسانه‌ای است که امکان توصیف طبیعت متعالی خود را فراهم می‌آورد.

مخاطب، رودرروی بازیگری که درحال‌اجرای نقش است کامل می‌شود. چراکه صحنه برخلاف

زندگی به زبان و قوانین خاص خودش سخن می‌گوید. ازاین‌رو «حضور» چیزی نیست که بتوان آن را در هر تخیلی مرتبط با واقعیت یافت. حضور صحنه‌ای، برخلاف حضور واقعی، به‌ضرورت نتیجه تخیل و تصور و باوری اجرایی است. وجود شرایطی این چنین ما را قادر می‌سازد تا حضور صحنه‌ای را از وقایع و رویدادهای روزمره تشخیص دهیم. ازاین‌رو حضور نمایشی تحت‌تأثیر دو شرط مهم ایجاد می‌شود:

اول؛ از طریق موقعیت اجرایی، اجراگر

دوم؛ از طریق نگاه خیره مخاطب به اجراگر و جریان اجرا.

عامل ارتباط و پیونددهنده این دو شرط، خودآگاهی (هم خودآگاهی بازیگر و هم خودآگاهی مخاطب) است که امکان تداوم یکی بدون دیگری میسر نیست. بازیگر به‌واسطه آگاهی از کنش حضور خودش را در میان حضور واقعیت روزمره آشکار می‌کند. و درسوی‌دیگر مخاطب با در قاب قرار دادن حضور [روزمره] فضای دیگری را خلق می‌کند.

این فضا، فضای متغیر و نمایشی است، ازاین‌رو، حضور به‌واسطه تغییر فضای روزمره ایجاد می‌شود، به‌عبارتی حضور نمایشی در شکاف بین واقعیت و تخیل خلق می‌شود. مخاطب در نگاه خود واقعیت روزمره را درون فضای نمایشی قرار می‌دهد. این نگاه شرایط را جهت خلق حضور مساعد می‌کند. حضور نمایشی در انتقال ساده یک رویداد واقعی به درون نشانه، به‌گونه‌ای که آن رویداد را قابل اجرا کند، خلق می‌شود. حضور با تغییر چهره واقعیت به‌مثابه یک امر «ممکن» با مخاطب خود ارتباط برقرار می‌کند، به‌عبارتی حضور به‌واسطه انکار واقعیت، واقعیت جدیدی را می‌سازد، این واقعیت به‌واسطه گفت‌وگو بین صحنه و مخاطب منجر به خلق تمرکز جدیدی می‌شود و این پتانسیل تئاتر است. درحقیقت تئاتر با دارا بودن پتانسیل منحصربه‌فرد و ارایه بازنمودی اشیاء زمان اکنون را بر صحنه و در نزد ما آشکار می‌سازد، اکنونی که در آن رویدادهای واقعی بدون پیش‌بینی حادث می‌شوند. درواقع حضور یک جریان است، جریانی دوسویه بین مخاطب و اجراگران و عامل پیونددهنده این دو خودآگاهی است.

اروین کافمن[۴۶] به‌عنوان یک مردم‌شناس کانادایی درباره این‌که ما چگونه خودمان را در زندگی روزمره نمایش می‌دهیم تحقیق کرده است. کافمن به این نتیجه می‌رسد که زندگی اجتماعی هر فردی مجموعه‌ای از اجراهاست، به اعتقاد کافمن ما بر اساس موقعیت‌های متفاوت اجتماعی یک نقاب، ماسک یا پرسونایی را نمایش می‌دهیم، ما در هنگام رویارویی با این موقعیت‌ها به کمک این نقاب‌ها نقش خود را اجرا می‌کنیم. او اعتقاد دارد بین واقعیت و بازنمایی، تفاوتی وجود ندارد، اجرایی که ما در هر مواجهه ارایه می‌کنیم به‌عبارتی یک بازی– بازنمودی سطحی و ظاهری است، اما در عین حال بخشی از واقعیت رفتاری ما نیز هست به‌عبارتی کافمن اعتقاد دارد: «که اجرا واقعیت است.» (رایترز، ۲۰۰۸: ۵۰).

به‌استناد دیدگاه ابرسفلد[۱۹]، ارتباط تئاتری به‌واسطه نفی بنیاد خودش در جهان واقعیت عمل می‌کند.

ازاین‌رو تفاوت قابل‌توجهی بین آن‌چه که در صحنه تئاتر با آن‌چه که در زندگی روزمره رخ می‌دهد وجود دارد. شاخص‌ترین این وجه تمایز در مقایسه با درک و مشاهدات روزمره این نیست که درک تئاتر از عمل و اجرای آن جداست بلکه این است که درک من به مفهوم دیگری «حضور» متصل است. ابرسفلد در اثرش تحت‌عنوان «خوانش تئاتر» تمایز بنیادین بین واقعیت و تخیل موجود در تئاتر را این‌گونه مطرح می‌کند:

«مشخصه ضروری ارتباط تئاتری آن است که گیرنده پیامی را که غیرواقعی و یا دقیق‌تر غیرحقیقی باشد را مورد بررسی قرار می‌دهد... چیزی که بر صحنه آشکار می‌شود هم‌آوایی با واقعیت است. اشیاء و مردمی که هستی‌شان با یکدیگر هم‌آواست هرگز زیر سؤال برده نمی‌شوند، با وجود این‌که یقیناً این آدم‌ها هستی دارند و هستی آن‌ها سرشار از واقعیت می‌باشد، اما در همان لحظه، با علامت نفی آشکاری هستی آن‌ها نفی می‌شود.» (ابرسفلد، ۱۹۹۹: ۲۴). کرالام[۴۰] در شرحش از منطق جهان دراماتیک بر تمایز آشکار بین عناصر سازنده واقعی صحنه «بازیگران، صحنه‌پردازی، تجهیزات» و دنیای تخیلی ناشی از این عناصر می‌نویسد:

«مخاطب از رویدادهای قراردادی صحنه طیف وسیعی از اطلاعات دراماتیک را به دست می‌آورد که به او امکان می‌دهد آن‌چه را می‌بیند و می‌شنود، به چیزی کاملاً متفاوت برگرداند، یک دنیای دراماتیک داستانی که به‌واسطه مجموعه‌ای از متعلقات فیزیکی مجموعه‌ای از عوامل و مسیری از حوادث که در طی زمان اتفاق می‌افتد شکل گرفته است.» (الام، ۱۹۸۰: ۹۸).

او سپس در ادامه می‌افزاید: «بدیهی است که در قیاس با دنیای واقعی بازیگران و تماشاگران و به‌خصوص بافت بلافصل تئاتری جهان درام به لحاظ زمانی و مکانی جای دیگری است که باز کرده می‌شود و گویی به واقع به مخاطب ارایه می‌شود.» (الام، ۱۹۸۰: ۹۹).

اگر آن‌گونه که الام اعتقاد دارد: جهان صحنه‌سازه‌هایی فرضی هستند، یعنی مخاطب آن‌ها را در حکم حالاتی غیرواقعی تشخیص می‌دهد که به‌گونه‌ای عینیت یافته‌اند که گویی در این‌جا و اکنون واقعی جریان دارند، تصور صحنه به‌عنوان نفی واقعیت جلوه می‌کند. نمایش بی‌درنگ حضور را با اجرا در برابر بیننده می‌آفریند. درهمان‌حال به‌طورهم‌زمان این تطابق را مطرح می‌کند: «یک «اکنون» داستانی اغلب به همراه و در برخورد با یک «اکنون» صحنه‌ای وجود دارد، ما صحنه را می‌بینیم و داستان را و در نتیجه تمام مسئله را، آن‌چه که حاضر است و پدیدار شده است را تصور می‌کنیم.» (پاور، ۲۰۰۶: ۵۲).

آن‌گونه که برت استیتس اظهار کرده: «نمایش برخلاف داستان، نقاشی، مجسمه‌سازی، سینما، درحقیقت زبانی است که واژگان آن شامل مقیاسی نامعمول از اشیاء می‌شود، گویی آن‌گونه که به‌نظر می‌رسند، هستند.» (استیتس، ۱۹۸۷: ۲۰). که در آن «شبیه‌سازی‌ها بر واقعیت» مقدم شمرده می‌شوند.

شبیه‌سازی تمایز بین «واقعیت» و «دروغ» بین «واقعی» و «تخیلی» را همواره تهدید می‌کند. اگر شبیه‌سازی فاصله بین «واقعیت» و «خیال» را تهدید می‌کند، پس صحنه می‌تواند به‌عنوان مکانی جهت عملی شدن این تهدید به‌حساب بیاید. جان سرل فیلسوف، بین قوانین نمایشی یک داستان و بازگویی صرف آن داستان تفاوت قایل می‌شود؛ «یک داستان خیالی بازنمایی نیمه واقعی از بیان حوادث است؛ اما یک نمایشنامه، چیزی که اجرا می‌شود، بازنمایی از بیان حوادث نیست، بلکه خود بیان غیرواقعی حوادث است.» (سرل، ۱۹۷۹: ۵۹). برخلاف داستان مکتوب که نقلی از حوادث است که به‌واسطه راوی داستان گفته می‌شود، داستانی که اجرا می‌شود، داستانی است که به‌نظر این‌جا و اکنون دیده می‌شود. حضور اساس نمایش است، حضور در نمایش شاخصه‌ای ساده و یکپارچه نیست، بلکه مجموعه‌ای پیچیده و چندجانبه از مباحث و اندیشه‌هاست. تجلی حس حضور بسیار از حس تخیل متفاوت است. تخیل بستگی شدیدی به ساختن حضور از یک پدیده تخیلی دارد، درحالی‌که تجلی حضور به داشتن حضور اشاره می‌کند. حضور ساده یک فرد در زمان‌ومکان خاص، با وجود او در همان مکان‌وزمان که اتفاق روی داده، یکسان نیست. حضور در تئاتر تنها می‌تواند در هنگام اجرا ساخته می‌شود.

جیمز اورمسون می‌نویسد:

«شنوندگانی که با قراردادهای نمایشی آشنا هستند، انتظار دارند نمایشنامه‌نویس پیشینه فرضی و غیرواقعی نمایشی را به آن‌ها ارایه کند. داستان نمایش درواقع همین تفسیر غیرواقعی است. هر یک از مخاطبینی که در نیابند این تفسیر غیرواقعی است، درام را با واقعیت اشتباه گرفته است.» (اورمسون، ۱۹۷۲: ۳۳۸).

دنیای دراماتیک توسط مخاطب آشنا با قراردادهای نمایشی نوعی ساختن دنیای فرضی است، درام به‌واسطه نوعی فرضیه‌سازی فعال توسط مخاطبی که می‌تواند تفاوت آشکار بین دنیای واقعی و غیرواقعی را تشخیص دهد، خلق می‌شود. یک‌باردیگر در این‌جا، مفهوم «غیرواقعی» که اورمسون در پیشنهاد خود مطرح کرده، تمایز بین «درام» و «واقعیت» را شدت می‌بخشد. «تماشاگری که می‌تواند درام را از واقعیت متمایز کند پیوسته آگاه است که تفسیرش غیرواقعی است.» (اورمسون، ۱۹۷۲: ۳۳۹).

ب: حضور- زبان

ابرسفلد اعتقاد دارد: «تئاتر تنها مایم ساده، رقص و یا اجرا نیست، بلکه تئاتر همه این‌ها به‌علاوه زبان است.» (ابرسفلد، ۱۹۹۷: ۱۸۵). زبانی که به‌گونه‌ای موجز و خاص عمل می‌کند و بدین‌طریق واقعیت خود را می‌سازد. بنابر دیدگاه استیتس: «زبان نمایش برخلاف داستان، نقاشی، مجسمه‌سازی، سینما، درحقیقت زبانی است که واژگانش قیاسی غیرمتعارف از اشیاء دارند، اشیاء آن گونه که به‌نظر می‌رسند، وجود دارند.

در این قیاس شبیه‌سازی بر واقعیت مقدم شمرده می‌شود.» (استیتس، ۱۹۸۵: ۲۰). لامارک واولسن در کتاب خود تحت‌عنوان ***واقعیت، تخیل و ادبیات*** به‌استناد دیدگاه ارسطو درباره واقعیت، این‌که واقعیت پدیده‌ای ملموس و مرئی است، استدلال می‌کند: «تمایز مابین گفتمان تخیلی و گفتمان واقعی درحقیقت تمایز مابین کارکردهای زبانی است.» (لامارک، ۱۹۹۴: ۶).

زبان نوعی تعامل اجتماعی بین افراد یک جامعه است، ما به‌واسطه زبان واقعیت خودمان را خلق می‌کنیم. اما زبان تئاتر به‌مثابه یک فرم زبانی با دیگر فرم‌ها تفاوت دارد. ما می‌دانیم که مبادلات کلامی در زندگی روزمره تحت‌تأثیر قوانین تلویحی ارایه شده توسط پاول گریک شکل می‌گیرد. گریک از این دو قانون تحت‌عناوین زیر نام می‌برد:

«قانون کمیت

قانون کیفیت

در قانون کمیت گوینده ملزم می‌شود تا میزان اطلاعات مورد نیاز مخاطب خود را جمع‌آوری نماید. اما در قانون کیفیت، قانون بنیادین تقریباً مسلم فرض شده. به دنبال این مطلب است که: انسان می‌بایست همواره حقیقت را بگوید و بدون گفتن حقیقت هیچ ارتباطی امکان‌پذیر نیست.» (گریک به نقل از ابرسفلد، ۱۹۹۷: ۱۸۸). درحالی‌که مشخصه اصلی زبان نمایشی، نقض آشکار این قوانین است. زبان نمایشی با خرق‌عادت مفهوم جدیدی را خلق می‌کند. هرچند چینن نقض‌هایی در زبان روزمره هم یافت می‌شود اما غالباً به‌ندرت و مهم‌تر از همه این‌که ناخودآگاه و غیرتعمدی هستند. درحالی‌که در تئاتر از نوعی سنجیده‌گی و کارایی دقیق برخوردار هستند. زبان نمایشی تنها یک گفت‌وگوی ساده نیست بلکه خلق‌کننده کنش و ستیز است. از اساس طبیعت تئاتر بر پایه جدل و ستیز بنا شده است. زبان در تئاتر، زبان پرجنب‌وجوش و در جریان است. هر گفتار (هر خطی که شخصیت می‌گوید) نه‌تنها دارای معناست بلکه کنش را پایه‌گذاری می‌نماید و موقعیت ارتباط را تغییر می‌دهد... گفت‌وگو نمایشی گفت‌وگویی مضاعف و دوگانه است، این گفت‌وگو نه‌تنها بین گوینده x و گوینده y (یا دیگر گوینده‌ها) بلکه بین تمام کسانی‌که در آن نقش دارند و مابین مخاطب در جریان است. ازاین‌رو تولید این زبان بسان ادراک آن چندگانه است... مخاطب درواقع شاهد دو فرم بیانی است:

«فرم بیانی مؤلف که در پشت شخصیت– گوینده پنهان است.

فرم بیانی شخصیت که به واسطه بازیگر– گوینده دوباره بیان می‌شود.

ازاین‌رو گوینده در تئاتر موجودی سه وجهی است: نویسنده، شخصیت، بازیگر و در مرحله بعدی شخصیت، بازیگر، مخاطب. واسطه بازنمایی واژگان مناسب و موجود در مبادلات زندگی روزمره متن دومی را (تعبیر باختین) خلق می‌نماید، متن مصنوع، یا به عبارت دقیق کلمه، ابژه زیباشناختی که نیازمند

ادراک زیباشناختی مخاطب خود است. ازاین‌رو زبان نمایشی نه‌تنها ابزاری جهت تبادل آرای و عقاید، بلکه به‌مثابه شعر ابزاری جهت بیان احساسات و تصورات و هم سازنده آن‌ها می‌باشد. با این تفاوت که نوشتن برای تئاتر خلق در لحظه و برای لحظه است... تمام متن‌های نمایشی درحقیقت واکنشی به نیازهای قطعی مخاطب هستند، ازاین‌رو می‌توان گفت به زمان اکنون محدود می‌شود، هرچند نمایش مربوط به گذشته باشد.» (ابرسفلد، ۱۹۹۷: ۸۷-۱۸۶).

تورنتون وایلدر[۴۴] اعتقاد دارد: «روی صحنه زمان همیشه حال است.» (وایلدر، ۱۹۶۴: ۲۴۰). اندی لاوندر[۴۵] اذعان می‌کنند: «نمایش همیشه در اکنونی اجرا می‌شود... اکنونی که باعث بالا رفتن سطح آگاهی مخاطب از اکنون می‌شود.» (لاوندر، ۲۰۰۲: ۱۸۹).

فردینان دوسوسور زبان‌شناس مشهور فرانسوی نخستین‌بار نشان می‌دهد که معنا چگونه خلق می‌شود. او چگونگی انتقال تصورات را به‌واسطه زبان، اصوات، یا نشانه‌های نوشتاری موردبررسی قرار می‌دهد. او نشان می‌دهد که زبان از دو بخش متمایز دال‌ومدلول ساخته شده است. درنظر سوسور این دو بخش نشانه را خلق می‌کند. و هر نشانه به‌عنوان یک دال، مدلولی به همراه دارد. واژه‌ها و عبارات گوینده یا نویسنده در تجربه شنونده حاضر هستند، شنونده با استفاده از تجربیات پیشین خود مبنی بر استفاده از زبان معنا را می‌سازد. ازمنظر آستین وقتی واژه‌ها بیان می‌شوند موقعیت جدید حکم‌فرما می‌شود. این‌گونه گفتارها آن‌چیزی است که استین از آن تعبیر به «اجراییت» می‌کند. به‌تعبیری «اجراییت» یعنی حذف شدن یک چیز و آشکار شدن چیز دیگر، حذف شدن واژه‌ها و آشکار شدن اعمال، رفتار و حرکات بر جهان صحنه، به‌عبارتی شرط لازم و ضروری اجرا حذف شدن یک بخش به بهای آشکار شدن فراسوی آن بخش است. هر زمانی‌که این اتفاق حادث می‌شود، اجرا معنا می‌یابد. جریان این حذف و «حضور» خود اجرا است. ازاین‌رو اجراییت که ابعاد آن در زندگی روزمره یافت می‌شود یعنی عمل کردن، درحالی‌که اجرا در تئاتر خود نمایش دادن «این عمل است». این همان مفهومی است که دریدا از زبان دارد. او زبان را در کل نوعی فراخوانی و احضار تعریف می‌کند. رولان بارت استدلال می‌کند که متن فضایی چندبعدی را شامل می‌شود. و خلق متن به‌عبارتی، فراخوانی قدرت است. اما این فراخوانی تنها در جریان ارتباطی رو می‌دهد. مجموعه‌ای از تصاویر تولیدشده توسط متن، تنها زمانی‌که مخاطب به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد، معنادار می‌شود. این مفهوم از فراخوانی قدرت می‌تواند آن‌گونه که ما آن را در زندگی اجتماعی بیان می‌کنیم، در مورد اجرا نیز به‌کار بسته شود. ازاین‌رو اجرا مانند زبان و زبان به مانند اجرا عمل می‌کند.

فراتر از دیوارها سنتی موجود در گفت‌وگوی روزمره گسترش می‌یابد و خودش را با هر چه که قابلیت قاب‌بندی شدن داشته باشد، مرتبط می‌سازد. زبان در نمایش بر پایه این جریان ارتباطی و تعاملی استوار است.

پ: حضور- فضا، ابژه

به‌استناد دیدگاه الام: «صحنه تئاتر دارای این قدرت شگرف است که همه اشیاء و همین‌طور همه بدن‌هایی را که در آن قرار دارند و در چهارچوب آن تعریف شده‌اند را متحول کند و به آن‌ها قدرت شگرف دلالت‌گری را که در شرایط عادی و در کارکردهای متعارف اجتماعی‌شان فاقد آنند و یا در آن تا این حد مشهود نیست ببخشد... هر چیزی، هر کیفیتی که داشته باشد... مادامی که مشابه چیز دیگری است و در حکم نشانه آن چیز به کار می‌رود شمایل آن چیز است.» (الام، ۱۹۸۰: ۲۱).

ابرسفلد درباره وضعیت متناقض‌گونه نشانه در تئاتر می‌نویسد: نشانه بر سه چیز دلالت دارد:

«دلالت بر متن دراماتیک

دلالت بر جهان واقعی

دلالت بر خودش.» (ابرسفلد، ۱۹۸۲: ۳۴).

این دلالت‌گری در دو سطح عمده روی می‌دهد:

«سطح اول: حضور هم‌زمان نشانه‌های متغیر بر صحنه، در تئاتر، بازیگران، تجهیزات سه‌بعدی می‌توانند صحنه را به‌واسطه دکورهای نقاشی شده دوبعدی، اسلایدها، عروسک‌ها، به آن‌چه که هنرمندان مایم «فضای واقعیت» یافته می‌نامند تقسیم نمایند.

سطح دوم: جابه‌جایی، پویایی و قابلیت تغییرپذیری نشانه؛ یک ابژه واقعی می‌تواند به‌واسطه یک مرحله بینابینی،بیانگر یک ابژه تخیلی باشد، آن نه‌تنها می‌تواند مفاهیم ضمنی خودش، بلکه مفاهیم دلالت‌گرانه خود را نیز تغییر دهد. هر وسیله صحنه‌ای می‌تواند، در اصل جایگزین خاصی از پدیده‌ها باشد.» (الام، ۱۹۸۰: ۱۶-۱۲). ازاین‌رو حرکات می‌توانند جایگزین ابژهای ثابت و مقاوم «در مایم»، کلام می‌تواند جایگزین ابژهای صحنه‌ای «در شکسپیر» چوب هاکی جایگزین «اسلحه» و بازیگر جایگزین میزان سن و غیره شود، فیسچر لیخت در این‌باره می‌گوید:

«جابجایی نشانه‌ها... متضمن کارکردهای چندسویه نشانه‌ای است، ازاین‌رو یک نشانه تئاتری می‌تواند جایگزین نشانه‌های تئاتری دیگر باشد. به‌عنوان مثال یک صندلی می‌تواند نه‌تنها به‌عنوان یک صندلی بلکه به‌عنوان یک کوه، پلکان، شمشیر، چتر، اتومبیل، سرباز دشمن، گهواره کودک، عاشق دلسوز، شیر خروشان و غیره نیز باشد.» (لیخت، ۱۹۹۲: ۱۳).

تعامل ممکن این نشانه‌ها در فضای تئاتر و بازی حضور/غیاب آن منجر به ارایه دیدی خاص به مخاطب و فهم جدیدی از مفهوم حضور می‌شود. مرلوپونتی اعتقاد دارد که: «جریان فهم نیازمند سازماندهی ذهنی اطلاعات و ایجاد ارتباط مابین ابژه‌ها، تصورات، رویدادها و ارتباطات است. تجربیات مفهومی و سازماندهی این تجربیات درون رابطه‌ای علی و معلولی، جریانی است که به‌واسطه

خودآگاهی،منجر به خلق نگاه نشانه‌شناختی جهان می‌شود.» (پونتی، ۱۹۶۴: ۹۷). تمام این جریان در فضای تئاتر آشکار می‌شود ازاین‌رو فهم «حضور» بستگی به فهم مفهوم فضا و ویژگی‌های نشانه‌شناختی آن دارد. فضای تئاتر فضای خالی نیست، این فضا به‌واسطه مجموعه‌ای از عناصر عینی متغیر و سرشار از اهمیت پر می‌شود. عناصری چون:

«تجهیزات صحنه‌ای

ابژه‌های دکوراتیو

بدن‌های بازیگران.» (ابرسفلد، ۱۹۹۹: ۱۲۰).

پدیده معنادار فضا اشاره به سکوت یا خلأ مابین عناصر بعددار موجود در خودش دارد. در حالت کلی فضا به‌عنوان پس‌زمینه‌ای جهت تأکیدگذاران بر ابژه‌های دیگر درنظر گرفته می‌شود. فضا پس‌زمینه‌ای جهت ادراک اولیه جهان است. شناخت جغرافیای فضا بدون شناخت جسم و کالبد یا ابژه‌های موجود در آن امکان‌پذیر نیست. شناخت فضا به‌واسطه ادراک محدودیت‌های فیزیکی و درک خودآگاهانه آن از طریق حواس بشری، معنا می‌یابد. ازاین‌رو بین ادراک فضای تئاتر و ادراک ابژهای تئاتری و نقش نشانه‌ای و دلالت‌گرانه آن در بازی حضور/ غیاب ارتباطی وجود دارد. تصورات دریافت‌شده از ابژهای بازنمودی مخاطب را در فهم کلیت جهان یاری می‌رساند. ازاین‌رو فهم و سازماندهی فضا به‌مثابه گسترش مفهوم «قدرت» در ارتباطات بشری عمل می‌کند. این قدرت ابژهای روزمره و بسیار معمولی را تبدیل به حامل‌های معنا می‌کند. «حضور» چیز جزیی این جریان نیست. گرچه کانون توجه در اجرا بازیگر است، اوست که بسان تردستی ماهر عوامل متغیر را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. ازاین‌رو فهم این «حضور» بستگی به حضور بازیگر متعهد و مسوول دارد. بازیگر در موقعیت‌های حساس با استفاده از مهارت، باور، دقت، مخاطب را متقاعد به پذیرفتن مدلول‌ها می‌کند. اما نباید فراموش کرد که بازیگر در این رسالت به‌تنهایی نقش ندارد، بلکه تصمیم‌های طرح‌شده ازسوی کارگردان، طراح صحنه و از همه مهم‌تر تمایل مخاطب نیز مؤثر است. فضای نمایش توسط نویسنده مشخص می‌شود، طراح صحنه آن را عینیت می‌بخشد. کارگردان این فضا را متعالی و بازیگر به آن واقعیت می‌بخشد. ازاین‌رو در تئاتر دو فضا وجود دارد: فضای مادی- فضای معنوی. رابطه این دو رابطه‌ای تعاملی است. فضای مادی دارای مشخصات فیزیکی است. دارای اندازه، ابعاد، مقیاس و... است. هریک از این مشخصات به‌مثابه یک دینامیک عمل می‌کنند. این دینامیک‌ها هم‌زمان با یکدیگر عجین شده و بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. به‌عبارتی این قدرت مؤثر «مادیت» فضایی است که منجر به انتشار اتمسفر موجود در آن می‌شود. یا به‌بیانی‌بهتر انتشار «معنا» می‌شود. اتمسفر نتیجه احساسات موجود در فضای تئاتری است که به‌واسطه بازیگر برای مخاطب خلق می‌شود. این اتمسفر شب‌به‌شب و تحت‌تأثیر رویدادهایی که در جهان بیرون

از صحنه روی می‌دهد، تغییر می‌کند. چراکه دریافت آدم‌ها متناسب با تفاوت تجربیات‌شان از یکدیگر متفاوت است. اتمسفر نوعی انرژی است، ازاین‌رو فعالانه بر بخش دیگر «مادی» تأثیر می‌گذارد. این انرژی روحی- روانی، انرژی فعال و در جریان «دقیقاً» به‌مثابه معنای حضور، باعث می‌شود تا هر عضو از مخاطب نسبت به فضای تئاتر و تمام عناصر موجود در آن واکنش نشان دهند. این هم‌کوشی انرژی‌گونه اتمسفر تمام فضای تئاتر را دربر می‌گیرد، به موازات جهان واقعی جهان تخیلی خلق مکند، مخاطب جوهر ارگانیک این زندگی خلق شده را به‌استناد اصل «تعلیق ناباوری» «کالریج» فهم می‌کند. فضای تئاتر بسان «حضور» بخشی از ماست، بخشی که ما نمی‌توانیم آن را ببینیم، گویی از ما جداست، رویت‌پذیر نیست و تنها به‌واسطه اجرا و در درون اجرا ادراک می‌شود. اما سوال این‌جاست آیا می‌توانیم فضا را بدون ابژه درنظر بگیریم. اینشتین به‌استناد تئوری نسبیت خود اعتقاد داشت: «فضا پدیده‌ای مستقل نیست، بلکه به‌واسطه ابژه مشخص می‌شود.» (اینشتین، ۱۹۶۱: ۳۱). فضا در خود و از خودش واکنشی برنمی‌انگیزد تا تبدیل به پس‌زمینه‌ای جهت دریافت چیزی به‌مثابه چیز دیگر شود. ازاین‌رو فضای تئاتر یک پدیده ثابت به‌مثابه ابژه یا ماده بسان دیگر ابژهای موجود در جهان نیست. تمایز این ابژه از ابژه‌های دیگر موجب شناخت مستقل آن به‌عنوان نشانه می‌شود. افسونی که تئاتر به کار می‌برد، در الگوی نخستین به این واقعیت مرتبط است که تئاتر ابژه‌ای در جهان است، ابژه‌ای که شرایط و موقعیت‌های خاص را ملموس و متجسم می‌کند، اما ابژه‌ای متفاوت. ابرسفلد درباره نقش دوسویه ابژه در تئاتر دو رویکرد را بیان می‌دارد:

«رویکرد اول: هر آن‌چه بی‌روح باشد ابژه است.

رویکرد دوم: هر آن‌چه که قابلیت بازنمایی شدن را بر صحنه داشته باشد ابژه است.» (ابرسفلد، ۱۲۱:۱۹۹۹).

به‌استناد دیدگاه ابرسفلد می‌توان ادعا کرد که شخصیت، در متن نیز چیزی جز یک ابژه بی‌روح نیست، روح شخصیت در اجرا شکل می‌یابد. این روح به‌واسطه ارتباط بین شخصیت‌ها و جهانی که در آن به‌سر می‌برند، آن‌هم در یک لحظه آشکار می‌شود. درک این لحظه، درک مفهوم «حضور» است.

ابژه‌های متنی (دکور، شخصیت، تجهیزات صحنه‌ای و...) یک تصویر و ارایه‌گر تصویرند، درحالی‌که همین ابژه‌ها در اجرا «ارایه‌گر» وجود داشتن یا «هستی داشتن» یا «حضور داشتن» است. ازاین‌رو بخش‌های متفاوت فضا به‌عنوان یک ابژه بیشتر از آن که دلالت بر سیستم نشانه‌ای داشته باشند بر «حضور- داشتن» یا در «این‌جا بودن» پدیده تأکید می‌کند. این وجود فضایی به‌واسطه ابژه‌ها موجب ادراک در لحظه موجودات می‌شوند. فضای تئاتر با تمام ویژگی‌های موجود در خودش شاهدی غیرواقعی از فضایی واقعی است. اتمسفر و معنای موجود در فضا عنصر تلویحی است که تنها در اجرا به‌گونه‌ای

خاص آفریده می‌شود. این عنصر در متن موجود نیست . حضور در بازی‌های دال/ مدلولی جایی‌که مدلول ازمنظر ساختارگرایی همواره به تعویق می‌افتد، وجود دارد. فضای تئاتر به‌واسطه ویژگی‌هایش عامل واسطه‌ای جهت فهم «حضور» می‌شود.

ت: حضور- بازیگر

نشانه‌شناسی و بررسی مفهوم حضور در مورد بازیگر به نسبت فضا، تجهیزات صحنه‌ای و ابژه پیچیده‌تر است. او «بازیگر» به‌مثابه یک نشانه بینامتنی، یا واسطه بین مخاطب و اجرا عمل می‌کند. او نه‌تنها از شخصیت بلکه از نوع ابژه‌های تخیلی نیز حمایت می‌کند، چراکه بر صحنه بدون استفاده از گریم و عناصر الحاقی، می‌تواند شخصیت یا شخصیت‌های متفاوت را در سن- جنسیت- نژاد و غیره نمایش دهد. او حتی می‌تواند در یک اجرا چندین نقش متفاوت را بازی کند. و تمام این عملکرد به‌واسطه «بدن» ارایه می‌شود. تئاتر سنتی یا کمی فراتر از آن تئاتر روان‌شناسانه، بر پایه جاذبه هویت یا اصل هم‌ذات‌پنداری شکل می‌گیرد. در این تئاتر مخاطب درحالی‌که در محیطی تاریک نشسته است، با فراموش کردن خود- بدن خود و پریدن روی صحنه «یعنی تصویر بدن دیده شده را وارد خود کردن یا خود را وارد آن بدن کردن» با واقعیات و بدن‌های شخصیت‌های موجود در خط داستان یا اشکال دیگر مأنوس می‌شود. بخش‌هایی از بدن مخاطب صندلی را ترک کرده و روی صحنه با شخصیت‌ها عجین می‌شود. البته این بدان معنا نیست که بگوییم بازیگر در تئاتر سنتی از نیروی حضور آگاه نیست. بلکه درواقع او از این نیرو آگاهی دارد و از آن جهت اغوا کردن یا فریب دادن مخاطب به‌منظور تأیید و به‌رسمیت شناختن شخصیتی که در حال اجرایش است، سود می‌برد. در این تئاتر بدن به‌مثابه یک ابژه، متکی بر موقعیت دراماتیک است. موقعیت دراماتیک بدن را پایه‌ریزی و بیان می‌کند. اگر در این مفهوم تلقی از بدن هم نشانه باشد، نشانه‌ای «ثانویه» به‌شمار می‌رود، چراکه اساس آن موقعیت و کنش و منطق کلامی است. بازیگر، شخصیتش را متناسب با «کلام» و کنش و رفتار روان‌شناسانه ارایه می‌کند. «کنش و کلام مؤثرتر از هر چیزی بدون ارجاع بدن به چیز دیگر، در شیوه‌ای فی‌البداهه، خودانگیخته و مسحورکننده عمل می‌کند اما در سوی دیگر، در تئاتر فراسنتی- هم‌طراز با تحول «تصور بدن» در فلسفه و تفکر مدرن و رهایی از دوگانه‌انگاری دکارتی- بدن خودش را از «ابژه» بودن خلاص می‌نماید.» (میک کانن و کرینسکی، ۱۹۸۱: ۱۴۲).

در تئاتر فراسنتی تمام این عملکرد به‌واسطه نقش نشانه‌ای و نمادین بدن جاری می‌شود. به‌استناد دیدگاه مرلوپونتی بدن و خطوط مواج و زنده آن، نه‌تنها تقلیدگر نیست، بلکه اطلاعاتی غیرساختگی را ارایه می‌کند. پونتی اعتقاد دارد: «بدن فراتر از یک ابژه، جریان یا مجموعه جریانی است که به‌واسطه

«خودآگاهی» و به گونه‌ای متضاد، فضای مبهم «بودن» یا «حضور داشتن» را کشف می‌نماید.» (پونتی، ۱۹۶۷: ۲۳۱). اساس تئاتر پست‌مدرن بر پایه تأثیر حضور بنا می‌شود. بازیگر در این‌نوع از تئاتر آگاهی خودش را از نیروی حضور با مخاطب تقسیم می‌کند. یعنی مخاطب نیز به اندازه اجراگر در ساختن حضور تأثیرگذار می‌شود. در این تعامل فراتر از اصل «هم‌ذات‌پنداری» از قانون «بازتاب» استفاده می‌برند، این قانون به هر دو طرف اجازه می‌دهد تا به روی یکدیگر تابیده و تأثیر بگذارد. به اعتقاد من: «این آن چیزی است که بلکر از آن تعبیر به «دوختن- کوک زدن بدن» - «نه مسخ شدن بلکه رو در رو شدن» می‌کند.» (بوگارت، ۲۰۰۷: ۸۲). اریکا فیسچرلیخت: «تجربه حاضر بودن را قابلیت تعاملی بازیگر با مخاطب و فضا می‌خواند، تجربه حاضر بودن آن چیزی است که بازیگر برای کشف و آشکار کردنش آموزش می‌بینند.» (لیخت، ۲۰۰۸: ۹۶). درعوض برای اسلاندر: «این حضور به سادگی آن‌چه که در جریان آموزش بازیگر یا اجرا کشف می‌شود نیست، بلکه بیشتر چیزی است که به‌واسطه بازی و وساطت تکنیک‌های روحی روانی مابین سطوح آگاهی و ناآگاهی موجود در روان بازیگر تولید می‌شود ارایه می‌گردد.» (اسلاندر، ۱۹۹۷: ۳۲).

هانس- تیس لمن[۴۷] در کتابش تحت‌عنوان ***تئاتر پست دراماتیک*** درباره تغییر فهم بدن در عصر حاضر می‌نویسد: «در تئاتر پست دراماتیک، تنفس، ضرب آهنگ، فعلیت حضور فیزیکی بدن‌ها بر کلام غلبه می‌کند. موفق به یک گشایش و یک پراکندگی کلام می‌شویم به‌طوری که دیگر لزوماً یک دلالت از آ (صحنه) به سوی ب (سالن) منتقل نمی‌شود، بلکه انتقالی اختصاصاً تئاتری و «جادویی» انجام می‌گیرد... اصل نمایش طبعاً به بدن، به ژست‌های بازی و به صدا اطلاق می‌شود ولی عملکرد نمایشی زبان را نیز به چالش می‌کشاند. از منظر لمن بدن نشانه‌ای پرمعناست که به‌واسطه جدی بودن، و انرژیک بودن حرکات خودش را به‌مثابه یک کیفیت فیزیکی- خودبسنده ارایه می‌نماید. هر آن‌چه که می‌بایست «باشد» یا «حاضر باشد» در همان زمان «شدن» است و بس.» (لمن، ۲۰۰۶: ۱۵۴). در این رویکرد «در این‌جا بودن» به‌معنای آگاهی داشتن از زمان حال نیست، بلکه بیشتر فهم حضور یا ارایه جهان تخیلی است. حضور صحنه‌ای یا اجرایی چیزی است که به‌ضرورت مخاطب را به‌سوی اجراگر می‌کشاند، ازاین‌رو عنصر اجراگر در این مفهوم عنصر ضروری به‌شمار می‌رود.

باربا[۴۸] به‌طورمشخص درباره این‌که بازیگر چگونه می‌تواند در لحظه اجرای نقش تبدیل به یک نشانه شود می‌گوید: «تکنیک‌های روزانه بدن می‌بایست جای خودش را به تکنیک‌های مافوق- روزانه بدن- بدهد. این تکنیک توجهی به شرطی‌سازی‌های معمولی بدن ندارد. باربا توضیح می‌دهد که اگر این جایگزینی اتفاق نیفتد قابلیت بدن بازیگر جهت دلالت‌گری محدود می‌شود، ازاین‌رو بازیگر به‌مثابه انسانی که خودش با بدنش شباهت زیادی با انسان دارد ملامت می‌شود. در نتیجه یک بازیگر جهت ارایه چیزی

بیشتر از خودش و خلق مفاهیم موجز می‌بایست قابلیت جابجاشدن به‌عنوان یک نشانه را در خود کسب کند. بازیگر چاره‌ای جز تبعیت از این اصول ندارد، اصولی که از او می‌خواهد تا خودش را از شر عادت‌های روزانه بدنی... تنها به منظور نمایش یا بازنمایی خودش خلاص نماید.» (باربا، ۱۹۹۱: ۱۶). به تعبیر سوزان لانگر[۴۹]: «بازیگر بخشی از گذشته واقعی که پیشتر ثبت شده نیست. او به گونه‌ای فعال درگیر ساختن آینده‌ای «واقعی» است. بدن بازیگر نیز می‌بایست به همین شیوه متمایل به «آینده‌ای واقعی» باشد.» (لانگر، ۱۹۵۳: ۳۰۷). بدن می‌بایست تعادل ناپایداری که باربا از آن تعبیر به «اساس بازیگری صحنه» میکند را نمایش دهد. چراکه مخاطب درحال‌مشاهده آن‌چه که پیشتر به‌مثابه یک نشانه یا روایت خلق شده نیست. وضعیت ارایه‌شده بازیگر به مخاطب، همواره تا حد زیادی خطرآفرین و «بودن» بر صحنه عملی ستیزه‌جویانه است. «صحنه مکانی است که چوبه‌های مرگ تعمداً در آن افراشته می‌شوند. بدن تعمداً خودش را به‌مثابه یک قربانی در خطر قرار می‌دهد. برای بازیگر قبول این خطر تنها به بهای عبور از عرض صحنه می‌باشد.» (بوگارت، ۲۰۰۸: ۳۵). اما گویی چاره‌ای نیست، بازیگر در این پروسه لابد به قربانی کردن «خود» و بدنش می‌پردازد.

ث: حضور- مخاطب

زندگی در تئاتر دوسویه دارد، سویه بازیگر و اجرا، و سویه حقیقت مخاطب. تئاتر بدون یک جزء و به‌تنهایی کفایت نمی‌کند. تئاتر همان‌گونه که بدون بازیگر هویت ندارد، بدون مخاطب نیز کامل نیست. تئاتر مکانی است که در آن کنش تقلیدی توسط بدن‌های زنده بازیگران در برابر دیدگان بدن‌های زنده تماشاگرانش ارایه می‌شود. تئاتر مکانی است که اجراگران و تماشاگران یکدیگر را ملاقات می‌کنند. حضور این دو سویه در آن الزامی است. ارتباط مستقیم بین اجراگران و مخاطب، در لحظه، ویژگی خاصی است که تئاتر را از دیگر هنرها هم‌چون سینما، تلویزیون و غیره مجزا می‌کند. ازاین‌رو بازیگر و مخاطب، محور بنیادین کنش و مفهوم «حضور» به‌شمار می‌روند.

مخاطب مفهوم ارایه‌شده در کنش و تمامیت معنای حضور را دریافت می‌کند. ازاین‌رو حضور به‌عنوان یک سیستم بنیادین تنها زمانی هستی می‌یابد که مخاطب آن را دریافت و بازسازی کرده باشد. به‌عبارتی کشف مفهوم «حضور» بدون دریافت و تفسیر مخاطب از سیستم خلق‌شده توسط تیم اجرا امکان‌پذیر نیست. هر دو سوی این جریان، مخاطب و گروه اجراگر، در یک زمان‌ومکان، حضور را ادراک می‌کنند. پاتریس پاویس درباره اهمیت نقش مخاطب در فهم حضور می‌نویسد:

«حضور داشتن به این معناست که بدانیم چگونه توجه مخاطب را به سوی خود جلب کرده و تأثیری بر جای بگذاریم» پاویس حتی از این پیشتر می‌رود و بیان می‌کند که: «حضور به‌معنای برخوردار بودن

از نعمت، «چیز وصف ناشدنی» می‌باشد، چیزی که باعث خلق احساس آنی هم‌ذات‌پنداری در مخاطب می‌گرد، انتقال مفهوم زندگی به‌واسطه ارایه پایدار به جایی یا برای کس دیگر.» (پاویس، ۱۹۹۸: ۲۸۵). حضور به‌عنوان جوهر بنیادین اجرا، مواجهه تمام سیستم‌های معنادار در لحظه اکنون است. سیستم معناداری که هم به‌واسطه تیم اجرا (کارگردان- بازیگر- عوامل صحنه و...) و هم ادراک مخاطب خلق می‌شود، حضور مفهومی است که در زمان‌ومکان مفروض، این سیستم‌های معنادار متفاوت را به‌صورت یک‌جا گرد آورده و با مخاطب مواجه می‌سازد. فیلیپ اسلاندر، همواره از «حضور» برای اشاره به ارتباط بین بازیگر و مخاطب یاد می‌کند بازیگر به‌مثابه: «عامل آشکارسازی نزد مخاطب، یا مشخصاً تجلی جذابیت‌های روحی- جسمی بازیگر به مخاطب، مفهومی که با واژه «افسون» ارتباط دارد استفاده می‌نماید.» (اسلاندر، ۱۹۹۷: ۹۲). حضور، بدون فهم مخاطب معنی ندارد، مخاطب تحت‌تأثیر هم‌زمانی سیستم‌های معنادار و تأثیر متقابلش بر آن، موفق به کشف حضور می‌شود. کرونر درباره تأثیر حضور بر مخاطب می‌نویسد: «حضور ویژگی بسیار هیجان‌انگیزی است که مخاطب خود را افسون می‌کند، توجه آن را به خود معطوف می‌نماید و تأثیری فراموش نشدنی بر جای می‌گذارد.» (کرونر، ۱۹۹۳: ۸۳). آن از عمق سرشت درونی اجراگر، ناخودآگاهش جایی‌که در پس ذهن سکنی دارد، نشأت می‌گیرد به‌معنای دقیق کلمه در اجراگر و مخاطب سکونت دارد، حضور صحنه، جوهر وجودی اجراگر است، جوهری که فرافکنی می‌شود، مخاطب به‌واسطه این فرافکنی با آن ارتباط برقرار می‌کند. و بخش مهمی از احساسات خودش را شکل می‌دهد. هووارد اعتقاد دارد: «حضور عاملی است که هنرمند را از تکنسین مجزا می‌نماید.» (هووارد، ۲۰۰۸: ۱۲۵).

«حضور» درحقیقت مهم‌ترین عامل ارتباطی بین اجرا و مخاطب به‌شمار می‌رود. مخاطب آن را دریافت می‌کند، چون آن را دوست دارد. زیرا از تخیل برمی‌خیزد، تخیل تصویری از زندگی است، نه فقط تصویری از زندگی، بلکه تصویری از زندگی در جریان. زندگی که بسان تخیل در کانونش ستیز واقع است.

پرسش این‌جاست مخاطب چگونه این تخیل و توهم را فهم می‌کند: دانتو[۵۱]، نظریه‌پرداز و فیلسوف هنر درباره چگونگی این جریان می‌نویسد:

«اگر توهم به‌معنای «رخ دادن» و «وجود داشتن» باشد، آن گاه بیننده نمی‌تواند از هرگونه خصوصیاتی که واقعاً متعلق به آن مدیوم است آگاه شود، درحقیقت به همان اندازه که «مدیوم» را ادراک می‌کنیم، به همان اندازه توهم و تخیل متوقف می‌شود.» (دانتو، ۱۹۸۱: ۱۵۱)

...اجرا توهمی است از یک توهم و این چنین می‌تواند نسبت به تجربه عادی «حقیقی‌تر» و «واقعی‌تر» تلقی شود. «اما گاهی به‌ویژه در تئاتر لازم است چنان زندگی کنیم که گویی «انگار-

as if» عین «به واقع» is است.» (شکنر، ۲۰۰۳: xi).

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که پیشتر شاهد بوده‌ایم، اصطلاح «حضور» منجر به ارایه مجموعه خاصی از معانی تلویحی در محتوای اجرا می‌شود. ازاین‌رو «حضور» به‌مثابه بنیاد اجرا، تنها به‌واسطه تأثیر اجرا ادراک می‌شود. اجرا قابلیتی است که به‌واسطه میزان تأثیر روش، یا چگونگی حضور بازیگر توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند. بازیگر به‌واسطه تمرکز، فرافکنی، توجه، دقت، توصیف، اعتمادبه‌نفس این جریان را به حرکت می‌اندازد. ازاین‌رو آن‌گونه که پاور استدلال می‌کند: «حضور پدیده‌ای مشخص و تثبیت شده نیست، بلکه سوژه‌ای است که همواره در تعامل مابین نشانه نمایشی و محتوایی که در اجرا شکل می‌گیرد در حال تغییر و تبدیل است.» (پاور، ۲۰۰۸: ۱۴). این حضور است که واکنش‌های تخیلی ما را هدایت می‌کند. ازاین‌رو هر عملی که بیانگر تخیل باشد، می‌تواند حضور معنا شود. این تخیل، تخیل غیرواسطه‌ای است، به‌عبارتی قدرتمندترین تخیل در تئاتر است. تخیلی که واقعیتش در سرتاسر اجرا مدام آشکار می‌شود. حضور گفت‌وگوی صادقانه و واقعی با مخاطب است. گفت‌وگویی که به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد آرزوی دیرینه، مبنی بر غلبه بر «اکنون» را محقق می‌سازد، حضور به‌تعبیری گذرا از اکنون است. گذاری که تنها به‌واسطه اجرا و در اجرا ساخته می‌شود و این‌همه در حوزه معنا شکل می‌گیرد. معانی نشانه‌های ایستا نیستند، بلکه در حالت تعلیق و تردید هستی می‌یابند. لیخت ارتباط بین اجرا و حضور را به‌واسطه سه مفهوم عمده: «قدرت، آزادی و بی‌ثباتی تفسیر می‌نماید.» (لیخت، ۲۰۰۸: ۱۰۰–۹۴). استعاره تغییر یا مرگ تنها دلیلی است که ما را به تئاتر می‌کشاند، تا نمایشی که از قبل می‌شناسیم را ببینیم. حضور ضرورتی جهت جان‌بخشی به تخیل است تا آن را به‌مثابه واقعیت ببینیم، درحقیقت اجرای پتانسیل فرضی موجود در تخیل است. به‌واسطه حضور است که ارتباط بین واقعیت و تخیل تنظیم می‌شود. در این جریان امکان غلبه یکی بر دیگری ممکن نیست. هر دو در یک زمان‌ومکان واحد، تحت «اکنون» ارایه می‌شوند. حضور البته نه تبدیل به واقعیت، بلکه پدیده در جریانی است که بر پایه کنش صحنه یا کنش دراماتیک بین اجرا و مخاطب قوام می‌یابد، ازاین‌رو حضور فهم چگونگی اجرای این جریان است. فهم آن نه‌تنها ما را قادر می‌سازد تا درباره ساختار واقعیت در جهان معاصر خود بیندیشیم، بلکه می‌توانیم دنیا را به شکل دیگری ادراک کنیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Gabriella Giannachi
2. Gablito Galilei (1642-1564)
3. Ren Descartes (1596-1650)
4. William Shakespear (1564-1616)
5. Leonard Lawlor
6. Gills Deleuze (1925-1995)
7. Laura Cull (1969)
8. Cormac Power
9. Jacques Derrida (1930-2004)
10. Martin Heidegger (1889-1976)
11. Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900)
12. Merlea Ponty, Maurice (1908-1961)
13. Antoni Artaud (1896-1948)
14. Joseph Chaikon (1935-2003)
15. Jerzy Grotowski (1933-1999)
16. Plato (428-347)
17. Aristole (322-384)
18. Allegory Of The Cave
19. Grammatoogie
20. Logocentrism
21. Bell
22. Roland Barthes (1915-1980)
23. Jonathan Steuer (1965)
24. G. Robert Witmer, Michael J. Singer
25. James Herome Gibson (1904- 1979)
26. Pavel Zahorik
27. Biocca
28. Jacques Marie Emile Lacan (1901- 1981)
29. Reeves. B. R
30. Heeter. C
31. Hane Goodall (1934)
32. Joseph Roach
33. Philip Auslander
34. Partixe Pavis
35. Elinor Fuchs
36. Roger Copeland
37. Wolfgang Iser
38. Edmund Husserl
39. Anne Ubers Feld
40. Elam Kier
41. O'bert States
42. John Searle
43. Hames Unmson
44. Thornton Wilder
45. Andy Lavender
46. Erika Fischer-Lichte
47. Hans Thies Lehman
48. Eugenio Barba
49. Susanne Langer
50. Anne Bogart
51. Arthur Danto
52. Richard Schemer

فهرست منابع

1. Aristotle (1973). Poetics'. Introduction to Aristotle. Trans, langram by water, Chicago: university of Chicago press.

2. Auslander, P (1997). From acting to performance: essays on Modernism and postmodernism. London and New York. Routledge.

3. Barba, Eugenio and Nicola Savarese (1991). A dictionary of theatre anthropology: the secret art of the performer, trans, Richard Fowler, London. Routledge.

4. Barthes, Roland (1981). Camera Lucida: Reflections on photography. Trans Richard Howard. New York: Hill and wangs.

5. Bogart, Anne, Landau, Tina (2007). Theatre communications group New York.

6. Copeland, Roger (1988). What is dance, Routledge.

7. Cormac, power (2006). Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre. University of Glasgow.

8. Cormac, Power (2008). Presence in play: a critique of theories of presence in the theatre, university of Glasgow.

9. Cull Laura (2009). Differential presence: Deleuze and performance, university of Exeter as a thesis for the degree of doctor of philosophy in drama.

10. Cull Laura (2009). Differential presence: Deleuze and performance, university of Exeter.

11. Danto, Arthur (1981). The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art; London: Harvard university press.

12. Deleuze, Gilles (1990). Plato and the simulacrum, the logic of sense. Trans, Mark Lester. New York. Columbia university.

13. Derida, Jacques of Grammatology. Trans, Gayatri spivak. Maryland: Johns Hopkins university.

14. Einstein, Albert (1961). Relativity the special and the general theory. New York. Gron publishers.

15. Elam, K (1980). The semiotics of theatre and drama; London; Routledge.

16. Feral Josette and Bermingham Roland. P (2002). Theatricality: the specificity of theatrical language. Vol, 31. No 203. University of Wisconsin press.

17. Fischer- Lichte, Erika (1992). The semiotics of theatre, trans, Jeremy Gaines and Dorisl. Jones, Abbr. English ver. Bloomington: Indian up.

18. Fischer Lichte, Erika (2008). The transformative power of performance, Routledge, New York.

19. Fuchs, Elinor (1996). The death of character: perspectives on theatre after modernism, Indiana university press.

20. Giannachi, G (2006). 'Etymologies of presence', performing presence website, http:// presence. Stanford.edu: 3455/ Gollaboratory. 497.

21. Gibson. J. J (1966). The sense considered as perceptual systems. Boston: Houghton Mifflin.

22. Gibson. J. J (1979). The ecological approach to visual perception. Boston: Houghton Mifflin.

23. Gustavo Faignebaum (2001). Convestaion with John Searle Montevideo: labors En Red.

24. Heeter. C (1992). Being there: The subjective experience of presence. Presence, teleoperators and virtual environments 1(2).

25. Heidegger, Martin (1962). Being and time. Trans, John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper & Row don.

26. Howard, T.R (2008). Improving stage presence. Dance magazine 82, 12.

27. Hsserl Edmund (1964). The Paris lecture. Trans. Peter Koestenbaum the Hague: Martinus Nijh off.

28. Iser Wolfgang 1980 (1978). The act of reading, trans. David Henry Wilson. Baltimore: the Johns Hopkins university press.

29. Kroner, P (1993). Elements of performance. A guide for performers in dance, theatre and Opera, Amsterdam: Harwood academic publishers.

30. Krysinski, Waldimir. Mikkanen, Raili (1981). Semiotic modalities of the body in modern theatre, poetics today, vol 2. No 3.

31. Lamarque, P & Olsen, S.G (1994). Truth fictional literature oxford clarendon.

32. Langer, Susanne (1953). Feeling and form, Now York: Scribner's.

33. Lavender, Andy (2002). The moment of realized actuality, Manchester university press.

34. Lawlor, L (2008) 'Auto-affection and becoming: following the rats', conference paper delivered at the international association for environmental philosophy. Twelfth annual meeting, October 18-29-2008, Pittsburg, Pennsylvania.

35. Lehman, H.T (2006). Post dramatic theatre, translated by Karen Jurs, Munby. Routledge.

36. Merleau Ponty, Maurice (1968). The visible and the invisible. Ed. Claude Lefort: trans, Alphonso Lingis, Evanston: Northwestern university press.

37. Merleau, Ponty, M (1967). Phenomenonlogie de la perception Paris, Gallimard.

38. Merleau, Ponty, Maurice (1964). The primacy of perception, Northwestern university press.

39. Pavis, P (1998). Dictionary of the theatre: terms, concepts and analysis (Toronto university of Toronto press). Translated by Christine Shantz.

40. Phelan, Peggy (1993). The politics of performance, Routledge.

41. Plato (1908). The republic of Plato. Trans, Benjamin Jowett. Oxford: Claren press.

42. Reeves. B.R, Detenber. B & Steuer. J (1993). New televisions. The effects of big pictures and big sound on viewer responses to the screen. Paper presented at the conference of the international communication association. Washington DC.

43. Ritzer George (2008). Sociological theory, MC Graw, Hill higher education.

44. Sarte J. P (1976). Sarte on theatre: documents assembled, edited, introduced and aanotated by Michel contat, trans, Fran Jellinek. London: Quartet books.

45. Searle, John (1979). The logic of fictional discourse, in expression and meaning: Cambridge university press.

46. Shechner, Richard (2003). Performance theory, New York: Routledge.

47. States, Bert, O (1985). Great reckonings in little rooms: on the phenomenology of theatre; Berkeley university of California press.

48. Steuer, L (1992). Defining virtual reality: Dimensions determining tele presence, journal of communication, 42(4).

49. Steuer. J (1992). Defining virtual reality: Dimensions determining, telepresence, journal of communication, 42(4).

50. Ubers Feld, Anne (1982). Live le theatre, 4thed. Paris. Rditions socials.

51. Ubers Feld, Anne (1997). Introductory editorial. University Paris III.

52. Ubers Feld, Anne (1999). Reading theatre, university of Toronto press.

53. Urmson, James, O (1072). Dramatic representation; philosophical quarterly.

54. Wilder Thornton (1964). Some thoughts on playwriting: in the context and craft of drama, edd, R. Corrigan and J.L, Rosenberg: San Francisco: chandler publishing company.

55. Witmer B.G and Singer M. J (1998). Measuring presence in virtual environment: A presence questionnaire, presence, 7(3).

56. Zahorik, P & Jenison, R.L (1998). Presence as being-in-the world presence: teleoperators and virtual environments.

«خودکشی» و «پایان‌بندی اگزیستانسیالیستی» در نمایشنامه‌ی «ایوانف »

مهدی ربی، رحمت امینی**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۵ / ۳ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۰ / ۶ / ۹۲

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد، تحت‌عنوان «بررسی اهمیت و عوامل تشکیل‌دهنده پایان‌بندی در درام با تمرکز بر درام‌های آنتوان چخوف» ، است که توسط آقای مهدی ربی در تیرماه ۱۳۹۲ در دانشگاه هنرومعماری دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسوول

«خودکشی» و «پایان‌بندی اگزیستانسیالیستی» در نمایشنامه‌ی «ایوانف»

مهدی ربی
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی

رحمت امینی
استادیار دانشکده هنرهای زیبا

چکیده

بسیاری ازنظریه‌پردازان معاصر دنیای نمایش بر این باورند که ریشه‌های بسیاری از مکاتب مهم ادبیات نمایشی قرن بیستم، ازجمله ابزوردیسم و اگزیستانسیالیسم را باید در درام‌های چخوف جست‌وجو کرد. به‌نظر ایشان بسیاری از این مکاتب وام‌دار سنت نمایشی هستند که چخوف پایه‌گذار آن بوده است.

در این مقاله که به روش تحلیلی- توصیفی انجام شده است به این مسئله پرداخته شده که خودکشی ایوانف شخصیت اصلی اولین درام بلند چخوف، مرگی ناگهانی و از روی عجز و ناتوانی نبوده بلکه برخاسته از نوعی «دلهره‌ی وجودی» است که از مفاهیم اساسی مکتب اگزیستانسیالیسم است. از آن‌جا که خودکشی در پرده‌ی آخر اتفاق می‌افتد و همه‌ی وقایع را به‌نحوی هم‌گرا می‌کند، تأثیر به‌سزایی در شکل‌گیری و ساخت پایان‌بندی اثر دارد. با این‌که چخوف چند دهه قبل از ظهور و شهرت مکتب اگزیستانسیالیسم این درام را نوشته است اما اندیشه‌ی موجود در اثر و نوع نگاهش قرابت بسیاری به ایده‌های اصلی نویسندگان و فلاسفه‌ی اگزیستانسیالیست به‌خصوص هایدگر، کامو و سارتر دارد. بنابراین در روشن کردن و تبیین پرسش‌وپاسخ این مقاله ازنظریات ایشان استفاده شده است.

واژگان کلیدی : خودکشی، ایوانف، پایان‌بندی، اگزیستانسیالیسم

مقدمه

ردپای خودکشی را تا ژرفای تاریخ بشری می‌توان دید. تلقی و مواجهه‌ی بشر نسبت به این مقوله از محکومیت تا اغماض و ازطرفی تا عمل به آن ،گسترده است و به‌شدت تابعی است از وضعیت زمانه و فرهنگ حاکم بر جامعه. مفهوم خودکشی به اولین زمان‌های تاریخ بشر برمی‌گردد. معمولاً در افسانه‌های یونانی، شرق دور و دیگر فرهنگ‌ها، عامه‌ی مردم نسبت به خودکشی به‌عنوان راه‌حلی سودمند، مدبرانه و یا حتی عملی ارزشمند می‌نگریستند. به‌نظر می‌رسد به‌محض ورود بشر به قرون وسطی، نگرش به خودکشی تغییر کرد و رویکردهای متفاوتی هم نسبت به قربانی و هم نسبت به بازماندگان ارایه شد. بسیاری از بازماندگان به دستور حکومت‌های محلی مجبور می‌شدند اجساد را برای جلوگیری از عصیان روح‌های سرگردان قطع‌عضو کنند . این قطع‌عضو آن‌قدر وسیع بود که بازماندگان قربانیان خودکشی برای برگزاری خاکسپاری معمولی، نمی‌توانستند بقایا را جمع‌آوری کنند.

ازنظر ادیان الهی خودکشی عصیانی بر علیه اراده خداوند، حرمت انسان و هم‌نوایی جامعه محسوب می‌شود و البته ممنوع است. اما در برخی از مذاهب بدوی رویکرد متفاوتی به چشم می‌خورد. مثلاً خودکشی مذهبی در میان ژرمن‌ها شایع بود . در هند نیز شیفتگان نیروانا در جشن‌های مذهبی دست به خودکشی می‌زدند . در قلمرو فلسفه نیز گرایش مسلط در تمام اعصار محکومیت و ممنوعیت آن بوده است هرچند که در میان فلاسفه نیز طرفدارانی داشته است. مثلاً گفته می‌شود دیوژن[1] معروف با حبس کردن نفس، زندگی خویش را پایان داد و دموکرتیوس[2] با امتناع از خوردن و آشامیدن و به قول امروزی‌ها، اعتصاب غذا از دنیا رفت.

پژوهش‌های علمی در مورد خودکشی از اوایل قرن نوزدهم آغاز شد و خودکشی‌شناسی به‌عنوان شاخه‌ای از علوم رفتاری در اوایل قرن بیستم ظاهر شد. در تبیین خودکشی همواره نظریه‌های روانی و اجتماعی در مقابل هم قرار داشته‌اند که گروه اول خودکشی را نشانه وجود بیماری روانی و گروه دوم آن را حاصل عوامل اجتماعی، روانی، تربیتی و خانوادگی به‌شمار می‌آوردند. اصولاً باید خودکشی موفق را که منجر به نابودی فرد می‌شود از اقدام به خودکشی متفاوت دانست. هرچند رابطه‌ی مستقیمی میان آن‌ها وجود دارد اما مطالعات بر تفاوت‌های عمده میان آن دو تأکید می‌کنند. درهمین‌حال ایده خودکشی پدیده‌ای بسیار شایع‌تر از هر دو حالت بالا است. قول معروفی است که انسانی وجود ندارد که حداقل یک بار در زندگی به فکر خودکشی نیافتاده باشد. داشتن آرزوی مرگ از این هم شایع‌تر است. فردریش نیچه معتقد است که فکر خودکشی آرام‌بخشی قوی است، با آن می‌توان بسیاری از شب‌های بد را به‌خوبی گذراند. به‌هرحال نمی‌توان گفت که فکر خودکشی در ذهن هرکسی به خودکشی می‌انجامد. اما بی‌تردید کسانی که با خودکشی از دنیا رفته‌اند، داستانشان از یک فکر شروع شده و آن‌گاه به اقدامی عملی رسیده

است. امروزه در جهان و به‌ویژه در جهان غرب خودکشی عملی تصادفی و بی‌معنی محسوب نمی‌شود. برعکس، خودکشی را به‌عنوان راهی جهت خروج از مشکل یا بحرانی می‌دانند که به‌طورحتم موجب رنج شدید فرد بوده است.

«واژه‌ی suicide واژه‌ای لاتین است و از بخش‌های sui (خود) و پسوند cid – (قاتل، کشنده) تشکیل شده است. پسوند (cid–) که در واژه‌هایی چون homicide (آدم‌کشی، قتل‌نفس) و bactericide (باکتری‌کش) و بسیار دیگر وجود دارد ،از واژه‌ی لاتین (caedere) به معنی کشتن گرفته شده است. »(حسینی،۱۳۸۲: ۷۱)

اگر خودکشی موفقیت‌آمیز باشد آرزوی شخص را برای مردن و ادامه ندادن حیات به نمایش می‌گذارد. با این‌همه یک بازه‌ی یا طیف برای مقوله‌ی خودکشی وجود دارد که از فکر کردن راجع به خودکشی شروع و به خودکشی موفق ختم می‌شود. بعضی از افراد افکاری راجع به خودکشی دارند که هرگز آن‌ها را عملی نمی‌کنند و در عده‌ای نیز نقشه‌هایی برای روزها ،هفته‌ها و یا حتی سال‌ها قبل از اقدام به خودکشی موفق دیده شده است. بعضی از خودکشی‌ها نیز و بدون نقشه‌ی قبلی اتفاق می‌افتند.

آلبر کامو[۳] در کتاب ***افسانه سیزیف*** معتقد است :«تنها یک مشکل به راستی جدی وجود دارد و آنهم ،خودکشی است. داوری این‌که زندگی ارزش زیستن دارد یا نه بستگی به پاسخ این پرسش اساسی فلسفی دارد و پرسش های سرگرم کننده‌ی دیگر ازجمله این‌که آیا دنیا سه بعدی است یا روان، نه یا دوازده مقوله دارد به دنبال آن خواهد آمد. پس نخست باید پرسش اساسی را پاسخ گفت. و اگر این خواست نیچه مبنی بر این‌که: فیلسوفی ستایش‌انگیز است که خود را به‌عنوان نمونه ارایه کند ، درست باشد، آن هنگام پی به اهمیت این پرسش خواهیم برد، زیرا سرآغازی است برای رفتار نهایی. آن‌چه به قلب تلنگر می‌زند نیز درست در همین پرسش‌ها نهفته است و برای روشن شدن ذهن باید آن‌ها را مورد ژرف‌نگری قرار داد .»(کامو،۱۳۸۴: ۱۷)

در پنج درام اصلی چخوف اسلحه‌ی گرمی وجود دارد، در چهار درام اصلی او از این سلاح‌ها شلیک می‌کنند و از این چهار شلیک، دو تای آن توسط قهرمانان اصلی و به‌سوی خود ایشان شلیک می‌شود. «ایوانف » و «ترپلف» دو شخصیت خودکشنده‌ی درام‌های ***ایوانف و مرغ دریایی*** در پرده‌ی آخر یا به‌عبارتی در مؤثرترین صحنه‌ی پایان‌بندی درام با اسلحه‌ی گرم به زندگی خود پایان می‌دهند. پرسش اساسی مطرح‌شده این است که که آیا این خودکشی‌ها ناشی از نوعی عجز، سرگردانی و ناتوانی این شخصیت‌ها در ادامه دادن به زندگی‌شان است یا این‌که این عمل تبلور اراده‌ی فردی و نوعی انتخاب– آن‌گونه که فلاسفه و نویسندگان اگزیستانسیالیستی مانند سارتر و کامو اذعان می‌کنند – است در جهت شکل دادن به تمامیت زندگی و انتخابِ آزادی در چگونگی مرگ ایشان. هرچند در زمان چخوف فلسفه‌ی

اگزیستانسیالیسم هنوز قد نکشیده بود و تا آن‌جا که مشخص است چخوف نیز اطلاعی از این نحله نداشته اما به دلیل وجود درون‌مایه‌های اگزیستانسیالیستی در نمایشنامه‌ی ایوانف، برای تبیین و تفسیر پایان‌بندی این درام ازنظرات کامو و سارتر که قرابت بیشتری به اندیشه‌ی چخوف دارند، بهره‌برداری شده است.

«خودکشی» و انواع آن

خودکشی به‌مثابه یک رفتار، مرگی است که به دست خودِ شخص صورت می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر خودکشی عامل آگاهانه آسیب رساندن به خود است که می‌توان آن را یک ناراحتی چندبعدی در انسان نیازمندی دانست که برای مسئله‌ی تعیین‌شده‌ای، بهترین راه حل، تصور شود.

«بر مبنای تعریف مرکز مطالعات انستیتوی ملی بهداشت روانی آمریکا، خودکشی تلاشی آگاهانه به منظور خاتمه دادن به زندگی شخص توسط خودش می‌باشد که ممکن است به اقدام تبدیل گردد یا این‌که به شکل احساسی در فرد باقی بماند. این تعریف سه شکل مختلف این پدیده را مطرح می‌کند :

۱- خودکشیِ به اتمام رسیده، یعنی عملی ناقص که منجر به مرگ می‌شود.

۲- اقدام به خودکشی، یعنی عملی ناقص که به مرگ منتهی نگردیده است.

۳- افکار و تمایلات خودکشی که ناشی از تمایل به این عمل است ،در ذهن وجود دارد، اما هنوز به مرحله‌ی عمل درنیامده است.»(مسکنی، ۱۳۸۳: ۲۱)

خودکشی‌شناسان معاصر با این نظر که یک ساختمان ویژه و اختصاصی روان‌پویایی یا شخصیتی همراه با خودکشی است، متقاعد نشده‌اند. آن‌ها عقیده دارند که مطالب فراوانی راجع به روان‌پویایی بیماران انتحاری از فانتزی‌های آنان درخصوص رخدادها و نتایج متعاقب خودکشی که آن‌ها درنظر دارند، قابل‌یادگیری است. یک چنین فانتزی‌هایی اغلب شامل امیال فرد برای مواردی هم‌چون انتقام، قدرت، تسلط، کیفر و مجازات، کفاره، فداکاری، تاوان دادن، رهایی و جان به در بردن، خواب، نجات دادن و پا در سن بودن، تولد مجدد، اتحاد با مرگ یا زندگی دیگر، است.

افراد افسرده به‌محض این‌که درظاهر، رفع افسردگی را نشان می‌دهند، ممکن است دست‌به خودکشی بزنند. یک اقدام به خودکشی می‌تواند موجب برطرف شدن یک افسردگی طولانی‌مدت بشود ،به‌ویژه اگر نیاز بیمار را در قبال کیفر و مجازات برآورده سازد. بسیاری از بیماران افسرده دچار اشتغال‌خاطر خود با خودکشی هستند و به‌این‌ترتیب افسردگیِ غیرقابل‌تحمل و احساس ناامیدی را از خود دفع می‌کنند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که ناامیدی یکی از دقیق‌ترین شاخص‌های تعیین خطر خودکشی در درازمدت است .

نظریه‌ی« امیل دورکیم[۴]» در باب« خودکشی»

«ازنظر امیل دورکیم چهار نوع خودکشی وجود دارد :۱) خودکشی خودخواهانه ۲) خودکشی دیگر خواهانه ۳) خودکشی تقدیگرایانه ۴) خودکشی آنومیک .»(نصر آبادی،۱۳۸۲: ۴)

خودکشی خودخواهانه در جوامعی رخ می‌دهد که همبستگی اجتماعی آن‌ها کم باشد . علاوه‌براین افراد جامعه خود را مسوول عملکرد خود می‌دانند به‌عبارتی سنت و تقدیر در تصمیم‌گیری‌های آنان جایگاهی ندارد . فرد به هنگام مواجهه با مشکلات و زمانی‌که با ناکامی روبه‌رو می‌شود، خود را مقصر می‌داند و چون با سایر اعضای جامعه همبستگی بالایی ندارد تا در مواقع بحرانی او را در پناه خود بگیرند، به‌راحتی دست به «تنبیه » خود می‌زند و این یعنی اقدام به خودکشی .

خودکشی دیگرخواهانه، تقریباً نقطه‌ی مقابل خودکشی خودخواهانه است و داستان دیگر دارد. در این‌جا همبستگی اجتماعی به‌حدی بالاست که افراد حاضرند در راه آرمان‌های جامعه‌ی خود یا برای نجات یا زنده ماندن دیگران، جان خود را ازدست بدهند. عمل خودکشی در این موقعیت به معنای تقصیر یا قصور فرد نیست. او با این عمل خود در پی عمل به دستورات یا مشوق های «جامعه » است و با کشتن خود به «پاداش » دست می‌یابد .

در خودکشی تقدیرگرایانه، باز هم فشار سنت ها بالاست. به‌طوری‌که فرد را مجبور به اطاعت از خواست‌های جامعه می‌کند. یک بیوه‌ی هندی نمی‌تواند به میل خود، پس از فوت همسرش خودکشی نکند. این عمل زن ربطی به همبستگی اجتماعی بالا ندارد. آن بیوه ممکن است پس از درگذشت همسرش، تنها نقطه‌ی اتصالش را با جامعه ازدست داده باشد اما این تنهاییِ ناشی از مردن همسر نیست که او را به خودکشی وا می‌دارد بلکه فرمان قهرآمیز جامعه، وی را به اطاعت مجبور می‌کند.

«چهارمین نوع خودکشی ،که دورکیم آن را آنومیک[۵] می‌نامد، خاص جوامع در حال گذار و بحرانی است. افراد چنین جوامعی از نظم قدیم گسسته‌اند و هنوز به نظم جدید نپیوسته‌اند. بنابراین هنجارهای روشنی که بتواند رفتار آن‌ها را تنظیم کند، وجود ندارد. روشن نبودن هنجارها و بدتر از آن، تناقض هنجارها به معنای سر درگمی افراد است. در چنین شرایطی افراد برای رهایی از فشارهای موجود به‌سوی خودکشی رانده می‌شوند و به‌عبارتی خود را «خلاص » می‌کنند.»(نصرآبادی،۱۳۸۲: ۵)

از دیدگاه جامعه‌شناسی در این نوع خودکشی هنجارهای اجتماعی ،مشروعیت و مقبولیت خود را از دست می‌دهند و به‌عبارتی دچار بحران مشروعیت و مقبولیت می‌شوند، بنابراین ارتباط میان وجدان جمعی و نظام تقسیم کار جامع، قطع شده و حالت «بی‌هنجاری » و «نمی‌دانی » در جامعه حکم‌فرما می‌شود و بحران‌های متعددی در جامعه شکل می‌گیرد و در بین افرادی که چنین حالت‌هایی را دارند، رخ می‌دهد. مثلاً مرگ بانک‌داران ورشکسته یا عشاق ناامید نمونه‌ای از این نوع خودکشی هستند. در

جوامعی که دارای همبستگی مکانیکی هستند، این نوع خودکشی بیشتر رخ می‌دهد.

هایدگر و مفهوم «مرگ» در مکتب اگزیستانسیالیسم

هرچند فروید به‌عنوان روانکاوی شهیر، تأثیر ژرفی در بازگرداندن اندیشه مرگ در جهان غرب به‌جای گذاشت اما به‌راستی این تأثیر تنها در سایه نوشته‌های فیلسوفان اگزیستانسیالیسم و به‌ویژه هایدگر بود که بدل به جریان تأثیرگذاری شد و پوست تازه‌ای انداخت و به مسأله‌ای بنیادین و حایز اهمیت در سطح اول مسایل سده اخیر در فلسفه درآمد. این جریان مخالفان جدی‌ای داشت و بسیاری از آنان ورود این بحث را به دنیای جدید منافی با روح زندگی‌جویانه آن می‌دانستند. جریان پراگماتیستی مخالف طرح این مباحث نگران این مسأله بودند که توجه به چیزهای «آن جهانی » مزاحم بهبود بخشیدن به شرایط زندگی این‌جا و اکنون شود. به تعبیر یکی از معاصران هایدگر یکی از انگشت‌شمار متفکران دوران مدرن است که به‌طورجدی به مرگ اندیشید ،و آن را در قلب کتاب اصلی خود جای داد. به خاطر این کار ازسوی مخالفان خود موردحمله قرار گرفت، او را «مرگ‌اندیش » و «مرگ پرست» دانستند، کسی که فلسفه‌اش نفرت از زندگی و اشتیاق به مرگ را تبلیغ می‌کند.

«هایدگر مرگ را امری کاملاً مخصوص انسان می‌داند و بر آن است که حیوان ها قابلیت مرگ ندارند، بلکه تنها نابود می‌شوند. تأکید بر جنبه‌های انفسی و سوبژکتیو در اندیشه‌های هایدگر موجب می‌شود وی عدم قابلیت در اندیشیدن به مرگ را مساوی با عدم قابلیت مرگ بداند. وی نه‌تنها عدم قابلیت در اندیشیدن را ملازم با چنین حکمی می‌داند، بلکه بر این باور است که هر انسانی که به مرگ نیندیشد ،در انسان بودن او خللی است. وی حتی از این هم فراتر می‌رود و از انسان ،مطالبه فکر اصیل در این باب می‌کند. اما وی معتقد است که عموم انسان‌ها به جهت فرو رفتن در محیط و آداب و رسوم آن به نحوجمعی‌ای می‌اندیشند و آن تفرد فکری از آنان ستانده شده است. او از این حالت جمعی انسان به آدم – خود تعبیر می‌کند و از آن حالت فردی به من– خود. در این‌جا آدم دیکتاتوری است که همه «من– خود »ها را به زیر یوغ عدم صرافت و میان‌مایگی می‌کشاند. بی‌آن‌که نیاز باشد معتقد به اندیشه‌های فروید و یونگ باشیم و از ناخودآگاه فربه انسانی و نیز کهن‌الگوهای او سخن بگوییم، به راستی انسان در هر عصری معجونی است تاریخی بر آمده از تمام علقه‌ها وخوشداشت‌ها و ناکامی‌ها و امور متناظری که در ساحت عمومی رقم خورده است. مرگ‌ستیزی و گریز از اندیشیدن به مرگ نزد انسان جدید نیز یکی دیگر از مظاهر غلبه آدم بر من – خود است. با جمع بودن به معنای وسیع آن ،مخدری است که تنها تا با جمع بودن کاربرد دارد و آرامش‌نُمایی می‌کند. در جمع بودن ،آفت بسیار بزرگی که دارد این است که فرد در مواجهه با اموری که حالت من – خود را مقتضی است، حالت آدم – خود به خویش می‌گیرد. معامله

انسان در جماعت با هرچیزی عیناً معامله با جماعت است. اگر جمع از چیزی گریختند ،او نیز می‌گریزد و اگر بدان میل کردند ،میل می‌کند . در غالب موارد نیز شخص به جهت گریز و میل خو واقف نیست . ازنظر هایدگر «فهم اگزیستانسیال مرگ ،فهم این نکته است که برای دازاین ،مرگ راهی است برای بودن . امکانی است اگزیستانسیال . جنبه‌ای است ممکن از هستی او . مرگ امکان نهایی‌ای است که امکان‌های دیگر دازاین را از بین می‌برد . امکان عدم امکان‌های دازاین است . مرگ از این پس ،نبودن آن‌جا هستن است .»(زارع،۱۳۹۰: ۱۲۶)

وی در گفتارهایی به نام «متافیزیک چیست ؟» این مسئله را مطرح می‌کند که در مواجهه با مرگ، انسان به واقعیت نیستی و به‌تعبیر دقیق‌تر نیستی واقعیت نایل می‌شود. در دلشوره جهان هست‌ها، جهانی که ما زندگانی روزانه‌مان را بر آن مبتنی می‌کنیم، جهانی که بر آن تکیه می‌کنیم و جهانی که که خودمان را به‌طور عادی با آن تعریف می‌کنیم، ازکف می‌رود و نگرش ما به نگرشی بی‌اعتنا به جهان هست‌ها تبدیل می‌شود . بی اعتنایی‌ای که در آن ما می‌توانیم هیچ‌چیز از اشیاء نفهمیم. مواجهه با نیستی در حالت دلشوره‌ای رخ می‌دهد که در آن‌هنگام شیفتگی ما نسبت به هست‌ها گسیخته شده است. هنگامی‌که همه اشیاء و ما در بی‌اعتنایی فرو می‌رویم و هست‌ها دیگر پاسخی نمی‌دهند. چنین مواجهه‌ای با نیستی در دلشوره، زبان ما را بند می‌آورد و ما از نزدیک بودن آن متعجب می‌شویم. درحقیقت، در رویارویی با این مواجهه، دیدگاه منطقی به‌صورتی که بر حسب سنت فهمیده می‌شود، زایل می‌شود. ما در رویارویی با نیستی درواقع به فهم حدود عقل و منطق می‌رسیم. این دو در مواجهه با نیستی ناتوانند زیرا نیستی دقیقاً چیزی است که عقل و منطق نمی‌تواند آن را هم‌چون موضوعی در برابر خود بینگارد.

اگزیستانسیالیسم و خودکشی

اگزیستانسیالیسم[۶] جریانی فلسفی و ادبی است که پایه‌ی آن بر آزادی فردی، مسوولیت و نسبی‌گرایی است. از دیدگاه اگزیستانسیالیستی، هر انسان ،وجود یگانه‌ای است که خود روشن‌کننده سرنوشت خویش است. وجودگرایی،هستی ناآگاه و درونی انسان را به معنی شکل متمایزی از وجودِ بالفعل اشیاء و عالم تلقی می‌کند. به این معنی اگزیستانسیالیسم به آن‌صورت که وجودی‌های غربی معتقدند در لحظه‌های بحرانی نظیر لحظه مرگ تجلی می‌کند.

داستایفسکی می‌گوید :«اگر خدا – واجب الوجود– نباشد هر کاری ممکن است.» این سنگ بنای اول اگزیستانسیالیسم است. درواقع اگر واجب‌الوجود نباشد هر کاری مجاز است. انسان وانهاده شده است و نه در بیرون از خود و نه در درون خود اتکایی نمی‌یابد . بشر از همان گام اول برای کارهای خود عذری نمی‌یابد ،چیزی پیدا نمی‌کند تا مسوولیت وجود خود را بر دوش آن بگذارد.

ارایه تعریفی جامع از اگزیستانسیالیسم درعمل محال است. ولی می‌توان به یک مضمون که اگزیستانسیالیسم را از شکل سنتی‌تر فلسفه متمایز می‌کند، اشاره کرد. و آن این است‌که که تأکید اصلی این فلسفه بر «انسان» است. این به این معنا نیست که این فلسفه انسان‌مدارانه است بلکه فقط به این معناست که وقوف دارد بر این‌که آدمی کلید فهم عالم است و نخستین پرسشی که فلسفه باید به آن بپردازد این است که آدمی چیست؟

« اگزیستانسیالیسم با صراحت اعلام می‌دارد که بشر یعنی دلهره. مفهوم این جمله چنین است: هنگامی که آدمی خود را ملتزم ساخت و دریافت که وی نه‌تنها همان است که موجودیت خود، راه و روش زندگی خود را تعیین و انتخاب می‌کند، بلکه اضافه بر آن، قانونگذاری است که با انتخاب اشخاص خود، جامعه‌ی بشری را نیز انتخاب می‌کند، چنین فردی نخواهد توانست از احساس مسوولیت تمام و عمیق بگریزد. راست است که بسیاری از مردم دلهره ندارند، اما به‌نظر ما اینان سرپوشی بر دلهره‌ی خود می‌گذارند یا از آن می‌گریزند.»(سارتر، ۱۳۸۰: ۳۴)

متفکرین و شارحین و مفسران اگزیستانسیالیست به آن‌اندازه که در دهه‌های چهل و پنجاه، تا هشتاد در غرب به مفهوم آزادی و پرورش مفهوم آزادی در فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم اهتمام و توجه داشتند، امروزه تا به این‌حد نمی‌پردازند. شاید امروز به مسأله فردیت توجه بیشتری می‌شود. پرسش این است که مسأله آزادی در فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم چه مفهومی‌دارد، آیا منظور آزادی اجتماعی است یا سیاسی؟ اولین مورد این است که در هیچ لحظه‌ای، آدمی از گزینش و انتخاب رها نیست و انسان در همه‌حال، با مفهوم انتخاب کردن دست‌به‌گریبان است. حتی کسی که بین سخن گفتن و نگفتن دومی را انتخاب می‌کند، در حقیقت گزینشی را انجام داده است.

در یک تقسیم‌بندی کلی افعال را به دو دسته‌ی سلبی و ایجابی تقسیم می‌کنند. مثلاً این‌که راه رفتن، فعل است و راه نرفتن فعل نیست به این دلیل که عدمی است، درحالی‌که، راه نرفتن به‌نوبه‌ی‌خود فعل است به این معنی که ما بین راه رفتن و نرفتن، گزینه دوم را انتخاب کرده‌ایم و درحقیقت فعلی است که در برابر فعل ایجابی قرار گرفته است. اگزیستانسیالیست‌ها تنها با این دلیل به این گزاره قایل‌اند که قادر باشند، از درون این گزاره به گزاره‌های بعدی که بسیار اساسی هستند، دسترسی پیدا کنند. سارتر معتقد بود که در چند مورد استثنایی قادر به انتخاب کردن نخواهیم بود. اولین مورد این است که در زمان قادر به گزینش کردن نیستیم، به این مفهوم که به‌گفته‌ی کانت[۷]، زمانمند و مکانمندیم. کانت معتقد است درواقع مشکلات بسیاری که درباره‌ی امور قدسی یا خداوند و امر نامحدود وجود دارد و با آن‌ها مواجه هستیم تنها با این دلیل است که زمانمند و مکانمند خلق شده‌ایم و این خصوصیت، وقتی با امر نامحدود مواجه می‌شود، آغازگر بسیاری از مشکلات است و شک، تردید و ابهام‌ها آغاز می‌شود.

دوم این‌که در زنده بودن و زندگی کردن خودمان هم راه انتخاب نداریم. شاید بتوان گفت که با گزینش انتحار و خودکشی، درحقیقت ما بین دو مفهوم، بودن و نبودن انتخابی را داشته باشیم. پس یک واکنش در برابر تجربه پوچی زندگی، رسیدن به این نتیجه است که خودکشی، فرجام منطقی این تجربه است. در این‌حالت آدمی، تجربه تهوع و دل‌آشوبه را هم‌چون بینش و بصیرتی سرنوشت‌ساز درخصوص حقیقت و واقعیت غایی جهان و زندگی می‌شمارد یعنی بصیرت به این واقعیت که زندگی در جهان پوچ و به‌تعبیردیگر زندگی بدون روایت‌های کلانِ معنابخش دینی یا فلسفی، به‌هیچ‌وجه ارزش زندگی کردن ندارد.

اگزیستانسیالیسم در برابر این عقیده که ماهیت یا جوهر انسان، شخصیت و سرنوشت هرکس را تعیین می‌کند، معتقد است که: هستی هرکس واقعه‌ای منحصربه‌فرد و مقدم است. ماهیت یا ذات هرکس محصول تدریجی و دایم التغیر هستی او، در جریان زمان است. در اگزیستانسیالیسم هایدگر و سارتر هستی انسان پس از مرگ خدا هم موردمطالعه قرار می‌گیرد. یعنی تنهایی و اضطراب فرد در جهانی تهی از رهنمود الهی و ارزش اخلاقی.

این فلسفه به تحقیق در حیات فردی و جهان درونی شخص می‌پردازد و ازطرف‌دیگر، به مدعیات و دستورات علم،کمال بی‌اعتنایی را دارد و آن‌ها را نسبت به مصالح دقیق فلسفه بیگانه می‌داند. این فلسفه اشکال گوناگون دارد که در بعضی‌نقاط مخالف یکدیگرند. هرچند که روشی واحد به‌کار می‌گیرند و خاستگاه آن‌ها یکی است، اغلب به نتایجی ناسازگار و غیرموافق می‌رسند. بعضی مانند کیر کگارد متدین و خداپرست هستند، حال آن‌که برخی مانند نیچه و سارتر و کامو خدا را منکر هستند. بااین‌وجود همه طرفدار اگزیستانسیالیسم هستند.

«اگزیستانسیالیسم کوششی است برای استخراج کلیه یا آثار و نتایج مترتب بر وضعی منسجم ،بی اتکا به واجب الوجود. اگزیستانسیالیسم هیچ‌گاه نمی‌خواهد بشر را در نومیدی غوطه‌ور سازد اما اگر بنا به گفته‌ی مسیحیان، هر اندیشه‌ای که واجب الوجود را باور نداشته باشد، نومیدی تلقی شود، در این صورت اساس کار اگزیستانسیالیسم بر نومیدی است. اگزیستانسیالیسم فلسفه‌ای الحادی بدان مفهوم نیست که همت خود را سراسر وقف اثبات بطلان واجب الوجود کند، بلکه به مفهوم صحیح‌تر، اعلام می‌کند که به فرض بودنِ واجب الوجود نیز، کار دگرگون نمی‌شود.»(سارتر،۱۳۸۰: ۸۰)

«ایوانف» و «پایان‌بندی» اگزیستانسیالیستی

بازنمایی پدیده‌ی خودکشی در ادبیات ریشه در قرون باستان دارد. نمایشنامه‌نویسان یونان با ایجاد نقطه‌ضعف‌هایی در نهاد قهرمانان داستان، آن‌ها را به سمت مرگ یا خودکشی سوق می‌دادند. این سنت

یونانیان را درام‌نویسان قرن شانزدهم، هم‌چون شکسپیر در آثاری مانند ***هملت***، ***رومئو و ژولیت*** و ***مکبث*** ادامه دادند. در این نمایشنامه‌ها شخصیت‌ها از ابتدا محکوم به خودکشی بودند و در سرنوشت خود حق هیچ‌گونه انتخاب و آزادی عملی نداشتند. اما در قرن نوزدهم و بیستم این سنت توسط نویسندگان دیگری به‌چالش کشیده شد. در آثار نمایشنامه‌نویسانی چون ایبسن، هوگو و میلر[۸] و ...چیزی به‌عنوان سرنوشت ازپیش‌تعیین شده دیده نمی‌شود اما شخصیت‌ها در آثار این نویسندگان هنوز تحت‌تأثیر موقعیتی که در آن قرار گرفته‌اند، دست به خودکشی می‌زنند. با ظهور فیلسوفانی چون کیرکگور ، نیچه و سارتر این نگرش به خودکشی نیز تغییر یافت. در مکتب اگزیستانسیالیسم که سارتر یکی ازنظریه‌پردازان مهم آن است دیگر مسئله‌ای به‌عنوان جبر یا تقدیر وجود ندارد و شخصیت‌ها تحت تأثیر موقعیت نیز قرار نمی‌گیرند. از آن‌جا که سارتر «وجود» را بر «ماهیت» مقدم می‌داند استدلال می‌کند که انسان ها فقط وجود دارند و در هرکاری کاملاً «آزاد» و مختار هستند و تنها با «انتخاب» خود «ماهیت» خود را رقم می‌زنند. یکی از انتخاب‌هایی که به‌واسطه‌ی چنین فلسفه‌ای برای انسان ایجاد می‌شود ، انتخاب چگونگی مرگ خویش است. به گفته‌ی سارتر این آزادی را از هیچ بشری نمی‌توان سلب کرد، البته این انتخاب همواره با ترس، دلهره و حس مسوولیت شدید همراه است ولی همه‌ی این‌ها مانع از انتخاب فرد نمی‌شود.

«کامو می‌گوید احساس پوچی ممکن است هر کس را در هر کوی برزنی غافل گیر کند. این احساس تازه معمولاً به یک یا چند صورت از چهار صورت زیر خودش را نشان می‌دهد :

۱- زندگی ماشینی بسیاری از مردم ممکن است آن‌ها را در مورد ارزش و هدف وجودشان به شک بیندازد ،این نشانه‌ای از پوچی است.

۲- احساس گزنده‌ی گذر زمان ،یا درک این‌که زمان نیروی ویرانگری است.

۳- احساس رها شدگی در جهانی بیگانه.

۴- احساس جدا افتادگی از موجودات دیگر.

پوچی ازنظر کامو یعنی ناسازگاری بین نیاز ذهن به وحدت از یک سو و هرج و مرج جهانی که ذهن تجربه‌اش می‌کند ازسوی دیگر. واکنش طبیعی در برابر آن یا خودکشی است یا، عکس آن ،یک جهش ایمانی.»(هینچلیف ،۱۳۸۹: ۴۶)

اگر این چهار عامل نشانه‌هایی باشند از حضور احساس پوچ در فرد، با کمی مداقه در درام ایونف از ابتدای پرده‌ی اول، در گفت‌وگوهای شخصیت اصلی درام حداقل حضور سه عامل از چهار عامل بالا به‌وضوح مشاهده می‌شود. این نشانه‌ها در ادامه‌ی درام به اشکال متنوعی بسط و گسترش می‌یابند و به‌صورت‌های متفاوتی در گفت‌وگوهای ایونف متجلی می‌شوند. به‌عبارتی از ابتدای درام حضور احساس

پوچ در شخصیت ایوانف مبرهن است. نکته‌ی جالب این‌جاست که بی‌تفاوتی او نسبت به مرگ تدریجی همسرش بی‌درنگ شخصیت «مورسو» در رمان بیگانه را تداعی می‌کند. رمانی که بیش از نیم قرن بعد نوشته خواهد شد.

ایوانف: همه‌اش درست، می‌دانم ...گیرم خیلی‌خیلی هم مقصرم، ولی ذهنم آن‌قدر مغشوش است... حس می کنم دچار یک‌جور سستی هستم، خودم را هم نمی‌شناسم. خودم و آدم‌های دیگر را نمی‌شناسم... خلاصه بگویم، من وقتی گرفتمش، دیوانه‌وار عاشقش بودم و قسم خوردم که تا ابد دوستش داشته باشم، ولی من...[با دستش حرکت نومیدانه می‌کند] حالا تو این‌جایی، داری بهم می‌گویی‌که او به‌همین زودی‌ها می‌میرد، و من هیچ عشق یا ترحمی نسبت بهش ندارم، به‌جز یک حالت بی‌تفاوتی و بی‌میلی... به چشم هر کسی که به من نگاه می‌کند وحشتناک می‌آید ،خودم نمی‌دانم چه دارد به‌سرم می‌آید ...

ایوانف یکی از دو خودکشنده‌ی اصلی درام‌های چخوف به شکل شگفت‌انگیزی در مقطعی از زندگی‌اش دچار نوعی اضطراب و دل‌آشوبه‌ی وجودی می‌شود. چیزی پنهان و غریب که قادر به شناخت دقیق آن نیست. ایوانف که مردی اخلاق‌گرا و اهل‌خانواده است، بعد از دوره‌ای پرتلاش و خستگی‌ناپذیر، ناگهان دچار ملال و انفعالی غریب در زندگی‌اش می‌شود که نمی‌تواند به ریشه‌های آن پی ببرد. بیماری و مرگ تدریجی همسرش که طی این سال‌ها در کنار او بوده و پابه‌پای او رنج کشیده است. این دلهره و ملال را چندبرابر می‌کند. نکته‌ی جالب‌توجه در شخصیت ایوانف آن است که با این‌که مشکلات فراوان مالی و خانوادگی او را فراگرفته است ولی کاملاً متوجه است که علت آشفتگی‌اش چیز دیگری است. چیزی‌که نمی‌داند چیست! یک‌جور آگاهی غریزی از حضور حس پوچی.

ایوانف: پاشا! من چه مرگم است؟

لیبدف: ... گاهی به‌نظر می‌رسد که بدبیاری تو را ازپا انداخته، ولی ازطرف‌دیگر می‌دانم که تو از آن‌جور آدم‌ها نیستی ... باید یک‌چیز دیگر در کار باشد، نیکلاشا، ولی نمی‌توانم تشخیص بدهم.

ایوانف: خودم هم نمی‌توانم درک کنم ...به‌نظر می‌آید، یا... به‌هرتقدیر موضوع این نیست !....

چیزی در درون ایوانف اتفاق افتاده است و مثل خوره او را می‌خورد . احوالات او بعد از این اتفاق به‌کلی دگرگون شده است . چیزهایی را درون خویش می‌یابد که هیچ‌گاه تجربه نکرده است. کارهایی می‌کند که پس از انجام آن‌ها وجودش را پشیمانی و تأسفی ناخواسته فرامی‌گیرد. گویی دیگر خود را نمی‌شناسد . آن‌چه از آن وحشت دارد را می‌شناسد اما در حالتی منفعلانه به آن‌سو کشیده می‌شود.

ایوانف: ...تا خورشید غروب می‌کند یک‌جور دلتنگی شروع به شکنجه دادنم می‌کند. چه دلتنگی! ازم نپرس چرا. خودم هم نمی‌دانم. به خدا نمی‌دانم. این‌جا دلم می‌گیرد، ولی وقتی می روم خانه‌ی لیبدف، آن‌جا بدتر هم می‌شوم. خانه هم که می‌آیم باز دلتنگم، و این هر شب تکرار می‌شود... احساس نومیدی

کامل می کنم ...

«احساسات ژرف نیز همانند شاهکارهای بزرگ همواره بیش از آن‌چه می‌پندارند گفتنی دارند . تداوم هیجان یا دلزدگی روح در عادت‌ها و اندیشه‌ها نهفته است و در نتایجی که روح، خود از آن بی‌خبر است تولید می‌گردد.»(کامو،۱۳۸۴: ۲۵)

ایوانف به نقطه‌ای رسیده است که قابل‌بازگشت نیست. در همه‌چیز نوعی بیهودگی و پوچی می‌بیند که ازنظر او پنهان نمی‌ماند. وقتی با ساشای جوان درباره عشق و شروعی تازه صحبت می‌کند، بعد از لحظه‌ی کوتاهی به شادی و شعف خود می‌خندد و ایمانش را به آن حس ازدست می‌دهد. به‌سرعت از آن موقعیت فاصله می‌گیرد و به تحلیلش می‌پردازد ، درست مانند پزشک حاذقی که سعی می‌کند اسیر موقعیات دردناک بیمارش نشود و به‌درستی به تشخیص بیماری بپردازد . ساشا در تمام این‌مدت سعی می‌کند او را به زندگی باز گرداند . حتی مدعی است که پس از ازدواج برای التیام روح او موقعیت بهتری پیش خواهد آمد . اما ایوانف حتی در این لحظات پرشور، هوشیاری تلخش را ازدست نمی‌دهد و عشق پرستارانه‌ی ساشا را پس می‌زند .

ایوانف: می‌بینم که تو درک خیلی عمیقی از زندگی داری! آهونالهٔ من در تو یک‌جور احساس ترس توأم با احترام ایجاد می‌کند، مثل این‌که فکر می‌کنی در وجود من هاملت ثانی را کشف کرده‌ای ... ولی به‌نظر من این حالت بیماری عصبی من و تمام علایمی که همراهش است، فقط مایه‌ی مضحکه است، نه چیز دیگر! مردم باید آن‌قدر به بازی‌های من بخندند تا روده‌بُر شوند، ولی تو – چه معرکه‌ی عالی‌ای راه می‌اندازی! می‌خواهی مرا نجات بدهی! یک عمل قهرمانانه بکنی! ... وای، امروز چقدر ازدست خودم ذله‌ام، حس می‌کنم این حالت هیجانی که امروز در وجود من است، به بحران بکشد ...

زمان می‌گذرد و موانع بیرونی– که دیگران آن‌ها را علت احوالات ایوانف می‌شناختند، رفع می‌شوند. همسرش سارا از دنیا می‌رود و ایوانف قرار است که با ساشا دختر اصلی‌ترین طلبکارش، که به‌نوعی به‌هم نیز دل باخته‌اند، ازدواج کند. از نگاه دیگران همای سعادت بر شانه‌هایش نشسته و همه‌چیز بر وفق مراد او پیش می‌رود. اما آن دلشوره و درد بی‌درمان پاک‌شدنی نیست. فراموش نشده است، آتشی زیر خاکستر برجای مانده.

«احساس پوچ همواره به معنای آگاهی از آن نیست ،بلکه پایه‌گذار آن است. همین و بس! البته تنها به آن هم خلاصه نمی‌شود، مگر در لحظه‌هایی که به داوری دنیا می‌نشیند، و در سایر مواقع پا را از آن فراتر می‌گذارد. احساس پوچ زنده است و این بدان معناست که یا باید بمیرد و یا پیش از مرگ بازتاب داشته باشد.»(کامو،۱۳۸۴: ۴۴)

ایوانف: توی سی‌وپنج‌سالگی حالی دارم مثل حالت بعد از مستی، پیر شده‌ام، لباده‌ی پیرمردها را

پوشیده‌ام، این ور و آن ور پرسه می‌زنم، با کله‌ی منگ، با روح کرخت، خسته و شکسته، بدون ایمان، بدون عشق، بی‌هدف مثل یک سایه میان دوستانم ول می‌گردم، و نمی‌دانم کی هستم، یا چرا زندگی می‌کنم یا چی می‌خواهم ....

پرده‌ی آخر نمایشنامه‌ی ایوانف، تجلی همه‌ی ترس‌ها و کابوس‌هایی است که ایوانف قبل از مرگ سارا بارها آن را برای خود تصویر کرده بود . ایوانف در حالتی منفعلانه به ازدواج با سارا تن داده است . روز عروسی است و شلوغی آن‌روز برابر است با همهمه‌ها و قضاوت‌های دیگران درباب شخصیت ایوانف . تقریباً همه‌ی اطرافیان او معتقدند که طبق برنامه‌ای حساب‌شده سارا را حذف کرده و ساشا را به چنگ آورده و این‌گونه برای همیشه بار خودش را بسته است . حتی ساشا و لیبدف که متفاوت‌تر از دیگران قضاوت می‌کنند بیشتر به دنبال رفع نیازی در ارتباط با خودشان هستند تا ایجاد آرامش و اطمینان در او. به‌همین‌دلیل هم تا نیمه‌های پایان‌بندی درام هیچ خبری از ایوانف نیست. او حضور ندارد، اما همه‌ی حرف‌ها و قضاوت‌ها و پچ‌پچ‌ها درباره‌ی اوست. ساشا و پدرش هم در غیاب ایوانف به این نقطه‌ی مشترک می‌رسند که چیزی در این میان اشکال دارد اما هیچ‌کدام آن‌قدر قاطع نیستند که بتوانند تصمیمی بگیرند. اما باز هم خود ایوانف است که از کلیسا به خانه‌ی عروس می‌آید و از او می‌خواهد که عروسی را به‌هم بزند و دنبال زندگی‌اش برود. ایوانف در اوج هوشیاری معتقد است که زندگی ساشا را نیز تباه خواهد کرد همان‌طور که زندگی همسرش را تباه کرد. او به شیوایی تمام حس‌وحالش را باز می‌گوید. این‌که دیگر توانی برای ادامه دادن در او باقی نمانده و فکر می‌کند همه‌ی انرژی زندگی‌اش را با کار شدید و بیش ازاندازه از دست داده است. او به ساشا می‌گوید که بعد از ازدواج اوضاعش بسیاربدتر خواهد شد اما ساشا کنار نمی‌کشد و با وجود تردیدی که هنگام گفت‌وگو با پدرش عنوان کرده بود، هم‌چنان بر خواسته‌ی خود پافشاری می‌کند.

ایوانف : خر شدم آمدم این‌جا. باید کاری را که دلم می‌خواست، صورت می‌دادم ...

این گفت‌وگو کوتاه برای شناخت عکس‌العمل نهایی ایوانف بسیار حیاتی است. درحقیقت این گفت‌وگو نشانگر نوعی انتخاب و آزادی در چگونگی به پایان رساندن زندگی قهرمان درام توسط خویش است. ایوانف چند سال است که با این دلهره و آشوب دست‌وپنجه نرم می‌کند. هرلحظه احساس کرده که بیشتر سقوط می‌کند و توانایی مقابله را نیز ازدست داده است.

«انسان معمولی پیش از برخورد با پوچی، هدفمند زندگی می‌کند، دل‌نگران آینده و توجیه آن است (بی آن‌که بخواهد بداند نسبت به که و چه). انسان به ارزیابی بخت‌های خود می‌نشیند، روی آینده، روی بازنشستگی و کار پسران خود حساب می‌کند و می‌پندارد زندگیش باز هم می‌تواند دستخوش رویدادها شود... اما هنگامی که پوچی سر برسد همه چیز دگرگون می‌شود. این انگاره‌ی «من هستم »،این شیوه‌ی

برخوردی که گویی هرچیز مفهومی‌دارد (حتی اگر گاهی بگوییم هیچ چیز مفهوم ندارد) همه‌وهمه به وسیله‌ی پوچی زیر سئوال می‌روند و به گونه‌یی سرسام آور گرفتار مرگ ممکن می‌گردند .»(کامو،۱۳۸۴: ۷۶)

ایوانف: ...الان این‌طور به‌نظرم می‌رسد که عشق ابلهانه است، که نوازش و محبت چرندهای شیرین است، که هیچ معنایی در کار کردن نیست، که ترانه و الفاظ پرشور، ناچیز و کهنه شده‌اند... روبه رویتان مردی ایستاده که در سن سی‌وپنج‌سالگی خسته شده، از شوروشوق به‌در آمده، با تقلاهای بی‌ارزش خرد شده، از شرم می‌سوزد و ضعف خودش را به نیشخند می‌گیرد...

در این پرده به‌راحتی می‌شود رهاشدگی، جدا افتادگی و له شدن ایوانف از درک چگونگی گذر زمان بر او را در رفتار و گفتارش مشاهده کرد. درست است که در زمان ایوانف هنوز زندگی ماشینی و پرشتاب شهری ظهور نکرده است اما او با شاخک‌های تیز خود ملال موجود در گذران روزهای تکراری زندگی‌اش را درک می‌کند.

«همواره زمانی می‌رسد که باید میان تماشگر بودن و عمل یکی را برگزید. این معیار انسان شدن است. از هم‌گسیختگی‌ها دهشتبارند و قلب بی‌باک گرفتار تردید نمی‌شود. آفریدگار، زمان، چلیپا و شمشیر وجود دارد .یا دنیا مفهومی والاتر از آشفتگی‌ها دارد و یا این‌که به راستی هیچ‌چیز حقیقی‌تر از آشفتگی‌ها نیست. یا باید با زمان زندگی کرد و با آن مرد ،یا برای دستیابی به زندگی والاتر خود را از آن رهانید.

می‌دانم که می‌توان آشتی‌جویانه در سده‌ی حاضر زندگی کرد و ابدیت را پذیرفت و این همان، نهادن است. اما دوست ندارم این‌گونه باشم و دلم می‌خواهد یا هیچ باشم ،یا همه چیز. اگر عملی را برگزینم بدین معنا نیست که تماشاگر بودن برایم قلمرویی بیگانه است. بل تنها بر این باورم که تماشگر بودن نمی‌تواند همه چیز را به من بدهد و ابدیتم را بگیرد. من می‌خواهم به زمان وابسته باشم. من می‌خواهم گرفتار اندوه یادمان‌های گذشته‌ام شوم و نه گرفتار مرارت. من تنها در پی آن هستم که همه چیز را به درستی درک کنم ... .»(کامو،۱۳۸۴: ۱۱۴)

ایوانف اما با همه‌ی این‌ها هنوز به مرحله‌ی اقدام عملی نرسیده است. با ورود لووف پزشک و رذل خواندن ایوانف توسط او انگار قسمت تاریک روح ایوانف دوباره بیدار می‌شود. تصمیمش دوباره جان می‌گیرد و به قول خودش جوانی و عصیان دوباره در او می‌شکفد اما این‌بار نه درجهت ساختن زندگی بلکه درجهت ویرانی هر آن‌چه باعث عذاب پایان‌ناپذیر روحش است و آن چیزی نیست جزء خودِ ایوانف.

ایوانف : برویم؟ کجا؟ یک‌لحظه صبرکن، من به همه‌ی این حرف‌ها پایان می‌دهم! حس می‌کنم جوانی در من بیدار می‌شود. همان ایوانف دیرین باز به‌حرف درآمده!

[هفت‌تیری از جیبش درمی‌آورد.]

ایوانف: به‌قدرکافی در سراشیبی سقوط غلتیده‌ام. حالا می‌خواهم وایستم! هرچیز اول و آخری دارد ...

ایوانف با خودکشی خود، به زندگی خویش، به درام ***ایوانف*** نوشته‌ی چخوف، به همه‌ی شایعات درباره‌ی خودش، به همه‌ی ابتذالی که دوروبرش را فراگرفته، به عذاب و پوچی روحش و به بسیاری چیزهای دیگر پایان می‌دهد پایانی که درعین هم‌گرایی بسیار واگرا می‌کند.

نتیجه‌گیری

با بررسی درام ***ایوانف*** و به‌خصوص پرده‌ی آخر آن مشخص می‌شود که شخصیت ایوانف در دوره‌ای از عمرش دچار نوعی دلهره‌ی وجودی می‌شود که به‌واسطه‌ی این دل‌آشوبه اعتقاد خود را به بسیاری از اموری که سخت به آن‌ها دلبسته بود، ازدست می‌دهد. نیروی‌های زیستی او به‌شدت تحلیل می‌روند و در سراشیبی نوعی سقوط اخلاقی قرار می‌گیرد. ایوانف اما آن‌قدر هوشیار هست که این نزول را تا آن‌جا که در توانش هست بکاود هر چند به نتیجه روشنی نمی‌رسد. در گیرودار هجوم امواج پوچ و بی‌معنایی که او را به قهقرای بیشتری سوق می‌دهند، او تصمیم می‌گیرد در جایی این سقوط را پایان دهد . به‌عبارتی خودکشی او برخلاف عکس‌العمل‌هایش در برابر نیروهایی که او را به سمت نوعی انفعال و سقوط انسانی پیش می‌برند عملی آگاهانه و از روی اراده و انتخاب صورت می‌گیرد. شاید شروع این وضعیت و دچار شدنش به این دلهره در اختیار او نبوده است اما ایوانف با خودکشی خود پایان این مسئله را دراختیار می‌گیرد. به قول خودش هرچیزی اولوآخری دارد .

پی‌نوشت‌ها

1. Diogenes
2. Democritus
3.Albert Camus
4. David Emile Durkheim
5. Anomic
6. Existentialism
7. Immanuel Kant
8. Arthur Asher Miller

فهرست منابع

۱. چخوف ، آنتوان، (۱۳۹۰)، ***ایوانف*** ، ترجمه سعید حمیدیان، چاپ چهارم، تهران ، قطره.
۲. سارتر، ژان پل، (۱۳۸۰)، ***اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر***، ترجمه مصطفی رحیمی، چاپ دهم، تهران، نیلوفر.
۳. کامو، آلبر،(۱۳۸۴)، ***افسانه‌ی سیزیف*** ، ترجمه دکتر محمود سلطانیه ، چاپ اول ، تهران ، جامی .
۴. هینچلیف، آرنولد، (۱۳۸۹)، ***یونگ***، ترجمه حسن افشار ، چاپ اول، تهران ، مرکز
۵. مارکس ،کارل، (۱۳۸۷)، ***مارکس و خودکشی*** ،ترجمه حسن مرتضوی، چاپ دوم ، تهران ،گام نو .
۶. دورکیم ، امیل ،(۱۳۷۸) ،***خودکشی*** ، ترجمه نادر سالار زاده ، چاپ اول، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی
۷. بلاکهام،ه.ج،(۱۳۹۱)، ***شش متفکر اگزیستانسیالیست***، ترجمه محسن حکیمی، چاپ هشتم، تهران، مرکز
۸. چوادکف و دیگران، (۱۳۸۸)، ***بوطیقای چخوف*** ، ترجمه دکتر قدرت قاسمی پور، چاپ دوم ،تهران ،رسش
۹. کمپانی زارع، مهدی ،(۱۳۹۰)، ***مرگ اندیشی از گیل گمش تا کامو***،چاپ اول ،تهران ،نگاه معاصر
مقاله:
۱۰. حسینی ، محمد جعفر ، (۱۳۸۲)،***خودکشی ، چیستا***.
۱۱. رفیع هاله و جهانگیری‌ندی، (۱۳۹۰)، ***بررسی پدیده خودکشی در اگزیستانسیالیسم با توجه به گوشه نشینان آلتونا اثر سارتر ، دو فصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی***، شماره (۶۳)، پاییز و زمستان ۱۳۸۹.
۱۲. کفامنش ،علی، (۱۳۷۴)، ***چخوف دشمن زشتی وابتذال،چیستا*** شماره(۱۱۶و۱۱۷).
۱۳. مسکنی،زهره،(۱۳۸۳)، ***عمری به کوتاهی یک تصمیم ،مجله اصلاح و تربیت*** شماره (۳۱).
۱۴. نصر آبادی ،محمد، (۱۳۸۲)، ***خودکشی از دیدگاه جامعه شناسی ،مجله اصلاح و تربیت***.
۱۵. هیوم ، دیوید، (۱۳۸۴)، ***رساله هایی درباره ی خودکشی و بی مرگی روح ، مجله ارغنون*** شماره (۲۶و۲۷).

«مالیخولیا و تاثیر آن بر شخصیت جست‌وجوگر هملت»

مینوسادات مصطفوی، رحمت امینی**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴ / ۳ / ۹۲ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۰ / ۵ / ۹۲

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی‌ارشد، تحت‌عنوان «شخصیت جست‌وجوگر در درام‌هایی با ساختار معماگونه با تکیه بر شخصیت‌های ادیپ، هملت و سربازرس بتل»، است که توسط خانم مینوسادات مصطفوی در تیرماه ۱۳۹۲ در دانشگاه هنرومعماری دفاع شده است.

**نویسندهٔ مسوول

«مالیخولیا و تاثیر آن بر شخصیت جست‌وجوگر هملت»

مینوسادات مصطفوی کارشناس ارشد ادبیات نمایشی

رحمت امینی استادیار دانشکده هنرهای زیبا

چکیده

هملت از شخصیت‌های معروف در حوزه‌ی درام است که نظریه‌پردازان مختلفی درباره‌اش به اظهارنظر پرداخته‌اند. یکی از مواردی که از خصوصیات چشمگیر هملت به‌شمار می‌آید، مالیخولیایی بودن اوست. مالیخولیا بیماریی است که اگر فردی مبتلا به آن باشد رفتارهای روانی خاصی از او سر می‌زند که در حالت عادی، در آن فرد مشاهده نمی‌شود. پرسش مطرح‌شده در این مقاله این است که چگونه بیماری مالیخولیا بر شخصیت جست‌وجوگر هملت تأثیر می‌گذارد و هم‌چنین مسیر جست‌وجوگری‌اش را تحت تأثیر قرارداده و دگرگون می‌کند. هملت که شاهزاده‌ای جوان و روشنفکر محسوب می‌شود ناگهان بر اثر ابتلا به مالیخولیا دست به اعمال غریبی می‌زند که از فردی در جایگاه او انتظار نمی‌رود. بنابراین در این مقاله که به روش تحلیلی- توصیفی انجام شده است، به پرسشی پاسخ گفته می‌شود که نشانگر بُعد تازه‌ای از شخصیت هملت است.

واژگان کلیدی : مالیخولیا ، هملت ، جست‌وجو، شخصیت جست‌وجوگر

مقدمه

مالیخولیا یا سودازدگی که در یونانی به معنی اندوه به‌کار می‌رود، نوعی افسردگی است که مهم‌ترین ویژگی‌اش بی‌لذتی همراه با اختلال روانی، کم‌اشتهایی، کم‌خونی و احساس گناه است. در پزشکی مدرن واژه‌ی مالیخولیا فقط به نشانه‌های ذهنی و عاطفی افسردگی اشاره دارد. اما به لحاظ تاریخی مالیخولیا می‌توانسته نشانه‌های جسمی نیز علاوه‌بر نشانه‌های ذهنی داشته باشد. هم‌چنین مالیخولیا در کاربرد تاریخی خود اختلالات ذهنی را که امروزه روان‌گسیختگی (اسکیزوفرنی) یا اختلال دوقطبی نامیده می‌شود، در بر می‌گیرد. بیماری مالیخولیا دارای علایم متغیری است که با تغییر افکار و گمان‌های فاسد و زمانی نیز با ترس و وحشت همراه است و از حالت درندگی و بی‌قراری تا مرز آدم‌کشی پیش می‌رود.

سورن کی یرکگور[1] معتقد است : «مالیخولیا هیستری روح است.»

تأثیر مالیخولیا بر درام شکسپیر

شکسپیر[2] و هم‌عصرانش در مورد فرایند فیزیولوژی بدن و ارتباط ذهن و روح در حیطه‌ی اخلاط چهارگانه‌ی بدن: بلغم ، سودا ، صفرا و خون تعابیر و اندیشه‌های بسیاری داشته‌اند و نظریات صاحب‌نظران پیش‌ازخود و هم‌عصرانشان را در بسیاری از آثارشان به‌کار می‌بستند. روان‌رنجوری و شیدایی، بی‌ارادگی و وسواسی که در هملت به‌عنوان محوری‌ترین شخصیت نمایشنامه‌ی شکسپیر سراغ داریم همگی حاکی از شخصیت مالیخولیایی اوست. برخی صاحب‌نظران معتقدند که عدم توازن و بی‌تناسبی اخلاط در هملت باعث برانگیخته شدن جنون و دیوانگی در او بوده است.

در عهد الیزابت[3] تأثیر تئوری‌های پزشکی و کاربرد آن‌ها بر نویسندگان این عصر به‌ویژه شکسپیر دیده می‌شود. از کتاب‌های مهم و تأثیرگذار بر نویسندگان این دوره، مجموعه ***راهنمای طب یونانی*** است که جالینوس[4] در طی دوران خدمت خود در سپاه رم به‌عنوان جراح گلادیاتورها تألیف و گردآوری کرده بود و سبب شد تا شکسپیر پافشاری بیشتری برای آشنایی و استفاده از این اندیشه‌ها در آثارش داشته باشد.

جالینوس نیز مانند ارسطو[5] معتقد بود که عناصر چهارگانه‌ی اخلاط دوبه‌دو بر هم تأثیر می‌گذارند و سلامتی جسم‌وروح با تناسب و توازن این اخلاط (سودا ، بلغم ، صفرا و خون)به‌وجود می‌آید و بیماری و ناخوشی با بی‌نظمی و عدم توازن این اخلاط و تأثیرش بر عملکرد اعضای بدن نمایان می‌شود.

رابرت برتون[6] در کتاب ***آناتومی مالیخولیا*** در مورد تأثیر بی‌واسطه‌ی اخلاط بر روح و روان آدمی معتقد است بر اثر فعالیت اخلاط ناموزون در بدن، روح و جان آدمی دچار اذیت و پریشانی می‌شود و انبوهی از گازها را به سمت مغز هدایت می‌کند و در هر بار تکرار این عمل، روح و قوای ذهنی انسان

را آزرده می‌سازد. در عهد الیزابت یکی از شایع‌ترین این اخلاط که بر طبیعت و مزاج انسان حاکم بود، سودا بوده است.

علایم مالیخولیا در هملت

هملت از شخصیت‌های بزرگ و جاودان شکسپیر دچار مالیخولیا است، بیماری‌ای که او را به سمت انتقام‌گیری سوق می‌دهد. هملت شاهزاده‌ی دانمارک و پسر شاه درگذشته‌ی این کشور است که در آلمان به تحصیل فلسفه مشغول است و به علت فوت پدر و سپس ازدواج مادر با عمویش که درحال‌حاضر پادشاه دانمارک است، به کشور بازمی‌گردد و به سبب این اتفاقات متوالی و دیدار با روح پدر خود که خواستار انتقام است، دچار جنون و مالیخولیا می‌شود.

اِی‌سی برادلی[۷] معتقد است ازنظر مردم آن دوران مالیخولیا وضعیتی روانی بوده با مشخصه‌هایی مثل بی‌ثباتی عصبی، تغییرات سریع و شدید احساسات و حالات و تمایل به غرق شدن در احساس یا حالتی غالب، چه شادی و چه افسردگی. اگر اعمال و سخنان هملت بررسی شود، نشانه‌هایی از این بیماری بارها مشاهده می‌شود . به‌عنوان‌مثال گاهی بدبین می‌شود، گاهی آرمان‌گرا، گاه سرشار از نیرو و گاه بی‌حس‌وحال، گاه بیزار از بدی ، دل‌زده از مستی عمو و شهوانیت مادر و گاه شکی برایش نمی‌ماند که خود نیز از گناه فاسد شده است. خواننده برای آن‌که متوجه باشد که او آشکارا دارد تعلل می‌کند ، میان عمل و غور در عالم تفکر در نوسان است و ویژگی‌های به‌ظاهر آشتی‌ناپذیر دیگر را در رفتار او را درک کند باید تشخیص دهد که دست‌کم بخشی از مشکل هملت این است که به مالیخولیای شدید دچار است.(گرین و دیگران،۱۳۸۵: ۵۷و۵۶)

به‌عنوان‌مثال هملت در تک‌گویی‌ای یأس‌آلود بیان می‌دارد: «ای کاش گوشت و استخوان من، این تن من که بیش از حد پلید شده است، آب می‌شد. مانند شبنمی می‌گردید و از این شکنجه رهایی می‌یافت. یا کاش خداوند جاوید خودکشی را منع نکرده بود! ای خدا، دنیا و هر چه در آن است درنظر من چقدر خسته‌کننده و پوچ و بی‌فایده شده است ...»

افراد مبتلا به مالیخولیا ویژگی‌های ذهنی خاصی دارند که در مورد هملت مصداق می‌یابد و شامل حس عمیق و دردناک اندوه از مرگ پدر و ازدواج ناگهانی مادر، قطع علاقه و توجه به جهان خارج، ازدست دادن قابلیت مهرورزی نسبت به افیلیا و مادرش، توقف هرگونه فعالیت و کاهش اعتمادبه‌نفس تاحدی‌که منجر به بروز و بیان سرزنش، توهین و تحقیر خویش می‌شود و درنهایت انتظاری خیالی و موهوم برای مجازات شدن که به اوج خود می‌رسد.

هملت عدم علاقه‌اش به افیلیا را این‌گونه بیان می‌دارد: «اما شما نباید گفته‌های مرا باور کرده باشید،

زیرا ما هر قدر هم تحت نفوذ تقوی قرار بگیریم باز طبیعت کهن خودمان را از دست نمی‌دهیم. و آن میل به زشتکاری را که در نهاد ما متمکن است کاملاً فراموش نمی‌کنیم. من شما را دوست نمی‌داشتم.»

هملت نسبت به کمبودی که موجب مالیخولیایش شده آگاه است. به این معنا که می‌داند پدرش را ازدست داده اما نسبت به آن حسی که در درونش ازدست رفته، بی‌اطلاع است. این امر نشان دهنده‌ی آن است که مالیخولیا به نحوی با کمبود و از دست دادن ابژه که از آگاهی هملت محو و پاک شده مرتبط است. فرد مبتلا به مالیخولیا به کمبودی که (ego) او دچارش شده، آگاه نیست. کمبودی که به یک عمل درونی منجر می‌شود و ازاین‌نظر مسوول بروز مانع بازدارنده‌ی درونی مالیخولیایی خواهد بود. بازدارندگی ناشی از مالیخولیا برای ما گیج‌کننده است زیرا نمی‌توانیم دریابیم که چه‌چیزی فرد بیمار را چنین جذب خویش کرده است . هملت مالیخولیایی چیزی اضافه را به نمایش می‌گذارد که نوعی تنزل و کاستی فوق‌العاده در اعتمادبه‌نفس و کوچک شدن نفس (ego) او در مقیاسی بزرگ است.

فروید[۸] در ***ماتم و مالیخولیا*** (۱۹۱۷) معتقد است : ناتوانی در سوگواری است که موجب مالیخولیا در هملت می‌شود. تفاوت مهم ماتم و مالیخولیا در این است که در ماتم این جهان است که پوچ و تهی است (از منظر فرد سوگوار) درحالی‌که در مالیخولیا، خود است که تهی می‌شود. در مالیخولیا سوگواری به‌طور خود شیفته‌گرایانه‌ای به سمت خودِ (ego) شخص سوگوار تغییرجهت می‌دهد و سوژه خودِ خود را ابژه از دست رفته تعریف می‌کند. بنابراین مالیخولیا، فرآیند طبیعی سوگواری را متوقف کرده و سوژه را در زمان منجمد می‌کند. (هومر،۱۳۸۸ :۹۳)

هملت نفس خویش را بی‌ارزش و عاری از هرگونه موفقیت و ازلحاظ اخلاقی منفور نشان می‌دهد، خودش را مدام سرزنش می‌کند. به خود ناسزا می‌گوید و در انتظار طرد خویش است. در برابر دیگران خود را خوار می‌شمارد و با خویشاوندانش در این غم‌وغصه سهیم می‌شود که منسوب به فردی این چنین بی‌مقدار هستند. هملت می‌گوید که بی‌علاقه به جهان بیرون و ناتوان از مهرورزی و موفقیت است. اما این امر در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارد زیرا این مورد همان تأثیر و نتیجه‌ی آن عمل درونی است که در حال ازبین بردن نفس اوست عملی است که برای ما و دیگران ناشناخته است. حالات و رفتار او به‌لحاظ برخی از اتهاماتی که به خود می‌زند، به‌نظر ما موجه جلوه می‌کند زیرا مسئله این است که او در مقایسه با افرادی که گرفتار مالیخولیا نیستند، چشمان تیزتری برای رؤیت حقیقت دارد. یکی از عواملی که هملت را وامی‌دارد تا از خویش به انتقاد بپردازد و خود را حقیر و کم‌اهمیت نشان دهد، تنها پنهان کردن نقطه‌ضعف‌هایش است.

هملت در گفت‌وگو با گیلدنسترن و روزنکرانتز به سلامت قوای ذهنی خود در کنار بیماریش اشاره می‌کند: «من فقط وقتی‌که باد میان شمال و شمال شرقی می‌وزد دیوانه هستم ولی وقتی‌که از طرف

جنوب می‌وزد می‌توانم قوش را از حواصیل تشخیص بدهم.»

یکی از عواملی که موجب شگفتی ما می‌شود این است که وقتی هملت دچار مالیخولیا می‌شود به شناخت خویش می‌رسد، به هویت و سرشت واقعیش پی می‌برد و حقیقت را می‌یابد. تردیدی باقی نمی‌ماند که اگر نگاهی که هملت نسبت به خویش داشت و آن را بیان می‌کرد، نگاهی بیمارگونه است در انتها خود را نیز قربانی می‌کرد تا حقیقت را به همگان نشان دهد.

هملت در پایان نمایشنامه در آخرین گفت‌وگوهایش هنگام مرگ به هوراشیو تأکید می‌کند: « اگر حقیقت امر مکشوف نشود نام من جریحه‌دار و ننگ‌آلود خواهد ماند . پس اگر مرا دوست می‌داری مدتی از آسایش کنار کن، و با دم دردمند غم انگیز خود، داستان مرا برای جهانیان باز بگو.»

هملت مدام در شک‌وتردید به‌سر می‌برد، به این مسئله فکر می‌کند که چگونه قاتل را در موقع مناسب به چنگ بیاورد و دراین‌بین با مالیخولیای خود نیز دست‌به‌گریبان است. از مواردی که مالیخولیا در بیان هملت آشکار می‌شود، در پاسخ به درخواست شاه است که علت مالیخولیای عجیبش را توضیح می‌دهد.

کلادیوس: « چرا هنوز در سایه‌ی ابرهای اندوه ایستاده‌اید؟ »

هملت: « چنین نیست قربان . من در آفتاب سوزان واقع شده‌ام.»

این پاسخ نشان‌دهنده‌ی داوری و زیرکی هملت است درباره‌ی باور کردن ساده‌ی «همه چیز چنان‌که هست.» و وقتی ملکه به دنبال اثبات این است که مرگ قسمت همه‌ی افراد می‌شود و می‌پرسد: «چرا مرگ پدر خود را امری غیرعادی تصور می‌کنی؟» هملت در پاسخ به تضاد افشاکننده بین شواهد ظاهری عزاداری و اندوه واقعی اشاره می‌کند. هملت با این پاسخ به‌روشنی ملکه را محکوم می‌کند که مرگ همسرش را به‌راحتی پذیرفته است درحالی‌که هملت حاضر نیست مرگ پدر را فقط مناسبتی برای ادای تکلیف سوگواری بداند. (گرین و دیگران ،۱۱۸:۱۳۸۵)

مالیخولیا و نگرانی هملت حتی قبل از دیدار با روح نیز وجود دارد زیرا اعتقاد دارد همگان در جهانی پرعیب‌ونقص زندگی می‌کنند و همه‌ی طبیعت را تباهی و فساد دربر گرفته است که این طبیعت شامل انسان هم می‌شود. انسانی که اشرف مخلوقات است به سهولت زیر سلطه‌ی طالع منحوس قرار گرفته و هر قدر پرهیزکار باشد و در فضیلت به مقام‌های بالا برسد، ذره‌ای از پلیدی، شرافتش را لکه‌دار می‌کند.

هملت تناقض انسان را این‌گونه بیان می‌کند:« ببینید بشر عجب شاهکاری است! در عقل و دانش چقدر شریف ، در قوه و استعداد چگونه بی‌پایان، در پیکر و رفتار چه بسیار شکیل و اعجاب انگیز، در عمل چگونه همانند فرشتگان! در فهم و ادراک تا چه پایه نزدیک به خدایان است! گل سرسبد عالم خلقت است! اشرف جانداران است! با این همه درنظر من، یک مشت خاک بی‌قدر و مقدار بیش نیست ... »

لارنتس[۹] در یکی از سخنرانی هایش با عنوان « اخلاط و شخصیت » سیمای انسان سوداوی را این‌گونه ترسیم می‌کند: «بشر سودازده، بی‌قدرت و کم جان، بیمناک و لرزان، هراسناک حتی از خویش است، مصمم به انجام کار است و درعین‌حال منفعل، پرخاشگر و کم‌خواب است، بدگمان و مشکوک، تنها و ناخشنود و درنهایت مخلوقی سرکش است در جست‌وجوی سایه‌ی خویش.»

مالیخولیا به‌مثابه‌یک روش جست‌وجو

می‌توان شخصیت هملت را از دو بُعد مورد بررسی قرار داد ، بُعد جست‌وجوگری و بُعد مالیخولیایی که در کنار یکدیگر به شناخت از خود و کشف حقیقت ماجرا یاری می‌رساند. در مسیر جست‌وجوگری هملت چهار ابزار اساسی و تعیین‌کننده وجود دارد که او را به پیشروی سوق می‌دهد. شامل: ۱. ارتباط با روح و عالم ماوراءالطبیعه ۲. عقده‌ی ادیپ ۳. تکنیک بازی در بازی ۴.کشتار نهایی. هملت از هر کدام از این موارد در جای مناسب خود سود برده و به کشف حقیقت نزدیک‌تر شده است. درادامه هرکدام از این موارد به شکل جداگانه بررسی می‌شود.

مالیخولیا می‌تواند باعث شود که فرد بیمار رابطه‌ی خود را با حقیقت ازدست دهد. اما هملت که دانشجوی فلسفه است و مدام درپی دستیابی به حقیقت و تکامل از بعد مالیخولیایی بودنش در این مسیر بهره می‌برد. مالیخولیا در بعضی مواقع سبب تعلل و وقفه در جریان مجازات قاتل می‌شود ولی هیچ‌گاه باعث توقف هملت در مسیر جست‌وجوگریش نمی‌شود بلکه به یاریش می‌شتابد. هملت از ابزارهای مختلفی در جهت رسیدن به حقیقت استفاده می‌کند که بعضی از این ابزارهای جست‌وجو منطقی و بعضی دیگر غیرمنطقی به‌نظر می‌آیند.

در ابتدا دیدار با روح پدر است که حالت مالیخولیا را در هملت تشدید می‌کند. پس از دیدار با روح، تحولی بزرگ در زندگی او روی می‌دهد و هملت به هملتی دیگر تبدیل می‌شود. بعد از این واقعه تمام افراد متوجه می‌شوند که هملت دیگر آن آدم قبلی نیست و تغییر رفتارش را دیوانگی و غیرطبیعی می‌دانند و علتش را مرگ پدر. از همین‌جاست که سایه‌ی مرگ و پایان تراژدی معلوم می‌شود، هملت از اوضاع بی‌خبر است و وقتی آگاه می‌گردد که با دستور روح باید انتقام بگیرد و این دستور از دنیایی دیگر است. او تبدیل به جست‌وجوگری فعال می‌شود.

روح :«قتل به هر صورت انجام بگیرد زشت و وحشت‌انگیز است، ولی قتل من با منتهای پست‌فطرتی صورت گرفت و فجیع و شنیع بود.»

هملت:«زودتر مرا از حقیقت آگاه کن تا من به چالاکی خیال و به‌سرعت افکار عاشقان به طرف انتقام بشتابم.»

هملت بعد از این واقعه در صحبت‌هایش با هوراشیو می‌گوید:«من شاید صلاح بدانم که بعد از این رفتار عجیبی پیش بگیرم. حال سوگند یاد کنید که رفتار من هرقدر هم عجیب و غیر عادی باشد ، وقتی که شما در چنین مواقعی مرا می‌بینید، چیزی به روی خود نیاورید.»

تراژدی هملت به اعتقاد منتقدان نقد روانشناختی بر این نظر استوار است که درنگ و تعلل هملت در کشتن و انتقام گرفتن از عمویش کلادیوس در این نکته نهفته است که هملت با عمویش هم‌سان‌پنداری می‌کند و بر این باور است که کلادیوس کاری را انجام داده است که خود هملت زمانی می‌خواست انجام دهد ، یعنی پدر را ازبین ببرد و تنها خود موردتوجه مادر قرار بگیرد. شکسپیر از کلادیوس تصویری را نشان می‌دهد که نشانگر خصومت سرکوب‌شده‌ی هملت نسبت به پدرش است که در جلب‌توجه مادر، رقیب اوست.

هملت :«یک ماه از مرگ همین پدر نگذشته است که با عموی من ازدواج می‌کند! عجبا ! ای ناتوانی و بولهوسی، نام تو زن است! همین مادر ...عموی مرا ...بادر پدر مرا ...به شوهری قبول کرده است ! اما چه برادری؟ همان قدر که منبه هرکول شباهت دارم او هم به پدر من شبیه است.»

سومین روش جست‌وجوی هملت تکنیک بازی در بازی است که در این قسمت با همکاری هوراشیو به این مهم نایل می‌آید .پیچیدگی بازی در بازی هملت بسیار است او هم خود بازی می‌کند، هم دیگران را وادار به بازی و گاهی روشن شدن حقیقت می‌کند و هم با آوردن بازیگران برای اجرای نمایش تله‌موش سعی در ادامه‌ی جست‌وجوهایش و بررسی حالات و رفتار قاتل و کشف حقیقت دارد.

هملت در تک‌گویی این‌گونه بیان می‌کند :«من برای انتقام کشیدن از قتل پدرم حاضر هستم ولی نمی‌توانم به گفته‌ی آن شبح اکتفا کنم. بلکه می‌باید دلایل محکم‌تر و معقول‌تری به دست بیاورم. نمایش فردا شب را وسیله قرار خواهم داد تا به مکنونات قلب کلادیوس پی ببرم.»

هملت در طی مسیر جست‌وجویش و عمل به وصایای روح پدرش به‌طورناخواسته و در مورد بعضی از اشخاص نیز آگاهانه و دست به جنایت می‌زند . زنجیره‌ی قتل و جنایت که از کلادیوس و با کشتن شاه، پدر هملت آغاز شده به دست هملت در دربار و در بین دوستان و خویشاوندان هملت ادامه می‌یابد.

هملت:«وای بر من، که پدرم به قتل رسیده و مادرم لکه‌دار شده است! دو علت به این بزرگی به تهییج روح و خون من برخاسته‌اند و باز من شب و روز خود را به خواب و خیال می‌گذرانم. هان ای افکار من ! از این دقیقه یا خونین باشید و یا یکباره مرا ترک کنید و معدوم شوید.»

هملت فردی است که با وقوف به این‌که دچار مالیخولیا شده است، از این بیماری در پیشبرد اهدافش و یافتن قاتل پدر خویش استفاده می‌کند. مونولوگ معروف هملت «بودن و نبودن» نشانگر نمونه‌ای از انسان رنسانسی عهد الیزابت است که پیوسته در پی جست‌وجو و کنکاش است و تمام بنیادها و مسایل

اساسی را زیر سوال می‌برد. هملت دچار یک افسردگی ساده که ممکن است به‌مرورزمان برطرف شود نیست بلکه دچار افسردگی از ادامه‌ی حیات است. هنگام گفت‌وگو با دوستان درباریش این مسئله را این‌گونه بیان می‌کند .

روزنکرانتز:«... دنیا درست شده است.»

هملت:« پس روز محشر نزدیک است ... ولی خبر شما راست نیست.»

و در ادامه افسردگی‌اش به‌این‌صورت خود را نشان می‌دهد که دنیا زندان بزرگی است و دانمارک یکی از بدترین مکان‌های آن است.

یکی از دلایل دیگر افسردگی هملت که او را در آخر به عمل وامی‌دارد ناشی از اعمال اطرافیان و نزدیکانش است. مادرش که عزیزترین و نزدیک‌ترین فرد زندگیش است در امیال شهوانی و تجملات دنیوی و مادی غرق شده است. افیلیا دلداده‌اش بازیچه‌ی دست خانواده‌اش است. دوستان قدیمی و درباریان حال‌حاضر، گیلدنسترن و روزنکرانتز درگیر جاسوسی و خیانت به او هستند، پلونیوس وزیر شاه و مشاورش و هم‌چنین پدر افیلیا مشغول چابلوسی است و درنهایت کلادیوس جنایت‌کاری است که دستش به خون آلوده است و تاج‌وتخت را غصب کرده است. هملت که با لشکری از آدم‌های آلوده به انواع پلیدی‌ها و پستی‌ها رو به رو است، دچار مالیخولیا و افسردگی می‌شود و چاره‌ای جز این نمی‌بیند تا خود دست به‌کار شود و با جست‌وجو و به‌چنگ آوردن قاتل نظم ازدست‌رفته را بازگرداند و عدالت را برقرار کند.

هملت:« ...روزگار خراب است و تقدیر چنین رفت که من برای اقدام به اصلاح آن از مادر بزایم. تف بر این سرنوشت.»

هملت از ابتدای نمایش درحال‌جست‌وجو و کنکاش در محیط و دنیای پیرامون خویش است. او در بدو ورودش با مشکل‌ترین و سخت‌ترین مسایلی که برای فردی ممکن است روی دهد، روبه‌رو می‌شود که شامل مرگ پدر، ازدواج مجدد مادر آن‌هم با عمویش و پادشاه فعلی و وضعیت اسف بار مردمان دانمارک است. هملت به‌همان‌اندازه که خود از این وضعیت رنج می‌برد و از درون با خود مشغول پیکار و ستیز است. خانواده و اطرافیانش را نیز دچار عذاب می‌کند و زندگی همگان را در پرتگاه مرگ قرار می‌دهد، پرتگاهی که گریزی از آن نیست و این افراد ناگزیر زندگیشان را ازدست می‌دهند. هملت با سرسختی به کنکاش خویش ادامه می‌دهد و امیال و خواسته‌هایش را به‌پیش می‌راند غافل از این‌که دیگران به این دلیل که دیوانه می‌پندارندش کارهایش را نادیده می‌گیرند و این‌گونه است که ناخواسته و یا ازعمد باعث مرگ دیگران می‌شود.

گرترود پس از کشته شدن پولونیوس به دست هملت به دیوانگیش اشاره می‌کند. هملت:«پدر من

است و چنان لباس پوشیده است که گوئی الساعه زنده است! نگاه کنید! می‌رود! همین الان، در آن‌جا، از در بیرون رفت!»

گرترود:« این شبح زائیده‌ی توهمات خود شماست . دیوانگی با منتهای مهارت این مخلوق بی‌جسم را در خیال شما آفریده است.»

هملت درباره‌ی به‌کام‌مرگ فرستادن گیلدنسترن و روزنکرانتز می‌گوید: «خودشان با میل این مأموریت را به عهده گرفتند. وجدان من بر حال ایشان متأسف نیست . نیرنگ ایشان وبال خودشان شد. هرگاه اشخاص پست و ضعیف، فضولی کرده خود را در معرض ضربات شمشیرهای دو حریف قوی پنجه و از جان گذشته بیندازند عاقبتشان همین است.»

طبع مالیخولیایی هملت نه‌تنها کمک به تصمیم‌گیری در گرفتن انتقام خون پدر می‌کند بلکه در مسیر جست‌وجو و کشف حقیقت نیز او را یاری رسانده و باعث می‌شود تا در انتها شمشیر به دست گیرد و تبهکاران و قاتل را به سزای اعمالشان برساند. در ادامه مالیخولیاست که سبب می‌شود روحیه‌ی جنگاوری هملت بُعد تازه‌ای بگیرد و او را از زندان تنگ و محدودش بیرون می‌کشد.

هدف جست‌وجوی نهانی هملت، در سطح، حل معمای مرگ پدرش است. اما در سطحی عمیق‌تر، این جست‌وجو او را به پیچ وخم‌های هزارتوی راز انسان، راز زندگی و سرنوشت انسان می‌برد. پاسخ معما، هم‌چون پاسخ معمای ابوالهول،«انسان» است، و سرنخ آن را هم پولونیوس با پند توخالی خود به دست می‌دهد: «خودت را هرگز فریب مده.» پس ازاین‌لحاظ جست‌وجوی هملت جست‌وجوی همه‌ی ماست که شاید آن اکسیر نادر و گریزپای بزرگ یعنی شناخت خود را به چنگ آوریم. (گرین و دیگران،۱۳۸۵:۱۷۶)

هملت به شکل افراطی و اغراق شده‌ای دچار مالیخولیا است اما همین مورد، نقطه‌ی تمایز او با دیگر شخصیت‌های نمایشنامه است که او را وادار می‌کند تا به سخنان روح گوش فرا دهد و با ترفندهای متفاوت که یکی از آن‌ها آوردن نمایش تله‌موش روی صحنه است پی به رفتار و حالات کلادیوس برده و شک خویش را تبدیل به یقین کند. درست از هنگامی که روح ماجرای قتل را برای هملت اندوهگین و غم‌زده بیان می‌کند، هملت تبدیل به یک جست‌وجوگر کامل می‌شود که در پی اثبات جرم کلادیوس و یافتن حقیقت است. او که متهم را پیدا کرده است، باید جرمش را آشکار و عدالت را برقرار کند. خیانت و جنایتی که در حق پدرش روا شده چیزی نیست که آن را به فراموشی بسپارد بلکه مانند نیرویی است که او را به جلو هل می‌دهد تا به صحیح‌ترین و مناسب‌ترین حالت ممکن انتقام بگیرد. با حضور روح پدر اوضاع دچار دگرگونی و تحول می‌شود و هملت از یک شخصیت منفعل تبدیل به یک شخصیت جست‌وجوگر و کارآگاه می‌شود که با ترفندهای مختلف و زیرکانه درصدد کشف حقیقت است.

روح: « تحمل مکن. مگذار که بستر پادشاه دانمارک آلوده به ناپاکی و زناکاری شود. برو و انتقام

بکش! در اختیار طریقه و هنگام انتقام آزاد هستی.»

هملت وقتی دست به عمل می‌زند باعث بیداری وجدان‌ها می‌شود و به اندیشه و فکر دیگران تلنگر می‌زند. او محرکی نیرومند است برای ایجاد یک دگرگونی ویرانگر و همه‌جانبه در درون آدم‌ها، این ویژگی جست‌وجوگری و دگرگونی به همراه مالیخولیایی بودن است که هملت را به‌سوی مقصدی راهنمایی می‌کند که پایانش ویرانی است. هملت با انگیزه‌ای قوی برای براندازی و تخریب وضعیت موجود در مسیر انتقام حرکت می‌کند، گرچه خود را مصلح می‌داند اما نیتش ایجاد تحولی سازنده در شخصیت تبه‌کاران و گناهکاران نیست. به‌همین‌دلیل است که هملت بیشتر نیرویش به سمت مرگ رفتن صرف می‌شود تا نیرویی به سمت زندگی . هملت به‌عنوان شخصیتی محوری دیگران را به اندیشه وا می‌دارد و در حقیقت به علت مالیخولیایی بودنش ولی درظاهر به سبب دیوانگی‌اش موجب حیرت دیگران می‌شود. او مشکلات و دروغ‌گویی زندگی انسان‌ها را با طنز و کنایه و حرف‌های دوپهلو به آنان گوشزد می‌کند. صراحت گفتار و آمیزش کلام هملت با شوخی در کنار نزاکت اشرافی و برگزیده بودن او به‌عنوان یک شاهزاده و یک شخصیت نمایشی کلاسیک تضادی ظریف و زیبا را در خلق این شخصیت رقم زده است.

هملت در هنگام برگزاری نمایش به گفت‌وگوهای طعنه‌آمیز با افیلیا می‌پردازد. هملت :«این مقدمه است یا سجع مهر؟»

افیلیا:«قربان خیلی کوتاه بود.»

هملت:«مانند عشق در سینه‌ی زن.»

هملت در گفت‌وگو با مادرش به این‌که دیوانه نیست اذعان می‌کند و به سرزنش گرترود می‌پردازد: « مادر جان، شما را به خدا روح خودتان را مفریبید. می‌گوئید که هملت دیوانه است و خود شما خطایی مرتکب نشده‌اید. این مرهم برای روح مجروح شما سودی ندارد ، فقط روی زخم را می‌پوشاند.»

مالیخولیایی بودن هملت باعث بروز توانایی‌ها و حساسیت‌های ویژه‌ای در او شد به‌طوری‌که به‌نظر می‌رسد در صورت نداشتن این بیماری شخصیت جست‌وجوگر هملت دچار نقصانی اساسی بود.

نتیجه‌گیری

بنابر عقیده‌ی نظریه‌پردازان مختلف هملت از عدم توازن اخلاط در بدنش رنج می‌برده است. پازل شخصیتی هملت با رفتار و سخنان او که شامل تک‌گویی‌ها و گفت‌وگوهایش با گرترود و افیلیا می‌شود و هم‌چنین صمیمی‌ترین دوستانش همگی بیانگر روحی سرکش و طغیان‌گر و روان ناآرام و پریشان اوست. محافظه‌کاری و ترسی که در برخوردهایش با افیلیا از او سر می‌زند، بی خوابی‌ها و کابوس‌های شبانه‌اش

و تعلل و سکوتی که در قبال مرگ پدرش از او مشاهده می‌شود، کندی و گیجی‌اش در گرفتن انتقام از عمویش کلادیوس در کنار بدگمانی و شکی که تمام وجودش را دربرگرفته است و ناخشنودی‌اش نسبت به زمانه و زندگی؛ همگی نشانه‌هایی دال بر سودازدگی و مالیخولیایی بودن هملت دارد.

همین مالیخولیایی بودن و دیدار با روح پدرش است که او را به سمت جست‌وجوگری و کشف حقیقت سوق می‌دهد. هملت در ابتدا به همه چیز با نگاهی مشکوک می‌نگرد و در هر پدیده‌ای به دنبال معنایی می‌گردد ولی وقتی در طول نمایش پی به قاتل بودن عمویش و درستی گفته‌های روح می‌رسد، درصدد است تا بدون فوت لحظه‌ای وقت جنایت‌کار را به سزای اعمالش برساند و خواسته‌ی روح پدر را اجابت نماید. هنگام مسابقه‌ی شمشیربازی تمام ترس‌هایش را کنار می‌گذارد و می‌داند که وقتش رسیده تا یک تنه به سمت هدفش پیش رود حتی با وجود این‌که می‌داند جان خویش را ازدست می‌دهد. طومار خاندان پادشاهی دانمارک را در هم می‌پیچد تا کشور را به دست نیرویی جوان یعنی فرتینبراس که متعلق به دیاری دیگرست، بسپارد.

پی‌نوشت‌ها

1. søren Kierkegaard
2. William Shakespeare
3. Elizabeth
4. Galen
5. Aristotle
6. Robert Burton
7. A.C Bradley
8. Sigmund Freud
9. Andres Larents

فهرست منابع

۱- دووینیو، ژان، (۱۳۹۲)، ***جامعه شناسی تئاتر*** ، ترجمه جلال ستاری ، چاپ اول، تهران، نشر مرکز
۲- شکسپیر، ویلیام، (۱۳۸۹)، ***هملت*** ، ترجمه مسعود فرزاد ،چاپ هفدهم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی
۳- گرین، مورگان ، ویلینگهم، (۱۳۸۵)، ***مبانی نقد ادبی***،ترجمه فرزانه طاهری ، چاپ چهارم ، تهران ، انتشارات نیلوفر
مقاله :
۴- الیوت، تی.اس (۱۳۸۵)، هملت و مسایلش ، ترجمه حسام نقره چی ،***نشریه صحنه*** ،شماره (۵۷)
۵- سلدن، رامن (۱۳۷۳)، نقد روانکاوانه نمایشنامه هملت ،ترجمه حسین پاینده ***نشریه ارغنون***، شماره (۴)
۶- فرخی، آمنه(۱۳۸۵)، ***در جست‌وجوی ردپای اخلاط چهارگانه در ادبیات کلاسیک جهان***، ***نشریه درمانگر*** سال سوم،شماره(۹)
۷- هومر، سین (۱۳۸۸)، میل هملت ، ترجمه رفیق نصرتی، ***نشریه صحنه*** ،شماره (۶۸)

Melancholia and its effect on the explorer character of Hamlet

MinooSadat Mostafavi MA in Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University ,Central Tehran Branch

Rahmat Amini Assistant Professor, Faculty of Fine Arts

Abstract

Hamlet is the one of the most famous characters in the drama who many theorists have commented about him. One of those characteristics which is significant is melancholy. Melancholia is a disease in which a person is suffering from certain mental attitudes is not shown in his regular behaviors. The question of this article is that: How his melancholic behaviors have influence on his explorer character and how it change his way of detection. Prince Hamlet who is a young intellectual, attacking melancholy his character changes and do some works that is not expected. In this essay which is used by analytical approach we answer this question.

Keyword: Melancholia, Hamlet, Search, Detective character

Suicide" and "existential ending" in the play "Ivanov"”

Mehdi Rabbi MA in Dramatic Literature, Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University ,Central Tehran

Rahmat Amini Assistant Professor ,Faculty of FineArts

Abstract

Many contemporary theorists of Drama’s world believe that the root of most main schools of dramatic literature of ۲۱th century, like absurd and existentialism, should be search in Chekhov’s drama. They think that many of these schools are indebted to traditions of Chekhov drama. In this essay with use of an analytical approach we are describing that suicide of Ivanov, main character of Chekhov first full length drama, is not a sudden death rather it’s arising from an “existential fear” that is one of the basic concepts of existentialism school. As suicide is the last action of the play and converge all events of the play has an important influence in forming and making the ending. Although Chekhov writes decades before the rise of existentialism school but the original ideas of his plays are very similar to many existentialist philosophers and writers, especially Heidegger, Camus and Sartre. So to clarify and explain questions and answers of this essay, we used their views.

keywords: suicide, Ivanov, Ending, Existentialism

«Performance» and the semiotics of «presence»

Gholamreza Khalatbari M.A in Theater directing ,Tarbiat Modares University

Abstract

Presence is taken to be a structural entity, the presence, the confrontation of all signifying systems the signifying systems, created both by production and reception (the spectators). The study of “presence” as a semiotic phenomenon suggests that the meaning of “presence”, as a sign, is generally understood in relation to other concerns, and all lie beyond the province of signification. Means are not static symbols, but exist only in a suspended animation or doubt. Then presence should not be seen as something fixed, but as the subjects of a constantly shifting interplay between theatrical signification and the context in which a performance take place. It is the very potential of theatre enable us to reflect upon and question the construction of “reality” in the contemporary world. The purpose of this article is to explicate some common elements relevant to performance [text, space, actor, language, object, audience] and the semiotics of “presence”.

Keyword: presence.

A comparative study of dramatic aspects about Tazzie and Katakali

Ziba Tavassoli (M.A.dramatic literature)

Mohammad Hossein Naserbakht PHD in Art Reasearcher.Tarbiat Modares University

Abstract

Iran and India, are the Asian countries have a lot in common.Top of Form Bottom of Form Rich culture and religious beliefs are the most common parts of these countries, but with many differences especially in the ritual and religious aspects.Bottom of Form It is obvious that created theaters on the foundation of these two cultures have the common elements but also they have many differences too. The main point emphasized in this article is the investigation on these two traditional theaters both Tazzie in Iran and Katakaly in India to find common elements in these two theaters and analysis of content and structural elements.

In this way, the only way to collect data is used in library.

This study that compares two views Katakaly of India and Tazzie of Iran according to the cultural convergence of context and Asian geographical situation of these two countries the dramatic elements are used symbolically.

So the most common structural elements of these two are symbolic. In terms of content, these two have a common origin that all of them have root in East theaters generally and a view to human and nature, and environmental and social role in the community.

keywords: Drama,Iran,India,Tazzie,Katakali, Dramatic elements,East

Survey of Functional aspects of Narrative in the Short Story: ”Writing an adapted Radio Drama”

Malihe moradi jaafari M.A. Graduated in Writing

Mahdi rahimian Member of faculty of Tv and Radio

Abstract

Changing the fictional literature to dramatic literature is one of the most important styles of writing in different Medias.
Radio, as a powerful media in today’s world has special status among audiences.
The radio drama is one of the radio programs which could make the programmers short and long term aims.
The thing that involves the author’s mind is the question of changing narrative functions in Iranian and foreign short stories for radio dramas.
This article tries to find the differences and common structural points between radio drama and short story by describing and analyzing methods to help playwrights in writing adapted dramas for a media as radio.
The resulted point of this article is the interpreting and comparing the narrative functions of short story and radio drama.

Key words: narrative, quotation, radio drama, short story

Holy Marriage Archetype in Ibsen's plays With the analysis of “Pillars of society” and “Rosmersholm”

Mojtaba Dehdar M.A. Graduated in Tehran University

Abstract

One of the troubles of theatre critics is Recognition of tragedy elements and structure in tragedies. This essay tries to investigate the critical analysis of Ibsen’s modern tragedies based on methods and approaches of archetypal criticism. It seems that evaluation of family and marriage in Ibsen’s play is a road to recognition problems of Ibsen’s tragedy elements; because the main acts of Ibsen’s dramas are on family bases. So by discovering love triangle in his plays, with archetypal criticism, this essay tries to investigate the playwright’s criterions in recognizing the love triangle and discover the reason of tragic action in choosing the hero. In spite of contradiction illusion between realism and myth, this essay recognizes patterns and criterions of holy marriage in Scandinavian myths and patterns and criterions of pagan marriages in modern and Christianity marriage and adapting that with love triangles of Ibsen’s plays and shows the dialectic of pagan and Christianity of Ibsen’s plays and by that could analyzes the structural elements in these two plays.
Elements of Ibsen’s play in Pillars of society and Rosmersholm, with that dialectic.

Keywords: Archetype, Scandinavian Myths, Christianity, Modernism, Tragedy, Love triangle.

A comparative study of the Antigone by Sophocle and Antigone written by Jean Anouilh

Ladan Shirmard M.A. Student German literature

Behrouz Mahmoud Bakhtiari Associate and Faculty of Fine Arts, University of Tehran

Abstract

This paper aims to investigate the comparative effects of two plays Antigone by Sophocle and Antigone written by Jean Anouilh according to the existing dramatic elements in both works and also interactive pattern Greimas find the sharing points and Distinctions between two texts. As Dr. Farhad Nazerzade Kermani said: The art language, or artistic expression like any language has “structure” (Constituent elements: words) and “Aesthetic plan” (grammar). Structure of every play can be placed in two large cases: compatible and content structure. Compatible is plan, map and program; and content includes Intellectual, Meaning and work’s root of thought. This paper by investigating Antigone Anouilh and Antigone Sophocle from story map point of view, structure of story map (including familiarity-oriented and Revolutionize ontime), turning, removing turns, conflict and crisis, climax, peripatetic and closure, and time and place aims to find out Common points and distinctions of these two texts.

A. J. Greimas is one of Constructivists that worked based on Prop. Greimas by study on semantics and structures of meaning could discover “The theory Interaction model”. He therefore proposed six functions (sender, receiver, dealer, helper, subject and object) and according them proposed a pattern. Analysis in This article is based on that pattern.

Keywords: Antigone, Sophocle, Zhananvy, playing mains, interactive pattern Greimas

Tales of carnival in Gilan With the emphasis on "Aroos Gouley" and "Pir Boba"

Reza Ashouri M.A.dramatic literature

Saeed Kashan Fallah Assistant Professor Art Faculty

Abstract

In the present study Badger Festive shows in Gilan - carnival – and its fictional elements investigated by some subspecies carnival dramatic elements, that has taken important steps in recognition and classification of it by this investigation.

Although many of these Secular ritualistic performances, in Iran or even the world-not only in Gilan- have poor narrative structure, but still some of them has a kind of theatrical elements as "Aroos Gouley" and "Pir Boba"

In these carnivals better characters, dialogues and stories are used and along with the other festive and New Year ritual shows have advance help in theatrical act.

Key words: Theater- Drama-Carnival- Gilan- Aroos Gouley -Pir Boba

The effect of creative play on individual abilities of children

Yadollah Agha Abbasi Assistant Professor of Literature and Human Sciences Faculty

Abstract

This research implemented with the help of “Art and Creative players” group’s instructors in 8 towns of Kerman Province. As the first step the instructors of these 8 towns in Kerman became familiar with the creative play that is a training play and is planned for empowering the children. The next step was holding workshops in these 8 towns by trained instructors for training other regional instructors. Because the responsible administration could not pay the regional instructors wage for the second course of workshops, inevitably these workshops held by instructors in Kerman. Evaluating ability range of participants in the workshops in the beginning and end of the courses was the last step of this section that is implemented during one year with the population of 95 participants in workshops. Instructors investigated the influence of creative plays by 17 indicators of individual abilities using questionnaire and interview. Results evaluated by statistical analysis. The result was development of all ability; but evaluating the range of these developments shows that creative play exercises was more effective in some abilities.

Keywords: Creative play, Individual abilities of children, Creative players

Contents

The effect of creative play on individual abilities of children
/ Yadollah Agha Abbasi.....7

Tales of carnival in Gilan With the emphasis on “Aroos Gouley” and “Pir Boba”
/ Reza Ashouri, Saeed Kashan Fallah.....19

A comparative study of the Antigone by Sophocle and Antigone written by Jean Anouilh
/ Ladan Shirmard, Behrouz Mahmoud Bakhtiari.....35

Holy Marriage Archetype in Ibsen’s plays With the analysis of “Pillars of society” and “Rosmersholm”
/ Mojtaba Dehdar.....49

Survey of Functional aspects of Narrative in the Short Story:
”Writing an adapted Radio Drama”
/ Malihe Moradi, Mahdi Rahimian.....77

A comparative study of dramatic aspects about Tazzie and Katakali
/ Ziba Tavasoli, Mohammad Hossein Naserbakht 101

«Performance» and the semiotics of «presence»
/ Gholamreza Khalatbari.....119

Suicide” and “existential ending” in the play “Ivanov””
/ Mehdi Rabbi, Rahmat Amini.....145

Melancholia and its effect on the explorer character of Hamlet
/ MinooSadat Mostafavi, Rahmat Amini.....163

Theatre Specialized Seasonal Magazine

Proprietor: Dramatic Arts Association
Managing Director: Hossein Mosafer Astaneh
Editor: Dr. Mostafa Mokhtabad

Members of the Editorial Board:
1.Dr. Farhad Nazerzadeh Kermani
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
2.**Dr. Mahmoud Azizi**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
3.**Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad**
(Associate Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
4.**Dr. Muhammad Bagher Ghahremani**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
5.**Dr. Farzan Sojoudi**
(Associate Professor, Cinema and Theatre Faculty, Art University)
6.**Dr. Hamed Saghaiyan**
(Assistant Professor, Art Faculty, Tarbiat Modarres University)
7.**Dr. Behrouz Mahmoud Bakhtiari**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)

Excutive Manager: Mehdi Nasiri
Executive Administrators: Morvarid Ramezani, Saeed Mohebbi
Persian Sub-editor: Mona Mohammad Zadeh
English Sub-editor: Aisan Nouroozi
Coordinator: Marjan Samandari
Artistic Director: Arezou Rahmati
Typist: Beheshteh Hadian
Printing: Jamali

Address: Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.
Tel: 88946669
Postal Code: 15987745517
Subscription: Alireza Lotfali
E-mail: ft.drama@gmail.com
Use of Content is Permitted Only With Reference.

IN THE NAME OF GOD