به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی- پژوهشی تئـاتر

- **صاحب امتیاز** : انجمن هنرهای نمایشی ایران
- **مدیر مسئول**: مهدی شفیعی
- **سردبیر**: دکتر سید مصطفی مختاباد

- **اعضای هیات تحریریه**:
- **۱. دکتر فرهاد ناظرزاده‌کرمانی** (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- **۲. دکترسید مصطفی مختاباد** (استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
- **۳. دکتر محمود عزیزی** (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- **۴. دکترمحمدباقر قهرمانی** (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- **۵. دکتر فرزان سجودی** (دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
- **۶. دکتر مهدی حامد سقایان** (استادیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
- **۷. دکتر بهروز محمودی‌بختیاری** (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- **۸. دکتر مهرداد رایانی مخصوص** (استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی)

- **مدیر داخلی**: دکتر مهدی نصیری
- **دبیران اجرایی** : ستاره افشون، محسن لطفعلی
- **ویراستار فارسی**: مونا محمدزاده
- **ویراستار انگلیسی**: مهرنوش نصوری
- **مدیر هنری**: نیما جهان‌بین
- **حروفنگار**: نیما جهان‌بین
- **اشتراک**: علیرضا لطفعلی

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

- **قیمت**: ۷۰۰۰۰ ریال

- **نشانی**:تهران، بلوار کریمخان زند، خیابان آبان جنوبی، کوچه ارشد، پلاک ۱۰، طبقه دوم، انتشارات نمایش
- تلفن: ۸۸۹۴۶۶۶۹
- **کد پستی**:۱۵۹۸۷۷۴۵۱۷
- **نشانی الکترونیک**: ft.drama@gmail.com
- **استفاده از مطالب فصلنامه با ذکر ماخذ آزاد است.**

این فصلنامه به استناد مجوز شماره ۳۴۳۴/ ۱۲۴ به تاریخ ۸۸/۷/۸ اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود و بر اساس مجوز شماره ۱۳۷۲۳۲/ ۱۸/ ۳ مورخ ۹۳/۷/۱۸ وزارت علوم و تحقیقات و فناوری از شماره ۵۶ (بهار ۱۳۹۳) دارای درجه علمی پژوهشی است.

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

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 و پنج صفحه) معذور است.

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

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

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

۵- منابع مورد استفاده در متن (جدول‌ها و نمودارها) در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:
کتاب: نام خانوادگی، نام. (تاریخ انتشار) نام کتاب (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) نام و نام خانوادگی مترجم. جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر.
مقاله منتشر شده در نشریه: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان مقاله نام نشریه (حروف مورب وسیاه، 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.

۶- 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.

۷- 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.

۸- نام کتاب‌ها در داخل متن به‌صورت سیاه و مورب (قلم شماره ۱۱) و نام مقالات، در داخل گیومه قرار گیرد.
۹- تمامی توضیحات (توضیحات و معادل انگلیسی اسامی، عناوین و ...) در پایان مقاله و در قسمت پی‌نوشت قرار گیرد.

۱۰- 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.

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

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

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

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

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

فهرست

• **سخن سردبیر** ۷

• **بازنگاری قصه‌های کهن در قلمرو شبیه‌خوانی با نگاهی به تعزیه (دختر پادشاه ختن) سروده‌ی میر عزا کاشانی**
داوود فتحعلی بیگی، مهدی دریایی ۱۱

• **بررسی عناصر نمایشی در پرده‌خوانی به‌عنوان رسانه‌ای ایرانی اسلامی**
میترا خواجه‌ئیان، اشرف سلطان‌نیا ۶۷

• **بازخوانیِ روایت نمایشیِ یک افسانهٔ جادویی: سلطان مار اثر بهرام بیضایی**
مریم نعمت طاوسی ۸۵

• **اقتباس از نمایشنامه "شاه‌لیر" درفیلم"آشوب" ساخته آکیرا کوروساوا، تحلیل شاخصه‌های فرهنگ**
علی معروفی، نغمه ثمینی ۱۰۳

• **بررسی نظریه "تحلیل نمایشیِ" اِروینگ گافمنو "روش‌شناسی قومیِ" هارولد گارفینکل در نمایشنامه‌ی اولئانا اثر دیوید ممت**
مینا جهانگیری، ناهید احمدیان ۱۲۳

اهمیت و تأثیر سلاح گرم به‌مثابه‌عاملی «ساختاری» در ساخت پایان‌بندی‌های پنج درام اصلی آنتوان چخوف
مهدی ربی، رحمت امینی ۱۴۳

• **توسعه و ساماندهی گروه‌های نمایشی با شیوه‌های نوین مدیریتی**
سیمین امیریان، فریندخت زاهدی..... ۱۶۳

سخن سردبیر

هنر نمایش به‌دلیل وقوع انقلاب رسانه‌ایی— تکنولوژیکی و خلق دنیای مجازی در فضای شناختی جدیدی قرار گرفته است، هم‌چنان‌که پدیداری مدیوم‌های نوپدید، و جایگزینی یا غلبه جهان تصویر و صوت فوق‌مدرن بر دنیای بیانی و زیباشناسانه آن نیز تاثیر نهاده است، تا آنکه مخاطبی با ذائقه و ذوق پسامدرنی ، بیناهنری و فرارسانه‌ای به‌وجود آید. این رویداد را باید وضعیت باژگونه یا شرایط کمدی—تراژیک جهان نمایش نامید. اگرچه نمایش این میراث دیرینه از زبان معیار و قواعد اجتناب‌ناپذیر خود پیروی می کند ولی راهی جز پذیرش این سرنوشت محتوم ، یعنی واقعیت روزگار چهل‌تکه‌اش ندارد، در چنین وانفسایی که خود گونه‌ای وضعیت شالوده‌شکنانه، و یا جهان بن‌بستیک است، که به‌تعبیر ژان‌پل‌سارتر، در چنین گمراهه‌ای راهی جز تسلیم محض نیست، شرایطی problematic(غامض) نامیده می شود، یعنی یا هنر نمایش راه خروج را انتخاب کند، یا به رنگ روز درآید و یا با حفظ موجودیت خود برای ماندگاری در این شرایط راهی نو بیابد.

صاحبان نمایش و اهالی این عرصه با نگاهی آسیب‌شناسانه و پدیداری ازمنظر نقد تبارشناسانه و تحلیلی، نسخه و درمان و روشی عملی برای حیات‌مداری این دیرینه‌ترین هنر انسانی و روشنفکرانه و مردمی انتخاب کردند، آنتونین آرتو اولین فیلسوف و دیده‌ور کهکشان نمایش، در یک قرن پیش راه نجات نمایش غربی درحال‌افول را کشف نمایش شرق دانست.

پیتر چلکوفسکی به‌عنوان یک هنرشناس و شرق‌شناس هنر نمایش ایرانی، در این مسیر حرکت کرد و دراین‌راستا هنر نمایش امروز غرب را دچار در مغاک و گرفتار شرایط بن‌بستی دید، و

راه بقاء و خروج از این وضعیت و بحران را تنها در پیوند با نمایش آیینی شرق و ایرانی می بیند، پس غرب موعود راه نجات را در شرق می جوید، هم‌چنان‌که هایدگر می گوید" افول ماه غربی و طلوع خورشید شرق در غرب." ریچارد شکنر یکی از پیشگامان نجات هنر نمایش که از تعالیم آرتو همانند چلکوفسکی بی‌بهره نیست، تنها راه عبور از بحران نمایش غرب را در شرق می جوید و ازمنظر انسان‌شناسی به دستآوردهای مثبتی در درمان نمایش غربی همانند سلف خود آرتو دست یافت.

به‌واقع هنر نمایش با همه پشتوانه غنی و بی‌نظیر ادبی، خلاقه، تئوریک و عملی، چه در حوزه ادبیات نمایشی، تاریخ نمایش، نقد و تحولات زاینده صحنه و تماشاگر امروز با بحران مخاطب و خلاقیت نوپدید مواجه است، که برای برون‌رفت از این گمگشتگی راه‌های متنوعی را درنوردیده است و با پژوهش‌های جدید و حرکات بیناهنری قصد حفظ و حیات‌مداری این هنر را دارد، خلق سبک‌ها و تئوری‌های رنگارنگ توسط صاحب‌نظران، فرهیختگان و هنرمندان نمایش‌نشان از تغیر شرایط روانی و زیباشناسانه جامعه و مردم را دارد و بیانگر توان صحنه و مخاطب در رد کهنگی و اشتیاق به طرحی نو است که به‌تعبیر حافظ" فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم."

سرعت شگفت‌انگیز تحولات اجتماعی و ذهنی و هنری، فرهنگی، نه‌تنها در ممالک پیشرفته، بلکه در کشورهای درحال‌توسعه زنگ خطر زایل شدن هنرهای تک‌سلولی نمایش را به‌صدا درآورده است. چه‌بسا در همین جوامع و در زمانی کوتاه به‌دلیل پیروی از موج توسعه و نوگرایی بسیاری از هنرها و سنن پایدار با سرعتی عجیب ناپدید شدند و یا قدرت زایایی و ارتباط با زمانه را ازدست دادند، رویدادی که در این برهه و به‌شکلی‌مشابه می تواند برای پدیده‌ای چون هنر نمایش در شرق به‌مثابه ناجی هنر غرب تکرار شود. درواقع جامعه ما ازمنظر عینی و ذهنی دچار دگردیسی شگفت‌انگیزی شده است، که امری طبیعی برای جوامع درحال‌توسعه است ، که نیازی به مطالعات میدانی و جامعه‌شناختی به‌خصوص هنری ندارد، چون امر دود شدن هنرهای ظریفه‌ای چون نمایش در این وضعیت اجتناب‌ناپذیر است مگر آنکه دیده بر تجربه دیگران در چگونگی پایداری این هنر بدوزیم و ازسویی با نگاهی بر سرمایه و موجودی نمایش در ایران به چگونگی زایایی آن اندیشه بریم، تا نمایش ایرانی در کنار بهره‌مندی از فرمول‌های جهانی بتواند زایا شود، درواقع زنده‌مانی نمایش ما راه نجاتش در درون خودش موجود است، اگر هنرمند ایرانی به قلمرو جادویی زبان نمایش بومی و حس زیباشناسانه ایرانی وصل شود، طبیعی است هم‌پای تحولات عصری، راه نجات هویدا می شود.

یکی از بارزترین و آسان‌ترین روش ها در عصری‌سازی هنر نمایش ایرانی جریان مضمون‌گرایی و یا ایده‌یابی بومی است. این نگاه اگرچه دور می نماید ولی بسیار نزدیک است، چون چشمه های جاری و زلال هنر و فرهنگ کهن ایرانی برای نوشیدن هنوز جوشانند. این چشمه‌ها همان قصه‌ها،

و مضامین ادبی هنری و حکمی گذشتگان ما هستند که در صورت کشف و شهود آن‌ها می توانند پاسخی روشن به بحران مضمونی و نسلی نمایش امروز ما باشند، یعنی با بازتولید این قصه‌ها و ایده‌ها به هزاره‌ها و نسل‌های دیگری با خلاقیتی نو اتصال می‌یابیم، تا چرخه نسلی حیات‌بخش خاطره ازلی را ابدی و امروزی کنیم به‌واقع قصه‌ها،افسانه‌ها متل‌ها تنها متعلق به یک نسل نیستند بلکه همه‌نسلی هستند، به‌عبارتی حفظ باروری همانا تاکیدی بر خلاقیت امروزی و حیات‌مداری فردایی آن است. ولی برای حفظ آن زبان باید بیانی انتخاب شود تا نه‌تنها نمایش و درامی‌سازی ایرانی توان هاضمه و جذب آن را داشته باشد بلکه باید دید آیا مکان آب و خاکی امروزی نمایش ما محل رویش نهال پربار ژانر ادبی و گونه‌های قصه‌گویی دیرینه هست؟ درآن‌صورت کشور ما که چنان کانی غنی از قصه‌های کهن تا افسانه‌ها، خرده‌نمایش‌ها، و آیین‌ها است، قادر است جهان متنوعی از بیان نمایشی در اشکال نقل و روایت، تا شعر و سرود و موسیقی را از این منابع و گنجینه ها استخراج کند و از آفاتی که در یکی‌دو قرن اخیر در زیست‌گاه فرهنگ عامیانه ، ادب و هنر، آیین‌ها و خرده نمایش‌ها و... گذشتگان پیش آمده و موجب شده تا آن خلاقیت‌های بی‌نظیر یا بخشکند، و یا مهاجرت کنند، و یا در حال پژمرده شدن باشند، به‌واقع با رویکردی نو به آن‌ها به باززایی این میراث گران‌بها برای حیات امروز و فردای نمایشی خود دست زنیم تا مخاطب‌گرایی و نمایش‌مداری ایرانی در این شرایط در کنار راه‌حل‌ها و نگاه‌های نوپدید دیگر شکل گیرد.

بازنگاری قصه‌های کهن در قلمرو شبیه‌خوانی با نگاهی به تعزیه (دختر پادشاه ختن) سروده‌ی میر عزا کاشانی

داوود فتحعلی بیگی

مهدی دریایی

تاریخ دریافت مقاله ۱۲/ ۰۹/ ۹۳ | تاریخ پذیرش نهایی ۱۳/ ۱۲/ ۹۳

بازنگاری قصه‌های کهن در قلمرو شبیه‌خوانی با نگاهی به تعزیه (دختر پادشاه ختن) سروده‌ی میر عزا کاشانی

داوود فتحعلی بیگی تعزیه پژوه

مهدی دریایی

چکیده

یوسف و زلیخا از آن‌دسته شخصیت‌های تاریخی- افسانه‌ای هستند که قصه وصال و فراق آن‌ها در روزگاران مختلف زبانزد خاص‌وعام بوده و تا امروز دستمایه بسیاری از شعرا و داستان پردازان و هنرمندان عرصه نمایش و سینما قرار گرفته‌است.

قصه یوسف یکی از داستان‌های پرطرفدار و مورد توجه نقالان و نمایشگران تخت‌حوضی و شبیه‌خوانان نیز بوده است که چاپ نمونه‌ای از این گونه آثار در نشریات تخصصی تئاتر، مبین اظهارات فوق است.

علاقمندی نمایشگران سنتی به نمایش درآوردن این قصه تا جایی بوده که گاه با توجه به الگوی آن، قصه‌های دیگری نیز ساخته‌وپرداخته‌اند که (شبیه دختر پادشاه ختن) نمونه‌ای از این گونه تاثیرپذیری در هنر شبیه‌خوانی است.

واژگان کلیدی: شبیه، شبیه‌خوانی، تعزیه، زمینه، مجلس

یکی از ویژگی‌های اقلیمی تعزیه، تاثیرپذیری از ادبیات کهن ایرانی در زمینه قصه‌پردازی است. قصه یکی از عناصر قابل‌توجه در تئاتر روایتی ازجمله تعزیه است.

در تعزیه برخی از قصص مبنای تاریخی دارند مانند زندگینامه پیامبران و ائمه معصومین شیعه و بعضی از آن‌ها بر اساس کرامات و معجزه مقدسین ساخته‌وپرداخته شده‌اند و دسته‌ای دیگر نیز قصصی هستند تخیلی که گاه از قصه‌های کهن به‌عاریت گرفته شده‌اند.

محمدحسین ناصربخت، در کتاب **تاثیر ادبیات مکتوب ایران زمین بر مجالس شبیه‌خوانی** ضمن بر شمردن سیزده الگوی قصه‌پردازی و تاثیرگذار، بر مجالس تعزیه می نویسد:"استفاده از خواب به عنوان بخشی از داستان که انگیزه اعمال بعدی قهرمان را شکل می‌دهد یا آینده او را پیش بینی می‌کند، در ادبیات ایران زمین، سابقه‌ای کهن دارد، خواب‌هایی که می‌توان آنها را به چهار گروه خواب‌های زاجر(بازدارنده) خواب‌های آمر(فرمان دهنده) خواب‌های مبشر(بشارت دهنده) و خواب‌های منذر(بیم دهند) تقسیم نمود." (ناصربخت، ۱۳۸۶: ۲۶۷) " ایشان در الگوی دیگری تحت عنوان (جستجوی عاشق برای رسیدن به معشوق همان. (ناصربخت، ۱۳۸۶: ۲۷۸) از مجالس تعزیه (دختر پادشاه ختن) و (دختر مصری) یاد می‌کند که در هر دو آنها، خواب دیدن عاشق و جستجو برای رسیدن به معشوق الگوی قصه‌پردازی است."

علاوه‌بر مجالس یادشده، در تعزیه‌نامه‌های دختر نصارا، دختر ترسا و عاشق شدن دختران عرب به علی‌اکبر تاثیرپذیری از الگوی مذکور معلوم و آشکار است.

در همه‌ی شبیه‌نامه‌های یادشده، مبنای قصه، دیدن جمال معشوق در عالم رویا و دل باختن به وی است و پس از آن به جست‌وجوی معشوق رفتن در عالم بیداری. در این روایت ها آنکه خواب می‌بیند، یک دختر است و آنکه به خواب دختر می‌آید، شبیه علی‌اکبر امام‌حسین (ع) است.

شبیه‌نامه‌های دختر مصری و دختر نصارا به صورت گوشه در آغاز و انجام تعزیه شهادت علی‌اکبرخوانده می‌شده‌است، بدین‌ترتیب که دختر در عالم رویا، با حضرت علی‌اکبر ملاقات می‌کند و برای پیدا کردن او راهی کربلا می‌شود و زمانی به آن‌جا می‌رسد که حضرت علی‌اکبر به‌شهادت رسیده‌است. در این شیوه از اجرا، مجلس شهادت به‌صورت‌کامل خوانده می‌شود. در شبیه‌نامه‌هایی چون دخترترسا و دختر پادشاه ختن، مانند نمونه پیش رو بخش مربوط به شهادت علی‌اکبر به‌صورت‌مختصر به‌اجرا درمی‌آید.

در میان تعزیه‌نامه‌هایی که با الگوی خواب و عشق، ساخته شده‌اند ، مجلس شبیه عاشق شدن دختران عرب به علی‌اکبر قدری متفاوت است. در این مجلس دختری از اهل مدینه علی‌اکبر را در مکتب‌خانه به‌هنگام تلاوت قرآن دیده و بر وی مایل شده‌است. پس از هجرت کاروان کربلا از مدینه به مکه، دختر که شیدای علی‌اکبر است او را به خواب می‌بیند و می‌فهمد که به کجا رفته، به‌همین‌علت عزم سفر می‌کند تا او را در سرزمین نینوا بیابد. جالب‌توجه اینکه او منزل به منزل

و پرسان‌پرسان می‌رود تا به کربلا برسد و در هریک از منازل سه‌گانه بین راه یعنی زباله و عقبه و بنی‌تمیم با سه دختر آشنا می‌شود که علی‌اکبر را هنگام عبور کاروان کربلا دیده‌اند و شیفته جمال وی گشته‌اند. آن‌ها نیز با دختر اهل مدینه همراه می‌شوند تا معشوق را در کربلا بیابند. در این مجلس نیز گوشه‌ای از تعزیه شهادت علی‌اکبر به‌اجرا درمی‌آید و دختران وقتی به دیدار معشوق نایل می‌شوند که به شهادت رسیده‌است. الگوی اغلب نمونه‌های یادشده ازجمله مجلس تعزیه حدیقه به زبان ترکی، داستان یوسف‌وزلیخا به روایت منابع ادبی-عرفانی ایرانی است.

از بررسی تطبیقی بین قصه یوسف‌وزلیخا و مجالس تعزیه دختر پادشاه ختن، دختر ترسا و دختر مصری کامل منسوب به میر عزا کاشانی وجوه تشابه ذیل آشکار می شود:

۱. در هر سه مجلس، دختر عاشق، هم‌چون زلیخا دختر یک پادشاه است.

۲. نخستین ملاقات دختران با معشوق، یعنی حضرت علی‌اکبر، در عالم رویا اتفاق می‌افتد چنان‌که در قصه عاشق شدن زلیخا به یوسف آمده‌است.

۳. در هریک از چهار قصه مذکور (مجالس سه‌گانه تعزیه و قصه زلیخا) محرم راز دلدادگی دختر دایه است.

۴. دختر عاشق برای پیداکردن معشوق عزم سفر می‌کند.

۵. دیدار عاشق با معشوق

دیدار عاشق با معشوق، در عین شباهت ، یکی از مصداق‌های تفاوت نیز به‌شمار می‌آید. در داستان یوسف، زلیخا به مقصد مصر حرکت می‌کند و معشوق را در آن‌جا می‌یابد و به وصال می‌رسد، لیکن در شبیه‌نامه‌های موردنظر، عاشق (دختر) زمانی به دیدار معشوق (علی‌اکبر) نایل می‌شود که آن جناب شهید شده‌است. (حکایت عشق در داستان‌های ایرانی همراه پایان خوش است که این فرجام نیک تجلی خوش‌بینی ایرانی و مزدائی است. (ناصر بخت، ۱۳۸۶: ۲۷۹) به‌همین‌دلیل در داستان یوسف به روایت ایرانی، زلیخا بعد از تحمل رنج‌ها عاقبت به وصال یوسف می‌رسد، اما در تعزیه‌های مورد بررسی این گفتار، وصال بین عاشق‌ومعشوق در زندگی خاکی صورت نمی‌پذیرد، بلکه روح عاشق در عالم ملکوت به معشوق می‌پیوندد.

اینکه چرا این‌گونه قصه‌پردازی در ارتباط با حضرت علی‌اکبر صورت گرفته شاید به‌دلیل آن باشد که وی را در جمال و زیبایی یوسف ثانی دانسته‌اند. چنان‌که در تعزیه شهادت آن حضرت به‌دفعات این تشبیه موردتوجه قرار گرفته‌است. در تعزیه شهادت علی‌اکبر منسوب به میر عزا به‌هنگام وداع، ام لیلا مادر علی‌اکبر چنین زبان حال می‌گوید:

ام لیلا: صدای اکبرم آید
علی تاج سرم آید
به کنعان یوسفم آید

برو آهسته آهسته
و در جای دیگر نیز چنین ادامه می‌دهد:
ام لیلا: نوجوان من، با کمال من، داده‌ای زینت قدوبالا را
می روی میدان، ای گل خندان، می کنی مجنون، ام لیلا را
من به قربان تار گیسویت، مشک می‌ریزد، تاق ابرویت
منتظر مانده دختر عمویت، یوسفم رحمی کن زلیخا را
سکینه خاتون، خواهر علی‌اکبر هم در گوشه آماده سازی علی‌اکبر برای روانه کردن به میدان منسوب به میرانجم چنین زبان حال می‌گوید:
سکینه: یوسف جمالم برادر
ای باکمالم برادر
شبیه علی‌اکبر در تعزیه به‌هنگام میدان رفتن و رجزخوانی هم خود را به یوسف تشبیه می‌کند. در نسخه منسوب به ملاشریف قزوینی متخلص به مداح آمده‌است:
علی‌اکبر: فارس عرصه یلی، ای سپه دغا منم
زاده مرتضی علی، اکبر مه‌لقا منم
تیغ گرفته‌ام به کف، تا عدو کنم تلف
زانکه سپاه ناخلف ، اکبر مه‌لقا منم، یوسف کربلا منم
در نسخه میر انجم نیز شبیه علی‌اکبر، خود را یوسف کربلا می داند:
علی‌اکبر : ای گروه شامیان من، شاهزاده اکبرم
سبط خیرالمرسلینم، زاده پیغمبرم
باب من یعقوب باشد، یوسفم در کربلا
یوسف کرب‌وبلایم، من علی‌اکبرم
تاویل این تشبیه در سروده انجم شاید کنایه از آنست که علی‌اکبر هم‌چون یوسف توسط برادران مورد ستم واقع می‌شود برادرانی که به‌ظاهر ایمانی هستند و قرار است مصداق عبارت شریفه(انما المومنون اخوه) باشند.
نه تنها اولیاء که برخی از اشقیاء نیز علی‌اکبر را به یوسف تشبیه می‌کنند.
شمر : به به از این زیبا جوان
زین قامت و زین گیسوان
وصفش نگنجد بر زبان
یوسف به بازار آمده
شبیه امام‌حسین (ع) نیز در این تعزیه ، به‌هنگام جست‌وجوی پیکر غرقه‌به‌خون علی‌اکبر چنین زبان

حال می‌گوید:
امام‌حسین(ع): یوسف گلگون قبا، آه علی‌اکبرم
گمشده در کربلا، آه علی‌اکبرم
یوسف گل پیرهن، آه علی‌اکبرم
دور شده از چمن ، آه علی‌اکبرم
در جای دیگر نیز آمده:
شیعیان در کربلا، در و گهر گم کرده ام
هم‌چو یعقوب ای عزیزان، من پسر گم کرده ام
گاه در پایان تعزیه (یوسف به چاه) نیز جبرئیل می‌آید و برای تسلی‌خاطر یعقوب به واقعه کربلا و جدایی علی‌اکبر از امام‌حسین (ع) گریز می‌زند.
با توجه به تقسیمات چهارگانه خواب که قبلا بدان اشاره شد، نوع خواب در این مجالس (بشارت‌دهنده) است. چنان‌که شبیه علی‌اکبر در متن پیش رو چنین می‌گوید:
علی‌اکبر : ای محبان، من چراغ نور ایمان اکبرم
من گل باغ حسین هم صورت پیغمبرم
مرغ روحم میل روی دختر کافر کند
غم به قلب دخترک چون شورش محشر کند
می روم در نزد او شاید مسلمانش کنم
طینتش پاکست، شاید اهل‌ایمانش کنم
بدین‌ترتیب علت ظاهر شدن شبیه علی‌اکبر در خواب دختر معلوم می‌شود. به‌ویژه آنکه خود را (نور ایمان) توصیف می‌کند و قصدش مسلمان کردن دخترکافر است هر چند از دیدگاه مسلمانان، اهل‌کتاب، کافر محسوب نمی‌شوند، ولی شبیه‌نامه‌نویس این‌گونه سروده است.
در تاویل علت سروده شدن این مجلس می‌توان به رجحان و برتری دین اسلام نسبت به مسیحیت ازمنظر شبیه‌نامه‌نویس اشاره کرد، چنان‌که دختر یک‌بار در عالم رویا و بنا به درخواست شبیه علی‌اکبر شهادتین می‌گوید و بار دیگر نیز به‌هنگام سوگواری بر قامت غرقه به‌خون علی‌اکبر شهید، جالب‌توجه اینکه دختر، پس از اقرار دوم به دین محمدی و اسلام آوردن ، جان‌به‌جان‌آفرین تسلیم می‌کند و مرغ روحش می‌رود تا در عالم ملکوت به وصال معشوق برسد.
از این شبیه‌نامه خیالی ، نسخه پیش رو منسوب به میر عزاست
چنان‌که در گفتار وزیر خطاب به شاه آمده‌است:
وزیر: مردوزن باشند دعاگوی شما
هم به عشرت میر شادی، هم به غم میر عزا

ناگفته نماند که از ابیات مربوط به گفتار وزیر چنین استنباطی می‌شود که گویی میر عزا از زبان وزیر شبیه‌نامه شاه قاجار را دعا و ثنا گفته است.

تاریخ تحریر این مجلس در انتهای همه‌ی فردنسخه‌ها سنه ۱۲۹۴ ه . ق ذکر شده‌است. که به دلیل قدمت ، مبنای بررسی تطبیقی با دو نمونه مشابه این مجلس قرار گرفته‌است. نمونه مشابه اول را سال ها پیش زنده یاد هاشم فیاض ، تعزیه‌خوان و تعزیه‌دان تهرانی در اختیار نگارنده گذاشته بود که در سال ۱۳۴۰ استنساخ شده‌است. نمونه مشابه دوم که به همت جابرعناصری در کتاب **گل واژه‌های عزا** به چاپ رسیده منسوب به علیجان شبیه‌خوان قزوینی است.

از مقایسه و تطبیق هر سه نمونه چنین برمی‌آید که زمینه یکی است و سراینده اصلی هم یک نفر ، اما در جریان رونویسی و دست‌به‌دست شدن میان تعزیه خوان‌ها چنان‌که اشاره خواهد شد، دچار دخل‌وتصرف شده‌است.

در مقایسه، هرجا بین نسخه‌های دوم و سوم، با نسخه اول تفاوت وجود داشته در پی‌نوشت ها بدان اشاره شده‌است.

در پی‌نوشت های ضمیمه مقصود از حرف (ف) اشاره به نسخه فیاض و حرف (ع) اشاره به نسخه علیجان است.

چنان‌که از شباهت برخی از ابیات سه روایت از تعزیه دختر پادشاه ختن ب می‌آید، علیجان سراینده اصلی تعزیه نبوده‌است. بلکه در نمونه مجلس منسوب به وی، حکم تنظیم‌کننده و سراینده برخی از ابیات را داشته است.

بسمه تعالی

مجلس تعزیه حدیقه دختر پادشاه ختن

فهرست نسخه خوان:

۱. پادشاه ختن
۲. وزیر
۳. حدیقهط
۴. دایه
۵. حضرت عیسی
۶. امام‌حسین
۷. علی‌اکبر
۸. ام لیلا
۹. حضرت زینب
۱۰. شمر

"**پادشاه ختن**"
شکر لله شوکتم[۱] کوس سکندر می‌زند
لیک غم بر قلب زارم حلقه بر در می‌زند
در ختن امروز با من کیست لاف سرکشی
شوکت من[۲] طعنه بر خورشید خاور می‌زند[۳]
"**وزیر می‌گوید**"
در ختن امروز رخش همتم پر می‌زند
شوکت من طعنه بر هر شهر و کشور می‌زند[۴]
من وزیر جم‌سریر بی‌بدیل[۵] دولتم
به چه دولت، دولت او فخر احمر می‌زند[۶]
نیست اندر چین‌وماچین و فرنگ و زنگبار[۷]
مثل سلطان ختن همتا به بوذر می‌زند[۸]
"**پادشاه ختن**"
ای وزیر ای نکته‌سنج کاردان
نیست مانند و نظیرت در جهان
در ختن امروز حکم من رواست
کی تمرد کردن از امرم سزاست
ده گزارش از سران و هم سپاه
مطلع بنما مرا از مهر و ماه
تا ببینم چون بود اوضاع کار
بر خلایق چون بگردد روزگار
"**وزیر می‌گوید**"
ای بر اورنگ شهی تو استوار
زیر فرمانت خلایق بنده‌وار
نیست همتا و نظیرت در جهان
شهره آفاق باشی در زمان
ملک، ملک مملکت از آن توست
خلق یک‌سر تابع فرمان توست
مرد زن باشند دعاگوی شما
هم به عشرت ، میر شادی هم به غم میر عزا[۹و۱۰]

"حدیقه گوید"

عزیزان دختر مه‌روی شاهم

ولی دائم قرین [با] اشک آهم[11]

چراغم [ریخت] [12] لشکر بر سر من

بیا دایه زمانی در بر من

"دایه گوید"

به قربان جمالت جان دایه[13]

بیا ای زینت دامان دایه

گل نشکفته و پژمرده حالم

تو کردی دل غمین [و پر ملالم] [14]

"حدیقه گوید"

دل من دایه جان بسیار تنگ است

همانا شیشه [صبرم] به سنگ است[15]

اگر من دختر شاه جهانم

چرا پس از دو دیده خون‌فشانم

"دایه گوید"

الهی دایه قربان سر تو

به قربان دل غم‌پرور تو

چه غم داری [تو] [16] بانوی جهانی

چرا در کار خود حیران بمانی

"حدیقه گوید"

دلم را غم اثر کرده چه چاره

همین ساعت شود از غصه پاره[17]

نموده غم چرا کج گردن من

[یقین] [18] نزدیک گشته مردن من

"دایه گوید"

مزن آتش به جانم جان دایه

[برافتد در جهان] [19] [بنیاد] [20] دایه

[بده اذنم ایا] مه‌روی دلتنگ[20و21]

بیارم مطرب و هم ساز و هم چنگ[23و24]

"**حدیقه گوید**"
ندارم میل با ساز و نقاره
غم [دوران][۲۵] دلم را رده پاره
جوان مردن امان ای مونس جان[۲۶]
"**دایه گوید**"
مکن گریه عزیز باتمیزم
ترا دایه نیم [جای][۲۷] کنیزم
بیا عرضم شنو ای نازنیم[۲۸]
به خواب ناز شو ای دل غمینم[۲۹]
"**حدیقه گوید**"
[نمی][۳۰] آید به چشمم خواب دایه
به رفت از من قرار تاب دایه[۳۱]
ولی چاره ندارم دایه زار
به غیر خواب نبود چاره کار[۳۲]
"**به رختخواب رود و گوید**"
که شاید کردگار [حی][۳۳] ذوالمن
کند دفع غم و محنت سرمن
"**دایه گوید**"
بخواب ای [نو گل][۳۴] شیرین‌زبانم
که ذکر خواب از بهرت بخوانم
تو هستی دختر باناز سلطان
تو هستی مرغ [خوش‌آواز][۳۵] سلطان
"**علی‌اکبر گوید**"
ای محبان من چراغ نور ایمان اکبرم
من گل باغ حسین هم صورت پیغمبرم
مرغ روحم میل روی [دختر کافر][۳۶] کند
غم به قلب دخترک چون شورش محشر کند[۳۷]
می روم در [نزد][۳۸] او شاید مسلمانش کنم
طینتش پاکست شاید اهل ایمانش کنم
خیز از جا دختر [خوش‌منظر][۳۹] شاه ختن

بلبل شوریده بنگر در کجا [دارد][40] وطن

"**حدیقه و علی‌اکبر با هم مصرع گویند**"

حدیقه: گو به من ای مرغ رنگین‌پر که ای

علی‌اکبر : گو به من افسرده از بهر [چه][41] ای

حدیقه : نام خود را بهر این غمگین بگو[42]

علی‌اکبر : کافر هستی نام [نیکویم][43] مجو

حدیقه: چون شود [تا][44] نام خود افشاء کنی

علی‌اکبر : ترسم از نامم تو واویلا کنی

حدیقه: گو مگر تو جبرئیلی ای جوان

علی‌اکبر : نیستم من جبرئیل این را بدان[45]

حدیقه: گو مگر عیسی تویی ای نوجوان[46]

علی‌اکبر : نیستم عیسی من ای شیرین‌زبان[47]

حدیقه: از چه [سازی][48] نام خود پنهان برم[49]

علی‌اکبر : چون [که][50] کافر زاده‌ای ای محترم[51]

حدیقه: از چه [رو من][52] کافرم ای نوجوان

علی‌اکبر : دین عیسی چون بود اقرارتان[53]

حدیقه: حضرت عیسی که پیغمبر بود

علی‌اکبر : عیسوی در دین ما کافر بود[54]

حدیقه: بهترین از دین عیسی [در][55] کجاست

علی‌اکبر : هرچه می خواهی به دین مصطفی است[56]

حدیقه: پس مرا بر دین خود [کن رهنما][57و58]

علی‌اکبر : گو شهاده دختر نیکولقا[59]

حدیقه: کن مسلمانم ایا آرام جان[60]

علی‌اکبر : آن‌چه را گویم نما اینک بیان[61]

"**علی‌اکبر گوید**"

بگو که اشهر ان لا اله الا لا

محمد است رسول و علی ولی الله

"**حدیقه گوید**"

گواه باش به روز قیامت ای الله[62]

که گفتم اشهد ان لا اله الا لا

محمد است رسول و علی ولی الله
حالیا ای نور چشمان ترم
نام نیکویت بیان کن در برم
از نسب برگو ایا آرام جان
تا بدانم نام بابایت عیان
وعده وصلت بفرما بر ملا
کی به وصلت می رسم ای مه‌لقا
"**علی‌اکبر می‌گوید**"
ای گل گلزار من افغان مکن
خون دل از دیده بر دامن مکن
وعده وصلم چه خواهی بر ملا
روز عاشورا بیا در کربلا
آن زمین نخل قدم افتد به خاک
کافران جسمم نمایند چاک‌چاک
مادرم لیلا ز غم مجنون شود
از غم داغم دلش پر خون شود
گوش کن ای دختر نیکولقا
بهر امت جان و سر سازم فدا
رو به خواب این‌دم مکن آه و نوا
می‌رسی نزدم زمین کربلا[۶۳]
"**حدیقه گوید**"
چه خواب بود که دیدم من امشب ای یاران[۶۴]
ربود از دل زارم شکیب تاب‌وتوان[۶۵]
به حیرتم که چرا رفته قوت جانم[۶۶]
نموده از چه سبب پای‌بند هجرانم
هنوز درد دلم ناتمام بود و برفت
هنوز این هوس پخته خام بود برفت[۶۷]
"**دایه گوید**"
شکوفه چمن گلشن دیار ختن
ایا صبیه سلطان باوقار ختن

دوباره سوز کلامت بسوخت جان مرا[۶۸]
نموده آب همه مغز استخوان مرا[۶۹]
علاج درد تو سازم من پریشان مو
فدای درد دلت [درد دل][۷۰] به دایه بگو
"**حدیقه گوید**"
چون دید حالم اندر ملالم[۷۱]
فرمود برخیز ای غرق هجران
گفتم که باشی دل می خراشی
فرمود جدم ختم رسولان
بابم امام است عالی‌مقام است
یعنی حسین آن فخر امامان[۷۲]
اهل‌حجازیم [هم][۷۳] اهل‌زاریم
هستیم دایم ما اهل‌قرآن[۷۴]
در کربلاییم غرق [ملالیم][۷۵]
دشمن به قتلم [باشند][۷۶] شتابان
"**دایه گوید**"
ای جان دایه جانان دایه
ای بلبل [خوش‌خندان][۷۷] دایه
کردی کبابم ای آفتابم
کن صبر از این غم بر جان دایه[۷۸]
"**حدیقه گوید**"
انیس مونس شب های تارم ای دایه
نما تو چاره ای این [حال][۷۹] زارم ای دایه
مکان ما به ختن راه کربلا دور است[۸۰]
علاج نیست مگر جان سپارم ای دایه
که آه چاره ندارم به غیر جان دادن
کمیت بخت من این راه پر خطر دایه[۸۱]
"**دایه گوید**"
یگانه دخترک شهریارم ای دایه
مزن به سینه و سر دل ندارم ای دایه

صبور باش خدا می‌دهد مراد دلت[۸۲]
از این خیال تو من شرمسارم ای دایه[۸۳]
امیدوار چنانم روا شود مطلب
که من ز گریه تو دل ندارم[۸۴]
"**حدیقه گوید**"
دایه دلم من به قصر شد تنگ
چون آیینه‌ای که گیردش زنگ
باید که روم ز قصر بیرون
گردیده دلم در این زمان خون[۸۵]
"**دایه گوید**"
امان ز گریه بانوی خود دلم تنگ است[۸۶]
[ز روی او][۸۷] رخ زردم چه نیلگون‌رنگ است
مکن تو گریه شود شاه از این خبر آگاه[۸۸]
یقین که شیشه صبرم برابر سنگ است[۸۹]
"**پادشاه ختن گوید**"[۹۰]
وزیر اندر حرم بنگر چه غوغاست
صدای گریه آید از چپ‌وراست
به بزم شاه گریه خوش‌نما نیست
بکن تفتیش بنگر گریه از کیست
"**وزیر گوید**"
شها حکم شما منت به جانم
به درگاه شما از چاکرانم
بود این ناله از خاتون گریان
بپرس از دایه این فریاد و افغان[۹۱]
"**پادشاه ختن گوید**"
روم میان حرم بینم این چه شو و نواست
مگر نوای غم و ماتم است صوت عزاست[۹۲]
بیا به پیش من ای دایه نکومنظر
حدیقه از چه سبب می‌زند به سینه و سر
"**دایه گوید**"

چه گویم پادشاه با عدالت
کشم از روی والایت خجالت
حدیقه خواب دیده یک جوانی[۹۳]
جوان نازنین [نکته‌دانی][۹۴]
همی سوزد ز [عشق][۹۵] آن دل‌آرا
ترحم کن به حال [آن نکو را][۹۶]
به غیر او دگر دختر نداری
[ترجم][۹۷] کن مکن آزار و خواری
"**پادشاه ختن گوید**"
مگو چنین سخنان دایه نیست راه نجات
پسند نیست به [دربار][۹۸] پادشاه این حرکات
چنین خبر، خبر زشت بد رواج کند
[که درد فتنه و بدنامیم رواج کند][۹۹]
منم کسی که بود نام من به هر کشور
[ختن][۱۰۰] و چین و فرنگ و تتار با بربر
شهان این همه کشور زنند طعنه به من
یگانه دخترکی داشت پادشاه ختن
شده‌است واله و [آشفته][۱۰۱] و کثیف عمل
شوم به کشور و هر [شهر][۱۰۲] خوار خجل
بباید آنکه سرش را جدا کنم از تیغ
مرا کجا به چنین دختری فسوس دریغ
"**دایه گوید**"
شها اگر به برت حرف من اثر دارد[۱۰۳]
ولی حضور شما مطلب دگر [دارد][۱۰۴]
مکن جفا و ستم عاشقان مسکین را
ببخش خوار مکن بلبلان غمگین را[۱۰۵]
مکن جدا سر او را خوری پشیمانی
بده تسلی او را ولی به‌آسانی[۱۰۶]
"**پادشاه ختن گوید**"
حدیقه زینت دامان من بگو چونی[۱۰۷]

سبب زچیست چنین اشگبار و [دل‌خونی][۱۰۸]
چه واقع است که رنگت پریده از رخسار
زدیده اشک فشانی [بسان][۱۰۹] ابر بهار
"**حدیقه گوید**"
پدر در بند هجران من اسیرم
[گذر اکنون][۱۱۰] به درد خود بمیرم
اگر گویم به تو [درد][۱۱۱] نهانم
یقین دانم نمایی نیمه‌جانم
"**پادشاه ختن گوید**"
مکن گریه ضیاء دیده‌گانم
تو را چون گل به دامانم نشانم
تو می‌گریی مرا دل می‌خراشد
مرا غیر از تو فرزندی نباشد[۱۱۲]
بگو آخر به من درد دلت را
که شاید [سازم آسان][۱۱۳] مشکلت را
"**حدیقه گوید**"
پدر در خواب دیدم [نوجوانی][۱۱۴]
جوان خوش‌قد شیرین‌زبانی[۱۱۵]
علی‌اکبر جوان ام لیلا
جوان نکته‌دان شهر بطحا[۱۱۶]
بود بابش حسین جدش رسول است
[شبیه][۱۱۷] مرتضی زوج بتول است
مرا در کربلای او روان کن
وگرنه دخترت در خون طپان کن[۱۱۸]
"پادشاه و حدیقه با هم مصرع گویند"
پادشاه: دخترا آتش مزن بر جان من[۱۱۹]
حدیقه: [چاره ای کن][۱۲۰] درد بی‌درمان من
پادشاه: کم بگو این حرف‌ها ای [بی شعور][۱۲۱]
حدیقه: پس مکانم را نما زنده‌به‌گور[۱۲۲]
پادشاه: [دخترا][۱۲۳] جسمت به خون غلطان کنم

حدیقه: [جان خود][۱۲۴] قربانی جانان کنم
پادشاه: من جوان مرگ جهان سازم ترا
حدیقه: عاشقان [بر جان][۱۲۵] ندارند اعتنا
پادشاه: جان دختر گو به بابا گریه چیست[۱۲۶]
حدیقه: جان بابا جان بابا تاب نیست[۱۲۷]
پادشاه: هرچه خواهی رخت زر [بخشم][۱۲۸] ترا
حدیقه: رخت زر ناید به کارم ای خدا[۱۲۹و۱۳۰]
پادشاه: کم دگر اکبر زبان جاری نما
حدیقه: ای پدر از بهر من کاری نما
پادشاه: کیست اکبر نیست او در این مکان
حدیقه: گیر خنجر کن جدا سر الامان
پادشاه: جان بابا خون مکن اندر دلم
حدیقه: زندگی بی روی اکبر مشکلم
پادشاه: فرق سر تا پا ترا زائد زیور کنم
حدیقه: جان به قربان علی‌اکبر کنم
پادشاه: پس بیا با دایه باغستان رویم
حدیقه: بی علی‌اکبر چه‌سان رو آوریم
پادشاه: کن تو گردش ای مرا نور بصر
حدیقه: بی علی‌اکبر گلستان بی ثمر
پادشاه: دست خود کن دامن اکبر رها
حدیقه: روی اکبر گلستان باشد مرا
پادشاه: دخترا سازم ترا من سر جدا
حدیقه: بر علی‌اکبر کنم جان را فدا
پادشاه: می‌زنم چوب این زمان بر پیکرت
حدیقه: یا حسین جان فدای اکبرت
پادشاه: دخترا کم کن تو این آه و نوا
حدیقه: بر علی‌اکبر رسان یارب مرا
پادشاه: می‌زنم من با طپانچه بر سرت
حدیقه: یا حسین بنگر کنیز اکبرت
پادشاه: لب ببند ای بی حیا تو دم مزن

حدیقه: بهر اکبر پیکرم بر دار زن
پادشاه: دور شو دختر تو این‌دم از برم
حدیقه: اکبرم کو اکبرم کو اکبرم
پادشاه: می‌کشم جسمت به خون ای ممتحن
حدیقه: دایه جان رس یک زمان فریاد من
"**دایه گوید**"[۱۳۱]
دست من دامان تو بادا شها
عاشقان را این ستم نبود روا
آخر [این محزون][۱۳۲] تو را دختر بود
گوش کن وردش همی اکبر بود[۱۳۳]
رو به حال خود مرا بر من سپار
می‌کنم او را نصیحت بی شمار
"**پادشاه ختن گوید**"
ببر به خانه تو این دختر حزین فکار[۱۳۴]
که من به خواب روم حالیا به حالت زار
روم به خواب در این‌دم به حالت نالان
رسان تو عیسی مریم به دادم ای منان
"**حضرت عیسی گوید**"
با الها حضرت عیسی پیغمبر منم
شد ز لطف حق به چرخ چهارمین جا مسکنم
می‌روم این لحظه با آه و فغان
در بر شاه ختن من این زمان
دختری دارد چه قرص آفتاب
شد ز عشق روی اکبر دل کباب
خیز از جا ای شهنشاه ختن
خاطرم رنجیده کردی با محن
"**پادشاه ختن گوید**"
ای آیه رحمت الهی
تو کیستی این مکان چه خواهی
گو یا تویی عین مطلب من

کز روی تو روشن است شب من
"**عیسی گوید**"
من‌که با اندوه و فریاد و غمم
ای نصارا عیسی بن مریمم
یک تمنا از تو امشب بایدم
اندر آن بسیار مطلب شایدم
"**پادشاه ختن گوید**"
ای سرو جانم نثار خاک پات
من کجا این منزلت روحی فدات
چیست فرمان تو ای عالیجناب
کز خجالت از سرم بگذشته آب
"**عیسی گوید**"
ای شهنشاه ختن با صد ادب
صبح شد با شوق و با عز و شعف
دخترت را با دو صد شوق و جلال
کن سوار مرکبش با لفظ حال
خود برو اندر بر شاه جهان
بر به‌سوی کربلا با صد فغان
دست دختر را بده با شور و شین
دست اکبر نو گل باغ حسین
"**پادشاه ختن گوید**"
هرچه فرمایی ایا پیغمبر عالیجناب
می‌کنم دختر نثارش از صواب
با شوکت و شکوه و با عزت تمام
می‌برم من دخترم را در بر آن نیک‌نام
"عیسی گوید"
حالیا رو بستر و راحت به خواب
کن در این ره با دو صد شادی شتاب
"پادشاه ختن گوید"[۱۳۵]
این چه خوابی بود کز عیسی به گوش آمد مرا

اندر این وادی خدایا من کجا عیسی کجا
من کجا این منزلت ای کردگار صبح و شام
چیست یارب این حکایت کیست یارب آن امام
"وزیر گوید"
شها به خواب خویش چنین واله و پریشانی[۱۳۶]
بیان نمای برایم زچیست گریانی[۱۳۷]
به هرطرف نگری هم‌چو بید لرزانی
"**پادشاه ختن گوید**"
خواب دیدم حضرت عیسی [ز چرخ][۱۳۸] چهارمین
نور او کرده طلعلع در همه روی زمین[۱۳۹]
ناگهان نورش به روی من نمودی جلوه گر[۱۴۰]
از دل آن نور [صوت عیسوی آمد] نظر[۱۴۱]
[ای تو][۱۴۲] سلطان ختن ظلم مکرر کرده‌ای
دخترت را بی‌سبب آزرده‌خاطر کرده‌ای [۱۴۳]
دختر تو عاشق فرزند نور حق بود
جد او اشرف‌ترین خلق این عالم بود[۱۴۴]
گر [رضایت خواهی از من][۱۴۵] ای شه عالی مکان
دختر خود را [به‌زودی تو][۱۴۶] به مقصودش رسان
"**وزیر گوید**"
ای امیر این خواب تو خوابیست [خواب بی‌خطر][۱۴۷]
دارم امید آنکه تعبیرش بود فتح و ظفر[۱۴۸]
رای والا هرچه باشد ما زجان فرمان بریم
جان سپاریم در رکابت از دل‌وجان چاکریم[۱۴۹]
"**پادشاه ختن گوید**"
باید وزیر روبه‌سوی کربلا [کنیم][۱۵۰]
با عزت و جلال در آن نینوا رویم
محمل برای دخترم آماده [می‌نما][۱۵۱]
زرپوش زرنگار نمایید از طلا
"**وزیر گوید**"
شما مهتران اسب ها زین کنید

دم اندر دم نای زرین کنید[۱۵۲]
[به فرمان سلطان][۱۵۳] به عز و وقار
بیارید محمل کنید زرنگار
[خبردار][۱۵۴] ای خادمان امیر
رود کربلا [خسرو بی‌نظیر][۱۵۵]
"**پادشاه ختن گوید**" [۱۵۶]
سواران به مرکب بگردید سوار
به همراه من از یمین‌ویسار
به کرب‌وبلا رو کنیم حالیا
خبردار گردید شما از وفا
"**وزیر گوید**"
هرچه گویی امیر خوش‌منظر
سر نپیچم ز حکمت ای سرور
حاضر است حال محمل زرپوش
امر تو چون در است اندر گوش
"**پادشاه ختن گوید**"
بیا به نزد من ای نور دیده بابا
حدیقه دختر مه‌منظر نکوسیما[۱۵۷]
خوشا سعادت تو [دختر قمر] رویم[۱۵۸]
ترا برم سوی مقصود [ای نکوخویم][۱۵۹]
[عزیز جان پدر][۱۶۰] رو سفید می‌گردی
عروس نور خدا دور از وطن گردی[۱۶۱]
"**حدیقه گوید**"
هزار شکر که آه دلم اثر کرده
پدر ترحم این زار خون‌جگر کرده
اجل بده تو مرا مهلت از ره یاری
رسم به نزد علی‌اکبرم ز غمخواری[۱۶۲]
بیا به همره ما دایه نکوسیما[۱۶۳]
بکن تو یاری من در زمین کرب‌وبلا
"**دایه گوید**"

هزار شکر که سلطان ما رضا گشته
مراد [بی بی][۱۶۴] من وفق مدعا گشته
اجل بده تو مرا [فرصت][۱۶۵] از برای خدا
به چشم خویش ببینم جمال [اکبر را][۱۶۶]
"**پادشاه ختن گوید**"
ایا کریم روانیم ما به کربلای حسین
که خاک پای حسین را کشیم ما بر عین
"**وزیر گوید**" [۱۶۷]
سفر کرب‌وبلا خوش چه صفایی دارد
کوفه دانم چه عجب آب‌وهوایی دارد
"**حدیقه گوید**"
چه کربلاست که آدم به هوش می‌آید
هنوز ناله و زینب به گوش می‌آید
"**دایه گوید**"
ما می‌رویم سوی بیابان کربلا
تا جان کنیم فدای سلیمان کربلا
"**شمر گوید**"
حجت الله قدرت الله اصل نون و القلم
سین و یاسین واو و التین طین طاها بر تو جمع
ای سپه‌سالار قدسی عروه الوثقی دین
قاضی باب‌الحوائج از عرب تا بر عجم
نسل اژدر در غضنفر فر، حسین بن علی
ظهر عاشوراست بهر چیست این طبل و علم
طبل زن طبال می‌دانی چه می‌گوید شها
داد از دستت حسین پوسیده شد چرم غنم
مر معاویه زپشت اسب آورده مرا
یا علی ما را خریده از پی لا و نعم
یا بکش تیغ و برو در شام نزد مدعی
یا نما تسلیم بیعت نه به چشم ما قدم
هل من مبارزه منی حسین تشنه جگر

مبارز تو نیامد به‌سوی این لشگر
"**علی‌اکبر گوید**"
ای شاه خلاص از غم و رنج و محنم کن
از برگ سهی جامه به دوش سمنم کن
چون خلعت شادی ببر خویش نکردم
خلعت تو بیاور به فدایت کفنم کن
"**امام‌حسین گوید**"
ای خواهر محزون نظری بر چمنم کن
یاری زره مهر به سر و سمنم کن
آور کفن از بهر قبای علی‌اکبر
خلعت ببر قمری دور از وطنم کن
"**زینب گوید**"
آه آه افتاد کار اکبر من با کفن
خاک بر زفرقم که بلبل می‌رود از این چمن
ای برادر جان بگیر این خلعت دامادیش
ای دریغا من ندیدم حجله گاه شادیش
"**امام‌حسین گوید**"
مکن تو خواهر محزون صدا به ناله بلند
به خاک و خون شود آغشته گیسوان کمند
بگیر ای علی‌اکبر زدست من تو کفن
برو بپوش به پیکر نهان زدیده من
"**علی‌اکبر گوید**"
پدر تا چند این افغان و زاری
مکن عمه فدایت بیقراری
دل زارم مسوزانید از این بیش
خودم پوشم کفن بر پیکر خویش
زجور تو ای چرخ پیر کهن
به تن در جوانی نمودم کفن
علی‌اکبر از دل برآور خروش
بنال و کفن بر تن خود بپوش

"امام گوید"

زینب و لیلا برای اکبرم
آورید اسب عقاب اندر برم
بیا تو مادر اکبر به صد هزار فغان
رکاب اکبر خود را بگیر از احسان
بیا سوارشو ای نوگل ندیده مراد
برو که حضرت پروردگار یارت باد

"ام لیلا گوید"

به میدان می‌رود یاران علی‌اکبر لیلا
کجایی ای اجل بستان تو جام از پیکر لیلا
یکی گیرد عنانش را که بیند خواهرانش را
ببوسم گیسوانش را که باشد عنبر لیلا
بیا زینب تو یاری کن سکینه اشک جاری کن
رقیه بیقراری کن زچشمان تر لیلا

"امام‌حسین گوید"

کریم لم یزلی ای مهیمن داور
ببخش جرم و گناهان شیعیان یکسر
برو که حضرت پروردگار یارت باد
در این صفر گل مقصود در کنارت باد

"علی‌اکبر گوید"

ایا ظلم‌کیشان بی دین و کیش
کشیده سنان بر خداوند خویش
دهید آب یا مردی آید به جنگ
ایمنست عهدان بی‌نام‌وننگ

"شمر گوید"

گل است این یا که رخ یا باغ رضوان است یا هر سه
مه است این ابرو است این یا نور یزدان است یا هرسه
دهان یا غنچه یا یاقوت رخشان است یا هرسه
لب است یا پسته یا لعل درخشان است یا هرسه
کلیم الله است روح الله است خلیل است نه

علی یا مصطفی یا کل قرآن است یا هرسه
ز نام خود بگو با من که گویند کوفی و شامی
سکندر یا که حمزه یا سلیمان است یا هرسه
"**علی‌اکبر گوید**"
منم بدر سراج المنیر
منم شمع بزم بشیر و نذیر
منم نیر آسمان و زمین
شبیه رخ خاتم المرسلین
منم آفتابی که آن آفتاب
به ایوان حسن من آید حجاب
زنامم به هفت آسمان زیور است
مرا نام نامی علی‌اکبر است
چنان خون بریزم در این دشت کین
که گویند جهان آفرین آفرین
"**شمر گوید**"
شبیه ختم رسل ماه مشترقین است این
نه مصطفی است علی‌اکبر حسین است این
ایا گروه بگیرید نقد جانش را
به مرگ او بنشانید یاورانش را
"**علی‌اکبر گوید**"
یا صاحب ذوالفقار وقت مدد است
یا والد هفت و چهار وقت مدداست
"**ام لیلا و زینب مصرع گویند**"
لیلا: امان زینب چه غوغایی عظیم است
زینب: چرا قلب تو اندر خوف و بیم است
لیلا: صدای های‌وهوی قوم اعدال ست
زینب: قرار جنگ این است از چپ‌وراست
لیلا: صدای طبل می آیی به گوشم
زینب: پرید از سر قرار و صبر و هوشم
لیلا: ببین این شور و غوغا را تو زینب

زینب: امان گردید روز عمر من شب
لیلا: روم بر سوی میدان خواهر زار
زینب: بیا در خیمه ای لیلای افکار
"**علی‌اکبر و امام‌حسین با هم مصرع گویند**"
علی‌اکبر : سلام ای باب نامی تشته‌ام، آبم بده آبم
امام: علیک ای یوسف مصر وفا از تن مبر تابم
علی‌اکبر : بده آبم پدر جان تشنگی از کارم افکنده
امام : چه‌سازم من عطش در وادی خونخوارم افکنده
علی‌اکبر : پدر جان تشنه کامی سوخت مغز استخوان من
امام: علی جان سوختی بابا زبان نه در دهان من
علی‌اکبر : زبانت خشک‌تر باشد پدر جان از لبان من
امام: علی‌اکبر فدای تو شود بابا روان من
علی‌اکبر : کنون رفتم پدر جان من ببوسم دست‌وپای تو
امام: بیا تا وقت رفتن من ببوسم روی ماه تو
"**شمر گوید**"
علی‌اکبر ای شیر جنگی چرا
گریزان شدی سوی خیمه‌سرا
بیا تا نبرد دلیران کنیم
در این رزمگه جنگ شیران کنیم
"**علی‌اکبر گوید**"
دوباره روم از پی کار زار
برآرم من از جان اعدی‌دمار
هرکه باشد عاشق روی علی
برکشد از دل صدای یا علی
"**شمر گوید**"
زنم ضربتی این زمان بر سرت
که سوزد دل مهربان مادرت
"**علی‌اکبر گوید**"
ز تیغ منقد مردود مرتد غدار
دلم برفت ز هوش و فتادمی از کار

ایا نتیجه امیدواری احباب
بیا تو اکبر در خون تپیده را دریاب
"**امام‌حسین گوید**"
دخیلت زینب محزون مضطر
ز میدان می‌رسد آواز اکبر
بیاور ذوالجناحم جان خواهر
که دشمن کند بنیاد من آخر
"**علی‌اکبر گوید**"
بابا نگر که تیغ جفا ساخت کار من
بنگر به وقت مرگ تو ای باب زار من
دشمن ترحمی به جوانی من نکرد
رحمی نکرد بر مژه اشکبار من
بابا رسیده جان به گلویم در این زمان
در وقت مرگ رو پدر از کنار من
روم ز شوق کنون خدمت رسول خدا
اقول اشهد ان الا اله الا الله
"**امام‌حسین گوید**"
پرید طایر روحت علی به باغ جنان
الهی آنکه شود جان من ترا قربان
چگونه نعش ترا من به‌سوی خیمه برم
الهی آنکه شود کور، دیده های ترم
لیلا در آز خیمه که عمرت سر آمده
از قتلگاه نعش علی‌اکبر آمده
"**ام لیلا گوید**"
آقا مگو که خودم را کنم هلاک
بر گو علی به دیدنی مادر آمده
"**امام‌حسین گوید**"
لیلا به قامت زیبای این جوان
بنگر که نیزه بر بدن اکبر آمده
"**ام لیلا**"

مردم از این سخن به خدا رفته طاقتم
خنجر نگو که بر بدان اکبر آمده
"**امام‌حسین گوید**"
از بس‌که شمر چکمه زده بر دهان او
خون از دماغ و چشم و دهانش در آمده
"**ام لیلا**"
خواهم بیایم و بکشم تیر سینه اش
آن تیر کین که بر بدن اکبر آمده
"**پادشاه ختن گوید**"
ایا وزیر نظر آیدم در این صحرا
سپاه بی‌حد و مریک طرف خروش و نوا
ز یک طرف نگرم خیمه‌های گوناگون
تتق کشیده ز نورش تمام عرض سکون
بروز مهر تفحص نما بگیر نشان
کدام خیمه و خرگاه بود ز شاه جهان
"**وزیر گوید**"
هرچه گویی امیر نیک‌سیر
حاضر آرم کنون در این محضر
ای سپه از کیست این خرگاه کاید در نظر
بهر چه گشتید سد راه ایشان سر به سر
که حسین بن علی باشد در بین شما
مطلبی دارم به گو از ره مهر و وفا
"**شمر گوید**"
ای جوان آن خیمه و خرگاه کره عرش برین
نور او ساطع بگشته این حسین روی زمین
هست خرگاه حسین نور دو چشم فاطمه
منتظر بر قتل او هستند این لشگر همه
"**وزیر گوید**"
ایا امیر خبردار شو به شیون و شین
همین سر اوق و خرگاه هست مال حسن

عزیز فاطمه اینجا نزول کرده بدان
چه امر گو بنمایی به ما تو از احسان[۱۶۹]
"**پادشاه ختن گوید**"
تو ای وزیر برو با هزار عز و ادب
بر حسین علی [با هزار شوق و شعف[۱۷۰]
رسان سلام مرا در بر امام زمان
پس از سلام [بگو ای شه[۱۷۱] ملک دربان
[به پای بوس تو][۱۷۲] ای شه، شه ختن آمد
نهاده سر به کف از بهر یک سخن آمد[۱۷۳]
به حضرت تو [یکی][۱۷۴] عرض گفت‌وگو دارد
به دیدن رخ نور تو آرزو دارد[۱۷۵]
"**وزیر گوید**"
به چشم از [پی فرمان تو][۱۷۶] امیر ختن
روم به نزد حسین نور قادر ذوالمن
سلام من به تو ای نور چشم عالمیان
بگو حسین تویی سرو گلشن ایمان[۱۷۷]
"**امام‌حسین گوید**"
آری حسین بی‌کس و بی آشنا منم[۱۷۸]
اینجا غریب و بی‌کس و بی‌اقربا منم[۱۷۹]
لفظ حال است ای جوان [این‌دم[۱۸۰] بدان
باشم آگه از زمین تا آسمان
دانم از بهر چه سلطان ختن
آمد از شهر ختن در نزد من
آن جوانی را که او دارد نشان[۱۸۱]
در جوانی گشته [است در][۱۸۲] خون‌تپان
رو بگو [اینک][۱۸۳] به سلطان ختن
دخترش را آورد در نزد من
"**وزیر گوید**"
ای وای از غریبی سلطان کربلا
خون شد دلم ز واقعه شاه کربلا[۱۸۴]

ایا امیر بدان این امام بی‌ماوا[۱۸۵]
غریب و بی‌کس و تنها بود در این صحرا
"**پادشاه ختن گوید**"
سلام من به تو ای [شه‌سوار][۱۸۶] جن و بشر
هزار شکر کنم خاک پات نور بصر[۱۸۷]
بود غلام تو را دختری چه قرص قمر
[که او به خواب شده][۱۸۸] عاشق علی‌اکبر
نما قبول کنیزی به آل پیغمبر
بخوان خطبه عقدش بر علی‌اکبر[۱۸۹]
"**امام‌حسین گوید**"
علیک من به تو ای خسرو دیار ختن[۱۹۰]
خوش آمدی ببرم ای قرین درود محن
یقین شده به خدا جاجتت قبول از مهر
به شرط آنکه در آیی به دین پیغمبر
"**پادشاه ختن گوید**" [۱۹۱]
ز مذهب پدر خود دگر شدم بیزار
کنم به دین شریف محمدی اقرار
ایا مسیح نفس راحت دل و جانم
بگو شهاده نما از وفا مسلمانم[۱۹۲و۱۹۳]
"**امام‌حسین گوید**" [۱۹۴]
خوش به حالت پادشاه باوفا
کرده‌ای اقرار دین مصطفی
می‌رسانم بر وصالت این زمان
لفظ‌حال است بر بکاءای شیعیان
اهل‌بیتم جملگی با صد فغان
ساعت دیگر اسیر کوفیان
یک‌دم ای لیلا بیا لیلا بیا
یک زمان از خیمه‌ات بیرون بیا
زینب ای زینب حمیده خواهرم
آر اسباب عروسی در برم

ای سکینه توبیا با صد فسوس
گیر آیینه برای نوعروس
زینب ای زینب بیا با حال زار
چتر زر تاری به روی دست دار
رسم باشد بر سر این بر پدر
نوعروسش می‌برد نزد پسر
آی تا ای نوعروس اکبرم
تا ترا در حجله اکبر برم
"**حدیقه گوید**"
بارلاها این مکان باشد کجا
حجله گاه نبود، بود چون قتلگاه
"**امام‌حسین گوید**"
این تو و این حجله‌گاه اکبرم
کشته گشته تو نهال نوبرم
"**حدیقه و دایه با هم مصرع گویند**"
حدیقه: دایه جان این دشت پُرمحنت کجاست
دایه: این زمین پُرشرر کرب‌وبلاست
حدیقه: دایه جان گشته زمان مردنم
دایه: این مگو تو نور چشمان ترم
حدیقه: کشته‌ها بنگر فتاده روی خاک
دایه: آری آری این بدن‌ها چاک‌چاک
حدیقه: کن تو گردش در میان کشته‌ها
دایه: دیده‌ام من یک جوان مه لقا
حدیقه: این جوان آن است که من دیدم بخواب
دایه: هست آن نور دو چشم بوتراب
حدیقه: دایه جان باشد علی‌اکبرم
دایه: آری ای نور دو چشمان ترم
حدیقه: ای علی‌اکبر شهید اشقیاء
دایه: ای علی‌اکبر شبیه مصطفی
"**حدیقه گوید**"

دریغ از راه دور و رنج بسیار
علی‌اکبر ندیدم آخر کار
دریغ و درد از این نوجوان نیک‌لقا
که گشته است شهید گروه قوم دغا
دلم بسوخت برایت ایا ندیده مراد
چنین جوان و چنین ماه‌رو ندارم یاد
به جای سرمه کشم خون تو به چشمانم
به روی نعش تو آمد کنون به لب جانم
از آن‌زمان که ترا خواب دیدم ای سرور
نه شب قرار گرفتم نه روز من آخر
روان ز شهر ختن گشته ام به کربلا
به این امید دهد کربلا مراد مرا
نشد مراد من حاصل به روزگار الله
اقول اشهد ان لا اله الا الله
"**دایه گوید**"
ای دریغا رفت حدیقه از جهان
از فراق اکبر آن سرو روان
داغ اکبر سوخت قلب مضطرش
شعله آزر بشد بر پیکرش
حق اکبر ای خداوند جهان
بگذر از جرم تمام شیعیان

■ پی‌نوشت‌ها

۱. ف: دولتم
۲. ف: ما
۳. در نسخه فیاض گفتار پادشاه ختن سه بیتی است که بیت آخر چنین آمده:
نیست سلطانی به زیر این سپر نیلگون
آخرین در چرخ عیسی پیمبر می‌زند
۴. ف: شهرت ما طعنه بر خورشید خاور می‌زند
۵. ف: بی‌نظیر

۶. ف: به چه دولت را که دارد فخر اخگر می‌زند
۷. ف: هند و روم
۸. ف: مثل سلطان جهان بر سکه زر می‌زند
لازم‌به‌توضیح است که گفتار اولیه و وزیر در نسخه فیاض در مقدمه مجلس آمده، ولی در نسخه علیجان پس از خواب دیدن حدیقه
۹. گفتار دوم شاه و وزیر در نسخه فیاض و علیجان نیامده است.
۱۰. میر عزا تخلص شاعر تعزیه سرا است.
۱۱. فیاض: بعد از قرین (با) ندارد.
۱۲. فیاض: کرده
۱۳. فیاض: به قربانت شود از مهر دایه
۱۴. فیاض: تو کردی دل غمین با اشک و آهم
۱۵. فیاض و علیجان: گمانم شیشه عمرم به سنگ است
۱۶. ف و ع: (که)
۱۷. ف: همین ساعت دلم را کرده پاره
۱۸. ف و ع: (بگو)
۱۹. ف: برافتد از میان
۲۰. ع: بنیان
۲۱. ع: بده پس اذن ای مه‌روی دلتنگ
۲۲. ف: بده پس اذن ای محروم دلتنگ
۲۳. ع: بیارم مطربان، با ساز و هم چنگ
۲۴. ف: نوازند مطربان، نای و دف و چنگ
۲۵. ف: (هجران)
۲۶. ف: جوان مردم ببین دایه ز احسان
۲۷. ف و ع: (کمتر)
۲۸. ف: تو عرضم را شنو ای نازنینم
۲۹. ف: به خواب ناز رو ای مه‌جبینم
ع: بخواب ای گلعذار مه‌جبینم
۳۰. ف و ع: (کجا)
۳۱. ف و ع: مرا زین چاه غم، دریاب دایه
۳۲. در نسخه علیجان بعد از (چاره) کلمه (در) اضافه شده‌است.
در نسخه فیاض مصرع سوم حذف شده و مصرع چهارم به‌جای آن آمده‌است.
به غیر از خواب نبود چاره کار
دریغ از راه دور و رنج بسیار
۳۳. ع: (فرد)
۳۴. ف و ع: (گل‌رخ)
۳۵. ف: خوش پرواز
ع: خوش الحان
لازم‌به‌ذکر است که در نسخه علیجان گفتار دایه با سه بیت ذیل ادامه می‌یابد:
همه مردم غلام خانه زادت همه لعل و گهر سازند نثارت
در این عالم به از تو دختری نیست نشان اندر میان اختران نیست

الهی کن سبب او شاد گردد سبب سازی کن او آزاد گردد
در نسخه فیاض بیت اول افزوده شده در نسخه علیجان نیست و مصرع دوم از بیت دوم چنین آمده:
ترا گل رخ و گل زیباتری نیست
۳۶. ف: مرغ روحم میل روی دختری از غم کند
ع: مرغ روحم در پس اصلاح آن دختر بود
۳۷. ف: غم به قلب او کند هم شورش عظما کند
ع: غم به قلب دختر شه، شورش اکبر بود
۳۸. ف و ع: (خواب)
۳۹. ع: (خوش‌طینت)
۴۰. ف: (داری)
۴۱. ف: (که)
۴۲. ف: نام نامی‌ات جوان بهرم بگو
ع: نام نیکو بهر این غمگین بگو
۴۳. ف: نیکویان
ع: دور از اسلام هستی نام نیکویان مجو
۴۴. ف و ع: (از)
۴۵. ف: نیستم من جبرئیل ای خوش(بیان)
ع : نیستم من جبرئیل ای خوش (زبان)
۴۶. ع: گو مگر عیسی تویی(ای باکمال)
ف: (یا) مگر عیسی تویی ای باکمال
۴۷. ف: نیستم عیسی من ای آشفته‌حال
ع: نیستم من عیسی آشفته‌حال
در نسخه علیجان بعد از مصرع بالا دو مصرع ذیل آمده که در نسخه فیاض هم نیست
حدیقه: آفتابی یا مگر باشی هلال
علی‌اکبر: شرم رویم ، آفتاب است انفعال
۴۸. ف: (بابت)
۴۹. ع: ازچه‌بابت نام خود پنهان بری
۵۰. ف: (تو)
۵۱. ع: چون مسلمان نیستی ، ای محترم
۵۲. ف: (ازچه‌بابت) کافرم ای نوجوان
۵۳. ف: دین عیسی (بوده است) اقرارتان
۵۴. ف: خلق عالم را همی رهبر بود
۵۵. ف: (پس)
۵۶. ف: بهر از او دین جدم مصطفاست
۵۷. ع:(شو رهنما)
۵۸. ف: [روشن نما]
۵۹. ع: آن‌چه می‌خواهی تو، دین مصطفی
۶۰. ۶۱. دو مصرع حدیقه و علی‌اکبر در نسخه‌های فیاض و علیجان ثبت نشده‌اند.
۶۲. ع: [گواه باش به روز قیامت(ای آقا)] این مصرع از گفتار حدیقه در نسخه علیجان قبل از گفتار علی‌اکبر آمده‌است.

۶۳. ادامه گفت‌وگوی علی‌اکبر و حدیقه در هیچ‌یک از نسخه‌های فیاض و علیجان وجود ندارد. آخرین بیت از گفتار علی‌اکبر در نسخه‌های مذکور متفاوت است.

ف: برو بخواب ز برت می روم کنون به ملا
اگر مرا تو بخواهی بیا به کرب‌وبلا
ع: دمی بخواب که من می روم خداحافظ
به هر بلیه ترا یاورم خدا حافظ

۶۴. ف: چه خواب بود من امشب بدیدم ای یاران
ع: چه خواب بود، بدیدم من امشب ای یاران

۶۵. ف و ع: پرید از سر زارم شکیب و تاب‌وتوان

۶۶. ف: به حیرتم به کجا رفت راحت جانم
این مصرع با مصرع بعدی در نسخه علیجان وجود ندارد.

۶۷. بیت پایانی گفتار حدیقه در هر سه نسخه متفاوت است.

الف- نسخه فیاض: بیا به نزد من ای دایه از طریق وفا
برفت از بر من ماه آسمان حیا

ب: نسخه علیجان: برس به داد دلم دایه جان امان و امان
بکن تو چاره دردم که مردم از هجران

نکته قابل‌توجه اینکه بعد از بیت یادشده در نسخه علیجان، متفاوت از نسخه فیاض و نسخه مرجع ، خواب دومی به شرح ذیل روایت شده‌است.

دایه: دوباره بلبل با غم ، چرا فغان داری؟
دو چشم مست چرا غرق خون‌چکان داری؟
بگو تو درد دلت ای گل همیشه‌بهار
بگیرم این سر نازت مثال گل به کنار

حدیقه: چه خوش خوابی بدیدم دایه جان من
شدم محو کلام یک جوان من
خجل از نور رویش آفتاب است
قمر از عارض او در نقاب است
چه گویم از جمال نازنینش
چه گویم دیده سحرآفرینش
دو صد یوسف بر او سر به خجلت
نهاده سر به زانوی خجالت
غرض دیدم کرامت های آن ماه
نما دایه علاج این غم و آه

دایه: عجب خوش خواب دیدی ای عزیزم
ترا من دایه جان کمتر کنیزم
کجا هست آن جوان، شغلش چه کار است؟
که از نسل کدامین شهریار است؟

حدیقه: نمودم جست‌وجو نام نکویش
بدم مبهوت آن مهر و وقارش
شرر زد تیر حب او به جانم
یقین دانم که من زنده نمانم

دایه: دوباره خواب کن ای نازنینم
زنامش جستجو کن باوفایم
بپرس از آن جوان، نام و نسب را
کند افشا برایت او لقب را
عرب باشد و یا قوم عراق است
چه شخصی است آنکه اندر دهر طاق است
فرنگی باشد او یا اهل‌چین است
و یا از مردم توران‌زمین است
حدیقه: من حزینه نهم سر به ناز بالش پر
که شاید آنکه بیاید به خوابم آن سرور
علی‌اکبر: زبان حال ، روم در ختن به عز و وقار
به خواب دختر سلطان، به قصد استخبار
منم گلی ز گلستان سید کونین
علی‌اکبر مه‌پیکر امام‌حسین(ع)
به سن هجده و عمرم به کربلا کوتاه
سرور سینه لیلا و حضرت‌زهرا(س)
از آنکه هست به ناکامی‌ام مقام مقال
روم به خواب حدیقه ، کنم جواب و سوال
ز جای خیز ستاره ، قمر نمایان شد
ز نور صورت من، قصر تو گلستان شد
حدیقه: السلام ای نوجوان باکمال
علی‌اکبر: مر علیک ای بانوی آشفته‌حال
حدیقه: از چه شد قصرم چو فردوس برین
علی‌اکبر: از گل روی من محنت قرین
حدیقه: دست من دامان تو ای محترم
علی‌اکبر: فاش گو مطلب چه داری در برم
حدیقه: نام خود کن آشکار ای سرورم
علی‌اکبر: نور چشمان حسین(ع) من اکبرم
حدیقه: منزل و ماوای خود گو دلنواز
علی‌اکبر: منزل و ماوای من شهر حجاز
حدیقه: نام جد و باب خود گو نور عین
علی‌اکبر: جد من پیغمبر(ص) و بابم حسین(ع)
حدیقه: چیست نام مادرت ای باجلال
علی‌اکبر: ام لیلای غریب دل ملال
حدیقه: در حجازت منزل و جاه و مقر؟
علی‌اکبر: حال سوی کربلا بستیم سفر
حدیقه: من بمیرم از چه روزت گشته تنگ؟
علی‌اکبر: هست قومی را به ماها میل جنگ
حدیقه: سایه بابت نباشد بر سرت
علی‌اکبر: باب من دارد هوای آخرت

حدیقه: کار بابایت چه آخر می‌شود؟
علی‌اکبر : چاک، چاک از نیزه و خنجر شود
حدیقه: گو مگر باب تو بی یاور شود؟
علی‌اکبر : باب من تنهاست، بی لشکر بود
حدیقه: هیچ‌کس با خود ندارد خویش و یار؟
علی‌اکبر : دارد؛ هریک کشته قوم شرار
حدیقه: گو مگر آن‌جا نباشی یاورش؟
علی‌اکبر : هستم ای دختر به مثل نوکرش
حدیقه: (صبر کند، بعد بگوید): بر تو هم آیا بگو دارد خطر؟
کن تو منجر حال زار خویشتن
علی‌اکبر: دمی بخواب که نبود دگر مقام سوال
از این مقدمه گردیده نطق ذاکر لال
حدیقه:(از خواب بیدار می‌شود و می‌گوید): خدا چرا ز چنین خواب خوش شدم بیدار
تمام قصر من زار بود چون گلزار
بیا تو دایه زبانم بمانده از گفتار
دگر مرا نه سکون است به جسم قرار
۶۸. ف و ع: دوباره سوز کلام تو سوخت جام را
۶۹. ف: نموده جذب همه مغز استخوانم را
ع: نموده جذب همه قلب و استخوانم را
۷۰. ع: (حال خود)
توضیح اینکه در نسخه‌های فیاض و علاج مصرع(علیجان درد تو سازم من پریشان‌مو) در آخر آمده‌است.
۷۱. ف و ع: چون دید حالم (کاندر) ملالم
توضیح اینکه در نسخه علیجان قبل از مصرع بالا دو بیت به شرح ذیل آمده: که به‌جا و مناسب است.
حدیقه: ای دایه دیدم، آن ماه تابان
از جا پریدم با شوق خندان
از حسن رویش ز ابرو و مویش
شد قصر یکسر مثل گلستان
۷۲. ف: گفتا حسین (ع) است، آن شاه خوبان
ع: یعنی حسین (ع) است، آن فخر دوران
۷۳. ف و ع: (ما)
۷۴. ف: هستیم دایم ما اهل‌ایمان
ع: هستیم دایم، طاعات یزدان
بعد از مصرع بالا در نسخه علیجان و فیاض بیت ذیل با اندک تفاوتی آمده‌است
ع: حال از ولایت ، رو سوی غربت
گشتیم مسافر، با چشم گریان
مصرع دوم از بیت مذکور در نسخه فیاض چنین بازنویسی شده‌است:
گشتیم مسافر،(ای غرق هجران)
۷۵. ف و ع: (بلاییم)
۷۶. ف و ع: (دارد)
۷۷. ع :(خوش‌خوان)

۷۸. ف: کن صبر یک‌دم ایمان دایه
ع: کن صبر از این غم، ای جان دایه
۷۹. ع: (جان زارم)
۸۰. ف: مکان من به ختن ، او به دشت کربلا
۸۱. در نسخه فیاض علاوه‌بر تفاوت بیت آخر ما قبل آن نیز بیت دیگری به شرح ذیل آمده‌است:
حدیقه: خدا ز عشق علی‌اکبر جوان مردم
شده‌است عقل خزان نو بهارم ای دایه
دریغ و درد اجل در جوانی‌ام آمد
دیگر رفیق به خاک مزارم ای دایه
توضیح اینکه در نسخه علیجان کلمه(رفیق) به حبیب مبدل شده و بیت ما قبل آخر نیز وجود ندارد
۸۲. ف: صبور باش خدا می‌دهد(مرادت را)
ع: صبور باش خدا می‌دهد(تو را فرصت)
۸۳. ع: از این خیال(که داری به دهر) ای دایه
۸۴. ف: منم ز گریه تو اشکبارم ای دایه
ع: منم ز گریه تو اشکبار، ای دایه
۸۵. در نسخه‌های فیاض و علیجان گفتار حدیقه به شرح ذیل آمده‌است:
حدیقه: مگو تو صبر نما، قلب زار من تنگ است
ز عشق تا به صبوری ، هزار فرسنگ است
که آه چاره نباشد به غیر جان دادن
کمیت بخت من این راه پرخطر لنگ است
توضیح اینکه در نسخه علیجان در مصرع دوم به‌جای کلمه (عشق) کلمه(مهر) آمده و در مصرع چهارم به‌جای کلمه (لنگ) کلمه (خطرناک) نوشته شده‌است.
۸۶. ف و ع: امان ز غصه بانوی من دلم تنگ است.
۸۷. ف و ع: (ز آه او)
۸۸. ف: مکن تو گریه که بابت شود ز غم آگاه
۸۹. ف: یقین که شیشه عمرت خورد به سنگ سیاه
ع: یقین که شیشه عمرم شکسته بر سنگ است
۹۰. در نسخه فیاض پس از گفتار دایه مانند نسخه مرجع گفتار پادشاه ختن آمده با این تفاوت که مصرع آخر چنین است: برو تفتیش کن این ماجرا چیست اما در نسخه علیجان این قسمت از تعزیه‌نامه، متفاوت است زیرا بر خلاف دو نسخه دیگر شاه ختن در این صحنه ابتدا خود را معرفی و با وزیر به گونه‌ای که در پی می‌آید گفت‌وگو می‌کند:
شاه ختن: شکرلله دولتم کوس سکندر می‌زند
لیک غم بر قلب زارم حلقه بر در می‌زند
در ختن امروز با من کیست لاف سرکشی
شوکت من طعنه بر خورشید خاور می‌زند
نیست در چرخ عیسای پیمبر می‌زند
وزیر : در ختن امروز رخش همتم پر می‌زند
شهرت ما طعنه بر هر شهر و کشور می‌زند
من وزیر بی‌نظیر جم‌سریر دولتم
به چه دولت، دولت او فخر بر سر می‌زند

نیست اندر چین‌وماچین و فرنگ و هندوسند
مثل سلطان ختن همتا لگو زر می‌زند
چنان‌که ملاحظه شد مشابه گفتار شاه ختن و وزیر در مقدمه نسخه مرجع و نسخه فیاض آمده بود در نسخه علیجان ادامه گفت‌وگوی شاه و وزیر به شرح ذیل است:
شاه ختن: ساقی بیار مجلسی آشفته‌ساز را
موزک نواز ساز مقام حجاز را
مشاطه گو که رقص نمایند گل‌رخان
در رقص آورید صنم‌های ناز را
وزیر: ای مطربان اجازه بیارید ساز را
آن شوخ پرکرشمه و آن دلنواز را
مشاطه رقص کن و غم سلطان ز دل ببر
در حین رقص و عیش بیان کن حجاز را
شاه ختن: هیچ‌وقتی این‌چنین محزون نبودم ای وزیر
در میان بحر غم مجنون نبودم ای وزیر
فکر کن تدبیر کن از غصه می آیم برون
روی تخت زر چنین دل‌خون نبودم ای وزیر
وزیر : قبله گاها من ترا حیران ندیدم در جهان
کاین چنین امروز داری ناله و آه و فغان
حالیا غم در دلم گردیده مستولی چنین
امر فرما مرکبان را مهتران آرند به زین
رو کنیم بهر تفرج در بیابان ختن
خوش صفا دارد فدایت دشت ختن
شاه ختن: وزیرا بگو اسب‌ها زین کنند
دم و یالشان زیب و رنگین کنند
رسد در مشامم نسیم بهار
به صحرا رویم از برای شکار
منم پادشاه همایون وقار
بلرزد دل شیر در کوه و غار
بتازید ای نامداران من
به عزم تفرج برون از ختن
وزیر : به فرمان سلطان جم اقتدار
رویم در بیابان به عزم شکار
بتازید ای نامداران با اقتدار
به پشت سر شاه گردون وقار
پس از گفت‌وگوی بالا که به نظر نگارنده موجب اختلال در نظم داستان شده؛ پادشاه ختن مانند دو نسخه دیگر به وزیر دستور می‌دهد که تفتیش کند و ببیند در حرم چه غوغایی است با این تفاوت که مصرع آخر چنین آمده: (برو تفتیش کن، این ناله ها چیست)
۹۷. در این قسمت نسخه‌ها تفاوت عمده دارند.
در نسخه مرجع چنان‌که ملاحظه شد وزیر قبل از تفتیش اخبار حرم را می‌دهد در صورتی که در نسخه علیجان وزیر می‌گوید:

شها حکم شما منت به جانم
به درگاه تو، کمتر چاکرانم
برو ای خواجه دربان سلطان
بپرس از دایه این فریاد و افغان
بدین‌ترتیب تفاوت دو نسخه معلوم می‌شود. در نسخه مرجع وزیر از شاه می خواهد که دایه را مورد خطاب قرار دهد، حال‌آنکه در نسخه علیجان مامور سوال از دایه خواجه دربان است که چنین جواب می‌دهد:
خواجه:
بدان وزیر، خبر دارم از فغان و خروش
که رفته دختر سلطان با حشم از هوش
شبی به عالم رویا بدیده خواب عجیب
از این سبب به دلش نیست صبر و تاب و شکیب
چه خواب بوده ندانم که او شده بی‌تاب
مثال کشتی ویلان فتاده در گرداب
در نسخه فیاض هم‌چون نسخه مرجع شخص خواجه وجود ندارد اما وزیر از زبان خواجه دربان چنین پاسخ می‌دهد:
وزیر: ایا امیر شنیدم ز خواجه دربان
شبی به واقعه دیده است دختر سلطان
ندانم آنکه چه‌ها دیده در میانه خواب
شده‌است از شرر خواب خویشتن بی‌تاب
چه خواب بوده ندانم که بی‌قرارش کرد
ز خواب خویش دل‌آزرده و فکارش کرد
۹۲. ف: نوای ماتم و غم این زمان ز پرده سراست
۹۳. ف و ع: (حدیقه خواب دیده ماه‌رویی)
۹۴. ف و ع: (جوان نازنین نیک‌خویی)
۹۵. ع: (مهر)
۹۶. ف و ع: ترحم کن به حال(او خدا را)
۹۷. ف و ع: (حمیت کن)
۹۸. ف و ع: (دستگاه)
۹۹. ف: که درد غصه رسواییم علاج کند. بیت دوم از گفتار پادشاه در نسخه مرجع و فیاض مشترک است و در نسخه علیجان وجود ندارد در عوض بیت دوم نسخه علیجان مشابه بیت سوم نسخه مرجع و نسخه فیاض است و بیت ذیل سومین بیت از نسخه علیجان است:
ز مصر و بعلبک، از بعلبک الا تا روم/ ز خاک روم الا لنکران و خطه روم
۱۰۰. ف: (ختا)
ع: ختا و چین و زما چین فرنگ تا بربر
۱۰۱. ف: (دیوانه)
ع: (به دور از عقل)
۱۰۲. ف و ع: (هر پادشاه)
۱۰۳. ف: شها اگر بزنم حرف کی خبر دارم
ع: شها اگر چه غم و ناله ها به دل دارم
۱۰۴. ف و ع: (دارم)

۱۰۵. ف: بیا تو خوار مکن خوش‌بیان غمگین را
ع: ببخش خوار مکن خوش‌زبان غمگین را
۱۰۶. ع: مکن جدا سر او را [کشی] پشیمانی
بده تسلی او را به طریق که بتوانی
۱۰۷. ف: حدیقه ، دختر من، این زمان بگو چونی
۱۰۸. ف و ع: (محزونی)
۱۰۹. ف: (مثال)
ع: (به مثل)
۱۱۰. ف و ع: (گذارم تا) به درد خود بمیرم
۱۱۱. ع(راز)
۱۱۲. در نسخه فیاض بیت دوم وجود ندارد
۱۱۳. ف: که شاید(حل نمایم) مشکلت را
۱۱۴. ف و ع: (یک جوانی)
۱۱۵. ف: جوان سروقد خوش‌نیانی
ع: جوان سرو قد خوش نمایی
۱۱۶. ف: جوان ماه رو خورشید بطا
ع: جوان نکته‌دان ملک بطا
۱۱۷. ف و ع:(روان)
قبل از بیت پایانی در نسخه‌های فیاض و علیجان بیت ذیل آمده‌است
حدیقه: حسین (ع) از ملک بطا کربلا رفت
سفر کرده در آن دشت بلا رفت
۱۱۸. بیت آخر از گفتار حدیقه در هر سه نسخه متفاوت است. در نسخه فیاض حدیقه در بیت آخر می‌گوید: (مرا در کربلا بر ای پدر جان/ و یا می کن مرا در خاک پنهان)
و در نسخه علیجان بدین‌گونه : (مرا بر کربلا اینک روان کن/ وگرنه دخترت را سر جدا کن)
۱۱۹. ف: دخترم آتش زنی بر جان من
ع: دختر، آتش زدی بر جان من
۱۲۰. ف و ع: (چاره کن بر)
۱۲۱. ع: (لا شعور)
۱۲۲. ف: پس مرا کن، زنده، زنده (توی) گور. در نسخه علیجان (توی گور) به (زیر گور) مبدل شده‌است.
۱۲۳. ف: (دخترم)
۱۲۴. ف و ع: (جان و سر)
۱۲۵. ف: (از جان)
۱۲۶. ف: جان من برگور تو را این ناله چیست؟
ع: جان دختر ، جان بابا، گریه چیست؟
۱۲۷. ف: جان بابا بر تن من تاب نیست
ع: جان بابا جان آقا تاب نیست
۱۲۸. ف(پوشم)
۱۲۹. ف: من نخواهم رخت زر می کن رها
ع: مهر اکبر رخت و زر باشد مرا
۱۳۰. از این قسمت به بعد ترتیب و ترکیب ابیات در هر سه نسخه متفاوت آمده‌است. گاه بعضی از مصرع

ها مانند (جان به قربان علی‌اکبر کنم) در هر سه مشترک است لیکن در ترتیب و توالی ابیات یکسان نیست، گاه ابیاتی در یک نسخه درج شده‌است که در نسخه‌های دیگر نیامده لذا به‌منظور رعایت امانت ضمن آوردن ابیات هر سه نسخه در ادامه گفت‌وگوی پادشاه و دختر به موارد مشابه اشاره خواهد شد.
در نسخه فیاض در ادامه گفت‌وگوی پادشاه و حدیقه چنین آمده‌است:
شاه: کیست اکبر نیست اکبر این مکان (مشترک با علیجان)
حدیقه: این مگو هستم بر او من جان نثار
شاه: اکبر اکبر کم زبان جاری نما (مشترک با علیجان)
حدیقه: ای علی‌اکبر مرا یاری نما(مشترک با علیجان)
شاه: جان دختر خون مکن اندر دلم
حدیقه: زندگی بی روی اکبر مشکل است
شاه: فرق سر تا پای تو از زر کنم
حدیقه: جان به قربان علی‌اکبر کنم (مشترک در سه نسخه)
شاه: تو بیا با دایه در بستان رویم
حدیقه: بی علی‌اکبر چه سان زندان رویم
شاه: کن تو گردش ای مرا نور بصر (مشترک با نسخه مرجع)
حدیقه: بی علی‌اکبر گلستان بی ثمر (مشترک در سه نسخه)
شاه: دست خود کن دامن اکبر رها (مشترک با نسخه مرجع)
حدیقه: روی اکبر گلستان باشد مرا(مشترک در سه نسخه)
شاه: می‌زنم چوب این زمان بر پیکرت (مشترک با نسخه مرجع)
حدیقه: ای علی‌اکبر فدای کاکلت (مشترک با علیجان)
شاه: دخترم کم کن تو این آه و نوا(مشترک با نسخه مرجع)
حدیقه: ای علی‌اکبر به من یاری نما
شاه: دخترم این قصه را کوتاه کن
حدیقه: چاره ای نبود پدر فکری بکن
شاه: لب ببند ای بی ادب تو دم مزن
حدیقه: بهر اکبر این تنم بردار زن
شاه: دور شو دختر تو اینک از برم
حدیقه: یا حسین جانم فدای اکبرت(مشترک در سه نسخه)
شاه: می‌کشم جسمت به خون ای ممتحن(مشترک با نسخه مرجع)
حدیقه: دایه جان مردم برس فریاد من(مشترک با علیجان)
در نسخه علیجان بعد از مصرع شاه(هرچه خواهی رخت و زر بخشم تو را) حدیقه در جواب می‌گوید(حدیقه: مهر اکبر رخت و زر باشد مرا) و بدین‌بهانه‌وترتیب از علی‌اکبر نام برده می‌شود و در ادامه گفت‌وگو شاه دختر را از یاد علی‌اکبر و عشق او منع می‌کند. حال آنکه در نسخه مرجع و فیاض هنوز دختر حرفی از علی‌اکبر به میان نیاورده پدر با ذکر نام او مخالفت می‌ورزد که منطقی نیست بنابراین به نظر نگارنده در این قسمت نسخه علیجان جامع‌تر است که چنین ادامه می‌یابد:
شاه ختن: کیست اکبر؟ نیست اکبر این مکان
حدیقه: گیر خنجر سر جدا کن الامان
شاه ختن: اکبر اکبر کم زبان جاری نما
حدیقه: ای علی‌اکبر مرا یاری نما
شاه ختن: زندگانیت مگر بی حاصل است؟

حدیقه: زندگی بی روی اکبر مشکل است
شاه ختن: پیکرت را چاک از خنجر کنم
حدیقه: جان به قربان علی‌اکبر کنم
شاه ختن: پس بیا با دایه باغستان رویم
حدیقه: بی علی‌اکبر چه سان بستان رویم
شاه ختن: گلستان رفع غم است ای خون‌جگر
حدیقه: بی علی‌اکبر گلستان بی ثمر
شاه ختن: گلستان رفع غم و درد و بلا
حدیقه: روی اکبر گلستان باشد مرا
شاه ختن: عقد تو بندم به یک شهزاده‌ای
حدیقه: این مگو از درد من آگه نئی
شاه ختن: می‌زنم سیلی به روی چون گلت
حدیقه: ای علی‌اکبر فدای کاکلت
شاه ختن: می کنم سر از تن زارت جدا
حدیقه: نامرادم نامرادم ای خدا
شاه ختن: زینت دامان عزیزم صبر کن
حدیقه: بی علی‌اکبر مرا در قبر کن
شاه ختن: می‌زنم با تازیانه بر سرت
حدیقه: یا حسین (ع) جانم فدای اکبرت
شاه ختن: پس تو دفع غم نما شش تار زن
حدیقه: بهر اکبر پس تنم بهر دار زن
شاه ختن: ساز بنوازید بر دخترم
حدیقه: اکبرم کو، اکبرم کو، اکبرم
شاه ختن: رو به یک سمت و مگو دیگر سخن
حدیقه: دایه جان مردم برس فریاد من

۱۳۱. در نسخه فیاض جواب دایه و وساطت او وجود ندارد.
۱۳۲. ع: آخر این [دختر]، ترا دختر بود
۱۳۳. ع: (خود تو بینی، ورد او اکبر بود)
فیاض: **شاه:** ببر به خانه تو این دختر حزین(کباب)
که من به خواب روم(این‌زمان به چشم پر آب)
۱۳۴. در نسخه علیجان بعد از وساطت دایه چنین نوشته شده‌است:
شاه ختن: رسیده کوکب بختم چراکه روبه‌زوال
نموده دختر من، بر دلم هزار ملال
نموده عقده مرا از چه رو گریبانگیر
روم به خواب ببینم چه می‌شود تدبیر
بزرگوار خدایا به‌عزت عیسی (ع)
مرا زعقده برآور به حرمت عیسی(ع)
در ادامه حضرت‌عیسی(ع) به خواب شاه ختن می‌آید و چنین می‌گوید:
حضرت‌عیسی: خطاب من به تو ای پادشاه ملک ختن
نظر به چرخ کن عیسی‌بن‌مریم هستم من

چرا به عاشق فرزند زاده حیدر
ستم کنی که شوی روسیاه در محشر
همان کسی که بود دختر تو عاشق او
جهان و اهل‌جهان نیستند مطابق او
تمام چرخ‌وفلک ، نور جد او تابان
برو رضایت من دخترت به او برسان
به عاشقان حسین(ع) زاده بس حلال بود
زبان به شرح جلالش به کام لال بود

پس از گفتار شبیه حضرت‌عیسی(ع) شاه ختن بیدار می‌شود حال آنکه در نسخه مرجع و نسخه فیاض در عالم خواب بین شاه ختن و عیسی (ع) گفت‌وگو می‌شود که متفاوت از هم‌اند.
در نسخه فیاض پس از خوابیدن شاه روح حضرت‌عیسی (ع) حاضر می‌شود و گریزی به کربلا می‌زند و می‌گوید:

حضرت‌عیسی (ع): برس به داد دل غمگسار یاالله
شدم برای حسین بی قرار یا الله
رود به کرب‌وبلا با همه جوانانش
شهید کینه نمایند جمه یارانش
هزار حیف علی‌اکبرش به پیش پدر
شوند کشته بنی هاشم از دم خنجر
روم به خواب همین پادشاه ملک ختن
دهم زحال حسین‌علی خبر به محن
(بلافاصله)
ز جای خیز ایا پادشاه این کشور
چرا تو رنجه نمودی حدیقه مضطر
شاه: سلام من به تو ای نور حق فدات شوم
بگو تو کیستی ای زبده بنی آدم
ز دیدن تو برفته است هوش من از سر
بگو تو نام شریفت به من ایا سرور
حضرت‌عیسی(ع) و (آواز افشار): منم مسیح پیمبر تو را علیک‌سلام
خبر دهم به تو از سبط احمد مختار
شبیه روی پیمبر علی‌اکبر او
به خواب دیده حدیقه جمال اطهر او
شده‌است عاشق دیدار اکبر لیلا
ز بهر اوست کند، نوحه و خروش و نوا
تو با تمام غلامان و خادمان حرم
روید جمله به کرب‌وبلا کنید ماتم
شاه: ایا مقرب درگاه خالق اکبر
هر آن‌چه امر نمایی مطیعم ای سرور
مرا ببخش به فرزند خود جفا کردم
خبر نبود مرا از حسین(ع) خطا کردم
کنم به امر شما روی خود به کرب‌وبلا

اگر که هست دیگر مطلبی بیان فرما
حضرت عیسی(ع): پس از رسیدن کرب‌وبلا به نزد حسین
شهاده گوی و مسلمان شو، ای ضیاء دو عین
هرآن‌چه حکم نماید حسین(ع) نما در گوش
برو بخواب ز حق بود این نوای سروش
شاه: این چه خوابی بود دیدم ناگهان
حضرت‌عیسی بدیدم شادمان
من کجا و این مقام دل‌پذیر
بر حسینم مژده فرمود آن بشیر
ای وزیر مهربان باوفا
آی در نزدم بگویم ماجرا
۱۳۵. در نسخه علیجان، شاه ختن پس از بیداری چنین می‌گوید:
شاه ختن: چه خواب بود، بدیدم من امشب ای ذوالمن
نموده حضرت‌عیسی (ع) به من ز غیب سخن
بیا وزیر به درد دلم مداوا کن
بیا تو چاره ای از بهر من هویدا کن
۱۳۶. فیاض: شها تو خواب بدیدی چنین هراسانی
علیجان: شها چه خواب ، چه دیدی چنین هراسانی
۱۳۷. فیاض: بیان نما ز برایم که چیست تعبیرش
اثر کند به بلندی به دهر تاثیرش
در نسخه علیجان کلمه آخر مصرع اول نیز (تاثیرش) آمده‌است
۱۳۸. ف و ع: (به چرخ)
۱۳۹. ع: (نورا و گردیده پخش اندر) همه روی زمین
۱۴۰. ع: ناگهان نورش (به چشم من نموده) جلوه گر
در نسخه فیاض مصرع بالا و مصرع بعدی وجود ندارد.
۱۴۱. ع: از دل آن نور و صوت عیسی آمد در نظر
۱۴۲. ف: (گفت سلطان)
۱۴۳. ع و ف: دخترت را (ازچه‌رو) آزرده‌خاطر کرده‌ای
۱۴۴. ف: جد او اشرف‌ترین (جمع پیغمبر بود)
ع: جد او اشرف به دین جمله پیغمبر بود.
۱۴۵. ف: (گر رضای من تو خواهی)ای شه عالی مکان
در نسخه علیجان مصرع بالا افتادگی دارد
۱۴۶. ع: دختر خود را (برو زودی) به مقصودش رسان
۱۴۷. ع: (خواب با اثر)
۱۴۸. ع: دارم امید آنکه (تاثیرش بود عزم سفر)
۱۴۹. ع: جان ببازیم از برایت از دل و جان حاضریم
در نسخه فیاض به‌جای کلمه (چاکریم) نسخه مرجع، کلمه(حاضریم) آمده‌است.
۱۵۰. ف و ع: (رویم) لازم به یاد آوری است که در نسخه فیاض ادامه گفتار شاه وجود ندارد
۱۵۱. ع: (از وفا) در نسخه علیجان بیت سومی هم از زبان شاه نقل شده‌است.
شاه: چندین ز مرکبان به‌در آرید زیر زین

از جان به امر دختر خود سر نهم زمین
۱۵۲. ف: دم و یالشان زیب و (زرین) کنید در نسخه علیجان کلمه (زرین) رنگین آمده‌است.
۱۵۳. ف و ع: (غلامان سلطان) به عز و وقار
۱۵۴. ف: (بدانید)
۱۵۵. ف و ع: (خسرو جم‌سریر)
۱۵۶. در نسخه‌های فیاض و علیجان ، فرمان سوار شدن توسط شاه وجود ندارد/ در نسخه فیاض بلافاصله بعد از مصرع (رود کربلا خسرو جم‌سریر) وزیر می‌گوید:
وزیر: هرچه گفتی امیر خوش‌منظر
همگی حاضرند عزم سفر
این زمان حاضر است محمل زر
حکم دیگر بگو به ما یک‌سر
در نسخه علیجان بعد از دایه شاه ختن ساقی‌نامه‌ای می‌خواند که مربوط است به نسخه زمینه قزوین که ربطی به مجلس تعزیه دختر ختن ندارد. پس از آن وزیر گفتاری دارد که باوجود شباهت به نسخه فیاض ارتباطی به گفتار قبلی شاه و گفتار بعدی که نوعی چاووشی‌خوانی است، ندارد.
وزیر: هرچه گفتی امیر خوش‌منظر
همه حاضر شدیم به عزم سفر
حاضر است حال، محمل زرپوش
امر و فرمان تو چو در در گوش
۱۵۷. این بیت در نسخه‌های علیجان و فیاض وجود ندارد.
۱۵۸. ف: خوشا(به حال) تو (ای دختر نکو) رویم
ع: خوشا(سعادت) تو (دختر نکو) رویم
۱۵۹. ف و ع: ترا برم سوی مقصود (ای قمر رویم). در نسخه علیجان کلمه مقصود به (مقصودت) بدل شده‌است.
۱۶۰. ع: (عزیز جان و دلم)
۱۶۱. نسخه‌های فیاض و علیجان بیت سومی هم وجود دارد.
در نسخه فیاض شاه می‌گوید: مخور تو غصه دگر روسفیدی ای دختر
هزار جان من‌وتو، ره علی‌اکبر
در نسخه علیجان مصرع دوم بیت بالا چنین است:
هزار چون تو فدای سر علی‌اکبر
۱۶۲. ف: رسم به (اکبر مه‌رویم) از وفاداری
ع: رسم به (مه نکورویم) از وفاداری
۱۶۳. بیت یادشده در نسخه‌های فیاض و علیجان نیامده‌است.
۱۶۴. ف و ع: مراد(بلبل) من...
۱۶۵. ف و ع: (مهلت)
۱۶۶. ع: (آن مه) را
۱۶۷. معمول در اغلب مجالس شبیه‌خوانی این است که وقتی کاروانی به عزم کربلا یا نجف یا خراسان یا (هر مکان زیارتی) به راه می‌افتد، اشخاص کاروان در طول مسیر تا رسیدن به مقصد چند بیت چاووشی‌خوانی می‌کنند.
در نسخه فیاض ابیات چاووشی در فرد نسخه‌ها نوشته نشده‌بود ولی مطابق نسخه فهرست به‌ترتیب حدیقه با کلمه (ما می‌رویم) و دایه با کلمه(چه کربلاست) و شاه با کلمه (نوایی) شروع به سخن می‌کردند که بی

شباهت به نسخه مرجع نیست. لیکن به نقل از زنده‌یاد هاشم فیاض به‌هنگام تنظیم جنگ مجلس دختر پادشاه ختن به شرح ذیل ثبت شد:
حدیقه: ما می‌رویم سوی بیابان کربلا
تا جان کنیم فدای سلیمان کربلا
دایه: چه کربلاست خدا جمله را نصیب کند
خدا مرا به فدای شه غریب کند
شاه: نوای بلبل و بانگ خروش می‌آید
صدای ناله زینب به گوش می‌آید
در نسخه علیجان ، چاووشی‌خوانی، چنان‌که در یادداشت (۱۶۷) اشاره شد، بعد از گفتار وزیر به‌گونه ذیل آمده‌است:
شاه ختن: بر مشامم می‌رسد هرلحظه بوی کربلا
بر دلم یارب نماند آرزوی کربلا
وزیر : سفر کرب‌وبلا چه صفایی دارد
کوفه دانم چه عجب آب‌وهوایی دارد
حدیقه: چه کربلاست که بوی فراق می‌آید
نوای هجر و غم و مرگ و داغ می‌آید
دایه: چه کربلاست کزو بوی غم رسد به مشام
چه کربلاست شدم بی قرار و بی‌آرام
در ادامه علیجان اشعاری در نسخه خود آورده که ربطی به مجلس ختن ندارد و الحاقی است و متعلق به تعزیه شهادت حضرت‌عباس (ع) زمینه قزوین و منسوب به ملاشریف قزوینی متخلص به مداح. وی بخش‌هایی از گفتار شمر را بین وزیر و شاه ختن تقسیم کرده که هیچ ربطی به اصل مجلس ندارد. شاید هم خواسته نوآوری کند و به‌جای گوشه شهادت علی‌اکبر آن را اضافه کرده‌است.
۱۶۸. در نسخه‌های فیاض و علیجان بخش های مربوط به شهادت علی‌اکبر وجود ندارد. گوشه شهادت نسخه مرجع زمینه کاشان و منسوب است به میر عزا.
۱۶۹. از پایان گفتار لیلا در گوشه شهادت حضرت علی‌اکبر تا پایان خطاب وزیر به پادشاه ختن در نسخه‌های علیجان و فیاض وجود ندارد.
۱۷۰. ع: بر حسین‌علی (ع) (خسرو در دیار عرب)
لازم به یادآوری است که در نسخه فیاض بیت بالا به شکل ذیل تغییر یافته است:
شاه: ایا وزیر روم با دو صد هزار ادب
بر حسین‌علی خسرو دیار عرب
(بلافاصله)
سلام من به تو ای پیشوای جن و بشر
هزار شکر کشم خاک پای تو به بصر
کمینه چاکر تو از ختن برت آمد
به پای بوسی‌ات ای شاه بحر و بر آمد
چنان‌که ملاحظه شد در نسخه فیاض گفت‌وگوی وزیر و شاه تا آمدن خدمت امام (ع) تلخیص شده‌است.
۱۷۱. ع: پس از سلام(نما عرض، کای) ملک دربان
۱۷۲. ع: (به پای‌بوست)
۱۷۳. ع: نهاده سر به کف (از بهرت از وطن) آمد
۱۷۴. ع: به حضرت تو(بسی)

۱۷۵. ع: به دیدن رخ (پرنورت، آرزو دارم)
۱۷۶. ع: به چشم از پی(امر توای) امیر ختن
۱۷۷. ع: مگر حسین (ع) تو نئی جان من تو را قربان
۱۷۸. ع: آری حسین بی‌کس (محزون منم منم)
۱۷۹. ع: این‌جا غریب(ورطه هامون منم منم)
۱۸۰. ع: (اینک)
۱۸۱. ع: آن جوانی را که (دارد در گمان)
۱۸۲. ع: (اندر)
۱۸۳. ع: (این دم)
۱۸۴. ف: خون شد دلم(ز دیدن آن شاه نینوا)
ع: خون شد دلم (ز دیده گریان او چرا)
۱۸۵. ف و ع: ایا امیر بود آن امام عالیجاه
حسین تشنه جگر نور دیده زهرا
در نسخه‌های فیاض و علیجان گفتار وزیر بیت سومی هم دارد به شرح ذیل:
وزیر: بیا رویم به پابوس آن غریب بلا/ ببین تو اهل‌حریمش به ناله و غوغا
در نسخه علیجان مصرع دوم بیت بالا چنین آمده‌است :(تمام اهل حریمش، به ناله ، واویلا)
لازم‌به‌توضیح است که این قسمت از گفتار وزیر در نسخه فیاض بعد از چاوش‌خوانی آمده و خلاصه شده‌است تا آمدن شاه به خدمت امام‌حسین (ع).
۱۸۶. ف و ع: (پیشوای)
۱۸۷. ف و ع: هزار شکر(کشم خاک پای تو به بصر) در نسخه‌های فیاض و علیجان بعد از مصرع یادشده بیت ذیل آمده که در نسخه مرجع وجود ندارد.
شاه ختن: کیمنه چاکر تو از ختن برت آمد
به پای‌بوسی‌ات ای شاه بحر و بر آمد
در نسخه علیجان کلمه (برت) به (برون) و (پای‌بوسی‌ات) به (خاک‌بوسی‌ات) مبدل شده‌است.
۱۸۸. ع: (به خواب ناز شده) عاشق علی‌اکبر
۱۸۹. ع: (در آر عقد و را بهر حضرت علی‌اکبر) در نسخه فیاض دو بیت آخر در جای دیگری بعد از جواب امام (ع) آمده‌است.
۱۹۰. ف: امام‌حسین (ع) (آواز افشار) علیک من به تو باد ای جوان نیک‌لقا
خوش آمدی تو به این سرزمین ز راه وفا
بیا تو شاه ختن گو چه حاجتی داری
تمام مطلبت دایم به حضرت باری
جواب امام به شاه ختن در نسخه علیجان مشابه ابیاتی است که در نسخه مرجع آمده با اندک تفاوت به شرح ذیل:
امام‌حسین (ع) علیک من به تو ای خسرو دیار ختن
خوش آمدی به برم (ای غریق رنج و) محن
یقین بدان که شده، حاجتت قبول به دهر
به شرط آنکه درآیی به دین پیغمبر
در نسخه فیاض پس از آنکه امام (ع) جواب سلام شاه را می‌دهد، شاه می‌گوید:
شاه: بود غلام تو را دختری چه قرص قمر
به خواب ناز شده عاشق علی‌اکبر

نما قبول کنیزی به آل پیغمبر
در آر عقد و را بهر حضرت اکبر
چنان‌که ملاحظه شد دو بیت مذکور در نسخه مرجع و نسخه علیجان قبل از پاسخ امام (ع) آمده‌بود.
امام در جواب شاه بعد از ابیات بالا چنین پاسخ می‌دهد:
امام‌حسین (ع): بباید آنکه مسلمان شوی ز صدق و صفا
که تا نشان بدهم نور دیده خود را
۱۹۱. در نسخه فیاض اقرار به دین اسلام چنین آمده‌است:
شاه: مرا به دین جناب رسول (ص) شو رهبر
که بود آرزوی من همین ایا سرور
در نسخه علیجان گفتار شاه در دو بیت آمده‌است:
شاه ختن: مرا به دین رسول(ص) خدا بشو رهبر
بوده‌است آرزوی من به دهر ای سرور
ز آتش غضب حق مرا نجاتم ده
به رستگاری روز جزا براتم ده
۱۹۲. این بیت در نسخه‌های فیاض و علیجان وجود ندارد.
۱۹۳. در نسخه فیاض بعد از ادای شهادتین شاه می‌گوید:
شاه: هزار لعنت حق باد بر بت و زناز
به دین پاک محمد بیاورم اقرار
۱۹۴. بعد از شهادتین گفتن پادشاه در هر سه نسخه گفتار شبیه امام (ع) آمده‌است لیکن با اندک تشابه و تفاوت بسیار.
در نسخه علیجان اگرچه شبیه امام (ع) همان گونه آغاز به سخن می‌کند که در نسخه مرجع آمده اما برخلاف نسخه مرجع گفتار امام (ع) طولانی است و حدیقه هیچ گفت‌وگویی با دایه ندارد ، بلکه بر بالین شبیه علی‌اکبر آنقدر ناله و افغان می‌کند تا بدرود حیات می‌گوید.
توضیح اینکه: ابیات داخل () از نسخه علیجان مشابه نسخه مرجع است.
حضرت امام‌حسین (ع): (خوش‌به‌حالت ، پادشاه باوفا)
(کرده‌ای اقرار، دین مصطفا)
حالیا ای دختر شاه ختن
یک زمانی آی اندر نزد من
نوعروس اکبر شیرین‌زبان
من برآرم آرزویت این‌زمان
(لفظ حالی بر بکاء شیعیان)
(اهل‌بیتم جملگی با صد فغان)
یک زمان آیید برون از خیمه ها
یک دمی(لیلا بیا، لیلا بیا)
(زینب ای زینب، حمیده خواهرم)
(آر اسباب عروسی در برم)
ای رقیه دختر بی یاورم
ای سکینه آی یک‌دم در برم
ام کلثوم این زمان با صد فسوس
(گیر آیینه جلوی نوعروس)

(ای سکینه تو بیا با صد فسوس)
نقل شادی ریز بر فرق عروس
(زینب ای زینب بیا با حال زار)
(چتر زر تاری به روی دست دار)
مادر قاسم تو ای نجمه بیا
قند و شیرینی ببر در خیمه ها
رسم باشد، بر پدر این سر به سر
نو عروسش بسپرد در دست پسر
آی دختر ای غریق بحر غم
تا ترا دست علی‌اکبر دهم
این تو و این حجله گاه اکبرم
من روم در جنگ تا برند سرم
حدیقه(بر بالین جنازه حضرت علی‌اکبر):
(دریغ و درد از این نوجوان نیک‌لقا)
چراکه گشته شهید گروه قوم دغا
(دلم بسوخت برایت ایا ندیده مراد)
فلک ترا به جوانی حواله گور بداد
فلک تو رحم نکردی به این ندیده مراد
چنین جوان و چنین رو فلک ندارد یاد
(به‌جای سرمه کشم خون تو به چشمانم)
به‌روی نعش تو آید دگر به لب جانم
ترا به خواب چو دیدم دمی نیاسودم
ببین که من چه‌عجب سرسپار تو بودم
نه شب قرار رفتم نه روز دیده تر
ببین به ناخن غم روی خود خراشیدم
به روز ما تمیان خویش را نشانیدم
(روان ز شهر ختن گشته ام به کرب‌وبلا)
(به این امید دهد کربلا مراد مرا)
عجب مرا رسیدم امان و واویلا
که خوب کرب‌وبلا داده است مراد مرا
زمین کرب‌وبلا خانه تو آبادان
نمودی‌ام به میان دو راه سرگردان
به صد امید، شب‌وروز راه طی کردم
چگونه بی گل رویت دوباره بر گردم
نشد که خرم و خوشحال با تو ای سرور
رویم به شهر ختن با جلال و شوکت و فر
رویم به شهر ختن با اثاث شاهانه
به گوش خلق رسد عشرت ملوکانه
فدای این لب پر خون و کاکل گلگون
نیامده‌است چرا مادرت ز خیمه برون

مگر تو مادر و خواهر نداری ای سرور
زنند بر سر نعشت به سینه و بر سر
به حیرتم چه دلی داشت مادر زارت
چگونه دید تن غرقه‌خون بالایت
تو جان خویش سپردی به نیزه و شمشیر
منم به راه تو جان می‌دهم به حال حقیر
رسان تو مرگ مرا ای خدای لیل و نهار
بگیر عمر مرا این دم ای حق دادار
بزرگوار خدایا به عرصه محشر
گذر زجرم "علیجان" ذاکر و شاعر
فراق روی علی‌اکبرم کشیده مرا
به صد امید رسم بر مراد ماه‌لقا
روم ز شوق کنون جانب رسول‌الله
اقول و اشهد و ان لا اله الا الله

در نسخه فیاض متفاوت از دو نسخه دیگر شبیه امام‌حسین(ع) مادر علی‌اکبر (ام لیلا) را صدا می‌زند و از وی می‌خواهد که حدیقه را بر بالین علی‌اکبر ببرد. این صحنه بعد از اسلام آوردن شاه ختن آمده است.

امام‌حسین(ع): نادیده کامم علی‌اکبر
جوان حجله نگو غم علی جان
شادی‌ات ندیدم علی‌اکبر

لازم‌به‌یادآوری است که عبارت بالا گاه خارج از متن تعزیه گفته می‌شود. و اصل گفتار امام (ع) در نسخه به شرح ذیل است:

امام‌حسین(ع): بیا لیلا عروس اکبر آمد
عروست قلب زار مضطر آمد
حنابندان‌نما دست عروست
نما با اکبر من دیده‌بوست
تو دستش را بنه بر دست اکبر
برو ای مادر پیر مکدر
ببر در حجله‌گاه ای سرور من؟
به پیش نوجوانت اکبر من

ام لیلا(آواز افشار) عجب زود آمدی ای نوعروسم
بیا تا هر دو چشمانت ببوسم
علی‌اکبر بیا ای جان مادر
عروست آمده با دیده تر
مگوییدم عروسم بدقدم بود
که در روز ازل قسمت همین بود

(بلافاصله)

خبر شوید شما اهل‌بیت پیغمبر
تمام جمله بیایید در برم یک‌سر
عروس اکبر من را کنید شما پیشواز
ز راه دور رسیده‌است به عزت و با ناز

ایا عروس سیه‌بخت زار غمگینم
بیا تو در بر من ای عروس مسکینم
که رسم ماست عروسان کنند سیاه‌به‌سر
کفن به گردن داماد می‌کند مادر
(بلافاصله)
ایا عروس دل افکار زار و هم ناشاد
بیا تو را برسانم به حجله داماد
ز جای خیز علی جان نما تو استقبال
به نوعروس خودت یک‌دمی به جاه و جلال
ایا جماعت مجلس ز پیر و هم برنا
چه حال داشت به صحرای کربلا لیلا
شوم فدای تو ای نوعروس افسرده
سر تو باد سلامت که اکبرت مرده
حدیقه(سر نعش): دریغ و درد از این نوجوان نیک‌نهاد
چراکه گشت شهید گروه بدبنیاد
دلم بسوخت برایت ایا ندیده مراد
که داده است بمیرم جوانی‌ات بر باد
فراق روی علی‌اکبرم کشیدم آه
اقول و اشهد ان لا اله الا الله
محمد است رسول و علی ولی الله
چنان‌که ملاحظه شد در نسخه فیاض نیز در صحنه پایانی دایه حضور و گفت‌وگو ندارد.
در پایان گفتار حدیقه آمده‌است: تمام شد، هاشم فیاض ۱۳۴۰
در پایان فهرست نسخه مرجع آمده‌است: اساس مجلس (اسب، باربندی (باربندیل)، بارگاه، رخت‌جات)

■ فهرست منابع

۱. عناصری، جابر(۱۳۷۹) **گلواژه‌های عزا**، انتشارات کیومرث
۲. ناصربخت،محمدحسین(۱۳۸۶) **تاثیرات ادبیات مکتوب بر مجالس شبیه‌خوانی**، انتشارات پرسمان
۳. شبیه‌نامه دخترختن(مجموعه فیاض) دست نویس

بررسی عناصر نمایشی در پرده خوانی به عنوان رسانه ای ایرانی

میترا خواجه‌ئیان

اشرف سلطان‌نیا

تاریخ دریافت مقاله ۹۳/ ۰۸/ ۰۳ | تاریخ پذیرش نهایی ۹۳/ ۱۲/ ۲۰

بررسی عناصر نمایشی در پرده خوانی به عنوان رسانه ای ایرانی اسلامی

میترا خواجه‌ئیان
کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس

اشرف سلطان‌نیا
عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر

چکیده

هدف این مقاله بررسی نمایش پرده‌خوانی به‌عنوان رسانه‌ای مذهبی آیینی در فرهنگ ایران‌زمین است؛ که چارچوب نظری آن با تعاریف رسانه، هنر چندرسانه‌ای و پرده‌خوانی با عناصر و ویژگی‌هایش موردمطالعه قرارگرفته است و یافته‌ها این‌گونه موردبررسی قرار می‌گیرند که چگونه نقل مذهبی که خود یک رسانه‌ی ملی از گذشته تا به امروز بوده در فرهنگ این مرزوبوم تأثیر گذاشته است و امروزه نیز در جهان هنر مدرن به حیات خود ادامه می‌دهد؟

این پژوهش تلاش دارد که با توجه به خصوصیات سنتی این هنر، مقایسه‌ای انجام دهد باهنر چندرسانه‌ای امروز و با مدنظر قرار دادن جنبه‌های نمایشی آن به این نتیجه رسیده است که این هنر زنده و پویا چگونه می‌تواند پیشرفت کند و با نگاهی متناسب با نظام ایرانی و اسلامی جامعه کنونی ما به جهانیان امروز معرفی شود.

قابلِ‌ذکر است شیوه گردآوری این پژوهش به‌صورت کتابخانه‌ای بوده است.

واژگان کلیدی: رسانه، نقل مذهبی، ایران، نمایش، پرده‌خوانی

مقدمه

بشر در طول حیاتش، همواره از وسیله‌ای برای برقراری ارتباط استفاده می‌کرده است تا بتواند پیام خود را به دیگران برساند. او در ابتدای آفرینش، با جانوران تفاوت زیادی نداشت؛ زیرا اطلاعات را به شیوه آنان مبادله می‌کرد: یعنی از طریق لمس کردن، حرکات چهره و... اما برای روحیه کنجکاو و ناآرام او، این وسایل ابتدایی، ساده و ناکافی بود و نمی‌توانست، نیازهای او را برطرف سازد.

بنابراین، انسان با سعی و تلاش برای برقراری ارتباط بیشتر با اطراف خود در طولانی‌مدت به زبان شفاهی دست یافت و از آن برای برقراری ارتباط بهتر و مؤثرتر استفاده کرد تا اینکه وارد کهکشان شفاهی شد و بیشتر به محتوا توجه کرد. ارتباط مستقیم، شنیداری و دیداری بود و برای برقراری ارتباط از پنج حس خود استفاده کرد، ولی حس غالب، حس شنوایی بوده که در ارتباط زبانی میان افراد بشر مناسب‌تر از دیگر حواس است.

نقل و نقالی در هنر نمایشی پرده‌خوانی با تمام ویژگی‌های ارتباطی خود از گذشته تا به امروز موردنظر پژوهشگران این مقاله بوده است. نقل و نقالی و قصه‌گویی یکی از هنرهای شفاهی است که با ارتباط مستقیم، شنیداری و دیداری ارتباط برقرار می‌کند که از دیرباز در ایران‌زمین رایج بوده و اجرا می‌شده‌است. البته نقالی را باید جزیی از جریان گسترده‌ای به شمار آورد که ذبیح‌الله صفا از آن بانام "داستان گزاری" یاد کرده است. (صفا، ۱۳۶۸: ۴۶۳)

بهرام بیضایی نیز در کتاب **نمایش در ایران**، نقال را این‌گونه تعریف می‌کند:

"نقالی عبارت است از نقل یک واقعه یا قصه به شعر یا به نثر، با حرکات و حالات مناسب و بیان آن در برابر جمع."(بیضایی، ۱۳۸۳: ۱۶۵)

و از زبان صادق همایونی نیز می‌خوانیم: "نقالی هنری است که در طی آن نقال شعر یا داستانی را با تمام وجود و با استفاده از همه استعدادها، اعضا و اندام خود برای جمعی نقل و روایت می‌کند تا بدان جا که شنوندگان را نه‌تنها سرگرم، بلکه به حیرت می‌کشاند و در طی آن می‌کوشد نصیحت‌ها و اندرزهای جالبی را به شنونده القا کند. ازاین‌رو مسلم است که نقال باید بر صدای خویش کاملاً مسلط بوده و به‌موقع و متناسب با مضمون لحن را تغییر داده و بنا به میل و اراده و نیاز مطلب، آرام یا بلند سخن گوید و حتی بر حالات و دگرگونی‌های چهره خود به هنگام ابراز خشم یا محبت، عصیان یا ستم مسلط باشد و بتواند به سهولت و نرم نیات و خواست‌های درونی خود را با بیان و لحن سخن درآمیزد و انعکاس آن را در چهره‌ی خود نشان دهد. از زبان قهرمانان سخن براند، با آنان بخندد، با آنان بگرید، با آنان فریاد شوق سر کشد و با آنان به ماتم و اندوه بنشیند."(همایونی،۱۳۸۰: ۱۷۳)

با توجه به توضیحات همایونی به این نکته پی می‌بریم که نقال باید به‌سان بازیگری توانمند حضور پیدا کند و تنها به نقل و روایت بسنده نکند بلکه حالات روحی افراد داستان را نیز بیرونی کرده و به مخاطب انتقال دهد. مورد دیگر اینکه با نگاهی اجمالی به نقل و مضامین مورداستفاده در آن، پی می‌بریم که نقل در ایران ازلحاظ مضمون به چهار دسته تقسیم می‌شود که عبارت‌اند از: نقل‌های پهلوانی، نقل‌های تاریخی- اسطوره‌ای- حماسه‌ای، نقل‌های غنایی و نقل‌های آیینی- مذهبی. آن‌چه که در این پژوهش موردبررسی قرار خواهد گرفت، مربوط می‌شود به نقل آیینی- مذهبی پرده‌خوانی که بیشتر حالت نمایش دارد. البته نقل نمایشی براساس درون‌مایه و شکل اجرایی به سه گونه تقسیم شده است:

"۱- داستان‌گویی‌های نمایشی خنیاگرانه

۲- داستان‌گویی نمایشی افسانه‌ای مردم‌پسند

۳- داستان‌گویی نمایشی مذهبی" (ناظر زاده کرمانی، ۱۳۷۸: ۶۸)

نقل‌های آیینی- مذهبی نیز شامل نقل‌هایی می‌شود که داستان مدنظر، مضمونی مذهبی داشته و نقال در نقل خود از مضامین دینی- مذهبی به‌وفور استفاده کند. پرده‌خوانی نیز یکی از گونه‌های نقالی مذهبی است که جایگاه ویژه‌ای دارد تا آنجا که بیضایی می‌نویسد: "شاید بتوان در میان شکل‌های عامیانه نمایش مذهبی، آن را بلافاصله پس از تعزیه قرارداد."(بیضایی،۱۳۸۳: ۷۷)

پرده‌خوانی هنری چندرسانه‌ای

پرده‌خوانی و شمایل‌گردانی یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌های نمایشی انفرادی در ایران است و یکی از نمونه‌های بسیار قدیمی آن در جهان محسوب می‌شود. پرده‌خوانی جزو نمایش‌های سنتی ایران است که از هنرهای مختلفی چون اجرا به‌صورت میدان‌داری، آواز به‌عنوان بخشی از گفتار نقال، موسیقی به شکل کاربردی در آواز، ادبیات با استفاده از منابع داستانی و تاریخی و نقاشی به‌صورت پرده بهره گرفته است؛ بنابراین استفاده از پرده (تصویر)، اجرای آوازی و روایی نقال، بهره‌گیری از داستان (ادبیات) و ایجاد افکت‌های مختلف چون کوبیدن عصا بر زمین و ... می‌توان آن را هنری نمایشی و حتی نزدیک به هنر چندرسانه‌ای (مولتی‌مدیا) دانست.

در ادامه اشاره‌ای خواهیم داشت به تعریف "رسانه "،"هنر چندرسانه‌ای" و سپس پرده‌خوانی و عناصر نمایشی آن را موردبررسی قرار خواهیم داد.

رسانه

رسانه یا MEDIUM به معنی رساندن است.

انسان و جانور توسط برخی از اندام‌های خود می‌توانند تغییرات محیط اطراف خود را به مغز منتقل

کنند و سپس تصمیم لازم را بگیرد که این اندام‌ها عبارت‌اند از چشم، گوش، بینی، زبان و پوست به هر یک از این اندام‌ها رسانه می‌گویند که جمع این کلمه MEDIA است. شایان‌ذکر است که برخی ابزارهای رسانه را می‌توان به‌صورت زیر نام برد:

- منبر، تریبون
- عکس، کتاب، روزنامه
- رادیو، تلویزیون، سینما و تئاتر با ژانرهای متفاوت
- اینترنت

یادآوری می‌شود طبق تحقیقات انجام‌گرفته انسان یا جانور ۹۰ در صد تغییرات محیط اطراف خود را توسط دو اندام، چشم و گوش به مغز منتقل می‌کند.

از ابزارهای رسانه‌ای می‌توان به این موارد اشاره کرد که از بین نیازهای متعددی که پیشنهاد شده بسیاری از پژوهش‌ها بر چهار دسته اساسی از کنش‌ها تأکیددارند که می‌توان از وظایف ابزارهای رسانه باشد:

- سرگرمی و تفریح
- آگاهی و دانستن از جهان هستی
- ارتباط اجتماعی
- هویت شخصی و تعریف خود

برخی پژوهش‌ها نشان داده‌اند که تلویزیون گسترده‌ترین و کم‌تخصصی‌ترین رسانه است که می‌تواند این نیازهای چهارگانه را ارضا کند. رادیو و تئاتر نیز همین کارکرد را دارا هستند. در مقابل، کتاب به‌عنوان امری که در اصل به نیازهای هویت شخصی پاسخ می‌دهد، روزنامه به‌عنوان وسیله ارضای نیازهای اطلاعاتی و سینما به‌عنوان وسیله‌ای برای ارضای نیاز سرگرمی عمل می‌کنند. رسانه همیشه یک ابزار نیست گاه رسانه به قول مارشال مک لوهان فوق ابزار و خود یک پیام است. (ازکمپ، ۱۳۷۶: ۹۶۴)

اما در باب تأثیرات ابزارهای رسانه‌ها باید گفت که فرهنگ‌پذیری آن است که حرف این مقال است. فرهنگ عبارت است از فرایند القا و تقویت ارزش‌ها، باورها، سنت‌ها ، معیارهای رفتاری و دیدن واقعیتی که توسط اعضای یک فرهنگ خاص پذیرفته شده است و خود را چه درگذشته و چه در دنیای مدرن با پیوند چندرسانه در کنار یکدیگر معنا می‌دهد و اصطلاح چند رسانه "بیان کننده فرآورده یا خدمتی است که در پرتو ترجمه به زبان انفورماتیک، داده‌هایی را که معمولاً به شکل جداگانه مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد مانند (متن، صدا ویدئو، عکس، تصویر و طرح) با یکدیگر

پیوند می‌دهد."(ارکان، ۱۳۸۶: ۲۱۳)

هنر چندرسانه‌ای

یک تعریف ساده از تعریف هنر چندرسانه‌ای، استفاده از هنرهای مختلف مانند صدا، عکس، فیلم و ... در کنار متن اجرایی برای انتقال بهتر یک محتوا است. در حقیقت نظام چندرسانه‌ای می‌کوشد تا به بهره‌گیری از عوامل مختلف محصولی واحد ارایه دهد.

ادوارد لوسی اسمیت در تعریف هنر چندرسانه‌ای می‌نویسد: "اصطلاحی است در هنر سده بیستم که برای هر ترکیبی از رسانه‌های دیجیتال، تصاویری، گرافیک، صدا، ویدیو، انیمیشن و متون نوشتاری مورداستفاده قرار می‌گیرد." (لوییس اسمیت، ۲۰۰۴: ۲۳۷)

در **فرهنگ‌نامه هنر** نیز در تعریف اصطلاح هنر چندرسانه‌ای می‌خوانیم: "اصطلاح چندرسانه‌ای درزمینه‌ی تاریخ هنر، برای شرح آن دسته از اشکال هنری که رسانه‌های مختلف و اغلب نامتعارفی را در بردارند به کار می‌رود. این رسانه‌ها هم می‌توانند شامل رسانه‌های سنتی (مثل هنرهای هفت‌گانه: نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی و...) و هم رسانه‌هایی چون چیدمان: هنر اجرا، هنر محیطی، هنر ویدیو و رویدادها به‌طور کامل رسانه‌های هنری جدیدی که در قرن بیستم ظهور کرده‌اند، باشد."(ترنر، ۱۹۹۹: ۵۸۳)

و در **دایر ه المعارف هنر** نیز دراین‌باره می‌خوانیم: "در هنر اجرایی چندرسانه‌ای، هنرمندان با به خدمت گرفتن امکانات و ابزار تکنولوژیکی و تلفیق آن‌ها با اثر اجرایی خود، به آفرینش اثر خویش می‌پردازند. ممکن است عوامل دیگری چون پوستر، چراغ نئون، عکس و اسلاید و غیره نیز در این‌گونه نمایش‌ها به کار آیند." (پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۵۲)

با توجه به تعاریف آمده از هنر چندرسانه‌ای می‌توان به این نکته اشاره کرد که پرده‌خوانی ازلحاظ فرم اجرا مشابهت‌هایی باهنر چندرسانه‌ای که امروزه در قالب هنر پست‌مدرن مطرح می‌شود، دارد. "هنر پست‌مدرن به دنبال جایگزینی عناصر و مفاهیم با یکدیگر است و با تلفیق رسانه‌ها و شیوه‌های بیانی هنری باهم، اثرگذاری آن‌ها را چندین برابر می‌کند. هنر معاصر درپی عینی کردن مفاهیم ذهنی است و ازآنجاکه هنرهای سنتی ایرانی که از آغاز چنین رویکردی داشته‌اند، نزدیکی بیشتری با این شیوه‌ها می‌توانند فراهم کنند. نکته جالب‌توجه آنجاست که در میان اشکال نمایشی در هنر سنتی ایرانی از آغاز چنین رویکردی داشته‌اند، نزدیکی بیشتری با این شیوه‌ها می‌توانند فراهم کنند. نکته جالب‌توجه آنجاست که در میان اشکال نمایشی در هنر سنتی ایران نمونه‌هایی را می‌توان یافت که باهنرهای چندرسانه‌ای ارتباطی نزدیکی دارند.

پرده‌خوانی یکی از عالی‌ترین نمونه‌ها برای رسیدن به زبانی نوین و فراگیر در هنرهای نمایشی

مبتنی بر هنر سنتی است. پرده‌خوانی در شکل سنتی داستانی را روایت می‌کند که با نقاشی و بازی صحنه‌ای و روایت همراه است؛ اما این هنر سنتی با قابلیت‌های خاصی که دارد می‌تواند بار رسانه‌های جدید همچون ویدیو و پر فرمنس تلفیق گردد و شکل نوین پدید آورد. ازاین‌رو پرده‌خوانی در شکل نوین جلوه‌ای متفاوت به دست می‌دهد تا در عرصه هنر معاصر، زبانی تازه و متفاوت پدید آید." (ندایی، ۱۳۹۲: ۵۲)

پرده‌خوانی

در کتاب **نمایش** در تعریف پرده‌داری آمده است: "نوعی روضه‌خوانی داستانی است. در این نوع روضه‌خوانی به شکل عامیانه‌تر داستان‌های مذهبی را روی پرده آورده و برای تماشاگر بازگو می‌کنند." (شهریاری، ۱۳۶۵: ۴۷)

پرده‌داری را می توان پرده‌خوانی، شمایل‌خوانی و یا شمایل‌گردانی نیز خواند و می‌توان گفت از نمایشی‌ترین شکل‌های نقل مذهبی شمرده می‌شود که دارای عناصری است ازجمله پرده، داستان و نقال.

پرده: "پارچه‌ای که در ایران بر روی آن داستان‌هایی از ماجراهای زندگی خاندان پیامبر (ص) نقاشی شده است. این پرده برای نقل داستان‌های مذهبی به کار می‌رود. ترتیب کار این است که نقال، پرده را لوله و با خود حمل می‌کند. بعد درجایی که مناسب می‌بیند، پس از خواندن چند بیت شعر و گردآوردن مردم به دور خود، پرده را کم‌کم باز می‌کند و همزمان با بازکردن پرده، به شرح بخش‌هایی از داستان‌های نقش شد. بر پرده می‌پردازد گاهی پارچه‌ی سپیدی روی پرده آویزان می‌کند و با پس زدن تدریجی پارچه داستان‌ها را نقل می‌کند. پس از پایان تمام یا بخشی از داستان‌ها، نقال به گردآوری پول از تماشاگران می‌پردازد. در اصطلاح به این نقالان "پرده‌دار" می‌گویند. اصطلاح دیگر برای پرده شمایل است. در این صورت به جای پرده‌دار به نقال، شمایل گردان می‌گویند. در تصویر نقش شده بر پرده‌ها، در پرده‌داری، چهره معصومان و امامان برای حفظ حرمت نشان داده نمی‌شود و تنها هاله‌ای از نور، چهره آن‌ها را مشخص می‌کند. عمق و فاصله‌ها در نقاشی‌ها تابع سنت رایج در نقاشی‌های سنتی ایران است."(شهریاری، ۱۳۸۳: ۴۳-۴۴)

"در قدیم به این‌گونه پرده‌ها، پرده درویشی می‌گفتند. به دلایل تأکید بیشتر بر نقل مذهبی از سوی پرده جوانان، اکثر پرده‌ها منقوش به حوادث صحرای کربلا و یا برداشتی از احادیث و روایت‌های دینی و مذهبی بود. تصاویری از شهادت حضرت علی‌اکبر، شهادت حضرت قاسم، شهادت امام حسین، آب آوردن حضرت ابوالفضل و برخی تصاویر و نقاشی‌های مربوط به روایات و داستان‌های دینی و مذهبی مانند بهشت و جهنم، عاق والدین و جوانمرد قصاب ازجمله نقاشی‌های رسم شده

بر این‌گونه پرده‌هاست."(نصری اشرفی، ۱۳۸۳: ۹۸)
"جنس پرده‌ها از متقال و کرباس و اندازه‌ی آن‌ها معمولاً ۱۵ در ۳۰۰ سانتی‌متر است." (حسن بیگی،۱۳۶۶: ۳۴۲)

پر ده‌خوان

به نقالی که پرده‌خوانی می‌کند، پرده‌دار، پرده‌خوان، شمایل‌گردان و یا مرشد هم گفته می‌شود. "پرده‌دار، نقالی بوده که بر پرده‌اش تصاویری از پیغمبر (ص) و خانواده او و نیز صحنه‌هایی از زندگی ایشان را نقاشی کرده بود. پرده‌دار یا پرده‌خوان در هر محل که مناسب تشخیص می‌داد، پرده‌هایش را در برابر تماشاگران می‌گشود و زندگی شخصیت‌ها و رویدادهایی را که بر پرده‌های خود به تصویر درآورده بود، باهنر نمایی‌های نمایشی فراوان، نقل می‌کرد." (ناظر زاده کرمانی، ۱۳۷۸: ۷۱)
گاه نیز ممکن بود پرده‌خوان یک دستیار داشته باشد که به او کمک می‌کرد. البته او "اضافه بر پرده کشی، نقش یک سؤال‌کننده را بازی می‌کرد. او از سوی پرده‌خوان مورد خطاب قرار می‌گرفت؛ اما محور و بازیگر اصلی خود پرده‌خوان بود که هر جا لازم بود، مداخله می‌کرد و هدایت مجلس را بر عهده می‌گرفت." (انصاری، ۱۳۸۵: ۶)
شیوه بیانی نقال، زبان قصه است، زبانی که برای مخاطب او آشناست بنابراین نقالی که با زبان مردم سخن می‌گوید از تکیه‌کلام‌ها، اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های رایج در زبان آن‌ها نیز بهره می‌گیرد. به‌عبارتی "جهان‌بینی شمایل‌نگاران و پرده‌خوانان برجهان ملموس کوچه و بازار استوار است و زبانشان، زبان ویژه مردم عادی است؛ زبانی به‌دوراز تکلف و تصنیع. صحنه پرده‌ها، صحنه‌ای مردمی است و شمایل‌نگار و پرده‌خوان نماینده مردم معمولی. پرده‌خوان خود بازیگری است از قلم و فرهنگ مردم که به کمک شمایل‌ها و به زبان خود مردم، از آرزوها و رنج‌های آن‌ها سخن می‌گوید." (عناصری،۱۳۶۶: ۱۹۸)
قدرت کلام پرده‌خوان همراه با حلقه و داستان‌هایی که به‌عنوان مقدمه نقل می‌کند، مخاطبین را مجذوب خودکرده و آن‌ها را آماده شنیدن قصه‌های پر اندوه سرزمین کربلا می‌کند. "او وقتی مجلس بی‌ریای تماشاگران را به قصه‌های عبرت گرم کرد، رشته کلام را به سوگ حقیقی و موضوع اساسی پرده‌ها می‌کشاند و ناظر آن پرده‌ها را مورد خطاب قرار می‌دهد."
داستان: با توجه به توضیحاتی که در مورد نقاشی‌های پرده ارایه شد، می‌توان به این نکته اشاره کرد که نقل پرده‌دار بیشتر مربوط می‌شود به داستان‌های تاریخی واقعه کربلا و وقایع مربوط به آن و یا وصف معجزات و کرامات ائمه و یا آنچه که مربوط می‌شود به باورهای دینی و مذهبی مردم؛ چنان‌که جعفر شهری در این رابطه عنوان می‌کند: "پرده قیامت که ازجمله سرگرمی‌های مردم بود، یک پرده‌ی

نقاشی شده بزرگ بود که معمولاً اوضاع‌واحوال و خصوصیات دوزخ را به‌زعم تصویرپرداز مجسم می‌گردانید. به روی چنین پرده‌ای تصویر جهنم با شعله‌های آتش تجسم می‌یافت و از گوشه و کنار آن چند مار واقعی و عقرب و حتی اژدها دیده می‌شد که گناهکاران و دوزخیان علاوه بر اینکه مکافات عمل خود را به‌وسیله لهیب آتش می‌دیدند، گرفتار جانوران وحشتناک هم می‌گردیدند. در برابر جهنم چند سگ با چشمان وغ زده هم دیده می‌شد که گویا از گماشتگان دوزخ به شمار می‌رفتند. متصدی پرده قیامت با چوبی بلند و صدایی زنگ‌دار و گرفته یکایک خصوصیات و گوشه‌های پرده را که بر روی دیوار آویخته بود یادآور می‌گردید." (شهری، ۱۳۶۹: ۵۲۲)

پرده‌خوان: بازیگر - کارگردان

پرده‌خوان بازیگر- کارگردانی است که به‌تنهایی مقدمات اجرا، صحنه اجرا، جایگاه قرار دادن پرده و چگونگی اجرا را انتخاب و طراحی می‌کند و سپس باقدرت کلام به اجرا می‌پردازد و مخاطبین را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

"پرده‌خوان ماهر کسی است که هم دل شنونده را به درد آورد و هم با تجسم صحنه‌های تراژیک در پرده‌ها، شیفتگان تصاویر معصومین و قدیسین را به مویه و زاری بکشاند و نخست نوحه‌ای بخواند و خویشتن نیز به عادت گذشته اشک بر دیدگان می‌آورد و مجلسی از مجالس عزا را برپا می‌کند."(عناصری،۱۳۶۶: ۱۸۱)

البته نمایش تک بازیگر، از تجربه‌هایی است که در سراسر جهان در قرن گذشته به آن روی آورده‌اند. "ازجمله در لهستان شاهد پا گرفتن شکلی بسیار نو مایه از تئاتر هستیم که با نام تئاتر تک بازیگر" شهرت یافته است. در تئاتر تک بازیگر متن‌هایی را که به آن کشش دارند، برمی‌گزینند و تا هر مدت که بخواهند و هراندازه که از دیدگاه هنری لازم بدانند، بر روی آن‌ها کار می‌کنند. بازیگران این‌گونه تئاترها می‌توانند هر جا و هر موقع که مناسب بدانند بر صحنه ظاهر شوند. به این شکل از تئاتر می‌توانند روی استقبال عامه مردم حساب کنند، نه تالار و صحنه بزرگ می‌خواهد، نه طراحی گران‌قیمت، در باشگاه‌ها و انجمن‌ها و در نقاط پرت و دورافتاده هم قابل‌اجراست." (شیدلوفسکی، ۱۳۵۳: ۲۲۲)

با توجه به پرده‌خوانی به‌عنوان هنری نمایشی که توسط یک بازیگر به اجرا درمی‌آید، بهرام بیضایی نیز می‌گوید: "پرده‌خوان نمایش‌گری منفرد و تنها بوده که لوله‌ی طومار را در برابر چشم تماشاگرانی که جمع شده بودند کم‌کم باز می‌کرد و حوادث نقش شده را با صدایی گیرنده و آهنگ‌دار و یا آب‌وتاب و حواشی و لحن سوگ آور نقل می‌کرد." (بیضایی،۱۳۸۳: ۷۷)

غریب پور نیز در این‌باره می‌گوید: "نقال بایستی دارای توانایی‌های جسمانی، صدای خوش، حافظه

قوی، تسلط به شعر و شاعری بوده و از ابتکار و خلاقیت آن بهره داشته باشد." (غریب پور،۱۳۸۴: ۲۷)

با توجه به موارد عنوان‌شده، به این نکته پی می‌بریم که نقال پرده‌خوان، باید مهارت‌هایی در حد توان یک بازیگر توانمند داشته باشد و این توانمندی در طی سال‌ها تمرین و تجربه کسب می‌شود. هنری که در ایران قدمتی بس کهن دارد. درحالی‌که در جهان به نمایش تک‌نفره به‌عنوان تجربه‌ای نو نگاه می‌کنند.

"نمایشگون های دوران معاصر، بیشتر سرشتی تجربه گرایانه دارند. نمایشگون های معاصر هرچند برگرفته از نمونه‌های تاریخی خود هستند، لیکن به سبب ترکیب باهنرهای دیگر به‌ویژه هنرهای تصویری – تجسمی شکل خاصی یافته‌اند. طبق پژوهش‌های ماروین کارسان پرفورمنس های معاصر، از گونه‌ی «اجراهای تک‌نفره» هستند. " (صالح پور،۱۳۸۸: ۲۲۸)

در پرده‌خوانی نیز "اجرای فردی اساس بیان را تشکیل می‌دهد. یک نفر راوی، ناقل یا اجراکننده‌ی دیگر به‌تنهایی، عامل اصلی اجرای نمایش واره است." (بکتاش،۱۳۵۶: ۲۴)

پرده‌خوان، بازیگری است که به یاری توانمندی زبان و کلام و بازی دربازی‌هایی که انجام می‌دهد، هرچه‌بیشتر این نقل مذهبی را به هنری نمایشی– مذهبی نزدیک می‌کند.

"نقش در نقش شدن نقال و از یک شخصیت وارد شخصیت دیگری شدن، خود نوعی وانمودسازی است؛ چراکه نقال وانمود می‌کند که در این لحظه فلان شخصیت است و در لحظه‌ای دیگر شخصی دیگر. نکته جالب این است که تماشاگران همیشگی نقالی نیز به شکل ناخواسته در این بازی وانمود سازی، به درک و مهارت کافی رسیده‌اند؛ چراکه آن‌ها نیز در طی بازی نقال به‌طور متقابل او را فلان شخصیت و یا در فلان مکان و... وانمود می‌کنند و به‌نوعی در بازی وانمود سازی او مشارکت می‌کنند." (لشکری،۱۳۹۲: ۹۳–۹۲)

یکی‌دیگر از مهم‌ترین تکنیک‌هایی که در نقالی شاهد آن هستیم، استفاده از موسیقی آوازی است که نقال برای تأکیدگذاری، تحت‌تأثیر قرار دادن مخاطبین و گریز از یکنواختی بیانی از آن بهره می‌گیرد.

"پرده‌خوان داستان‌ها را با لحن محاوره‌ای که در آن نوعی تنظیم به گوش می‌رسد، یا محاوره‌ای و آواز باهم اجرا می‌کند. هرکجا لازم باشد آواز خود را با یکی از دستگاه‌های موسیقی ایران وفق می‌دهد و درجایی دیگر از آن خارج می‌شود. مرشد پرده‌خوان هنگام خواندن، بیش‌تر از دهان و دماغ که شیوه‌ای خاص برای خواندن آوازهای عامیانه است. بهره می‌جوید و تقطیع اشعار علاوه بر سنت‌های نهاده شده گاه باسلیقه‌ی خواننده و برحسب اوزان شهری صورت می‌پذیرد." (اردلان

۱۳۸۶: دفتر۱)

با ذکر آن‌چه آمد می‌توان گفت جدایی از لحن آوازی برای القای بهتر مضامین، بداهه‌گویی و بداهه‌سازی نیز جایگاه ویژه‌ای در نقل نقال دارد زیرا نقال در طی اجرا سعی در پیدا کردن حرکات، ساختارها و حتی نوعی بازی جدید بر مبنای تلفیق عناصر اجرایی در هنگام امر نقالی دارد" (اردلان، ۱۳۸۶: ۹۹)

تصویر پرده:

پرده‌ها، زبان گویای ماجرایی است که پرده‌خوان قصد حکایت آن را دارد و "معمولاً به لحاظ قداست عدد ۷۲ و ارتباط آن با واقعه کربلا در هر پرده ۷۲ مجلس فرعی و اصلی وجود دارد." (غریب پور، ۱۳۷۸: ۵۸) به‌همین‌دلیل و با توجه به موضوع‌محوری این نقش‌ها، از آن به‌عنوان "نقاشی کربلا و به لحاظ رعایت برخی قواعد نمایشی، "نقاشی دراماتیک نیز یاد می‌شود." (پیترسون، ۱۳۸۴: ۱۰۷) اما نکته‌ای که باید به آن توجه شود این است که تصاویر بسیار نزدیک‌به‌هم و تنگاتنگ ترسیم‌شده‌اند و پرده‌خوان با چوب‌دستی (من تشاء) به هر گوشه که اشاره کند، داستان آن را هم نقل می‌کند که ممکن است حادثه اصلی یا فرعی باشد اما به شکل روایت هم‌زمانی در کنار هم قرار گرفته‌اند.

"نقاشان پرده، تجمعی از صورت‌ها و وقایع روی‌داده در زمان‌های مختلف را در یک‌زمان آرمانی و کلی رقم می‌زنند. تفکر حاکم بر یکجا و یک‌زمان بودن داستان‌ها و صورت‌ها، کل‌نگری به تاریخ و گذشته است. به‌تبع آن آینده نیز متصل به ما و حال می‌شود. سلسه زمان و مکان متصل، اجازه خروج ما را به‌عنوان اشخاص متنوع از داستان‌ها و صورت‌های پرده نمی‌دهد. در این جایگاه کل‌نگر به دنبال توصیفی تمثیلی از حضور و تجمع ساکنان عالم از قدیم تا جدید در کنار یکدیگر است. دلیل و نشان ماندن در این وضعیت، بودن دونیروی خیر و شر است که می‌باید از طریق تفکر کل‌نگرانه و جهت‌دار به تفوق خیر و خیراندیشی در عالم بیانجامد." (اردلان، ۱۳۸۶: دفتر ۱۶، ۲۹)

قابل‌ذکر است که فرهنگ‌عامه در ترسیم تصاویر پرده بسیار تأثیرگذار است چنان‌که صادق همایونی در کتاب **تعزیه در ایران** می‌نویسد: "صورت‌های نقش بسته بر پرده، به دو گروه اولیا (نیکان) و اشقیا (بدان) تقسیم می‌شوند. نقش سیمای اولیا بر پرده متفاوت است و اغلب با رنگ‌های متناسب با باورهای مذهبی و زیبا نقش می‌گیرند. در مقابل، اشقیا در بیشتر صحنه‌ها بسیار زشت و کریه و حتی هیولا گونه ترسیم می‌شوند. اسب‌ها نیز با توجه به شخصیت صاحبانشان نقش می‌گیرند." (همایونی، ۱۳۸۰: ۲۸)

با توجه به آن‌چه ذکر شد می‌توان به این نکته اشاره کرد که در دورانی که هنوز تکنولوژی پیشرفتی نداشت و یا ابزاری برای پخش تصاویر چون ویدیو پروجکشن در دسترس نبود، آن‌چنان‌که تئاتر

امروز به‌راحتی از آن بهره می‌گیرد، تابلوهای نقاشی پرده‌خوانان به‌شکل‌سنتی و تحسین‌برانگیز از تکنیک روایات متعدد در یک پرده و حفظ توالی داستان بهره گرفته و با تماشاگر خود ارتباط برقرار کرده است و می‌توان گفت پرده‌های پرده‌خوانان که در نقل مذهبی به شکل نمایشی مورداستفاده قرارگرفته همآنجایگاه تصویر در هنر چندرسانه‌ای را دارند اما ویژگی دیگری نیز که در رابطه با نقاشی پرده‌ها به آن اشاره‌شده، بزرگ‌تر نشان دادن شخصیت‌های مهم ترسیم‌شده بر پرده است. درواقع نقاش به شکل خودخواسته و هدفمند شخصیت‌های اصلی را برجسته‌تر و نمایان‌تر از دیگران نشان می‌دهد که این شیوه پرسپکتیوی در جهت جلب نگاه مخاطب ایجاد کرده و او را به سمت جهانی فراواقعی که ریشه در واقعیت دارد هدایت می‌کند.

مخاطب تماشاگر

نمایش همواره بر حضور تماشاگر تکیه دارد و پرده‌خوان نیز تمام توان خود را به‌کار می‌گیرد تا مخاطبان خویش را تحت‌تأثیر قرار دهد؛ زیرا "هدف نهایی هنر تأثیر بر مخاطب به هر شکل و گونه‌ای نمی‌تواند باشد؛ به‌ویژه آنجا که از تمام هنرهای و گونه‌ها، نگاه ما بر سیمای دینی خیره است. این ضلع ارتباطی مخاطب و اثر بیش‌ازپیش اهمیت می‌یابد." (ثمینی،۱۳۸۲: ۱۹۳)

می‌توان گفت میزان موفقیت یک نقال پرده‌خوان به واکنش مردم نسبت به نقل و اجرای او سنجیده می‌شود چراکه ارتباط پرده‌خوان به‌عنوان اجراکننده با تماشاگر ارتباطی تنگاتنگ و بی‌واسطه است و چه‌بسا که نقال، مخاطبی را موردخطاب قرار دهد و یا با به‌هیجان آوردن حاضران، از آن‌ها بخواهد با ادای جمله‌ای او را همراهی کند.

"به اعتقاد بعضی محققین، در برخی از نمایش‌های مذهبی مشارکت تماشاگر چنان از قوت و شدت برخوردار می‌شود که در پاره‌ای از نمایش‌ها نمی‌توان تفکیک قابل تمیزی بین بازیگر و تماشاگر قائل شد." (سرسنگی،۱۳۸۴: ۱۰۰)

باید خاطرنشان کرد که شکل اجرایی نمایش‌های سنتی ما بر پایه ارتباط رودررو و با عامه مردم استوار بوده است و این ارتباط در هر مکانی که مردم جمع می‌شدند، قابل‌اجرا بوده است. درحالی‌که در قرن حاضر در جای‌جای جهان تأکید به انجام تجربه‌های نمایشی‌ای دارند که ارتباطی بی‌واسطه بین اجراکننده و تماشاگر به‌وجود آید و فاصله بین آن‌ها ازمیان برداشته شود.

"تأثیرپذیری اروپاییان از تئاتر سنتی شرق، در قرن بیستم، آن‌ها را با این واقعیت روبه‌رو کرد که فضای رویداد نمایش به‌قدری اهمیت دارد که گاه خود، رویداد تلقی شود." (زاهدی ، ۱۳۸۰: ۲۳)

در کتاب **گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری** می‌خوانیم: "هنرهای بصری با استفاده از رسانه‌های تجربی، وابستگی دیرینه خود به مادیت اشیا را تکان داده‌اند و مستقیم‌تر از پیش با تماشاگر پیوند

خورده‌اند." (اسماگولا،۱۳۸۱: ۳۲۷)

صحنه: مکان اجرا

هنر نمایش سنتی ازجمله پرده‌خوانی، مربوط به مردم بوده و فضایی برای اجرا می‌طلبد که ارتباطی صمیمی و تنگاتنگ شکل گیرد چراکه ایجاد حس صمیمیت و همدلی بین اجراکننده و مخاطب و مخاطبین با یکدیگر از ملزومات اجرا است. چنان‌که بیضایی درباره موفقیت تئاتر مردمی چینگ شی در چین می‌گوید: "درجایی که حامیان نمایش مردم‌اند نه اشراف، طبعاً محیط نمایش فاقد نظم و آداب اشرافی است ولی همان‌قدر که شلوغ‌تر و بی‌نظم‌تر است صمیمانه و بی دروغ‌تر نیز هست." (بیضایی، ۱۳۴۱: ۷۰)

پرواضح است که مکان مناسب با نمایش در هر جامعه‌ای بنابر ویژگی فرهنگی محیطی و عقیدتی متناسب با نمایش انتخاب می‌شود. برای‌مثال در هند اجرای رقص کاتاکالی در معبد و نمایش چینی در چای‌خانه و مزارع و یا کنار جاده بوده است. برای اجرای پرده‌خوانی نیز" هر محلی از شهر و یا روستا از قهوه‌خانه‌ها که محل همیشگی این‌گونه از هنرها بوده، گرفته تا سینه‌ی دیوارهای شکسته محله‌های غریب و منزوی روستاها، می‌توانند ناظر پرده‌های عبرت باشند." (عناصری،۱۳۶۶: ۱۷۷) بنابراین در اجرای پرده‌خوانی، اجراکننده و مخاطب در فضایی که قراردادی نیست و فقط بنابر موقعیت و نیاز انتخاب می‌شود، روبه‌روی‌هم قرارگرفته و ارتباطی بی‌واسطه، بدون نیاز به طراحی خاص و ازپیش‌تعیین‌شده شکل می‌گیرد. شیوه‌ایی که به شکل سنت اجرایی نقالی و پرده‌خوانی، همواره وجود داشته است و این درحالی است که ضرورت اجرا در این مکان‌ها از دهه‌ی شصت به بعد در جریان تئاتری شکل گرفت. "از دهه شصت به بعد، تئاتر هرروز بیش‌ازپیش به خیابان‌ها راه یافت. برای بسیاری از کسانی که نمایش را به بیرون از سالی هدایت کردند صحنه‌های متداول نمایش، قاب عکس محدودی بود که تصویرهای دوبعدی را به شکل خسته‌کننده ارایه می‌کرد، نبود. با اجرا در فضای باز، جریان زندگی که در زیر متن نمایش وجود داشت قابل‌رؤیت می‌شد. دیگر بازیگر وسیله‌ای مکانیکی برای بیان دیدگاه نمایشنامه‌نویس نبوده، بلکه با قرار گرفتن در محیطی طبیعی، بخشی از تجربه‌ی واقعی بود که در رابطه بازیگر و تماشاگر شکل می‌گرفت. با گرایش به این نحوه تفکر، فاصله گرفتن از فضاهای بسته تئاتری، در دهه شصت، به دو صورت عملی شد:۱. استفاده از فضاهای خارجی مانند: پیاده‌روها، پارک‌ها، محوطه‌ی بیرونی ساختمان‌های دولتی، مقابل پادگان‌های نظامی، پارکینگ‌ها، میدان دهکده‌ها و ایستگاه‌های راه‌آهن.

۲.استفاده از فضاهای داخلی که به‌طور سنتی برای تئاتر ساخته نشده بود، ولی محل اجرای نمایش‌های تجربی شد، مانند: کلیساها، گالری‌های هنری و رستوران‌ها."(زاهدی، ۱۳۸۰: ۳۱ – ۳۰)

به‌هرروی در پایان این بخش این نکته را یادآور می‌شوم که نمایش‌های ایرانی از تعزیه گرفته تا تخت حوضی و نقالی صحنه میدانی را مناسب‌ترین نوع صحنه برای اجرای خود برگزیده‌اند، یعنی شکلی از اجرا که در هر کوی‌وبرزنی، خانه و یا قهوه‌خانه‌ای قابل‌اجرا بوده و مردم خود برگرد اجراکننده و یا گروه اجرایی حلقه زده و قدیمی‌ترین نوع چیدمان صحنه‌ای را شکل می‌داده‌اند. پرده‌خوانی نیز از این خصیصه مبرا نبوده و نیست و صحنه به‌گونه‌ای چیده می‌شود که تماشاگران هرچه‌بیشتر درگیر اجرا شوند.

نتیجه گیری

در هر دوره‌ای از زندگی بشر، رسانه‌ها به‌عنوان ابزار غالب ارتباطی مطرح بوده‌اند و تأثیر آن‌ها را در هر عصر می‌توان به‌وضوح مشاهده کرد. هرچند عنوان شده که در دوره‌های قبل وسایل ارتباطی یک‌سویه بوده ولی با پژوهشی که صورت گرفت، این نتیجه به‌دست آمد که پرده‌خوانی ازگذشته تا به امروز به دلیل ویژگی‌های خاص اجرایی در استفاده بازیگر از تصویر، موسیقی، افکت و جذب تماشاگر هنری چندرسانه‌ای بوده است که تعاملی دوسویه بین نقال و مخاطب برقرار می‌کند. اجرایی تک‌نفره که در آن تصویر که همان پرده نقاشی باشد، پرده‌خوان را در خلق و بیان لحظات عاطفی و دراماتیک یاری می‌رساند. باید به این نکته نیز اشاره کرد که پرده‌خوان و پرده‌های نمایشی او تا به امروز چون رسانه‌ای عمل می‌کرده که تاریخ و فرهنگ و مذهب را به شکلی دلنشین به مردم ابلاغ کرده و آن‌ها را تحت تأثیر قرار می‌داده‌است. رسانه‌ای دیداری- شنیداری با ارتباطی تنگاتنگ که می‌توان گفت تأثیر به سزایی در حفظ فرهنگ مذهبی، ملی و قومی بر عهده داشته و از پس این مهم نیز به‌خوبی برآمده است. رسانه‌ای که بی‌شباهت به اجرای نمایش‌های تک‌نفره در سطح جهان نیست، و با استفاده از شیوه‌های بیانی نوین می‌توان آن را گسترش داد و به‌عنوان شیوه‌ای از نمایش اسلامی، ایرانی به جهانیان معرفی کرد.

فهرست منابع

۱. ازکمپ، استوارت(۱۳۷۶) **روانشناسی اجتماعی کاربردی**، ترجمه فرهاد ماهر، تهران، آدینه.
۲. اردلان، حمیدرضا(۱۳۸۶) **سی مرشد پرده‌خوان**، تهران، فرهنگستان هنر.
۳. اسماگولا، هواردجی(۱۳۸۱) **گرایش های معاصر درهنرهای بصری**، ترجمه فرهاد غبرایی، تهران، نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۴. انصاری، مجتبی و مخبری، محمدعلی(۱۳۸۵) **جایگاه نقالی در هنرهای سنتی ایران، صحنه**، شماره (۳۰) تهران.

۵. بیضایی، بهرام، داریوش آشوری(۱۳۴۹) **نمایش در چین**، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۶. بیضایی، بهرام(۱۳۸۳) **نمایش در ایران**، چاپ چهارم، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۷. پاکباز، رویین (۱۳۷۸) **دایره المعارف هنر** ، تهران، نشر فرهنگ معاصر.
۸. پیترسون، ساموئل(۱۳۸۴) **تعزیه و هنرهای آن، در پیتر . جی.چلکووسکی، تعزیه: آیین و نمایش در ایران**، ترجمه داوود حاتمی، تهران، نشر علمی و فرهنگی.
۹. ثمینی، نغمه(۱۳۸۲) **تاثیرساختار نمایش دینی بر سینمای ایران، فصلنامه بیناب**، دوره ۱، شماره (۲)، تهران، مرداد و شهریور.
۱۰. حسن بیگی، محمدرضا(۱۳۶۶) **تهران قدیم**، تهران، انتشارات ققنوس.
۱۱. زاهدی، فزیندخت(۱۳۸۰) **تئاتر خیابانی**، تهران، نشر گفتمان خلاق.
۱۲. سرسنگی، مجید(۱۳۸۴) **نسبت تئاتر دفاع مقدس و نمایش مذهبی، هنرهای زیبا**، دانشگاه تهران، شماره(۲۳)، پاییز، تهران.
۱۳. شید لوفسکی، رومن(۱۳۵۳) **تئاتر در لهستان**، ترجمه ج.نوایی، تهران، نشر دنیای دانش.
۱۴. شهری، جعفر(۱۳۶۹) **تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم (زندگی و کسب‌وکار)**، جلد ۵ و ۶، تهران، موسسه خدمات فرهنگی رسا.
۱۵. شهریاری، خسرو(۱۳۶۵) **کتاب نمایش، فرهنگ واژه‌ها، اصطلاحات سبک‌ها و جریان‌های نمایشی**، جلد اول، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۱۶. صالح پور، اردشیر(۱۳۸۸) **ترانه‌های نمایش‌های پیش پرده‌خوانی در ایران (۱۳۲۰-۱۳۳۲)** تهران، انتشارات نمایش.
۱۷. لشکری، امیر(۱۳۹۲) **گونه شناسی و ساختار شناسی نقل مذهبی-شیعی در ایران**، تهران انتشارات نمایش.
۱۸. عناصری، جابر (۱۳۶۶) **نمایش و نیایش در ایران**، تهران، واحد فوق‌برنامه بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی.
۱۹. غریب پور، بهروز (۱۳۸۴) **تئاتر در ایران-از ایران‌چه میدانیم؟** تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۲۰. ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۷۸) **حمله خوانی گونه‌ای مهم از نقالی مذهبی ایران، فصلنامه هنر**، شماره(۳۹) تهران.
۲۱. ندایی، امیرحسین (۱۳۹۲) **اجراهای چندرسانه‌ای، مجله نمایش**، شماره،(۷۲ و ۷۳)، دی و بهمن، تهران.
۲۲. نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۳) **نمایش و موسیقی در ایران**، جلد ۳، تهران، انتشارات آرون.
۲۳. همایونی، صادق (۱۳۸۰) **تعزیه در ایران**، چاپ دوم،شیراز، انتشارات نوید شیراز.

24. Lucie Smith,Edward(2004)Art Tems(Dictionary of Art Tems) ,London,Thanes a Hudson
25. Turner,Jane(1996)The Dictionary of Art{22}New York,Grove

بازخوانیِ روایت نمایشیِ یک افسانه جادویی: سلطانَ مار اثر بهرام بیضایی

مریم نعمت طاوسی

تاریخ دریافت مقاله ۲۷/ ۱۰/ ۹۳ | تاریخ پذیرش نهایی ۲۰/ ۱۲/ ۹۳

بازخوانیِ روایت نمایشیِ یک افسانه جادویی: سلطانَ مار اثر بهرام بیضایی

مریم نعمت طاوسی
استادیار پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری

چکیده

بسیارند نمایشنامه‌نویسانی که با برداشت از یک اسطوره، افسانه یا داستانی تاریخی نمایشنامه نگاشته‌اند. به‌دشواری بتوان برای پیمودن سیر نمایشی‌سازی (در اماتیزه کردن) قصه‌ای از پیش‌گفته‌شده به صورت‌بندی‌ای فراگیر دست یافت، اما می‌توان با دنبال کردن تحولات عناصرِ مشخصی در قصه و طرح دستانی نمایشنامه، یک نمونه از نمایشی‌سازی قصه‌ای از پیش‌گفته شده را ثبت کرد. مطالعه موردی این پژوهش برمبنای چنین رویکردی، واکاوی نمایشنامه **سلطان مار** اثر بهرام بیضایی است. این نمایشنامه با اقتباس از یک افسانه جادویی با عنوان "میرزا مست و خمار و بی‌بی نگار" نگاشته شده است. بدین‌منظور نخست طرح‌داستانی نمایشنامه واکاوی شد و نتیجه به‌دست‌آمده نشان از آن دارد که نمایشنامه‌نویس در نقشه‌چینی رویدادهای طرح داستانی به پی‌رفت رویدادهای افسانه جادویی برگزیده شده، وفادار مانده است؛ اما سه طرح فرعی به طرح داستانی اصلی افزوده است. این سه طرح چنان طراحی شده‌اند که اندیشه فراگیر افسانه در نسخه نمایشی رنگ باخته است. ازسوی‌دیگر نمایشنامه‌نویس با گنجاندن این سه طرح فرعی توانسته است که شخصیت‌هایی پرشماری را معرفی کرده و در تناسب با درونمایه موردنظر خود بپروراند. سپس با جادوزدایی از رویدادها و اشخاص، از دنیای خیال‌انگیز و شگفت افسانه دور شده و درونمایه نمایشنامه را به مسایل و امور جهانِ واقعی نزدیک کرده است. چنان‌که درنهایت در نمایشنامه بن‌مایه‌ای سیاسی–اجتماعی، جایگزین بازگفت رمزین آیین گذر در افسانه شده است.

واژگان کلیدی: افسانه جادویی، بهرام بیضایی، سلطان مار (نمایشنامه)، نمایشی‌سازی، طرح داستانی.

۱. مقدمه

در تاریخ ادبیات نمایشی جهان بسیارند نمایشنامه‌نویسانی که با اقتباس از روایتی اسطوره‌ای، افسانه‌ای یا تاریخی نمایشنامه نگاشته‌اند. در میان این آثار گاه شاهکارهایی هم آفریده شده‌اند که ازآن‌جمله‌اند بسیاری از آثار شکسپیر، هم‌چون **تاجر ونیزی**. سند قصه نمایشنامه **تاجر ونیزی** آن‌قدر کهن است که می‌توان هم‌سان آن را در داستان‌های مذهبی کهنِ ایرانی و هندی یافت. افزون بر این پیشینه، در اروپا هم این قصه با دگرگونی‌هایی چند در اواخر قرن سیزدهم در کتابی به نام **مکان‌نما**[1] و چند کتاب دیگر پدیدار شده است(شکسپیر،۱۳۷۷: مقدمه).

بی‌گمان در روایتِ نمایشی از هر قصه‌ای، نمایشنامه‌نویس ناگزیر از اعمال تغییرات در بسیاری از عناصر ساختاری قصه[2] است تا به شکل آرمانیِ ریختار نمایشی از آن قصه نزدیک شود. گرچه به دشواری بتوان برای پیمودن این سیر به صورت‌بندی فراگیری دست یافت اما می‌توان با دنبال کردن تحولات برخی عناصر، دست‌کم به یک نمونه مدون رسید، نمونه‌ای که در آن شیوه نمایشی‌سازی(دراماتیزه کردن) قصه‌ای ازپیش‌گفته‌شده وارسی شده است.

ازآن‌جایی‌که داستان‌های مردمی[3] از گیرایی‌های بسیار برخوردارند، برخی از نمایشنامه‌نویسان ایرانی با برداشت از این گنجینه فرهنگی آثاری گران‌سنگ آفریده‌اند. بیضایی ازجمله این نمایشنامه‌نویسان است که در به کارگیری سنت‌های اجرایی و نمایش‌پردازی به روال نمایش‌های ایرانی پیشگام به‌شمار می‌آید، تا بدان‌جا که همواره در روند نمایشی‌سازی قصه به شیوه‌های اجرا در نمایشِ سنتی هم نظر داشته است. از جمله آثار وی در این عرصه می‌توان از نمایشنامه سلطان مار یاد کرد که با بهره‌گیری از افسانه‌ای جادویی[4] نگاشته شده است. اما نمایشنامه تفاوت‌های بسیار با قصه افسانه دارد، که چشمگیرترین این تفاوت‌ها در بازگفت قصه، شمار شخصیت‌ها و درونمایه بروز کرده است.

شیوه بیضایی عبارت است از بهره‌گیری از اصل قصه و برپا کردن نمایشنامه برپایه شخصیت و ماجرا و گاه وارد کردن شخصیت‌های جدید، انتقال مفاهیم قصه و گاه انتقال مفاهیم نو(خلج، ۱۳۸۱: ۲۱۷).در بیشتر آثار اقتباسی‌اش، پرداختن به اصل قصه و بهره‌گیری از همه اجزاء قصه نیست.

در این نوشتار تلاش برآن خواهد بود تا دگرگونی‌های معینی را که بیضایی بر افسانه مورداقتباس اعمال کرده است تا به متن نمایشی دلخواه خود دست یابد، واکاویده شود.

۱. روش‌شناسی پژوهش

طرح داستانی[5] درواقع بازگفت هرآن چیزی است که در متن نمایشی پدیدار می‌شود. این

ساده‌ترین تعریف از طرح داستانی است که البته ویژگی‌های آن را آشکار نمی‌کند. هر طرح‌داستانی درواقع برپایه رویدادهای برجسته یک قصه(ازپیش‌گفته‌شده یا برساخته خود نمایشنامه‌نویس) ساخته‌وپرداخته می‌شود. درنظر داشتن برجستگی رویدادها ازآن‌رو مهم است که این برجستگی موجب می‌شود تا رخداد هر رویداد پیامد مهمی درپی‌داشته باشد(دی‌بل، ۱۹۹۹: ۵). بدین‌ترتیب نمایشنامه‌نویس رویدادهای مشخصی از قصه را بنا بر نگرش خود برمی‌گزیند تا طرح‌داستانی را پی‌ریزی کند.

ازسوی‌دیگر طرح‌داستانی در هر اثری درواقع شیوه ساماندهی رویدادها هم هست، به‌سخن‌دیگر، طرح داستانی برپایه منطقِ آفرینش نقشه‌چینیِ رویدادها آن‌جام می‌گیرد(ناظرزاده کرمانی، ۱۳۸۰: ۷۶). ازاین‌رو طرح‌داستانی هر اثرِ نمایشی در واقع کانونِ ثقلی است که شالوده همه‌ی تغییرات اعمال‌شده بر دیگر عناصر نمایشی برمبنای آن پی‌ریزی می‌شود.

بدین‌ترتیب روشن می‌شود که نمایشنامه‌نویس اثر موردپژوهش رویدادهای مشخصی را از افسانه جادویی برگزیده است و برمبنای منطقی که بازتاب محتوای معنایی مشخصی است، رویدادها را ساماندهی کرده است. بدین منظور نخست لازم است که تصویر روشنی از قصه ازپیش‌گفته‌شده به‌دست آید تا بتوان بر آن مبنا طرح‌داستانی نمایشنامه واکاوی شود. پس از مقایسه نقشه‌چینی رویدادهای افسانه و نقشه‌چینی رویدادهای نمایشنامه می‌توان تفاوت‌ها را استخراج کرد.

بی‌گمان کاهش رویدادهای قصه بازگفته‌شده و یا افزایش رویدادهایی به طرح‌داستانی بر مبنای نگرش و رویکردی مشخصی صورت می‌گیرد. این اقدامات بردیگر عناصر نمایشی تأثیرگذار خواهند بود. برای مثال هرگونه افزایش یا کاهش رویدادها بی‌گمان بر شمار شخصیت‌ها موثر خواهد بود. ازسوی‌دیگر شیوه نقشه‌چینیِ رویدادها مبتنی اندیشه فراگیری است که نمایشنامه‌نویس درپی بیان آن است. ازاین‌رو در گام بعدی اشخاص‌بازی و درونمایه و عناصر موثر معناسازی در نمایشنامه باید واکاوی شوند.

۲.معرفی قصه: افسانه "میرزا مست و خمار و بی‌بی نگار"

فرهنگِ عامه به مجموعه ریختارهای فرهنگِ سنتی گفته می‌شود که با به‌کارگیری واژگان یا کنش، امکان برقراری افراد را به صور گوناگون فراهم می‌آورد(مک‌کورمیک و دیگران،۲۰۰۱: ۵۳۲). داستان‌های مردمی، یکی از این ریختارهای فرهنگِ سنتی است که گوینده با شنونده یا شنوندگان داستان به‌واسطه واژگان ارتباط برقرار می‌کند. این داستان‌ها با هدف سرگرم کردن مخاطب نقل می‌شوند و به دلیل ماهیت شفاهی‌شان، در طول تاریخ و در نقاط جغرافیایی مختلف روایت‌های بی‌شماری از هریک از آن‌ها رواج یافته است. روشن است که در هر روایت تفاوت‌هایی دربرخی عناصر داستانی و گردش رویدادهای قابل‌ردیابی است.

آنتی آرنه[۶] در اوایلِ قرن بیستم، داستان‌هایی را که بیشتر در اروپا، خاورمیانه و هند رواج دارند در سیاهه‌ای با عنوان "تیپ‌شناسی داستان‌های مردمی "[۷] ثبت و طبقه‌بندی کرد که در دهه‌های بعد استیث تامپسون[۸] دوباره این سیاهه را بازنگری کرد و گسترش داد(مک‌کورمیک و دیگران،۲۰۰۱: ۵۵۸). ازاین‌رو اندیشمندان و پژوهشگران آن را "تیپ‌شناسی یا طبقه‌بندی آرنه- تامپسون" نامیدند. اولریش مارزلف، پژوهشگر آلمانی، داستان‌های مردمی ایرانی را در این طبقه‌بندی گنجاند و ثابت کرده است که این داستان‌های بخشی از فرهنگ هندواروپایی است(مارزلف، ۱۳۶۷: ۱۷).

از منظر تیپ‌شناسی و برپایه طبقه‌بندی آرنه-تامپسون نمایشنامه **سلطان‌مار** برپایه یکی از شاهدهای تیپ B۴۲۵ نگاشته شده است. پس از معرفی این تیپ، شاهدی که طرح نمایشنامه از آن اقتباس شده، شناسایی خواهد شد.

تیپ B۴۲۵

این تیپ با عنوان دامادی که حیوان است: زن جادوگر بدطینت، ثبت وگردش رویدادها در آن چنین برشمرده شده است:

۱. (الف) در قبال دریافت سوغات قول ازدواج دختری با دامادی که حیوان است داده می‌شود یا(ب) داماد حیوان به خواستگاری دختر می‌آید. (ج)عروسی. شب از پوسته خود بیرون می‌آید و تبدیل به جوانی می‌شد. داماد حیوان(الف) یک مار(ب) یا موجود دیگری است.

۲. (الف) به اغوای خواهران حسود دختر پوسته حیوانی داماد را می‌سوزاند که درنتیجه داماد ناپدید می‌شود.(ب) در طلبِ شوهر، ناگزیر است که هفت جفت کفش آهنی (گاه یک جفت کفش و یک عصای آهنی) را پاره/سوراخ کند.

۳. (الف)زن شوهر را بازمی‌یابد. (ب) بازشناختن به‌وسیله دیدن انگشتر در کوزه آب. (ج) شوهر می‌کوشد که زن را از مادر دیوش پنهان کند. مادر دیو بوی او را هربار می‌شنود، به‌نحوی که داماد سرآنجام مطلب را اقرار می‌کند. تغییر شکل‌ها به صورت: (د) دستمال، (ه) زینت و زیور(و) جارو، (ز) دسته گل(ح) سایر چیزها.

۴. (الف) زن پدر/مادر بدطینت کارهای و تکالیف شاقی به او محول می‌کند که او به کمک شوهر آن‌ها را به‌آن‌جام می‌رساند: (ب) بیابان را جارو کند، (ج) پارچه سفید را بشوید تا سیاه شود، (د) پارچه سیاه را بشوید تا سفید شود، (ه) آب را در غربال بیاورد، (و) تخم و بذر را جدا کند، (ز) سایر وظایف.

۵. (الف) زن را به خانه خواهرزن پدر/خاله می‌فرستند. زن پدر/مادر منظورش این است که دختر را در آن‌جا بخورند. (ب) به پیروی از پند همسر زن در بین راه با حیوانات و اشیاء به مهربانی رفتار می‌کند. این‌ها درهنگام مراجعت به فرمان ماده دیو مبنی بر خوردن او اعتنا نمی‌کنند و بدین‌ترتیب به او امکان گریز می‌دهند: (ج) درهای باز را بستن، درهای بسته را بازکردن(د) بوته خار /درختِ

خشکیده را تحسین کردن، (ه) آبِ کثیف را تحسین کردن، (و) استخوان و علف جلوی اسب و سگ را عوض کردن، (ز) سایر چیزها، برخلاف دستور منع و نهی، دختر درجعبه‌ای را باز می‌کند که از آن مگس و سایر حشرات/ بوده‌های رقصنده بیرون می‌آیند: به یاری همسر دوباره این‌ها را می‌گیرد.
۶. (الف) داماد باید دختر عمو/دختر خاله دیو خود را که دوست ندارد به زنی بگیرد. او را در شب عروسی می‌کشد. (ب) فرار دختر با داماد: چیزهایی که پشت سرشان می‌اندازند تبدیل به موانعی جادویی سر راه تعقیب‌کنندگان می‌شود: (ج) سوزن می‌شود صحرایی پر از سوزن و ازاین‌قبیل چیزها، (د) نمک می‌شود صحرای نمک/کوه نمک و ازاین‌قبیل چیزها (و) آب یا کف می‌شود دریا یا رودخانه: تعقیب‌کنندگان غرق می‌شوند. یا گریز به‌وسیله تغییر شکل.
۷. بازگشت به خوشی و خرمی.
مارزلف در میان افسانه های ایرانی ۱۰ شاهد اصلی برای تیپ B۴۲۵برشمرده است که بیشتر رویدادهای برشمرده‌شده را درخود دارد. وی تیپ B۴۲۵* را در کنار این تیپ آورده که بیشتر پاره‌های ۵ و۶ را در میان رویدادهایش می‌توان بازیافت. برای تیپ دوم هفده شاهد آورده شده است(مارزلف،۱۳۶۷ : ۹۸-۱۰۱).

۳.طرح‌داستانی

پی‌رفت طرح‌داستانی نمایشنامه ، در تطابق با شیوه نقشه‌چینی ارایه‌شده توسط مارزلف، چنین است: ا: ب، ج/ ۲: الف، ب/۳: الف، ب، ج، ۴/ه: الف، ب، ه/ ۵: الف، ب، ج، ه، و /۶: الف، ب، ج، د، و/ ۷. بدین‌ترتیب روشن است که طرح داستانی نمایشنامه با گردش رویدادهای این تیپ هم‌خوان است.
رویدادها، افسانه‌ها را به‌وجود می‌آورند و درواقع رکنِ اساسی و بنیادین آن را تشکیل می‌دهند، بدون آن که در گسترش و بازسازی قهرمان و آدم‌های قصه نقشی داشته باشند(درویشیان و خندان ،۱۳۷۹:جلد۱، ۲۶). اما باوجود یکسانی پی‌رفت رویدادها در شاهدهای این تیپ، عناصر متغیر، بر حال‌وهوای افسانه بسیار تأثیرگذارند. یکی از این عوامل موثر متغیر "مکان" رویدادهاست. مولفه مکان را می‌توان به‌عنوان ظرفی درنظر گرفت که در تناسب با ویژگی‌هایش، اشخاصِ معینی را در خود جای می‌دهد و حال‌وهوای مشخصی را القاء می‌کند. اگر رویدادگاه افسانه روستا باشد، کدخدا و دختر کدخدا یا خارکن و دختر خارکن ماجراآفرینند، درحالی‌که در شهر می‌شود شاه، وزیر و فرزندان ایشان ماجراآفرین باشند.
در بررسی شاهدهای این تیپ روشن شد که گروهی از شاهدها بازتاب زندگی روستایی‌اند و گروهی بازتاب زندگی شهری. با توجه به آن که نقش‌آفرینان نمایشنامه شاه، وزیر و فرزندانشان و درباریان هستند، پس شاهد موردنظر نمایشنامه‌نویس متعلق به گروهی از شاهدان است که

بازتاب‌دهنده زندگی شهری‌اند. با اتکا به برخی جزییات مانند شمار فرزندان شاه و وزیر، نام قهرمان زن و ....، نزدیک‌ترین شاهد، افسانه "میرزا مست و خمار و بی‌بی نگار" است.
گزینش شاهدی از گروه دوم نگرشِ نمایشنامه‌نویس را نسبت به درونمایه روشن می‌کند: بارگاه یک شاه، جایگاهی مناسب برای نمایشنامه‌نویسی است که می‌خواهد به درونمایه‌ای فراتر از دلبستگی میان دو دلداده بپردازد، چراکه بارگاه یک شاه از ابعاد اجتماعی و سیاسی برجسته‌ای برخوردار است و بدان‌واسطه می‌توان به مسایلی چون سلطه قدرت، رابطه قدرت حاکم و مردم و... پرداخت.
درهمین‌راستا، افزون بر رویدادهای آمده در افسانه، رویدادهای دیگری هم در طرح‌داستانی نمایشنامه گنجانده شده‌اند که این رویدادها را می‌توان در قالب سه طرح فرعی[۹] معرفی کرد. طرح فرعی، کنشی مکمل در نمایشنامه یا داستان است که با کنش اصلی هم‌زمان رخ می‌دهد و معمولاً رونوشتی از طرح اصلی است(کادن،۱۹۸۸: ۸۷۶). در این نمایشنامه طرح‌های فرعی درچارچوب طرح اصلی و برای تقویت درونمایه موردنظر نمایشنامه‌نویس طراحی شده‌اند که نسبتی با درونمایه افسانه ندارد. این طرح‌ها عبارتند از:

۳-۱. ماجرای فرستادگان جابلسا و جابلقا

دو سفیر کشورهای همسایه در شمال و جنوب، شاه را تهدید می‌کنند که اگر جانشینی نداشته باشد از دوسو به کشور سپاه وارد می‌کنند. با به‌دنیا آمدن سلطان‌مار، فرزند شاه، از این کار چشم می‌پوشند، اما بعدها این دو سفیر برآن می‌شوند تا شمال و جنوب کشور را از سلطان‌مار تازه‌به‌تخت رسیده‌بخرند. سلطان‌مار به اخراج این دو فرمان می‌دهد. اما پیش از خروج این دو از کشور، سلطان‌مار به سرزمین دیوان می‌رود. این دو سفیر، وزیر را که جانشین سلطان‌مار است، می‌کشند و حکومت را به داروغه که جلد مار تن کرده واگذار می‌کنند. داروغه متقاعد می‌شود که زمین‌های سرزمین را بفروشد. اما سلطان‌مار بازمی‌گردد. این دو به اشتباه داروغه را به‌جای سلطان‌مار واقعی می‌کشند. سرآن‌جام خود به دستور سلطان‌مار در تصادفی ساختگی کشته می‌شوند.

۳-۲. تلاش داروغه برای غصب قدرت

داروغه سال‌ها به نام سلطان‌مار از مردم باج‌وخراج می‌ستاند. روز خواستگاری سلطان‌مار از مهرنگار، مهرنگار که هنوز از هویت واقعی سلطان‌مار آگاه نیست، به داروغه که مهری به او دارد، پیشنهاد فرار می‌دهد. اما داروغه بیش‌ازاین‌ها دلبسته جاه و مقام است که با وی از شهر بگریزد. داروغه دایه دختر را تطمیع می‌کند تا دختر را راضی کند جلد سلطان‌مار را بسوزاند. گرچه دختر پس از ازدواج چنین می‌کند اما دلبسته سلطان‌مار هم می‌شود. سلطان‌مار نزد دیوان می‌رود و دختر از پی او. داروغه سپاهی از پی سلطان‌مار می‌فرستد که شکست می‌خورد. سلطان‌مار بازمی‌گردد.

داروغه قصد واگذاری سرزمین را به بیگانگان دارد. اما به اشتباه به دست دو سفیر کشته می‌شود.

۳-۳. ماجرای شکایت کشاورزان

با شنیدن خبر واگذاری سرزمین به بیگانگان کشاورزان برای دادخواهی نزد داروغه که او را سلطان‌مار می‌انگارند، می‌روند. نمایندگانشان با داروغه گفت‌وگو می‌کنند که داروغه قصد مجازات آنان را دارد. با کشته شدن سلطان‌مار دروغین یا همان داروغه و سفرای کشورهای بیگانه، چهار کشاورز به نمایندگی از کشاورزان فرمانروایی را به‌دست می‌گیرند.

طرح‌های فرعی در بستر مناسبات ساختار قدرت سیاسی تعریف شده‌اند، بستری که در شاهد برگزیده شده، "میرزا مست و خمار"، تعریف نشده و بدان‌ها پرداخته نشده است. رویدادهای طرح‌های فرعی در بدنه رویدادهای طرح اصلی تنیده شده‌اند. چنان‌که نقشه‌چینی رویدادها در دو طرح فرعی ۱ و۲ هم‌زمان با آغاز طرح داستانی اصلی شروع می‌شود، اما نقشه‌چینی رویدادها در طرح فرعی۳ در نزدیکی اوج طرح داستانی اصلی است. درنهایت گره‌گشایی همه طرح‌ها(اصلی و فرعی) هم‌زمان رخ می‌دهد.

طرح‌های فرعی در تقویت درونمایه‌ای اجتماعی-سیاسی بسیار کارآمد عمل می‌کنند. چراکه بر کشمکش قدرت میان نیروی مداخله‌گر خارجی و شاهی بیدادگر ازیک‌سو و رویارویی مردم ستمدیده و شاهی بیدادگر ازسوی‌دیگر تأکید می‌کنند.

۴.شخصیت‌های افسانه و نقش‌پوش‌های[۱۰] نمایشنامه

طرح‌های فرعی شمار و نقش شخصیت‌ها را متأثر کرده‌اند. شخصیت‌های اصلی در افسانه "میرزا مست و خمار وبی‌بی نگار" عبارتند از: پادشاه، وزیر، همسران این دو که نقشی جز به‌دنیا آوردن بی‌بی مهرنگار و میرزا مست وخمار ندارند، درویش، هفت دیو، دده برزنگی که کنیز قهرمان است، دیوان که اهل منزل میرزا مست و خمارند، خاله، شوهرخاله و دایی قهرمان که شوهرخاله و دایی نقش برجسته‌ای ندارد، عروس یا دخترخاله میرزا.

شخصیت‌پردازی، توصیف و عناصر زیبایی‌شناختی در افسانه‌های جادویی جایی ندارد. شخصیت‌ها ساختگی‌اند و در دنیایی ساختگی وجود دارند، اما امور گوناگونی را تجربه می‌کنند که همگی کاملاً انسانی است و در کودکان و بزرگسالان واکنشی همدلانه برمی‌انگیزد(آسابرگر،۱۳۸۰: ۱۰۲).

در این افسانه هم شاه، وزیر و درویش شخصیت‌های نوعی همه افسانه‌هایند، پادشاه فردی صاحب‌قدرت است که اصلی‌ترین دغدغه‌اش داشتن جانشین است، وزیرپادشاه کاملاً زیر سیطره

قدرت پادشاه است، ویژگی برجسته‌ای ندارد و درویش هم پیکی است که از جانب خدا که میوه‌های جادویی را می‌آورد. با آن که در افسانه، "بی‌بی مهرنگار و میرزا مست و خمار" هردو نتیجه باروری‌شگفت‌اند اما تنها میرزا، قهرمان مرد است که بستگان دیو دارد. افسانه دلیل این وابستگی را توضیح نمی‌دهد. می‌توان استنباط کرد که شاید مادر قهرمان از تبار دیوان بود. جز این مورد، میرزا مست وخمار وبی‌بی‌نگار همسان قهرمانان دیگر شاهدها، به هم دل می‌دهند و در راه رسیدن به هم با همه مشکلات و سختی‌ها روبه‌رو می‌شوند.

هفت دیوی که بر سر راه بی‌بی مهرنگار افسانه قرار می‌گیرند، هیچ ویژگی برجسته‌ای ندارند و تنها می‌توانند اشاره‌ای بسیارمبهم و رنگ‌باخته به آزمون‌هایی باشند که فرد باید در آیین گذر با کامیابی آن‌ها را پشت سربگذارد. دایی، شوهرِخاله و حتی دخترخاله در نقشِ عروس حضوری بسیارکم‌رنگ دارند، بیشتر همراهانی‌اند برای خاله. خاله ، برابر مادر–دیو در شاهدهای دیگر، نقشی بسیارفعال دارد و به هر شگردی دست می‌زند تا بی‌بی مهرنگار را ازمیان بردارد(شاملو، ۱۳۷۹: ۱۶۷).

شخصیت‌های افسانه‌ای به‌طورکلی یا نیک‌ند یا بدکار و بداندیش. رویدادها آن‌ها را پیش می‌برند و در افسانه دستخوش بازشناخت یا دگرگونی نمی‌شوند. اما در برخی از افسانه‌ها که بازگفتِ رمزین گذر از وهله‌ای از زندگی به وهله دیگر است، نوعی دگرگونی در شخصیت رخ می‌دهد که البته به معنی تحول شخصیت نیست. در این‌گونه دگرگونی، هم‌چنان که برای قهرمان این افسانه رخ می‌دهد، قهرمان برای گذر به وهله دیگری از زندگی ناگزیر است بندهایی را که به‌طورپنهانی او را دربند وجوه بازدارنده‌ای از هستی نگه داشته‌اند، بگسلد تا بتواند به وهله بالاتر زندگی گام نهد. ازهمین‌روست که قهرمان زن، بی‌بی‌مهرنگار، برای جبران خطا ناگزیر است تا سفری که شباهتی رنگ‌باخته با بن‌مایه سفر قهرمانی در اسطوره و حماسه دارد، بپیماید.

"سفر قهرمانی نماد گذر از دریای زندگی و چیرگی بر مشکلات و دستیابی به کمال است. این دشواری‌ها نمادهای دگردیسی، جستجوی بهشت گمشده، راز آشنایی، رویارویی با آزمونهای دشوار و خطرات به هنگام آرزوی کمال و شناخت، آزمون و کارآموزی شخصی، گذر از "تاریکی" به روشنایی، از مرگ به زندگی، یافتن کانون روحانی نیز هست"(کوپر،۱۹۹۵: ۵۶–۵۷).

چیرگی مهرنگار بر دشواری‌ها هم خود به‌نوعی یادآور آزمون‌های آیین گذر است. گذر کامیاب از این آزمون‌ها ضروریست تا قهرمان بتواند به آستانه وهله دیگر راه یابد: گذر از تجرد و رسیدن به آستانه تاهل.

به‌خلاف شخصیت‌های افسانه‌ای که همگی برخوردار از ویژگی‌های نوعی‌اند، در نمایشنامه تلاش شده است که برخی نقش‌پوش‌ها دارای ویژگی‌های فردی هم باشند. سلطان‌مار یکی از آن‌هاست.

وی شخصیتی دادخواه، احساساتی و به دنبال تغییر است و در رویارویی نهایی با قدرت ترجیح می‌دهد از آن فاصله بگیرد.

بااین‌همه سلطان مار با آن که با صاحبان قدرت مهربان نیست، اما با دیوها که در نمایشنامه آمده است مفلوک‌ترین مردمان‌اند هم، چندان مهربان نیست. آنان را به خاطر فروش بچه‌هایشان سرزنش می کند (بیضایی، ۱۳۶۱: ۶۵). این امر روشنگر نگاه آرمانگرایانه سلطان مار به انسان و کاستی‌هایش است.

قهرمان زن نمایشنامه که دلباخته تصویری حقیقی از سلطان مار است، جلد سلطان مار را می‌سوزاند. درعین‌حال چنان در عشق پایدار است که خود را به سرزمین مردم مفلوک، سرزمین دیوان، برساند و بپذیرد که از همه تجملاتِ پیشین چشم بپوشد تا تنها در کنار سلطان مار بماند. مسأله سلطان مار به‌چالش کشیدن قدرت ستمگر است و مساله قهرمان زن دلباختگی .

به‌خلاف افسانه این دو شخصیت در نمایشنامه دچار بازشناخت و دگرگونی می‌شوند. درمی‌یابند که تبارشان نه به شاه یا درباریان که به مردمی عادی می‌رسد. این امر خلاف روالِ افسانه است که بدون توجه به تبار آدمیان تنها به‌سبب نیکوکاریشان بدان‌ها پاداش داده می‌شود و بسیار پیش می‌آید که مردم عادی به بارگاه فرمانروا راه پیدا می‌کنند. اما پس از افشای راز هویت واقعی این دو شخصیت، این دو مسیر باژگونه افسانه را می‌پیمایند: از دربار به میان خویشان راستین خود، مردم عادی، بازمی‌گردند. به دنبال همین شناخت است که با وجه دیگری از قدرت و ستم آشنا و برآن می‌شوند تا دربرابر آن دست به عمل زنند.

به‌جز این‌دو، دیگر نقش‌پوش‌های نمایشنامه عبارتند از شاه، وزیر، دو نیزه‌دار، دیو مضحک مردنی، سفیر جابلسا، سفیر جابلقا، داروغه، غلام سیاه، دایه، دیو–زن بزک شده برابر خاله، چهار درخت، چهار دیو احساساتی، چهار زارع شاکی، نوازندگان و صحنه‌گردان که نقش درویش، وقایع‌نگار، پیک و مردصحرایی را ایفا می‌کند.

پادشاه، وزیر و داروغه نماد قدرت خودکامه به‌شمار می‌آیند. همگی ضعیف‌النفس‌اند، پادشاه نمایشنامه حتی از اقتدار و قدرت عمل پادشاه افسانه برخوردار نیست، از ننگ به‌دنیا آمدن سلطان‌مار خودکشی می‌کند. وزیر بسیار ترسو است، داروغه بر او نفوذ دارد و همسان الگوی افسانه‌ای خود است: مرعوب قدرت. سادگی‌ای از نوع بلاهت در گفتار و کردار در او می‌توان یافت. داروغه شیفته قدرت و ثروت است. با ترس و وحشتی که از نام سلطان‌مار بردل رعایا می‌اندازد، ثروت هنگفتی می‌اندوزد و در اولین فرصت با تن کردن لباس سلطان مار قدرت را غصب می‌کند.

دو فرستاده کشورهایِ همسایه، نماد نیروی استعمار خارجی‌اند. نمایشنامه‌نویس در پرداخت و کاربرد نشانه‌ها روشن و بی پرده عمل کرده است. بی‌پردگی ارتباط میان این نقش‌پوش‌ها و عالم واقع، رویدادهای مرتبط با آن‌ها را به داستانی تمثیلی نزدیک کرده است.

وقایع‌نگار شخصیتی متناقض است. ازیک‌سو اوست که به وزیر پیشنهاد می‌دهد تا با مرگ پادشاه خود را نایب‌السلطنه اعلام کند و به برق سکه‌های وزیر تاریخ را چنان دگرگون می‌کند که در کتاب تاریخ خبری از قرار ازدواج سلطان مار و خانم نگار نیست(بیضایی،۱۳۶۱: ۱۸و۱۹) ازسوی‌دیگر هم اوست که واقعیت را بر سلطان مار آشکار می‌کند(بیضایی،۱۳۶۱: ۴۵).

ازجمله نقش‌پوش‌های دیگر غلام‌سیاه است که معمولاً در مجلس تقلید نقشی محوری در پیشبرد رویدادها ایفا می‌کند. اما در این نمایشنامه به نوکر سیاهی که گفتارهایش را کسی دیگر مثلاً یک نیزه‌دار یا دیو مضحک مردنی هم می‌توانست برزبان بیاورد، تقلیل پیدا می‌کند، چنان‌که با حذف او آسیبی به آرایش نقش‌پوش‌ها وارد نمی‌شود. ازهمین‌رو نیزه‌دار، غلام سیاه و دیو مضحک مردنی را جلوه‌های مختلف یک شخصیت نمایشی، یک نوکر لوده، می‌توان به‌شمار آورد.

دو نقش پوش زن، دایه و دیوزن، هم آینه‌های غلام سیاه و دیو مضحک‌اند که بیشتر با هم برصحنه حاضر می‌شوند و گفت‌وگوهایی شوخ میان آنان ردوبدل می‌شود. این گفت‌وگوها به دلیل آن‌که به روال نمایش تقلید است، زمینه بداهه‌پردازیِ شخصیت‌های نمایشی را به‌هنگام اجرا فراهم می‌کند. دیوهای نمایشنامه همچنان که آمد به‌خلاف دیو در افسانه جادویی، بوده‌هایی ماورایی نیستند بلکه مردمانی عادی، ناداشت‌هایی فراموش شده‌اند که دردورنجشان موجب شده است که کاخ‌نشینان چنین نامی به آن‌ها بدهند.

۵.درونمایه

خویشکاری اصلی داستان‌های مردمی، امکان‌پذیر ساختن تداوم زندگی اجتماعی، در میانهٔ منافع ناهمگن قدرتمندان وناداشت‌ها است. داستان‌های مردمی می‌توانند امیدبخش باشند که با کوشش و به یاری نیروهای فراانسانی و بخت می‌توان آیندهٔ بهتری ساخت. ازاین‌رو لازم است که در سازشی مناسب با طبیعت و به‌ویژه جامعه زیست، با این دلگرمی که سرآنجام حق به حق‌دار می‌رسد. هم‌چنین این داستان‌ها می‌توانند بازتاب‌دهنده عوامل روان انسانی و خواست‌های پنهان در ژرفای ناخودآگاه انسان باشند. بدین‌ترتیب داستان‌ها مردمی از کارآیی بسیارمهمی در ایجاد سلامت اجتماعی و فردی برخوردارند(بهار، ۱۳۸۵: ۱۵۲).

هم‌چنان که آمد تیپ موردبررسی این پژوهش در زمرهٔ افسانه‌های جادویی است. افسانه‌های جادویی، متعلق به ادبیات مردمی و بخشی از سنت شفاهی است درباره بخت‌ها و بدبختی‌های قهرمانِ زن یا مرد که ماجراهای بسیاری را بیش‌وکم از انواع ماورایی ازسر می‌گذراند و پس از آن تا پایان عمر به خوشی زندگی می‌کند. جادو، پنهانکاری و طلسم پاره‌هایی از این افسانه‌هاست(کادن،۱۹۸۸: ۲۵۸).

اندیشمندان نوین که اساطیر و افسانه‌های جادویی را از دیدگاه فلسفی یا روان‌شناختی بررسی

کرده‌اند، براین باورند که این داستان‌ها توصیف‌گر "سرمشق‌های" رفتار آدمی‌اند، و به‌همین‌اعتبار به زندگی معنا و ارزش می‌دهند. مردم‌شناسان بسیاری برآن‌اند که اسطوره‌ها و افسانه‌های جادویی از آیین‌های تشرف[11] و آیین‌های گذر[21] سرچشمه گرفته‌اند و یا بیان نمادین آیین‌هایی چون مرگ مجازی یک خود ناکامل و کهنه با هدف زایش دوباره در هستی‌ای والاترند. به‌همین‌دلیل است که این داستان‌ها پاسخ‌گوی نیازی عمیق و حامل معانی ژرف انسانی‌اند(بتلهایم،۱۳۹۲: ۴۳).

در این تیپ قهرمان مرد ناگزیر است تا برای رسیدن به دلدار تبار خویش را از پشت‌سر بگذارد. از آن‌جایی که دنیای افسانه چون دنیای رویا پنهانی‌ترین و رازآلوده‌ترین آرزوهای بدوی انسان را به‌نمایش می‌گذارد، ترک تبار و خانواده برای رسیدن به دلدار به شکل کشتن آنان بروز می‌یابد. مرگ ناگزیر و نمادین خانواده در افسانه یا رویا به معنی نادیده گرفتن مهر و محبت فرد نیست، بلکه به معنی گذر به وهله‌ای بالاتر از عواطف فردی است.

در ادبیات مردم‌شناسانه پیرامون آیین‌ها، ازدواج در زمره بحران‌های زندگی قرار داده شده است، چون نشانگر گذر از یک وهله به وهله دیگر است. درحقیقت در بسیاری از فرهنگ‌ها، ازدواج مهم‌ترین آیین برای ورود به دوران بزرگسالی است(کوپر، ۱۹۹۵: ۲۳۰–۲۳۱). ازاین‌رو پوسته مار یا هر حیوان دیگر هم نمادی از خشونت بدوی مردانه‌ای است که پایمردی دلدار می‌تواند آن را ازمیان بردارد و به قهرمان مرد کمک کند تا قدم به دنیای بزرگسالی بگذارد.

دربرابر، نمایشنامه گونه‌ای ادبی است که مقید به طرح مفاهیمی خاص نیست و دربرابر هر نمایشنامه‌نویسی گستره‌ای از مفاهیم گوناگون فردی و اجتماعی قرار دارد. طرح‌های فرعی که بیضایی به طرح اصلی افزوده است، نشان از آن دارد که نمایشنامه‌نویس به‌خلاف افسانه رویکردی اجتماعی و نه فردی به اندیشه فراگیر دارد. وی با افزودن طرح‌های فرعی یادشده درپی تأکیدگذاری بر اندیشه ایجاد تغییر برپایه شناخت، کوشش (بازگشت سلطان‌مار برای ازمیان بردن نهایی استعمار خارجی و خودکامگی داخلی) و همبستگی(اعتراض یکپارچه کشاورزان به واگذاری زمین‌ها به بیگانگان) است، یعنی آن‌چه که در عالم واقع می‌تواند معنادار باشد. ازاین‌رو به‌خلاف روال افسانه در چند بزنگاه، از رویدادها جادوزدایی کرده است که ازآن‌جمله‌اند:

الف. قهرمان افسانه شاهزاده‌ای جادو شده است، که به‌ناچار باید در طی روز در پوست مار پنهان شود. اما در نمایشنامه قهرمانِ مرد کودکی عادی است که از مادری رعیت به‌دنیا آمده است. چون شاه صاحب فرزند نمی‌شد او را از مادرش می‌خرد. کودک به‌هنگام دنیا آمدن چنان کبود و نحیف و وحشت زده بود که در نگاه اول پنداشتند ماری است. دایه‌ای که دیده بود چگونه این کودک هیأت انسانی می‌گیرد، راز را پوشیده نگه می‌دارد(بیضایی،۱۳۶۱: ۴۵).

ب. جلد سلطان مار در افسانه ویژگی شگفت و جادویی دارد، طلسمی است که قهرمان نمی‌تواند از آن رهایی یابد. حال آن که در نمایشنامه تن‌پوشی ترسناک است که دایه برای کودک می‌دوزد

تا از او محافظت کند. در روند پیشرفت نمایشنامه، این جلد به تمثیلی از فرمانروایی زیانکار و هولناک تبدیل می‌شود. آن‌زمان که قهرمان زن پوسته سلطان مار را آتش می‌زند و قهرمان نزد دیوان بازمی‌گردد، داروغه جلدی می‌دوزد، برتن می‌پوشد و بر مردم فرمانروایی می‌کند. وی به‌واسطه همین ظاهر ترسناک مردم را تحت‌فشار قرار می‌دهد. بدین‌ترتیب به‌خلاف افسانه که جلدمار در حریم ارتباطات شخصی تعریف می‌شود، در نمایشنامه تعریف‌کننده ارتباطی اجتماعی است.

پ. دیو در افسانه حتی اگر از خویشان قهرمان باشد (خاله یا مادر) باز هم بوده‌ای زیانکار است. اما دیو در این نمایشنامه باژگونه اشاره‌ای روشن به مردمی است که به نیروی رنج بسیار از سنگ و شوره‌زار گیاه سبز بیرون می‌آورند. کشتکارانی ناتوان، غارت‌شده و گرسنه که در خوراک و پوشاک شریکند، کوه را سوراخ و در آن زندگی می‌کنند. مردمی ناراضی‌اند که کاخ‌نشینان وانمود کرده‌اند درد آن‌ها از بی‌خردی است(بیضایی،۱۳۶۱: ۴۸)

ت. سلطان مار و مهرنگار(عروس او)، درنمایشنامه هم‌چون افسانه به سرزمین خود بازمی‌گردند. اما تعقیب‌کنندگان آنان در راه بازگشت دیگر دیوان ـ بستگان قهرمان مردـ نیستند بلکه سپاهیان داروغه‌اند. از شیوه فرار شخصیت‌های نمایشی هم جادوزدایی شده است. گرچه موانع یادشده بر سر راه تعقیب‌کنندگان پدیدار می‌شود، اما این موانع نه با جادو که با همکاری و اتحاد ناداشت‌ها بر سر راه تعقیب‌کنندگان پدیدار می‌شوند: دیوها هر یک خاری بر زمین می‌اندازند و زمین خارزار می‌شود، هریک مشتی نمک می‌ریزند و زمین نمک‌زار می‌شود، هریک اندک آب برزمین می‌ریزند و دریایی پدیدار می‌شود.

بدین‌ترتیب خوانش نمایشنامه‌نویس از جادو هم‌چون راوی افسانه برابر نیرویی ماورایی نیست. بلکه جادو را یا برابر نادانی می‌داند که قهرمان (به‌واسطه دایه) و یا شریر آن را به سود خود به‌کار می‌گیرند، یا جادو را برابر انباشت خرده نیروهای ناداشت‌ها می‌دانند که با یکپارچه شدنشان، می‌شود که ستمگران را از پیشروی بازدارند.

درهمین‌راستا تمام نشانه‌ها و رویدادها به‌گونه‌ای در کنار هم چیده شده‌اند که درون‌مایه‌ای اجتماعی–سیاسی پرورانده شود. ازهمین‌روست که نمایشنامه‌نویس گردش رویداد را از یک شاهد وام می‌گیرد، "میرزا مست و خمار و بی‌بی مهرنگار"، و نام شخصیت اصلی را از شاهدی دیگر، "سلطان مار"، شاهدی که محل وقوع قصه آن یک روستاست. با رمززدایی از شخصیت‌ها برآن می شود تا از درونمایه این افسانه که شخصی و فردی است دور شود و با افزودن چند طرح فرعی که قدرتمندانه بر طرح اصلی تنیده می‌شوند، بر مسایلی چون قدرت سیاسی، مناسبات اجتماعی و ارتباط خودکامه و ستمدیده متمرکز شود.

نتیجه گیری

در نمایشنامه **سلطان مار** طرح اصلی برگرفته از افسانه‌ای جادویی است اما مانند یک زمینه عمل می‌کند. مجموعه فعالیت‌هایی را که نمایشنامه‌نویس برای نقشه‌چینی طرح داستانی نمایشنامه آن‌جام داده است می‌توان چنین برشمرد:

۱.گزینش رویدادها از افسانه، که نمایشنامه نویس تقریباً بیشتر رویدادها را برگزیده است.

۲.افزودن ۳ طرح‌داستانی فرعی به طرح‌اصلی به‌گونه‌ای که فرود و بازگشایی همه طرح‌ها هم‌زمان رخ دادند، گرچه در یک زمان آغاز نشدند.

۳.افزودن و کاستن از شخصیت‌های افسانه در تناسب با طرح‌های داستانی اصلی و فرعیِ نمایشنامه. با احتساب شخصیت‌های گروهی به‌عنوان یک شخصیت، از سیزده شخصیت حاضر در افسانه پنج شخصیت حذف و دوازده شخصیت به طرح‌داستانی اضافه شد. دراین‌میان سفیران جابلسا و جابلقا، داروغه و چهار زارع شاکی، در تصویر درونمایه موردنظر نمایشنامه‌نویس از دیگر شخصیت‌های افزوده‌شده، نقش کلیدی‌تری دارند.

۴.جادوزدایی از اشخاص و رویدادهای افسانه به منظور بسترسازی برای طرح مسأله‌ای اجتماعی–سیاسی.

نتیجه نهایی فعالیت‌های برشمرده‌شده نمایشنامه‌نویس را درراستای ساخت‌وپرداخت طرح داستانی، شخصیت‌ها و درونمایه به طورخلاصه در جدول زیر می‌توان نشان داد:

عناصر	افسانه میرزا مست و خمار	نمایشنامه سلطان مار
طرح داستانی	متمرکز بر یک موضوع	نامتمرکز: یک طرح داستانی اصلی و سه طرح داستانی فرعی
شخصیت‌ها	شخصیت‌های نوعی	دارای قابلیت دگرگونی و بازشناخت یا نمادین
درونمایه	فردی و منطبق با آیین گذر	اجتماعی–سیاسی

■ پی‌نوشت‌ها

۱ . Cursor Mundi

۲. Story برابر با دیدگاه ساختارگرایان و این تعریف: قصه حاصل‌جمع بن‌مایه‌ها با توالی علی-زمانی آن‌هاست. توضیح آن‌که بن‌مایه کوچک‌ترین جز درون‌مایه متن است. (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۱۶).

۳. Folktale. در بسیاری از متن‌ها برابرنهاد این واژه، قصه‌های عامیانه برگزیده شده است. با توجه به تعریف و کاربرد قصه در این متن، ناگریز از کاربرد واژه دیگری برای برابرنهاد tale هستیم که **داستان** برابرنهادی مناسبی است.

۴. Fairy Tale. دقیق‌ترین اصطلاح فارسی برابر Fairy Tale افسانه است. از آن‌جایی که مترجمان برابر legend هم افسانه گذاشته‌اند و این واژه جای خود را در متن‌های علمی و ادبی ما بازکرده است و ازسوی‌دیگر چون مضمون سحر و جادو در ریشهٔ واژهٔ افسانه مستتر است می‌توان برای جلوگیری از آمیزش برابرهای واژهٔ اخیر، برابر فارسی Fairy Tale را افسانهٔ جادویی گذارد، گرچه افزودن صفت جادویی به نوعی حشو به‌شمار می‌آید (خدیو، ۱۳۸۷: ۳۹)

۵ . Plot. برابر با دیدگاه ساختارگرایان چنین تعریف می‌شود: طرح حاصل جمع همان بن‌مایه‌هاست که به ترتیبی تنظیم شده‌اند تا عواطف خواننده را درگیر نگه دارند و درونمایه را بپروراندند (اسکولز،۱۳۷۹: ۱۱۶).

۶ . Aanti Arne

۷ . the types of the folktale

۸. Stith Thompson

۹ . Sub-plot

۱۰ . نقش‌پوش اصطلاحی است که در نمایش سنتی ایرانی در برابر شخص بازی قرار می‌دهند و اشارتی ظریف است به شیوه اجراگری نقش در نمایش‌های سنتی ایرانی. در این شیوه اجراگر در نقش فرونمی‌رود، بلکه نقش را به نمایش می‌گذارد. با توجه به نگاه نمایشنامه‌نویس در پرداخت نمایشنامه بهتر دیده شد تا از این اصطلاح به‌جای شخصیت نمایشی استفاده شود.

۱۱ . Initiation Rites. از جمله آیین‌های گذر است که ورود فرد به گروهی یا جمعی را می‌پذیرد. برای‌مثال می‌تواند منجر به پذیرش فرد به‌عنوان بالغ تلقی شود.

۱۲ . Rites of Passage. برپایی رسم و آدابی ازپیش‌تعیین‌شده برای گذر از یک وهله مهم زندگی به وهله دیگر به‌ویژه برای تولد، گذر از کودکی به بلوغ، ازدواج و مرگ.

■ فهرست منابع

۱. آسابرگر،آرتو(۱۳۸۰) **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**، برگردان محمدرضا لیراوی، تهران سروش.

۲. اسکولز، رابرت (۱۳۷۹) **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، برگردان فرزانه طاهری. تهران، آگه.

۳. بتلهایم، برونو(۱۳۹۲) **افسون افسانه‌ها**، برگردان اختر شریعت‌زاده. چ۳، تهران: هرمس.

۴. بهار، مهرداد(۱۳۸۵) **سخنی چند درباره شاهنامه**، جستاری در فرهنگ ایران. تهران،(شماره ۹۳-۱۵۸) نشر اسطوره.

۵. بیضایی، بهرام(۱۳۶۱) **سلطان مار**. چاپ دوم، تهران، تیراژه.

۶. خلج، منصور(۱۳۸۱) **نمایشنامه‌نویسان ایران۱(از میرزافتحعلی آخوندزاده تا بهرام بیضایی)**. تهران، اختران.

۷. خدیش، پگاه(۱۳۸۷) **ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی**، جلد اول، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۸. درویشیان، علی‌اشرف و رضا خندان(۱۳۷۹) **فرهنگ افسانه‌های مردمی ایران**، جلد اول، چاپ دوم، تهران، نشر کتاب و فرهنگ.

۹. شاملو، احمد(۱۳۷۹) **میرزا مست و خمار و بی‌بی مهرنگار قصه‌های کتاب کوچه**، تهران، انتشارات مازیار.

۱۰. شکسپیر، ویلیام (۱۳۷۷) **شاه لیر** ، برگردان جواد پیمان. تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۱. مارزلف، اورلیش(۱۳۶۷) **طبقه بندی قصه‌های ایرانی**، برگردان کیکاووس جهانداری. تهران، سروش.

۱۲. ناظرزاده کرمانی، فرهاد(۱۳۸۰) **درآمدی به نمایشنامه‌نویسی**. تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها(سمت).

13. Cooper, J. C. (1995***) An Illustrated Encyclopedia of Symbols***. London, Thames and Hudson.

14. Cudden, J.A.)1998 ***(Dictionary of literary Terms& Literary Theory.*** Great Britain, Penguin References.

15. Dibell, Ansen(1988) Plot. Cincinnati, Ohio: WDB.

16. Mc Cormik, Charlie, T. & Kim Kennedy White. (2001) ***An Encyclopedia of Beliefs***, Customs, Tales. Santa Barbara, ABC-CLIO.

اقتباس از نمایشنامه "شاه‌لیر" درفیلم "آشوب" ساخته آکیرا کوروساوا، تحلیل شاخصه‌های فرهنگ

علی معروفی [نویسنده مسوول]

نفمه ثمینی

تاریخ دریافت مقاله ۹۴/۰۷/۲۹ | تاریخ پذیرش نهایی ۹۴/۰۴/۳۰

اقتباس از نمایشنامه "شاه‌لیر" درفیلم "آشوب" ساخته آکیرا کوروساوا، تحلیل شاخصه‌های فرهنگ

علی معروفی کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

نغمه ثمینی استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

چکیده

بسیاری از آثار هنری جدید به‌اقتباس از آثار قدیمی‌تر و کلاسیک خلق می‌شوند. چه‌بسا آثاری که درطول‌تاریخ به‌دفعات و هر بار به‌گونه‌ای و با برداشتی جدید مجدداً تولید شده و درمعرض نمایش قرار گرفته‌اند. این امر در مورد نمایشنامه به‌شکلی‌ویژه مصداق می‌یابد. چراکه در هر بار اجرا، با کارگردانی یا دراماتورژی جدید می‌توان با نگاهی نوین و از زاویه‌ای دیگر متن را به‌اجرا درآورد. در زمان معاصر نیز پدیده نسبتاً جدید تبدیل نمایشنامه به فیلم رخ نموده است. درهنگام انجام این اقتباس (مثل هر اقتباس دیگری) یک اثر هنری که دربطن فرهنگ زمانی‌ومکانی خاصی تولیدشده توسط هنرمند اقتباس‌گر به بستر فرهنگ زمانی‌ومکانی دیگری برده می‌شود. مصالح و مؤلفه‌های فرهنگی از زمان‌ومکان مبدأ نیز به‌طریق‌اولی به زمان‌ومکان مقصد منتقل می‌شود. ازجمله چالش‌های اصلی هنرمند اقتباس‌گر در این رهگذر برساختن جهان خلق‌شده در اثر اولیه (که بامصالح فرهنگی مبدأ ساخته شده‌است) با مصالح و مؤلفه‌های فرهنگی مقصد اقتباس است، به‌گونه‌ای که تأثیر اثر مبدأ حتی‌الامکان از بین نرود. درمتن پیش رو چهار مؤلفه فرهنگی دانش، دین، روابط قدرت و روابط جنسیتی به‌عنوان دیدگاه‌های منتخب درنظر گرفته شده‌اند. در ادامه با بررسی این مؤلفه‌ها درانگلستان عهد شکسپیر و ژاپن زمان حاضر به‌بررسی تطبیقی این مؤلفه‌ها در دو اثر هنری نمایشنامه **شاه‌لیر** نوشته ویلیام شکسپیر و فیلم سینمایی "آشوب" ساخته آکیرا کوروساوا پرداخته شده است. نتیجه‌گیری اولیه حکایت از اهمیت بسیارزیاد هم‌ارزسازی مؤلفه‌های فرهنگی در امر اقتباس دارد. درنهایت فیلم سینمایی یادشده از این دیدگاه (موفقیت درهم‌ارزسازی مؤلفه‌های فرهنگی) مورداوری قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: فرهنگ، دانش، دین، روابط قدرت، روابط جنسیتی

مقدمه

در تحقیق پیش‌رو برآنیم تا به‌عنوان: مقایسه تطبیقی مؤلفه‌های فرهنگی در اقتباس از نمایشنامه برای فیلم بپردازیم، چهار مؤلفه دانش، دین، روابط قدرت و روابط جنسیتی به‌عنوان مؤلفه‌های موردبحث انتخاب شده‌اند. پس‌ازآن باتوجه به موردی که برای بررسی این موضوع انتخاب شده، یعنی فیلم آشوب و منبع اقتباس این فیلم لازم است که تعاریف و معانی و مؤلفه‌های فرهنگ در انگلستان عهد شکسپیر بررسی شده و موردمداقه قرار گیرد. پس‌ازآن بررسی همین موضوعات در ژاپن دوران ساخته شدن فیلم (روزگار معاصر) ضرورت دارد. در ادامه مقایسه این مؤلفه‌های فرهنگی در فرهنگ‌های طرح‌شده، انجام می‌شود. برای این که هرفصل شکل مطلوب خود را پیدا کند، ضرورت دارد که نخست موضوع موردبحث به‌شکلی‌شفاف مشخص شود.

هرگاه سخن از اقتباس به‌میان می‌آید، ذهن مخاطب به‌سمت فنون و روش‌های تحقیق می‌رود یعنی بحث در مورد این که برای انجام اقتباسی موفق به‌لحاظ تکنیکی انجام چه مراحلی ضروری است. لازم است درابتدای کار روشن شود که موضوع این متن در مورد روش‌ها، شگردها و تکنیک‌های انجام اقتباس نیست بلکه دریافت این که مسایل پایه‌ای مربوط به فرهنگ چگونه به‌هم تبدیل می‌شوند و آیا اصولاً همواره این تبدیل قابل‌انجام است یا خیر، موضوع اصلی تحقیق پیش‌رو را تشکیل می‌دهد.

اهمیت ارتباطات و روابط بینافرهنگی درجهان امروز قابل‌انکار نیست. مسایلی مثل گفت‌وگوی تمدن‌ها، لزوم رابطه و فهم و درک‌متقابل و تلاش جهت کاستن از برخوردها و درگیری‌ها و جنگ‌ها به‌واسطه گفت‌وگو، ضرورت شناخت مؤلفه‌های فرهنگی و ارتباط آن‌ها بایکدیگر و ارتباط آن‌ها بامؤلفه‌های فرهنگ‌های دیگر درظرف اقتباس ادبی و هنری را به موضوعی مهم و قابل‌بحث تبدیل می‌کند.

ازطرفی آگاهیم که اقتباس همواره از روش‌های اصلی تولید محصولات هنری و فرهنگی جدید به‌شمار می‌رود. به‌ویژه درسینمای ایران که همواره به‌گفته اهل‌فن کمبود متون قدرتمند قابل‌اجرا در آن از مشکلات مهم به‌شمار می‌رود، جای آن هست که با مطالعه اصول و فنون اقتباس راه فیلم‌نامه‌نویسان این سینما به منبع بسیاربزرگ و غنی آثار کلاسیک سایر کشورها گشوده شود. همان‌گونه که یاد شد درباب فنون اقتباس و تبدیل لایه اول متن مورداقتباس از مبدأ به‌مقصد کار تحقیقی به‌تعداد زیادی صورت پذیرفته است. در متن حاضر بر آن هستیم تا امکان و عدم‌امکان تبدیل و هم‌ارزسازی مؤلفه‌های پایه‌ای فرهنگی به‌یکدیگر و مکانیزم انجام این امر را مورد بررسی

و تحلیل قرار دهیم. در این رهگذر فیلم آشوب ساخته کوروساوا به‌عنوان‌نمونه تحقیقاتی بررسی خواهد شد.

پیشینه تحقیق

درارتباط با اقتباس و روش‌ها و فنون و نیز درمورد فرهنگ، روابط بینافرهنگی، مؤلفه‌های فرهنگ و زیرساخت‌های فرهنگی نیز در رشته‌های دانشگاهی مختلف تحقیق‌های زیادی موجود است. اما درمورد چگونگی انتقال مؤلفه‌های فرهنگی در روند اقتباس و نگاه به زیرساخت‌ها و بسترهای فرهنگی دو اثر مبدأ و مقصد و مقایسه و تطبیق آن‌ها بایکدیگر تحقیق چندانی که دردسترس نگارنده باشد، وجود نداشته و نیاز به‌چنین تحقیقی احساس می‌شد.

۱- تعریف و مؤلفه‌های واژه فرهنگ

این واژه به روش‌های مختلف قابل‌تعریف‌کردن است. به‌لحاظ لغوی بازه‌ای از آداب‌معاشرت و مشرب و سلیقه فردی تا آداب‌ورسوم و روش‌ها و سنن اجتماعی را دربر می‌گیرد. اما به‌لحاظ تخصصی پاره‌ای از روش‌های تعریف این واژه عبارت‌اند از:

- تعریف تاریخی: این مفهوم را در بستر تاریخ و تحولات تاریخی تعریف کرده و مبحث تغییر تکامل تاریخی را مدنظر قرار می‌دهد.
- تعریف وصف‌گرانه[۱]: این مفهوم را به‌منزله مفهومی واحد درنظر گرفته و سعی در توصیف آن به‌عنوان یک کل یکه دارد.
- تعریف مؤلفه‌محور یا پارامتریکال[۲]: این مفهوم را مفهومی متکثر و متشکل از مؤلفه‌های گوناگون می‌داند و تلاش در شناخت و تعریف این مؤلفه‌ها دارد.
- تعریف هنجاری[۳]: باتوجه به نرم‌ها و هنجارهای موجود به‌شیوه‌ای پدیدارشناسانه سعی در تعریف این واژه دارد.
- تعریف‌های ساختاری[۴]: این مفهوم را به‌مثابه یک ساختار درنظر می‌گیرد و به تبیین و توضیح این ساختار می‌پردازد.

در نوشته حال‌حاضر به‌تناسب بحث (بررسی سازوکار انتقال یا عدم‌انتقال مؤلفه‌های گوناگون فرهنگی در طی روند اقتباس) بیشتر تعریف مؤلفه‌محور منظورنظر خواهد بود.

در بررسی کلی تعاریف موجود و با حذف موارد تکراری می‌توان به‌مؤلفه‌های زیر برای فرهنگ

رسید:

زبان، دانش، دین، قانون، سیاست، روابط جنسیتی، زناشویی، اخلاق و آداب، عادات، باورها، هنر

باتوجه به بضاعت تحقیق حاضر، موارد چهارگانه ذیل به‌عنوان مؤلفه‌های فرهنگی اصلی که باید موردبررسی دقیق‌تر قرار گیرند، انتخاب می‌شوند.

- دانش
- دین
- روابط جنسیتی
- روابط قدرت

(داریوش آشوری (۱۳۷۹)، حسن انوری (۱۳۸۱)، علی‌اکبر دهخدا (۱۳۴۱)، محمود روح‌الامینی (۱۳۶۸))

۲- نمایشنامه شاه‌لیر شکسپیر و فیلم آشوب ساخته آکیرا کوروساوا

۲-۱- نمایشنامه **شاه‌لیر**

نمایشنامه **شاه‌لیر** نوشته کلاسیک ویلیام شکسپیر نمایشنامه‌نویس کارگردان و بازیگر شهیر انگلیسی است. این نمایشنامه از آثار برجسته این نویسنده به‌حساب آمده و تاکنون اجراهای تئاتری و اقتباس‌های مختلف بسیار داشته است. ازجمله اقتباس‌های انجام‌شده سینمایی از این نمایشنامه می‌توان فیلم "شاه‌لیر" ساخته ژان لوک گدار (سال ۱۹۸۷ میلادی)، فیلم "هزار جریب" ساخته ژاکلین مورهاوس (سال ۱۹۹۷ میلادی)، فیلم "پادشاه تگزاس" ساخته یولی ادل (سال ۲۰۰۲ میلادی) و همین فیلم "آشوب" ساخته آکیرا کوروساوا (سال ۱۹۸۵ میلادی) را نام برد.

باتوجه به شباهت‌های ساختاری و محتوایی بین داستان این نمایشنامه و بعضی داستان‌های شرقی ازجمله اسطوره شاه فریدون در **شاهنامه فردوسی**، یا افسانه هندی گل بکاولی و یا قصه عرفانی قلعه ذات‌الصور احتمال آنکه اصل داستان از مشرق‌زمین بوده باشد، وجود دارد.

«... با کاهش داستان شاه‌لیر به نه بن‌مایه و تطبیق آن با داستان‌های موردنظر معلوم شد که این داستان با تطبیق بیش از نود درصدی بن‌مایه‌های اساسی با نمونه‌های شرقی، می‌تواند خاستگاه شرقی داشته باشد.»(خسرو جلیلی کهنه‌شهری، احسان شفیقی، ۱۳۹۰: ۱۰۹)

شاید بتوان پی‌رنگ اصلی این نمایشنامه را به‌ساده‌ترین‌شکل به‌این‌صورت بیان کرد: قدرت و پیری. کنش بزرگ نمایشنامه درهمان پرده اول با نابخردی و لجاجت ناخوشایند شاه‌لیر شروع می‌شود، آن‌هنگام که با شخصیت‌شناسی و ارزیابی کودکانه خود کهین‌دختر را از ارث محروم ساخته و قلمرو خود را میان دو دختر دیگر تقسیم می‌کند. این‌گونه ارزیابی میزان ارادت میراث‌بران نه‌تنها در روزگار ما کودکانه جلوه می‌کند بلکه درافق دلالت‌های معنایی آن روزگار هم (که اصولاً مسئله پادشاهی و تعیین جانشین مسئله‌ای بسیارمهم وحیاتی به‌شمار می‌رفته) سخت ساده‌انگارانه می‌نماید. این نیست مگر آنکه عقل لیر را درشرف زوال و حواس‌پرتی و جنون پیری را درحال‌استیلا بر او بی‌انگاریم. این نکته نه‌تنها در فضای کلی نمایشنامه احساس می‌شود بلکه شخصیت دلقک نیز به‌عنوان وجدانی بیدار جابه‌جا درلفافه طنز و طعن بر آن صحه می‌گذارد.

به‌نوعی بیننده اثر در همان دقایق ابتدایی با دیدن حرکات نابخردانه شاه‌لیر این ده تاریکی را برای او پیش‌بینی می‌کند و این هنر شکسپیر است که در ادامه ماجرا را هم‌چنان جذاب نگاه داشته و بیننده را تابه‌آخر باخود همراه می‌سازد. گویی که این تقدیر محتوم و خداخواسته شاه‌لیر است که جنون پیری در او سر بردارد و دردوران آخر عمر او را درکشاکش داستانی مخوف و پرآب‌چشم بغلتاند. این از خصوصیات تراژدی‌های کلاسیک محسوب می‌شود.

۲-۲- فیلم آشوب

این فیلم که اقتباسی آزاد و ژاپنی‌شده از نمایشنامه **شاه‌لیر** شکسپیر است، محصول سال ۱۹۸۵ میلادی فرانسه و ژاپن بوده و کارگردانی و تدوین آن توسط آکیرا کوروساوا انجام شده است. نویسندگان فیلم‌نامه کوروساوا، هیدئو اوگونی و ماساتو ایده هستند. بنابه اطلاعات موجود در فیلم‌نامه ترجمه‌شده این فیلم (آشوب (۱۳۷۶) ترجمه گیلدا ایروانلو، چاپ اول، صفحه‌های ۱۹۳ تا ۱۹۶، تهران، نشر نی) کوروساوا در نگارش فیلم‌نامه این فیلم گوشه‌چشمی هم به موتوناری موری (۱۵۷۱-۱۴۹۷) فئودال ژاپنی قرن شانزدهم داشته که قلمرو خود را بین سه پسرش تقسیم کرده و آنان درتوافق کامل به سرزمین‌های خود حکم رانده‌اند. نگاه کوروساوا و همکارانش در نگارش فیلم‌نامه معطوف به‌این بوده که اگر این سه پسر توافق نمی‌داشتند، چه اتفاقی می‌افتاد. در روند این اقتباس همین‌طور که دیده می‌شود، سه دختر شاه‌لیر به سه پسر هیده‌تورا ایشی مونجی تبدیل شده‌اند که نام‌های آن‌ها به‌ترتیب سن تاروتاکاتورا، جیرو ماساتورا و سابورو نائوتورا است. باتوجه به نگاه نویسندگان فیلم‌نامه به تاریخ حکومت‌های ژاپنی و شخصیت موتوناری موری، این تغییر دختران شاه‌لیر به پسران هیده‌تورا درجهت ژاپنی کردن متن، حرکتی درست به‌نظر می‌رسد. تغییر بزرگ دیگری که نویسندگان فیلم‌نامه درمتن اصلی داده‌اند، اضافه کردن شخصیتی جدید به‌نام بانو

کائده به متن است که بسیاری از تحلیلگران او را اقتباسی از شخصیت لیدی مکبث می‌دانند. او زنی است که به‌واسطه کینه شخصی که با هیده‌تورا دارد، با دسیسه‌ها و توطئه‌های خود درمیانه فضای مرگبار و پرتنش فیلم نقشی اساسی را در پیشبرد وقایع بازی می‌کند. این ابتکار نویسندگان فیلم‌نامه درواقع اندکی از فرم تقدیری و کلاسیک نمایشنامه کاسته و کفه تقدیر و اراده خدا/خدایان را به‌نفع انگیزه‌های انسانی سبک می‌کند. درواقع با این‌که شاید درظاهر نتوان چنین برداشتی کرد اما انجام این تغییر درسطح مؤلفه‌های فرهنگی پایه‌ای درواقع نوعی به‌روز کردن و امروزی کردن اثر به‌شمار می‌رود. چراکه به‌ضرص‌قاطع می‌توان ادعا کرد که انگیزه‌های بشری برای مخاطب امروزی قطعاً پذیرفتنی‌تر از قضاوقدرصرف به‌شمار می‌رود.

۳- مؤلفه‌های فرهنگی چهارگانه نمایشنامه شاه‌لیر

۳-۱- دانش درنمایشنامه **شاه‌لیر**

درطول نمایشنامه جایی به‌شکل‌مستقیم صحبت از دانش و تعاریف و مصادیق آن نمی‌شود؛ اما نگاهی اساطیری، تقدیرگرا و یونانی‌مآب درکار است که درقسمت‌هایی از نمایشنامه درتقابل با علم تجربی و نگاه انتقادی قرار می‌گیرد. شخصیت ادموند فرزند نامشروع گلاوستر که درپرده‌های پایانی نمایش نقش عمده‌ای را به‌عهده دارد، درصحنه دوم از پرده اول نمایش از پدرخود گلاوستر می‌شنود که علت کشمکش‌ها و درگیری‌های اخیر، خورشیدگرفتگی‌ها و ماه‌گرفتگی‌هاست. سپس درتک‌گویی بعدی خود این نوع اعتقاد را نشانه سبک‌مغزی آدمیزاد می‌خواند و این‌ها را بهانه‌هایی واهی می‌داند که انسان می‌تراشد تا ضعف‌ها، کاستی‌ها و گناهان خود را توجیه کند. ادموند در این صحنه و یکی دو جای دیگر درتک‌گویی‌های خود از حامیان نگاه انتقادی و تجدیدنظرطلبی درعلم و دانش به‌نظر می‌رسد. اما درادامه باتوجه به‌نگاه عمیق تقدیرگرایانه‌ای که هم‌چون تراژدی‌های یونان باستان بر فضای اثر حاکم است، او به‌قطب منفی داستان بدل شده و درنهایت به مرگی فجیع و درهیئت شخصی رذل کشته می‌شود. درنهایت درموردفلسفه جاری درکل اثر می‌توان گفت که روح کلی حاکم بر آن فرمی تقدیرگرایانه بامحوریت تقدیر و خدایان و رودررویی سرشت آدمی باقدرت‌های خدایان دارد؛ انگار گفت‌وگویی فیلسوفانه بین خواست‌ها و قدرت‌های بشر و محدودیت‌های او با خواست‌ها و تصمیم‌گیری‌های خدایان درجریان است. شاه‌لیر که پادشاهی پرقدرت و بزرگ است، خطایی تراژیک انجام می‌دهد (تقسیم قلمرو بین دو دختر بزرگش و راندن دختر سوم از خود) و پس‌ازآن تقدیر و حوادث گوناگون فضا را به‌سمتی می‌برد که این شخصیت درشرایطی تراژیک از دنیا می‌رود. رد دیالکتیک انسان و سرنوشت درتراژدی‌های یونان باستان در

این‌جا مشهود است. نگاهی پرسش‌گر و فیلسوفانه که سخت تداعی‌کننده نگاه فیلسوفان یونان باستان است، درسراسر داستان دیده می‌شود.

۳-۲- دین در نمایشنامه **شاه‌لیر**

داستان این نمایشنامه ظاهراً در دوران پیش‌ازمسیحیت می‌گذرد. هیچ‌جای داستان اشاره‌ای به دین مسیحیت، کلیسا یا کشیشان نمی‌شود؛ درعوض درسرتاسر داستان نام خدایان باستانی یونان و روم به‌چشم می‌خورد. فضای مذهبی حاکم بر داستان به‌تمامی یادآور اعتقادات کازموسنتریک یونان باستان است. خدایان المپ درجایگاه بلند خود برای ریزودرشت زندگی انسان تصمیم می‌گیرند و اراده و قدرت انسان درمقابل خواست آنان بازیچه‌ای بیش نیست. درجایی از داستان (پرده چهارم/ صحنه یکم) گلاوستر گفت‌وگویی چنین دارد:

«ما، باخدایان، کارمان همان داستان مگس است و بچه‌های بازیگوش، به‌بازی می‌کشندمان» (شاه‌لیر، شکسپیر ۱۳۸۲: ۹۷)

کوچک‌ترین رد ظاهری از مسیحیت جاری در دوران شکسپیر درطول نمایشنامه نیست؛ اما ازسوی‌دیگر پرسش‌ها و بررسی‌های فراوانی درزمینه‌ی مسایل مذهبی یا مربوط به‌مذهب درطول داستان از زبان شخصیت‌ها مشاهده می‌شود...

همان‌گونه که دربخش پیشین هم گفته شد، ماجرای رویارویی و جدل انسان و اراده او باسرنوشت و تقدیر خدایان است که هرچه پررنگ‌تر خود را نشان می‌دهد. اگر مقوله جبر و اختیار و حدود قدرت تصمیم‌گیری خدا (خدایان) را مایه‌ای مذهبی بگیریم، این بن‌مایه درسرتاسر اثر جاری است و بررسی مسئله جبر و اختیار به‌عنوان دغدغه‌ای اساسی درکل آن وجود دارد.

۳-۳- روابط قدرت در نمایشنامه **شاه‌لیر**

شکل روابط قدرت در این نمایشنامه شکل پادشاهی است. لیر پادشاهی است که قلمروی وسیعی داشته و بعد از تقسیم قلمروی خود بین دو دخترش از تخت سقوط کرده است. یکی از بن‌مایه‌های اصلی نمایش پیری پادشاه و واگذاری قدرت است؛ شکلی از واگذاری که در زمان حیات صاحب‌قدرت صورت می‌گیرد. این نوع انتقال قدرت در پادشاهی‌های مشرق‌زمین و خاورمیانه کمتر دیده می‌شود و چنان‌چه در تاریخ ایران می‌بینیم، بحث فرزندکشی جهت حذف مدعیان جوان و تازه‌قدرت بسیار اتفاق افتاده است؛ اما درشکل‌اروپایی قدرت این پدرکشی است که بیشتر اتفاق می‌افتد؛ از ماجرای ادیپ شهریار تا قتل هملت بزرگ به‌دست برادرش و قتل پدر

به‌دست برادران کارامازوف و همین شاه‌لیر اغلب این نیروهای جوان و جدید هستند که با قتل پدر بر سریر قدرت می‌نشینند. در این‌جا هم قدرت پس‌ازآن که ابزارهای عملی و اهرم‌های خود را واگذار کرد، توسط فرزندان خلع‌سلاح شده و درنهایت به‌قتل می‌رسد.

شخصیت دلقک در این نمایشنامه کارکردی چندوجهی دارد؛ ازیک‌طرف نماینده مردمان فقیر شهرها و روستاهاست که در بازی بزرگان بر سر قدرت فقط دستورات متناقض دریافت می‌کند و این‌رو به آن رو می‌شود. ازطرف‌دیگر تذکردهنده‌ای است که با زبانی گاه شیرین و بیشتر تلخ اشتباهات پیرانه‌سر صاحب قدرت را به او تذکر می‌دهد. انگار حضور او قرار بوده از ابتدا برای صاحب قدرت نقش تعدیل‌کننده قدرت و ملایم‌کننده شدت سخت‌گیری و فشار او بر رعیت داشته باشد. ازطرفی شخصیت دلقک، فیلسوف یا حکیمی است که سؤالاتی دارد؛ عملکرد قدرت و بخش‌های مختلف آن و سازوکارهای آن را به‌نقد می‌کشد و به‌پرسش می‌گذارد. دلقک در بازی قدرت بین شاه و شاهزادگان و اشراف چگونگی اعمال قدرت و چرایی عملکردها را بررسی می‌کند. این شخصیت چنان‌که می‌دانیم در تاریخ ایران نیز سابقه دیرینه‌ای دارد و نقش آن نیز تاحدودی مشابه نقش دلقک این نمایشنامه بوده است. کناره‌گیری پادشاه پیر درابتدای داستان از قدرت به‌نظر عملی نادرست و منطقی می‌آید. مشکل این جاست که او درانتخاب جایگزین به‌شدت ظاهربین و ضعیف عمل می‌کند. خود عمل واگذاری قدرت جنسی دموکراتیک دارد، اما درنحوه عملکرد است که لیر دچار خطا می‌شود و به سرنوشتی تراژیک راه می‌برد. اگر عملکرد لیر درانتقال قدرت را فقط از دیدگاه سیاسی بنگریم، عملکردی نافی قدرت مطلقه و انعطاف‌پذیر در برابر مصالح کشور می‌بینیم؛ عملکردی که شاید ریشه در دموکراسی یونان باستان یا نفی دیکتاتوری در روم باستان داشته باشد. این عملکرد در سازوکارهای عملکرد قدرت در مشرق‌زمین بیگانه به‌شمار می‌رود و حداقل تاریخ ایران کمتر چنین عملی را به‌خاطر دارد.

۳-۴- روابط جنسیتی درنمایشنامه **شاه‌لیر**

در این نمایشنامه ایفای نقش‌های اصلی به‌عهده زنان است. سه دختر شاه‌لیر گونریل، ریگان و کوردلیا همگی از جنس زنان قدرتمند و عمل‌گرا هستند که در پیشبرد نقشه داستانی نمایشنامه نقشی چشم‌گیر دارند. اگر در اغلب نمایشنامه عصر شکسپیر زنان آلت‌دست مردان هستند و جز ظلم‌پذیری و انفعال خاصیتی نداشتند (مثل نمایشنامه **هملت**)، در این‌جا این مردان هستند که آلت‌دست زنان‌اند. زنان با قدرت‌های زنانه خویش مردان را در فعل‌وانفعالاتی که خود می‌خواهند، اسیر کرده‌اند. در طول نمایشنامه، دو شخصیت زن (گونریل و ریگان) مجمع رذالت‌ها و پستی‌های بشری هستند و باعملکردهای قدرت‌طلبانه و خودخواهانه‌شان پایانی فجیع و دردناک بر داستان

رقم می‌زنند. اما شخصیت زن سوم بی‌شک پاک‌ترین و معصوم‌ترین شخصیت داستان است. کوردلیا باوجود معصومیت و پاکی‌اش هرکجا که لازم است، شجاعانه دست‌به‌عمل زده و چهره قدرتمند و انسانی از خود نشان می‌دهد. در طول نمایشنامه، شکسپیر به‌کرات گوشزد می‌کند که همان‌گونه که آلودگی زن به رذایل اخلاقی و خصایص پست بسیار زشت و نکوهیده است، چهره زن بدکار را از مرد بدکار زشت‌تر نمایش می‌دهد؛ ازطرف‌دیگر دارا بودن خصایل نیک و آراستگی به فضایل نیز برای زن چهره‌ای بسیارزیباتر از مرد نیکوکار خواهد ساخت. زنان در این داستان موتور محرکه درام هستند و کشمکش و درگیری رخ نمی‌دهد، مگر با عملکرد ایشان. قدرت‌طلبی، بی‌وفایی و ناسپاسی، نامهربانی، دسیسه‌چینی، حقه‌بازی و توطئه‌چینی ازیک‌طرف و مهرومحبت، وفا، یک‌رنگی، زیبایی و ازخودگذشتگی ازطرف‌دیگر همگی صفات پررنگی هستند که به‌غایت در زنان این نمایشنامه دیده می‌شود و آنان را به شخصیت‌هایی جاندار و مؤثر بدل می‌سازد. نگاه جنسیتی حاکم بر نمایشنامه حالتی مساوات‌گر دارد و همان‌قدرکه زنان مثبت‌ومنفی در داستان تأثیرگذارند، مردان هم تأثیر دارند. مهرومحبت و یک‌رنگی کوردلیا در همان آغاز با عشق و علاقه خالصانه پادشاه فرانسه پاسخ می‌بیند و در ادامه نیز نقش زنان را هم‌چنان پررنگ می‌بینیم. این نگاه برابر به مردوزن تاحدودی مرتبط با فرم یونانی و پیروی نمایشنامه از الگوهای تراژدی یونان باستان به‌نظر می‌رسد؛ چراکه در آن نوع از درام نیز تاحدودزیادی شاهد این نوع نگاه هستیم.

۴- مؤلفه‌های فرهنگی چهارگانه درفیلم آشوب

در ادامه پارامترهای چهارگانه فرهنگی را در فیلم آشوب ساخته آکیرا کوروساوا موردبررسی قرار می‌دهیم.

۴-۱- دانش درفیلم آشوب

از نخستین سکانس‌های فیلم، با کابوس ترسناکی که هیده‌تورا درخواب ناگهانی‌اش در اردوی شکار می‌بیند و سپس استعاره تیرهای سه‌گانه که تک‌تک می‌شکنند، ولی هر سه باهم نمی‌شکنند و طعنه‌ها و صحبت‌های تلخ سابدرو درمورد جنگ قریب‌الوقوع بین سه برادر، اطلاعاتی راجع به ماجراهای این ده فیلم به‌شکلی پیش‌گویانه و تقدیرگرایانه به مخاطب داده می‌شود. بنابه سنت باستانی تراژدی از همان ابتدا پیش‌گویی می‌شود که فاجعه‌ای در راه است. این نوع خبردهی از فاجعه قریب‌الوقوع (به‌عبارتی برائت‌استهلال) که درابتدای فیلم اتفاق می‌افتد، مایه پررنگی از تقدیر و سرنوشت و اراده خدا یا خدایان را به داستان فیلم می‌دهد. ماجرا بسیار شبیه به دیالکتیک سرنوشت و اراده انسان و تقدیر و اراده خدا (خدایان) در تراژدی‌های یونان باستان است. پیری

و ضعف کهولت بر پادشاهی قدرتمند و بی‌رحم (که بسیار بی‌رحمی کرده و خون‌ها بر زمین ریخته) چیره شده و ذهن او را ضعیف و کم‌سو ساخته و اکنون او درصدد است که قدرتش را به پسران خود واگذار کند. با کم‌هوشی و سنجشی ضعیف، دو پسری را که برایش چاپلوسی می‌کنند، به حکومت دوپاره سرزمین خود می‌گمارد و پسر سومش را که راست‌گو و صادق است، ازخود می‌راند. از این‌جاست که دست تقدیر که او را تا این‌جا آورده، تا دل فاجعه نیز همراهی خواهد کرد. عملکرد او در رابطه با تقدیر هم‌ارز قهرمانان تراژدی‌های کلاسیک یونان باستان است. به‌لحاظ فنی نیز نوع چهره‌نگاری بازیگر نقش هیده‌تورا و گریم خاص او از ابتدا فرمی تراژیک و مقرون به فاجعه را به تماشاگر القا می‌کند و همه این تدابیر درمجموع راه را برای رسیدن به فاجعه بزرگ و پرشکوه انتهای فیلم (جنگ‌های بزرگ و پرتعداد، تیراندازی‌های بی‌شمار، حریق‌های عظیم و نمایی از فروپاشی زمین) هموار می‌کند. نوع نگاه سه برادر به دنیا و فلسفه آن‌ها در زندگی در مورد هر سه آن‌ها سنت‌شکنی و پایدار نبودن در رسوم معهود و آزمایش شده است. هر سه به‌نوعی ساختار سنت را می‌شکنند؛ برادربزرگ با آغاز عهدشکنی علیه پدر (به تحریک همسرش کائده)، برادرکوچک‌تر با شکستن سنت تمکین دربرابر برادر بزرگ (به تحریک اطرافیانش) و برادر کوچک با تندگویی و برخورد خشن ابتدایی خود باپدر. تقدیر به‌گونه‌ای عمل می‌کند که رسوم بزرگ هزاران ساله و عهدهای عظیم می‌شکنند و فرو می‌ریزند. اراده انسان درمقابل این تقدیر، هیچ است. بخشی از گفت‌وگوهای کیوامی (دلقک) و تانگو درمتن فیلم‌نامه چنین است:

کیوامی: آیا خدا یا بودایی در این جهان نیست؟ اگر وجود دارند باید صدای مرا بشنوند! آیا درآسمان آن‌قدر کسل می‌شوند که به تماشای مردن انسان‌ها، نظیر کرم‌های خاکی می‌نشینند؟ خدایا! آیا دیدن و شنیدن گریه و زاری بشر این قدرمضحک است؟

تانگو: کافی است! به خدایان و بودا ناسزا مگو! آن‌ها هستند که می‌گریند! بدی‌های بشر... تکرار خستگی‌ناپذیر حماقت مخلوق که بقای حیاتش را منوط به‌مرگ دیگران می‌داند. حتی خدایان و بودا هم نمی‌توانند ما را از آن درامان دارند...«(کوروساوا، ۱۳۷۶: ۱۸۳ و ۱۸۴)

۴-۲- دین در فیلم آشوب

مقولات دینی که گاهی در طول فیلم به‌چشم می‌خورد، مربوط به‌آیین بودایی ژاپن هستند و نام بودا آمیدا و خدا و خدایان از زبان شخصیت‌ها شنیده می‌شود. تقریبا همان گونه‌گونی که در مقوله دین در ژاپن وجود دارد، به‌شکل‌کامل در این فیلم هم دیده می‌شود؛ مخلوطی از مذهب شینتو و بودایی‌گری که هم امروز نیز در جامعه ژاپن وجود دارد. همه این عقاید دینی در کنار

هم و به‌شکلی‌مسالمت‌آمیز در ژاپن وجود دارند و به هم‌زیستی کامل رسیده‌اند. در طول فیلم نیز این حالت ترکیبی در مورد بودا آمیدا و خدای واحد و خدایان شینتو وجود دارد. در صفحه ۱۵۷ فیلم‌نامه، بانو سوئه یکی از شخصیت‌ها تصویر نقاشی‌شده بودا آمیدا را به برادرخود تسورومارو می‌دهد تا حامی او باشد.

در داستان فیلم همانند تراژدی‌های یونان باستان بحث اعتقاد مذهبی و پرسش فلسفی به تلفیق رسیده‌اند. همان‌گونه که تراژدی‌های یونان باستان به‌نوعی متون مذهبی بودند و اجرای آن‌ها نیز نوعی آیین به‌شمار می‌رفت و ازطرفی دردل این متون سووالات فلسفی به‌سبک‌وسیاق نزدیک به‌روش فلاسفه یونان باستان مطرح شده و موردبررسی قرار می‌گرفت، در این فیلم هم تلفیقی از فرم آیینی مذهبی و پرسش‌های عمیق فلسفی درمورد قدمت و اراده انسان و خدا (خدایان یا سرنوشت) به‌چشم می‌خورد. البته باتوجه به‌این که شخصیت‌های اصلی فیلم در هیچ‌کجا به دین و مذهب خود اشاره نمی‌کنند، صحبت از ظاهر دین و آیین کم در فیلم وجود دارد؛ اما در بعد محتوایی گره‌خوردگی اعتقادات مذهبی (به بودا آمیدا، خدا و خدایان) و پرسش‌گری و انتقاد فلسفی وجود دارد.

۴-۳- روابط قدرت درفیلم آشوب

هیده‌تورا پادشاهی مقتدر و خون‌ریز بوده و طی سالیان دراز جنگ‌های فراوانی کرده و قدرت خود را در پهنه قلمرو خویش پایدار ساخته است. بی‌رحمی و قتل و کشتارهای او درمیان عامه مردمان از او چهره‌ای منفور ساخته و هرازگاهی کسانی که از او زخم‌خورده‌اند، در داستان پیدا می‌شوند. او در پیری تصمیم به تقسیم قلمرو خود به سه قسمت می‌گیرد که درنهایت باراندن پسر کوچک، قلمرو خود را میان دو پسر بزرگش تقسیم می‌کند. مقوله کناره‌گیری پادشاه بزرگ و پیر از قدرت ظاهراً در تاریخ ژاپن بی‌سابقه نیست و این امر حداقل در مورد موتوناری موری فئودال قرن شانزدهم اتفاق افتاده است. اما این پادشاه درعین انجام این تقسیم قدرت، نماد پادشاهی را برای خود نگاه داشته و مقام پادشاه بزرگ را برای خود حفظ می‌کند که بعد با توطئه و خیانت پسرانش آن را ازدست می‌دهد. ازطرفی بعد از این‌که جنگ قدرت بین بازماندگان آغاز می‌شود، می‌بینیم که سازوکارهای به‌دست آوردن و حفظ قدرت و تعادل و توازن وزنه‌های قدرت از الگوهای سیستم‌های حکومتی دیکتاتور مطلقه پیروی می‌کنند؛ یعنی حتی انتقال قدرت به‌شکل‌مسالمت‌آمیز هم ساختاری دیکتاتوری و فردمحور دارد. پس‌ازآن هم که جنگ‌های قدرت درست به سبک و سیاق حکومت‌های صددرصد دیکتاتوری و فقط بامحوریت شاه است که اتفاق می‌افتد و دراین‌میان این سربازان، عامه مردم و سکنه شهر و روستاها هستند که هیچ جایگاهی در تعیین

سرنوشت سیاسی خود ندارند و فقط ناظران ساکت و صامت این جنگ‌های قدرت هستند.

شخصیت دلقک در این‌جا هم مثل نمایشنامه مبدأ حضور دارد و با گفتارها و طعنه‌های گاه‌به‌گاه خود حرف‌هایی را که از جایگاه دیگری نمی‌توان به مقام رفیع پادشاه زد، به او می‌زند. شخصیت دلقک درطول نمایش به‌همراه پادشاه این‌طرف و آن‌طرف می‌رود و در همه سرنوشت او تا دمِ‌مرگ شریک است؛ در بازی‌های قدرت بازیچه‌ای است که از قدرت، فقط زبان طعن و اشاره‌اش را دارد و فقط می‌تواند پادشاه از تخت افتاده را به درست و اشتباه اندیشه‌اش زنهار زند. درنهایت هم می‌بینیم که در بازی قدرت کاری از او ساخته نیست.

۴-۴- روابط جنسیتی درفیلم آشوب

تبدیل دختران شاه‌لیر در نمایشنامه مبدأ به پسران هیده‌تورا نقش زنان را که در نمایشنامه اصلی بسیار پررنگ است، در این فیلم کم‌رنگ کرده و فقط اضافه شدن شخصیت بانو کائده تاحدودی این توازن را به‌نفع طرف زنانه داستان تغییر می‌دهد. بانو کائده شخصیتی مشابه لیدی مکبث دارد؛ زنی باهوش، قدرتمند و بی‌رحم که با دسیسه‌ها و حیله‌گری‌هایش نقشی تعیین‌کننده در سرنوشت قهرمانان داستان بازی می‌کند. در قیاس با نمایشنامه مبدأ می‌توان گفت شخصیت بانو کائده جایگزین شخصیت ادموند (فرزند نامشروع گلاوستر) شده است و تقریبا همان نقشی را در پیشبرد داستان دارد که او در نمایشنامه داشت. بانو کائده متعلق به‌خاندانی سلطنتی بوده که توسط هیده‌تورا نابود شده‌اند و پس از نابودی خانواده‌اش، او که از آنان به‌جا مانده بوده، به‌همسری پسر ارشد هیده‌تورا درآمده و درتمام سالیان حضورش در خاندان ایشی مونجی منتظر فرصت بوده تا انتقام خانواده خود را از ایشان بازستاند و با فرصتی که تقدیر دراختیارش قرار می‌دهد، همین کار را انجام می‌دهد و درواقع اصلی‌ترین عامل انسانی دخیل در فروپاشی خاندان ایشی مونجی است.

البته لازم‌به‌ذکر است که حضور او در بازی‌های سیاسی و توازن قدرت حضوری زنانه و از جایگاه ویژه همسر پادشاه است و به روش‌های اغواگرانه زنانه است که تدابیر خود را پیش می‌برد. به‌لحاظ سنتی و قانونی او جایگاهی فراتر از همسر پادشاه ندارد (پادشاهی که می‌تواند چندین همسر اختیار کند) و با ابتکار و هوش و استعداد فردی خویش قدرت خود را از حدودی که سنت در اختیار او قرار داده است، فراتر می‌برد و مهره‌ای تأثیرگذارتر از حدِانتظار می‌شود. یعنی دربستر فرهنگی/ تاریخی ژاپن این زن باید به خواسته‌ها و فرمان‌های مردان خاندان سلطنتی گردن گذاشته و تمکین کند؛ اما عملکرد او درجهت شکستن ساختار این سنت است و به‌شکلی خارج از معیار به‌این حرکات دست می‌زند و نه‌دقیقاً در بستری که فرهنگ برای او مهیا کرده باشد. نوع عملکرد او

بسیار شبیه دسیسه‌گری‌ها و توطئه‌چینی‌های زنان درباری در تاریخ ایران است که معدود زنانی با تکیه بر استعداد و قدرت فردی خود فراتر از معیارهای ظاهری جامعه و فرهنگ زمان خود دست به اقداماتی ساختارشکنانه می‌زدند؛ وگرنه زمینه ابراز قدرت آن‌ها به‌شکل‌سنتی هرگز فراهم نبود.

۵-نتیجه‌گیری

در این بخش جدول مقایسه‌ای زیر برای دو اثر ارایه می‌شود تا تفاوت‌ها و شباهت‌های مؤلفه‌های فرهنگی موردبحث در متن مقاله به‌شکلی موجز و مدون دیده شود.

	دانش	دین	روابط قدرت	روابط جنسیتی
نمایشنامه **شاه‌لیر**	تقدیرگرایی، پرسش‌هایی درمورد اراده انسان و خواست خدایان، نشانه‌های شروع دوره بازنگری و تجربه‌گرایی و آزمایش‌گری	پیش از مسیحیت، خدایان باستانی اروپا، نگاه تقدیرگرایانه، گناه وراثتی	پادشاهی از جنس اروپایی، حضور قدرتمند درباریان و فئودال‌ها، مسوولیت نسبی پادشاه و محدودیت نسبی قدرت حاکم	فضای زنانه، حضور قدرتمند زنان، نگاهی مساوات‌گر و با برابری نسبی مرد و زن از جهت تأثیرگذاری
فیلم آشوب	تقدیرگرایی، پرسش‌هایی درمورد اراده انسان و خواست خدایان، نشانه‌های شروع دوره بازنگری و تجربه‌گرایی و آزمایش‌گری، شورش تجدد بر سنت	نگره مذهبی ترکیبی، بودایی و شینتو، قدرت لایزال خدایان بر انسان و سرنوشت او	قدرت مطلقه و مسوولیت‌ناپذیر صاحبان قدرت، که با واگذاری قدرت توسط پادشاه به چالش سختی در توازن قوا کشیده می‌شود، شورش جوانان بر پیران قدرتمند	حضور زنان به‌عنوان اشخاصی که به‌روش اغواگری زنانه در ساختار قدرت جایی برای خود باز می‌کنند

بحث

در شکل‌کنونی و با نگاه به جدول بالا می‌توان به‌شکلی‌حدودی به این نتیجه رسید که نگرش اولیه منظورنظر شکسپیر در قرن شانزدهم حداقل در این چهار مؤلفه منتقل شده است. فیلم‌نامه‌نویس با تبدیل دختران شاه‌لیر به‌پسران هیده‌تورا تاحدودی به‌شرقی‌تر شدن ماجرا کمک کرده و از غرابت تقسیم قدرت توسط یک پدرتاج‌دار دربین سه فرزند دختر کاسته است. ازطرفی همان‌طور که ذکر شد اضافه کردن بانو کائده جهت افزودن انگیزه‌های انسانی درتقابل با تقدیر محض، تاحدودی درک دنیای داستان را برای بیننده امروزی سهل‌تر می‌کند. در ادامه به چهار مؤلفه فرهنگی منتخب به‌صورت جداگانه می‌نگریم.

- **دانش**: باتوجه به نگاه امروزی فرهنگ ژاپنی (و جهانی) به امر دانش که تاحدودزیادی حکایت از سلطه منطق زمینی و دخالت ندادن عوامل متافیزیکی در امور انسانی دارد، فیلم‌ساز موفق شده است که با چیدمان درست منطق و قانون علیت در زنجیره حوادث داستان نوع نگاه امروزی به امر دانش را در اقتباس خود از این داستان کلاسیک خلق کند، به‌گونه‌ای که دانش در تاروپود داستان این فیلم جایگاهی نه والاتر و نه پست‌تر از نگاه انسان امروزی دارد.

- **دین**: فیلم‌ساز با اضافه کردن دغدغه‌های مذهبی بودایی/ شینتو به‌شکلی به‌قاعده و کنترل‌شده موفق شده نوع نگاه به‌مقوله دین در اثر اصلی را تاحدزیادی منتقل کند. ازطرفی دغدغه‌های مذهبی انسان ژاپنی (و نیز انسان غربی) امروز نه کهنه و غیرقابل‌لمس که به‌شیوه‌ای متجانس و درگیرکننده در فیلم به‌چشم می‌خورد. البته لازم به‌ذکر است که این مسئله خاص شاید به‌علت تفاوت نوع مذهب و نوع نگاه به مذهب و حضور پررنگ‌تر مذهب در صحنه سیاسی اجتماعی کشور ما برای مخاطب ایرانی کمتر از مخاطب جهانی قابل‌لمس باشد.

- **روابط قدرت**: درمورد این مؤلفه حالتی خاص اتفاق افتاده است. به‌این‌معنا که می‌توان گفت نوع انتقال قدرت در نمایشنامه اصلی باتوجه به پیشینه سیاسی و اجتماعی مشرق‌زمین تاحدزیادی وصله‌ناجور به‌نظر می‌رسد. اما در این‌جا نیز تناظر تاریخی قابل‌توجهی که در کشور ژاپن وجود داشته (ماجرای تاریخی موتوناری موری) و تبدیل سه دختر به سه پسر و نوع بومی‌سازی هوشمندانه‌ای که اتفاق افتاده باعث شده که باور قوانین حاکم بر دنیای اثر سخت نبوده و مخاطب احساس غیرواقعی بودن درمورد آن نداشته باشد.

- **روابط جنسیتی**: همان‌طور که شرح آن رفت به علت حضور پررنگ زنان در نمایشنامه اصلی این مؤلفه به‌شکل‌ویژه‌ای در اصل اثر موردتأکید قرارگرفته است. کوروساوا با اضافه کردن شخصیت بانو کائده کم‌رنگ شدن زنان به‌واسطه تغییر دختران شاه‌لیر به پسران هیده تورا را جبران کرده و باعث شده که این مؤلفه فرهنگی نیز به‌نسبت اصل اثر قابل‌قبول منتقل شود.

در یک جمع‌بندی کلی و باتوجه به موارد بالا می‌توان چنین گفت که بحث قدرت، پیری و زوال و دیالکتیک اراده‌های انسان و خدایان که خلاصه‌ای از مهم‌ترین سرفصل‌های محتوایی نمایشنامه **شاه‌لیر** در دوران فرهنگی خود به‌شمار می‌رود، در فیلم آشوب به‌طورکامل و با غلظت متن مرجع دیده می‌شود. علت این امر را می‌توان درشناخت درست اقتباس‌کننده از متن مرجع و نیز اعمال تغییرات به‌جا درجهت حفظ ارزش‌های متن و نیز قابل‌قبول کردن متن ازنظر مخاطبی با افق فرهنگی و معنایی متفاوت دانست.

■ پی‌نوشت‌ها

1. Descriptive
2. Parametrical
3. Normative
4. Structural

■ فهرست منابع

۱. آشوری، داریوش. (۱۳۷۹). **تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ**. تهران. انتشارات آگاه.

۲. انوری، حسن. (۱۳۸۱). **فرهنگ بزرگ سخن**. تهران. نشر سخن.

۳. جلیلی کهنه‌شهری، شفیقی احسان. (۱۳۹۰) **خاستگاه شرقی «شاه‌لیر» بر اساس تطبیق ساختار آن باداستان‌های شرقی-ایرانی، فصلنامه زبان و ادبیات تطبیقی**، دوره ۲، شماره (۳)، صفحه ۱۰۹

۴. جهانگیری، محسن. (۱۳۷۶). **احوال و آثار آرا فرانسیس بیکن**. چاپ دوم. انتشارات علمی و فرهنگی

۵. دورانت، ویل. (۱۳۶۷). **تاریخ تمدن**.

۶. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۴۱). **لغتنامه**. دانشگاه تهران. دانشکده ادبیات. سازمان لغتنامه. شماره مسلسل ۱۱۱ تهران.

۷. ذکی‌پور، بهمن. (۱۳۹۰). مقاله سیری اجمالی در آیین شینتو. **سایت الکترونیکی مرکز مطالعات ژاپن**

۸. رجب‌زاده، هاشم. (۱۳۸۳). **ژاپن، دیروز و امروز**. تهران. دفتر پژوهش‌های فرهنگی باهمکاری مرکز بین‌المللی گفت‌وگوی تمدن‌ها.

۹. روح الامینی، محمود. (۱۳۶۸). **زمینه فرهنگ شناسی**. ویرایش ۱۲. تهران. نشر عطار.

۱۰. شکسپیر، ویلیام. (۱۳۸۲). **شاه‌لیر** . ترجمه م. ا. به‌آذین. چاپ دوم. تهران. نشر ورجاوند

۱۱. صورتگر، لطفعلی. (۱۳۴۸). **تاریخ ادبیات انگلیس**. چاپ اول. انتشارات دانشگاه تهران.

۱۲. کوروساوا، آکیرا. (۱۳۷۶). **فیلم‌نامه آشوب**. ترجمه گیلدا ایروانلو. چاپ اول. تهران. نشر نی.

۱۳. گروم، نیک. (۱۳۸۷). **شکسپیر . قدم اول**. ترجمه معصومه علی محمدی. چاپ اول. نشر شابک.

۱۴. گریر، جرمین. (۱۳۸۱). **شکسپیر** . ترجمه عبدالله کوثری. چاپ دوم. تهران. طرح نو.

۱۵. لینگز، مارتین. (۱۳۸۳). **راز شکسپیر** . ترجمه سودابه فضایلی. چاپ اول. تهران. نشر قطره.

۱۶. هادجس، والتر (۱۳۶۵). **تماشاخانه شکسپیر** . ترجمه شهلا ید بختیار. چاپ اول: جهاد دانشگاهی.

۱۷. یوسا، میچیکو. (۱۳۸۲). **دین‌های ژاپنی**. ترجمه حسن افشار. تهران. نشر مرکز.

بررسی نظریه "تحلیل نمایشیِ" اِروینگ گافمن و "روش‌شناسی قومیِ" هارَولد گارفینکل در نمایشنامه‌یَ اولئانا اثر دیوید ممت

مینا جهانگیری [نویسنده مسوول]

ناهید احمدیان

تاریخ دریافت مقاله ۹۴/۰۱/۱۸ | تاریخ پذیرش نهایی ۹۴/۰۵/۱۷

بررسی نظریه "تحلیل نمایشیِ" اِروینگ گافمن و "روش‌شناسی قومیِ" هارَولد گارفینکل در نمایشنامه‌یَ اولئانا اثر دیوید ممت

مینا جهانگیری
عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شوشتر

ناهید احمدیان
استاد مدعو ادبیات انگلیسی، پردیس بین المللی کیش، دانشگاه تهران

چکیده

یکی از رویکردهای نوین در مطالعات علوم‌اجتماعی، تحلیل عملکردهای اجتماعی در کنش‌وواکنش کلامی افراد است که بدان، تحلیل در سطح خُرد نیز گفته می‌شود. این تعاملات کلامی تنها مؤلفه‌های آشکاری که توسط افراد قابل‌مشاهده باشد نیستند، بلکه از جنبه‌های پنهانی نیز برخوردارند که هرچند ممکن است در تعاملات ظاهری فرد نمایان نشوند، در تحلیل رفتاری افراد حایزاهمیت هستند. دیوید ممت، یکی از نمایشنامه‌نویسان مدرن صاحب‌سبک آمریکایی ازجمله نویسندگانی است که با رویکرد ویژه‌اش در استفاده از زبانی موجز و کوتاه دست به آفرینش‌هایی زده که درک مفهومی آن‌ها درگرو بازسازی کنش چهره‌ها در پرفرمانس آن‌ها است. چنین بازسازیِ روابط‌اجتماعی که به‌صورت رمزگان در سکوت‌ها و کلام چهره‌ها جاسازی‌شده است یادآور جنبه‌های پنهان کنش‌وواکنش‌های کلامی است که در آرا جامعه‌شناسانی چون اروینگ کافمن و هرولد گارفینگل به آن‌ها پرداخته شده است. این پژوهش سعی دارد این تعاملات اجتماعی پنهان را به‌صورت کاربردی در نمایشنامه‌ی **اولئانا** اثر دیوید ممت بررسی کند. در این‌راستا، تلاش شده است تا از آرای گافمن در رابطه با ارزیابی تعاملات افراد برحسب قیاس تئاتری، مدیریت تأثیرگذاری، نمایش خود، رفتار جلو و پشت صحنه، ارزیابی عملکرد و هم‌چنین از بحث آزمایشات نقض‌کننده‌ی گارفینکل که در مبحث روش‌شناسی قومی مطرح می‌شود، استفاده شود.

واژگان کلیدی: دیوید مَمِت، اولِئانا، نمایش‌نامه، اِروینگ گافمن، هارولد گارفینکل، نظریات جامعه‌شناسی

مقدمه

جامعه‌شناسی را می‌توان به دو سطح مطالعات کلان[1] و مطالعات خرد تقسیم کرد. یکی از زیرگروه‌های مطالعات اجتماعی که در سطح خرد به بررسی روابط انسانی در سطوح مختلف جامعه می‌پردازد، با عنوان "تعامل‌گرایی نمادین" شناخته می‌شود. این سطح از مطالعات جامعه‌شناختی که از اصلی‌ترین نوآوری‌های این رشته در سال‌های پس از جنگ‌جهانی‌دوم است، شامل کشف حیطه‌ی زندگی روزمره‌ی اجتماعی و تبیین تأثیر آن در روابط انسانی می‌شود. دو جامعه‌شناس آمریکایی، اروینگ گافمن و هارولد گارفینگل سهم به‌سزایی در بررسی تعاملاتی ازاین‌دست دارند. در میان محتوای برنامه‌های تحلیلی‌اش، گافمن به سه موضوع ساختارهای تعامل، ساختارهای خود و ساختارهای تجربه می‌پردازد و تلاش می‌کند تا موضوعات مشترک شناختی که افراد از آن برای تعیین معنای آن‌چه به باور آن‌ها در تعامل هر شخصی روی می‌دهد استفاده کنند. او نشان می‌دهد، افراد چگونه نشانه‌ها و علایم را در تلاش برای خلق معنا برای دیگران گِردِ هم آورده و مورداستفاده قرار می‌دهند[2]. از نگاه هارولد گارفینکل اما زیربنای تمام تعاملات اجتماعی – ازجمله «نظام و مراتب تعاملی» گافمن – نهادی است که اساساً جنبه بنیادی‌تری دارد یعنی نهادی که به چگونگی تحلیل، فهم و عمل انسان‌ها در قلمرو اجتماعی‌شان، می‌پردازد. گارفینکل در رده‌بندی نهادها این مرتبه را نهادهای «روش‌شناسی قومی» می‌نامد که در آن افراد وضعیت خود را درک کرده و مطابق آن عمل می‌کنند. جامعه‌شناسی گارفینکل بر این عقیده پایه‌گذاری شده که عقل‌ورزی، مبتنی بر فهم همگانی روش‌شناسانه است، یعنی بر اساس روش صورت می‌گیرد. این روش‌ها باید حالت جمعی و اجتماعی داشته باشند وگرنه منجر به نتیجه‌گیری واحد نمی‌شود. یعنی افراد یکدیگر را درک نکرده و به‌شکلی‌هماهنگ عمل نمی‌کنند[3].

بررسی جزبه‌جز آرا این دو جامعه‌شناس در حوزه مفاهیم و کارکردهای زبان در سطح گفت‌وگوهای میان افراد نه‌تنها در حوزه علوم اجتماعی بلکه در حوزه ادبیات‌نمایشی که اساس آفرینش‌های آن بر روی ساختارهای مکالمه محور استوار است نیز می‌تواند کارایی بالایی داشته باشد. در این‌میان دیوید ممت (۱۹۴۷) که او را نمونه اصیل یک نمایش‌نامه نویس معاصر آمریکایی می‌دانند (هادیک، ۲۰۰۵: ۴۰۶) می‌تواند گزینه مناسبی برای این بررسی باشد. ممت نویسنده‌ای است که به‌طورمشخص به اسطوره‌ی رویای آمریکایی، چندگونگی فرهنگ و هویت چندملیتی آن، و نیز روابط اجتماعی در بستر چنین پندارهای فرهنگی– سیاسی می‌پردازد. مواجهه ممت با این مضامین در کارنامه کاری او که شامل دیگر حوزه‌های آفرینش‌های خلاق (سینما، تلویزیون، مقالات، رمان‌ها و شعر) نیز می‌شود، همواره استوار بر نوعی بازنگری انتقادی و تحلیلی بر چگونگی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری این مفاهیم در تجربه زیستی انسان‌های اطراف اوست. رویکرد ممت در نمایش‌نامه‌هایش،

برخلاف صورت واقع‌گرایانه‌شان (که شاید در اولین مواجهه، اطمینان‌خاطری درباره معنای داستان به مخاطب دهد،) در اساس استوار برنمایشی از شدت شکنندگی، مرکزگریزی و عدم‌قطعیت در صور ظاهری روابط انسانی است. این عدم قطعیت که تحلیلی انتقادی از دادوستدهای اجتماعی انسان‌ها به دست می‌دهد، و به بهترین حالت در روابط مبتنی بر قدرت و اخلاقیات شکل‌گرفته، در سطح روابط کلامی چهره‌ها به‌منصه‌ظهور رسیده است. زبان ممت، در سطح انتخاب واژه‌ها و چینش جملگانی آن‌ها، زبانی موجز، مقتصدانه و ساده است. اما روابط شبکه‌ای جملاتِ چهره‌ها با یکدیگر مبتنی بر چنان پیچیدگی و ژرفنایی است که در عمل داستان را صاحب سطوح مختلفی از معنا می‌کند، معانی که نه‌تنها تعیین‌کننده داستان می‌شوند بلکه نحوه درهم‌آمیختگی درونی آن‌ها، تحلیلی مفید از چگونگی کاربرد زبان و بهره‌برداری از آن را به دست می‌دهند.

نمایش‌نامه **اولئانا** (۱۹۹۳) یکی از این آثار است. **اولئانا** اثری مبتنی بر نمایش قدرت از طریق ابزار زبان و نیز استفاده ابزاری از زبان برای جابه‌جایی قدرت و دست‌کاری در روابط مبتنی بر آن است. ممت دراین اثر تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه دادوستدهای کنترل‌ناشده‌ی زبانی در روابط دانشگاهی بین استاد و دانشجو می‌تواند بازی‌ساز گفتمانی مبتنی بر روابط جنسی شود و درنهایت تعیین‌کننده برنده میدان باشد. این رویکرد به‌ویژه ازآن‌جهت که دربردارنده بُردارهای کلامی است که دو نظریه‌پرداز بالا در سطح تعاملات خرد اجتماعی به آن پرداخته‌اند، اهمیت دارد. به‌همین‌دلیل و با توجه به نیاز مبرمی که در حوزه نقد ادبیات نمایشی در ایران، برای بنیان‌گذاری رویکرد اصولی، صحیح و نظریه‌محورانه در تحلیل ادبیات نمایشی احساس می‌شود، نویسندگان این مقاله تلاش کرده‌اند با بررسی این اثر تحت‌لوای مطالعات جامعه‌شناسی، کمکی دراین‌راستا کرده باشند.

پیشینه پژوهش

در ایران، تحقیق علمی و کاربردی مدونی روی نظریات این دو جامعه‌شناس انجام نشده‌است و مطالعات دانشگاهی درباره این دو نظریه‌پرداز بیشتر در سطح مقالات توصیفی و ترجمه‌ها است. در مورد گافمن، کمال رضوی، در مقاله‌ای توصیفی، با عنوان "دستاورد سه دهه کوشش گافمن در جامعه‌شناسی" به بررسی و تحلیل محتوی کتاب‌ها و مقالات وی پرداخته است. او با رعایت پیوستار تاریخی نظریات گافمن، به ارایه‌ی توضیحاتی پیرامون هر نظریه پرداخته و محتوای آثار گافمن را به‌صورت اجمالی موردتحلیل‌وبررسی قرار داده است. آزاده شاهمیری نیز در مقاله‌ای با عنوان "درباره‌ی اروینگ گافمن: نمایش خود در زندگی روزمره" بر نظریه‌ی "داغ ننگ" گافمن تمرکز کرده– نظریه‌ای که نشان می‌دهد افراد داغ‌خورده، که جامعه به چشم حاشیه به آن‌ها می‌نگرد،

چگونه موقعیت خود را در مقام بیگانه سامان داده و با طلب و نمایش هویت و ویژگی‌های رفتاری جدید که به وجوه شخصیتی مبهم و تار آن‌ها یکپارچگی می‌بخشد، در برابر سرکوبگری موقعیت خویش ایستادگی می‌کنند (شاهمیری، ۱۳۸۶: ۱۱). در جای دیگری، در حوزه‌ای کاربردی‌تر، حسین ابوالحسن تنهایی و شمسی خرمی در مقاله‌ای برگرفته از پایان‌نامه، رابطه‌ی باورهای دینی با سبک زندگی افراد را در جلوی صحنه و پشت‌صحنه‌ی زندگی آنان بررسی کرده‌اند. آن‌ها به این نتیجه رسیدند که افراد در موقعیت جلوی صحنه، جنبه‌ای از خود را به نمایش می‌گذارند که موردپذیرش دیگران و جامعه است و در موقعیت‌های پشت‌صحنه از آزادی بیشتری برخوردارند و به خود واقعی‌شان نزدیک‌ترند[۴]. دو اثر از گافمن نیز در سال ۱۳۸۶ و ۱۳۹۱ توسط مسعود کیان پور به فارسی ترجمه‌شده‌اند: **داغ ننگ** و **نمود خود در زندگی روزمره**. کتاب نخست، به تحلیل رفتاری افرادی در جامعه می‌پردازد که به‌لحاظ داشتن نوع خاصی از عیوب جسمی یا شخصیتی، با چالش و مشکلاتی در کنش‌های متقابل مواجه می‌شوند. دومین اثر ترجمه‌شده، که آن را اولین و شاخص‌ترین اثر گافمن می‌دانند به بررسی مهم‌ترین نظریه‌ی گافمن یعنی نمایش‌گونه بودن زندگی پرداخته است[۵].

در مورد گارفینکل، جامعه‌شناس ایرانی حسین ابوالحسن تنهایی یکی از پژوهشگرانی است که **در درآمدی بر مکاتب و نظریه‌های جامعه‌شناسی** به تبیین جنبه‌های مختلف نظریه او پرداخته است[۶]. منبع دیگری که در خصوص آرا گارفینکل در ایران وجود دارد فصلی از **کتاب نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر** نوشته جورج ریتزر و ترجمه محسن ثلاثی است. ریتزر در تشریح ریشه‌های فکری گارفینکل درباب عقل‌ورزی اجتماعی و فهم مشترک و تشخیص نقش انفعالی انسان در شکل‌دهی به زندگی روزمره، او را پیرو فلسفه‌ی ادموند هوسرل و نظریات آلفرد شوتز می‌داند و روش‌شناسی قومی او را ازآن‌جهت که بر نحوه تعریف کنش گر از موقعیت اجتماعی و عملکرد آن‌ها بر پایه این تعاریف تأکید می‌کند، هم‌راستا با مکتب پدیدارشناسی می‌داند[۷]. مقاله‌ای نیز از علی‌اصغر کاظمی با عنوان "هارولد گارفینکل" وجود دارد که وی در آن به ارایه‌ی توضیحاتی پیرامون مبانی فکری و ریشه‌های شکل‌گیری نظریه‌ی گارفینکل می‌پردازد. او هم‌چنین، دراین مقاله به اصطلاحات و نظریات گارفینکل ازجمله روش‌شناسی قومی، روش تفسیر مستند، نظم، تشریفات تنزل پایگاهی، احتساب بازنگرانه پرداخته و پاره‌ای از نقدهای واردشده ازسوی محققان جامعه‌شناسی بر نظریه‌ی گارفینکل را که پیش‌تر حسین ابوالحسن تنهایی نیز به آن‌ها اشاره کرده بود، بیان می‌کند[۸].

بررسی منابع آورده‌شده نشان می‌دهد که به‌رغم اهمیت نظریه های این دو جامعه‌شناس، در ایران

مطالعه میدانی و عملی مدونی درباره نظریات آنان انجام نشده‌است. این درحالی است که آراء این دو نظریه‌پرداز ازآن‌جهت که با گفتمان زبانی افراد در سطوح خرد سروکار دارند، می‌توانند در حوزه ادبیات‌نمایشی نیز به‌عنوان محصولی که اساساً زبان گفت‌وگو را دستمایه آفرینش هنری قرار می‌دهد، به‌کار آیند. مقاله حاضر تلاش کرده دراین‌راستا، با بهره‌گیری از روشی کاربردی و علمی دریکی از نمایش‌نامه‌های آمریکایی که زبانِ پنهانِ آن تعیین‌کننده‌ترین مؤلفه روابط علی‌ومعلولی است، دامنه این مطالعات را گسترش دهد.

مفاهیم نظری

افراد برای تعامل مؤثر با یکدیگر باید درک نسبتاً مشترکی از دنیای پیرامون خود داشته باشند. به‌این‌منظور آنان در گستره‌ای از واقعیت‌های اجتماعی با یکدیگر مواجهه می‌شوند که تعیین‌کننده‌ی چگونگی و نیز معنای تعاملات آن‌هاست. جامعه‌شناسان بر این باورند که این واقعیت‌ها فقط عینی[9] نیستند بلکه به‌صورت ذهنی[10] و از طریق ارتباطات روزمره‌ی افراد با یکدیگر ایجاد می‌شوند (برگر و لاکمن، ۱۹۶۶: ۷۰). درمیان این برساخت‌های ذهنی، "ساخت اجتماعی واقعیت"[11] فرایندی است که به‌وسیله‌ی آن افراد با یکدیگر تعامل برقرارمی‌کنند و به واقعیت شکل می‌دهد (برگر و لاکمن، همان: ۶۵). بر اساس این مفهوم، جامعه یک وجود عینی[12] نیست که به شیوه‌ی ازپیش‌تعیین‌شده و غیرقابل تغییر وجود داشته باشد، بلکه موجودیتی است که انسان‌ها ازطریق تعاملات اجتماعی‌شان ایجاد می‌کنند. هنگامی‌که افراد با یکدیگر تعامل برقرار می‌کنند (صحبت می‌کنند، گوش می‌دهند، مشاهده و ارزیابی می‌کنند و شرایط را برای درک و عکس‌العمل موردقضاوت قرار می‌دهند) درواقع درحال‌آفریدن ساخت‌های اجتماعی خود هستند. به‌این‌وسیله است که افراد می‌توانند در فرایند مستمر درک و تعریف رویدادها، واقعیت‌ها را تفسیر کنند و معنا را به مذاکره[13] بگذارند (اِستولی، ۲۰۰۵: ۶۹). برهمین‌اساس، ویلیام توماس عقیده دارد که "اگر ما شرایط را واقعی بدانیم، آن‌ها واقعی می‌شوند" (۱۹۲۷: ۹۴). به‌همین‌منوال، افراد باتوجه به عواقبی که هر موقعیت برایشان به دنبال دارد به‌تفسیر آن موقعیت می‌پردازند و سپس براساس تفسیر خود از آن موقعیت، رفتار می‌کنند. به‌همین‌دلیل است که لوییس کوزر[14] براین‌باور است که "تفاسیر ما از موقعیت‌ها باعث سازمان‌دهی تجاربمان می‌شوند" (۱۹۷۷: ۵۲۲).

درراستای نشان دادن روند تفسیری که سبب به‌وجود آمدن حس واقعیت می‌شود، گافمن با ارایه تحلیلی نمایشی تعاملات روزمره‌ی ما را با اجراهای تئاتری[15] مقایسه کرده است. به‌نظر وی، افراد به‌گونه‌ای باهم تعامل دارند که گویی بازیگرانی درحال ایفای نقش روی صحنه هستند. آن‌ها از این اجراها استفاده می‌کنند تا تأثیراتی را که در ذهن دیگران ایجاد می‌کنند، هدایت و کنترل کنند.

او این امر را مدیریت تأثیرگذاری[16] نامید و افزود افراد به‌وسیله‌ی **نمایش خود**[17] به‌صورت آگاهانه تلاش می‌کنند تا بر کسانی که آن‌ها را می‌بینند تأثیر بگذارند (کینگ، ۲۰۰۲: ۱۲۳).

هم‌چنین، گافمن با ایجاد قیاس تئاتری[18] تعامل اجتماعی را به نواحی جلوی صحنه[19] و پشت‌صحنه[20] تقسیم کرد. درست مانند یک نمایش، رفتار جلوی صحنه[21] عملی است که درمقابل مخاطب رخ می‌دهد و طی آن، افراد از ظاهر و رفتارهای جلوی صحنه بهره می‌جویند تا نقش‌شان را تسهیل و تأثیری را که به‌دنبال آن هستند، بهتر مدیریت کنند (گافمن، ۱۹۵۹: ۵۵). رفتار پشت‌صحنه[22] به‌دوراز دید مخاطب رخ می‌دهد یعنی درجایی که اجراها آماده می‌شوند و آنجا جایی است که افراد می‌توانند خود واقعی‌شان را نشان دهند. آماده‌شدن برای قرار ملاقات و یا مصاحبه، در پشت‌صحنه و زمانی که افراد لباس‌ها و نوع ظاهرشان را انتخاب می‌کنند، رخ می‌دهد (گافمن، ۱۹۵۹: ۶۱).

عملکردهای اجتماعی تعاملات پیچیده‌ای هستند که نه‌تنها از نمایش اطلاعات تشکیل شده‌اند بلکه شامل اطلاعات پنهان‌شده نیز هستند. رجینا کِنِن[23] برای‌مثال، عقیده دارد که افراد در یک رخت‌شویی عمومی و حتی درمیان غریبه‌ها سعی می‌کنند در حضور دیگران لباس‌های لکه‌دار و یا پاره‌شان را پنهان کنند تا نمایشی که از خودِ مدنظرشان در ذهن ایجاد می‌کنند، را برهم نزند (۱۹۸۲: ۱۷۸).

گافمن هم‌چنین خاطرنشان می‌کند که ما در تعاملات اجتماعی‌مان هم‌زمان هم بازیگر هستیم و هم تماشاگر (مخاطب). در قرار ملاقات نخست، هر دو طرف با مدیریت عملکردهای خود و تفسیر عملکرد دیگری سروکار دارند. در طول ملاقات، آن‌ها با مطرح کردن سوالاتی ازجمله چطور به‌نظر می‌رسم؟ آن شخص درباره من چه فکر می‌کند؟ یا اینکه من درباره‌ی آن فرد چه فکر می‌کنم؟ آیا قرار ملاقات بعدی هم لازم است؟ به ارزیابی عملکرد خودشان در سایه بازخورد دیگران می‌پردازند (گافمن، ۱۹۵۹: ۶۸). از این رهگذر آن‌ها تلاش می‌کنند تا کنش‌های خود را به‌گونه‌ای تنظیم کنند که بهترین تأثیر موردنظر را بر دیگران بگذارند. برای‌مثال، آن‌ها ممکن است احساس کنند که لازم است صادق‌تر ازآن‌چه هستند به‌نظر برسند، یا سخت‌کوش‌تر، مهربان‌تر، آرام‌تر باشند و تلاش کنند عملکردشان را درراستای القای این تأثیرات مدیریت کنند.

درهمین‌راستا، یکی از مفاهیم حایزاهمیت روش‌شناسی قومی[24] هارولد گارفینکل (۲۰۰۲: ۱۹۶۷) است. روش‌شناسی قومی که به‌صورت روش‌های افراد[25] نیز تعریف می‌شود، فرایندی است که طی آن افراد با فعالیت‌های روزمره اجتماعی‌شان معنا ایجاد می‌کنند. این دیدگاه به بررسی الگوهای زندگی افراد و اینکه چگونه دنیای اجتماعی خود را می‌سازند، می‌پردازد. علاوه‌براین، روش‌شناسی قومی تعاملات محدود و تکراری را که افراد به‌صورت روزانه با آن‌ها سروکار دارند نیز، موردمطالعه

قرار می‌دهد. هم‌چنین روش‌شناسی قومی از این ایده که تعاملات روزمره افراد با یکدیگر یک دنیای نظام‌مند ایجاد می‌کند، سرچشمه می‌گیرد. اصولی که گارفینکل به آن‌ها توجه می‌کند قواعد و روش‌های عامی هستند که رفتارها و تعاملات تکراری افراد را هدایت می‌کنند. گارفینکل عقیده دارد که باوجوداینکه اشخاص با پیروی از این اصول تعامل برقرار می‌کنند ولی هرکس مشغول ساختن دنیای خودش نیز هست.

یکی از شاخه‌های فرعی روش‌شناسی قومی تحلیل مکالمه است که به اهمیت مکالمه در ایجاد نظم اجتماعی متمرکز می‌پردازد. به عقیده فاضلی "در تحلیل مکالمه، با پیش‌فرض گرفتن این نکته که کنشگران پیش فهم‌هایی درباره‌ی نظم اجتماعی دارند تلاش می‌شود تا چگونگی بازتولید نظم، تحکیم و تغییر نهادها از طریق فرایند گفت‌وگو و کنش کلامی بررسی شود" (فاضلی،۱۳۸۳: ۸۷). برای‌مثال، پاسخ پرسش روزمره‌ی حالت چطور است؟ که به‌صورت‌متداول به‌عنوان یک احوال‌پرسی مؤدبانه استفاده می‌شود، چیزی مانند خوبم یا خوبم ممنون است. درک متداولی که در میان گروه‌ها وجود دارد این است که این سوال یک احوال‌پرسی اجتماعی است، نه درواقع پرسیدن وضعیت سلامتی فرد مقابل. اگر پاسخ‌دهنده پاسخ دقیقی درباره‌ی وضعیت سلامتی‌اش بدهد دراین‌صورت معنای تعامل اجتماعی در حد قابل‌ملاحظه‌ای تغییر خواهد کرد. (گارفینکل، ۱۳۸۳، ۴۴).

منتقدان روش‌شناسی قومی عقیده دارند که این جزییات آن‌قدر کوچک هستند که به‌نظر مهم نمی‌آیند. اما درواقع مطالعه دقیق پدیده‌های اجتماعی کوچک می‌تواند درک عمیقی از شیوه‌ی انجام کارها و برقراری ارتباط در انسان‌ها به دست دهد. در پژوهش حاضر تلاش شده است تا با استفاده از این نظرات، به تحلیل اثر ادبی **اولئانا** نوشته‌ی دیوید ممت پرداخته شود تا به اهمیت مکالمه در ایجاد یا عدم‌ایجاد ارتباطات اجتماعی، زیرسوال رفتن اصول پذیرفته‌شده اجتماعی در ایجاد ارتباط نامتعارف، نقش بازی کردن، ارزیابی عملکرد و نسبی بودن تأثیر بازخوردها بپردازد. درادامه، خلاصه‌ای از این نمایشنامه ارایه خواهد شد و پس‌ازآن موارد نظری مورد فوق در نمایش‌نامه موردبررسی قرار خواهند گرفت.

بحث و بررسی

اولئانا نمایشنامه‌ای با دو چهره است که کنش و تعامل فیزیکی بسیارکمی دارد، گرانیگاه تغییرات پی‌رنگ خود را بر مکالمه و بحث استوار می‌کند تا ازاین‌رهگذر به بررسی مخرب بودن ارتباط کلامی مدیریت‌شده‌وناشده بپردازد. نمایشنامه سیاست‌های دانشگاهی، روابط استاد و دانشجو و عجز در درک افکار و انگیزه‌های دو جنس زن و مرد را مضامین داستان خود قرار می‌دهد.

کل نمایش در سه مرحله و در ملاقات یک دانشجو در دفتر کار استادش در دانشگاه رخ می‌دهد. کارول[۲۶] دانشجوی دختری است که به استادش مراجعه می‌کند تا پیرامون نگرانی‌اش درباره مردود شدن در درس، به دلیل عدم‌درک مطالب و سخنرانی‌های پیچیده‌ی استاد با او صحبت کند. جان[۲۷] در آغاز، نسبت به او بی‌تفاوت است اما وقتی کارول احساس عدم‌صلاحیت علمی خود را توضیح می‌دهد با او همدردی می‌کند و می‌گوید چون او را "دوست دارد"(اولئانا، پرده ۱: ۱۵) قوانین و اصول را ندیده می‌گیرد و به او نمره الف می‌دهد به شرطی که او بپذیرد گاهی برای بحث پیرامون مطالب، به ملاقاتش بیاید. در طول پرده اول، تلفن مکرر به‌صدا درمی‌آید و جان صحبت کارول را قطع می‌کند تا به تماس‌های مکرر مشاور املاک پاسخ دهد. وقتی کارول فرصتی برای صحبت کردن می‌یابد نمی‌تواند منظورش را به‌روشنی بیان کند و مکالمه‌ی آن‌ها حالت شخصی پیدا می‌کند. جان در چند موقعیت شانه‌ی او را لمس می‌کند و از او می‌خواهد تا بنشیند و دفترش را ترک نکند. سرانجام زمانی‌که کارول تصمیم می‌گیرد به مسئله‌ای ب‌سیارشخصی اعتراف کند، تلفن زنگ می‌زند و او هرگز رازش را فاش نمی‌کند.

دیدار این دو در پرده‌ی دوم و چند روز پس از ملاقات پرده اول رخ می‌دهد. کارول به‌دنبال شکایتی رسمی پیرامون رفتار مشکوک استاد و با این ادعا که جان، انگیزه جنسی به او داشته با وی ملاقات می‌کند. دراین پرده کارول بسیار مسلط و راحت صحبت می‌کند و به‌وضوح با ستیزه‌جویی خاصی نسبت به جان او را به باد انتقاد می‌گیرد. باوجود حیرت، اعتراض و توضیحات جان، کارول تمایلی به باور کردن حرف‌های او ندارد. جان رفتارهای احساسی سردرگمی توأم باخشم نشان می‌دهد و وقتی کارول هراسان برای خروج به سمت در می‌رود، جان او را محکم نگه می‌دارد.

صحنه‌ی سوم، مواجهه‌ی نهایی آن‌ها را نشان می‌دهد. جان درحال‌مرتب‌کردن میز کارش است و به‌نظر می‌رسد اخراج شده است. او کارول را فرامی‌خواند تا بداند چرا کارول با رفتارش سبب اخراج او شده است. کارول که اکنون بیش‌ازپیش به خود و فضای گفت‌وگو مسلط است، شروع به یادآوری ایرادهای رفتاری جان می‌کند و می‌گوید که این کار را نه از روی انتقام بلکه به درخواست گروه انجام داده است و به‌این‌ترتیب پرده از ارتباط سِری خود با یک گروه قدرتمند سیاسی که نامش آورده نمی‌شود، برمی‌دارد. وقتی آشکار می‌شود که او مسئله تعرض جنسی و ناتوانی علمی را به‌عنوان ابزاری برای به‌دام انداختن جان برای تحمیل درخواست‌های گروه، استفاده کرده، همه‌چیز جلوه تازه‌ای پیدا می‌کند. جان، باوجود آنکه که می‌داند با قبول درخواست گروه برای تنظیم منابع امتحان به میل آنان، می‌تواند شغل و آبروی ازدست‌رفته خویش را بازیابد، نمی‌پذیرد و باخشم به‌کارول حمله‌ور می‌شود.

برای شروع، با نگاهی دقیق‌تر به متن نمایش‌نامه، مخاطب با حجم زیادی از جملات بریده‌بریده، عبارات تکراری و مکث‌هایی روبه‌رو می‌شود که درواقع مکالمه این دو نفر را از شکل یک مکالمه‌ی معمول خارج می‌کند. هم‌چنین گفت‌وگوها به‌گونه‌ای طراحی‌شده که تمام سوالات از سوی کارول و تمام پاسخ‌ها ازسوی جان ارایه می‌شوند. جملاتی که جان استفاده می‌کند درواقع پاسخ به سوالات کارول است و ابتکار عملی در جهت دادن به گفت‌وگوها در دست جان نیست. چنین به‌نظر می‌رسد که دانای کل جان است و نادانِ در طلبِ دانستن کارول. اما طراحی و مدیریت هوشمندانه کارول در کنترل و جهت‌دهی به سخنان جان با پرسش‌هایی بسیار کوتاه و تکراری، و در بسیاری‌موارد با تظاهر به درک نکردن نشان از سقراطی‌گونگی شیطنت‌آمیزی دارد که درنهایت نه به‌دنبال آگاه کردن جان بلکه به دنبال سوءاستفاده از او به نفع منافع خویش است. این مسئله فقط به کلمات و عبارات خلاصه نمی‌شود و در صمیمی شدن استاد با کارول که هم در تغییر نگاه به‌کارول از دانشجو به فرزند و هم در شرح پاره‌ای از آرزوهای فردی، مسایل زندگی ادامه می‌یابد.

"جان: ... گوش کن: من با تو همون طور حرف می‌زنم که با پسرم حرف می‌زنم. برای اینکه دلم می‌خواست اون چیزی رو داشته باشه که من خودم هیچ وقت نداشتم. با تو اون طوری حرف می‌زنم که دلم می‌خواست یکی باهام اون جوری حرف می‌زد. نمی دونم چطوری اینکار ور بکنم جز اینکه باهات شخصی و خصوصی حرف بزنم،... اما

کارول: چرا می‌خواهید با من خصوصی بشید؟" (اولئانا، پرده ۱: ۱۱)

و در جای دیگر می‌بینیم که درراستای همین خصوصی شدن و عدم مدیریت آن، کار به آن‌جا می‌کشد که جان حتی خودگویی‌های درونی‌اش را بلند به‌زبان می‌آورد و به این‌شکل درمقابل کارول آسیب‌پذیرتر می‌شود.

"کارول: دارید یه خونه جدید می‌خرید؟

جان: .... آره درسته. یه خونه خوب نزدیک یه مدرسه خصوصی..... ما درباره بهبود اقتصادی حرف می‌زدیم. (کارول در دفتریادداشت خود می نویسد.)... داشتم به مالیات مدرسه فکر می‌کردم. ..... (با خودش) کجا نوشتن که من باید بچه‌ام رو بفرستم مدرسه دولتی.... قانونه که من باید به قیمت منافع خودم اوضاع و احوال مدارس دولتی شهر رو بهتر کنم؟ این همون بار بر دوش انسان سفیدپوست نیست؟ خوبه. و (سرش را بالا می‌گیرد و به‌کارول نگاه می‌کند).... این برات جالبه؟" (اولئانا، پرده ۱: ۲۰.)

ازسوی‌دیگر، کارول نیز با دور زدن حقیقتِ نیتِ واقعی‌اش و ارایه‌ی تصویری جعلی از خود به‌عنوان دانشجویی بدون اعتمادبه‌نفس و ضعیف ازنظر علمی، به تحکیم مطابقت الگوهای پذیرفته‌شده و ساختارهای مرسوم رفتاری در ذهن خواننده یا بیننده کمک می‌کند. او ازیک‌رو خود را مطیع دستورات جان و پیرو قوانین نشان می‌دهد:

"کارول: من هر چه گفتید رو انجام دادم. من انجام دادم، من هر چیزی که.. انجام دادم، کتابتون رو خوندم، شما به من گفتید کتابتون رو بخرم و اونو بخونم. هر چه رو که گفتید من ..." (اولئانا، پرده ۱: ۵)

و ازسوی‌دیگر، بارها جمله "من نمی‌فهمم" را تکرار می‌کند، تا ازاین‌طریق جان را وا دارد برای توضیح بیشتر مفاهیم مدنظرش به خودافشایی بپردازد:

"کارول: ...اما من نمی‌فهمم. من نمی‌فهمم. من معنی هیچی رو نمی‌فهمم.... از صب تا شب این ور اون ور می‌رم فقط با یه فکر تو کله‌ام. من یه احمق‌ام."(اولئانا، پرده ۱: ۷)

این درحالی است که کارول به‌صورت گزینشی ازمیان تمام سخنانی که جان برزبان می‌آورد، آن‌هایی را که قرار است اهداف پشت‌پرده او را محقق کنند، یادداشت‌برداری می‌کند. درحقیقت افراط جان در بیان جزییات اعتقادی و زندگی شخصی‌اش و رفتار خارج از عرف او با کارول نشان می‌دهد او تا چه اندازه با نقض اصول حاکم بر روابط و تعاملات انسانی موقعیت‌های اجتماعی خود را به‌خطر انداخته و کارول را در موضع قدرت قرار داده است.

"جان: خب. (مکث) حق کاملاً با توئه. (مکث) ما قراره این سخت‌گیری‌های تصنعی "معلم" و "شاگرد" رو بگذاریم کنار، چرا باید مشکلات من سِری تر از مال تو باشن؟ البته که من مشکلات دارم. همین طور که دیدی.

کارول: با چی مشکل دارین؟

جان: با زنم... با شغلم....

کارول: با کار؟

جان: بله. و، و، شاید مشکلات من، می‌فهمی؟، شبیه مال تو باشن.

کارول: بهم می گید؟" (اولئانا، پرده ۱: ۱۳)

براساس روش‌شناسی قومی گارفینکل، آن‌چه در رابطه‌ی استاد و دانشجو به‌صورت‌معمول وجود دارد یعنی جایگاه اجتماعی و علمی بالاتر استاد، رابطه‌ای به‌دوراز تمایلات جنسی استاد نسبت به دانشجو، اعطای نمره بالا درازای عملکرد خوب و به‌دوراز احساسات فردی در نمایشنامه **اولئانا** در

سطح کلام و عمل نقض می‌شود. برای‌مثال در پرده اول داریم:

"جان: نمره‌ی تو در کل ترم "الف" ئه. اگر باز هم بیایی و با من ملاقات داشته‌باشی. فقط چند بار دیگه. نمره تو"الف" می‌شود. مقاله رو بیخیال. تو دوستش نداری. دوس نداری بنویسیش. مهم نیست. چیزی که مهمه اینه که من از علاقه‌ات آگاه هستم، و اینکه به سوالاتت جواب میدم. بیا شروع کنیم. (مکث)

کارول: چی رو؟

جان: بگو که این یه شروعه.

کارول: شروع.

جان: بله...

کارول: اما ما نمی‌تونیم شروع کنیم.

جان: من میگم ما می‌تونیم. (مکث) من میگم ما می‌تونیم.

کارول: اما باورم نمیشه.

جان: بله، اینو میدونم. اما درسته. کلاس چیه غیر از منو تو؟ (مکث)

کارول: اصول وجود داره.

جان: خب. ما می‌شکنیمشون.

کارول: چطور می تونیم؟

جان: به کسی نمی‌گیم." (اولئانا، پرده ۱: ۱۵-۱۴)

نکته‌ی دیگر این‌که جان رفتار پشت‌صحنه را جلوی صحنه یعنی درمقابل کارول (که دانشجوی او و نه فرزند اوست) به شکل بازگو کردن اعتقادات فردی‌اش در به‌چالش کشیدن شیوه تدریس و آزمون گرفتن خودش و نظام آموزشی و عقیده‌اش پیرامون ناکارآمدی روش‌های آموزشی مرسوم به‌نمایش می‌گذارد. او سه بار به‌صراحت روند آموزش، ارزش‌یابی و حتی نظام حاکم بر ارزیابی را در سه جای نمایش‌نامه به‌چالش می‌کشاند:

"جان: بسیار خوب. (مکث) من تدریس رو دیر شروع کردم. و دیدم که تصنعی‌یه. این ایده که "من می‌دانم و تو نمی‌دانی" و من توی فرایند آموزش شاهدش بودم. من از مدارس و معلمها بیزارم. از هر کسی که تو جایگاه "رییس" ئه متنفرم... " (اولئانا، پرده ۱: ۱۲)

"جان: ببین. امتحانات. می‌فهمی، که تو، تو مدرسه، تو دانشگاه، تو زندگی باهاشون مواجه می‌شی، اونها بیشتر برای کودنها طراحی شدن. و توسط کودن ه. لازم

نیست نتونی از عهده‌شون بر بیایی. اونها امتحان کردن ارزش تو نیستنن. اونها امتحان قابلیت تو برای حفظ و دوباره بالا آوردن اون اطلاعات غلط‌اند. معلومه که تو رد می‌شی. اونها مزخرف‌ان. و من...“ (اولئانا، پرده ۱: ۱۳)

”جان: آره. اونها آشغالن. یه جوک‌ان. به من نگاه کن. به من نگاه کن. کمیته ترفیع. کمیته ترفیع. قراره درباره من قضاوت کنن. کمیته ترفیع مزخرف. "امتحان" می‌بینی؟ اونها منو رو گزینش می‌کنن. چرا، اونها آدم‌هایی رو برای رای دادن درباره من دارن که من حتی اجازه نمی‌دهم ماشینم رو برق بندازن. با این حال، می‌رم تو پیشگاه کمیته ترفیع کبیر شرفیاب می‌شم و دلم می‌خواد بالا بیارم، همه بدی‌هام رو سفره کنم رو میز براشون و نشون شون بدم: "من آدم خوبه نیستم. چرا می‌خواهید منو انتخاب کنید؟" (اولئانا، پرده ۱: ۱۳)

این درحالی است که کارول دقیقاً در نقطه‌ی‌مقابل او رفتار می‌کند و رفتار پشت‌صحنه‌ی خود را پنهان کرده و بنیان تعاملات خود را بر رفتار ساختگی جلوی صحنه می‌گذارد تا نقش خود را به‌عنوان یک دانشجوی نگران و آسیب‌پذیر، باورپذیرترکند و با این کار آگاهانه و هدف‌دار هم بر افکار و احساسات جان و هم خواننده تأثیر منحرف‌کننده‌اش را بگذارد.

”جان: نگاه کن. این فقط یه درسه، یه کتابه، فقط یه ...

کارول: نه. نه. افرادی اونجا هستن. افرادی که میان اینجا. تا چیزایی رو بدونن که نمی دونستن. اینجا میان که بهشون کمک بشه. بهشون کمک بشه. بنابراین یکی باید بهشون کمک کنه. که کاری انجام بدن. چیزی یاد بگیرن. چی بهش میگن، چیزی بگیرن؟ چطور من می‌تونم این کارو بکنم، اگه بیفتم؟“ (اولئانا، پرده ۱: ۷)

مورد دیگر توانایی یا ناتوانی در مدیریت تأثیرگذاری است که ضعف این مسئله در جان مشهود است. در اصل، شیوه‌ای که او در مدیریت تأثیرگذاری برمی‌گزیند، مناسب نیست و صدمات اجتماعی بزرگی را متوجه او می‌کند. او خود را مقصر و علت کندذهنی کارول می‌داند و حتی برای این مسئله بارها از کارول عذرخواهی می‌کند:

”جان: خب پس این تقصیر منه. تقصیر تو نیست. مسئله اطناب گویی من نیست. این کاری که من محکم بهش می‌چسبم که تا این طور جلوه کنم که حقیقت دارم. متاسفم، و یه عذر خواهی بهت بدهکارم.“ (اولئانا، پرده ۱: ۱۰)

حال‌آن‌که کارول موفق به اجرای نمایش زیرکانه خود می‌شود. تأثیری که جان از خود در رابطه با رویکرد کلی‌اش نسبت به شغل، انگیزه و افکارش نشان می‌دهد، این نکته را به‌کارول منتقل می‌کند

که وی در طول زندگی تلاش بی‌وقفه برای رسیدن به خواسته‌هایش داشته و اکنون‌که بدان‌ها رسیده تنها خواسته‌اش حفظ آن‌هاست و این درست همان‌جایی است که کارول متوجه نقطه‌ضعف جان، یعنی آسیب‌پذیری او در ازدست دادن شغلش می‌شود. درجایی از داستان کارول متوجه می‌شود که جان به خاطر ترفیع‌اش در حال خرید خانه‌ای است. اما اندکی بعد جان ساده‌لوحانه اقرار می‌کند که مسئله ترفیع او قطعی نیست و هر آن ممکن است به دلایلی انجام نشود که درصورت‌وقوع، او خانه را ازدست خواهد داد:

"کارول: اونها به شما ترفیع دادن.

جان: اُ نه. اعلامش کردن، اما هنوز امضاش نکردن. می‌بینی؟ "هر لحظه..."

..."ممکنه اونها امضا نکنن".... ممکنه نتونم... ممکنه خونه از دستم بره.... ها؟

ها؟ اونها "راز مگو" منو پیدا می‌کنن. (مکث)

کارول:... اون راز چیه...؟

جان: رازی در کار نیست. اما اونها یه شاخصی از بد بودن من پیدا می‌کنن....

کارول: شاخص؟

جان: یه "...اشاره." یه "اشاره." می‌بینی؟ ..." (اولئانا، پرده ۱: ۱۴)

عدم‌مدیریت رفتار جان درمقابل کارول باعث می‌شود تا بدون درنظر گرفتن نوع و سطح ارتباط خود با فرد مقابل، مسایلی را که باید در پشت‌صحنه نگه می‌داشته به جلوی صحنه بکشاند و آشکارا عنوان کند که شغلش را نه یک مسوولیت می‌داند نه یک تکلیف بلکه آن را تنها یک وسیله برای برآورده کردن تمایلات فردی و خانوادگی‌اش می‌داند.

"جان: آن شغل و امنیت، و بله، و راحتی .... ارزش پیگیری داشتن. و این به من داده شد. اینجا، دراین مکانی که ازش لذت می‌برم، و راحتیمو در اون بی‌بینم...."

(اولئانا، پرده ۲: ۲۳)

باوجود آن‌که جان مدرس است و به‌طبع شغلش باید قدرت استدلال و منطق بالاتری در تحلیل و مدیریت کردن موقعیت‌ها داشته باشد اما درزمینه‌ی نمایشِ خود و مدیریت تأثیرگذاری این کارول است که استادانه عمل می‌کند.

علاوه‌بر موارد ذکرشده در قسمت‌های یادشده، باید به این نکته توجه داشت که در پرده‌ی اول نه‌تنها کارول چهره‌ای در نمایشِ پیش‌روی ببیننده به‌حساب می‌آید بلکه درحال بازی کردن نقش دیگری نیز نزد جان است، حال آن‌که نه جان و نه مخاطبِ نمایش از این مسئله در پرده‌ی اول آگاه نیستند. بانظر به آرا گافمن بازیگری کارول در متن نمایش درواقع درراستای ارزیابی عملکرد است. ارتباط

معطوف به هدف او درحقیقت نوعی خاص از ارتباط است که در آن او به‌عنوان برقرارکننده‌ی ارتباط دارای هدفی خاص، ازپیش‌تعیین‌شده و برخوردار از برنامه‌ای مدون، نظیر ارتباط پرسش‌گر با پاسخ‌گو است. به‌علاوه، با توجه به اینکه "بازخورد یا فیدبَک[۲۸] نوعی برگشت پیام ارتباطی است که در آن گیرنده به‌صورت عامدانه یا غیرعامدانه به پیام فرستنده واکنش نشان می‌دهد و این پیام‌ها به فرستنده امکان می‌دهد تا وضعیت ارتباطی خود را ارزیابی کند" (صدری افسار ۱۳۸۲: ۲۲۲) می‌توان رفتار طراحی‌شده‌ی کارول را به‌گونه‌ای دانست که جان را به‌سمت واکنش‌های معین سوق می‌دهد و با گرفتن بازخوردهای مورد انتظار خود از جان ماهرانه رفتار وگفتارش را به‌گونه‌ای نشان دهد که کمترین حساسیت نسبت به غیرواقعی بودن موقعیت پرده اول را در وی ایجاد کند.

استفاده از ابزارهای ارتباطی مانند کلام نامنسجم، گسیخته و دستپاچگی و تشویش ظاهری، جان را به سمتی سوق می‌دهد تا در ارزیابی‌اش از کارول به‌عنوان یک فرد ضعیف و نیازمند ترحم و ملاطفت اشتباه کند و درنهایت به سمتی پیش برود که ناآگاهانه با استفاده ناشیانه از ابزار کلامی به موقعیت شغلی خود آسیب بزند.

نتیجه‌گیری

درمجموع می‌توان نتیجه گرفت که نمایشنامه مصداق آزمایشات نقض گارفینکل است که ازطریق نقض اصول ارتباطی بدیهی پیرامون یک زمینه ارتباطی محدود، (دراین‌جا، تعاملات استاد با دانشجو) بر وجود و اهمیت این اصول در برقراری ارتباط تأکید می‌شود. توجه به‌نظرات تئوری می‌توان گفت ممت به دنبال نشان دادن این مطلب است که چگونه عدم‌مدیریت تعاملات در روابط اجتماعی مبتنی موقعیت اجتماعی افراد را درمعرض صدمات جدی قرار می‌دهد. جان قادر به مدیریت کردن تعاملاتش نبوده و رفتار پشت‌صحنه‌ی او در رفتار جلوی صحنه‌اش تداخل می‌یابد. ازسوی‌دیگر کارول با ارایه رفتار جلوی صحنه‌ی ظاهری و فریب‌آمیز، تأثیرپذیری خود را درراستای رسیدن به اهدافش مدیریت می‌کند و دراین مسیر از بازخوردهایی که جان در زمینه باور نقش او از خود نشان می‌دهد، به‌عنوان اهرمی برای پیش بردن مکالمه و واکنش‌های جان استفاده می‌کند تا درنهایت بتواند او را به موضع ضعف و استیصال بکشاند و ازاین‌راه منافع خود و گروه مطبوعش را در جهت کنترل و اعمال محدودیت استادانی تأمین کند که درراستای سیاست‌های نظام‌های سیاسی و آموزشی حاکم گام برنمی‌دارند.

■ پی‌نوشت‌ها

۱- جامعه‌شناسی کلان که تا دهه پنجاه قرن بیستم تنها جریان مهم در روند نظریه‌پردازی‌های اجتماعی به‌حساب می آمد، رویکردی انتزاعی و منفک از وقایع ملموس به زندگی اجتماعی انسان داشت. جامعه‌شناسی دراین برهه تقریباً توجه خود را به محدودیت‌هایی که سازمان اجتماعی بر فعالیت های انسانی اعمال می‌کردند، معطوف می‌کرد و توجهی به چگونگی وقوع این فعالیت ها در سطح روابط جزبه‌جز انسان‌ها با یکدیگر نداشت. دراین‌راستا، آنان محدود به ترسیم خطوط کلی فعالیت انسان، انسانی که "محبوس" وضعیت خویش است، بودند و توجهی به نحوه اجرای خود این فعالیت‌ها، نمی‌کردند. نحوه اجرای این فعالیت‌ها، جزییات شیوه‌ی عمل و اندیشیدن افراد بود: اینکه افراد در "تنگنای" محدودیت‌ها چه می کنند، و اساسا این تنگناها چه صورتی دارد. برای مطالعه بیشتر نگاه کنید به: استونز، راب؛ (۱۳۹۰)، متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، ترجمه‌ی مهرداد میردامادی، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.

۲- نگاه کنید به:

Williams, Robin. “Erving Goffman": An Appreciation,Sociological Troops: A Tribute to Erving Goffman, Theory,Culture and Society. Volume 2, no 1983.

۳-نگاه کنید به:

Heritage, John. Garfinkel and Ethnomethodology, Cambridge: Polity Press, 1984.

۴- نگاه کنید به: تنهایی، حسین ابوالحسن و خرمی. (۱۳۸۹). "بررسی رابطه ی جامعه شناختی باورهای دینی و سبک زندگی بر اساس نظریه و روش گافمن، مطالعه ی موردی کرمانشاه، سال ۱۳۸۸،" (بهار ۱۳۸۹)فصلنامه پژوهش اجتماعی، سال سوم، شماره ششم: ۱۹-۴۱.

۵- نگاه کنید به:

گافمن، اروینگ.(۱۳۸۶). **داغ ننگ: چاره‌اندیشی برای هویت ضایع‌شده**، ترجمه مسعود کیان پور، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

گافمن، اروینگ.(۱۳۹۱). **نمود خود در زندگی روزمره**، ترجمه مسعود کیان پور، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۶-نگاه کنید به: تنهایی، حسین ابوالحسن. (۱۳۷۱) **درآمدی بر مکاتب و نظریه های جامعه‌شناسی**، گناباد: انتشارات مرندیز.

۷-نگاه کنید به: ریتزر، جورج. (۱۳۷۴). **نظریه ی جامعه‌شناسی در دوران معاصر**. ترجمه‌ی محسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۸- نگاه کنید به: کاظمی، اصغر. "گارفینکل،" پژوهشکده باقر العلوم.www. Pahoohe.com/fa/index.php

9- objective

10- subjective

11- social construct of reality

12- objective entity

13- negotiate

14- Coser, Lewis

15- Theaterical performance
16- impression management
17- presentation of self
18- theater analogy
19- front stage
20- back stage
21- front-stage behavior
22- back stage behavior
23- Reginna Kenen
24- Ethnomethodology
25- people's method
26- Carol
27- John
28- Feedback

■ فهرست منابع

۱. شاهمیری، آزاده.(۱۳۸۶). **درباره‌ی اروینگ گافمن: نمایش خود در زندگی روزمره، روزنامه اعتماد**، شماره (۱۴۵۹۱۴)، مرداد ۱۳۸۶، صفحه ۱۱(تئاتر).
۲. صدری افسار، غلامحسین و حکیمی، نیلوفر. (۱۳۸۲). **واژه‌نامه فنی**. چاپ ششم، صفحه ۲۲۲، تهران: نیلوفر.
۳. فاضلی، محمد. (۱۳۸۳). **گفتمان و تحلیل انتقادی. پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی**. سال چهارم. شماره(۱۴)، صفحه‌های ۱۰۷ – ۸۰.
۴. نمایش «اولئانا» دیوید ممت به‌کارگردانی علی‌اکبر علیزاد؛ **اجرایی پست‌مدرن از متنی کلاسیک. روزنامه اعتماد**. شماره (۱۱۶۷). ۳۱/۴/۸۵. صفحه ۹.

5. Berger, Peter, and Thomas Luckman. 1966. ***The Social Construction of Reality.*** New York: Doubleday.
6. Coser, Lewis A. 1956. ***The Function of Social Conflict***. Glencoe, Ill.: Free Press.
7. Garfinkel, Harold. 1967. ***Studies in Ethnomethodology.*** Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
8. Goffman, Erving. 1959. ***Presentation of self in Everyday Life***. Garden City, N.Y.: Anchor.
9. Fa.wikipedia.org/wiki/feedback
10. http://anthropology.or/node/13869.
11. http://en.wikipedia.org/wiki/Oleanna_%28play%29
12. http://plays.about.com/od/plays/a/oleanna.htm
13. Haedicke, Janet. V. ***"David Mamet: America on the American Stage." A Companion to Twentieth Century American Drama,*** 1880-2005. Ed. David Krasner. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
14. Kenen, Regina. 1982. ***"Soapsudes, Space and Sociobility: A Participant***

Observation of the Laundromat." Urban Life 11 no. 2, 163- 183.
15. King, Karen N. 2002. ***"The Art of Impression Management: Self-Presentation in Local-Level Campaign Literature."*** Social Science Journal 39, no. 1: 31-41.
16. Mamet, David. 1992. ***Oleanna.*** Massachusetts: Massachusetts University Press.
17. Stolley, Kathy. 2005. ***The Basic of Sociology.*** Westport, Greenwood. 69-71.
18. Thomas, William I. and Thomas, Dorothy S. 1928. The Child in ***America: Behavior Problems and Programs.*** NewYork: Knopf.

اهمیت و تأثیر سلاح گرم به‌مثابه عاملی «ساختاری» در ساخت پایان‌بندی‌های پنج درام اصلی آنتوان چخوف

مهدی ربی [نویسنده مسوول]

رحمت امینی

تاریخ دریافت مقاله ۰۹/ ۰۷/ ۹۳ | تاریخ پذیرش نهایی ۲۰/ ۱۲/ ۹۳

اهمیت و تأثیر سلاح گرم به‌مثابه عاملی «ساختاری» در ساخت پایان‌بندی‌های پنج درام اصلی آنتوان چخوف

مهدی ربی
دانشجوی دکترای فلسفه هنر ،دانشگاه آزاد اسلامی واحد دانشکده علوم و تحقیقات
رحمت امینی
استادیار دانشکده هنرهای نمایش و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

چکیده

پایان‌بندی یکی از مهمترین اجزاء درام است که می‌تواند یکی از عوامل ماندگاری درام در ذهن مخاطب باشد. عوامل متنوعی در ساخت پایان‌بندی مؤثرند. عوامل ساختاری، شخصیت‌ها، سبک نویسنده و زمینه‌های تاریخی- اجتماعی موجود در درام ازاین‌جمله‌اند. در بیشتر درام‌های چخوف در زمان انجام «مقابله‌ی نهاییِ» نیروهای مخالف، «سلاح گرمی» وجود دارد که این نبرد نهایی را به‌سرانجام می‌رساند. سلاح گرمی که در طول نمایش نقشی بیش از یک شیئی معمولی را به‌عهده دارد، از وسیله‌ای برای شکار و تفریح و سرگرمی تا ابزاری برای تهدید، خودکشی و نبرد تن‌به‌تن. طی این پژوهش میزان اثرگذاری سلاح گرم - به‌عنوان عاملی ساختاری در درام و عاملی تاریخی اجتماعی در زندگی روسی- به ترتیب تاریخ نگارش درام‌ها موردبررسی قرار گرفت و مشخص شد، هرچه چخوف جلوتر آمده میزان اثرگذاری این شیئی سنتی زندگی روسی در ساخت پایان بندی درام‌هایش کم‌رنگ‌تر شده، به‌طوری‌که در نمایشنامه **باغ آلبالو** با اینکه دو سلاح گرم در صحنه موجود است اما این اثرگذاری ازمیان می‌رود. در درام‌های چخوف آن‌ها تنهاسلاح هایی هستند که هیچ‌گاه شلیک نکردند

.

واژگان کلیدی: پایان‌بندی، چخوف، سلاح گرم، درام های اصلی

درام خوب یک زندگی کامل است. لحظات برگزیده‌ی زندگی یک نفر یا چند نفر یا یک مجموعه، انتخاب شده و تماشاگر به تماشای آن‌ها نشسته است و در پایان درام چه آدم‌های آن زنده باشند و چه مرده، لحظه‌ی وداع تماشاگر با آنها فرا می‌رسد. زندگی‌شان برای تماشاگرها به پایان رسیده و درست همان‌طور که مرگ یک انسان در زندگی واقعی تأثیر چشم‌گیری در کیفیت حیاتش در ذهن اطرافیان او باقی می‌گذارد، پایان حضور این آدم‌ها در عالم نمایش یک زندگی هم، تأثیر قطعی و تعیین‌کننده‌ای در تداوم یافتن آن آدمها در ذهن مخاطب دارد. بی‌شک همه‌ی عوامل تشکیل‌دهنده‌ی درام در ساختن یک پایان‌بندی سهیم هستند چراکه درام خوب موجودی ارگانیک است و هر بخش آن با تمام بخش‌های دیگر ارتباط دارد و حذف و یا تغییر یکی از آن بخش‌ها بر بقیه‌ی درام تأثیر می‌گذارد، تأثیری که شاید کوچک و شاید بزرگ باشد. همان‌قدر که علل ساختاری در شکل‌گیری یک پایان‌بندی نقش دارند، شخصیت‌های آن درام، نگاه زیبایی‌شناسانه‌ی نویسنده، سبک کار او، زمینه‌های تاریخی- اجتماعی موجود در اثر و البته ویژگی‌های زیستی و فردی نویسنده نیز دخیل هستند.

سلاح گرم بی‌شک به‌عنوان موتیفی تکرارشونده در تمام آثار آنتوان چخوف[1] قابل‌بررسی است. در بسیاری از داستان‌ها، نمایش‌نامه‌ها، خاطرات، نامه‌ها، دست‌نوشته‌ها وحتی شوخی‌های او ردی از سلاح گرم موجود است. اما شاید تبلور ماندگار این حضور را بتوان در پند ادبی معروف او خطاب به ماکسیم گورکی[2] یافت آن‌جا که می‌گوید اگر در ابتدای درام تفنگی بر دیوار آویخته است باید تا انتها گلوله‌ای از آن خارج شود.

در پنج درام اصلی چخوف «سلاح گرم» حضوری آشکار و مؤثر دارد و بخصوص در یک سوم پایانی هر درام یعنی درست آنجا که نیروهای متقابل درام به‌نوعی صف‌آرایی می‌کنند و مقابله‌ی نهایی اتفاق می‌افتد، نقشی کلیدی ایفا می‌کند تا آنجا که به‌نظر می‌رسد، انجام «مقابله‌ی نهایی» به‌عنوان اساسی‌ترین مفهوم ساختاری در پایان‌بندی بدون وجود سلاح گرم میسر نمی‌شود، که البته این قانون نانوشته در درام **باغ آلبالو**[3] شکسته می‌شود.

در این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی و با اتکاء به منابع کتابخانه‌ای، مکتوب و البته فضای وب انجام شده میزان مؤثر بودن سلاح گرم، چگونگی تأثیرگذاری و تفاوت این تأثیرگذاری‌ها در ساخت پایان‌بندی پنج درام اصلی چخوف مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

اما دلیل انتخاب این پنج نمایش این است که در سایر نمایش های چخوف یا سلاح گرم اصلا وجود ندارد و یا در پایان‌بندی درام نقشی معنادار در انجام مقابله ی نهایی ایفا نمی کند. ازطرفی هدف پژوهش، بررسی کارهای چهارپرده‌ای و به نسبت بلند چخوف بود برای درک بهتر و روشن‌تر چگونگی شکل‌گیری عناصر اساسی پایان بندی و تاثیر سلاح گرم در ساخت آن. دو نمایش **غول**

جنگلی و **بی پدری** که دیگر درام‌های چهارپرده‌ای چخوف غیر از پنج کار منتخب این پژوهش هستند به دلیل شباهتهای بسیارنزدیک با **ایوانف** و **دایی وانیا** از دامنه ی این پژوهش کنار گذاشته شده اند.

برای رسیدن به نتایجی روشن‌گرانه‌تر، درام‌ها به ترتیب تاریخ نگارش آن‌ها، لحاظ کردن شرایط اجتماعی- تاریخی و هم‌چنین عوامل مؤثر موجود در زیست نویسنده کاویده شده و درهمین‌راستا از جدول‌ها و نمودارهای مربوط بهره‌برداری شده است.

۱. پایان‌بندی در درام چیست؟

۱-۱ مفاهیم و کلیات

در فرهنگ‌های متفاوت و متنوع برای کلمه‌ی «پایان» معانی مختلفی درنظر گرفته شده است: آخر، انتها، فرجام، عاقبت، نتیجه، مرگ، اجل، آخر هرچیز، کرانه و... اما این کلمه وقتی وارد دنیای ادبیات می‌شود تعریف‌های دیگری نیز به‌خود می‌گیرد. ارسطو در **بوطیقای** معروفش درباره‌ی پایان درام می‌گوید: "... اما پایان امری است که بر عکس این یعنی برخلاف آغاز باشد و آن عبارت است از چیزی که به ذات خویش و به حکم طبیعت همیشه و یا در بیشتر اوقات، در دنبال چیز دیگر باشد اما در دنبال آن چیز دیگری نباشد ..." (ارسطو،۱۳۸۷: ۱۲۵)

مقوله‌ی «پایان» و «پایان‌بندی» در همه‌ی ژانرهایی که به نوعی طرح و روایت در آن‌ها پررنگ است، وجود دارد. ای.ام فورستر در کتاب **جنبه‌های رمان** می‌نویسد: "پایان تمام رمان‌ها ضعیف است، و علت امر این است که طرح طلب می‌کند سر و ته موضوع به هر ترتیب به‌هم آید. ضرورت این کار چیست؟ چرا قاعده و قانونی نیست که به نویسنده اجازه دهد همین که احساس ملال کرد قلم را از دست بیاندازد؟ اما دریغا که ناگزیر باید سر و ته قضایا را به هم بیاورد..."(فورستر،۱۳۸۴: ۱۳۰)

بسیاری از قواعد هنری به‌خصوص درحوزه‌ی ادبیات طی سال‌های بسیارطولانی امتحان خودشان را برای ماندگاری به‌نحوی پس داده‌اند. اینکه ارسطو در چند هزار سال پیش می‌گوید آغاز، میانه، پایان و این آن‌قدر می‌ماند تا در جدیدترین کتب درام‌نویسی، داستان‌نویسی، فیلمنامه‌نویسی و حتی شعر خودش را نشان می‌دهد، نشانه‌ای است از وجود یک‌جور قاعده‌ی کهن حتی به مقیاس حداقلی آن. دیوید بال در **کتابش شیوه‌ی نمایشنامه‌خوانی** می‌گوید: "پایان هر نمایش (لحظاتی بین نقطه‌ی اوج و پایین آمدن پرده) می‌تواند آغاز نمایش دیگری باشد، زیرا که آن نیز سکون است و نمایش با سکون آغاز می‌شود. به همین ترتیب شروع هر نمایش می‌تواند پایان نمایش دیگری بوده باشد."(بال،۱۳۷۸: ۱۸۱)

۱-۲ اندام‌وارگی درام و عامل ساختاری

نکته‌ی مهمی که می‌شود از ارسطو، فورستر و دیوید بال آموخت این است که «پایان» یا «پایان‌بندی»

چیزی جدای از اثر ادبی نیست، به‌عبارتی درام یک اندام‌واره است و پایان در آن چیزی جزء ادامه‌ی وقایع موجود در درام نیست که در نقطه‌ای به‌پایان می‌رسند. این جدا نبودن پایان‌بندی از اثر این نکته را یادآور می‌شود که برای بررسی یک پایان باید به سایر اجزاء درام نیز توجه کرد. حداقل تا آن‌جایی که به‌شکلی‌مشخص با پایان آن در ارتباط هستند. چیزی‌که در آغاز شروع می‌شود، در پایان به‌نوعی «سرانجام» می‌رسد. چگونگی شکل‌گیری این به‌سرانجام رساندن در واقع چگونگی شکل‌گیری پایان‌بندی است. بنابراین رد عناصر یک پایان‌بندی را باید در کل درام جست‌وجو کرد. با توجه به این مقدمات اگر پذیرفته شده است که پایان‌بندی جزء جدایی‌ناپذیر درام است، باید پذیرفت که قوانین حاکم بر درام نیز بر آن صادق است. به‌عبارتی پایان‌بندی هم خود دارای اجزایی است که برای شناخت بهتر آن باید تک‌تک آن اجزاء مورد بررسی قرار گیرند. با این آگاهی که تمام این اجزاء در پیوندی ناگسستنی با سایر عناصر درام قرار دارند.

۳-۱ سایر عوامل مؤثر بر «پایان‌بندی» [۷]

واقعیت این است که «پایان» را فقط عوامل ساختاری درام نمی‌سازند. فرض شود شخصیت هملت[۸] از متن نمایشنامه **هملت** جدا شود و جایگزین شخصیت **ادیپ**[۹] در نمایش **ادیپ شهریار**[۱۰] شود، آیا هملت در برابر وقایعی که در برابرش قرار دارند همان واکنش‌هایی را نشان می‌دهد که ادیپ از خود نشان داد و در پایان نیز پس از آگاهی به آن‌چه بر او گذشته چشمان خویش را کور می‌کند؟ آیا هملت در آن متن نمایشی اصلاً به نقطه‌ی پایان می رسد؟ غرض از این مقایسه‌ی نامتعارف تأکید بر این نکته است که عوامل دیگری نیز به جزء عوامل ساختاری در شکل‌گیری پایان‌بندی مؤثر هستند. یکی از این عوامل شخصیت‌های درام هستند، پورتاگونیست‌ها و آنتاگونیست‌هایی که با ویژگی‌های فردی خویش بر روند داستان اثر می‌گذارند و در رویارویی‌های خود نقش به‌سزایی در شکل‌گیری پایان‌بندی درام دارند.

ازطرف‌دیگر با پایان‌های متفاوتی روبه‌رو هستیم که گاهی به الگویی نمایشی بدل شده‌اند، مثلاً پایان‌های تراژیک یا پایان‌های کمیک. در پایان‌های تراژیک معمولاً قهرمان درام کشته می‌شود و یا اتفاقی دردناک برایش می‌افتد. ادیپ پدرش را می‌کشد و با مادرش هم‌بستر می‌شود و درنهایت کور و آواره می‌شود، هملت قاتل پدر و چندین انسان دیگر را می‌کشد و خود نیز کشته می‌شود و ویلی لومن[۱۱] در مرگ دستفروش[۱۲] نیز سرنوشتی شبیه این دو دارد هرچند در سال‌هایی بسیار دورتر از آن دو اتفاق می‌افتد. در کمدی شخصیت قهرمانان و شکست‌هایشان بیشتر جنبه‌ی شادی‌آور و سرگرمی دارد و معمولاً بیننده به آن توجه جدی نمی‌کند. تماشاگر از قبل می‌داند که فاجعه‌ی بزرگی اتفاق نخواهد افتاد بلکه سیر حوادث در جهت کامرانی قهرمان یا قهرمانان است. درواقع در این‌جا ژانر درام تأثیر بسیارمهمی در شکل‌گیری پایان‌بندی درام دارد. به‌عبارتی هنگامی‌که یک نمایش در ژانر کمدی نوشته می‌شود تااندازه‌ای حال‌وهوای پایان آن قابل‌تشخیص

است. همین اتفاق برای تراژدی نیز می‌افتد. پس عامل سبک نیز به اندازه ساختار و شخصیت در ساخت پایان‌بندی مؤثر است. عامل بعدی ازنظر پژوهشگر شرایط تاریخی- اجتماعی است که اثر در بسترش خلق می‌شود. آیا می‌توان پایان‌بندی فراموش‌نشدنی **باغ آلبالو** را بدون در نظر گرفتن وقایعی که در روسیه در آستانه‌ی انقلاب درحال‌وقوع است، درنظر آورد. در جمع‌بندی بحث بالا شاید بتوان چهار عوامل اساسی سازنده‌ی «پایان‌بندی» را این‌گونه خلاصه کرد:

۱) عامل ساختاری ۲) شخصیت‌ها ۳) عامل سبکی ۴) زمینه‌های تاریخی- اجتماعی

۴-۱ ویژگی‌های یک «پایان بندی» بزرگ

واقعیت این‌است‌که برای رسیدن به یک پایان‌بندی بزرگ در درام نمی شود فرمولی کلی ارایه کرد. اگر این مقوله قابل‌فرموله‌شدن بود، شاید دیگر هیچ پایان شکوهمند، زیبا و منحصربه‌فردی خلق نمی گردید، بلکه تعداد زیادی پایان بندی شبیه به‌هم به‌وجود می آمد که قبل از روبه‌رو شدن با آنها قابل‌حدس زدن بودند و نخ‌نما و بدون‌خلاقیت. اما نکته مهم این است‌که برای رسیدن به پایه‌ای برای پرواز به سمت نقطه ایده‌آل باید حداقل قواعدی را رعایت کرد. درنظر گرفتن این قواعد، نویسنده را برای رسیدن به نقطه‌ای که بعد از آن می تواند با اطمینان بیشتری به‌سمت قاعده‌شکنی پیش برود؛ یاری می رساند. پایان‌بندی درام در وضعیتی ارگانیک و درهم‌تنیده با سایر اجزاء درام قرار دارد. بنابراین وقتی نمایشنامه‌ای وجود دارد که دارای پایان‌بندی بزرگی است، بی‌شک این بزرگی ناشی از هماهنگی و تعادلی است که در همه‌ی اجزاء درام رعایت شده است. شاید با کمی اغماض بشود گفت درام هایی که پایان های بزرگی دارند آغازهای بزرگی هم داشته‌اند. اما برای تحلیل این پایان‌بندی‌های بزرگ باید به روشی استقرایی عمل کرد. به عبارتی باید بتوان پایان‌بندی را به اجزاء کوچک‌ترش تقسیم کرد و تک‌تک این اجزاء و عوامل را شناخت و نقش هرکدام را در ساخت پایان بندی درام درنظر گرفت.

رابطه پایان درام با آغاز درام رابطه‌ای ساختاری و ناگسستنی است و رابطه‌ای است از جنس پرسش‌وپاسخ. به‌عبارتی در آغاز درام پرسشی مطرح می شود که نویسنده در پایان به آن پاسخ می گوید. اگر درام‌نویسی پرسش را مطرح کند اما این کار را در پرده‌ی دوم یا میانه انجام دهد یا اگر پرسش اصلی در پرده‌ی آغاز مطرح شود اما در پایان به فراموشی سپرده شود و یا به اندازه‌کافی به آن پرداخت نشود، باعث ایجاد اختلال در ساختار پایان‌بندی خواهد شد. به‌عبارتی هرگونه خدشه در ارتباط منطقی بین پایان و آغاز درام و عدم هماهنگی و وضوح در این رابطه، به پایان‌بندی درام آسیبی غیرقابل‌جبران وارد می کند.

در ادامه بحث ساختار، مفهوم مقابله‌ی نهایی به عنوان محور اساسی پرده‌ی سوم مطرح می شود و پایان‌بندی درام حول این مفهوم به چهار قسمت تقسیم می شود: زمینه‌چینی برای مقابله‌ی نهایی، نتیجه‌ی مقابله‌ی نهایی و گره‌گشایی. در بررسی پنج درام اصلی چخوف مشخص می شود که

نویسنده به‌شکلی‌هوشمندانه این موارد ساختاری را رعایت کرده است. در **ایوانف**، **مرغ دریایی**، **دایی وانیا**، **سه خواهر** و **باغ آلبالو** با وجود تفاوت محتوایی بسیار ساختار درام به‌گونه‌ای طراحی شده که الزامات یک پایان‌بندی مناسب در آن درنظر گرفته شده است. برای‌مثال در نمایشنامه **ایوانف** پرسش مطرح‌شده در پرده اول درباره فرورفتن ایوانف در ابتذال محیط اطرافش است که در پایان نمایشنامه به این پرسش پاسخی روشن داده می‌شود. ازطرف‌دیگر در بررسی این نمایشنامه مشخص شد که چهار عامل ساختاری تشکیل‌دهنده پایان‌بندی به شکلی دقیق و متناسب در این نمایشنامه اعمال گردیده است. البته در هرکدام از درام‌های چخوف با توجه به داستان درام و کنش های موجود اندازه و قدر این تقسیم‌بندی متفاوت است. مثلاً قسمت گره‌گشایی در ایوانف به‌نسبت سایر درام‌ها بسیارکوتاه است و گره‌گشایی در **باغ آلبالو** به‌اندازه یک پرده‌ی کامل طولانی است یا زمینه‌چینی برای مقابله‌ی نهایی در **سه خواهر** به نسبت سایر درآمدها بسیار بلندتر است. این تفاوت ها به الزامات هرکدام از درام ها برمی‌گردد و نویسنده به تناسب داستانش از این امکان بهره جسته است.

تنوع شخصیت‌های چخوف در درام ها و داستان‌هایش کم‌نظیر است و این تنوع شخصیتی منتج به کنش‌های متفاوتی نیز در آثارش شده که پایان‌های رنگارنگی را می سازد. در بررسی درام **سه خواهر** مشاهده می شود که عدم‌تغییر در سرنوشت خواهران پروزوروف و افسران ساکن در آن شهر کوچک در پایان نمایش به‌شدت معلول بی‌عملی شخصیت های منفعل این نمایشنامه است. آن‌ها با اینکه به‌شدت خواستار تحول در زندگی های شخصی‌شان هستند به دلیل غرق شدن غیرمعمول در خاطرات خوش گذشته و البته خیال‌بافی‌هایی بدون‌عمل در باب آینده در امروز خودشان درجا می زنند و نمی‌توانند از سکون و انجمادی که آن‌ها را فراگرفته رهایی یابند. به‌دلیل وجود همین ویژگی‌ها در شخصیت‌های اصلی، پایان نمایشنامه به‌تبع این ویژگی به‌شکلی‌شگفت‌انگیز شبیه به شروع آن است. به‌عبارتی در این قسمت مشخص می‌شود که پایان بندی درام متأثر از شخصیت های آن است.

زمینه‌های تاریخی- اجتماعی به‌عنوان عاملی مهم در ساخت پایان بندی سومین عنصر اساسی بود که موردتوجه قرار می گیرد. در **باغ آلبالو** مشاهده می شود که علاوه‌بر عوامل ساختاری و تقابل شخصیت‌هایی با ویژگی‌های متفاوت و متضاد، زمینه های تاریخی- اجتماعی که اثر در خلال آن دوره شکل می گیرد، تأثیری اساسی در پایان‌بندی درام دارد. ظهور طبقه بورژوا و نگاه متفاوت این طبقه به اقتصاد، اخلاق و سبک زندگی و ازآن‌طرف اضمحلال اشرافیت سنتی و فئودالیته‌ی روسی در زمان نوشتن این اثر توسط چخوف، این عامل را در نمایشنامه‌ی **باغ آلبالو** بسیار برجسته می‌کند. به‌عبارتی در پایان این نمایش احساس می شود که این عامل بیشترین تأثیر را در شکل‌دهی پایان بندی برعهده دارد.

اما در آخر سبک و نگاه زیبایی‌شناسانه ی مؤلف موردبررسی قرار می‌گیرد. البته درباره‌ی سبک چخوف در ابعاد بسیارمتفاوتی می‌توان به بحث نشست اما دریک‌نگاه «بازنمایی رئالیستی» و «کمدی چخوفی» و تأثیر آن در پایان‌بندی درام‌های **باغ آلبالو** و **مرغ دریایی** قابل‌توجه است. درمقایسه‌ای تطبیقی بین درام **مرغ‌دریایی** و مواد خامی که باعث شکل‌گیری آن شدند به‌وضوح مشاهده می شود که سرانجام اتفاقات بیرونی چگونه در شکل‌گیری پایان‌بندی درام چخوف مؤثر بوده است. به‌عبارتی پایان درام به‌شدت تحت‌تأثیر بازنمایی اتفاقاتی مشابه در زندگی بیرونی است. و درنهایت بررسی «کمدی تراژدی» و تاثیر مستقیم آن بر ساخت پایان‌بندی درام های چخوف مشخص می کند که پایان‌بندی درام **باغ آلبالو** جدای از عوامل ساختاری و شخصیت‌ها و زمینه‌های تاریخی- اجتماعی معلول سبک نوشتاری چخوف است. به‌طوری‌که در تمام لحظات درام این آجرهای دو رنگ کمدی- تراژدی هستند که نمایشنامه را می‌سازند و در پایان‌بندی با وجود حضور همه‌ی عوامل تراژیک سویه‌ی کمیک نمایشنامه که در کنش‌ها شخصیت‌ها و برخوردهایشان و هم‌چنین فضاسازی نمایشنامه حاکم است، پایان‌بندی را از وضعیت تراژیک خالص خارج کرده و به سمت نوعی تعادل پیش می برد.

در یک جمع‌بندی کوتاه باید گفته شود پایان بندی به‌عنوان نقطه‌ی هم‌گرا کننده‌ی همه‌ی نیروهای موجود در نمایشنامه، معلول یک عامل ساختاری یا شخصیتی یا هر نوع دیگری، نیست. عوامل سازنده‌ی پایان‌بندی در حالتی ارگانیک و به‌هم پیوسته آن را می سازند و به‌هیچ‌وجه در لحظه‌ی خلق درام قابل‌تفکیک نیستند اما این دلیلی بر قابل‌بررسی نبودن آن‌ها نیست. مسلم است‌که در هر نمایشی بنابر مقتضیات آن نمایش، وزن هرکدام از عوامل یادشده متفاوت خواهد بود اما به‌شکلی‌شگفت‌انگیز تمام این عوامل در درام‌های بزرگی چون آثار چخوف در هماهنگی کاملی به‌سر می برند. به‌عبارتی در پایان‌بندی‌های درخشان، همه‌ی عوامل سازنده‌ی پرده‌ی سوم مانند چرخ‌دنده‌های یک ساعت، حرکت و وجود آن را باعث می شوند حتی اگر اندازه و جنس این چرخ‌دنده‌ها متفاوت باشد. درنمایشنامه‌ی تمام‌نشدنی **باغ آلبالو** همان‌قدری که عوامل ساختاری و شخصیت های متفاوت این نمایش در ساخت پایان‌بندی آن تأثیر دارند، زمینه‌های پررنگ تاریخی- اجتماعی روسیه‌ی آن زمان، زیست نویسنده و اطرافیانش و البته کمدی چخوفی به‌همان‌مقدار دخیل هستند و این خود یکی از نشانه‌های آشکار بزرگ بودن یک پایان بندی است.

۲. سلاح گرم و زمینه‌های تاریخی- اجتماعی درام‌ها [۱۳]

۲-۱ سلاح گرم اسبابی در خانه‌های روسی چخوف

به‌همان‌اندازه که سماورها، صندلی‌ها، پیانوها و اتاق‌های پذیرایی در همه‌ی درام‌های چخوف به‌وفور مشاهده می‌شود، سلاح گرم نیز به‌عنوان اسبابی ثابت و معمول در این خانه‌ها حضور دارد.

در هر کدام از درام‌ها نیز کاربری این شیئی بنابه موقعیت آدم‌های درام متفاوت است.
ایوانف[۱۴] : در صحنه‌ی ابتدایی درام بورکین[۱۵] درحالی‌که تفنگی شکاری بر دوش دارد، وارد خانه می‌شود و با همان تفنگ با ایوانف شوخی خطرناکی می‌کند. طوری‌که ایوانف به‌هم می‌ریزد. به‌عبارتی فقط در طی زمانی کوتاه سلاح گرم از ابزاری برای شکار به وسیله‌ای برای تهدید و بعد مزاح و تفریح تغییر کاربری می‌دهد.
در توضیح صحنه‌ی پرده سوم عنوان می‌شود ایوانف در اتاق کارش کلکسیونی از سلاح‌های متفاوت دارد که یا روی میز قرار دارند یا بر دیوار آویزان هستند. تفنگ‌ها و هفت‌تیرهایی که در نقشی جدید به‌عنوان تزیینات خانه و اتاق او مورداستفاده قرار گرفته‌اند. در ادامه‌ی نمایش از قول ایوانف می‌شنویم که خودش و دوستانش گاهی برای تفریح و سرگرمی تیراندازی می‌کرده‌اند و می‌کنند. در جایی‌که دعواها بالا می‌گیرد بورکین و لووف[۱۶] آدم‌های مقابلشان را به دوئل دعوت می‌کنند. به‌عبارتی سلاح گرم به ابزاری برای مبارزه تن‌به‌تن بدل می‌شود. در صحنه‌ی آخر که ایوانف در اوج درام طاقت از کف می‌دهد و در برابر دیگران خودش را با هفت‌تیر خلاص می‌کند، سلاح گرم به وسیله‌ای برای خودکشی تبدیل می‌شود. در این درام سلاح گرم تقریباً تمام نقش‌هایی را که در درام‌های بعدی ایفا می‌کند یک‌جا به‌نمایش می‌گذارد:
الف) ابزاری برای شکار ب) وسیله‌ای برای تهدید ج) ابزاری درجهت شوخی، تفریح و سرگرمی د) سلاحی برای خودکشی ک) سلاحی برای نبرد تن‌به‌تن (دوئل) گ) شیئی تزیینی
در جدول زیر به‌شکلی‌تفکیک‌شده کاربری متفاوت سلاح گرم در پنج درام اصلی چخوف مشخص شده است.

کاربری نمایشنامه	شکار	تفریح و سرگرمی	دعوت به دوئل یا انجام آن	خودکشی	تهدید	شیئی تزیینی
ایوانف	✓	✓	✓	✓	✓	✓
مرغ دریایی	✓	✓	✓	✓		
دایی وانیا					✓	
سه خواهر			✓			
باغ آلبالو						✓

جدول ۱ – کاربری متفاوت سلاح گرم در پنج درام اصلی چخوف

۳. سلاح گرم عاملی ساختاری در ساخت پایان‌بندی

۳-۱ مقابله‌ی نهایی مفهوم مرکزی پایان‌بندی در درام[۱۷]

اگر پذیرفته شود که کهن‌الگوی آغاز، میان و پایان هم‌چنان در هرجایی که داستانی وجود دارد و قصه‌ای نقل می‌شود، حضور دارد؛ آن‌گاه می‌توان به‌شکلی‌روشن‌تر به‌سمت تعریف مفهوم مقابله‌ی نهایی رفت. رابطه‌ی بین آغاز و پایان در درام بسیار ظریف و حیاتی است و به‌عبارتی شاکله‌ی اصلی پایان‌بندی با توجه به این دو پرده شکل می‌گیرد. معمولاً درام‌نویس در پرده‌ی اول پرسش‌هایی را مطرح می‌کند و در پرده‌ی سوم به آن‌ها پاسخ می‌دهد. رابطه‌ی بین این دو پرده، رابطه‌ای است از جنس پرسش‌وپاسخ. ایده‌ی مرکزی یک درام را شاید بتوان در این جمله خلاصه کرد: کسی یا کسانی سخت خواهان چیزی هستند و به رغم موانع بزرگ به دنبال آن می‌روند. به‌عبارتی به‌دست آوردن آن خواسته کار آسانی نیست، این به معنای مقاومت است و مقاومت به‌معنای برخورد و کشمکش است که بیشترین تبلور را در پرده‌ی دوم یا «میان» درام دارد. مهم‌ترین نکاتی که درام‌نویس هوشمند در این مرحله رعایت می‌کند، طرح سؤالی منسجم و قابل‌درک در پرده‌ی اول یا آغاز و پاسخی درخور و روشن به همین پرسش در پرده‌ی سوم یا پایان است. نکته‌ی مهم در این مسیر این است که معمولاً موانع از آغاز پرده‌ی دوم یا میان تا پایان آن به‌تدریج دشوارتر می‌شوند. تعداد و نوع موانع نیز بسته به نوع درام و داستان و آدم‌های آن بسیارمتفاوت است. از موانعی بیرونی تا موانعی درونی و یا ترکیبی از هردوی این‌ها. اگر شخصیت‌ها در میان درام با دشوارترین مانع روبه‌رو شوند هرچه بعد از آن اتفاق بیافتد حتی اگر موانعی تازه و بدیع هم باشند، نتیجه‌ای جزء یأس و سرخوردگی برای درام ایجاد نمی‌کند.

مفهوم مقابله‌ی نهایی مفهومی تازه و منحصربه‌فرد نیست، اما همه‌ی ساختار پایان‌بندی حول این مفهوم شکل می‌گیرد و به اجزاء کوچک‌ترش تقسیم می‌شود. در پرده‌ی دوم یا میان درام که معمولاً از دو قسمت دیگر طولانی‌تر است، موانع بسیاری در برابر شخصیت‌های اصلی درام قرار می‌گیرد که به‌تدریج دشوارتر هم می‌شود تا این‌که شخصیت‌ها را به مسیر تازه‌ای هدایت کنند یا به مرحله‌ای برسانند که با دشوارترین و سخت‌ترین مانع موجود روبه‌رو شوند. در یک درام موفق بزرگ‌ترین مانع درست قبل از پایان در برابر شخصیت‌های اصلی قرار می‌گیرد. این مانع چیزی است که شخصیت اصلی از آن بیش از هر مانعی وحشت دارد و معمولاً نیز در بدترین زمان ممکن اتفاق می‌افتد. در این نقطه است که مقابله‌ی نهایی شکل می‌گیرد.

مقابله‌ای بین شخصیت یا شخصیت‌های اصلی و بزرگ‌ترین مانع روبه‌روی آن‌ها. مقابله‌ی نهایی لزوماً منجر به خونریزی یا زدوخورد نمی‌شود، اما در پایان آن سرنوشت دراماتیک شخصیت یا شخصیت‌های اصلی مشخص می شود به‌عبارتی به پرسش مطرح‌شده در پرده‌ی اول پاسخ داده می‌شود.

۲-۳ سلاح گرم، مقابله‌ی نهایی و پایان بندی

هر نمایشنامه‌ای که دارای آغاز، میانه و پایان باشد یک مقابله‌ی نهایی دارد، حتی اگر یک کمدی باشد. مقابله‌ی نهایی تلویحاً به‌معنای کشمکش است. درواقع همه‌چیز در کشمکش خلاصه می شود حتی در حداقل ممکن. بنابراین شخصیت یا شخصیت‌های اصلی باید با نوعی کشمکش روبه‌رو شوند. کشمکشی بزرگ‌تر از آن‌چه پیش‌ازاین با آن روبه‌رو شده اند. کشمکشی که به سطح یک مقابله ارتقاء یافته است.

درست است که بزرگ‌ترین مانع در پایان باعث به‌وجود آمدن مقابله‌ی نهایی می‌شود اما چگونگی و محل آن رویداد، مشخصات آن و بیشتر از همه طراحی اتفاقی که می‌افتد، تشکیل‌دهنده‌ی مقابله‌ی نهایی است. به‌عبارتی اجرای درست مقابله‌ی نهایی با توجه به زمینه‌چینی آن، شکل ایده‌آل آن را می‌سازد. درام‌نویس معمولاً مقابله‌ی نهایی را طوری صحنه‌پردازی می‌کند که حداکثر تأثیر دراماتیک و عاطفی را برجای بگذارد. او حالا باید به سؤالاتی پاسخ دهد که مخاطب از لحظه‌های ابتدایی درام در ذهن داشته است. نکته‌ی مهم این است که مقابله‌ی نهایی لزوماً نباید منجر به خونریزی یا زدوخورد شود. بلکه به‌سادگی باید سرنوشت دراماتیک شخصیت اصلی را رقم بزند. مقابله‌ی نهایی باید به سؤالی که در پایان پرده‌ی اول مطرح شده، پاسخ گوید. در این مقابله زندگی شخصیت‌ها به معنای واقعی کلمه روی لبه‌ی تیغ قرار می‌گیرد، در درام های چخوف این نبرد نهایی که معمولا بین دو یا چند شخصیت متقابل انجام می گیرد بدون وساطت سلاح گرم به‌وقوع نمی پیوندد. به‌عبارتی شخصیت‌های اصلی در مقابل با بزرگ‌ترین و قوی‌ترین مانع قرار گرفته در راه رسیدن به هدفشان، همواره از نوعی سلاح گرم بهره می برند که بدون آن نبرد نهایی محقق نمی شود. البته در بین پنج درام اصلی چخوف **باغ آلبالو** یک استثناء معنادار است که درادامه به آن می پردازیم.

۳-۳ سلاح گرم عامل اساسی انجام مقابله‌ی نهایی در درام‌های چخوف

ایوانف:

مقابله‌ی نهایی در ایوانف ترکیبی است از مقابله‌ای درونی و بیرونی. کشمکش درونی او قوی‌ترین کشمکش موجود در درام است که البته به‌واسطه‌ی عوامل دیگر به آن دامن زده می‌شود. قوی‌ترین نیروهای متقابل در درون او هستند، تضادی که او را به ورطه‌ی نیستی می‌کشاند. این مانع در تمام طول درام موجود است اما قدرت آن مدام روبه‌افزایش است و از نقطه‌ای به‌بعد مقاومت در برابر آن برای ایوانف غیرممکن می‌شود. همه‌ی ترس‌های او در پرده‌ی آخر محقق می‌شوند، سارا یک سال است مرده، ایوانف در لباس دامادی است، در خانه‌ی پرزرق‌وبرق لیبدف [۱۸]، خانه‌ی کسی که تمام زندگی‌اش را به او مقروض است. روند سقوط ایوانف به اوج رسیده و او در آستانه‌ی فروغلطیدن و تسلیم شدن در برابر نیروهای تیره‌ی زندگی‌اش است.

ایوانف: خر شدم آمدم این‌جا. باید کاری را که دلم می‌خواست صورت می‌دادم ...
کشمکش ایوانف و مقابله‌ی او، مقابله‌ای است درونی و این نبرد باید در درون او پایان پذیرد. پس او نه به سفر می‌رود و نه از خانه خارج می‌شود. سرانجام این نبرد را هفت‌تیر شخصی او – که از همان سلاح‌هایی ست که در خانه‌اش به فراوانی یافت می‌شود– رقم می‌زند، شلیکی در میان صحنه و جلوی چشم دیگران.

مرغ دریایی [۱۹]

در این درام با ساختاری دایره‌ای مواجه‌ایم. به‌عبارتی پرده‌ی آخر درام درست در جایی اتفاق می‌افتد که پرده‌ی اول درام آغاز می‌شود. آدم‌ها همان آدم‌ها هستند و البته سه سال گذشته است. در آغاز درام مقابله‌ی نهایی در اندازه‌ای کوچک‌تر اتفاق افتاده که البته منجر به مرگ ترپلف[۲۰] نشده است. اما زمینه‌های آن کنش در پرده‌ی پایانی دوباره تکرار می‌شوند و این‌بار به‌نظر می‌رسد هر دو شخصیت اصلی و متقابل به مرزهایی از حساسیت رسیده‌اند که این مواجهه را بسیارمتفاوت می‌کند. برای نینا [۲۱] و ترپلف بزرگ‌ترین هدف، پیشروی در راه دشوار هنر و آفرینش و خلق بود. هرکدام به‌شکلی‌جداگانه قدم در این راه گذاشته‌اند و در آن پیش رفته‌اند و حالا در این دیدار کوتاه آن‌چه را کسب کرده‌اند، در مقابل دیگری می–گذارند. اوج مقابله‌ی نهایی جایی است که نینای درهم‌شکسته وارد اتاق ترپلف می شود، گریه می‌کند و از سختی‌هایی که ازسر گذرانده برای ترپلف می‌گوید. او دقیقاً به نکته‌ای اشاره می‌کند که ترپلف هیچ‌گاه موفق به کسب آن نشده است. نکته‌ای که در پرده‌ی اول هم باعث خودکشی ناموفق ترپلف شده بود.

ترپلف: تو راه خودت را پیدا کرده‌ای، می‌دانی به کجا می‌روی. ولی من هنوز در آشوب رؤیاها و تخیلاتم غوطه می–خورم. نمی‌دانم چه فایده دارد. ایمانی ندارم و حرفه‌ام را نمی‌شناسم.

اما ضربه‌ی نهایی را ترپلف از گفت‌وگویی می‌خورد که نینا درباره‌ی عشقش به تریگورین[۲۲] می‌گوید. نینا آموخته است از عشق نیرو بگیرد حتی اگر یک‌طرفه باشد.

نینا: هنوز دوستش دارم! خیلی بیشتر از گذشته. دوستش دارم با شور و شیفتگی، تا لحظه‌ی نومیدی دوستش دارم ...

اما مقابله‌ی نهایی هنوز پایان نیافته، سلاح گرمی که مرغ دریایی را از آسمان به‌زیر کشید و یک بار نیز ناموفق عمل کرد این‌بار در خارج از صحنه‌ی اصلی و با گلوله‌ای گرم سرنوشت مقابله‌ی نهایی را رقم می‌زند.

دایی وانیا [۲۳]

صحنه‌ی سخنرانی سربریاکوف [۲۴] را می‌شود به مانند یک صحنه‌ی جنگی به دو نیروی متقابل و البته چند نیروی بی–طرف تقسیم کرد. نیروهای بی‌طرفی که بنا بر موقعیت گاه در یک جبهه و گاه در مقابل هم قرار می‌گیرند. سربریاکوف دریک‌طرف و دایی وانیا، سونیا[۲۵] ، تله‌گین[۲۶] ، آستروف[۲۷] و

خدمتکاران درطرف‌دیگر و یلنا آندره‌یونا [۲۸] و ماریا واسیلیونا [۲۹] تقریباً در موضعی بی‌طرف. پیشنهاد فروش ملک از طرف سربریاکوف مانند اعلام جنگی تمام‌عیار است. ووینیتسکی[۳۰] به‌عنوان نماینده‌ی آن جمع تمام‌قد در برابر سربریاکوف قرار می‌گیرد. با این‌که سربریاکوف می‌پذیرد که درجهت رفع سوءتفاهم قدم بردارد اما با هفت‌تیر دایی وانیا روبه‌رو می‌شود، مقابله‌ی نهایی به‌اوج می‌رسد و شخصیت‌های اصلی در بزرگ‌ترین کشمکش موجود قرار می‌گیرند.

با این‌که هیچ‌کدام از دو تیر شلیک‌شده – که یکی در درون صحنه و دیگری در بیرون صحنه شلیک می‌شوند– به هدف نمی‌خورند و کشته‌ای به‌جای نمی‌گذارند اما همین مراسم تیراندازی باعث پایان مقابله‌ی نهایی می‌شود.

سه خواهر [۳۱]

نکته‌ی جالب‌توجه در این درام این است که هرچند تعداد بسیاری از آدم‌های این درام را نظامیان تشکیل می‌دهند، سلاح گرم کم‌ترین حضور ممکن را در صحنه دارد. درام‌نویس با هوشمندی صحنه‌ی ابتدایی مقابله‌ی نهایی را درتقابل با آغاز درام قرار می‌دهد. مراسم خداحافظی افسران در تقابل با جشن کوچک نام‌گذاری ایرنا [۳۲] در پرده‌ی اول. اما جدال نهایی را به‌واقع دو نفر از هر دو گروه رونده و بازمانده انجام می‌دهند. سولیونی [۳۳] به‌نمایندگی از افسرانی که می‌روند و بارون توزنباخ [۳۴] به‌نمایندگی از ساکنانی که می‌مانند. به عبارتی چخوف با نوعی ایجاز مقابله‌ی نهایی را سامان می‌دهد و آن را به مقابله‌ای حقیقی بدل می‌کند، نبردی بین دو مرد بر سر عشق یک زن، دوئلی تمام‌قد. خواهران و به‌خصوص ایرنا واقعیت را پذیرفته بودند که نمی‌توانند به مسکو بروند اما به گمان هر سه ازدواج ایرنا می‌توانست حرکتی به سمت خارج شدن از این سکون ابدی باشد. مقابله‌ی نهایی در نقطه‌ای بسیاردور انجام می‌گیرد، جایی‌که حتی صدایش هم به گوش نمی–رسد و درام‌نویس فقط به صدایی خفیف از فاصله‌ای دور اشاره می‌کند آن‌هم در توضیح صحنه. بازهم این سلاح گرم است که با تک‌شلیکی سرانجام مقابله‌ی نهایی را مشخص می‌کند. بارون در دوئل کشته می‌شود و ملال ادامه می‌یابد.

۴–۳ باغ آلبالو استثنایی بزرگ و شروعی تازه

نمایشنامه **باغ آلبالو** در سال ۱۹۰۳ نوشته شده‌است یعنی درست یک سال قبل از مرگ چخوف، و دو سال قبل از وقوع انقلاب. درام در اوج پختگی و آگاهی نویسنده‌اش نوشته شده‌است. مقابله‌ی نهایی در **باغ آلبالو** بسیارمتفاوت‌تر از باقی درام‌های چخوف است. به‌واقع تبلور مقابله‌ی نهایی در مراسم حراج و مزایده‌ی باغ اتفاق می‌افتد که در درام هیچ بازتابی ندارد. حتی مالک اصلی باغ یعنی مادام رانوسکی[۳۵] در این حراج حضور ندارد و برادرش گایف را به این مراسم فرستاده است. سلاح گرم در این نمایشنامه هم حضور دارد، شارلوتا [۳۷] و یه‌پیخودوف[۳۸] هرکدام تفنگی را با خود حمل می‌کنند اما این حضور به‌هیچ‌وجه حضور مؤثری نیست. درام‌نویس با هوشمندی تمام این

مسئله را در مقابله‌ی نهایی می‌گنجاند که بزرگ‌ترین مانع در برابر شخصیت‌های اصلی حتی فروختن باغ نیست بلکه تعلیقی است که سرنوشت همه‌ی شخصیت‌های اصلی را دربرگرفته، انتظاری که به‌سر نمی‌رسد. این روش پرداخت با درونمایه درام عجین است و هم‌چنین با شخصیت‌هایی که درگیر این درام هستند. برخلاف چهار درام قبلی این اولین بار است که تیراندازی نیروهای متقابل، سرانجام درام را رقم نمی‌زند. اما گفت‌وگوهای کوتاه و شکسته‌ی رانوسکی و لوپاخین[۳۹] چیزی کمتر از یک دوئل نیست با این تفاوت که مادام رانوسکی هیچ‌گاه اسلحه‌ی خود را از غلاف هم بیرون هم نمی‌کشد. بزرگ‌ترین کشمکش بین اشخاص اصلی درام صورت گرفته و تنش دراماتیک در اوج است اما تنها عکس‌العمل رانوسکی سقوطی است بر روی صندلی نزدیکش.

رانوسکی: باغ آلبالو فروخته شد؟

لوپاخین: بله.

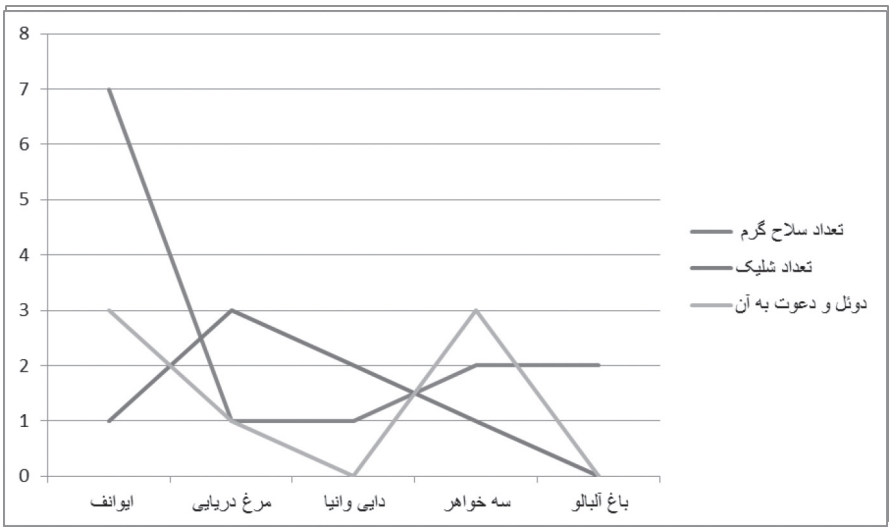
رانوسکی: کی آن را خرید؟

لوپاخین: من خریدم.

نکته‌ی جالب‌توجه در این درام حضور مؤثر سلاح سرد به‌جای سلاح گرم است. تبری که درخت‌های آلبالو را قطع می‌کند جای همه‌ی سلاح‌های گرم را می‌گیرد. انگار قدرت ویرانی‌اش خیلی بیشتر از سلاح‌های گرمی است که دستِ‌بالا یک یا دو آدم را از روی زمین پاک می‌کنند. ضربه‌های تبر خانواده‌ای را آواره می‌کند و البته به‌شکلی‌خاص فیرز[۴۰] پیر را ازمیان بر می‌دارد. نیروی سلاح سرد چندین‌برابر نیروی سلاح‌های گرم پیشین است. سلاح سردی که می‌تواند نشانه‌ای از نیروهای انقلابی تازه‌نفسی باشد که حتی چخوف بی‌تفاوت به وقایع سیاسی را بر سر شوق آورده‌اند. چیزی دارد که ازمیان می‌رود و چیز تازه‌ای جایش را می‌گیرد. این تحول آن‌قدر عمیق هست که روی سبک کار چخوف هم تأثیر خودش را بگذارد، آن‌قدر مؤثر است که چخوف را مجبور می‌کند جمله‌ی کلیدی‌اش را به دست خود نقض کند. آری برای اولین بار تفنگ‌هایی در صحنه هستند که تا پایان درام حتی یک بار هم شلیک نمی‌کنند. انگار هرچه صدای شلیک‌ها کمتر به گوش می‌رسد صدای پرغریو دیگری جایگزین آن می‌شود. صدایی که از نوع دیگر است. در پایان این پژوهش با توجه به اطلاعات استخراج شده از درام های چخوف روند نزولی میزان تأثیرگذاری سلاح گرم درساخت پایان‌بندی درام‌های چخوف نشان داده شده است. (جدول شماره ۲ و نمودار شماره ۱).

	تعداد سلاح گرم	تعداد شلیک‌ها	دعوت به دوئل و دوئل انجام‌شده	تعداد کشته‌ها	مکان انجام شلیک نسبت به صحنه
ایوانف	بیشتر از ۵ تا	۱	۳	۱	درون صحنه
مرغ دریایی	۱	۳	۱	۱	اتاق مجاور
دایی وانیا	۱	۲	–	–	درون صحنه و اتاق مجاور
سه خواهر	۲	۱	۳	۱	خارج از صحنه در نقطه ای دور از آن
باغ آلبالو	۲	–	–	–	–

جدول ۲ – اجزاء سازنده‌ی انجام مقابله‌ی نهایی(درون و بیرون از صحنه)



نمودار ۱ – روند نزولی تأثیر سلاح گرم در ساخت پایان بندی پنج درام اصلی چخوف

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که مشاهده شد پایان بندی یک درام در وضعیتی ارگانیک با سایر اجزا درام قراردارد.

نطفه‌ی «پایان» در «آغاز» نهاده شده است و آن همان پرسش اساسی درام است که در پرده اول یا به‌نوعی در «آغاز» مطرح می شود و نویسنده در طی پرداخت درام و کشمکش های آن در «پایان» به آن پاسخ می دهد. اما این پاسخ‌گویی حول‌وحوش مفهوم مقابله ی نهایی شکل می گیرد. وضعیتی که نیروهای مخالف درام تمام‌قد درمقابل هم صف‌آرایی می کنند تا از سخت‌ترین نبرد پاسخ نهایی زاده شود. در درام های هوشمندانه چخوف این نکات به درستی و روشنی مراعات شده و بنابه الزامات داستان به هر پایان بندی وزن مناسب خود داده شده است. سلاح گرم به‌عنوان عاملی ساختاری در انجام مقابله‌ی نهایی و هم‌چنین عاملی تاریخی- اجتماعی، در ساخت پایان‌بندی درام‌های چخوف نقشی اساسی ایفاء می‌کند. سلاح گرم در بیشتر درام‌های چخوف حضور دارد و نقش‌هایی متنوع و متفاوت را عهده‌دار می‌شود. در بررسی میزان تأثیر سلاح گرم در ساخت پایان‌بندی درام‌های چخوف مشخص شد که هرچه به پایان دوران درام‌نویسی چخوف نزدیک می‌شویم میزان این تأثیرگذاری کاهش می‌یابد. به‌عبارتی هرچه چخوف جلوتر آمده است، نویسنده برای حل مقابله‌ی نهایی در درام از عاملی خارجی و پرسروصدا و پررنگ کمتر بهره می‌گیرد و برای انجام این مقابله به تکنیک‌های ظریف‌تری متوسل می‌شود، به‌طوری‌که در **ایوانف** خودکشی در درون صحنه و درمقابل چشم تماشاگران و دیگر بازیگران حاضر در صحنه، و در **مرغ دریایی** در اتاق کناری و با صدای شلیکی خفیف، در **دایی وانیا** کسی کشته نمی‌شود، در **سه خواهر** نه‌تنها در صحنه هیچ سلاح گرم یا شلیکی وجود ندارد بلکه صدای دوئل آن‌قدر دور و خفیف است که توجهی را جلب نمی‌کند و در **باغ آلبالو** چخوف برای انجام مقابله‌ی نهایی از سلاح گرم چشم می‌پوشد و برای سرانجام آن نبرد پنهان و بزرگ تنها به صدای دور و هول‌آور تبری بر تنه‌ی درختان و سیم تاری که انگار پاره شده، قناعت می‌کند. در این سیر معنادار از سلاح گرم به سلاح سرد و حتی به نوعی حذف سلاح، نوعی پختگی در اجرای پایان بندی مشاهده می شود که نشان از در اوج بودن چخوف در دوران درام‌نویسی خویش است. ازنگاهی‌دیگر نیز کم‌رنگ شدن این شیئی سنتی زندگیِ روسی در حل منازعات و رویارویی‌های نیروی‌های متضاد موجود در جامعه روسیه را می‌توان نشانگر شروع دورانی جدید در زندگی مردمان آن دیار و کنار گذاشتن شیوه‌های قدیمی حل مسایل درونی و بیرونی زندگی آدم‌های آن سرزمین سرد و پهناور به‌حساب آورد. کمااینکه در یک وضعیت پیش‌گویانه تنها یک‌سال پس از تحریر و اجرای **باغ آلبالو** مردم روسیه شروع تازه ای را با انقلاب ۱۹۰۵ رقم زدند.

■ پی‌نوشت‌ها

1. Anton Chekhov
2. Maxim Gorky
3. The Cherry Orchard
4. Aristotle
5. E.M. Forster
6. David Ball

۷. برای نوشتن این قسمت از کتاب زیر بهره برده‌ایم:
- چوادکف و دیگران، **بوطیقای چخوف**،(۱۳۸۸)، ترجمه دکتر قدرت قاسمی پور، چاپ اول، تهران، رسش.

8. Hamlet
9. Oedipus
10. Oedipus the King
11. Willy Loman
12. Death of a Salesman

۱۳. رای نوشتن این قسمت از کتاب‌های زیر بهره برده‌ایم:
- ترووایا، هانری،(۱۳۸۳) **چخوف**، ترجمه علی بهبهانی، چاپ دوم، تهران، نشر ناهید.
- باقری، محمد،(۱۳۸۱) **چخوف**،گرد آوری و ترجمه محمد باقری، تهران، نشر مینا.

14. Ivanov
15. Borkin
16. Lvov

۱۷. برای نوشتن این قسمت از کتاب‌های زیر بهره برده‌ایم:

- شهبازی، شاهپور،(۱۳۹۰) **تئوری‌های فیلمنامه در سینمای داستانی**، چاپ اول، تهران، چشمه.
- کسری، مارش،(۱۳۸۳) **نمایشنامه نویسی قدم به قدم**، معصومه امین، چاپ اول، تهران، قاب.
- اخوت، احمد،(۱۳۷۱) **دستور زبان داستان**، چاپ اول، تهران، نشر فردا.
- Richardson, Brian. ***Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames.*** Ohio State University Press, 2002

18. Lyebedev
19. The Seagull
20. Treplev
21. Nina
22. Trigorin
23. Uncle Vanya
24. Serebryakov
25. Sonya
26. Telegin
27. Astrov
28. Yelena Andreyevna
29. Maria Vasilyevna

30. Voynitsky
31. Three Sisters
32. Irena
33. Soliony
34. Baron Toozenbach
35. Madame Ranevskaya
36. Gayev
37. Charlotta
38. Yepikhodov
39. Lopakhin
40. Firs

■ فهرست منابع

۱. ارسطو،(۱۳۸۷)، **فن شعر** ، ترجمه و تالیف عبدالحسین زرین کوب، چاپ اول، تهران، امیرکبیر.
۲. بال، دیوید،(۱۳۷۳)، **از پایان تا آغاز و ازآغاز تا پایان**، ترجمه محمود کریمی حکاک، چاپ اول، تهران، نشر گل.
۳. تراس، ویکتور،()۱۳۸۴، **تاریخ ادبیات روس**، علی بهبهانی، چاپ اول، تهران، علمی و فرهنگی.
۴. چخوف، آنتوان، (۱۳۹۰) **ایوانف**، ترجمه سعید حمیدیان، چاپ چهارم، تهران، قطره.
۵. چخوف، آنتوان،(۱۳۸۸)**باغ آلبالو**، ترجمه سیمین دانشور، چاپ ششم، تهران، قطره.
۶. چخوف، آنتوان،(۱۳۹۰) **دایی وانیا**، ترجمه ناهیدکاشی چی، چاپ چهارم، تهران، جوانه توس.
۷. چخوف، آنتوان،(۱۳۸۹) **سه خواهر** ، ترجمه کامران فانی ودیگران، چاپ ششم، تهران، قطره.
۸. چخوف، آنتوان،(۱۳۸۶) **مرغ دریایی**، ترجمه کامران فانی، چاپ سوم، تهران، قطره.
۹. فورستر، ای.ام،(۱۳۸۴) **جنبه های رمان**، ترجمه ابراهیم یونسی، چاپ پنجم، تهران، نگاه.
۱۰. ماکسیم گورکی و دیگران،(۱۳۶۹) **نقدی بر زندگی وآثار آنتوان چخوف**، کتایون صارمی چاپ دوم، تهران، نشر پیشر.
۱۱. ناباکوف، ولادیمیر،(۱۳۷۱) **چخوف زندگی و آثار**، ترجمه حسن اکبریان طبری، چاپ اول، تهران، نشر مینا.
۱۲. پاناماریوا، الیزاواتا،(۱۳۸۵) نوآوری درام نویسی چخوف، ترجمه مژگان فرازی، **صحنه**، شماره (۵۷)، صفحه‌های ۳۸ و ۳۹.
۱۳. درویانو،(۱۳۹۱)، **پرده سوم**، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ اول، ساقی، تهران.

14. Russell, Catherine. ***Narrative Mortality: Death, Closure, and New Wave Cinemas.*** Univercity of Minnesota Press, 1995
15. Olsen, Greta. ***Current Trends in Narratology***. Walter de Gruyter Press, 2011
16. Bloom, Harold (edt). ***Bloom's Modern Critical Views: Anton Chekhov.*** Infobase Publishing, 2009

توسعه و ساماندهی گروه‌های نمایشی با شیوه‌های نوین مدیریتی

سیمین امیریان [نویسنده مسوول]

فریندخت زاهدی

تاریخ دریافت مقاله ۹۳/۱۰/۲۱ | تاریخ پذیرش نهایی ۹۳/ ۱۲/ ۱۳

توسعه و ساماندهی گروه‌های نمایشی با شیوه‌های نوین مدیریتی

سیمین امیریان
عضو هیت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

فریندخت زاهدی
دانشیار دانشکده هنرهای نمایش و موسیقی ،پردیس هنرهای زیبا،دانشگاه تهران

چکیده

تغییرات اجتماعی، اخلاقی، اقتصادی و فرهنگی یك جامعه در چهارچوب کیفی آن با شاخص توسعه به تعریف درمی‌آید. در شاخص‌های بنیادی توسعه، امر فرهنگ و مدیریت ازجمله موارد قابل‌اهمیت شناخته شده‌است. با نگاهی دقیق به رابطه هنر و ادبیات با توسعه فرهنگی و ملی هر جامعه، می‌توان به تأثیر بلامنازع این عناصر فرهنگی در جریان توسعه پی برد زیرا ازطریق این عناصر است که میراث و تاریخ یك جامعه در تداومی روشمند با سازوکاری متقابل از کنش‌ها و واکنش‌های اجتماعی شناسایی می‌شوند. ازاین‌منظر، در این تحقیق سعی شده است رابطه میان مدیریت هنرهای نمایشی به‌عنوان رسانه فرهنگی با امر توسعه بررسی شده و موارد کلیدی مربوط به دو حوزه توسعه و فرهنگ در ارتباط با هنرهای نمایشی بررسی شود. سنجش و بررسی میزان کار حرفه‌ای انجام‌گرفته در حوزه هنرهای نمایشی و توجه به کیفیت آثار ارایه‌شده و استقبال مخاطبین و هم‌چنین اندازه‌گیری طول زمان مورداستفاده می‌تواند فرآیند اثربخشی و کارایی این هنر و مدیریت اعمال‌شده بر آن را تعیین کند. ازاین‌طریق می‌توان تأثیر توسعه اقتصادی سیاسی و اجتماعی و تعامل میان توسعه‌گران این عرصه‌ها را در رابطه‌ای دیالکتیکی بین عوامل غیرفرهنگی و فرهنگی موردارزیابی قرار داده و آن‌دسته از اولویت‌های راهبردی را که در روند توسعه موثرند، شناسایی کرد.

واژگان‌کلیدی: مدیریت نمایش، عناصر فرهنگی و غیرفرهنگی، برنامه‌ریزی، ارزیابی عملکرد، توسعه.

مقدمه

تا نیم‌قرن پیش توسعه اقتصادی شاخص تعیین‌کننده به‌حساب می‌آمد و تولید ملی در زمینه‌های صنعت و خدمات و سایر درآمدهای مادی با احتساب درآمد ملی و تقسیم آن به درآمد سرانه شاخص توسعه اقتصادی شمرده می‌شد. اما از آن‌جا که ثروت به‌تنهایی عامل رفاه نشد، واژه توسعه مطرح شد. چنان‌که کشورهای ثروتمندی وجود دارند و هرچند از امکانات مادی بسیار برخوردار هستند ولی توسعه‌یافته به‌حساب نمی آیند. دلیل این امر نبود عناصر معتبر فرهنگی در میان سایر خصوصیات اجتماعی آن‌هاست که در قالب تعاریف و معیارهای توسعه در جهان فعلی نمی‌گنجد. بنابراین باید دید کدام عوامل فرهنگی در روند توسعه موثر واقع می‌شوند و معیارهای پذیرفته‌شده فرهنگ در جهان امروز بر چه پایه‌هایی استوار است. در کنفرانس جهانی سیاست‌های فرهنگی یونسکو در مکزیك گفته شده است که "عوامل تشکیل‌دهنده یك فرهنگ یعنی تمامی خصوصیات متمایزکننده یك جامعه یا یك گروه اجتماعی: (پهلوان،۱۳۸۲: ۱۷۸). سوال این‌جاست، در کشورهایی که با وجود ثروت مادی، توسعه‌نیافته محسوب می‌شوند کدام یک ازعوامل تشکیل‌دهنده فرهنگی غایب است. چنان‌چه فرهنگ را کلیت تامی بشناسیم که ویژگی‌های معنوی، مادی، فکری و احساسی یك گروه اجتماعی را مشخص می‌کند، به اعتبار کنفرانس مکزیك باید به عوامل زیر توجه داشت: "سنت و باورها، حقوق بنیادی انسان‌ها، نظام‌های ارزشی و نحوه زندگی" (پهلوان،۱۳۸۲: ۱۷۸).

آنچه در یک جامعه می تواند هر چهار ویژگی یادشده در تعریف فرهنگ را متبلور کند، فعالیت‌های ادبی و هنری آن جامعه است که در روند تاریخ زنده مانده و هویت ملی آن را شکل می‌دهد.

با نگاهی دقیق به رابطه عوامل بالا با هنر و ادبیات هر جامعه، می‌توان به تأثیر بلامنازع این عناصر فرهنگی در جریان توسعه پی برد زیرا می‌توان ازطریق این عناصر، میراث و تاریخ یك جامعه را در تداومی روشمند با سازوکاری متقابل از کنش‌ها و واکنش‌های اجتماعی ارزیابی کرد. هم‌چنین تأثیر توسعه اقتصادی سیاسی و اجتماعی و تعامل میان توسعه‌گران این عرصه‌ها را در رابطه‌ای دیالکتیکی بین عوامل غیرفرهنگی و فرهنگی مورد ارزیابی قرار داده و آن‌دسته از اولویت‌های راهبردی را که در روند توسعه موثرند؛ شناسایی کرد.

"در سند چشم انداز ۲۰ ساله و برنامه چهارم توسعه دولت و مطابق سند تلفیقی اسناد بخشی و فرابخشی برنامه چهارم توسعه نیز که مطابق صورتجلسه تاریخ ۸۴/۵/۵ ابلاغ گردیده، یکی از موارد ذکر شده «ظرفیت‌ها و قابلیت‌های بخش فرهنگ» می باشد که استنادی است بر اهمیت عناصر و شاخه های موثر فرهنگی که هنر نمایش یکی از انها محسوب می شود."(سایت امور مطبوعاتی و اطلاع رسانی،۷:۱۳۹۴)

- **شاخص‌های کلی توسعه**

درنگاهی‌کلی، شاخص‌های توسعه را به چهار دسته تقسیم کرده‌اند:

۱"- شاخص‌های علمی یا بنیادی (زیرساختی) که بنیان توسعه پایدار را شکل می‌دهند. مثل صنعت و اقتصاد که شامل طراحی و مهندسی و همچنین روابط بینا بخشی است، ساختار توزیع و ساختارهای سیاسی و فرهنگی.

۲- شاخص‌های میانجی، که همان ابزارهای تولید هستند و مواردی مانند ساختار اداری، پولی، جمع تولید و تجارت، امنیت اجتماعی، روابط خارجی و مدیریتی را شامل می‌شود.

۳- شاخص‌های غائی، شامل افزایش استانداردهای زندگی با توجه به سهم شهروندان از مسکن، تغذیه و فرهنگ و همچنین هم‌پیوندی جهانی در زمینه‌های اقتصاد و فرهنگ." (سایت امور مطبوعاتی و اطلاع رسانی،۱۳۹۴:۷)

چنان‌که می بینیم، مجموعه تغییرات اجتماعی، فرهنگی، اخلاقی و اقتصادی یك جامعه در چهارچوب کیفی آن با شاخص توسعه به تعریف درمی‌آید. از آن‌جا که موضوع موردنظر ما در این تحقیق به بخش فرهنگ و مقوله توسعه ارتباط پیدا می‌کند از پرداختن به مواردی چون نقش توزیع درآمد، مسکن، امکانات آموزشی، ارتباطات و رفاه مادی به‌طورکلی که بیشتر به حوزه اقتصادی مرتبط هستند، صرف‌نظر می‌کنیم تا با نگاهی دقیق‌تر به مدیریت هنرهای نمایشی به‌عنوان بخش مهمی از فعالیت‌های فرهنگی و رابطه آن با توسعه فرهنگی بپردازیم.

حال چگونه می‌توان هنر نمایش را به‌مثابه یکی از عناصر فرهنگی در ارتباط با شاخص‌های توسعه بررسی کرد؟

چنان‌چه می‌بینیم نقش فرهنگ و مدیریت در هر سه شاخص توسعه موردتوجه قرار گرفته، و در بخش شاخص‌های بنیادی، بخش شاخص‌های غایی ازجمله موارد بااهمیت ذکر شده است. به‌گفته پهلوان، "موضوع تاثیر فرهنگی توسعه پیوندی تنگاتنگ دارد با موضوع کنش و واکنش. جریان کنش و واکنش در واقع به معنای تن دادن به تکان فرهنگی است که بر اثر ناسازگار بودن برخی "حوزه"ها به هم و همچنین آهنگ تغییر در هر جامعه پدید می‌آید" (پهلوان، ۱۳۸۲: ۲۰۵).

در ارتباط با شاخص مهم دیگر توسعه، یعنی شاخص‌های میانجی، امنیت اجتماعی (در این‌مورد حمایت حرفه‌ای) را اصلی اساسی در مدیریت دانسته‌اند. به تعداد دانش‌آموختگان و دست‌اندرکاران سنتی و حرفه‌ای این هنر، عدم‌توازن بین متقاضیان، دانش‌آموختگان و دست‌اندکاران این حرفه و عناصر زیرساختی مدیریت کلان در حوزه فعالیت‌های نمایشی قابل‌تامل است، زیرا حفظ توازن عرضه‌وتقاضا در همه زمینه‌های فرهنگی نیز چون زمینه‌های اقتصادی ضرورتی آشکار است. "در مقایسه تطبیقی بین وضعیت هنرهای نمایشی در ایران و فرانسه، با توجه به یکسان بودن تقریبی جمعیت در کشور، آمارها نشان می‌دهد تعداد ۱۵۰۰ مرکز نمایش در فرانسه سالانه پذیرای حدود

۲۵ میلیون تماشاگر می باشند که در این مراکز بیش از ۳۰۰ گروه هنری و در مجموع ۹۰۰۰۰ نفر به کار اشتغال دارند. این مراکز در سال ۲۰۰۴ مبلغ ۷۴۱ میلیون یورو یارانه دولتی دریافت کرده‌اند. "(ایوبی، ۱۳۸۸: ۳۶) این درحالی است که مراکز نمایشی در ایران از تعداد انگشتان دست تجاوز نکرده و با وجود افزایش روز افزون جمعیت و استقبال نیروی جوان که نیروی عظیمی از جمعیت کل کشور را تشکیل می‌دهند، هیچ گونه رویکرد جدی برای گسترش و توسعه زیرساختی درحوزه این هنر انجام نپذیرفته است. در چنین شرایطی امکان پرداختن به مدیریتی کارآمد، چنان‌که بتواند این حوزه را در روند توسعه به عنصری فعال تبدیل کند، ضرورت غیرقابل انکار است.

حال سوال این است، آیا می‌توان با توجه به اوضاع موجود به شاخص‌های ضروری در بررسی عملکرد مدیریت سازمان‌های فرهنگی ـ هنری در حوزه نمایش دست یافت؟

آیا می‌توان با تعیین ارزش‌های موردنظر در ارتباط با مسایل بیرونی و درونی مربوط به هنر نمایش ابعاد ارزشی و کانون‌توجه آن را در امر مدیریت مشخص کرد؟

از آنجا که سازمان‌های فرهنگی مربوط به یکدیگر و هم‌چنین مربوط به هنرهای نمایشی هستند، می توانند در ارتباط تنگاتنگ از ثبات و پایداری قوی‌تری برخوردار شوند زیرا توسعه هر نهاد اجتماعی در گرو پشتیبانی انسانی در درون‌وبیرون آن است، و نشان‌دهنده ارزش ساختاری آن نهاد و انسجام سازمانی و مهندسی سازمانی آن نهاد در ارتباط به سایر نهادهای اجتماعی است. به‌عبارت‌دیگر، می‌توان با استفاده از فرایند مدیریت، عملکرد و فعالیت‌های هنرهای نمایشی در جامعه ایرانی را با شیوه‌ای آگاهانه در مسیر پیشرفت و توسعه و کسب نتایج مطلوب در این حوزه فراهم ساخت. این فرایند، با دانستن اینکه خدمات این حوزه هنری تاچه‌اندازه جواب‌گوی نیازهای جامعه بوده و توانایی تأثیرگذاری بر روند توسعه را دارد، امکان‌پذیر می‌شود.

ازسوی‌دیگر کیفیت فعالیت‌های هنری بعد از تکنیک، محتوی و نتیجه قابل‌ارزیابی است. بدین‌معنا که هر فعالیت هنری ازیک‌طرف باید بر ضوابط و قوانین خاص آن فعالیت استوار باشد و ازطرف‌دیگر باید درراستای ارزش‌های پذیرفته شده و اهداف فرهنگی– هنری جامعه باشد، که هم ارزیابی کمی و هم کیفی فعالیت‌های نمایشی به تدوین مدل ارزیابی استاندارد و ارایه بهترین راه حل از بین مجموعه‌ای از راه‌حل‌های احتمالی است. این مهم، ازطریق تعیین آمار و ارقام بهینه‌ای امکان‌پذیر است که بتواند به تصمیم‌گیری با ارزیابی علمی کمک کند.

"لوردکلوی" یادآور می‌شود:

"وقتی شما می توانید چیزی را اندازه بگیرید و آن را به صورت عددی توصیف کنید، نمایانگر علم و دانش شما درباره آن است. ولی وقتی نمی توانید چیزی را به صورت کمی توصیف کنید، دانش شما درباره آن ناکافی است. ممکن است شما در مورد آن پدیده مقداری آگاهی داشته باشید اما به سختی می توانید ادعا کنید که راجع به آن پدیده علم دارید"(کلوی، ۱۹۹۴: ۱۲۳).

این نوع بررسی فواید بسیارزیادی دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: تلاش برای ارایه تصویری منسجم و روشن از فعالیت‌های فرهنگی- هنری، دوری گزیدن از کلی‌گویی و اصطلاحات صرفاً کیفی، مستندسازی برنامه‌های بودجه‌ریزی در زمینه امور فرهنگی- هنری، امکان پیش‌بینی سرمایه‌گذاری‌های فرهنگی و آسان‌سازی روش ارزیابی امور فرهنگی- هنری.

با توجه به این که امور فرهنگی- هنری دارای زمینه گسترده‌ای است، میزان پیچیدگی در عرصه ارزیابی آنها نیز واقعیتی انکار ناپذیر است. این پیچیدگی و عدم تمایز مرزهای امور فرهنگی- هنری با سایر بخش‌ها ازجمله مسایلی است که ارزیابی فعالیت‌های فرهنگی-هنری را با تمام پیچیدگی‌های آن ضروری می‌سازد، زیرا نبود ارزیابی عملکرد کمی در عرصه‌های فوق ضعف مدیریت را به‌همراه خواهد داشت و ضعف مدیریت نارسایی کیفی را باعث خواهد شد.

در سومین شاخص توسعه، شاخص های غایی، افزایش استانداردهای زندگی با توجه به سهم شهروندان از فرهنگ و هم پیوندی جهانی در زمینه‌های فرهنگی نیز پیش‌بینی شده است.

سؤالی که در این‌جا مطرح می‌شود این است که آیا در ویترین جامعه ایرانی به‌همان‌اندازه که به غذای بهتر، مسکن بهتر، بهداشت و آموزش بهتر بها داده می شود، به خدمات فرهنگی و هنری بهتر نیز اهمیت داده می‌شود یا خیر؟ چنان‌چه معتقد باشیم که همه این عوامل در کنار یکدیگر ثبات سیاسی، امنیت ملی و در نتیجه توسعه اجتماعی را سبب می‌شود، نیاز به افزایش تعداد سالن‌های نمایش، سینما، نگارخانه‌ها و کتابخانه‌های عمومی با هدف ارتقای فکری و فرهنگی جامعه ضرورتی اجتناب‌ناپذیر خواهد بود. آنچه مسلم است افزایش معیار زندگی با توجه به سهم شهروند در دسترسی به امکانات فرهنگی موجب ارتقاء قوه ذهنی و ثبات و پایداری ارزش‌های اخلاقی و معنوی شده و هم‌پیوندی جهانی را در مسیر توسعه هموار می‌سازد.

میچی هیرو واتانابه، متخصص مسایل فرهنگی دانشگاه شووا در ژاپن در مقاله‌ی خود با عنوان "هنرهای تجسمی پس از دوران ملی‌گرایی" یادآور می شود:

"مناسبات فرامرزی کم‌کم قاطعیت بیشتری از نمایندگی ملی پیدا می‌کند، و پیوستگی چند فرهنگی بیش از هویت داشتن با یک فرهنگ خاص اهمیت دارد؛ این بر عهده‌ی هنرمندان، منتقدان، صاحب‌نظران گالری‌ها و موزه‌هاست که آن ترکیب محلی و جهانی را به وجود آورند که می‌توانیم اصطلاح «جهان محلی شدن» را درباره‌اش به کار بریم، اصطلاحی که توسط بازرگانان ژاپنی باب شد تا به انعطاف‌پذیری کسانی دلالت کند که جنبه‌های شاخص فرهنگ‌ها را به شیوه‌ای با هم می‌آمیزند که با فرهنگ جهانی نوین همراهی داشته باشد" (واتانابه، ۱۳۷۸: ۲۵۶).

با بررسی رابطه مدیریت هنر نمایش و روند توسعه شاید بتوان جایگاه این قدیمی‌ترین هنر جهانی را که عرصه تبادل اندیشه و ابزار سنتی ارتباطات فرهنگی موثر در توسعه جوامع بوده است در

کشورمان شناسایی کنیم.

در مفهومی کلّی، نقش هنر که عملکرد هنرهای نمایشی آن موردنظر این پژوهش است، ارایه سمبلیك از رابطه انسان با طبیعت (واقعیت- محیط) و نقش هنرمند، آفرینش آن‌دسته از جنبه های واقعیت است که از سرشت اصیل انسانی مایه گرفته است و در جست‌وجوی حقیقتی خاص در رابطه با ارزش های معنوی است. هنر همواره ازطریق زبان، صورت، تصویر و حرکت، هدف متعالی رسیدن به کمال انسانی را پی گرفته است و در موضع بخشی از فرهنگ جوامع عمل کرده است. در این‌جا لازم به‌نظر می رسد تعریف جامعی از کلیتی که هنر جزیی از آن می باشد یعنی فرهنگ ارایه شود. فرهنگ در مفهوم وسیع، شامل همه‌ی جنبه‌های زندگی اجتماعی، سیاسی، فکری، مذهبی و زیبایی‌شناسی یك ملت است. به عبارت دیگر فرهنگ مجموعه دستاوردهای فکری و زیبایی‌شناسی یك ملت است که در فرهنگ مختصر آکسفورد آن را شامل "هنرها و سایر نمودها و آفرینش‌های فکری جمعی انسان ها" می دانند (مایکل، ۱۳۸۹: ۲۵۶).

از دید یونسکو، فرهنگ مجموعه‌ای از ویژگی‌های معنوی، مادی، فکری و احساسی است که یك گروه اجتماعی را مشخص می کند. فرهنگ نه‌تنها هنر و ادبیات را دربر می‌گیرد، بلکه شامل آیین های زندگی، حقوق اساسی نوع بشر، نظام‌های ارزشی، سنت‌ها و باورهاست. اما درنگاهی‌وسیع‌تر می توان اشاره کرد که فرهنگ در معنای انتزاعی خود سه کاربرد عمده پیدا می کند: اول به‌صورت یك اسم مستقل و انتزاعی که فراگرد عام رشد فکری، معنوی و زیبایی‌شناسانه را می‌نمایاند، دوم آنکه کاربردی عام یا خاص پیدا می کند که معرف روش زندگی معینی است (در یك گروه، مردم، دوره، بشریت به‌طورکلی) و سوم، توصیف آثار و تجربیات فکری که به‌خصوص فعالیت‌های هنری را هدف می گیرد (پهلوان، ۱۳۸۲: ۱۶).

هنرهای نمایشی از دیرباز هنری مردمی بوده و با هدف پیوند شهروندان یك جامعه به شکل ابزاری برای بسترسازی فرهنگی برای عامه مردم به‌حساب می‌آمده است. بنابر همین هدف، هنر نمایش همواره در ارتباطی انداموار با جریان‌های تاریخی، سیاسی اجتماعی، و فلسفی جامعه حرکت هم‌سویی را طی کرده و در مقام هنری والا، عملکردی متناسب با روند توسعه داشته است.

شاید مهم‌ترین نکته‌ای که از ابتدای تاریخ نمایش پیشگامان یونانی این هنر مانند آشیل، سوفکل، اوریپید، اریستوفان و غیره به آن نظر داشته اند، مطرح کردن حقیقت هستی بوده و این هنر به‌عنوان نتیجه عقاید آنان به‌حساب آمده است، درنتیجه، رهیافت یونانیان در طرح حقیقت و استنتاج فکری ناشی از آن به شکل نمایش، ایجاد زمینه‌های لازم برای ارتقای فرهنگی و وفاق شهروندان دولت‌شهر (پولس) بوده است، زمینه ای که یکی از عوامل اصلی رسیدن به توسعه اجتماعی است.

این سنت در روند منطقی متناسبی همراه با فرازونشیب‌های سیاسی- اجتماعی و پدیده‌های فرهنگی- فلسفی عنصری مؤثر درجهت ارتقاء توسعه فرهنگی جوامع مختلف در غرب‌وشرق

بوده است.
اما در ایران در طول صد سال گذشته با عقب‌نشینی مناسبات فئودالی و شکل گرفتن طبقه متوسط و متعاقب آن عمومی شدن سوادآموختگی و بالا رفتن سطح سواد در دهه‌های اخیر، منطق وجودی و تحلیل پدیده‌ها و نهادهای اجتماعی، مبتنی بر نیاز اکثریت جامعه قابل‌بررسی بوده است. از آن‌جا که هنر نمایش مانند هر پدیده دیگری با زندگی مادی زمان خود پیوند دارد، به‌ناچار با قرار گرفتن در شبکه‌ای از عوامل گوناگون فرهنگی و اجتماعی به عنصری ضروری در عرصه فرهنگی حضور یافت و لاجرم طالب نقش موثری شد که می‌توانست در توسعه فرهنگی و اجتماعی داشته باشد.
باید اذعان داشت که هرچند این هنر در دوره‌های متفاوت از راه‌های پرپیچ‌وخم تاریخی- اجتماعی بسیاری در ایران عبور کرده و از تحولات کیفی‌وکمی فراوانی نصیب برده است، مدیریت اجتماعی اعمال شده بر آن وضعیت یک‌سانی داشته و همواره به دلیل همان اشکالات مدیریتی با کاستی های بسیاری نیز دست‌به‌گریبان بوده و تا این‌زمان نتوانسته است آن‌چنان که شایسته این هنر تأثیرگذار است در توسعه فرهنگی جامعه نقش ایفا کند. در بررسی عوامل این امر می‌توان موارد زیر را یادآور شده و ارتباط آن را با توسعه سنجید:
۱)تغییر عوامل فرهنگی با تغییر نگرش مسوولان و مدیران فرهنگی همراه نبوده، زیرا هر فرهنگ شاخص‌های خاص خود را دارد که منحصر به همان فرهنگ و در بستر تاریخی همان فرهنگ قرار گرفته‌اند.
۲) این هنر از سوی مسوولین به‌عنوان یکی از اولویت‌های فرهنگی منظور نشده و از نتیجه عوامل تعیین‌کننده و شکل‌دهنده‌ای که بتواند ابعاد زیرساختی این فعالیت را سازمان دهد و برنامه‌های راهبردی را درجهت رسیدن به ارزش‌های توسعه فراهم کند، مورد نظر قرار نگرفته است.
۳) ابعاد فرهنگی حاصل از کنش‌وواکنش اجتماعی این هنر تجزیه‌وتحلیل نشده و درنتیجه مسیر بازنگری و استقرار معیارهای مربوط به آن در روند عملکرد به‌طریق علمی ارزیابی نشده است.
۴) تعامل میان متولیان و عوامل این هنر با سایر مراکز فرهنگی توسعه مانند مراکزآموزشی به‌خصوص در مقاطع پایین آموزش مدیریت نشده است. در این رابطه پژوهش روشمندی که توسط دانشگاهیان انجام گرفته و به ابعاد نظری و عملی این حوزه در ارتباط با زمینه‌های انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و تاریخی پرداخته، بها داده نشده و اجرای آن‌ها هم‌چنان معوق باقی مانده است.
۵) در مدیریت کلان این هنر به تأسیس و گسترش هنرستان های تاتر، نه‌تنها به‌عنوان امری ضروری و زیرساختی توجه نشده، بلکه غالبا این مراکز مهم آموزشی روبه‌تعطیلی بوده است. ازاین‌رو امکان آشنایی و توجه فرزندان این آب‌وخاک به این هنر تاثیرگذار، و نقش فرهنگی آن در روند تاریخ بشری به‌نحوی‌روشمند فراهم نبوده است.
برای ایجاد ارتباط ارگانیك هنر نمایش به‌مثابه یك رسانه فرهنگی با امر توسعه به دو دسته از عوامل

اساسی باید توجه کرد: اول، آن‌دسته که میراث و تاریخ جامعه و غیرقابل‌تغییر هستند وتداوم آن را می‌نمایانند که این امر نیاز به آموزش در همه‌ی مقاطع آموزشی دارد. دوم، دسته‌ای که عناصر قابل تغییر را در بر می‌گیرند. این مهم البته در صورت ایجاد روابط بینا بخشی با تخصص ها و سازمان های دیگر امکان‌پذیر است.

با توجه به دلایل بالا می توان بر کاستی‌های ضوابط مبتنی بر امر مدیریت علمی و روشمند در این حوزه و نداشتن رویکردهای مبتنی بر اهداف، معیار و چارچوب‌های استوار در این حوزه اشاره کرد و این معضل را ناشی از نبود چارچوبی واحد برای تعیین قلمرو آن دانست.

در غالب نظریه‌های مدیریت روش منطقی، تعیین هدف‌های ازپیش‌تعیین‌شده و فراهم آوردن امکانان لازم برای تحقق آن هدف‌هاست زیرا هدف یك سازمان موفق فرهنگی- هنری علاوه‌بر رسیدن به میزان معینی از تولید، خدمت، بهره‌وری، جلب رضایت مخاطبین، و میزان پیشرفت در جهت تأمین هدف‌های آن است. این مهم در روش‌های جدید مدیریتی از طریق شاخص‌های طراحی‌شده به‌دست متخصصان اندازه‌گیری می‌شود تا کارایی یك فعالیت در سازمان‌های مربوط به آن فعالیت براساس ضوابط علمی قابل ارزیابی شود. یکی از مهم‌ترین عواملی که در تعیین این شاخص‌ها موثرند، توجه به رابطه کنش‌ها و واکنش‌هایی است که از تعامل میان تصمیم‌گیران سطح بالا و تصمیم‌گیران اجرایی ناشی می‌شود. بر مبنای این روش می‌توان عوامل فرهنگی را که در ارتباط با عوامل اقتصادی، فنی، علمی و فعالیت‌های اجتماعی است، موردارزیابی قرار داد.

از آن‌جا که فرهنگ و هنر و سایر نمودها و آفرینش‌های فکری انسان ویژگی انتزاعی دارد و به‌خودی‌خود قابل‌اندازه‌گیری نیست، اندازه‌گیری عملکرد فعالان در این حوزه‌ها از ویژگی‌های متفاوتی نسبت به ویژگی‌های حوزه کسب‌وکار برخوردار است. به این‌دلیل بومی‌سازی شاخص‌هایی که امکان تصمیم‌گیری بهتر را ازطریق نشان دادن نقاط ضعف‌وقوت و نیز پیشبرد روند فعالیت‌ها و مشارکت افراد جامعه برای ایجاد انگیزه لازم فراهم کند، ضروری به‌نظر می‌رسد. اما این شاخص‌ها براساس کدام شاخص‌های مربوط به هنر و توسعه باید طراحی شود؟

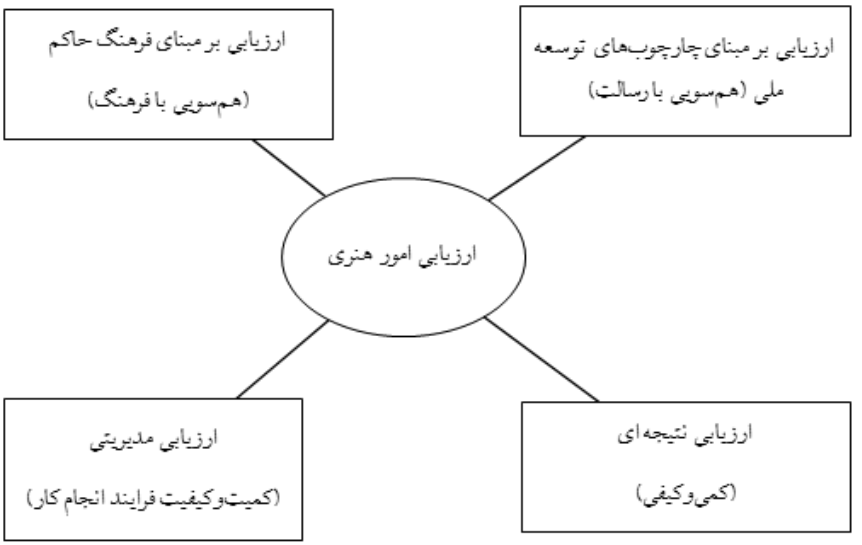
- **شاخص‌های مدیریت هنری:**

الف- شاخص های امور هنری: این شاخص ها وضعیت عملکرد امور هنری (اعم از پیشرفت یا افت) و میزان تحقق اهداف را نشان می دهند. دسترسی به این امر نیاز به طراحی شاخص هایی دارد که مجموعه‌ای از داده‌های قابل‌اندازه‌گیری و سازمان‌یافته شناسایی شود.

ب- انواع شاخص ها: شاخص ها ازلحاظ سطح به دو دسته تقسیم می شوند.

۱. شاخص های کلان: شاخص‌هایی هستند که جهت ارزیابی وضعیت کلی و کلان در سطح ملی

مطرح می شوند.
در این سطح برنامه‌ریزان فرهنگی- هنری ناچار از به‌کارگیری شاخص‌هایی هستند که: امکان ارزیابی از تمام عوامل جریان توسعه را فراهم آورد و پیش بینی اثرات بلندمدت توسعه را بر هنر جامعه امکان‌پذیر سازد.
۲. شاخص های خُرد: شاخص‌هایی هستند که به سنجش و اندازه‌گیری نتایج و اثربخشی فعالیت‌های هنری و هم‌چنین وضعیت هنری در بخش ها و زیربخش‌های مختلف می‌پردازد.
موارد لحاظ شده در انتخاب شاخص های خرد و کلان با توجه به مدل ۳۶۰ درجه:



جدول شماره ۱

کیفیت فعالیت های هنری از سه بعد "تکنیك" "محتوی" و "نتیجه" قابل ارزیابی است. بدین معنا که هر فعالیت هنری از یك طرف باید بر ضوابط و قوانین خاص آن فعالیت استوار باشد و از طرف دیگر باید در راستای ارزش های پذیرفته شده و اهداف فرهنگی-هنری جامعه باشند، که هم ارزیابی کمّی و هم ارزیابی کیفی فعالیت ها را با توجه به جایگاه های متفاوت آن فراهم می آورد. هم‌زمان باید آثار و نتایج آن بر مخاطب در دو بعد کمّی و کیفی ارزیابی شود؛ در غیر این صورت، نمی توان هیچگونه پیشرفتی را در این زمینه انتظار داشت.
مدیریت امور فرهنگی دارای زمینه‌ی گسترده ای است که این گستردگی به همین‌میزان نیز موجب پیچیدگی عرصه ارزیابی فعالیت های هنری به ویژه هنرهای نمایشی به عنوان هنری ترکیبی‌شده است. این پیچیدگی و عدم تمایز مرزهای امور فرهنگی به‌خصوص در این حوزه هنری با سایر

بخش ها از جمله مسائلی است که مدیریت و ارزیابی فعالیت های این هنر را با دشواری مواجه کرده و تاثیر این هنر را بر روند توسعه فرهنگی و در نتیجه توسعه ملی محدود کرده است. به عبارت دیگر، نقش مدیریت در سنجش میزان هم‌سویی امور یک هنر معین با اهداف کلان و همچنین سیاست های کلان و راهبردی در ارتباط تنگاتنگ با امر توسعه قلمداد شده و از حساسیت فراوان برخوردار است.

معمولاً مهمترین موانع مدیریتی و ارزیابی و سنجش فرهنگی- هنری عبارتند از:

- وجود داده‌های آماری ناقص و ناکافی
- نبود چارچوبی واحد برای تعیین قلمرو امور هنری
- دشواری و در مواردی غیرممکن بودن ارزیابی ابعاد کیفی هنری

ازسوی‌دیگر درکشور ما وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، به‌عنوان متولی امر فرهنگی و زیرمجموعه‌های آن ازجمله هنر از طریق نهادهای زیر مجموعه خویش است. بنابر اساسنامه داخلی، این وزارت‌خانه اهداف زیر را دنبال می کند: (ازطریق همکاری در انجام برنامه‌های فرهنگی و هنری هم‌چنین پروژه‌های پژوهش)

- رشد فضایل اخلاقی براساس ایمان و تقوی
- استقلال فرهنگی و معنویت جامعه از نفوذ فرهنگ اجانب
- اعتلای آگاهی عمومی در زمینه‌های مختلف و شکوفایی استعدادها و روحیه تحقیق و تتبع و ابتکار
- رواج فرهنگ و هنر اسلامی
- آگاهی جهانیان نسبت به مبانی و اهداف انقلاب‌اسلامی
- گسترش مناسبات فرهنگی با ملل و اقوام مختلف به‌خصوص مسلمانان جهان و مستضعفان جهان
- فراهم آمدن زمینه های وحدت میان مسلمین

چنان‌که ذکر شد در میان شاخص‌های زیرساختی علمی و بنیادی برای توسعه، ساختارهای فرهنگی نیز پیش‌بینی شده و از اهمیت خاص برخوردار است. در موارد بالا اشاره‌ای به لزوم گسترش منابع زیرساختی برای رسیدن به اهداف ذکر نشده است. با توجه به اینکه در بررسی مسایل زیرساختی در حیطه فرهنگ توسط نهادهای مربوط به فعالیت‌های نمایشی، آمارهای دقیقی که وضعیت موجود را ارایه دهد، ناکافی است؛ می توان با نگاهی به درصد نرخ جمعیت در ایران و تعداد سالن‌های نمایش، عدم‌هماهنگی بین نیاز جامعه و انبوه متقاضیان این هنر را به‌آسانی دریافت. درنتیجه این عدم‌توازن، امکان استفاده علمی و مبتنی بر نظریه‌های جامعه‌شناختی از این شاخه اساسی در حوزه فعالیت‌های فرهنگی و ارتباط آن با روند توسعه اجتماعی را نومیدانه پیش بینی کرد.

هم‌چنین در بین شاخص‌های علمی و بنیادی توسعه به مقوله روابط بینابخشی حوزه‌های مرتبط اشاره شده است. در بررسی روابط بینابخشی در تنها مرکزی که متولی فعالیت‌های هنر نمایش است، یعنی مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاداسلامی، رابطه بینابخشی از رویکرد سازمان‌یافته‌ای برخوردار نبوده و دراین‌صورت، بدون استقرار و تداوم لازم بوده است و همین امر باعث نبودکارآیی و اثربخشی لازم در فعالیت‌های مشارکتی بخش‌های مختلف این مرکز بوده است.

یکی از معضلات مدیریتی در فرایند عملکرد نهادهای فرهنگی- هنری نه تنها در بعضی موارد نبود عدم‌رویکرد، استقرار و یا بازنگری در روابط بینابخشی این سازمان‌ها است، بلکه نداشتن‌شناخت و بی‌توجهی سازمان‌هایی است که در زمینه‌های آموزشی و تربیتی فعالیت دارند و به اهمیت ارتباط و امکان استفاده از هنر نمایش به‌عنوان هنری انسان‌ساز واقف نیستند. این مشکل از دیرباز عاملی اساسی در تعامل‌های روابط بینابخشی در میان سازمان‌های فرهنگی- هنری و سایر سازمان‌ها بوده است و نداشتن‌کارآیی لازم و برنامه‌ریزی کاربردی در روند مدیریت در این حوزه، باعث بیرون ماندن این حوزه از دایره توسعه شده است؛ زیرا روش‌های مدیریت مشارکتی است که درجه‌ی اثربخشی فعالیت نهادها را قابل‌اندازه‌گیری می‌کند. هنرهای نمایشی در ارتباط با نهادها و سازمان‌های اداری و تخصصی فرهنگی- هنری زیر می تواند از راهکارهای بینابخشی عدیده‌ای بهره مند شود:

- موسسه پژوهشی فرهنگ و ارتباطات
- شورای عالی انقلاب فرهنگی
- کمیسیون فرهنگی مجلس
- صداوسیما
- ستاد مبارزه با مواد مخدر
- سفارت های کشورهای خارجی
- بنیادشهید
- بنیاد امور جانبازان و ایثارگران
- نیروی انتظامی جمهوری‌اسلامی
- واحدهای فرهنگی نیروهای سه گانه
- وزارت آموزش‌وپرورش
- فرهنگستان هنر
- سازمان فرهنگی- هنری شهرداری
- کانون پرورش فکری کودکان

- حوزه‌هنری سازمان تبلیغات
- خانه تئاتر
- خانه هنرمندان
- اساتید دانشگاه‌ها و مراکز آموزشی
- هنرمندان باسابقه و مجرب
- ارتباط و حمایت از پژوهندگان، هنرمندان و دست‌اندرکاران تئاتر ملی
- مرکز تئاتر آسیایی (C.A.T)
- تثبیت عضویت تئاتر ایران در موسسه بین المللی تئاتر (ITI)
- برگزاری گردهمایی مربوط به نمایندگان ITI در ایران
- ارتباط با انجمن‌های پژوهشی خاص درام‌نویسان بزرگ جهان

پیشنهاد تحقیق:

بیشنهاد این تحقیق برای دستیابی به تعالی نسبی در این حوزه تعهد مدیریت به هشت اصل است که عبارتند از:

- نتیجه‌گرایی
- دستیابی به نتایجی که رضایت همه‌ی ذی‌نفعان را دربر داشته باشد.
- مخاطب‌گرایی ازطریق خلق ارزش‌های مطلوب و موردنیاز جامعه
- رهبری و پایداری هدف: رهبری دوراندیش و الهام‌بخش، همراه با ثبات در مقاصد
- مدیریت بر مبنای فرآیندها و واقعیت ها: مدیریت سازمان از طریق مجموعه‌ای از سیستم ها، فرآیندها، واقعیت های مرتبط و به‌هم‌پیوسته
- توسعه و مشارکت کارکنان: حداکثر کردن مشارکت کردن کارکنان ازطریق توسعه و دخالت دادن آن‌ها در امور.
- یادگیری، نوآوری و بهبود مستمر، به چالش طلبیدن وضع موجود و ایجاد تغییر به‌منظور نوآوری و خلق فرصت های بهبود با استفاده از یادگیری توسط همه‌ی عوامل
- توسعه مشارکت، توسعه و حفظ همکاری هایی که برای سازمان ارزش افزوده ایجاد می کند.
- پاسخ‌گویی عمومی، فراتر رفتن از چارچوب حداقل الزامات قانونی که سازمان در آن فعالیت می کند و تلاش برای درك و پاسخ‌گویی به انتظارات جامعه ازطرف سازمان‌های متولی این هنر با هدف تکامل تدریجی. دستیابی به هدف‌های کلی و راهبردی مطرح‌شده در بالا، خط مشی‌های زیر را می توان ارایه کرد:

خط مشی و راهبرد فعالیت‌های نمایشی

۱- تشکیل شورای راهبردی تئاتر
۲- تدوین نظام‌نامه فعالیت‌های نمایشی
۳- ایجاد چشم‌انداز درازمدت برای جایگاه تئاتر ایران در جهان
۴- تقویت نظام برنامه‌ریزی تئاتر براساس نتایج مطالعات و تحقیقات
۵- طراحی ساختار ارتقا پیافته مدیریت هنرهای نمایشی
۶- طراحی ساختار ارتقاءیافته تولیدات هنرهای نمایشی
۷- کوشش در گسترش فرهنگ‌سازی و اطلاع‌رسانی در حوزه هنرهای نمایشی و ارتباط اندام‌وار این هنر با فرهنگ ملی
۸- ایجاد پژوهشکده هنرهای نمایشی به‌منظور ایجاد ارتباط مؤثر بین تئاتر و جامعه
۹- ایجاد شورای هنرهای نمایشی استان‌ها
۱۰- کشف و پرورش استعدادهای جوان و حمایت از آن ها
۱۱- تلاش در جذب و مشارکت حامیان اقتصادی و فرهنگی
۱۲- واگذاری امور تصدی‌گری به بخش‌های غیردولتی و افزایش مشارکت بخش خصوصی در تولیدات نمایشی
۱۳- ایجاد زمینه برای فعالیت سازمان های غیردولتی یا Ngoهای نمایشی
۱۴- ارتقاء سطح تبادلات بین‌المللی به‌منظور تبادل تجارب تئاتری
۱۵- مشارکت و حمایت از برگزاری جشنواره های نمایشی ملی و بین‌المللی
۱۶- سیستم مطالعه تطبیقی جهت الگوهای به‌کاررفته در کشورهای دیگر با توجه به وضعیت فرهنگی و اجتماعی ایران
۱۷- حمایت ساختار حقوقی و قانونی هنرمندان
۱۸- حمایت از تأسیس باشگاه‌های کارآفرینی برای هنرمندان تئاتر
۱۹- تخصصی کردن سالن های نمایش
۲۰- دستورالعمل پیش‌بینی برنامه سالانه دفتر هنرهای نمایشی
۲۱- راه اندازی موزه هنرهای نمایشی
۲۲- برگزاری موزه‌های کوتاه‌مدت تخصصی هنرهای نمایش
۲۳- ایجاد سیستم برنامه ریزی جامع و بررسی استراتژیکی اهداف دفتر هنرهای نمایشی
۲۴- تعیین اهداف، سیاست‌گذاری و تدوین برنامه‌های کلی با همکاری واحدهای ذی‌ربط
۲۵- تشکیل جلسات به‌منظور تعامل و استفاده از خرد جمعی در تدوین برنامه‌ها و اهداف بلندمدت، میان‌مدت و کوتاه‌مدت دفتر هنرهای نمایشی
۲۶- انجام مطالعات لازم جهت هدف‌گذاری و تعیین خط‌مشی و وظایف واحدهای مختلف دفتر

هنرهای نمایشی درراستای تحقق اهداف
۲۷- تدوین آیین‌نامه‌ی موزه‌ی هنرهای نمایشی
۱-۲۷- ایجاد و برپایی نمایشگاه‌ها با موضوعات ویژه هنرهای نمایشی
۲-۲۷- ایجاد ارتباط میان موزه و پژوهشگران
۳-۲۷- ارتباط با موزه‌ی تئاتر کشورهای خارجی
۴-۲۷- هماهنگی با مراکز استان‌ها و انجمن‌های نمایش شهرستان‌ها برای فرهنگ سازی دانش موزه‌ای به منظور حفظ و نگهداری میراث نمایش شهرستان‌ها
۲۸- وجود سیستم بهینه‌ی پرداخت حق‌الزحمه‌ی هنرمندان

نتیجه‌گیری

به‌طورخلاصه در بررسی کمبود امکانات فرهنگی به‌ویژه در حوزه هنرهای نمایشی، عامل اصلی نادیده گرفتن عناصر چندگانه‌ای مانند عدم‌توجه به آموزش این هنر در سطوح مختلف تحصیلی، برنامه‌ریزی راهبردی و تخصیص بودجه کافی برای گسترش زمینه‌های زیرساختی این هنر در مدیریت کلان اجتماعی است. در این ارتباط و در سطح محدودتر، نبود نگرش مدیریتی مبتنی بر اثربخشی و کارآیی این هنر در پیشبرد هدف‌های فرهنگی، و ارزیابی عملکرد این شاخه مهم فرهنگی تأثیر این هنر را بر روند توسعه اجتماعی و فرهنگی تصنیف کرده است.

سنجش و بررسی میزان کار حرفه‌ای انجام‌گرفته در حوزه هنرهای نمایشی و توجه به کیفیت آثار ارایه‌شده و استقبال مخاطبین و هم‌چنین اندازه‌گیری طول زمان مورد استفاده می‌تواند فرآیند اثربخشی و کارایی این هنر و مدیریت اعمال‌شده بر آن را تعیین کند. از آن‌جا که در سازمان‌های آموزشی، فرهنگی و هنری به‌سختی می‌توان بازدهی یا کارآیی درون سازمان را اندازه‌گیری کرد، روش اثربخشی مفید خواهد بود زیرا برای بررسی عملکرد نهادهای یادشده، تعریف ارایه‌شده عبارت است از: توان سازمان در تأمین هدف‌هایش. چنان‌که در تعریف شاخص‌های اصلی توسعه یادآور شدیم، هدف‌های فرهنگی ازجمله عناصر اصلی در هر سه شاخص گنجانده شده است، بنابر همین اصل، چنان‌چه هدف نهادهای متولی هنرهای نمایشی را در ایجاد ارتباط با جامعه و در جهت توسعه فرهنگی- اجتماعی دانسته و لزوم برقراری ارتباط ازطریق اعمال مدیریت علمی مبتنی بر ارزیابی عملکرد قرار دهیم، این شاخه مهم فرهنگی خواهد توانست در توسعه ملی، اثربخشی و کارآیی لازم را پیدا کند. قضاوت شخصی افراد هیچ‌گاه نمی تواند ملاك مناسبی برای ارزیابی یك فعالیت یا برنامه باشد، بنابراین باید اقدام به تهیه استانداردهای کمّی در تمام زمینه‌های فعالیت بخش های مربوط به حوزه هنرهای نمایشی کرد. به‌طوری‌که بتوان آن را مقایسه، تجزیه‌وتحلیل و نتیجه‌گیری کرد. جان کلام اینکه می توان با استفاده از سیستم های اندازه گیری در مدیریت مدرن،

عملکرد های کمی و کیفی هنرهای نمایشی را در جامعه به عنصری تاثیرگذار در توسعه فرهنگی و درنهایت توسعه ملی اعتلا بخشید.
این پژوهش در راه به‌انجام رسیدن در کنار منابع مطالعاتی ذیل، با عنوان طرح پژوهشی توسعه و ساماندهی گروه‌های نمایشی با شیوه‌های نوین مدیریتی است که در دانشگاه‌آزاداسلامی انجام شده است.

■ فهرست منابع

۱- استرینگر، ارنست تی. (۱۳۷۸)، **تحقیق عملی، راهنمایان مجریان تغییر و تحول**، ترجمه دکتر سید محمد اعرابی و داوود ایزدی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی
۲- استیک، رابرت ای (۱۳۷۹)، **هنر پژوهش موردی**، ترجمه‌ی محمدعلی حمید رفیعی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۳- ایوبی، حجت‌الله (۱۳۸۸)، **سیاست‌گذاری فرهنگی در فرانسه: دولت و هنر** ، تهران، انتشارات سمت.
۴- پهلوان، چنگیز (۱۳۸۲)، **فرهنگ‌شناسی، گفتارهایی در زمینه فرهنگ و تمدن**، چاپ دوم، تهران، نشر قطره.
۵- جک ئی. ادوارد، ماری دی. تامس، پل روزن فلو، استفانی بوث‌ـکیولی (۱۳۷۹)، **تحقیق پیمایشی ـ راهنمای عمل**، ترجمه‌ی سید محمد اعرابی و داوود ایزدی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۶- **مطالعات نظری و فلسفی هنر ، زیباشناخت**، شماره (نخست) ۱۳۷۸، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۷- **اقتصاد و هنر ، فصلنامه‌ی هنر** ، شماره (۴۳) ۱۳۷۹، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری معاونت امور هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۸- فونت وایم، ویلیام، (۱۳۷۸) **پژوهش علمی مشارکتی**، ترجمه‌ی محمدعلی- رفیعی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۹- قانون برنامه سوم توسعه‌ی اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی جمهوری اسلامی ایران، (۱۳۷۹ ـ ۱۳۸۳). مصوب ۱۳۷۹/۱/۱۷ مجلس شورای اسلامی، با اعمال آخرین اصلاحات، تهران، سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی کشور، معاونت امور پشتیبانی، مرکز مدارک علمی و انتشارات، چاپ دوم، ۱۳۸۲.
۱۰- گزارش جهانی فرهنگ ـ فرهنگ خلاقیت و بازار،(۱۳۷۸) گروه نویسندگان، گروه مترجمان، مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران، تهران.
۱۱- مارشال، کاترین و گرچن ب. راس‌من (۱۳۷۷)، **روش تحقیق کیفی**، ترجمه دکتر علی پارسائیان و دکتر سید محمد اعرابی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۱۲- مایکل، کلارک (۱۳۸۹)، **فرهنگ فشرده اصطلاحات هنر آکسفورد: انگلیسی-فارسی**، ترجمه الهام السادات رضایی، تهران، نشر برگ نگار.
۱۳- واتانابه، میچی هیرو (۱۳۷۸)، «**هنرهای تجسمی پس از دوران ملی گرایی**» **در گزارش جهانی فرهنگ: فرهنگ خلاقیت و بازار**، تهران، کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
۱۴- هدریک، تری ای. لئونارد بیک من، دبرا جی. رگ، تحقیق کاربردی (۱۳۷۸) **راهنمای عمل**، ترجمه‌ی دکتر سید محمد اعرابی و داوود ایزدی، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۱۵-سایت **امور مطبوعاتی و اطلاع رسانی**، قانون اهداف و وظایف وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی،۱۳۹۴/۲/۷

Abstract

Organising Theatrical Groups with Noble Manegerial Strategies

Simin Amirian
Faculty member of Islamic Azad University Of Tehran, Central branch

Farindokht Zahedi
Professor,Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran

Abstract

In the framework of quality, Changes in the social, moral, economic and cultural development of a society by development indices, is defined. The fundamental indicators of development, the culture and management are important. Considering the relationship between art and literature and the cultural development of each society, can see the influence of cultural elements in the development process. Through these elements and with interaction mechanism of actions and reactions of society, the community's history and heritage are identified.

This study attempts to investigate the relationship between the management of performing arts as a cultural media and the matter of development through a detailed analysis of two filed of development and culture with drama .therefore, it attempts to present plainly and briefly the main points of measurement and evaluation of the professional work in the field of performing arts, the quality of the presented works, welcomed the audiences and measured over time, which all can show the process of effectiveness and efficiency of this art and the management that imposed on it. At the same time, to examines the effect of political, social and economic development of these areas in relation dialectical interaction between developer's uncultured and cultural factors.

Key words: management of performance art, cultural and uncultured elements, planning, performance appraisal, development.

The importance and the impact of firearms as "structural" agent in the construction of endings in five main drama of Anton Chekhov's

Mehdi Rabbi
PhD student of Art Philosophy, Faculty of Science and Research

Rahmat Amini
Assistant Professor of Theatre, Faculty of Arts and Music, College of Fine Arts, Tehran University

Abstract

"Ending," one of the most important elements of a play, can have an important impact on the minds of the audience. There are some different contributing factors to it such as structural elements, characters, writer's style and socio-historical milieu of the play. In many of Chekhov's plays there is a "firearm" which leads to the fateful encounter of "the final interplay" between opposing forces; the firearm which is more than a mere object in the play. It can be a means from pleasure hunting to a means for menace, suicide or personal confrontations. To measure the influence of this firearm in Chekhov's plays—both as a structural element and a socio-historical factor in Russian life—the composition date of his plays were pondered over in this survey, and it turned out that the influence of this traditional object of Russian life in effectuating the denouement has decreased in his later plays to the extent that two such firearms in his play "The Cherry Orchard," have become the only firearms in all of Chekhov's plays that don't fire.

Key words: Ending, Anton Chekhov, firearm, major plays

A Case Study of Erving Gaffman's "Theatrical Performance" and Harold Garfinkel's "Ethnomethodology" in the PlayOleanna by David Mamet

Mina Jahangiri
Faculty Member of Islamic Azad University, Shoushtar Branch

Dr. Nahid Ahmadian
Visiting Professor at University of Tehran, Kish International Campus

Abstract

Analyzing the social performances in verbal actions and interactions of individuals is one of the recent approaches in the sociological studies (also famously known as micro-level analysis). Such verbal interactions cannot be limited to some manifest features comprehensible by individuals; rather, they include some latent elements which, while may not be directly pointed at in an individual's behavioral actions, certainly play significant role in the analysis of his/her actions. David Mamet, a well-known American playwright, has made his works a playground, the thorough understanding of which is heavily dependent on reconstructing characters' action- based performance codified in their silence and speech. These action- based performances are studied in the sociological theories of Erving Gaffman and Harold Garfinkel. The present article attempts to apply these hidden social interactions (namely Gaffman's theatrical performance, impression management, self-representation, before-scene and behind-scene manner, performance evaluation and also Garfinkel's breaching tests in ethnographical methodology) to Oleanna- one of Mamet's best known plays.

Key words: David Mamet, Oleanna, Play, Erving Gaffman, Harold Garfinkel, sociological theories

“King Lear” adaptation in film “Ran” by Akira Kurusawa, cultural characteristics analysis

Naghme Samini
Professor,Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran

Ali Maroofi
M.A in teatre directing of Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran

Abstract

Lots of new art works are made by adaptating from the old and classic salient works. There are so many art works which has bee reproduced along history over and over again with new arrroaches and views, specially dramas and plays. Plays are capable of being performed for several times with new dramaturgy and different directing. Recently we have faced a new subject, transforming classic dramas to screenplays for television and cinema. In the process of this adaptation (like any other adaptations) an art work which has been created in a special temporal-spatial culture is transferred to another temporal-spatial culture. Doing so, one of the important challenges is to rebuild the created art world of the source work (which is build of cultural material of the source culture) using the cultural material of the destination culture, trying not to decline the artistic and aesthetic effects of the original work. Four cultural parameters: sience, religion, power relationships and gender relationships, are choosen as different aspects of debait in this paper. Other parts of the paper regarding the selected case study (Shakespear’s play: King Lear, Kurusawa’s movie: Ran) have been devoted to the survey of cultural parameters of shakespear’s play and kurusawa’s film. In last part of the paper the selected case study is scrutinized. The findings and the primary results indicate the importance of conformation of cultural parameters in adaptation.

Key Words: culture, science, religion, power relationship, gender relationship.

Approaching toward a Dramatic Version of a Fairy Tale: Ṣoltan-Mar Written by Bahram Beyzaei

Maryam Nemat Tavousi
Assisstant Prof. at the Research Center of Iranian Cultural Heritage and Toursim

Abstract

From the very beginning of the history of theatre, so many playwrights have adopted myth, tale or a historical narration to create a play. Hardly can one propose a general formulized devise for dramatizing a story. However, it is possible to compare specific element in the story and the plot of the play to embodiment an example of devising a dramatizing a story. The case study of this research is Sultan Mar, a dramatic adoption of a fairy tale. First the plot of the play has been surveyed. It has been enlightened that the dramatist tended to develop a socio-political theme; therefore three sub-plots added till to introduce characters in harmony with play's theme. Then the playwright removed the magical aspects of events and characters to leave the wonder land of the fairy tale and step in real world. Finally he elaborated a complex and spinning plot presenting his key idea strongly.

Key words: dramatizing, fairy tale, de-magic, spinning plot, wearing mask.

Study of Dramatic Elements in Pardeh-khaani as Iranian Islamic Media

Mitra khajeiyan
master of Art of Tarbiat Modares University

Ashraf SoltanNia
Faculty Member of Islamic Azad University, Boushehr Branch

Abstract

This paper aimed to study Pardeh-khaani (storytelling read off a curtain) as ritual media in Iran's culture which its theoretical framework studied with definition of media, multimedia arts and Pardeh-khaani with its elements and characteristics and findings examined in a way that how religious quotes which are a national media from past to today, affected culture of Iran and still exist in modern art world.
This research tried to compare Pardeh-khaani with its traditional features with multimedia art and considering its dramatic aspects resulted that how this alive and dynamic art could develop and according to its Iranian and Islamic look could be introduced to the world.
It is worth mentioning that data collection of this research was library method.

Key words: Media, Religious quotes, Iran, Theatre, Pardeh-khaani

Redrawing Traditional tales in the territory of Shabih – Kani with a look to Tazieh (Daughter of Khotan King) written by Mir Aza Kashani

Davood FathaliBeygi
First Degree of Art , (compare with) Ph.D

Mehdi Daryaie
Second Degree of Art

Abstract

Joseph and Zoleykha are legendry historical characters who are in world known because of their love and they have been subjected for many writings, poets and stories.
The story of Joseph is one of the most popular and interesting stories which is considered a lot by story tellers and Takhteh Howzi performers (comical acts on domestic life). The interest of traditional performers to bring this story on stage was so much that sometimes they made other stories based on it with some changes in its pattern. Daughter of Khotan King is an example of it.

Key words: Shabih, Shabih–Khani, Tazieh

Contents

Redrawing Traditional tales in the territory of Shabih – Kani with a look to Tazieh (Daughter of Khotan King) written by Mir Aza Kashani
Davood FathaliBeygi, Mehdi Daryaie.....11

Study of Dramatic Elements in Pardeh-khaani as Iranian Islamic Media
Mitra khajeiyan, Ashraf SoltanNia 67

Approaching toward a Dramatic Version of a Fairy Tale: Soltan-Mar Written by Bahram Beyzaei
Maryam Nemat Tavousi.....85

“King Lear” adaptation in film “Ran” by Akira Kurusawa, cultural characteristics analysis
Naghme Samini, Ali maroofi.....103

A Case Study of Erving Gaffman’s “Theatrical Performance” and Harold Garfinkel's “Ethnomethodology” in the PlayOleanna by David Mamet
Mina Jahangiri, Dr. Nahid Ahmadian.....123

The importance and the impact of firearms as "structural" agent in the construction of endings in five main drama of Anton Chekhov's
Mehdi Rabbi, Rahmat amini.....143

Organising Theatrical Groups with Noble Manegerial Strategies
Simin Amirian, Farindokht Zahedi.....163

■ **Theatre Quarterly**

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

- **Members of the Editorial Board:**

1.**Dr. Farhad Nazerzadeh Kermani**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
2.**Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad**
(Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
3.**Dr. Mahmoud Azizi**
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
4.**Dr. Muhammad Bagher Ghahremani**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
5.**Dr. Farzan Sojoudi**
(Associate Professor, Cinema and Theatre Faculty, Art University)
6.**Dr. Mahdi Hamed Saghayan**
(Assistant Professor, Art Faculty, Tarbiat Modarres University)
7.**Dr. Behrouz Mahmoud Bakhtiari**
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
8.Dr. Mehrdad Rayani Makhsous
(Associate Professor, Azad Islamic University, Tehran Central Branch)

- **Excutive Manager:** Dr. Mehdi Nasiri
- **Executive Administrators:** Setare Afshoon, Mohsen Lotfali
- **Persian Sub-editor:** Mona Mohammad Zadeh
- **English Sub-editor:** Mehrnoosh Nasouri
- **Artistic Director:** Nima JahanBin
- **Typist:** Nima JahanBin
- **Subscription:** Alireza Lotfali

- **printing: Kowsar**
- **Address:** Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.

- **Tel:** 88946669
- **Postal Code:** 15987745517

- **E-mail:** ft.drama@gmail.com

- **Use of Content is Permitted Only With Reference.**

This quarterly magazine has been publishing based on the license number 124/3434 dated on 2009/9/30 from "General Administration of Press of the Ministry of Culture and Islamic Guidance" and it has the degree of scientific-research magazine from No.56 (spring 2014) based on the license number 3/18/137232 ."dated on 2014/10/10 from "Ministry of Science, Research and Technology

IN THE NAME OF GOD