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، دانشکده‌هنرهای‌نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- ۲. **دکترسید مصطفی مختاباد** (استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
- ۳. **دکتر محمود عزیزی** (استاد، دانشکده‌هنرهای‌نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران)
- ۴. **دکترمحمدباقر قهرمانی** (دانشیار، دانشکده‌هنرهای‌نمایشی 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، دانشکده‌هنرهای‌نمایشی و موسیقی، پردیس‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران)
- ۸. **دکتر مهرداد رایانی مخصوص** (استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی)

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

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

- **قیمت**: ۸۰۰۰۰ ریال

- **نشانی**:تهران، بلوار کریمخان زند، خیابان آبان جنوبی، کوچه ارشد، پلاک ۱۰، طبقه دوم، انتشارات نمایش
- تلفن: ۸۸۹۴۶۶۶۹
- **کد پستی**:۱۵۹۸۷۷۴۵۱۷
- www.quarterly.theater.ir
- **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 به‌ترتیب، شامل چکیده (حداکثر ۸-۱۲ سطر و تا ۳۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر تا ۷ کلمه)، درآمد، بحث و بررسی و نتیجه‌گیری باشد. فصلنامه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از بیست و پنج صفحه) معذور است.

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

۳- مشخصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام‌خانوادگی، 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 مورداستفاده در متن (جدول‌ها و نمودارها) در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:
کتاب: نام‌خانوادگی، نام. (تاریخ انتشار) نام کتاب (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) نام و نام‌خانوادگی مترجم. جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر.
مقاله منتشرشده در نشریه: نام‌خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان مقاله نام نشریه (حروف مورب وسیاه، قلم شماره ۱۱) دوره (شماره نشریه). شماره صفحات.
مقاله ترجمه‌شده در نشریه: نام‌خانوادگی، نام. (سال انتشار). عنوان مقاله نام و نام‌خانوادگی مترجم. نام نشریه (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دروه (شماره نشریه). شماره صفحات.
پایگاه‌های اینترنتی: نام‌خانوادگی، نام. (سال انتشار مقاله). عنوان مقاله. نام نشریه الکترونیکی (با حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره. تاریخ مراجعه به سایت، نشانی دقیق پایگاه اینترنتی.

۶- در مورد مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده‌اند 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 (نام‌خانوادگی، سال: شماره صفحه/ صفحات) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پایان مقاله بیاید. نقل‌قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به‌صورت جدا از متن با تو رفتگی (نیم‌سانتی‌متر) 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- تمام 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 هیچ‌یک 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 تمام 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

• **رمزگشایی ازیک تناقض(چگونگی تبلور یوگای کلاسیک و مدرن در تئاتر گروتفسکی)**
عاطفه حسینی، مهدی حامد سقایان..... ۱۱

• **تاملی در وضعیت امروز: بلوغ و دگردیسی تئاتر ایران**
مهرداد رایانی مخصوص ۳۷

• **مطالعه انسان‌شناسی تئاتر لرستان (با تکیه بر پنجاه نمایشنامه دست‌نویس بومیان لرستان در پنجاه سال گذشته)**
محمد عارف ۵۱

• **بررسی تطبیقی آرای جامعه‌شناختی امیل دورکیم در دو نمایش‌نامه یرما و خانه برناردا آلبا نوشته فدریکو گارسیا لورکا**
سپیده باقری لویه، ناهید احمدیان..... ۷۱

• **ریختارنمایشی سیاه‌بازی**
مریم نعمت طاوسی ۹۳

• **بررسی تاثیر آموزش تئاتر بر یادگیری مهارت‌های زندگی در دوره نوجوانی دربوشهر**
جواد جمیری ،عزت دیره..... ۱۰۹

• **مطالعه‌ای بر ساختار مونولوگ با تکیه بر مفهوم «مطلق زبان» فردینان دو سوسور**
امین حیدری ۱۲۵

سخن سردبیر

از میان گونه‌های مختلف ادبیات، درام بدون‌شک جدی‌ترین پدیده‌ای است که زبانی متفاوت دارد. چون در حال جاری است و باید درگیر زندگی و جامعه و محیط اطراف آن باشد. درام به روش خاص خود با جامعه ارتباط بر قرار می‌کند، زیرا درام برای اجراء است، اجراء یعنی تماس و رودررو شدن با مخاطب و تماشاگر، درواقع درام باید تماشایی باشد تا تماشاگر داشته باشد. برای درک واقعی درام باید واقعیت تئاتر را بشناسیم. تئاتر در مفهومی یعنی دیدن، آنهم دیدن و مشاهده کردن یک رویداد. رویدادی که در آن شخصیت در اجرای موردقبول جامعه، به تفسیر انسان و جهان پیرامونش می‌پردازد، پس تئاتر با جامعه شکل می‌گیرد و با آن تغییر می کند. برای شناخت هر جامعه‌ای می توان به تئاتر آن جامعه رجوع کرد و با قرائت آن به شناختی از آن جامعه دست یازید و ازسویی‌دیگر برای تشخیص حضور تئاتر در جامعه، باید دید تئاتر ازنظر فیزیکی و فرهنگی در کدامین ساحت آن جامعه قرار دارد و نسبت آن با جامعه چیست. در یونان، نمایش عنصری مقدس بود، یعنی نمایش بخشی از فعالیت مذهبی و فستیوال اجتماعی بود و مهم‌تر از همه در جایگاهی قرار داشت که به پرسشگری از اخلاق و باور قدرت در جامعه دست می‌زد. در مصر نمایش آیینی برای خدایان و زندگی آن‌ها بود. در ژاپن تئاتر نو به‌وجود آمد تا باورها و اعتقادات مردم آن جامعه را تصویر کند. در روم قدیم و اروپای قرون‌وسطی تئاتر با فرهنگ جامعه تغییر کرد و به شکل عبادی و غیرعبادی تغییر چهره داد. در ایران، نمایش تعزیه؛ تصویرگر باور و اندیشه ما ایرانیان شد. در غرب بعد از رنسانس متناسب با تغییر ذهن، ذائقه و حس مردم و جامعه، تئاتر نمایشگر حقایق عصر شد. به‌صورتی‌که نمایش، مستقل شد، به‌صورت سرگرمی و هنر درآمد و متون نمایشی به چاپ رسیدند. در فرانسه قرن شانزده نمایشنامه‌نویسی مطرح شد، یعنی تئاتر از اجراء به متن رسید. در قرن بیستم درام‌نویسان بزرگ، پیشتازان عرصه خلاقیت هنری شدند و جامعه بشری به جایگاهی رسید که تئاتر بخشی از حیات فرهنگی آن شد، به شکلی که در سبد کالای هر خانواده

فرهنگی از جایگاه و ارزش برخوردار شد. امروز تئاتر در جوامع به‌عنوان یک شاخص فرهنگی به‌شمار می‌رود. نسبت سواد اجتماعی و فرهنگی و ذوقی یک جامعه با تعداد صندلی‌های سالن نمایش و تیراژ چاپ آثار نمایشی و استقبال تماشاگران از اجراها سنجیده می‌شود. در کشور ما نیز نسبت توسعه فرهنگی تئاتر با جامعه به یک دغدغه واقعی تبدیل شده است و موردواکاوی و امعان‌نظر جدی است، تا جایگاه واقعی نمایش در جامعه ایران بیشتر شناخته شود. مباحثی ازقبیل: نمایش و فرهنگ عامه، نمایش ، فرهنگ و ارتباطات جهانی، نمایش و بینافرهنگ‌گرایی، نمایش و فرهنگ‌سازی اجتماعی، نمایش و مخاطب‌شناسی فرهنگی، نمایش و رسانه‌های فرهنگی، نمایش و فرهنگ دیداری مشرق‌زمین، نمایش و آسیب‌شناسی فرهنگی، نمایش در گذر از گفتمان فرهنگی، خرده‌فرهنگ‌ها، آیین و نمایش ایرانی، فرهنگ نشانه‌شناختی نمایش ایرانی، نمایش ایرانی و فرهنگ دینی، نمایش ایرانی و سازه‌های فرهنگی معاصر، نمایش ملی و فرهنگ جهانی، اسطوره‌های فرهنگی در نمایش ایرانی، و نمایش و پادگفتمان‌های فرهنگی.

بدون‌شک عناوین و پرسش‌ها می توانند در قالب مفاهیم دیگری چون رابطه تئاتر با پدیده‌های متفاوت در شکل و صورت پیرا، بینا، فرا و ابر متنی نیز مطرح شوند. همه این پرسشگری‌ها و دغدغه‌ها نشانگر جدیت اندیشه و جریان تئاتر در حیات فرهنگی و اجتماعی امروز ما است که با نظر بر آن‌ها می توان به بخشی از هسته واقعی ذوق و ذهنیت جامعه ما دسترسی پیدا کرد. فرایندی که به نهادینه کردن حیات تئاتر در جامعه ایرانی کمک خواهد کرد.

رمزگشایی ازیک تناقض(چگونگی تبلور یوگای کلاسیک و مدرن در تئاتر گروتفسکی)

عاطفه حسینی

مهدی حامد سقایان [نویسنده مسوول]

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۴/۰۳/۰۲ | تاریخ پذیرش نهایی ۱۳۹۴/۰۵/۱۹

رمزگشایی ازیک تناقض(چگونگی تبلور یوگای کلاسیک و مدرن در تئاتر گروتفسکی)

عاطفه حسینی کارشناس ارشد رشته کارگردانی، دانشگاه تربیت مدرس

مهدی حامد سقایان استادیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس

چکیده:
گروتفسکی در زمینه آموزش بازیگر و هم‌چنین آثار نمایشی که تولید کرده، از مفاهیم کلاسیک و مدرن یوگا استفاده کرده است، مفاهیمی هم‌چون: نمایش به‌مثابه فرارفتن از خویشتن، شکستن مقاومت بازیگر، فرایند نظم و هبه، پالایش روحی که منجر به تربیت بازیگر مقدس می‌شود، فقر و غنا که در رد تئاتر معمول و غنی از کاستی‌ها و پذیرش تئاترِ بی‌چیز تبلور پیدا کرده است و تداعی‌های فردی که همه برگرفته از آموزه‌های یوگای کلاسیک و مدرن هستند مسأله اصلی در این پژوهش آن است که یرژی گروتفسکی در فرایند آموزش بازیگران خود و نیز اجرای نمایش‌های صحنه‌ای چگونه از آموزه‌های یوگا بهره گرفته است. هم‌چنین در این مقاله تلاش می‌شود به این تناقض پاسخ داده شود که چرا گروتفسکی باوجود استفاده از یوگا از آن انتقاد کرده است؟ در نتیجه‌گیری مقاله این‌گونه آمده: با تطبیق مفاهیم یوگای کلاسیک و مدرن با نظریات گروتفسکی در زمینه بازیگری و تئاتر و هم‌چنین بررسی جزییاتی از تناقض موجود پیرامون استفاده گروتفسکی از یوگا در بازیگری، آشکار می‌شود تئاتر قالبی است که در آن بخشی از باورهای گروتفسکی درباره چگونه زیستن از دریچه‌ی یوگا تبلور یافته و این جمله گروتفسکی«یوگا برای بازیگر نامناسب است» تنها پوششی است که حقیقت تئاتر وی را دربر گرفته‌است تا از گزند آسیب‌های زمانه به دور ماند.

واژگان کلیدی: یرژی گروتفسکی، تئاتر آزمایشگاهی، تئاتر بی‌چیز، یوگای کلاسیک، یوگای مدرن

مقدمه

یرژی گروتفسکی[1](۱۹۳۳-۱۹۹۹)، به‌عنوان یکی از فعالان حوزه آموزش بازیگری در قرن بیستم، با راه‌اندازی تئاتر آزمایشگاهی[2]، خود را وقف پژوهش درحیطه تئاتر کرد. آشنایی وی با فرهنگ و هنر شرقی به‌ویژه هندویسم، تأثیر به‌سزایی در شکل‌گیری دیدگاه‌های این هنرمند در عرصه آموزش بازیگری داشته‌است رویدادهایی هم‌چون: پرورش گروتفسکی در دامن مادری که مذهب هندوئیسم[3] داشت، **مطالعه کتاب جست‌وجو در راز هند**[4] که یرژی نوجوان را شیفته اسرار هندوئیسم کرد تا جایی‌که گروتفسکی در سنین جوانی بارها به هند سفر کرد. هم‌چنین تجربه شاگردی نزد اساتید یوگا هم‌چون فرانسیس توکارز[5] که هریک به‌نوبه‌ی‌خود در شکل‌گیری شخصیت وی مؤثر بوده‌اند. وی بعدها با روش‌های بازیگری شرقی و غربی مانند سیستم بازیگری استانیسلاوسکی[6] و تئاتر نوی[7] ژاپن آشنا می‌شود، تئاتر دریچه‌ای بود تا او بتواند در احساسات و روان آدمی و ارگانیسم (طبیعت) انسانی تعمق و پژوهش کند. در این مقاله سعی می‌شود به روش توصیفی – تحلیلی، به این پرسش‌های اساسی پاسخ داده شود که: ۱- گروتفسکی چگونه با یوگا آشنا شده و تجارب او در این زمینه، بر شکل‌گیری شیوه آموزش بازیگری وی چه تأثیری گذاشته است؟ ۲- چه عناصر مشترکی بین آموزه‌های یوگا و شیوه آموزش بازیگری گروتفسکی وجود دارد؟ هم‌چنین در این پژوهش تلاش می‌شود این تناقض رفع شود که چرا گروتفسکی باوجود استفاده از یوگا در تمرینات بازیگری، اذعان می‌دارد که یوگا برای بازیگران نامناسب است؟لازم به یادآوری است پژوهش در این زمینه برای اولین بار درکشورمان صورت می‌گیرد. منابع تحقیق متشکل از مطالعات کتابخانه‌ایی و اینترنتی و نیز تجربیات نگارندگان این مقاله در زمینه آموزش بازیگری و برگزاری کارگاه‌های آموزشی یوگا است.

زمینه تحقیق

شماری از اساتید آموزش بازیگری هم‌چون استانیسلاوسکی، یوجینو باربا[8]، میخاییل چخوف[9] و گروتفسکی در شیوه آموزش بازیگری خود از آموزه‌های یوگا استفاده کرده‌اند. گروتفسکی ضمن بهره‌گیری از یوگا، درمی‌یابد این تمرینات در عین‌این‌که مکمل خوبی برای ارتقای توان جسمی و ذهنی بازیگر هستند اما مشکلاتی نیز برای بازیگر به‌وجود می‌آورند. دراین‌باره چرکاسکی[10] پژوهشگر روسی، ضمن ارایه مستنداتی درباره استفاده استانیسلاوسکی از یوگا در آموزش بازیگری، به گروتفسکی نیز اشاره کرده و می‌نویسد: « یرژی گروتفسکی نیز بعد از استانیسلاوسکی سعی کرد از یوگا در بازیگری استفاده کند اما او در بهره گرفتن از یوگا به مشکلی برخورد. گروتفسکی از بررسی متون اصلی وکهن هندی دریافت که هدف نهایی یوگا، نیروانا[11] یعنی رسیدن به آرامش ابدی است. گروتفسکی از نیروانا به ماندن در "تعطیلات بزرگ مرگ" یاد کرد که با هدف تئاتر

مغایرت دارد». (چرکاسکی، ۲۰۱۲: ۱۳) متون کهن یوگا حاوی چه مفاهیمی هستند که گروتفسکی آن‌ها را مغایر با اهداف تئاتر می‌شمارد؟ تمریناتی که در تئاتر گروتفسکی به‌کار گرفته می‌شود، متعلق به کدام نوع یوگا است؟ وقتی شیوه آموزش گروتفسکی را بررسی می‌کنیم پی می‌بریم، که وی بازیگری را جریانی جسمانی- روانی برشمرده، هم‌چنان‌که سیستم بازیگری استانیسلاوسکی نیز برهمین‌اساس استوار است. زاوادسکی[۱۲] استاد گروتفسکی در آکادمی هنرهای نمایشی روسیه (گیتیس)[۱۳] می‌گوید: « شباهت مرموزی بین طرز کار گروتفسکی جوان با شیوه کار استانیسلاوسکی وجود داشت». (هاج،۱۳۸۹: ۳۱۳) در تأیید وی توماس ریچاردز[۱۴] همکار گروتفسکی که از سال ۱۹۸۵ به گروه او پیوست درکتاب خود تحت‌عنوان **در کار با گروتفسکی روی حرکات جسمانی** می‌نویسد: «پژوهش‌های گروتفسکی ممکن است به اشتباه، هنری وحشی و بی‌ساختار قلمداد شود که بازیگران در آن خود را روی زمین پرتاب می‌کنند، فریاد می‌زنند و به کاتارسیس می‌رسند گویا رابطه‌ی او و پیوندش با استانیسلاوسکی کاملاً فراموش شده است».(ریچاردز،۱۳۸۷: ۲۵) با این که استانیسلاوسکی و گروتفسکی، استفاده از تمرینات یوگا را برای آماده‌سازی بازیگر پیشنهاد داده‌اند اما اغلب پژوهشگران مانند شکنر[۱۵]و شومیت میتر[۱۶] به اشاره غیرمستقیم دراین‌باره بسنده کرده و به تأثیر آموزه‌ای یوگا بر شکل‌گیری شیوه بازیگری آن‌ها نپرداخته‌اند، شیوه‌ایی که در آن حفظ ارتباط و هماهنگی بین ذهن و جسم بازیگر جوهر اصلی به‌شمار می‌آید، یافتن علل این نوع برخورد با کار گروتفسکی و استانیسلاوسکی، ضرورتی است که باید به آن پرداخته شود. در این‌باره چرکاسکی از سانسور حاکم بر حکومت‌های کمونیسمی اتحادجماهیرشوروی و لهستان پرده برمی‌دارد که سبب شد استانیسلاوسکی و گروتفسکی در مورد استفاده از واژگان یوگا به خودسانسوری روی آورند[۱۷]. در تأیید او می‌توان به سخنان گروتفسکی که در مراسم بزرگداشت وی در۲۱ مارس ۱۹۹۹ پخش شد اشاره کرد. این سخنان، کلید واژه‌های معناداری را درخصوص میزان علاقه‌مندی و تأثیرپذیری وی از یوگا در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد.« من به دنبال تئاتر نمیگشتم در حقیقت همیشه درجست‌وجوی چیز دیگری بودم، هنگامی که جوان بودم از خود میپرسیدم چه شغلی می‌تواند مرا قادر سازد در خود و دیگران تعمق کنم، درآن زمان میخواستم در مورد هندوئیسم و تکنیکهای دیگر یوگا کار کنم. پزشکی یا روان پزشکی و هنرهای نمایشی. دوره استالینیزم بود و سانسور در همه جا اعمال می‌شد. البته اجراها سانسور می‌شدند و نه تمرینات و همیشه برای من تمرینات مهم‌ترین بخش کار بود. در تمرین، اتفاقاتی میان انسان‌ها رخ می‌داد، بین من و بازیگران، رابطه‌ای که خارج از هر نظارتی صورت می‌گرفت. این بدان معنی است که برای من اجرا درجه کمتری از اهمیت را نسبت به تمرینات داشت، کنکاش در خودم و وجود انسانی دیگران مرا به سوی تئاتر هدایت کرد و شاید هم ممکن بود مرا به سوی روان شناسی یا مطالعه یوگا

بکشاند...». (ریچاردز،۱۳۸۷: ۱۶) از آن‌جا که یوگا در دو ساحت کلاسیک و مدرن مطرح بوده و رویکردهای هریک با دیگری تفاوت دارد برای دستیابی به این نکته که گروتفسکی از کدام نوع یوگا در تمرینات بازیگری استفاده می‌کند و کدام‌یک را به نقد می‌کشد. لازم است ویژگی‌های یوگای کلاسیک[۱۸] و مدرن[۱۹] بررسی شود.

ویژگی‌های یوگای کلاسیک و یوگای مدرن

رادها کریشنان[۲۰] فیلسوف هندی چهار دوران اصلی را در سیر تکاملی آراء فلسفی هند مطرح می‌کند که دوران مدرسی[۲۱] (سده دوم پس ازمیلاد) یکی از آن‌هاست. در این دوره، آموزه‌های مدون سوتراها[۲۱] درشش حوزه ویژه و طبقه‌بندی شده‌ای تدوین و ارایه شد که یوگا دارشانا [۲۲] یا مکتب خودشناسی ودایی یکی از آن‌ها محسوب می‌شود.[۲۳] (بیرونی،۱۳۹۰، ۶۴)در تعالیم کهن یوگا(یوگای کلاسیک) فرا رفتن از محدودیت‌ها و رسیدن به آزادی و شادی پایدار، در سایه توانمندی‌های جسمی و روحی به‌دست می‌آید که با تقید به انجام مراحل مختلف یوگا امکان‌پذیر بوده و هدف ذاتی و غایی تمامی شاخه‌های سیزده‌گانه [۲۴] یوگا محسوب می‌شود،چنان‌چه در ادبیات سانسکریت نیز برای واژه یوگا سه منشاء و ریشه عنوان شده است. مصادر یوگ، یوجیر و یوج به‌ترتیب به معنای « کنترل و به زیر یوغ درآوردن، نظاره و رویت کردن، جفت شدن و اتحاد است». (بیرونی،۱۳۹۰ :۷۹) از ۱۷۵۰ با حاکمیت بریتانیای کبیر بر شبه قاره هند، سرکوب مظاهر فرهنگ و تمدن هند آغاز شد و فرقه‌ها را به خلوت‌کده‌ها کشاند اما مرتاضانی چون سوامی ویویکانانداا[۲۵] در برابر این موج مخالفت‌ها، سیاست‌های کارآمد پیش گرفتند، برای مثال بین سال‌های ۱۸۹۶ تا ۱۸۹۸ سوامی ویویکانانداا درطول مسافرت موفقیت‌آمیز خود به آمریکا، برای شناساندن یوگا به مردم نقش اصلی را بازی کرد. وی توانست به دور از جنجال و با دقت و ظرافت، یوگا را در فرهنگ آمریکا جای دهد. بعد از آن نظریات یوگای مدرن با افکار هندوییسم ترکیب و با یک‌سری از عقاید مشهور در ماورالطبیعه تقویت و منتشر شد. مردم ابتدا از یوگا در شکل جدید خود استقبال کردند، سپس به مقابله با آن پرداختند. اما دوباره غربی‌ها در یادگیری یوگا دنباله‌رو مردان مقدسی چون ویوی کاناندا شدند. در اواسط قرن ۱۸ و ادامه آن بود که یوگا دوباره توسط گروهی از هندی‌ها و متفکران اروپایی باب شد و در شکل تازه‌تری گسترش یافت علاوه‌براین، اتفاقاتی دیگری نیز هم‌زمان رخ داد. «غربی‌ها به دنبال تمرینات خشک و سختگیرانه در یوگا بودند چرا که آن‌ها میخواستند مانند هندی‌ها، از این طریق به روحیه مبارزه ملی دست پیدا کنند. مطالباتی از این دست، پیشزمینه گرایش غربیان به دو جنبه خاص یوگا، یعنی آسانا[۲۶] (وضعیتهای بدنی) و پرانایاما[۲۷] (تمرینات تنفسی)گردید». (کاپسالی، ۲۰۱۰: ۷) خلاصه آنکه یوگا درطول ۱۵۰ سال

اخیر به‌گونه‌ایی توسعه‌یافته که در شکل ظاهری، عقاید اصولی آن و نیز نحوه تبلیغ توسط مبلغین یوگا تغییرات ناگهانی به‌وجود آمده است. میشلدی در بررسی دلایل پدیدار شدن یوگای مدرن می‌نویسد:« در قرن ۱۹ تفاوت مهمی بین شکلهای قدیمی یوگا با فرم احیاء شده آن پدید آمد که منجر به شکل‌گیری یوگای مدرن شد.» (کاپسالی،۲۰۱۰: ۳) برای تحقق و دستیابی به فرهنگ جهانی که دارای نشانه‌های حایزاهمیتی از مدرنیته است، برخی پژوهشگران مانند سارا استوراز[۲۸]نژادشناس به دنبال گسترش یوگای مدرن بودند، یوگایی که درآن واقعیت فردی انسان، اهمیت سلامتی بدن و شخصیت روحی غیرمذهبی فرد مطرح بود، ماریاکاپسالی[۲۹] پژوهشگر ایتالیایی می‌گوید: « یوگای معاصر، مقدماتی را که باعث تغییر نگاه یوگاست ممکن ساخت، دیدگاهی که یوگا را بیرون از تاریخچه و چهارچوب سیاسی اجتماعی آن می‌دید». (کاپسالی،۲۰۱۰: ۷)از میان تمام شاخه‌های موجود، آشتاناگایوگا[۳۰](یوگای هشت مرحله‌ای) هم‌خوانی بیشتری با یوگای مدرن داشت. این شاخه از یوگا که خود از دو روش هاتایوگا [۳۱](قوانین اخلاقی، تمرینات بدنی وتنفسی) و راجایوگا [۳۲](مراقبه‌های ذهنی وتمرکزی) تشکیل شده است، ازیک‌سو، روشی سیستماتیک، مدون و کاربردی است و ازسوی‌دیگر منجر به سلامتی جسمی و ذهنی می‌شود. در یوگای مدرن، شاخه‌های دیگر یوگا فقط درحد اشاره و تعریفی گذرا کنارآشتانگا یوگا معرفی می‌شوند مانند:« یوگای عبادت و عشق به خداوند (باکتییوگا)[۳۳]، یوگای خدمت بدون چشمداشت و خالص به بندگان و مخلوقات خداوند(کارمایوگا)[۳۴]، یوگای خرد که از راه اندیشیدن و تعمق حاصل می‌شود(جنانایوگا)[۳۵]، یوگای ذکر و تکرار اصواتی که در ظاهر بیمعنی ولی درحقیقت ارتعاشاتی درون فرد ایجاد میکنند که منجر به معنویت و پالایش روحی میگردد (مانترایوگا)[۳۶] ».(کاتورخوسا، ۲۰۰۱: ۴۵) این شاخه‌ها برگرفته از مفاهیم کلاسیک وکهن یوگا است. کاپسالی معتقد است:« درچهارچوب کلاسیک یوگا، تکنیکهای یوگا به گونهای ارایه می‌شود که فرد را فراسوی محدودیت‌ها قرار می‌دهد به طوری که فرد در براهما[۳۷] فنا شود ». حال برای این‌که مشخص شود از میان مفاهیم یوگای مدرن وکلاسیک، کدام‌یک در حیطه تئاتر و آموزش بازیگری مورداستفاده گروتفسکی قرار گرفته‌است به منابعِ یوگای گروتفسکی می‌پردازیم.

منابع یوگای مورداستفاده گروتفسکی

بر طبق خاطرات گروتوفسکی که باربا در نوشته‌های خود به آن‌ها اشاره می‌کند، کتاب **جست‌وجو در راز هند** را مادرش امیلیا[۳۸] در سن نه‌سالگی به وی هدیه می‌دهد و سفر گروتفسکی به هند، با تشویق او صورت می‌گیرد.(کاپسالی، ۲۰۱۰: ۴) نویسنده‌ی این کتاب، پال برینتون[۳۹] زندگی‌نامه خود و خاطراتش را از سفر به هند در آن آورده است: «پال برینتون(۱۹۵۰ – ۱۸۷۹) روزنامه نگار

انگلیسی بود که از زندگی مدرن خسته شده و به‌لحاظ درونی از افکار غربی احساس نارضایتی میکرد وی برای جست‌وجویِ پاسخ سؤال‌های فلسفی خود، به هند سفر می‌کند در طول سفرش با رامانا ماهاریشی[۴۰] که بیشترین تأثیر را بر او گذاشته، روبرو می‌شود». (کاپسالی، ۲۰۱۰: ۷) رامانا در تعلیمات خود به زبان نوشتاری اعتماد و تکیه نکرده و سعی نداشت برای متقاعد کردن پیروان خود، عقاید و افکارش را به آن‌ها تحمیل کند. در حقیقت هیچ پیغام یا یادگیری در کار نبود، چون او اندیشه‌های خود را تبدیل به مکتب خاصی نکرده و درعمل در آموزش‌های خود بر سکوت و کسب دانش از طریق تجربه‌ی بی‌واسطه فردی تأکید می‌ورزید. این کتاب تأثیری هیجان‌انگیز بر گروتفسکی دارد، ردِپای نگرش ماهاریشی در آموزش را می‌توان در شاکله شیوه آموزش بازیگری گروتفسکی نیز مشاهده کرد، گروتفسکی در لابراتوار تئاتر خود، هم‌چون ماهاریشی بر آموزش خاصی تأکید ندارد. جنیفر کومیهگا[۴۱] دراین‌باره می‌نویسد: «تنها متدی که شایسته است نام متد گروتوفسکی را بر آن نهیم، عدم بر خورداری وی از متدی تثبیت شده و جهانی است». (هاج،۱۳۸۹: ۳۱۶) می‌توان گفت نوع یوگایی که گروتفسکی بعدها از آن انتقاد می‌کند نیز متأثر از آموزش‌های ماهاریشی است. چراکه پرهیز از ارتباط کلامی و تجربه سکوت منجر به تمرکز بالایی می‌شود که در سایه آن ناممکن، ممکن می‌شود. بدین‌معنی که بازیگر قادر است توانمندی‌های خارق‌العادهایی را در صحنه به اجرا گذارد که تماشاگر قادر به انجام آن نیست. بنابراین ارتباط الکنی بین بازیگر با تماشاگر به‌وجود می‌آید، غرابت جایگزین قرابت بین تماشاگر و بازیگر شده و هدف اصلی گروتفسکی، یعنی مواجهه تماشاگر با خویشتن محقق نمی‌شود. کاپسالی دراین‌باره چنین می‌نویسد: «مفهومی از زندگی تارک دنیایی از نوع شرقی و نوع زندگی که شباهتهایی با تصویری از تمثیل یوگی[۴۲] دارد در شیوه‌ی آموزشی گروتفسکی دیده می‌شود». (کاپسالی، ۲۰۱۰: ۷) گروتفسکی بعد از خواندن کتاب **جست‌وجو در راز هند** اقداماتی دیگری نیز انجام می‌دهد مانند: دیدار از مقبره رامانا کریشنا، ملاقات با مرتاض‌های کاهاریشی[۴۳] و آشرام‌های[۴۴] یوگا (مدارس یا معابد یوگا) و صرف دوره‌ایی برای یادگیری زبان سانسکریت. چرکاسکی درباره دلایل سفر گروتفسکی به هند می‌نویسد: « با این که گروتفسکی فردی سکولار[۴۵] و مدرن بود و برای کاهش استرس و تناسب اندام به دنبال یوگا رفت همانطور که استانیسلاوسکی هم در شروع فقط جهت تربیت بدن بازیگر از یوگا استفاده می‌کرد اما او نیز بعدها مانند استانیسلاوسکی متوجه شد که یوگا به مرور زمینه بهبود روانی و اتصال او به عالم بالا را فراهم می‌کند».گروتفسکی در سال ۱۹۵۰ با کشیش کاتولیکی به نام فرانسیس توکارز، ملاقات می‌کند. درسال ۲۰۰۹، مصاحبه‌ایی با توکارز درشهر کراکف[۴۶] صورت گرفته و او درباره ارتباط خود با گروتفسکی و آموزش یوگا به وی مطالبی را عنوان کرده‌است. فلاژن[۴۷] در این‌باره می‌نویسد: «توکارز، تمرینات آساناها را زمانی به گروتفسکی

آموزش می‌دهد که وی با بیماری کبد درگیر بوده است، در این دوره گروتوفسکی، تمرینات یوگا را برای درمان خود، به‌عنوان پایه زندگی در برنامه روزانه‌اش به کار می‌گیرد».(کاپسالی، ۲۰۱۰: ۷) بررسی‌ها نشان می‌دهد که دانش یوگای توکالز برگرفته از متن قدیمی هاتایوگا پرادیپیکا[۴۸] است. این نوع یوگا به دور از جنبه‌های مذهبی و به منظور درمان و ارتقای سلامتی و کسب توانایی‌های جسمی و روحی انجام می‌شود. این دوره از زندگی گروتفسکی مقارن است با زمانی که وی دوران تحصیل خود را در رشته‌ی بازیگری در مدرسه‌ی تئاتر کراکف گذارنده و پس از فارغ‌التحصیلی در سال ۱۹۵۶ مشغول تحصیل در رشته‌ی کارگردانی در آکادمی هنرهای نمایشی روسیه می‌شود. آشنایی گروتفسکی با مکاتب نوین تئاتری به پیشگامی افرادی چون استانیسلاوسکی، واختانگوف، میرهولد و تایروف نیز در این دوره اتفاق می‌افتد. (ریچاردز،۱۳۸۷: ۱۴) این هم‌زمانی آموزش در دو حیطه یوگا و نمایش، تأثیرات تازه‌ایی بر شیوه کار تئاترگروتفسکی می‌گذارد و او وادار می‌شود درآماده‌سازی بازیگران به آساناها متوسل شود. تجربه دیگر گروتفسکی درباره چگونگی آشنایی وی با یوگا به مکاتبات او با بولز[۴۹] درسال ۱۹۶۹ برمی‌گردد، بولز خواننده و مرتاضی بنگالی بود که تداوم ارتباط وی با گروتفسکی منجر به پیوستن او به "تئاتر سرچشمه‌ها"[۵۰] شد. (چرکاسکی، ۲۰۱۲: ۱۷) باربا نیز در کتاب **سرزمین خاکسترها و الماسها**[۵] درباره ارتباط خودش با گروتفسکی می‌نویسد: «بین ما نواری از افکار و زبان مشترک ایجاد شده بود، گروتفسکی از کمپانی تئاترياش به‌عنوان آشرام یاد می‌کند». (کاپسالی،۲۰۱۰: ۷) یادداشت‌های که باربا ارایه می‌دهد حاکی از این است که گروتفسکی از تئاتر خود هم‌چون نوعی یوگا یاد کرده است و بیشترین علاقه را به هند یا ترجیحاً هندویسم دارد، اعتقادی که توسط خود گروتفسکی در سال ۱۹۹۲ تایید شده بود: «زمانی که جوان بودم استادی داشتم که بدون دستمزد به من درس می‌داد. او مردی حکیم و آگاه در هندوئیسم بود. هنگامی که تئاتر را شروع کردم او را به یکی از اجراها دعوت نمودم اما او دعوتم را رد کرد. پرسیدم چرا؟ او گفت: مهم نیست چه کاری انجام می‌دهی، اما هر کاری که بکنی به انزوا کشیده خواهی شد. اکنون که با کارم، ورای اجرا یا هر چیز دیگر، در جست‌وجوی گوهری درونی هستم، همان طور که او می‌گفت، خود را در انزوا می‌بینم». [۵۲](ریچاردز،۱۳۸۷: ۱۷) وقتی گفته‌های گروتفسکی درباره تأثیر یوگا بر شیوه آموزش بازیگری وی را بررسی می‌کنیم تناقض آشکاری در سخنان او دیده می‌شود. بنابراین ضروری است در این بخش از مقاله نظریات وی مورد نقدوبررسی قرار گیرند.

بازیابی یک تناقض درباره‌ی داشتن یا نداشتن تناسب تمرینات یوگا با نیازهای بازیگر

با بررسی تمرینات کاربردی گروتفسکی در آزمایشگاه تئاتر، معلوم می‌شود که وی در آموزش بازیگری خود حالت‌های بدنی یوگا را با تغییرات رایج و معمول ارایه داده است و پیش‌فرض‌هایش

را بر این اساس مطرح می‌کرد که چه‌چیزهایی را به‌عنوان یوگا درنظر بگیریم؟ و چه‌چیزهایی را به‌عنوان یوگا در نظر نگیریم؟ گروتفسکی درکتاب **به سوی تئاتر بی‌چیز**[۵۳] می‌نویسد: « ما کارمان را با یوگا شروع کردیم که منتهی به تمرکز مطلق شد بنابراین از خودمان می‌پرسیم آیا این واقعیت دارد که یوگا می‌تواند به بازیگر قدرت تمرکز بدهد، ما مشاهده کردیم علی‌رغم امیدهایمان اتفاق برعکس افتاد، تمرکز معینی وجود داشت اما ارتباطی غیرمؤثر بر جریان بازیگری داشت، این تمرکز تمام بیان بازیگری را خراب می‌کرد و مانند یک خوابِ درونی بود، یک آرامش وسیع. در حالی که این دو نیرو یعنی بازیگری و یوگا همدیگر را کامل می‌کردند اما در حقیقت با هم تعادلی نداشتند». (گروتفسگی،۱۳۸۳: ۱۸۷) به زبان راندن جملاتی با این صراحت درباره تأثیرات منفی یوگا بر بازیگری توسط گروتفسکی و هم‌زمان استفاده از تمرینات یوگا در آزمایشگاه پژوهشی تئاتر وی، این سؤال را به ذهن متبادر می‌کند: کدام نوع از تمرینات تمرکزی یوگا مدنظر گروتفسکی بوده‌است که آن را برای استفاده بازیگر نامناسب می‌یابد؟ رونالد[۵۴] نویسنده کتاب **زندگی راماکریشنا**[۵۵]در این‌باره می‌نویسد: «اگر شخصی در ذهن‌اش سکوت و انزوای ماهاریشی را آن گونه که وی آموزش می‌دهد دنبال کند دچار شگفتی می‌شود که چرا گروتفسکی یوگا را برای بازیگران مناسب نمی‌داند؟!» (کاپسالی، ۲۰۱۰: ۱۱) از آن‌جا که گروتفسکی به آثار نویسنده دیگری به نام مریکا الید[۵۶] علاقه‌مند بوده است می‌توان گفت وی تحت‌تأثیر افکار الید، یوگا را برای بازیگر نامناسب تشخیص می‌دهد. الید درکتاب خود با عنوان **یوگا، ابدیت و آزادی**[۵۷]می‌نویسد:« درطریقت یوگا از فنا ناپذیری و آزادی سخن گفته می‌شود اما تکنیک‌هایی که توصیه شده‌اند همگی یک خصیصه مشترک دارند اینکه آن‌ها ضداجتماع و ضد بشرند چرا که نظم سختگیرانه‌ای در این تمرینات به چشم می‌خورد که فرد را به سوی زندگی مرتاضانه هدایت می‌کنند». (کاپسالی، ۲۰۱۰: ۸) ازسویی‌دیگر، گروتوفسکی به صورت پویا، تکنیک‌هایی از یوگا را انتخاب کرده و آن‌ها را برای توانمندسازی بازیگران، متناسب با شیوه اجرا منطبق کرده بود، وی به صورت مکانیکی یوگا را از شخص دیگری تقلید نمی‌کرد بلکه درواقع خود آن را اختراع کرده بود. بنابراین گروتفسکی به بهره‌گیری از آساناها در بهبود وضعیتِ بدنی و روانی بازیگر ادامه می‌دهد: «هم‌چنین مشاهده می‌کنیم پوزیشن‌های یوگای معین به طور چشمگیری، به عکس‌العمل‌های طبیعی ستون مهره‌ها کمک می‌کند. این تمرینات به احساس اطمینان و امنیت بدنی بازیگر منتهی می‌شود، یک اقتباس طبیعی به سمت فضا، پس چرا ما باید از دست آن‌ها خلاص شویم، فقط همه جریانات را تغییر می‌دهیم». (گروتفسگی،۱۳۸۳: ۲۸) منظور از یوگای معین چیست؟ گروتفسکی چه نوع تغییراتی در روند وضعیت‌های یوگا به‌وجود آورده‌است؟ معیار گروتفسکی در انتخاب نوع تمرینات بدنی یوگا، راحتی بدن و دوری از استرس بوده، هم‌چنین این تمرینات براساس استفاده‌های روانشناسی

آن‌ها گزینش می‌شدند کاپسالی دراین‌باره می‌گوید: «نحوه به‌کارگیری یوگا درحیطه عملی تئاتر گروتفسکی، متاثر از ادراک اصولی او از یوگا و نوع تئاتری است که درسایه این ادراک به‌وجود آمده و بعدها جهانبینی گروتفسکی را در برمی‌گیرد». (کاپسالی، ۲۰۱۰: ۷) ازیک‌طرف گروتوفسکی معتقد بود که تمریناتش برای آماده‌سازی بازیگر، د راصل تمرینات یوگا نبودند و از یوگا به‌عنوان یک وسیله نقلیه در کار خود استفاده نمی‌کرد زیرا اهداف یوگا با کارش را متفاوت می‌دانست، ازطرف‌دیگر یوگا برای گروتوفسکی به معنای چیزی خاص بود که او در معرض آن قرار گرفته بود و یا در حال شکل‌گیری در درونش بود. او درواقع در حال انتخاب عناصری از وضعیت‌های متنوع و بی‌شمار یوگا، برای بازی با آن‌ها و فرم دادن به آن‌ها بود. دراین‌میان نظریه‌پردازانی هم هستند که از هدف دیگری که گروتفسکی سعی داشت در سایه هنر نمایش و آموزه‌ای یوگا به آن دست پیدا کند، سخن به‌میان آورده‌اند. به‌طورمثال ملینگ و لی [۵۸] معتقدند که: «وجه مشترکی در ارتباط با علائق گروتفسکی به تمرینات یوگا و سایر اصول فکری وجود دارد، گروتفسکی در جهانبینی خود به مشارکت بنیادی و سنتیِ مردم علاقه داشت، از نظر وی بایستی مشارکت جمعی در جریان نمایش به نوعی متفاوت که ریشه آن بدوی است بروز پیدا کند.» (کاپسالی، ۲۰۱۰:۱۱) در بررسی تئاتر گروتفسکی معلوم می‌شود که روی‌هم‌رفته تبلور مفاهیم یوگای کهن و کلاسیک نسبت به کاربرد یوگای مدرن درتئاتر وی چشمگیرتر است. شکنر درباره این موضوع می‌نویسد: «هرچند گروتفسکی درتمرینات بازیگری از تکنیک‌های یوگای مدرن استفاده می‌کند اما فرضیه گروتفسکی این است که آموزه‌های کهن یوگا برتریهایی نسبت به تمرینات مدرن دارند». (کاپسالی، ۲۰۱۰: ۱۲) اما این برتریِ فراسوی فرهنگ‌ها و نسل‌ها، که مدنظر گروتفسکی است برای کسانی هم‌چون ماریا کاپسالی که با یوگای مدرن خو گرفته‌اند، قابل درک و پذیرش است. به‌همین‌علت شکنر معترف است فهم این مسأله مشکل به‌نظر می‌رسد که چرا گروتفسکی مفاهیم یوگای کلاسیک را ارجح شمرده؟ و از نظر او تمرینات مدرن یوگا در مقابل کهن‌الگوهای یوگا رنگ باخته و به ضعف و ناکارآمدی محکوم شده‌اند؟ (کاپسالی، ۲۰۱۰: ۱۲) اکنون به‌جاست که برای یافتن پاسخ و رفع تناقض موجود میان گفته‌های گروتفسکی درباره یوگا، به بررسی مفاهیم مشترک میان شیوه کاری او در تئاتر و پرورش بازیگر و مفاهیم و عناصر برگرفته از یوگای مدرن و کلاسیک بپردازیم.

بررسی مفاهیم مشترک میان تئاتر گروتفسکی و آموزه‌های یوگا

وقتی تجربیات تئاتر آزمایشگاهی گروتفسکی را با دقت موردبررسی قرار می‌دهیم به مفاهیمی دست پیدا می‌کنیم که بر اساس آن‌ها می‌توان ادعا کرد آموزه‌های کهن و مدرن یوگا، از پایه‌های تأثیرگذار در شکل‌گیری تئاتر وی بوده و هر دو نوع یوگا در ابعاد محتوایی و عملی آموزش بازیگری، مورداستفاده گروتفسکی قرار گرفته‌اند. در این بخش به مهم‌ترین آن‌ها پرداخته می‌شود.

۱- فقر و غنا

فقر و غنا درآموزه‌های شرقی به‌عنوان جوهره تعالی انسان مطرح و رسیدن به بی‌نیازی، تجلی یکی از اسمالله در بشر است. معادل عربی آن واژه صمد و معادل سانسکریت آن سامادهی[۶۶] است. بر طبق آموزه‌های یوگا، سامادهی آخرین مرحله آشتانگایوگا بوده و تعالی انسان مدنظر است از نشانه‌های توفیق فرد در این مرحله می‌توان احساس رضایت درون، اطمینان قلبی و رسیدن به شادی و آرامش پایدار را برشمرد. رسیدن به غنا، درسایه فقر به‌دست می‌آید، فقر نه به معنای محرومیت و سرکوب نیازها، بلکه به مفهوم بی‌نیازی و ساده‌زیستی تا آخرین حد ممکن. ابوریحان بیرونی در رساله پاتانجل بی‌نیازی یا نداشتن وابستگی (آپاری گراها)[۶۷]به هرگونه مادیات را یکی از قوانین اخلاقی ده‌گانه یاما و نیاما[۶۸] (اولین مرحله آموزه‌های شاخه آشتانگایوگا) برشمرده و می‌نویسد:« چون سالک در نادلبستگی مستقر شود، مقصود و چرایی تولد خویش را دریابد.» (بیرونی، ۱۳۹۰ :۱۹۱) لازمه ورود به چنین مسیری، حذف متعلقاتی است که جز حایل بودن میان فرد و حقیقت وجود آدمی، کارآیی دیگری ندارند. گروتفسکی به روش سلبی و با حذف زواید تحمیل شده بر تئاتر به چهارچوب تئاتر بی‌چیز هم در قالب و فرم و هم در محتوای آموزش خود می‌رسد.« ما چهره‌پردازیها، دماغهای مصنوعی، شکمهای ور قلمبیده و هر آن چیزی را که بازیگر پیش از اجرا در رختکن به خود آویزان می‌کند، کنار گذاشتیم، ما فهمیدیم که اگر بازیگر پیش روی تماشاگر و تنها با بدنش، آن هم به گونه‌ایی بی‌چیز، از شبحی به شبح دیگر، از شخصیتی به شخصیت دیگر و از قالبی به قالب دیگر درآید، کارش وجهه تئاتری بالاتری خواهد داشت». (گروتفسگی،۱۳۸۳: ۲۷) علاوه‌بر این‌که فقر و بی‌نیازی از هرگونه داشته‌های تئاتر معمول، ویژگی اصلی تئاترگروتفسکی است می‌توان این‌گونه بررسی کرد که انتخاب نام تئاتر بی‌چیز و انتشار کتاب **به‌سوی تئاتر بی‌چیز** توسط گروتفسکی، مبین باور گروتفسکی به قانون آپاری گراها یا نداشتن وابستگی به هرگونه متعلقات دست‌وپاگیر است که تحت‌تاثیر یوگا در وی به‌وجود آمده و او این اصل اخلاقی را به یکی از مهم‌ترین اهداف زندگی‌اش یعنی تئاتر تسری داده است: «تئاتر بی‌چیز، بی‌نیاز از منابع فنی است که تئاتر معمول در رقابتی ساده لوحانه با فیلم و تلویزیون سعی دارد از قافله این هنرها عقب نماند....» (گروتفسکی ،۱۹۳۳ :۲۷) از دید گروتفسکی پذیرش بی‌چیزی در تئاتر نه‌تنها آن را به معنی تام‌وتمام نمایان می‌کند بلکه ثروت‌های بی‌پایان نهفته در ذات هنر نمایش را نیز برای ما آشکار می‌کند.

۲- نمایش به‌مثابه فرا رفتن از خویشتن

در جوامع امروزی مردم زیادی طرفدار یوگای مدرن هستند چراکه هدف بدوی و اولیه اغلب آن‌ها

دستیابی به تناسب اندام، انعطاف‌پذیری عضلات، افزایش تمرکز ذهنی، کنترل استرس و رسیدن به آرامش روحی است. هم‌چنین آنان به دنبال درمان و یا جلوگیری از ابتلا به برخی بیماری‌های شایع با ریشه روان‌تنایی (سایکوسوماتیک)[۵۹] هستند مانند: دیابت، سکته‌های مغزی و قلبی، دیسک کمر، بیماری‌های گوارشی و درد مفاصل. (کائورخارساما، ۲۰۰۱: ۴۵) اما پس از اینکه فرد مدتی به انجام تمرینات جسمی و ذهنی (هاتایوگا و راجایوگا) می‌پردازد نیل به اهداف بالاتر را طلب می‌کند اهدافی که در ذات و ماهیت یوگا وجود دارند و در یوگای کلاسیک به آن‌ها اشاره شده است مانند: فرا رفتن از محدودیت‌ها، تجربه شعفی پایدار، رسیدن به بی‌نیازی و توانانی تسلط بر ذهن و کنترل افکار. گروتفسکی نیز درکتاب **به سوی تئاتر بی‌چیز** اذعان می‌کند: « من از سال ۱۹۶۰ به بعد، به روش شناسی روی آوردم. یعنی می‌خواستم با استفاده از تجربه عملی، پاسخ پرسش‌هایی را پیدا کنم که کارم را با آن‌ها آغاز کرده بودم: تئاتر چیست؟ منحصر به فرد بودن تئاتر در چیست؟ از تئاتر چه کاری بر می‌آید که از فیلم و تلویزیون برنمی‌آید؟ دو مفهوم در دل کار عملی ما متبلور شد: تئاتر بی‌چیز و نمایش به مثابه فرارفتن از خویش».(گروتفسگی،۱۳۸۳: ۲۸) او این سخنان را زمانی بر زبان می‌آورد که تئاتر سیزده ردیف[۶۰]درشهر اپل[۶۱] لهستان را پایه‌گذاری کرده است. با استناداتی که در بخش منابع یوگایِ مورداستفاده گروتفسکی ارایه شد وی در آن زمان دو تجربه را در حیطه یوگا پشت‌سر گذارده بود: کار با کشیش توکالرز در یادگیری هاتایوگا که مفاهیم یوگای مدرن در آن مستتر است و آشنایی با تعالیم ماهاراشی که بر مبنای یوگای کلاسیک ارایه می‌شد. از بررسی تأثیرات این تجارب بر شکل‌گیری شیوه بازیگری و دیدگاه گروتفسکی در تئاتر معلوم می‌شود که وی نسبت به یوگا رویکردی دوگانه دارد او ضمن اینکه، استفاده از آساناها را با هدفی که یوگای مدرن تعیین کرده یعنی ارتقاء سلامتی وکسب توانایی‌های فردی دنبال می‌کند. درعین‌حال یوگایی برگرفته از مفاهیم کهن هندویسم را که به تعریف متفاوتی از بودن اشاره دارد نیز مدنظر خود قرار می‌دهد. همان‌طور که قبلاً هم اشاره شد تکنیک‌های یوگای کلاسیک، فرد را فراسوی محدودیت‌ها برده به‌طوری‌که شخص در براهما فنا شود.(وصال حق) گروتفسکی، ادراک غیرشخصی و اکتسابی را بی‌اعتبار فرض می‌کند و معتقد است برای رسیدن به آگاهی در سطح جسمانی یا ذهنی و روانی باید مستقیماً دست به تجربه زده و با خویشتن مواجه شویم این مواجهه، در سایه شناخت موانع فردی منجر به تلاش برای فرا رفتن از محدودیت‌ها خواهد شد. «من از روش صحبت می‌کنم، از فرا رفتن از مرزها، از یک رویارویی، از یک فرایند خودشناسی و به یک معنا، از درمان. این روش برای هر بازیگر متفاوت از بازیگر دیگر است و باید هم این گونه باشد، چون ماهیت اصلی آن می‌طلبد که روشی فردی باشد.» (گروتفسگی،۱۳۸۳: ۲۴۱) اوین دیلی در تأیید این مطلب نقل‌قولی از گروتفسکی را بدین‌شرح ارایه می‌دهد: « من به تجربه دریافتم یوگا یک مسیر فیزیکی

است که مرا به جهان معنوی وصل می‌کند، از دید من یوگا، دانش درون است. (دیلی، ۲۰۰۴: ۴) گروتفسکی وقتی تمرینات یوگا را در آموزش بازیگران آزمایشگاه تئاتر خود در وروسلاو[۶۲] به‌کار بست به نتایج شگرفی دست پیدا کرد، روی صحنه بردن نمایش همیشه شاهزاده[۶۳] و بازی متفاوت چیشلاک[۶۴] در سال ۱۹۶۷ حاصل ادغام دستادهای او از دو یوگای کلاسیک و مدرن بود که ریچارد توماس از این دوره به مرحله فراتئاتر[۶۵] یاد می‌کند.

۳- شکستن مقاومت بازیگر

گروتفسکی در آزمایشگاه تئاتر خود، به‌جای این‌که به بازیگر مهارت‌هایی چون رقص، ژیمناستیک و شمشیربازی را بیاموزد یعنی متعلقات جدیدی به بازیگر الصاق کند، در عمل با استفاده از تمرینات هاتایوگا سعی دارد خشکی و ضعف عضلات را ازبین برده و موانع جسمانی و انرژی(پرانیکی) [۶۹]را ازمیان بردارد تا کانال‌های عصبی، ستون‌فقرات، مفاصل، عضلات وکانال‌های انرژی(نادی‌ها) [۷۰]در طبیعی‌ترین شکل خود عمل کرده و درخدمت بازیگر باشند، به‌طوری‌که بازیگر بتواند بر ترس‌ها و هیجانات کاذب مثل میل به دیده شدن و جلب‌توجه تماشاگر، ترس از تماشاگر، حس خود شیفتگی، درون‌گرایی افراطی و ارتباطِ ناقص و کم‌تأثیر بر تماشاگر و هم‌بازی غلبه کند. بررسی و تحلیل تمرینات گوناگونی که گروتفسکی در کتاب **به‌سوی تئاتر بی‌چیز**، در بخش‌های مربوط به آماده‌سازی بازیگر به آن‌ها پرداخته، حاکی از آن است که وی برای شکستن مقاومت بدنی بازیگر چهار دسته از تمرینات هاتایوگا را به‌کار گرفته است: الف) آساناهایی که بدون دخل‌وتصرف در اصل وضعیت، به بازیگران آموزش داده می‌شود، مانند ایستادن روی سر (سیرشاسانا[۷۱])، ایستادن روی شانه (سارونگاآسانا[۷۲])، کمان یا گهواره [۷۳](دانورآسانا)، گاوآهن(هالاسانا) [۷۴]ب) آساناهایی که متناسب نیاز بازیگر اندکی تغییر داده شده است، این تغییر شامل وضعیت استقراری آساناها نبوده بلکه تنها حین انجام مراحل مختلف، جهت حرکت، متناسب با نیاز بدنی بازیگر، تنوع جدیدی پیدا کرده‌است. مانند: حرکت ببر برگرفته از حرکت گربه (واجرآسانا[۷۵])، پرواز که ترکیبی از کلاغ (کاکاآسانا) [۷۶]و ایستادن صحیح (تادآسانا)است[۷۷]که وزن بدن روی پاها احساس نمی‌شود، موشنز[۷۸] برگرفته از حرکت میمون (سانکاتاسانا[۷۹])، ایجاد تنوع درحرکت پل (ستوباندا) [۸۰]برای انعطاف‌پذیری و گسترش محور حرکتی ستون مهره‌ها. تصاویری از چیشلاک حین انجام سیرشاسانا در تئاتر اودین وجود دارد که وی با استفاده از سبک آینگار[۸۱] این آسانا را انجام داده است. سبک آینگار برگرفته از یوگای مدرن است، دسته دیگری از تمرینات یوگا به‌منظور تربیت صدا و بیان بازیگر توسط گروتفسکی به‌کار گرفته شدند: الف)پرانایاماها (تکنیک‌های تنفسی یوگا) که برای آگاهی از شیوه تنفس و پی بردن به نقاط‌ضعف و قدرت تنفس بازیگر به‌کار برده شده‌اند مانند تمرینات

سه مرحله‌ای برای تست تنفس و گرم کردن دستگاه تنفسی که درسه بخش فوقانی، میانی، تحتانی و در سه جهت خلفی، قدامی و جانبی انجام می‌شد این تمرینات مقدمات استفاده‌ی بازیگر از طنین سازهای بدن را فراهم می‌کند. ب) به‌کار انداختن مراکز قدرتمند انرژی (چاکراها)[۸۲]ازجمله شبکه‌ی خورشیدی(مانی پورا[۸۳])، مرکز سینه (آناهاتا[۸۴]) و کاسه‌ی سر(ساهسرا[۸۵]) این تمرینات را گروتفسکی به این دلیل توصیه می‌کرد که تمام جسم بازیگر بتواند به بیانی زنده و ارگانیستی دست پیدا کند و قدرت تولید صدا و آواز به حد قابل‌توجهی افزایش یابد.(گروتفسگی،۱۳۸۳: ۱۹۵– ۱۲۵) گروتفسکی برای تحقق فعال‌سازی مراکز انرژی تشریح دقیقی از آناتومی بدن ارایه می‌دهد. «فکر می‌کنم برای بازیگر باید آناتومی خاصی را تشریح کنیم. مثل پیدا کردن مراکز مختلف تمرکز بدن برای شیوه‌های متفاوت بازیگری و جست‌وجوی نقاطی از بدن که بازیگر گهگاه احساس می‌کند این نقاط منابع انرژی‌اند: بالای لمبرها، شکم و ناحیه دور شبکه خورشیدی، اغلب به‌عنوان منابع انرژی عمل می‌کنند.» (گروتفسگی،۱۳۸۳: ۴۹) هم‌چنین وی برای افزایش قابلیت‌های صدا و بیان، بازیگر را وادار می‌کند با بهره‌گیری از تمرینات تمرکزی یوگا، تخیل‌اش را به‌چالش کشاند: «با صدای خود در دیوار سوراخ ایجاد کنید یا با آن یک صندلی را واژگون سازید... یا تابلویی را بیندازید » (گروتفسگی،۱۳۸۳: ۱۵۲) توماس ریچارد درباره استفاده از آساناها در بهبود وضعیت صدای بازیگر، این‌گونه گزارش می‌دهد: «وقتی بازیگران در وضعیت سیرشاشانا (بالانس سر) شروع به آواز خواندن می‌کردند بعد از تمرین به قدری صدای آن‌ها توانمند شده‌بود که دربرخی موارد خود بازیگران دچار شگفتی می‌شدند». (ریچاردز،۱۳۸۷: ۹۶) گروتفسکی در شالوده تئاتر بی‌چیز سعی دارد با حذف همه زواید از تئاتر و شکستن مقاومت بازیگر در سطوح جسمانی و روانی، او را به قدرت ارتباط مؤثر با تماشاگر تجهیز کند. بازیگران او بر روی جست‌وجوی نشانه‌ها تمرکز دارند که از طریق صدا و حرکت بیان می‌شوند و به‌این‌ترتیب، بر تمام انگیزشی که در مرز بین رویا و واقعیت وجود دارد خط بطلان کشیده می‌شود. استفاده از یوگا برای دستیابی بازیگران به دانش درونی به‌کار گرفته می‌شود و انجام تمرینات یوگا برای ساختن بدنی آماده‌تر، جهت اجرا ضروری است. (دیلی، ۲۰۰۴: ۲)در تعالیم یوگا، رسیدن به رضایت درون در سایه شکوفایی توانایی‌های بدنی و روحی به‌دست می‌آید و مستلزم ازمیان برداشتن تمام موانع جسمی، ذهنی و روانی از طریق هاتایوگا و راجایوگا است، پس از اینکه مقاومت فرد در این سه سطح شکسته شد، تجربه عمیق و تازه‌ایی از بودن، توسط شخص ادراک خواهد شد، نتیجه ملموس آن حس شادی پاینده و همگام شدن با طبیعت زندگی است.

۴– مضمون ایثار و هبه کردن

جوهره‌ی اصلی دو شاخه از یوگای کلاسیک(کارمایوگا و بهاکتی‌یوگا) ایثار و ازخودگذشتگی است که برای آزاد شدن فرد از قیدوبندها و اسارت‌های روحی و دستیابی به رضایت تام‌وتمام انجام می‌شود. در روش کارمایوگا، فرد از طریق خدمت به خلق، بدون چشمداشت به هیچ‌گونه پاداشی، خود را از قید سامسرا[۸۶](گرداب تجارب خطا در گذشته و حال) رها می‌کند. درشیوه بهاکتی یوگا، شخص ازطریق مهرورزی به تمام مخلوقات و عشق جهان‌شمول، قادر به ازخودگذشتگی است. این عشق ریشه در عشق به خداوند دارد و مخلوقات را ذره‌ایی منفصل از خداوند می‌داند که درنهایت به اصل خود واصل خواهند شد. تقید به بهاکتی یوگا قلب انسان را از عشق به خداوند مملو ساخته، فرد را چنان برانگیخته و نیرومند می‌کند که وی قادر به انجام هرگونه ایثار و فداکاری برای دیگران می‌شود. در هر دو روش یادشده ، فرد زندگی خود را وقف خداوند و بندگان او می‌کند. در آزمایشگاه تئاتر گروتفسکی اتفاقی ازاین‌دست رخ می‌دهد چراکه گروتفسکی در پی یافتن پاسخی برای سؤال "انسان چگونه باید زندگی کند؟" به‌جای روی آوردن به تئاتر به‌عنوان وسیله‌ای برای ارضای تمایلات شخصی مانند شهوت پول و شهرت و رسیدن به رفاه و آسایش بورژوایی، نوعی پرهیز و زهدانیت را درتئاتر آزمایشگاهی تجربه می‌کند (گروتفسکی،۱۳۸۳: ۵۷) هر بازیگری که در این آزمایشگاه قدم می‌گذارد از شاکله آن، بی‌درنگ پی‌می‌برد که از نگاه بانی این نوع تئاتر، هنر به‌منزله وسیله‌ای است که شیوه زندگی کردن را به آن‌ها می‌آموزد زیرا آن‌چه را که بازیگر در معرض دید تماشاگر قرار می‌دهد همانی است که در آزمایشگاه تئاتر گروتفسکی تجربه می‌کند. در سایه حضور فداکارانه بازیگران گروتفسکی بر روی صحنه، تجاربی نظیر احیای ارگانیسم زندگی و متجلی ساختن نیروی ایثار و گذشت در آن‌ها نمایان می‌شود. حتی گروتفسکی بعدها در زندگیش با رها کردن ضرورت ارایه عملکرد از کار خود، توانش را برای تمرکز روی حالت‌ها و ارایه نقش دانش درونی به بازیگران صرف می‌کند و به‌این‌ترتیب بازیگران او کار خود را در موازات کامل با یوگی می‌بینند. (دیلی، ۲۰۰۴: ۴) مصداق آن در بازی چیشلاک در نمایش همیشه شاهزاده مشهود است، ریچارد چیشلاک واقعاً از ضربه‌هایی که بر شاهزاده می‌خورد، شکنجه دید و حقیقتاً در موقعیت شخصیت تازیانه خورد. چنان‌چه یک منتقد در ادرا[۸۷] نوشت : «این تئاتر نیست!... بازیگران۱۳ ردیف چنان خود را تازیانه زدند که تاول‌های قرمزی بر پشتشان نمودار شد ... شایسته است که این کار را شدیدترین نوع تحجر بشناسیم». (میتر،۱۳۸۴ : ۱۵۱و۱۵۲) نقش محوری نمایش‌های آکروپلیس[۸۸]، دکتر فاستوس[۸۹]، و آپوکالیسکام فیگوریس[۹۰] به‌ترتیب کوریان[۹۱]، دکتر فاستوس، و سیمپلتون[۹۲] نیز با عمل قهرمانانه خود به این نتیجه می‌رسند که موجودیت آن‌ها به نجات دیگران و حتی اوج ایثار کامل خویش بستگی دارد. در پی آن، تماشاگران نیز با دیدن عملکرد متفاوت بازیگران درصحنه، علیه زندگی معمول و تهی از طعم واقعی و طبیعی برانگیخته

می‌شوند. به‌همین‌دلیل گروتفسکی در کتاب **به‌سوی تئاتر بی‌چیز** از مقوله‌ی هبه کردن برای خداوند در روش تئاتر ابداعی خویش بی‌پرده سخن می‌گوید: «تئاتر می‌تواند با نقض کلیشه‌های رایج نگرش، احساس داوریِ خود و تماشاگر را به مبارزه فراخواند این مبارزه با تابوها که قواعد نبرد را زیرپا می‌گذارد، با وارد آوردن شوکی سنگین، لفاف دورمان را می‌درد و به ما اجازه می‌دهد که خود را لخت و برهنه به آن چیزی عرضه کنیم که تعریف ناپذیر است، اما در بردارنده اروس و کاریتاس[۹۳] است».(گروتفسگی،۱۳۸۳: ۳۲)

۵- پالایش روحی

نگاه گروتفسکی به ویژگی‌های بازیگر، نشأت‌گرفته از نگاه وی به رسالت و کارکرد تئاتر است. او در تئاتر به دنبال فراخوانی تماشاگر به مواجهه با خویشتن است، برشت[۹۴]و بروک[۹۵] نیز، با دیدی مصلحانه در تئاتر به دنبال نوعی هدایت تماشاگر با جهت‌گیری ایدئولوژیکی خاص خود بودند. اما تفاوت تئاتر گروتفسکی با تئاتر آن‌ها به تعریف او از بازیگر برمی‌گردد. از نگاه گروتفسکی دو گونه بازیگری در تئاتر وجود دارد که حاصل دو نوع تکنیک است: تکنیک استنتاجی که محصول تفکری طمع‌کارانه و آلوده به شهوت دیده‌شدن است. این بازیگر دست به هر نوع کلک و ترفندی می‌زند تا تماشاگر را مجذوب خود کند و با سقوط اخلاقی و ابتذال فاصله چندانی ندارد. گروتفسکی این نوع بازیگری را بی‌ارزش می‌شمرد: «...اگر دقت کرده باشید روان شناسان معمولاً می‌پرسند: پیرو کدام مذهبید؟ یعنی آن‌ها کاری با باورهای جزمی و فلسفه‌تان ندارند بلکه از نقطه جهت‌گیریتان پرسش می‌کنند. اگر تماشاگر نقطه جهت‌گیری بازیگر باشد. بازیگر دست به خود فروشی زده است. یک جور فاحشگی است. حال آدم را به هم میزند...» (گروتفسگی،۱۳۸۳: ۹۸). نوع دیگر بازیگری که موردتأیید گروتفسکی است حاصل تکنیک استقرایی است یعنی حذف و رد هرگونه میل به دیده شدن بدون‌اینکه حضور تماشاگر را نادیده بگیرد. این تکنیک مبرا از هرگونه آلودگی به ترفندها و کلک‌های مرسوم بازیگری است و ازاین‌حیث مقدس مینماید که بازیگر با تمام بدن خود در حضور مردم کار می‌کند بدون‌اینکه میل به خودشیفتگی در او متظاهر شود. تفاوت جوهریِ بازیگر مقدس با بازیگر مبتذل در توجه یا بی‌توجه او به وسوسه‌ی دیده شدن است. ازنظر گروتفسکی بازیگر کسی است که در جایی که کار می‌کند با تمام اعضای بدن خود با دیگران در ارتباط باشد. کار با ابزار بازیگری شامل ابزار فیزیکی، پلاستیکی، آموزش آواز باید برای هدایت بازیگر به تمرکز مناسب‌تر استفاده شود و در او تعهد لازم برای رسیدن به حالت خلسه را ایجاد کند (دیلی، ۲۰۰۴: ۱) همان‌طور که اشاره شد تعدادی از بازیگران تحت‌تعلیم گروتوفسکی ازجمله ریچارد چیشلاک توانستند در اجراها به این حالت خلسه دست پیدا کنند.درآموزه‌های یوگا، یکی

از پنج قانون اخلاقی یاما، ضرورت مبارزه با شهوت (براهماچاریا)[۹۶] است. شهوت نه به معنی مرسوم آن یعنی میل جنسی بلکه به مفهوم وسوسه و زیاده‌خواهی برای ارضای حس لذت‌جویی در انسان است. و یکی از پنج مود[۲](میل نفسانی) در بشر محسوب می‌شود که می‌تواند به شکل‌های متفاوت در رفتار شخص بروز یابد. مثلاً شهوت می‌تواند به صورت شهوت خوردن، شهوت دیده شدن، شهوت به‌دست آوردن و شهوت جنسی در خلق‌وخوی فرد ظاهر شود. زمانی‌که این مود در درون شخص فعال شود یکپارچگی وجود ازهم می‌گسلد و فرد زیاده خواه شده و از آرامش و حس لذت پایدار محروم می‌شود. لذت پایدار به حفظ نقطه تعادل در امیال برمی‌گردد یعنی فرد به غریزه و میل آگاه است اما مقهور و عاجز در مقابل آن‌ها نیست و می‌تواند در تفاهم و آرامش با خود به‌سر برد. جای شگفتی نیست که گروتفسکی تاکید دارد: « در حقیقت عجز در مقابل تماشاگر، بازیگر را وادار می‌سازد که با توسل به هر گونه تزویر و دروغ، خود را به تماشاگر عرضه کند. اما در فرایند خاص نظم و هبه کردن خویش، بازیگر بی آنکه از زیر پا گذاشتن مرزهای پذیرفته شده هراسی به دل راه دهد، به نوع دیگری از تفاهم و آرامش دست می‌یابد. کم و بیش سالمتر زندگی می‌کند و روش زندگی‌اش عادیتر از زندگی بازیگران تئاترهای ثروتمند می‌شود». (گروتفسکی،۱۳۸۳: ۶۳)

۶-تداعی‌های فردی

بازیگری که با روش تئاتر بی‌چیز کار می‌کند، سعی دارد به‌جای گوشه‌ای نشستن، خیال‌بافی کردن، حرف زدن یا نظریه‌بافی، ارگانیسم بدن خود را در تمام سطوح فعال کند، لازمه چنین تکنیک تماس واقعی و ملموس با جریان زندگی است. گروتفسکی می‌گوید: «بازیگر نباید به تجسم بازی بپردازد بلکه باید آن‌را انجام دهد. آن‌ها باید روایتها و تداعیهای خود را از متن نمایشنامه، هم‌چون حقیقت بیان کنند». (میتر، ۱۹۶۰: ۵۰) گروتفسکی تحت‌تأثیر آموزش‌های ماهاریشی، روش تداعی‌های فردی را در بازیگری ابداع می‌کند، چراکه در روند تمرکز بر تداعی‌های درونی بازیگر، تماس ارگانیستی و پویای ذهن و جسم باهم، منجر به خلق موقعیت‌ها و اعمال ملموس و جسمانی می‌شود و این امر در سایه سکوت عمیق و دور شدن فرد از هیاهوی بیرون و درون اتفاق می‌افتد که ماهاریشی تحت‌عنوان «سکوت گسترده» از آن نام برده است کسانی که طریقت یوگا را برمی‌گزینند، متمرکز زندگی کردن را می‌آموزند. در آموزه‌های یوگا دو روش برای به جریان انداختن تمرکز(پراتیآهارا)[۹۷] وجود دارد: الف) مراقبه درونی که فرد بر موضوعی درونی و ذهنی متمرکز می‌شود(دهارانا)[۹۸] مانند تداعی یا تصوری از موقعیتی درگذشته‌هایی دور یا نزدیک، چنان‌چه گروتفسکی به این تکنیک متوسل می‌شود. دراین‌جا فرد به‌لحاظ فیزیکی کاملاً منفعل و ساکن و فقط ذهن‌اش فعال است. تداوم این تمرکز بسته به موضوع مراقبه، منجر به واکنش‌های حسی می‌شود مانند: احساس گرما و

سرما یا سوزش و خارش در بدن، گریستن یا خندیدن غیرارادی، حس سنگینی یا سبکی در بدن تا حد بی‌وزنی وخشکی بدن تا حد کند شدن ضربان قلب (کاتالپسی[۹۹]) درمراحل استادانه فرد قادر به کنترل ضربان قلب و حتی تحمل شکنجه بدون احساس درد یا باقی ماندن علایمی از شکنجه در بدن است.(شاه‌میری،۱۳۷۱: ۱۸) در تأیید این مطلب می‌توان چیشلاک بازیگر معروف گروتفسکی را شاهد مثال آورد که در نقش شاهزاده، قادر به تحمل ضربات شلاق بر بدن خود بود. اما گونه‌ای دیگر از تمرکز نیز درآموزه‌های بودیسم مطرح است که وارد سیستم یوگا شده است و آن تمرکز بر فعالیتی است که فرد به شکل ملموس، فیزیکی و در جریان زندگی روزمره انجام می‌دهد تمام فعالیت‌هایی که حواس پنجگانه ما را درگیر می‌کنند از آن جمله‌اند. این نوع تمرکز که حاصل آن زندگی در زمان حال گسترده است، توجه فرد را از اتفاقات گذشته، نگرانی‌ها و تصورات مربوط به آینده و هرگونه امور ذهنی و تجریدی دور می‌کند و فرصت تماس شخص با جریانات طبیعی زندگی را فراهم می‌سازد (دهیانا)[۱۰۰]. تکنیک تمرکز بیرونی بر این واقعیت استوار است که هرآن همه‌چیز درحال‌تغییر است. «وقتی بار اول پای درون رودخانه می‌گذاری و بار دوم نیز همان عمل را تکرار می‌کنی اتفاقی مشابه رخ نداده چون نه رودخانه، رودخانه لحظه پیش است و نه تو انسان لحظه قبل، بلکه تو و رودخانه هر دو در حال تغییر هستید. پس تغییر را دریاب»(نامدار،۱۳۷۰: ۱۸). گروتفسکی درکتاب **به‌سوی تئاتر بی چیز** در فصل مربوط به انگیزش‌ها و واکنش‌ها درباره تداعی‌ها به‌طورمشخص توضیح می‌دهد:«منظور از تداعی در کار ما چیست؟ تداعی چیزی است که هم‌زمان از جسم و ذهن می‌جوشد. بازگشت به خاطره‌های مشخص هم، تداعی است. لازم نیست فرایند این بازگشت را از نظر ذهنی تحلیل کنی. چون خاطرات، همواره همان واکنشهای بدنی‌اند. تداعی یعنی انجام یک کنش عینی و ملموس». (گروتفسگی،۱۳۸۳: ۲۰۶) این نوع تداعی مبتنی بر دهیانا بوده و به ماندن در لحظه‌ی حال گستره اشاره دارد که مرحله هفتم آشتانگا یوگا محسوب می‌شود. در بخش بعدی مقاله، چگونگی کاربرد مفاهیم و عناصر موجود در یوگای کلاسیک و مدرن را در شیوه آموزش بازیگری گروتفسکی به صورت جدول معرفی خواهیم کرد.

جدول تطبیق مفاهیم موجود در تئاتر گروتفسکی با تعالیم یوگای کلاسیک و مدرن

مفاهیم	نظریات گروتفسکی	یوگای کلاسیک	یوگای مدرن
فقر و غنا	رد تئاتر چندرسانه‌ای(مولتی مدیا[۱۰۱])، رد تئاتر معمول(غنی از کاستی‌های مانند چهره‌پردازی، جلوه‌های نوری حتی بازی‌های پرطمطراق بازیگر. رسیدن به تئاتر بی‌چیز که به توانایی‌های خود بازیگر متکی است و هدف اصلی آن ارتباط با تماشاگر است.	آپاری گراها یا وابستگی نداشتن به متعلقات مادی و دست‌وپاگیر که مانع از تعالی روحی و آزادی معنوی است، ساماده‌ی: رسیدن به بی‌نیازی.	رسیدن به احساس آرامش و توانمندی فردی درسایه تمرینات هاتایوگا وراجایوگا .
نمایش به‌مثابه فرارفتن ازخویشتن	فرا رفتن از مرزها، رویارویی، خودشناسی، درمان.	فرارفتن از محدودیت‌ها، رسیدن به بی‌نیازی و توانائی تسلط بر ذهن و کنترل افکار.	ارتقاء سلامتی و کسب توانایی‌های فردی، درمان بیماری‌های روان‌تنایی.
شکستن مقاومت بازیگر	الف)آساناهایی اصلی مانندسیرشاسانا، سارونگاسانا، ب)آساناهایی تغییرشکل‌یافته مانند: حرکت ببر برگرفته از واجرآسانا، موشنز برگرفته از حرکت سانکاتاسانا، ج)پرانایاماها: مانند تنفس سه‌مرحله‌ایی و گرم کردن دستگاه تنفسی د) به‌کارانداختن چاکراها مانند مانی پورا.	۸۴ آسانای اصلی که به تعداد ۸۴۰۰۰۰۰ تنوع دارد، ۱۴ نوع تکنیک پرانایاما، مانترا یوگا برای ایجاد ارتعاش در مراکز انرژی جهت رفع انسداد از چاکراهای اصلی و فرعی بدن.	۸۴ آسانا با تنوع کمتر و۱۴ نوع پرانایاما و تمرینات برای فعال‌سازی چاکراهای اصلی.
ایثار و هبه کردن	فرایند نظم و هبه کردن خویش برای رهایی بازیگر از هراسِ شکستن مرزهای پذیرفته‌شده، فراخواندن خود و تماشاگر به مبارزه با تابوها، نقض کلیشه‌های رایج نگرش واحساس داوری، عرضه خود به خداوند (اروس و کاریتاس)	کارمایوگا: خدمت به خلق، بدون چشمداشت به پاداش، بهاکتی یوگا: مهرورزی به تمام مخلوقات خداوند و عشق جهان شمول.	قانون تاپاس: حفظ نظم دقیق در زندگی فردی.
پالایش روحی	پرهیز بازیگر از میل به دیده شدن و خودشیفتگی، مقهور تماشاگر نبودن و عاجز نبودن بازیگر در مقابل تماشاگر.	مبارزه با شهوت (براهماچاریا) مانند: شهوت خوردن، شهوت دیده شدن، شهوت جنسی	دوری از افراط در ارضاء امیال.
تداعی‌های فردی	بیان حقیقی روایت‌ها و تداعی‌های بازیگر از متن نمایشنامه هم‌چون حقیقت، بازگشت به خاطره‌های مشخص، انجام یک کنش عینی و ملموس.	مراقبه درونی مانند:تداعی و تمرکز بر یک خاطره. مراقبه بیرونی: زندگی در زمان حال گسترده.	سه مرحله تمرکز شامل: بازپس کشیدن حواس به درون(پراتیآهارا، ایجاد تمرکز(دهارانا)، تداوم تمرکز(دهیانا).

نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان می‌دهد که گروتفسکی در مراحل کار پژوهشی خود در حوزه نمایش و بازیگری از آموزه‌های مدرن وکلاسیک یوگا بهره برده‌است، تلاش گروتفسکی در راستای رسیدن بازیگر به تمامیت است که برای نیل به این هدف دو گام باید طی شود: گام نخست شکستن مقاومت بازیگر است برای نمونه، موانعی که قدرت صدای بازیگر را محصور کرده، باید ازمیان برداشته شوند. این شیوه نزد بازیگرانی که درمکتب استانیسلاوسکی پرورش یافته‌اند. دشوار به‌نظر می‌رسد اما از آن‌جا که شیوه بازیگری گروتفسکی بر عقلانیتِ ریاضت(برگرفته از مفاهیم یوگای مدرن)، ایثار و ازخودگذشتگی بازیگر(برگرفته از یوگای کلاسیک) بنا شده، آن‌ها قادر به شکستن هر نوع مقاومت کهنه در بدن، بیان و ذهن خود هستند. گام دوم مواجهه بازیگر با خویشتن از طریق رویارویی با شریک بازی و نیز تماشاگر است که منطبق بر آموزه‌های یوگای کلاسیک منجر به فرارفتن از مرزها و محدودیت‌ها می‌شود. گروتفسکی در دوره پایانی کار پژوهشی خود معتقد است که تأثیر درمانی تئاتر بر جامعه، با کارکردن پشت درهای بسته دشوار است. درحقیقت گروتفسکی ابتدا بریدن از خلق برای خلق و درنهایت پیوستن به خلق برای خلق را پیشه می‌کند این دیدگاه فلسفی در آموزه‌های شرقی به‌ویژه یوگا دیدگاهی تثبیت‌شده و ملموس است و فرد برای احیایِ جامعه ابتدا باید مدتی درگوشه عزلت به احیایِ خود بپردازد تا به تمامیت وجود برسد سپس با وجود متکامل خود به بطن جامعه بازگشت کند. بنابراین یادآوری این نکته حایزاهمیت است که نه‌تنها یوگا در برنامه آموزشی تئاتر آزمایشگاهی گروتفسکی حضور داشت بلکه اشتغال ذهنی وی، ارتباط با یوگا و قابل‌دسترس بودن آن بود. اما از آن‌جا که تئاتر بی‌چیز دردهه‌هایی شکل می‌گیرد که اندیشه کمونیسم بر نیمه شرقی اروپا ازجمله شوروی و لهستان سایه افکنده بود دو تن از صاحب‌نظران حوزه بازیگری (استانیسلاوسکی و گروتفسکی) ناگزیر شده‌اند درطول حیات خود، برای بقای شیوه بازیگری که خلق کردند به خودسانسوری روی آورند و در محافل رسمی از ذکر یوگا و تأثیرات عمیقی که بر شکل‌گیری روش آموزش آن‌ها داشت، پرهیز کند و حتی گروتفسکی ناگزیر به استفاده از جملاتی انتقادی نظیر " یوگا برای بازیگر نامناسب است "شد، جمله‌ای که در ابتدا تناقض عجیبی درباره بهره‌گیری وی از یوگا را به ذهن متبادر می‌کند اما با تطبیق شیوه آموزش او با مفاهیم یوگای کلاسیک و مدرن مشخص می‌شود این جمله به‌طرزهوشمندانه‌ایی طراحی شده تا ازیک‌طرف پوششی باشد که به واسطه‌ی آن گروتوفسکی بتواند تئاتر آزمایشگاهی را از گزند آسیب‌های موجود در زمان خود برهاند و ازطرفی‌دیگر کنجکاوی پژوهشگران را برانگیزد تا درخصوص ارتباط تئاتر گروتفسکی با یوگای کلاسیک و مدرن تعمق و تحقیق کند.

■ فهرست منابع

آین گار ،ب.ک.س،(۱۳۸۰)، **درخت یوگا (جهان بینی و فلسفه یوگا)**، ترجمه دکتر رضا جمالیان، تهران، انتشارات جمال‌الحق

بیرونی، ابوریحان،(۱۳۹۰)، **رساله پاتانجل**، ترجمه برزو قادری، تهران، انتشارات نیاکان

دا. آ .ج،(۱۳۸۳)، **بهاد گاواد گیتا**، ترجمه فرهاد سیاهپوش، تهران، انتشارات دانش جاودان

ریچاردز توماس، (۱۳۸۸)، **در کار با گروتفسکی**، ترجمه افشین غفاریان، تهران، نشر قطره

شاه میری، سید رضا، (۱۳۷۱)، **کشف مجهولات**، تهران، نشرخورشید

گروتفسکی، یرژی،(۱۳۸۳)، **به سوی تئاتر بی‌چیز**، ترجمه :کیاسا ناظران، تهران، نشر قطره

لانگ، ری، (۱۳۸۸)، **یوگا و آناتومی**، جلد (۱)، ترجمه نظری نوکانی، نشر پیروزان دانش با همکاری آکادمی یوگا

مهدوی پور، مسعود،(۱۳۸۲)، **تمرینهای عملی یوگا**، تهران، انتشارات بهجت

میتر، شومیت، (۱۳۸۴)، **شناخت نظامهای تئاتری**، ترجمه عبدالحسین مرتضوی، میترا علوی طلب، نشر قطره

نادری، م. نامدار، (۱۳۷۰)، **بودی دارما**، تهران، انتشارات پاسارگاد

هاج، آلیسون، (۱۳۸۹)، **آموزش بازیگری در قرن بیستم**، ابراهیمی، تهران، انتشارات سمت

References

Barba, E., 1999. Land of Ashes and Diamonds. Aberystwyth: Black Mountain Press.

Brunton, P., 1970. A Search in Secret India. London: Rider and Company; first published 1934.

De Michelis, E., 2004. A History of Modern Yoga. New York: Continuum.

Iyengar, B.K.S., 1991. Light on Yoga. London: Thorsons; first published 1966.

Kapsali Maria'I don't attack it, but it's not for actors': the use of yoga by Jerzy Grotowski Published online: 2010.

Rolland, R., 2000. The Life of Ramakrishna. Calcutta: Advaita Ashrama; first published 1933.

Schechner, R., 1997. Exoduction. In: L. Wolford and R. Schechner, Eds. The Grotowski.

Shaktakaurkhalsa, KundaliniYoga. DK publhshing.UK, 2001

Sergei Tcherkasski, "Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice," Stanislavski Studies (February 2012).

Owen Daly, revised June 29, 2004

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Jerzy Grotowski
۲. Laboratory Theater
۳. Hinduism
۴. Serch in Secret India
۵. Francis Tokarz
۶. Stanislavsky
۷. No
۸. Eugenio Barba
۹. Mikhailo Chekhov
۱۰. Sergei Tcherkasski
۱۱.Nirvana
۱۲. Yuri Zavadsky
۱۳. Gites
۱۴. Tomas Richards
۱۵. Schechner
۱۶. Shmit miter

۱۷- در سال ۱۹۲۰ کمیته سانسور اتحادجماهیرشوروی استانیسلاوسکی را احضار و او را بابت استفاده از کلماتی هم‌چون خدا، روح، یوگا، پرانا و هرآن‌چه با مبانی ماتریالیسیتی منافات داشته زیرسؤال برد تا جایی که وی مجبور به تقریر اعتراف‌نامه‌ایی با این مضمون شد: « از این پس یوگا در زندگی من و در هنر تئاتر هیچ جایگاهی ندارد». (چرکاسکی، ۲۰۱۲: ۱۳)

۱۸. Modern Yoga
۱۹. Classical yoga
۲۰. Radha Krishnan
۲۱. Madrasi
۲۲. Darshana

۲۳- حکیم پاتانجلی(Patanjal) حدود ۲۰۰ سال پس‌ازمیلاد توانست مطالب نظری و عملی مربوط به یوگا را از دل آثار کهن گردآوری کرده و کتاب خود را با عنوان **یوگا سوترا**(sutra) مشتمل بر ۱۹۵ سوتره (سوره) تدوین کند در این کتاب تعالیم یوگا به هشت مرحله تقسیم شده که آشتانگا یوگا نام دارد.

۲۴- شاخه‌های یوگا عبارتند از: هاتایوگا، راجایوگا، آشتانگا یوگا، دهیانایوگا، مانترایوگا، لایایوگا، کندالینییوگا، کارمایوگا، تانترایوگا، کیریایوگا، گیانایوگا، یانترایوگا، باکتییوگا. (مهدوی پور، ۱۳۸۲ :۲۴)

۲۵. Swami Vivekananda
۲۶. Asana
۲۷. Pranayama
۲۸. Sarah Strauss
۲۹. Kapsali
۳۰.Ashtanga yoga
۳۱. Hata yoga
۳۲. Raja Yoga
۳۳. Bhakti Yoga
۳۴. Karma Yoga

۳۵. Jnana Yoga
۳۶. Mantra Yoga
۳۷. Brahma
۳۸. Emilia
۳۹. Paul Brunton
۴۰. Ramana Maharishi
۴۱. Jennifer Kumiega
۴۲. Yogi
۴۳. Kaharaishi
۴۴. Ashram
۴۵. Secular
۴۶. Krakow
۴۷. Ludwig Flaszen
۴۸. Hata yoga Pratipika
۴۹. Bolls

۵۰- گروتفسکی از سال ۱۹۸۰ به تئاتر سرچشمه‌ها Teatere of sources روی آورد و اصول آن را تا دوره آخر زندگی تئاتری‌اش به‌کار گرفت، تئاتر سرچشمه‌ها به دنبال پرداختن به تجربیات مشترک بشری و فراسوی محدودیت‌های فردی است.

۵۱. Land of Ashes & Diamond

۵۲- اشاره استادِ گروتفسکی به سخنان لائوتزو بنیان‌گذار لائویسم است که می‌گوید: « اگر سعی کنید در دنیا کسی شوید این ثابت می‌کند که هیچ کس نیستید. همه میخواهند کسی شوند و در این خواسته با هم رقابت میکنند اما اگر این خواسته را نداشته باشید آنگاه در هیچکسی، کسی میشوید که هیچ کس نه می‌تواند آن را تکذیب و نه با آن مبارزه و رقابت کند.»(نامدار،۱۳۷۰ : ۷۲)

۵۳. toward a poor theatre
۵۴. Romain Rolland
۵۵. The life of Ramakrishna
۵۶. Mrieca Eliade
۵۷. Yoga.Immortality and Freedom
۵۸. Milling
۵۹. Psychosomatic
۶۰.13 Rows
۶۱. Opole
۶۲. Wroclaw
۶۳. The constant prince
۶۴. Reszard Cieslak
۶۵. Para theatrical
۶۶. Samadhi
۶۷. Apari graham
۶۸. Yama & niyam

۶۹- Aura (نشئه وتجلی هر ماده)،بدن پرانیکی یا هاله، همان انرژی اطراف بدن موجودات است که از هفت طیف تشکیل شده و امروزه توسط دستگاه مخصوص به نام کرلیان قابل‌ثبت و عکسبرداری است. در نقاشی‌های قدیم هاله‌ی نورانی که دور سر قدیسین ترسیم می‌کردند همان طیف انرژی چاکرای هفتم یا ساهسرا است، این حوزه انرژی

در افرادی که عاری از امیال نفسانی باشند، فعال‌تر است.

۷۰. Nadiha

۷۱. Sirshasana

۷۲. Sarvangassana

۷۳. Dhanurasana

۷۴. Halasana

۷۵. Vajerasana

۷۶. Kakasana

۷۷. Tadasana

۷۸. Motions

۷۹. Sankatasana

۸۰. Setubandasana

۸۱. B.K.S.Iyengar در توضیح شکل‌گیری این سبک، بنیان‌گذار آن ب.ک.س. آینگار چنین می‌نویسد: « در سن شصت سالگی و در حالیکه دچار بیماریهای متعدد و بدن درد مزمن بودم به یوگا روی آوردم و ناگزیر شدم در روش اجرای آساناها تغییراتی به‌وجود آورم که متناسب حال بیماران و اشخاص مبتدی باشد. به مرور این نحوه انجام تمرین مورد استقبال عموم قرار گرفت و به سبک آینگار معروف گشت.»(آینکار، ۱۹۹۱: ۱۲)

۸۲. هفت مرکز اصلی انرژی بدن پرانیکی(Pranical body) وجود دارد که درزبان سانسکریت به آن‌ها چاکرا (Chakra) گفته می‌شود. هفت چاکرای اصلی بدن که به موازات اندام‌های فیزیکی است، عبارتند از: مولاباندا (Mula banda)در انتهای ستون مهره‌ها، سوادهیستانا (Suwadehistana) به موازات غدد جنسی، مانی پورا یا شبکه خورشیدی در اطراف شکم، آناهاتا یا چاکرای قلب، ویشودهی(Vishudhi)یا چاکرای گلو، آجنا (Ajena)یا چشم سوم بین دو ابرو و ساه‌سرا یا چاکرای سر.

۸۳. Manipura

۸۴. Anahata

۸۵. Sahesra

۸۶. Samsara

۸۷. Odra

۸۸. Akroplis

۸۹.The tragic all of Dr.Fustus

۹۰. Apocalypsis cum Figuris

۹۱. Kordian

۹۲. Simpleton

۹۳- سه مفهوم Eros ، Caritas وAgape سه انجیل متفاوت پدید می‌آورد. این سه مفهوم به شیوه‌ایی خاص، مفاهیم بزرگ مذاهب معاصر جهان را دربر می‌گیرد و هر سه آن‌ها منجر به رستگاری انسان در محضر خداوند می‌شود و حکایت از عشق پروردگار و اعمال نیک فردی و لطف خداوند دارند. (ناظران،۱۳۸۳ :۳۷)

۹۴ . Bertolt Brecht

۹۵ . Peter Brook

۹۶ . Brahmacharya

۹۷. Pratyahara

۹۸. Dharana

۹۹. Katalepsi

۱۰۰. Dhyana

۱۰۱. Multi media

تاملی در وضعیت امروز: بلوغ و دگردیسی تئاتر ایران

مهرداد رایانی مخصوص

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۴/۰۴/۰۶ | تاریخ پذیرش نهایی ۲۵/ ۰۶/ ۱۳۹۴

تاملی در وضعیت امروز: بلوغ و دگردیسی تئاتر ایران

مهرداد رایانی مخصوص دکترای تئاتر از دانشگاه منچستر انگلستان، استادیار و عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز

چکیده

وضعیتِ تئاتر ایران بر اساسِ اتفاقات جاری و شرایطِ معاصر به‌لحاظِ نوعِ هدایت، برنامه‌ریزی و مکانیسمِ حاکم بر تولیدِ تئاتر در حالِ دگردیسی و تحول است. این مقاله بر اساسِ یافته‌هایِ میدانی و نگاهی آماری[1] به اجراها و سیستمِ مدیریت تئاتر ایران نگاشته و تنظیم شده است. سوالِ اصلی در این مقاله این است که "چگونه و به چه دلیل تئاترِ ایران به لحاظِ سیستمِ مدیریتی و تولیدِ اجرا در حالِ دگرگونی و حرکت به سمتِ "تئاتر خصوصی" است و چه مواردی در این تغییر موثر هستند؟" بی‌تردید در این بررسی به شماری از دلایل و ابعادِ تغییروتحول، اشاره و گستردگیِ این حرکت، تبیین و هم‌چنین تحلیلی مبنی بر راهی که پیشِ روی هنرمندان و جریانِ جاری تئاتر ایران است، ارایه خواهد شد.

واژگان کلیدی: تئاتر ایران، تئاتر خصوصی نوین در ایران، تئاتر خصوصی آغازین در ایران، اقتصاد تئاتر ایران

مقدمه

سال‌های بسیار طولانی به دلیلِ تعدادِ اندکِ هنرمندانِ علاقه‌مند برای تولیدِ تئاتر و نیز تعدادِ کمِ تماشاگرانِ علاقه‌مند برای دیدنِ تئاتر، دولت خود را موظف دانست تا با برنامه‌ریزی و هدایت، هم هنرمندان و هم تماشاگران را به سمتِ تئاتر جذب کرده و حیاتِ این هنر را تضمین کند؛ بنابراین دولت خود را موظف دید تا برای تئاتر (تولید و جذبِ تماشاگر) هزینه کند و یارانه بدهد و چنین شد که همواره برنامه‌ریزی و مدیریتِ این هنر (تئاتر) در ایران منحصر به دولت شد. این موضوع هم قبل از انقلاب اسلامی ایران در سال ۱۳۵۷ و هم بعد از آن دیده می‌شود[۲]. بعد از وقوعِ انقلاب اسلامی، علاوه‌بر این‌که اداره‌کل هنرهای نمایشی[۳] وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ایران[۴] ازسوی دولت، متولی اصلی هدایت و برنامه‌ریزی تئاتر قلمداد شد، دیگر مراکزِ دولتی و حاکمیتی نیز برای احیای تئاتر و نیز پیشبردِ اهدافِ محتوایی‌شان در تئاتر سرمایه‌گذاری کردند. حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی، بنیاد شهید، وزارت آموزش‌وپرورش، نیروهای مسلح، سازمانِ بهزیستی، سازمانِ زندان‌های کشور و... ازجمله این مراکز هستند که در حوزه‌ی تئاتر و در قالبِ برگزاری جشنواره، چاپِ کتاب‌های مرتبط با نمایشنامه و یا مباحثِ تئوریکِ آن، برگزاری کارگاه‌های آموزشی، اجراهای عمومی و... سرمایه‌گذاری کرده و می‌کنند؛ البته تمرکزِ بیشترِ این مراکز، معطوف به برگزاری "جشنواره‌های موضوعی" بوده و هست و بیشتر نمایش‌هایی را موردحمایت قرار داده و می‌دهند که به لحاظِ محتوایی، تامین‌کننده‌ی اهداف‌شان باشد. رفته‌رفته با افزایشِ تعدادِ هنرمندانِ و تماشاگرانِ تئاتر و هم‌چنین افزایشِ درآمدهایِ حاصل از فروشِ بلیت، حجمِ حمایت‌های مادیِ دولت از هنر تئاتر کاسته شد و آهسته‌آهسته "تئاتر خصوصی نوین" ظهور و بروز پیدا کرد و مولفه‌های خود را شناخت.

حرکت به سمتِ تئاتر خصوصی نوین

"تئاتر خصوصی" در ایران را می‌توان در دو فصلِ "آغازین" و "نوین" طبقه‌بندی کرد. "تئاتر خصوصی آغازین" در ایران سابقه‌ی دیرینه دارد و بیشتر با تئاترِ تجاری (لاله‌زاری) پیوند می‌خورد و در مقاطعِ تاریخی گوناگون، اوج‌وفرودهای بسیاری را تجربه کرده است. لازم‌به‌ذکر است که "تئاتر خصوصی آغازین" به‌طورخاص در تهران (پایتخت) دیده می‌شد و نه در دیگر شهرهای ایران و شمارِ این تالارها در زمان‌های مختلف و در طولِ ۱۲۰ سالِ اخیر، مابینِ ۵ تا ۱۰ تالار متغیر بوده است[۵].

تئاتر خصوصیِ آغازین توانایی کافی نداشت تا در شهرستان‌ها شکل بگیرد؛ زیرا نه هنرمندانِ کافی داشت تا اجراهای بسامان و مستمری را فراهم آورند و نه تعدادِ کافی از علاقه‌مندانی که حاضر به خریدِ بلیت باشند در آن دیده می‌شد؛ بنابراین تئاتر خصوصی آغازین تنها در تهران شکل گرفت

و قوام پیدا کرد و بیشتر متاثر از فضایِ تجاری بود و بیشتر در ژانر کمدی آماده و عرضه می‌شد. هم‌چنین باید متذکر شد که تئاتر روشنفکری و فرهیخته در این نوع تالارها جایگاهی نداشت و به روی صحنه نمی‌رفت. این روند با گذشتِ زمان تغییر پیدا کرد و هم‌اکنون تئاتر خصوصی نوین در تالارهای نمایشی، آثارِ گوناگونی را در دو بخشِ تجاری و روشنفکرانه عرضه می‌کند. این آثار در گونه‌های مختلفِ بزرگسال، کودک‌ونوجوان، عروسکی، خیابانی و... جاری و ساری است. نکته‌ی قابلِ‌توجه این است که گردانندگانِ اصلی تئاترِ خصوصی نوین جوانان هستند؛ جوانانی که هم علاقه دارند تا در سطحِ عموم مطرح شوند و هم به‌لحاظِ شغل و درآمدزایی به جایگاه ویژه‌ای دست یابند.

تئاتر ایران از حدود ۲۰ سال پیش تاکنون بیشتر به سمتِ جوان‌گرایی حرکت کرده است. موضوعِ جوان‌گرایی در تئاتر ایران دو دلیلِ عمده دارد: نخست آنکه همواره تئاتر ایران موردِحمایتِ حداکثری دولت بود؛ یعنی دولت خود را موظف می‌دانست تا تمامِ هزینه‌های تولیدِ نمایش‌ها (دکور، لباس، دستمزدهای هنرمندان، تالار و...) را برآورده و تامین کند و ازاین‌رو جذبِ نسلِ جوانِ کم‌توقع در قیاس با نسلِ پیشکسوت و یا نسلِ میانی که توقعاتِ بیشتری داشتند، بسیار راحت‌تر بوده است. دلیلِ دوم به این موضوع بازمی‌گردد که ورود به عرصه‌ی تئاتر برای نسلِ نوپا در قیاس با سایرِ اشکالِ هنرهای نمایشی؛ هم‌چون سینما و... راحت‌تر است و علاقه‌مندان، می‌توانند با سرعتِ بیشتری خود و میل و علاقه‌شان را نزدیک به تحقق بیابند. هم‌چنین جوان‌ترها برای بروزِ استعداد و توانایی‌های خود، نه‌تنها حاضر هستند که دستمزدی دریافت نکنند، بلکه در برخی موارد هزینه‌های کار خود را هم تامین می‌کنند و می‌پردازند و ازاین‌روست که بیشتر موردِتوجه قرار می‌گیرند. پیامدِ این توجه، افزایشِ تقاضای تولید و اجرای نمایش، توسطِ این قشر است و درنتیجه، افزایشِ شمارِ تالارهای نمایشی در سراسرِ ایران (و نه فقط در پایتخت). این فرایند درنهایت به شکل یافتنِ وضعیتِ تئاتر خصوصی نوین و افزایشِ تالارها و جوش‌وخروشِ بیشتر در تهران و سایرِ شهرهای ایران ختم شده است. صرف‌نظر از کمبودها و نقصان‌هایی که در تئاتر خصوصی نوین به‌چشم می‌آید و به درمان و مراقبت‌های ویژه توسط بخشِ دولتی نیازمند است، خواسته و ناخواسته حرکت به سمتِ احیای خصوصی شدنِ فعالیت‌های تئاتر شکل گرفته و همگان و ازجمله، دولت و مسؤولانِ تئاترِ ایران برای گسترش و نیز ورودِ تئاتر به مرحله‌ای جدید، حرکت به سمتِ تئاتر خصوصی نوین را در دستور کار خود قرار داده‌اند.

تئاتر ایران از حدود ۸ سال قبل بر اساسِ تاکید بر اصل ۴۴ قانونِ اساسی ایران، سمت‌وسویی دیگر پیدا کرده است. بر اساسِ این اصل، تمامِ تشکیلاتِ دولتی در عرصه‌های گوناگونِ صنعتی، کشاورزی، اقتصادی، فرهنگی، هنری و... ملزم به توجه و شکل دادنِ "خصوصی‌سازی" هستند؛

بنابراین توسعه‌ی بخشِ خصوصی به‌عنوان یک دستور و کارِ ویژه برای گردشِ اقتصادی بهتر، پویا و غیروابسته به دولت، واردِ مرحله‌ی جدیدی شده است. اداره‌کل هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ایران به‌عنوانِ مهم‌ترین و اصلی‌ترین مرکز در امرِ تولید و پشتیبانی اجراهای تئاتر و نیز به‌عنوانِ نهادی که صدورِ مجوزِ هرگونه فعالیتِ اجرایی تئاتر (احداث و راه‌اندازی تالارهای نمایش مطابق با اصولِ علمی و فنی، برگزاری هرگونه جشنواره‌ی داخلی و یا بین‌المللی و...) در اختیارش است، رویکردِ اصلی خود را از چند سال گذشته تاکنون بر شکل و سامان دادنِ اصلِ ۴۴ (خصوصی‌سازی) قانونِ اساسی در تئاترِ ایران قرار داده است. برگزاری سمینارِ "تئاتر خصوصی"[۶] تایید کننده‌ی موضعِ رسمی دولتِ وقت، درباره‌ی "تئاتر خصوصی" است. پیش‌ازاین بیشتر اجراها و هر نوع حرکتِ تئاتری در ایران (نشر کتاب، کارگاه‌های آموزشی، اجراهای عمومی و...) توسط اداره‌کل هنرهای نمایشی در ایران و یا سایر مراکزی که از بودجه‌های دولتی تئاتر بهره‌مند بودند، پشتیبانی مادی می‌شد. هم‌اینک نیز این نوع پشتیبانی‌ها ازسوی این مراکز و نهادها تحقق پیدا می‌کند؛ اما نکته‌ی مهم این است که مقدارِ حمایت‌ها و نوع آن کمتر شده است. شاید یکی از مهم‌ترین دلایل در کم شدنِ حمایت‌های مادی توسط نهادها و مراکزِ دولتی تئاتر به فشارهایی که تحریم‌های اروپا و امریکا برای ایران به ارمغان آورد، بازگردد[۷]. تاثیرِ تحریم‌های اقتصادی علیه ایران، موجب شد تا حمایت‌های مادیِ دولت از گروه‌های نمایشی کم شود و در حداقل ممکن قرار گیرد و نتیجه این شد که هنرمندانِ تئاتر نیز برای ازبین بردنِ مشکلاتِ اقتصادیِ تولید و یافتنِ راه‌کارِ مناسب برای دستمزدهایشان به سمتِ ایجادِ تئاترهای خصوصی نوین گرایش پیدا کردند؛ چیزی که وقوعش در شرایطِ عادی، چندین دهه به طول می‌انجامید. این میل و علاقه تا جایی پیش رفت که بالغ بر ۱۵۰ تالار نمایشی در سطح تهران (پایتخت ایران) در سال ۱۳۹۴ (۲۰۱۵ و ۲۰۱۶) فعال بوده و اجرای تئاتر داشته‌اند. البته باید متذکر شد که ۱۵۰ تالار ذکرشده در تهران، هر شب فعال نیست و به‌طورِحقیقی تعدادِ ۱۰۰ تالار هر شب به اجرای تئاتر اختصاص دارد و یک‌سوم از این تالارها، متعلق به بخشِ دولتی است و باقی به بخشِ خصوصی تعلق دارند و در تئاتر خصوصی نوین سامان یافته‌اند. دیگر نکته‌ی مهم که در بیشترِ تالارهای دولتی و خصوصی و در ۴ ساله‌ی اخیر پدید آمده، حرکت به‌سمتِ درآمدزایی و توجه به گیشه و فروشِ بلیت است. بیشترِ گروه‌های تئاتری با ۸۰٪ از درآمدِ حاصل از فروشِ بلیت‌ها ارتزاق می‌کنند و ۲۰٪ از درآمدِ حاصل از فروش بلیت‌ها را نیز به تالارِ محلِ اجرایشان می‌دهند. فرمولِ ۸۰٪ و ۲۰٪ از درآمدِ حاصل از فروشِ بلیتِ نمایش، روند و شکلِ رایجِ تئاترهای دولتی و خصوصی کنونی است و در ۴ سال و به‌ویژه ۲ سال اخیر، شهرهای ایران نیز به همین سمت حرکت کرده‌اند و شاید مهم‌ترین مشخصه‌ی اقتصادی تئاتر خصوصی نوین همین فرمول است و بیشترِ تالارهای نمایشی نیز که به دولت و مراکزِ دولتی وابسته

هستند، خود را مقید به این تقسیم‌بندی می‌دانند و به این سمت گرایش پیدا کرده‌اند؛ البته دولت برای برخی از اجراها و انعکاسِ محتواهای مدنظر، یارانه می‌پردازد؛ ولی درصدِ این حمایتِ مادی، متفاوت و متناسب با سطحِ کارگردانان (حرفه‌ای، نیمه حرفه‌ای و...) و نوعِ تولید (حجم و درصد دکور، لباس، امکانات و...) است و گاه نیز مدیرانِ تالارهای دولتی با حذفِ سهم ۲۰٪ تالار، گروه را در تامینِ هزینه‌ها کمک می‌کنند. این وضعیت هم‌اکنون در تالارهای نمایشی شهرهای ایران نیز متداول شده است.

بر اساسِ آنچه ذکر شد در تئاترهای دولتی و نیز خصوصی ایران در سال ۱۳۹۳ (۲۰۱۴ و ۲۰۱۵) تعداد ۵،۷۶۲ نمایش به روی صحنه رفت و درمجموع ۳،۵۲۶،۳۷۰ نفر تماشاگر به تماشای این نمایش‌ها نشستند. هم‌چنین این آمار برای ۹ ماهه‌ی اول سال ۱۳۹۴ (۲۰۱۵) حدود ۴،۴۰۱ نمایش و ۲،۷۸۱،۵۹۱ نفر تماشاگر گزارش شده است. نکته‌ی مهم و قابلِ‌توجه سهمِ تئاتر خصوصی نوین در قیاس با بخشِ دولتی است. این آمار به شکلِ تفکیکی برای نمایش‌های اجراشده در تهران (پایتخت) به شرح زیر در جدول‌های ۱ و ۲ آمده است و می‌تواند برای تحلیل و ارزیابی تنوع و نوع آثار ارایه‌شده مفید باشد:

جدول شماره ۱: تعداد اجراهای سال ۱۳۹۳ در تهران

ردیف	نوع نمایش	تعداد
۱	حرفه ای	۴۴۷
۲	کودک	۱۲۱
۳	آزاد	۹۹
۴	متفرقه	۱۳
۵	سرگرمی	۱۱۵
	جمع کل: ۷۹۵	

جدول شماره ۲: تعداد اجراهای سال ۱۳۹۴ در تهران (۹ ماهه‌ی اول سال[۸])

ردیف	نوع نمایش	تعداد
۱	حرفه ای	۴۳۹
۲	کودک	۱۳۵
۳	آزاد	۳۰۴
۴	متفرقه	۷۰
۵	سرگرمی	۱۷۲
	جمع کل:۱۱۲۰	

صرف‌نظر از آمارهای ارایه‌شده در بالا و مصادیقِ ارایه‌شده در دو جدولِ مربوط به اجرای نمایش‌ها در تهران (پایتخت) با بررسیِ تعدادِ ورودی‌های دانشجویانِ تئاتر برای ادامه‌ی تحصیل و ارتقای سطحِ دانش و آموخته‌های خود در سیستمِ دانشگاهی، می‌توان به درصدِ علاقه‌مندی جوانان به تئاتر دست پیدا کرد. این میل و تعدد، یکی دیگر از دلایلی است که اثبات می‌کند تئاتر ایران به سمتِ تئاتر خصوصی نوین در حرکت است؛ زیرا بخش دولتی نه به لحاظِ مالی و نه به لحاظِ سخت‌افزاری جوابگوی نیازهای جوانانِ علاقه‌مند برای تحصیلات دانشگاهی و سپس فراهم کردن تالارهای نمایشی نبوده و نخواهد بود.

آموزشِ دانشگاهی تئاتر در ایران به سه شکل تبیین شده است: ۱. دولتی (دو دانشگاه هنر و تهران) ۲. نیمه دولتی – خصوصی (دانشگاه‌آزاداسلامی با شعبه‌های مختلفش) ۳. خصوصی (با نام علمی کاربردی)

دانشگاه‌های ردیفِ ۱ (تهران[۹]، تربیت‌مدرس[۱۰] و هنر[۱۱]) به‌طورکامل به‌لحاظِ سخت‌افزاری و نرم‌افزاری از بودجه‌ی دولتی بهره می‌برند و دانشجویانِ مشغول به تحصیل در این دانشگاه‌ها از مزایای آموزشِ رایگان استفاده می‌کنند؛ اما دانشجویانِ مشغول به تحصیل در دانشگاه‌های ردیف ۲ و ۳ تمامِ هزینه‌های تحصیلِ خود را می‌پردازند. دانشگاه‌آزاداسلامی[۲۱] ایران، ۳۳ سالِ پیش به دلیلِ کافی نبودنِ ظرفیت‌هایِ مالی و سخت‌افزاری بخشِ دولتی راه‌اندازی شد و هم اینک با شعبه‌هایش در شهرهای تهران، تنکابن، بوشهر، اصفهان، زرند و... بیشترین دانشجویِ تئاتر را جذب تحصیل کرده است. دانشگاه‌آزاد در دهه‌ی اولِ فعالیت‌های خود از حمایت‌های اولیه‌ی دولت در شکل‌گیری استفاده کرد؛ اما امروزه به شکلِ مستقل و وابسته به درآمدهای حاصل از شهریه‌های دانشجویان

به کار خود مشغول است. دانشگاه‌های علمی کاربردی؛ هم‌چون نبی‌اکرم، هنر و... خصوصی و به دور از حمایت‌های اولیه‌ی دولت شکل گرفتند. مجموعِ دانشگاه‌های ذکر شده در مقاطعِ کاردانی، کارشناسی، کارشناسی‌ارشد و دکترا پذیرای دانشجویانِ علاقه‌مندِ تئاتر هستند و ظرفِ مدتِ ۱۰ سال و به‌ویژه ۵ساله‌ی اخیر، تعدادِ متقاضیانِ تحصیل در دانشگاه‌ها افزایشِ روزافزونِ داشته و رفته‌رفته دانشگاه‌ها نیز ظرفیت و تعدادِ گرایش‌های خود را افزایش داده‌اند. دوره‌ی دکترای تئاتر به‌عنوان‌مثال از حدود ۴ سال قبل در دانشگاه تهران با عنوان "مطالعات و پژوهش در تئاتر" آغاز و به‌طورمتوسط سالیانه ۵ تا ۷ دانشجو را جذب می‌کند و دانشگاه‌های هنر و آزاد نیز در حال برنامه‌ریزی و راه‌اندازی این دوره هستند. نگاهی به جدولِ شماره‌ی ۳ (دربرگیرنده‌ی بخشِ عمده‌ی دانشگاه‌های فعال در زمینه‌ی آموزشِ تئاتر) نشان می‌دهد که درصدِ علاقه‌مندی و تعدادِ دانشجویانِ تئاتر در این دو سال چقدر بوده است. قابل‌ذکر است که این دانشجویان، اغلب نسلِ جوان و نوپایی هستند که به بدنه‌ی اصلیِ تئاترِ ایران افزوده می‌شوند و همواره برای ارایه‌ی نمایش‌هایشان به دنبالِ تالارهای نمایشی هستند؛ تالارهایی که امروزه فقط در اختیار دولت نبوده و روزبه‌روز به دلیلِ درخواستِ همین جوانان، روبه‌افزایش هستند. بی‌تردید در این مقطعِ زمانی، نیاز است تا سندیکایی دراین‌راستا شکل یابد و میزان و مقدارِعرضه و تقاضای موجود در بدنه‌ی تئاتر و نیز اقتصادِ آن را سامان‌دهی کند. دولت دراین‌میان می‌تواند به‌عنوانِ یک میانجی در اتصالِ بخش‌های خصوصی موثر واقع شود. شاید تنها جایی که هم‌اکنون دولت می‌تواند این همگرایی را به‌وجود آورد، جشنواره‌های تئاتری باشد؛ جشنواره‌هایی که محلِ مناسبی برای تعامل و طرحِ دیدگاه‌های صنفی و تبادلِ افکار و نیز معرفی نسلِ جوان هستند.

	دانشگاه‌تهران	تربیت‌مدرس	دانشگاه‌هنر	دانشگاه‌آزاد تهران‌مرکز	دانشگاه‌آزاد تنکابن	دانشگاه‌آزاد بوشهر	دانشگاه‌آزاد زرند	سوره	جمع
کارشناسی/ ادبیات‌نمایشی	۲۲	–	۲۲	۱۲۰	۸۵	۵۲	۲۰	۴۰	۳۶۱
کارشناسی طراحی‌صحنه	۲۴	–	۲۵	۱۲۰	–	۴۸	–	۴۲	۲۵۹
کارشناسی کارگردانی	۱۶	–	۱۸	۱۲۰	۹۲	۶۶	–	۶۰	۳۸۰
کارشناسی بازیگری	۲۴	–	۱۸	۱۲۰	۸۵	۵۸	–	۶۶	۳۷۱

کارشناسی نمایش‌عروسکی	۲۸	–	–	–	–	–	–	۳۰	۵۸
کارشناسی‌ارشد ادبیات‌نمایشی	۲۰	۲۰	۲۰	۱۲۵	–	–	–	–	۱۸۵
کارشناسی‌ارشد کارگردانی	۲۰	۲۰	۲۰	۹۰	–	–	–	–	۱۵۰
کارشناسی‌ارشد نمایش‌عروسکی	۲۰								۲۰
دکترای مطالعات تئاتر	۶	–	–	–	–	–	–	–	۶

جدول ۳: نسبت تعدادی از دانشگاه‌ها، فارغ‌التحصیلان تئاتر و گرایش‌های گوناگون در دو سال ۱۳۹۳ و ۱۳۹۴

جشنواره‌های تئاتر

شاید مهم‌ترین اتفاق، رویداد و حرکتِ تئاتری در ایران که بیشتر از هر اقدامِ تئاتری دیگر به‌چشم می‌آید، جشنواره‌های تئاتری است؛ جشنواره‌هایی که بیشتر با حضورِ جوانانِ پررنگ‌تر و پرشمارتر جلوه می‌یابند. این جشنواره‌های که سرفصل‌های گوناگون دارند، توسط دولت و یا نهادهایی که از بودجه‌ی دولتی استفاده می‌کنند، شکل می‌گیرند. بخشِ عمده‌ای از این جشنواره‌ها داخلی و بخشی دیگر بین‌المللی هستند و وسیله‌ای برای به نمایش گذاشتنِ توانمندی سرمایه‌های حرفه‌ای تئاترِ ایران و معرفی نسلِ جوان. به‌عنوان‌مثال اداره‌کل هنرهای نمایشی، جشنواره‌های زیر را در سال جاری برگزار کرد و هرساله آن‌ها را در تقویمِ اجرایی خود دارد:

– پانزدهمین جشنواره‌ی بین‌المللی نمایش عروسکی تهران – مبارک، شهریور ماه ۱۳۹۳ (هردوسال‌یک‌بار)

– هفدهمین جشنواره‌ی بین‌المللی نمایش‌های آیینی – سنتی، شهریور ماه ۱۳۹۴ (هردوسال‌یک‌بار)

– دهمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر خیابانی مریوان – شهریور ماه ۱۳۹۴

– بیست‌ودومین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر کودک و نوجوان همدان – مهر ماه ۱۳۹۴

– سی‌وچهارمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر فجر– بهمن ۱۳۹۴

هم‌چنین جشنواره‌های متعددِ داخلی دیگری نیز در سطحِ کشور به شکلِ سالانه برگزار می‌شوند که موضوعی و با هدف‌گذاریِ خاص پی‌گیری می‌شوند و می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- یازدهمین جشنواره‌ی سراسری تئاتر بسیج – دی‌ماه ۱۳۹۳
- بیست‌وچهارمین جشنواره‌ی تئاتر منطقه‌ای (سه جشنواره) و سراسری تئاتر سوره‌ی ماه – خرداد تا مهر ماه ۱۳۹۴[۳۱]
- دهمین جشنواره‌ی سراسری تئاتر رضوی – بجنورد – شهریور ماه ۱۳۹۴
- دهمین جشنواره‌ی سراسری تئاتر مقاومت ـ مهر و آذر ماه ۱۳۹۴
- هیجدهمین جشنواره‌ی بین‌المللی تئاتر دانشگاهی – اردیبهشت ماه ۱۳۹۴[۴۱]
- جشنواره‌های استانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در ۳۱ استان ایران – تابستان ۱۳۹۴

نتیجه‌گیری

تمامِ آن‌چه به‌عنوانِ فعالیت‌های برجسته‌ی تئاتر ایران ذکر شد به‌علاوه‌ی فعالیت‌های مستمر و فراوانی که درباره‌ی نشر خصوصی، کلاس‌ها و کارگاه‌های آموزشِ تئاتر در بخشِ خصوصی، فعالیت‌های چشمگیر و بین‌المللی چندین گروه تئاتری ایران به شکلِ مستقل و... جملگی نشان می‌دهند که تئاتر ایران در حالِ تحول و تغییر در مکانیسمِ مدیریتی و هدایتی است. خارج شدنِ و اتمامِ تصدی‌گری دولت در پشتیبانی و تولید نمایش‌ها و هم‌چنین تقویتِ نهادها و مراکزِ صنفی و بنگاه‌های تولید و عرضه‌ی تئاتر از مهم‌ترین نکات برجسته‌ی این توسعه است.

■ پی‌نوشت‌ها

۱- منظور گزارش‌های موجود در دفترِ طرح و برنامه‌ی اداره‌کل هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ایران است.
۲- تقویم تاریخی ایران با تقویم میلادی متفاوت است. ۲۳ مارچ، آغازِ سال جدیدِ ایرانی محسوب و ۱۳۵۷ هجری شمسی مصادف است با ۱۹۷۹ میلادی.

۳- http://theater.ir/en

۴- http://www.farhang.gov.ir/Default.aspx

۵- البته چند "تئاتر خصوصی" در شهرهای ایران نیز شکل گرفت؛ اما جملگی به دلیلِ مشکلاتِ مادی نتوانستند دوام بیاورند و به‌سرعت تعطیل شدند.
۶- رایانی مخصوص. مهرداد، تئاترخصوصی (مجموعه‌ی مقالاتِ سمینار تئاتر خصوصی در ایران)، نشر نمایش، شهریور ماه ۱۳۸۷ (دبیری این سمینار بر عهده‌ی نگارنده بود.)
۷ - صرف‌نظر از درستی و یا اشتباه بودنِ عملکرد و تصمیم قدرت‌های دنیا، سازمان‌ملل‌متحد تحریم‌ها و قطعنامه‌هایی را علیه ایران تصویب کرد که سایه‌ی سنگین آن حدود ۸ تا ۱۰ سال بر اقتصاد و تمامِ فعالیت‌های فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... ایران دیده شده است.
۸- آمار ۳ماهه‌ی پایانی سال ۱۳۹۴ هجری شمسی (۲۰۱۶ میلادی) هنوز در این پژوهش گنجانده نشده است.

۹ - http://ut.ac.ir/en

۱۰ - http://www.modares.ac.ir/

۱۱ - http://www.art.ac.ir/

۱۲- http://www.iau.ac.ir/

۱۳- http://www.artfest.ir/festivals/60

۱۴- http://iifut.ir/Home/home

مطالعه انسان‌شناسی تئاتر لرستان (با تکیه بر پنجاه نمایشنامه دست‌نویس بومیان لرستان در پنجاه سال گذشته)

محمد عارف

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۴/۰۳/۰۹ | تاریخ پذیرش نهایی ۱۳۹۴/۰۵/۱۹

مطالعه انسان‌شناسی تئاتر لرستان (با تکیه بر پنجاه نمایشنامه دست‌نویس بومیان لرستان در پنجاه سال گذشته)

محمد عارف استادیار و عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک

چکیده

مقاله حاضر می‌کوشد به بررسی تحلیلی و خاستگاه شناختی پنجاه نمایشنامه اجراشده به قلم پنجاه نمایشنامه‌نویس بومی لرستان طی پنجاه سال گذشته، ازمنظر انسان‌شناسی نمایشی بپردازد. استان لرستان به دلیل هم‌جواری با استان‌های کردستان، چهارمحال‌وبختیاری، خوزستان، ایلام، همدان، کرمانشاه، اصفهان و مرکزی از تاریخی کهن و مدنیتی به طول تاریخ نجد فلات ایران برخوردار است. به‌همین‌نسبت انتظار می‌رود که محلی مرجع برای مطالعات همه‌جانبه ازجمله در زمینه آیین‌های نمایشی سنتی و هنرهای باستانی ایران باشد. یافته‌ها نشان می‌دهد که از سال ۱۳۲۷ تاکنون در لرستان نمایشنامه‌هایی بومی توسط نمایشنامه‌نویسانی بومی نوشته و اجرا می‌شده که یکی از همان نمایشنامه‌ها با عنوان "نروک" نوشته مرتضی جزایری در شهرهایی دیگر ازجمله خرمشهر در سال ۱۳۲۷ اجرا می‌شده است. این مقاله کوشیده است ضمن گردآوری پنجاه نمایشنامه دست‌نویس بومیان لرستان از سال ۱۳۲۷ تا ۱۳۸۷(پنجاه سال) به تحلیل و بررسی آن‌ها از مناظری مانند انسان‌شناسی و ادبیات دراماتیک بپردازد. درنهایت میزان توجه و استفاده‌ی نویسندگان بومی از فرهنگ و مدنیت مبتنی بر آداب‌ورسوم، باورها، شایست‌ها و ناشایست‌های قوم لر را موردمداقه قرار دهد. روش تنظیم این مقاله اسنادی(پنجاه نمایشنامه بومی) و روش توصیفی–تحلیلی با شیوه‌ی تجزیه‌وتحلیل "تحلیل محتوا" بوده است.

واژگان کلیدی: قوم لر، نمایشنامه، لرستان، زاگرس‌نشین، قوم‌پژوهی، انسان‌شناسی، فرهنگ

مقدمه

کشور پهناور ایران به‌عنوان منطقه‌ای کهن که از بدو حیات بشری تاکنون دارای اقوامی متعدد بوده، هم‌اکنون نیز مانند آب‌وهوای متنوع و چهارفصلی که دارد از تعدد و گوناگونی قومی، زبانی و فرهنگی فراوانی برخوردار است. استان لرستان به مرکزیت شهرستان خرم‌آباد دارای شهرهایی ازقبیل الشتر، درود، ازنا، الیگودرز، نورآباد، پل‌دختر، کوهدشت و بروجرد است. جامعه روستایی استان لرستان با دارا بودن حدود ۲۸۰۰ آبادی دارای سکنه ۴۵ ٪ از جمعیت۱۸۰۰،۰۰۰ نفری استان را شامل می‌شود(ابراهیم پور، ۱۳۸۰: ۱۹)زاگرس‌نشینان ایران یکی از نژادهای اصیل ایرانی‌اند که از هزاره‌های پیش‌ازمیلاد مسیح تاکنون در غرب ایران به زندگی مشغول‌اند. از آن‌جا که جغرافیای انسانی موجب پدیداری وجوه افتراق در بین فرهنگ‌ها می‌شود پس فرهنگ قوم لر ساکن در زاگرس نیز تفاوت‌هایی با سایر اقوام ایرانی داشته و خواهد داشت. یکی از شیوه‌های مهم و مرسوم در زمینه فرهنگ و هنر، نمایش و تاتر است. نمایشنامه‌شناسی فرهنگی، به‌منزله شناخت فرم و محتوای مبتنی بر جغرافیای انسانی از ویژگی‌های این مقاله است. شواهد نشان می‌دهد که درونمایه و بدنه اصلی اغلب نمایشنامه‌ها، فیلمنامه‌ها و رمان‌های نویسندگان نامدار جهان برگرفته از فرهنگ مردم است. سوفوکل، اریپید، شکسپیر، بن جانسن، مولیر، چخوف، رادی و سایر نویسندگان مطرح جهان نیز به رعایت اصول مردم‌شناسیِ بوم‌شناختی در نمایشنامه‌هایشان مبادرت ورزیده‌اند. هدف اصلی این مقاله گردآوری نمایشنامه‌های دست‌نویس بومیان لرستان و بررسی آن‌ها ازمنظر قوم‌شناسی تاتر است.

بیان موضوع

از آن‌جا که غرب ایران پیش از هزاره‌های قبل‌ازمیلاد مسیح تاکنون به‌عنوان پل ارتباطی ایران با خاورمیانه به‌شمار می‌آمده، می‌توان اذعان کرد که ذوق هنرمندان زاگرس و تاثیرات کاربردی فرهنگ عامه آنان بر آیین‌ها، نیایش‌ها، نمایش‌ها، تمثیلات، نمادها و نشانه‌های موجود در ادبیات شفاهی زاگرس، متاثر از نشانه‌های کهن بوده است. نشانه‌هایی که ریشه در فرهنگ عامیانه قبایلی باستانی مانند سکیت‌ها، گوتی‌ها، لولوبی‌ها، هوریانی‌ها، هیتی‌ها، اورارتوها، کاسی‌ها، مادها، هخامنشیان، ساسانیان و سایر بومیان هر دوره‌ای بوده و طبعا از نشانه‌های بارز فرهنگی و خرده‌فرهنگی ناشی از تاثیرات زُروان، میترا، بَغ‌مهر، زرتشت، مانی، عیسی(ع)، حضرت‌محمد(ص) و شیعه بر قوم لر از آغاز زندگی گروهی تاکنون بوده است. بنابراین مهم‌ترین سوال تحقیق این است که آیا نمایشنامه‌نویسان بومی لرستان دِین خود را به مدنیت، تاریخ، هنر و فرهنگ نُه‌هزارساله‌ی قوم لر ادا کرده‌اند؟

پرسش‌های پژوهشی

۱-نمایشنامه‌های دست‌نویس بومیان لرستان بیانگر کدام‌یک از قصه‌ها و افسانه‌های بومی قوم لر

است؟
۲-آیا تم‌ها و بن‌مایه‌های نمایشنامه‌های بومیان لرستان برگرفته از جغرافیای فرهنگی زاگرس است؟
۳-چه تعداد از نمادها، نشانه‌ها و تمثیلات بومی زاگرس در نمایشنامه‌های موجود نهادینه شده است؟
۴-آیا نمایشنامه‌نویسان بومی لرستان دِین خود را به تاریخ، فرهنگ و مدنیت قوم لر ادا کرده‌اند؟

روش تحقیق

این مقاله با تکیه بر روش میدانی و اسنادی، به تحلیل محتوای پنجاه نمایشنامه از دست‌نویسان بومی لرستان با تکیه بر تفسیرگرایی گیرتز، کارکردگرایی برانیسلاو مالینوفسکی و ساختار ارسطویی به شرح زیر تنظیم شده است:

- متن (موضوع یا مضمون)
- ساختار (شکل اجرایی)
- شخصیت
- منظره (تماشاخانه یا محل اجرا)
- گفتار (زبان)
- موسیقی (آواز)

فرهنگ و هنر قوم لر در گذر زمان:

موریسلامبر نوشته نگهبانان قهوه‌ای پوستی که تندیس آن‌ها بر دیوارهای قصر شوش کشیده شده، شاید عیلامی‌های کوه‌نشین باشند که امروزه به‌صورت طایفه لر باقی مانده‌اند. در شمال لرهای فیلی و در جنوب و مشرق بختیاری‌ها هستند. بیشتر لرها دارای موی مشکی و پوست قهوه‌ای هستند. به زندگی در کوهستان عادت دارند و از دشت‌نشینان قدری بلندترند. آن‌ها دارای خونی مخلوط هستند. بنابراین نمی‌توان آن‌ها را عیلامی خالص دانست. اما این اختلاط کمتر از آن است که در عیلامی‌های دره‌نشین به‌چشم می‌خورد و اصل آن در نژادهای سامی نیست، بلکه در نژادهای هندو ژرمنی به‌ویژه ایرانیان است. درنتیجه‌ی نفوذ ایرانیان است که لرهای عیلامی از قرون وسطی به بعد، به زبان فارسی سخن گفته‌اند(بهزادی، ۱۳۸۳: ۱۲۸) بااین‌حال حمید ایزد پناه در رابطه با پیوند قوم لر با کاسی‌ها نوشته خاندان خورشید و دودمان و تبار اتابکان لر کوچک‌وبزرگ را باید از فرزندان کاسی‌ها دانست(ایزدپناه،۱۳۸۴: ۱۱۴)گدار نوشته: زمان مفرغ‌های ساخته‌شده، ۱۲۰۰ لغایت ۱۰۰۰ ق.م بوده و پس از پایان فرمانروایی کاسی‌ها در بین‌النهرین اتفاق افتاده است و به حدس می‌گوید ماناها هنرکاسی‌ها را تکمیل کردند و سکاها در ۶۸۰ ق.م که آمدند آن هنر را فراگرفتند(بهزادی، ۱۳۸۳ :۲۱۴).

خنیاگران نیز در غرب ایران حکایت یزدگرد و سرگذشت پهلوانان و نامداران تاریخ ایران را با جنگجویان و عاشق‌پیشه‌گان بومی درهم می‌آمیزند و از آمیزش آن‌ها، دست‌مایه‌های قابلی برای

حماسه‌سرایی فردوسی و آوازه‌خوانان دوره‌گرد تهیه می‌شود. مرور زمان نیز موجب پیدایی آیین‌های اشکاری، بازنه، قه قاژ، حمله حیدری، میرمیرین (میرنوروزی)، دَلی‌نوازی، دخیل بنو، جشن بهاری، درخت آسوریک، فلک نازخوانی، شُکرونه و ده‌ها آیین نمایشی بومی دیگر از بازمانده‌های فرهنگی مدنی قوم لر به‌شمار می‌آمده اند. سکندر امان اللهی معتقد است فرهنگ سنتی لرها در زمان حکمرانی قاجاریه(۱۱۷۳ – ۱۳۰۴ شمسی) به‌شدت لطمه دید و درنتیجه روستاها ویران شد(امان اللهی، ۱۳۸۰: ۲۲). علاوه‌براین، آموزه ها و مراودات فرهنگی اقوام گوناگون باعث شده که زاگرسی‌ها در طول زمان به مردمانی خوش‌ذوق، هنرپرور، مهربان و درعین‌حال زمخت، کوشا، صبور، پنهان، گم، درون‌گرا، مذهبی و متعصب تبدیل شوند. اشتراکات سرزمین دوستی میان مردان و زنان قوم لر با سرداران و نام‌آورانی چون زریر، جریره، سیاوش و سهراب، از نمونه‌های بارز شخصیت‌های نامیرای بومی به‌شمار می‌آیند. جریره، کاوه آهنگر و آرش کمانگیر مثلث سه‌گانه شخصیت‌های نامیرایی هستند که جزو اقتباسات فردوسی از کهن‌الگوهای فرهنگی زن، سردار و پهلوان در تاریخ پرفرازونشیب قوم لر بوده‌اند.

آفرین پنهانی لرستان را سرزمین اشعار و سروده‌ها، مویه‌ها، سیت بیارم‌ها، بینابیناها، لالایی‌ها، علی سیونه‌ها، چهل‌سروها، تمثیلات، متل‌ها و افسانه‌های لری می‌داند(پنهانی، ۱۳۸۰: ۳۱) اما آیا درام‌نویسان بومی لرستان خمیرمایه‌های خود را از افکار و اندیشه‌های موجود به عاریت گرفته‌اند یا خیر؟ افشار سیستانی نوشته افکار و عقاید این قوم را حتی می‌توان در سنگ گورهای آنان مشاهده کرد(افشار،۱۳۸۰: ۲۲)آخشیج‌های(چهارگانه طبیعت) نه به‌عنوان الهه‌های پرستشی، بلکه ستایشی در زندگی مردم لرستان نقش اساسی داشته، کمااین‌که هم‌اکنون نیز آیین نمایشی خرره، هر چهارگانه‌ی آب– آتش–خاک– هوا را داراست. بااین‌وجود در استان لرستان نیز مانند سایر مناطق ایران باستان هیچ‌گونه نشانی از تئاتر و ادبیات‌نمایشی قابل‌ملاحظه‌ای را از خود برجای نگذاشته است. نظر به اینکه تاکنون اثری مکتوب به دست درام‌نویسی با موضوع «بررسی تاریخی تاتر بومی لرستان» ارایه نشده، این گمانه پیش می‌آید که احتمالا تاریخ چندهزارساله قوم لر از فرهنگ، مدنیت و انسان‌نگاری هنر برخوردار نبوده است. بومیانی که از زبان، نژاد و فرهنگ شهرنشینی پیش از ورود آرایی‌ها برخوردار بوده‌اند. با شناختی که نسبت به آداب مذهبی یا آیینی قوم لر در دست است می‌توان اذعان کرد که یکی از این کهن‌الگوهای قوم لر، سنت ازدواج است. درحال‌حاضر نیز در پاره ای از روستاهای دورافتاده زاگرس از دادن دختر به آهنگر، لوتی و جوانان خودباخته شهرزده به‌شدت خودداری می‌شود. آنان دختران خود را به صاحبان مشاغل زیر می‌دهند:

۱ – دبیری

۲ – ارتشی

۳ – روحانی

۴ – دامداری و کشاورزی

لرها مشاغل دیگر را زنانه یا پست می‌دانند. کورش دوم در اوج اقتدار بر بیست و شش ساتراپی، هر چهار شغل بالا را که از زاگرس‌نشینان به ارث برده، در فرهنگ عامه پارسیان به جریان انداخته است. اشاره به افسانه‌ها، متل‌ها و واگویه‌هایی نمایشی مربوط به ایرانیان باستان در نوشته های پلوتارک، گزنفون و هرودوت نشان از عظمت کانون خانواده، قوم، قبیله، طایفه، ایل و ذوق هنرمندانه مردم ساکن در زاگرس ایران را دارد. بااین‌حال جای خالی آداب و سنت‌های کهن در تولیدات نمایشی بومیان لرستان به‌شدت محسوس است.

درآمدی بر تاریخ تئاتر لرستان

یافته‌ها نشان می‌دهد که زمان نگارش نخستین نمایشنامه لری در سال ۱۳۱۲ و نروک نوشته مرتضی جزایری است. سید سیامک موسوی نوشته به‌درستی معلوم نیست که اولین تئاتر در خرم آباد در چه تاریخی و توسط چه کسانی به صحنه آمده است(موسوی، ۱۳۷۹: ۸۰)اما این اتفاق‌نظر هم وجود دارد که نخستین اجرای نمایش در لرستان به سال ۱۳۲۷، با تلاش قدرت‌اله ستاری بوده که پس از آن اغلب نویسندگان، ازجمله متن‌هایی از غلامحسین ساعدی، تقی تقی پور، هوشنگ رحیمی، فریده فرجام، بهرام بیضایی، محمود استاد محمد، پائولوویچ آنتوان چخوف و نویسندگانی ازاین‌دست غیربومی بوده‌اند. برخی معتقدند محمود تربیتی در سال ۱۳۱۲ با تشکیل گروهی در کاروانسرای حاج ضرابی به کار نمایش مشغول بوده و خود نیز نمایشنامه‌نویس اجراهای نمایشی بروجرد در زمان خویش بوده و مرحوم حبیب‌اله‌خان نیز بنیان‌گذار تئاتر در شهرستان بروجرد بوده است(موسوی ،۱۳۷۹: ۱۸۲) اما آن‌چه قابل‌ذکر به‌نظر می‌رسد این است که در بروجرد مانند خرم آباد مضامین تئاترهای اجراشده، غالبا تاریخی و غیربومی بوده است. غلامرضا لحمی، عباس لوایی، عزیز مرادی، حسین صمدی پور، مهدی کاکاوند، علی معاوی، علیرضا جعفری و سایرین از اهتمام‌گران دهه های ۳۰ و ۴۰ در تئاتر بروجرد به‌حساب می‌آیند، با این تفاوت که سهم نمایشنامه‌های بروجرد در ایام گذشته بر دوش دو دسته از هنرمندان بوده است:

۱ – نویسندگانی غیربومی

۲ – هنرپیشگانی بومی ازجمله: مصطفی عبدالهی، فرشید صمدی پور، غلامرضا فرید و نویسندگانی بومی چون عبدالرضا فرید زاده، حبیب معظمی گودرزی، علی شجاعی و...

سیامک موسوی به نقل از علی اکبر مبصری سابقه تئاتر در الیگودرز را نیز از سال ۱۳۴۰ تعیین کرده و نوشته می‌توانم به هنرمندانی چون محمد حسین جدیدیان، ناصر شاه علی، محمد علی کاشانی، فضل اله گودرزی، رحمت اله خسروی، سیروس رضوانی، احمد برومند، غزاله سرلک و احمد روشن اشاره کنم(موسوی، ۱۳۷۹ : ۲۲۸) قدرت اله فتحی نیز به‌واسطه هم‌دانشگاهی بودن با فرزاد قاسمی گودرزی اقدام به نگارش و اجرای نمایش «شیخون زاگرس»در دهه هشتاد در الیگودرز و خرم‌آباد کرده‌اند. منصور کبیر از نخستین هنرمندان شناخته‌شده‌ی شهرستان دورود، تاریخ تئاتر دو رود را به سال ۱۳۲۷ مربوط می‌داند. ایشان پژمان گودرزی، حسین تهرانی، حسین کوهرنگ،

اکبر غلامزاده و نزدیک به بیست نفر از نویسندگان متون نمایشی غیربومی را از نمایشگران تئاتر در درود می‌داند. همزمان با کبیر، عبدالرضا فریدزاده، ناصر جودکی، محسن خوانساری و داریوش سگوند نیز متون قابل‌توجهی را تولید کرده‌اند. در ازنا محمود افضلی و در کوهدشت مجید امرایی از نویسندگان بومی به‌حساب می‌آیند. ضمن اینکه اهتمام کاربردی حسین حسینی، حسن نقیبیان، محمدرضا وجدانیان و بهمن همتی را نیز باید لحاظ کرد.

بررسی پنجاه نمایشنامه دست‌نویس بومیان لرستان

ردیف	نام نمایشنامه	نام نویسنده	سال
۱	نروک	مرتضی جزایری	۱۳۵۲
۲	آن‌کس که نتوانست	مرتضی جزایری	۲۵۳۵
۳	توپ، تانک	مرتضی جزایری	۱۳۵۸
۴	رویش	مرتضی جزایری	۱۳۵۸
۵	خشم توده	مرتضی جزایری	۱۳۵۸
۶	قبل از طلوع	مرتضی جزایری	۱۳۵۹
۷	صدای آن‌ها و ...	مرتضی جزایری	۱۳۵۹
۸	تا قیام	مرتضی جزایری	۱۳۵۹
۹	خیابان، کلاس انقلاب	مرتضی جزایری	۱۳۵۹
۱۰	بهرام	سیامک موسوی	۱۳۷۲
۱۱	آهو	غلامعباس گودرزی	۱۳۷۳
۱۲	حماسه آرش	عبدالرضا فریدزاده	۱۳۷۳
۱۳	وارث فدک	منوچهر منوچهری	۱۳۷۵
۱۴	سنگ‌تراش	منوچهر منوچهری	۱۳۷۷
۱۵	پریسکه	مرتضی جزایری	۱۳۷۷
۱۶	بی‌انتها	منوچهر منوچهری	۱۳۷۸
۱۷	شولیز	فرزاد صفدری	۱۳۷۷
۱۸	قدم خیر	صادق طوسی	۱۳۷۲
۱۹	کِل	مرتضی جزایری	۱۳۷۶
۲۰	بازی نخست	عبدالرضا فریدزاده	۱۳۷۲
۲۱	وقتی گیاه‌ها گریه می‌کنند	نصرت اله مسعودی	۱۳۷۸
۲۲	عاشورا عاشوراست	مسعود سمیعی	۱۳۶۸
۲۳	برار	عبدالرضا فریدزاده	۱۳۵۷

۲۴	خشم ایلیات	منوچهر منوچهری	۱۳۷۶
۲۵	ای اشک‌ها بریزید	مژگان کرمی	۱۳۸۱
۲۶	صدای سیمره	نصرت اله مسعودی	۱۳۸۰
۲۷	موش و گربه	عبدالرضا فریدزاده	۱۳۶۱
۲۸	چرخ هشتم	مسعود سمیعی	۱۳۷۰
۲۹	سورآو باز	سید سیامک موسوی	۱۳۷۹
۳۰	آقای رییس نمی‌آید	سید سیامک موسوی	۱۳۷۵
۳۱	لحظه‌های دل	مهرداد توکلی	۱۳۸۰
۳۲	جلاله	سید سیامک موسوی	۱۳۷۷
۳۳	نیروا	سید سیامک موسوی	۱۳۷۸
۳۴	خدابس	سهراب میثمی	۱۳۸۲
۳۵	تاش	فرزاد صفدری	۱۳۸۲
۳۶	مادر	سید سیامک موسوی	۱۳۸۲
۳۷	رهایی	سید سیامک موسوی	۱۳۸۳
۳۸	رنگ زندگی	سید سیامک موسوی	۱۳۸۴
۳۹	نیمه‌شب	زهرا فروغی	۱۳۷۸
۴۰	پیله	منوچهر منوچهری	۱۳۸۳
۴۱	لاک‌پشت واژگون	یداله شعبانیان	۱۳۷۷
۴۲	قفل	اردشیر کاکاوند	۱۳۶۷
۴۳	شیخون زاگرس	قدرت اله فتحی	۱۳۷۵
۴۴	با سیمره تا فرات	زهرا فروغی- ابوذر فرجی	۱۳۸۵
۴۵	مال کنون	کیومرث جمشیدی	۱۳۸۵
۴۶	کولاژ مال	بهزاد پاکدل	۱۳۸۴
۴۷	لیلا به خواب من می‌آیی؟	عبدالرضا فریدزاده	۱۳۸۴
۴۸	پروانه در جیب غول	عبدالرضا فریدزاده	
۴۹	چهار نمایشنامه: آی قصه و تنبلی و محراب گل و شب جله	معصومه ذباح	۱۳۸۴
۵۰	آل	عبدالرضا فریدزاده	۱۳۸۴

نمایشنامه **با سیمره تا فرات** نوشته زهرا فروغی یکی از گونه‌های صور خیال در ادبیات عامیانه قوم لُر به‌شمار می‌آید. او با علم به این که لرستان شیعی‌نشین‌ترین استان ایران است به خلق شخصیتی به‌نام الیاس مبادرت ورزیده و او را تعزیه‌خوان (شمرخوان) می‌آفریند تا راه را بر فاجعه‌ای بومی

سنتی ببندد. برتری‌نمایی دین بر قوم از ویژگی‌های فرهنگ‌نگاری فروغی در این متن نمایشی است. او با تکیه بر جبر محیط هم قفل و هم کلید را در اختیار الیاس قرار می‌دهد. با این‌حال این متن ضمن دارا بودن قابلیت‌های نمایشی در زمره اثری لرنگارانه نمی‌گنجد. عبدالله شهبازی نوشته تا وقتی که خون‌داری به مرحله خون‌بس نرسد. این تلاش و ستیزه هم‌چنان ادامه می‌یابد (شهبازی، ۱۳۶۴: ۱۷۶)هم‌چنین بهمن بیگی معتقد است تمام خانواده مقتول وظیفه دارند که قاتل را به قتل برسانند. گاهی نیز افراد تیره و طایفه نه‌تنها حق دارند که مقتول را ازمیان بردارند، بلکه خویشاوندان پدری او را نیز به قتل برسانند (بهمن بیگی، ۱۳۲۴: ۳۲) اما دختر در این نمایشنامه نشان می‌دهد که گرفتن خون‌بها تنها راه نجات از انتقام نیست، بلکه تکیه بر اعتقادات عاشورایی را موفق‌تر از سنت‌های بومی می‌داند .

نمایشنامه **اشکها بر یزید** نوشته مژگان کرمی اگرچه عناصری بومی را در خود جای داده اما یک متن مذهبی و دفاع‌مقدسی است که بر پایه فضای عاشورایی و عربی(نه لرنگاری و قوم)سیر می‌کند. معصومه ذَباح چهار نمایشنامه نوشته و همه آن متون در حیطه کار عروسکی و کودک‌ونوجوان پرداخت کرده است. بهزاد پاکدل در نمایشنامه **کولاژ مال** به سراغ مضمونی بومی سنتی رفته اما از پردازش دقیق به مسأله درام‌نویسی غافل مانده است. زبان ایمایی و گفتاری در این نمایشنامه راه را برای ورود فرهنگ بومی بسته است. نمایشنامه **لاک پشت واژگون** تنها متن نمایشی یدالله شعبان است. آدم‌های به‌ظاهر شهرنشین و متفکر این متن خالی از احساس و اندیشه استوار به‌نظر می‌رسند و این نیز ناشی از طرزتلقی نویسنده متن، در رابطه با جوانان شهرزده امروز است. ظاهرا دغدغه یدالله شعبان بومی‌پردازی نبوده، بلکه انسان‌نگاری اجتماعی است.

منوچهر منوچهری در نمایشنامه **خشم ایلیات** خواسته یا ناخواسته با تکیه بر عادات حاکم بر فضاسازی ذهنی خویش در اقیانوس کرانه ناپیدای قوم لر صدفی را صید نمی‌کند. اگرچه رابطه بین انسان با اسب، زن و تفنگ در نمایشنامه**ایلیات نشان** از توجه ویژه ایشان به سه عنصر اساسی در زندگی قوم لر دارد. در این جمله باید به رابطه‌ای که گیزتر میان نشانه و معنی و کنش به‌وجود می‌آورد دقت کرد و این نکته‌ای است که او بر آن تاکید کرده و می‌افزاید: زمانی‌که کنش به نشانه بدل می‌شود، فرهنگ زایش می‌یابد. بنابراین کنش فردی در چارچوب جمعی تفسیر می‌شود تا بدل به نشانه‌ای قابل‌درک شده و شکل فرهنگ به خود بگیرد(گیرتز، ۱۹۷۶: ۳و۱۳)هر پنج نمایشنامه منوچهر منوچهری(**پیله- خشم ایلیات- وارث فدک- سنگ‌تراش** و **بی‌انتها**)تحت‌تاثیر مساحت هایِ بومیِ قوم لر قرار گرفته، اما تنها دو نمایشنامه **پیله** و **خشم ایلیات**، در این حوزه قابل‌بررسی هستند.

قدرت الله فتحی اهل اراک است اما به‌نظر می‌رسد که به‌لحاظ سببی یا نسبی، سهمیه‌ای نزد زاگرس‌نشینان دارد. انسان‌های زاییده تراوشات ذهنی وی، انسان‌هایی از یک قوم یا قبیله یا جامعه نیستند. آدم‌های فتحی به همه‌جا سرک می‌کشند و در همه‌جا هستند. در زندان، در جنگ، در

اسارت، در قطار حامل عشق، در جوی‌های فاضلاب، در برگ‌های تاریخ، در صحرای کربلا و این‌بار در رویارویی با اهرمن و با تکیه بر اسطوره‌ای ایرانی به‌نام « مهر» اندیشه خود را در نگارش شیخون زاگرس می‌نمایاند. او در این متن نمایشی با علم به توانایی‌های اساطیری ایرانی و انعطاف‌ناپذیری قوم یک دنده و مصمم لر به حل معمایی زمینی می‌پردازد. او معما را طرح می‌کند و دو قبیله از قوم لر را در تراژدی نمایشی قرار می‌دهد تا راه‌حل درستی برای نجات داستان خود پیدا کنند و چون می‌داند که میترا یا الهه مهر از آنِ همین قوم مخفی شده در دامنه‌های زاگرس است حلقه محاصره را تنگ‌تر می‌کند. شخصیت محوری متن نمایشی شیخون زاگرس می‌خواهد بلاگردانی کند تا انسان و طبیعت را به زندگی دوباره خود برگرداند. فتحی در این نمایشنامه، اسطوره‌ها را زمینی کرده و تصاویر کهن را با زندگی جدید قوم لر درهم آمیخته است. او آگاهانه اشخاصی مانند بیژن، آفریدون، گودرز و اسفندیار را با چل‌گیس، بی‌بی‌گل، عمویعقوب، تراب و کی‌مراد درهم آمیخته و از آمیزش فرهنگ بومی و دینی به طرزتلقی جداگانه‌ای دست یافته، جامعه‌ای جدید را خلق می‌کند و گره نمایشنامه را می‌گشاید.

نمایشنامه **برار** نوشته عبدالرضا فریدزاده یکی از متون قابل‌بررسی در زمینه قوم‌نگاری تئاتر لرستان به‌حساب می‌آید زیرا از سه عنصر زبان، نژاد و فرهنگ بهره برده است صنم بر نقطه طلایی و محرک متن نمایشی برار، باعث شده که نگاه تمام انسان‌های پویا بدو دوخته شود. صنم بر یکی از نمونه‌های بارز شخصیت زن در فرهنگ مردم لرستان ایران است. نجات زاگرس(زن) از چنگال بیگانه از عناصر مهم انسان‌نگاری فرهنگ به‌شمار می‌آید که کانون‌توجه فریدزاده و این پژوهش قرار گرفته است سیدحسن مدرس نوشته زنان در یونان و روم، شخصیت حقوقی نداشته‌اند. ابتدا در حکم شیئی قابل‌تملک بوده، سپس عضو توالد و ارضاء شهوت محسوب می‌شده و به‌هیچ‌وجه او را واجد قوای کامل بشری نمی‌شمرده اند(مدرس، ۱۳۷۹: ۲۰۳). زرتشت از اهورامزدا پرسید کیست آنکه بیشتر تورا افسرده می‌سازد؟ اهورامزدا در پاسخ گفت: ای سپیتمان زرتشت، آنکس زن بدکار است(وندیدا، فرگرد ۱۸، فقره ۶۱– ۶۲) همان فرهنگی که در طول تاریخ ، در تاروپود قوم لر ریشه دوانیده است و فریدزاده با علم به اینکه زن در بسیاری از نقاط جهان بدون ارزش‌های اجتماعی بوده، صنم بر را نشانه‌ای از شخصیت برجسته زن در فرهنگ قوم لر می‌شناساند. عزیزاله رخش خورشید نوشته "بختیاری‌ها طلاق را به منزله عملی نادرست و نکوهیده می‌پندارند و جدایی از همسر برای مرد ننگ بزرگی محسوب می‌شود" (رخش خورشید: ۱۲۴).[۱]

یکی‌دیگر از آیین‌های بومی سنتی که تم اصلی آن به‌طورمشترک در عادات بومیان فلات ایران و حتی در قفقاز و مناطقی از هند و اروپا جاری شده، آل است که خمیرمایه‌ای برای نوشته عبدالرضا فریدزاده شده است. آل و وحشت زن زائو از آل، همواره از دغدغه‌ی بومیان اقصی‌نقاط جهان به‌شمارمی‌آید. اما اینکه قوم لر چگونه از پس تراژدی روحی روانی ناشی از هیولای وهم‌انگیز موجود در فرهنگ خود برآمده به قلم فریدزاده به‌تصویر کشیده شده و او این معمای هول‌انگیز را با

فرهنگ عامه قوم لر و ابزار بومی حل کرده است. فریدزاده با دقت فراوان از عناصر فولکوریک بهره برده و فضای نمایشی را از پشت ویترین کلمات مصور، موجز و محرک برداشته به گورستان آبادی با همه‌ی دارایی‌اش برده است. دسته‌های آلاله، گوسفند، قوت بچه‌ها و ده‌ها عنصر بومی قومی موجود در متن آل استنتاجی غیر از مقابله شیرعلی با آل و بریدن گیسوی او برای اسارت آل و رهایی زن در پی نخواهد داشت. نمایشنامه **آل** در زمره اندک نمایشنامه‌های قوم‌نگارانه استان لرستان به‌شمار می‌آید و دلیل عمده‌ی این رأی روشن ترکیب سه عنصر جاری در متن است.

۱- زبان (نمایشی- ایماژیستی، گفتاری)

۲- فرهنگ (باور و خرافه، اسطوره، ضرب‌المثل، موسیقی، دین، حماسه، رویا، خیال، تاریخ، ادبیات، معما، معماری، لباس، خوراک، متل، افسانه و .. .)

۳- نژاد (خون، ژن ، قیافه و اصل‌ونسب)

کرم دوستی نوشته "حتی اسب‌های مخصوص رزم در فرهنگ قوم لر نام‌هایی چون سگاوی، بحری، مارمل، دهن پاک و کلنجه زرد داشته‌اند." (دوستی،۱۳۸۰ : ۴۷). اسطوره‌نگاری یا قهرمان‌پردازی یکی از ویژگی‌های قومی لرها نسبت به سایر اقوام ایرانی است. اما بااین‌حال نمایشنامه آرشِ فریدزاده حرف جدیدی برای ارایه‌ی مفاهیم نهفته در اشعار مهرداد اوستا نمی‌زند زیرا نویسنده به‌دنبال تثبیت فرضیه آرش بروجردی بوده تنها باعث خلق فضاهایی قابل‌تأمل در پیوند سه عنصر آرش، بروجرد و درام شده است. سبزه‌قبا، زمستان، بانوبهار، زمهریر، دختران سفیدپوش و مردم از نشانه‌های مولود ذهن فرید زاده، با تکیه بر فضایی لری با تن‌پوشی از زاگرس و فرضیه آیین نمایشی "جشن بهاران" در هزاره نخست ق.م در دامنه غار کلماکَرِه با تکیه بر یافته‌های محمد حنیف است که متن نمایشی"جشن بهاران" را قابل‌تامل و ارزشمند کرده است.

جلاله یکی از شگفت‌انگیزترین حوادث در زندگی عامیانه قوم لر بوده که دست‌مایه سیامک موسوی قرارگرفته و از آن یک متن دراماتیک ساخته است. سرگذشت حضرت‌یوسف(ع) و حضرت‌مریم (ع) در قرآن‌مجید ازیک‌سو و جلاله ازسویی‌دیگر این گمانه را پررنگ‌تر می‌کند. تلفیق دو عنصر اساسی دین و بوم در این نمایشنامه باعث قوی‌تر شدن پیرنگ نمایشی آن شده‌است. لرها حتی به چرخش آسمان و فلک اعتقادی راسخ دارند. آنان در افسانه‌ها، داستان‌ها و متل‌های خود نشانه‌ایی از مار، شیر، ستاره ها، سنگ، درختان و طبیعت را جای داده اند.

اگرچه شخصیت جلاله توسط برادران به قتل خواهد رسید، اما این نشان از بی‌ارزشی زن در فرهنگ قوم لر نیست بلکه تعصبات برادران جلاله او را گناه‌آلوده می‌دانند و معتقدند که چون از انسان به گناه رسیده، پس باید نابود شود تا پاکی به حریم آنان برگشت کند. ویلفرد گِرین نوشته قهرمانی که سعادت قبیله یا ملت به او وابسته شده باید بمیرد تا کفاره گناهان مردم را بدهد و حاصلخیزی را به زمین برگرداند(گرین،۱۹۷۸: ۱۶۶) برادران جلاله به بهانه رفتن به کربلا تصمیم به قتل جلاله می‌گیرند. بنابراین مسیر انتخابی آنان راهی برای گم کردن رد قتل نیست بلکه شهادت

گرفتن از ائمه‌اطهار است. راه کربلا ازنظر آدم‌های این نمایشنامه راه تاریکی و مرگ نیست بلکه راه روشن، رستگاری و مصونیت است. رهایی و زایمان جلاله از همین مرکزیت فرهنگی بومی ناشی می‌شود.

نمایشنامه **نیرو۱** نیز باوجود کاستی‌هایی که در شکل و گونه گفتاری دارد از پشتوانه نسبی در زمینه فرهنگ، زبان و نژاد قوم لر برخوردار است. فئودالیته موجود در متن نمایشی **نیرو۱** آن را جزو آن‌دسته از زنان مادرشاهی در فرهنگ قوم لر قرار می‌دهد که برخلاف تمام فرامین اجتماعی ایستادگی می‌کنند تا قاعده کدبانویی (پادشاهی زن در خانه) همواره متداول بماند. موسوی در نمایشنامه **سِرو باز سهراب و باز** علاوه برنقش پهلوانی و مردپروری قوم لر به فضاهایی زاگرس‌نشینی نیز توجهی ویژه داشته و موسیقی مردمان غرب فلات ایران ازجمله سرنانوازان و دهل‌زنان و صف مردان ایل در مقابل آنانی که دووار بردوش کشیده‌اند را به‌تصویر می‌کشد. هیرابازی و پاکتلی و کتل‌گردانی نیز مزید این گمانه اتنوموزیکولوژیستی در فرهنگ‌نگاری قوم لر به‌حساب می‌آید. هم‌چنان‌که در نمایشنامه **بهرام** فارغ از فضای موسیقیایی به نگارش منش پنهان قوم لر پرداخته است.

موسوی در نمایشنامه **رنگ زندگی** مستقیماً به مسأله لر نپرداخته، اما آدم‌های نمایشی او جدای از قوم لر نمی‌توانند، باشند. لرهایی که در پایتخت زندگی می‌کنند و آموخته‌اند که باید فارسی محاوره‌ای گفت‌وگو کرده تا بتوانند ارتزاق کنند. آدم‌های او زبان خود را تغییر می‌دهند اما نژاد و فرهنگ لری خود را مانند آتش زیر خاکستر پنهان نگه می‌دارند. آنان حتی ازدواج‌های غریب را می‌پذیرند. او در نمایشنامه **آقای رئیس نمی‌آید** این نگرش و دانش بومی را زیرکانه ترویج می‌دهد. او زندگی زیر چرخ‌دنده‌های ماشینیزم و سیستم بروکراسی جامعه خود را زیرکانه و نامحسوس به تمسخر گرفته و تلاش کرده که با کنایات و اشارات غیرمستقیم به بیگاری و بیهوده‌زیستی جوامع صنعتی اشاراتی داشته باشد تا فاصله بین سنت و مدرنیته را به حداقل برساند. بازگشت زن برای نامه امضاءشده‌اش، پس از بسته بودن در، به معنای دورتسلسل در زندگی شهری و مدرن است.

بن اندیشه نمایشنامه **آهو** نوشته غلامعباس گودرزی در رابطه با قحطی آب در روستا است. برزو و همسرش کبری بین رفتن و ماندن ستیزه می‌کنند و یکی‌پس‌ازدیگری می‌میرند. اما این بن اندیشه، خمیرمایه موضوعی است که در تمام نقاط کم‌آب ایران طرح شده است، همان نقطه‌ضعفی که نمایشنامه **قفل** با همه لری بودنش دارد. نمایشنامه **خدابس** نیز اگرچه پاره‌ای از ابزار فرهنگی قوم لر را در خود جای داده اما مانند بسیاری دیگر از متون نمایشی، به دلیل اینکه سطحی‌نگری شده در رده لرستانی قرار نمی‌گیرد.

نمایشنامه **کِل**، نوشته مرتضی جزایری ستیزه‌های دیرین‌خان و رعیت را به‌تصویر می‌کشد و حرفی غیر از جور و قیام‌های پیشین به زبان نمی‌آورد .کل نوایی است که مردم جنوب و غرب ایران در عروسی‌ها و عزاها سر می‌دهند. زنان لرستان از **کل** به‌عنوان نیروی برانگیزانندگی و محرک بر روان و جسم مردان استفاده کرده‌اند. آواز مرگ مبروکه و عساکر در نمایشنامه **مرگ آوا** همین خصوصیت

را داراست. یکی از عادات جای گرفته در فرهنگ قوم لر، ازدواج‌های زودهنگام است که این‌بار دست‌مایه مرتضی جزایری قرار گرفته و او ازمنظر نقد اجتماعی به تاخت‌وتازی آگاهانه بر سنت بد قوم لر پرداخته است. مرتضی جزایری در نمایشنامه **نروک** ثابت کرده که زندگی بدون آیین‌ها و باورها در زاگرس معنایی ندارد. او در نمایشنامه **نروک** رسماً واگویه‌های بومی را با زبانی غیررایج به‌تصویر کشیده اما با همه زمختی و کم‌انعطافی قوم لر در مقابل رویدادهای اجتماعی، از آنان مردمی پیشرو و فرهنگی ساخته است. نمایشنامه **نروک** در سال ۲۵۳۵ در بسیاری از شهرهای ایران ازجمله در دانش‌سرای دخترانه تبریز، آموزش‌وپرورش خرمشهر و لرستان به اجرا درآمده است. جزایری در گفته‌های کدخدا نشان داده که گناهکار اصلی پدر دختر نیست بلکه جامعه طبقاتی حاکم بر زاگرس، پدر را به این گناه کشانده است، نیاز، سنت و جهل سه عامل اصلی این تراژدی نروک است. عبدالعلی دستغیب "نوشته نروک نمایشنامه‌ای است که بدی رسمی نادرست را مجسم می‌کند."(دستغیب،۱۳۵۵ :۷۷ و ۷۶) جواد طالعی درباره نمایشنامه **آنکس که نتوانست** نوشته "روستائی بی‌مهارت در جست‌وجوی درآمد بیشتر به شهر می‌رود و کاری جز عملگی پیدا نمی‌کند. یک‌روز بامداد، بسم ا...گویان از داربست ساختمان نیمه‌تمام بالا می‌رود و یکی دو ساعت بعد، چون نمی‌تواند تعادل خود را بر روی داربست حفظ کند، بر زمین می‌افتد و جان می‌دهد."(طالعی، ۱۳۵۵: ۷۶). مرتضی جزایری جزو آن‌دسته از نویسندگانی است که در هر کدام از آثارش رگه‌های عادات، آداب، مدنیت و فرهنگ بومی مردمان سرزمین خود را پیوند زده است. او در نمایشنامه **آنکس که نتوانست** این گمانه را پررنگ‌تر می‌کند. نگارنده این مقاله برخلاف نقد جواد طالعی نسبت به نمایشنامه **آنکس که نتوانست**، نظری موافق دارد و معتقد است جزایری در زمان خود(قبل از انقلاب‌اسلامی) خط‌شکنی کرده است. چه‌بسا این اگر این طرزتلقی تعمیم می‌یافت اکنون طبیعت قربانی شهرنشینی نمی‌شد. جزایری سی سال قبل این زنگ‌خطر را آگاهانه به صدا درآورده و چون هیچ‌کس در آن‌زمان صدایش را نشنیده، اکنون جمعیتی پی‌درپی دارد تاوانش را می‌پردازند. چوب پشت، گوطلا، دوس‌علی، زردی بُر، نمک‌پاشی، چرچی، خون‌بها، دوار وِکول و سایر عناصر لرستانی گواه بر بومی‌نمایی، سنت‌گرایی و لذت فولکلوریستی ایشان از سرچشمه دانش مردم‌نگاری و شاخص‌های علوم قوم‌شناسی نشأت گرفته است. جزایری مدت زیادی است که در پایتخت سکنی گزیده است. نصرت اله مسعودی از نمایشنامه‌نویسان استان لرستان نیز دغدغه ای مردم‌شناسانه و قوم‌نگارانه دارد و در نمایشنامه‌هایش کوشیده که فضایی لری را به‌تصویر بکشد، اما چینش آدم‌های نمایشی وی در فضایی روستایی با مضمونی روستایی و البته دنومانی قابل‌قبول باعث شده که نمایشنامه **وقتی گیاه‌ها گریه می‌کنند** نیز به اثری روستانگارانه، و نه قوم‌نگارانه مبدل شود. او در نمایشنامه **صدای سیمره** هم اگرچه به مضمونی نظامی سیاسی پرداخته، اما لایه‌های فرهنگی و مدنی نهفته در بطن مردم لرستان را نادیده نگرفته که این نیز نشان از توجه نویسنده به دو عنصر دین و قوم در فرهنگ مردم لرستان دارد. تاکید مسعودی بر پایگاهی مردمی برای رسیدن

به آرمان‌هایی انسانی باعث شده لباسی مدرن را تن‌پوش شخصیت‌هایی سنتی‌اش بکند. مسعودی جزو اندک نویسندگان بومی است که قرار را بر فرار ترجیح داده و در خرم‌آباد مانده است. حمید صفایی در نمایشنامه **کل و وی** فضایی مطلوب و قابل‌بررسی در زمینه ایران‌نگاری خلق کرده، اما ابعاد ساختاری متن وی نتوانسته عناصر و مفاهیم بومی جاری در فرهنگ قوم لر را روشن کند زن در این نمایشنامه همان زن لر، و مرد همان مرد و کارآیی سایر اشخاص و ماجرا لَری است، اما فقط درهمین‌حد از فرهنگ و مدنیت قوم لر توشه برداشته است. کمااینکه اگر نام‌ها و مکان‌های نمایشی در متن‌هایش تغییر کند هیچ لطمه‌ای به فرهنگ نهفته در آن‌ها نمی‌زند. درواقع باید گفت که این نیز روستایی قلمداد می‌شود. یکی از نمایشنامه‌هایی که با موضوع دفاع مقدس به نگارنده این مقاله رسیده **لحظه‌های دل** نوشته مهرداد توکلی است. این متن با همه مزیت‌های نمایشی، بدون فرهنگ لُرپردازی است.

نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که:

۱- هنرمندان هنرهای نمایشی استان لرستان از سال ۱۳۱۲ به بعد با تئاتر ایران ارتباط داشته‌اند اما تا قبل از سال ۱۳۵۲ فقط مرتضی جزایری با نمایشنامه **نروک** به معرفی فرهنگ قوم لر پرداخته است.

۲- نزدیک به چهل درصد از نمایشنامه‌های موجود رنگ‌وبوی فرهنگ بومی را دارد، اما همه این چهل درصد از متن ها الزاما لری قلمداد نمی‌شوند.

۳- از میان نویسندگان بومی تنها سه نویسنده زن به جرگه نمایشنامه‌نویسان لرستان پیوسته‌اند. درحالی‌که نقش زن در فرهنگ عامه زاگرس‌نشینان همواره برابر و حتی در برهه‌ای از زمان بیش از مرد بوده است.

۴- در بسیاری از نمایشنامه‌ها، جایگاهی خاص برای حضور موسیقی بومی درنظر گرفته شده است.

۵- اغلب نمایشنامه‌های آنان به سمت شعارزدگی و سطحی‌گویی مفرط و رایج سوق پیدا کرده است.

۶- از میان نویسندگان اثرگذار بومی می‌توان به مرتضی جزایری، عبدالرضا فریدزاده، سیدسیامک موسوی، علی شجاعی، منوچهر منوچهری، نصرت اله مسعودی و قدرت اله فتحی اشاره کرد. نسل دوم نویسندگان نیز به محسن سراجی، بهزاد پاکدل، زهرا فروغی، کیومرث جمشیدی، سهراب میثمی، غلامعباس گودرزی، مهرداد توکلی، حمید صفایی، اردشیر کاکاوند و فرزاد صفدری می‌رسد که تلاش‌هایی قابل‌قبول، اما مقطعی در زمینه قوم‌شناسی داشته‌اند، بسیاری از ابعاد قوم‌شناسانه در آثار آنان روشن نشده و رابطه قوم لر با بوم، با دین، با زن، با اسطوره‌های مذهبی و با انسان‌شناسی فرهنگی، ازجمله داستان‌های علی‌مردان‌خان، نامدارخان، آیین‌های چهل‌سرو، به گاه، مال‌کنون، هیاری، سیت‌بیارم‌ها، کمانچه، گلبنی‌ها و شال و ستره و مانند این‌ها در آثارشان کمرنگ مانده است.

۷- در اثری به نام **جلاله**، با زنی روبه‌رو می‌شویم که قوم لر در سده‌های گذشته با نگرشی مریم‌گونه، او را همواره بزرگ نگاه داشته است، اما متأسفانه فقط در یک اثر به معرفی جلاله پرداخت شده است.

۸- در بسیاری از آثار نویسندگان لرستان، ستیزه‌های دراماتیک در اغلب متون موجود بر پایه آب، خاک، زمین، زن، خون‌بس و ازاین‌دست حکایاتی است که در اقصی‌نقاط ایران مطرح شده و ارباب و رعیتی روستایی را برملا می‌کنند. بنابراین کاملاً روستایی پردازش شده است.

۹- نویسندگان بومی سه عنصر اساسی زبان، فرهنگ و نژاد را در پرداخت ایده‌های خود نادیده گرفته‌اند.

۱۰- درام‌نویسان لرستانی دین خود را به مدنیت، فرهنگ و تاریخ قوم لر ادا نکرده‌اند. کمااین‌که اعتبار زن ایرانی در عصر هخامنشیان برگرفته از منش و جایگاه زنان زاگرس بوده درحالی‌که شخصیت زن در اغلب نمایشنامه‌های لری بدون اعتبار و جایگاه کدبانویی است.

۱۱- زاگرس و زاگرس‌نشینی از آغاز مدنیت تاکنون همواره تاریخی بسیار پرافت‌وخیز و سرشار از تلخ‌وشیرین‌های مبتنی بر فتوحات، شکست‌ها، داستان‌ها، متل‌ها و افسانه‌هایی بوده که هرکدام به‌نوبه‌خود واجد جنبه‌های دراماتیک و اجرایی هستند. اما ازنظر درام‌نویسان بومی محو و گم شده اند.

۱۲- فرار درام‌نویسان لرستانی به تهران یکی از دلایل عمده این ضعف به‌شمار می‌آید. درام‌نویسان کوچنده از لرستان برخلاف سایر هنرمندان ازجمله بازیگران و کارگردانان که موفقیت چشمگیری در کشور کسب کرده‌اند، بسیار ناموفق عمل کرده‌اند.

پیشنهاد

۱ - تشکیل کانون درام‌نویسان لرستان در تهران

۲ - تاسیس انجمن تاریخ‌نگاری و اسطوره‌شناسی لرستان

۳ - تاسیس کانون قوم‌نگاری در لرستان

۴ - تاسیس کانون نمایشنامه‌نویسان بومی لرستان

۵ - تاسیس کانون انسان‌شناسی تئاتر در لرستان

■ فهرست منابع

ابراهیم پور، محسن(۱۳۸۰) **مجموعه مقالات همایش فرهنگ قوم لر** . تهران، نشر نقش سیمرغ
ادوارد، ساپیر(۱۹۶۷) **انسان‌شناسی**. مجموعه مقالات به فرانسه
امان الهی، سکندر(۱۳۸۴) **موسیقی در فرهنگ لرستان**. خرم آباد، افکار
اورنگ، مراد(۱۳۳۵) **جشنهای ایران باستان**. تهران، نشر راستی
ایزدپناه، حمید(۱۳۸۴) **لرستان در گذر زمان**. تهران، اساطیر
براکت، اسکار. گ(۱۳۷۲) **تاریخ تئاتر جهان**. ترجمه هوشنگ آزادی ور. جلد اول. تهران، مروارید
بهزادی، رقیه (۱۳۸۴) **قوم های کهن**. تهران، نشر طهوری
بهزادی، رقیه(۱۳۸۲) **قوم های کهن در قفقاز و بین النهرین**. تهران، نشرنی
پرنیان، موسی(۱۳۸۰) **فرهنگ عامه کرد**. تهران، نشرهنر دانش
جزایری، مرتضی (۱۳۷۷) **پریسکه**. خرم آباد، انتشارات افلاک
جنیدی، فریدون(۱۳۷۴) **زندگی و مهاجرت آریاییان**. چاپ دوم . تهران، مولف
دستغیب، عبدالعلی(۱۳۵۵) **پیام نوین شماره (۲)** ، دوره یازدهم، تهران.
دورانت، ویل (۱۳۸۱) **تاریخ تمدن**. مترجم احمد آرام و...، چاپ هشتم، جلد اول. تهران: علمی فرهنگی
رضی، هاشم (۱۳۸۰) **گاهشماری و جشن های ایران باستان**. تهران، بهجت
رضایی، عبدالعظیم(۱۳۷۹) **تاریخ هزارساله ایران**. چاپ نهم جلد اول. تهران، نشر اقبال و مروی
روح الامینی، محمود(۱۳۸۲) **زمینه فرهنگ شناسی**. هفتم. تهران، عطار
روح الامینی، محمود(۱۳۸۳) **به نقل از سنت اگوستین. گرد شهر باچراغ. عطار** . دوازدهم .تهران
صادقی، قطب الدین(۱۳۷۲) **فصلنامه هنر** . شماره (۲۶). تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت ارشاد
صفی زاده، فاروق(۱۳۸۴) **تیر و مرداد**. تهران، ایران مهر
عارف، محمد(۱۳۹۳) **کمیجان سرزمین شگفت انگیز تات ها و مادها**. چاپ دوم. تهران، طهوری
عارف، محمد(۱۳۸۸) **درخت گیان. آیین‌های نمایشی قوم ارمن**. تهران، انتشارات نایبری
فکوهی، ناصر(۱۳۸۶) **تاریخ اندیشه ها و نظریه های انسان‌شناسی**. تهران، نشر نی
کیا، خجسته (۱۳۷۵) **قهرمانان بادپا در قصه‌ها و نمایش‌های ایرانی**. تهران، نشر مرکز
موسوی، سیامک (۱۳۷۹) **نمایش در لرستان**. خرم آباد، نشر پیغام.
نوذرپور، علی و ابراهیم موسوی نژها (۱۳۸۲) **فرهنگ عشایر ایران**. تهران، آنزان

■ پی‌نوشت‌ها

۱ - عزیزاله رخش خورشید. بامدی، طایفه‌ای از بختیاری: ۱۲۴ (به نقل از مقدمه‌ای بر فرهنگ عشایر ایران. نوشته علی نوذرپور و...۱۳۸۲: ۱۰۳ »

بررسی تطبیقی آرای جامعه‌شناختی امیل دورکیم در دو نمایش‌نامه یرما و خانه برناردا آلبا نوشته فدریکو گارسیا لورکا

سپیده باقری لویه [نویسنده مسوول]

ناهید احمدیان

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۴/۰۲/۱۶ | تاریخ پذیرش نهایی ۱۳۹۴/۰۵/۱۹

بررسی تطبیقی آرای جامعه‌شناختی امیل دورکیم در دو نمایش‌نامه یرما و خانه برناردا آلبا نوشته فدریکو گارسیا لورکا

سپیده باقری لویه
دانشجوی دکترای ادبیات انگلیسی، پردیس بین المللی کیش دانشگاه تهران

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

چکیده

امیل دورکیم یکی از نظریه‌پردازان برجسته جامعه‌شناسی است که مطالعاتش در این حوزه سبب شده است این رشته، در شمار یکی از مهم‌ترین زیرشاخه‌های علوم‌انسانی قرار بگیرد. در بخشی از آرای دورکیم، او واقعیت‌های اجتماعی، یا ارزش‌های مشترک، را وجدان جمعی مردمان یک جامعه ابتدایی می‌نامد و بر این باور است که تمرین خواسته یا ناخواسته این ارزش‌ها ازسوی اعضای جامعه، به حفظ همبستگی آن جامعه می‌انجامد. فدریکوگارسیا لورکا، نمایش‌نامه‌نویس اسپانیایی در آثار نمایشی‌اش، با دقتی موشکافانه به بازنمود سنت‌ها و آداب زادگاه خود پرداخته و تلاش کرده تصویری باورپذیر از جوامع سنتی و بسته جامعه اسپانیا در اوایل قرن بیستم ارایه کند. مقاله حاضر به بررسی نظریات دورکیم در مورد نوع همبستگی جوامع و انواع آن‌ها، در دو نمایش‌نامه لورکا، یرما و خانه برناردا آلبا، که روایتگر پیوندهای عمیق مردمان جنوب اسپانیا با سنت‌هایشان است می‌پردازد و نشان می‌دهد چگونه فراساختارهای غیرمادی جامعه‌ای که لورکا به‌تصویر می‌کشد به تمرین آنچه دورکیم نظم و انسجام اجتماعی در جوامع بدوی می‌نامد، انجامیده است. بررسی حاضر به دنبال نشان دادن امکان ارایه یک تحلیل جامعه‌شناختی از آثار نمایشی و به‌تَبَعِ آن ارایه یک تحلیل تطبیقی است که می‌تواند به بسترسازی علمی و مدون در مطالعات ادبی بیانجامد.

واژگان کلیدی: امیل دورکیم، فدریکو گارسیا لورکا، یرما، خانه برنادا آلبا، جامعه‌شناسی، اسپانیا

مقدمه

امیل دورکیم (۱۹۱۷–۱۸۵۸)، جامعه‌شناس، روان‌شناس اجتماعی و فیلسوف فرانسوی، یکی از چهره‌های موثر در تغییر روش‌شناسی پژوهش‌های علوم‌انسانی است. مهم‌ترین سهم او در مطالعات جامعه شناختی، رویکرد علم‌محور وی در این مطالعات است. او که درکودکی و نوجوانی به فراگیری اصول خاص مذهب یهود پرداخته بود، بعدها، با انتقاد صریح از چنین آموزش‌های عمومی بر به‌کار بستن "اصول و مبانی علمی" تاکید کرد و خواهان تجدیدنظر در برنامه درسی مدارس، که در آن‌زمان بیشتر بر ادبیات و زیبایی‌شناسی تاکید می‌کرد؛ شد (ریتزر، ۲۰۱۱: ۸۷). پرداختن به مفاهیم مدون علمی در پژوهش‌های جامعه‌شناختی در آثاری چون تقسیم کار اجتماعی (۱۸۹۳) و قواعد روش جامعه‌شناسی (۱۸۹۵) و نقش تعیین‌کننده‌ای که دورکیم با پرداختن به آن‌ها تحولات بزرگی را در مطالعات جامعه‌شناختی به‌وجود آورده، سبب شده امروزه از او با عنوان پدر جامعه‌شناسی یاد کنند.

دورکیم به‌عنوان یک اثبات‌گرا بر این باور است که بررسی علمی حقایقِ جامعه‌شناختی تنها برون‌رفت از شرایط موجود و راهکاری برای "هدایت اخلاقی جامعه" است (ریتزر، ۲۰۱۱: ۸۷). او موضوع اصلی جامعه‌شناسی را مطالعه دقیق پدیده‌هایی می‌داند که آن‌ها را "واقعیات اجتماعی" می‌نامد (ریتزر، ۲۰۱۱: ۱۹). دورکیم این واقعیات را "چیز" تلقی می‌کند و بر این باور است که آن‌ها، در عین موجودیت مستقل خود، در سراسر یک جامعه معین، عام هستند (علاقه بند، ۱۳۸۴: ۱۶۴). هم‌چنین واقعیات اجتماعی، نیروها و ساختارهایی هستند که خارج از اراده فرد و به‌صورت "تحمیلی" بر او عمل می‌کنند (ریتزر، ۲۰۱۱: ۱۹). این واقعیت‌های اجتماعی به‌صورت "عینی" سیطره‌ی خود را بر تمام افراد جامعه اعمال می‌کنند و وسیله توضیح رفتار اجتماعی انسان‌ها هستند (ریتزر، ۲۰۱۱: ۷۸). ازمنظری خُردنگرانه، دورکیم این واقعیات اجتماعی را به دو نوع "مادی" و "غیرمادی" تقسیم می‌کند. نخست، واقعیت‌های مادی (مانند قانون و بوروکراسی) که به‌صورت مستقیم قابل‌مشاهده هستند (ریتزر، ۲۰۱۱: ۷۷) و دوم واقعیت‌های غیرمادی مثل نهادهای فرهنگی و اجتماعی (ریتزر، ۲۰۱۱: ۲۰). دورکیم "قوانین، اصول اخلاقی، ارزش‌ها، عقاید مذهبی، سنت‌ها، مدها، جشن‌ها و مراسم و مجموعه قوانین فرهنگی و اجتماعی حاکم بر زندگی اجتماعی" را از مصادیق این واقعیات اجتماعی غیرمادی می‌داند (استولی، ۲۰۰۵: ۲۳). او تاثیر واقعیات مادی مانند قانون و بوروکراسی را بدیهی می‌داند و آنچه برای او ازمنظر جامعه‌شناسی قابل‌توجه است، واقعیات غیرمادی و نوع و نحوه تاثیر آن‌ها در پیشبرد روابط انسانی در انواع مختلف جوامع است. دورکیم در ادامه نشان می‌دهد که چگونه چنین واقعیاتی "نظم اجتماعی" را در جامعه هدایت می‌کند و به آن "انسجام" یا "همبستگی اجتماعی" می‌دهد –انسجامی که توسط فراساختارهایی

چون سنت، فرهنگ، مذهب و باورهای اخلاقی ایجاد می‌شود و بسته‌به میزان بدویت و یا تمدن جوامع و نوع زیست انسانی آن‌ها، در روابط اجتماعی افراد تمرین می‌شود، قوام می‌یابد و تثبیت می‌شود.

فدریکو گارسیا لورکا (۱۹۳۶-۱۸۹۸) شاعر و نمایش‌نامه‌نویس بنام اسپانیایی است که حضور پررنگ و ملموس تصاویر بومی و سنت‌های فکری و آیینی مردمان اسپانیا جان‌مایه آثار او هستند. او در شهر کوچکی در نزدیکی گرانادا زاده شد، جایی‌که زندگی در نزدیکی طبیعت و آشنایی با سنت‌های کهن مردم روستا تاثیری عمیق بر او گذاشت. اشعار و نمایش‌نامه‌های لورکا، آکنده از تصاویری هستند که او از طبیعت بکر گرانادا و فرهنگ غنی ساکنانش وام گرفته بود. او در کارنامه ادبی خود شاعرانگی را با نمایش‌نامه‌نویسی تلفیق کرده و ازاین‌رهگذر توانسته آینه تمام‌نمایی از باورها، ارزش‌ها و آیین مردم اسپانیا ارایه کند. بااین‌وجود باید به خاطر نیز داشت که طرحی که لورکا از جامعه اسپانیای اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم می‌زند، در عین پایبندی به بازنمایی آنچه درمیان مردمانش به‌عنوان "واقعیات اجتماعی" می‌گذرد، رویکردی انتقادی نیز دارد. چنان‌که، به باور بونادیو، اگرچه نمی‌توان او را یک نویسنده سیاسی به‌شمار آورد، اما او هرگز نسبت به وقایع اطرافش "بی‌تفاوت و یک نظاره‌گر صرف" نبوده است (دنیس،۲۰۰۷: ۱۷۰). او این حساسیت لورکا را بیش از هرچیز مرهون بزرگ شدن در خانواده‌ای می‌داند که گرچه خود به طبقات میانی جامعه تعلق داشتند اما هرگز نسبت به سرنوشت زیردستان خود بی‌تفاوت نبودند (دنیس،۲۰۰۷: ۱۷۱). ثمره این پیشینه خانوادگی برای لورکا فراتر از فراگیری "دانشی بدون‌واسطه و احترام نسبت به طبقه کارگر روستایی، شرایط زندگی و سنت‌های فرهنگی شان" و بیش از هرچیز کسب "وجدانی اجتماعی" بود (دنیس،۲۰۰۷: ۱۷۲). با وجود پرداخت‌های نمایشی لورکا بر پایه چنین "وجدان اجتماعی"، کارهای او در پرداخت فرم اثر فقط تابع سنت رئالیسم میانه قرن نوزدهم نیستند. ردپای تاثیرات سمبولیسم (دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۶) سوررئالیسم (دلگادو، ۲۰۰۸: ۱۴۰) و اکسپرسیونیسم (دلگادو، ۲۰۰۸: ۷۵) نیز به‌روشنی در آثار او قابل‌مشاهده‌اند. بااین‌حال لورکا در مصاحبه‌ای یکی از دو دغدغه مهم درآثارش را مسایل اجتماعی عنوان می‌کند (دلگادو، ۲۰۰۸: ۱۳۹). از دید لورکا یک اثر ادبی باید در عین شاعرانه بودن، زندگی را به‌تصویر بکشد: شخصیت‌های روی صحنه نمایش باید " لباس شعر به تن کنند" اما درعین‌حال، تماشاگر باید "خون و استخوان شان" را حس کند (دلگادو، ۲۰۰۸: ۱۳۹). از میان نمایش‌نامه‌های لورکا که شاعرانگی‌های سمبولیسم را با ادبیات نمایشی درآمیخته‌اند، می‌توان به **مردم** (۱۹۳۰-۱۹۲۹)، **وقتی پنج سال می گذرد** (۱۹۳۱) و **فیلم‌نامه سفر به ماه** (۱۹۲۹) اشاره کرد. آثار بنام‌تر او بستری واقع‌گرایانه دارند که از آن‌جمله می‌توان به **طلسم شیطانی پروانه** (۱۹۲۰-۱۹۱۹)، **خیمه شب‌بازی دُن کریستوبل**

(۱۹۲۳)، **عروسی خون** (۱۹۳۳)، **یرما** (۱۹۳۴) و **خانه برناردا آلبا** (۱۹۳۶) اشاره کرد. این آثار، چه آن‌هایی که با رویکردهای نمادگرایانه نوشته شده اند و چه آن‌هایی که به سنت رئالیسم میانه قرن نوزدهم نزدیکند، مملو از عناصر فرهنگ منحصربه‌فرد مردمان زادگاهش گرانادا (غرناطه) هستند و او در آن‌ها آواها، نواها، قصه‌ها، افسانه‌ها و آداب‌ورسوم مردمان این ناحیه را جان‌مایه پرداخت‌های نمایشی خود قرار می‌دهد تا ازاین‌رهگذر روابط اجتماعی مردمان سرزمینش را بر پایه باورهای دینی و قومی‌شان به نمایش بگذارد. از میان آثار هنری معروف او **عروسی خون**، **یرما** و **خانه برناردا آلبا**، تریلوژی روستایی خوانده می‌شوند. در این سه اثر، لورکا با به‌تصویر کشیدن سنت‌ها و رسوم مردمان گرانادا و نشان دادن دایره بسته روابط اجتماعی آن‌ها، نقدی آگاهانه نسبت به فضای بسته جامعه اسپانیای آن دوران ارایه می‌کند. آنچه پس از این می‌آید بررسی نگاه انتقادی لورکا به این بستر فرهنگی در دو نمایش‌نامه **یرما** و **خانه برناردا آلبا**، در سایه آرای جامعه‌شناختی امیل دورکیم است. در ابتدا پیشینه ای پژوهشی درباره میزان و نحوه دریافت دورکیم و لورکا در ایران ارایه شده است. به‌دنبال آن، مفاهیم نظری لورکا می‌آید و درنهایت تلاش شده است دو نمایش‌نامه یادشده در سایه مبانی نظری بحث شده، تحلیل شوند.

پیشینه پژوهشی:

امیل دورکیم چهره شناخته‌شده‌ای در ایران است. از میان کتاب‌های او که به فارسی ترجمه شده‌اند، می‌توان به **درباره تقسیم کار اجتماعی** (۱۳۶۹)، **قواعد روش جامعه‌شناسی** (نخستین‌بار ۱۳۵۵)، **جامعه شناسی و فلسفه تعریف پدیده های دینی** (۱۳۹۱)، **تربیت اخلاقی** (۱۳۹۱)، **تربیت و جامعه‌شناسی** (۱۳۹۰) و **خودکشی** (۱۳۷۸) اشاره کرد. علاوه‌بر کتاب‌هایی که درباره دورکیم و آرای او به فارسی ترجمه شده‌اند ، مقالات و رساله‌های متعددی نیز با محوریت آرای دورکیم در ایران نوشته شده‌اند. بااین‌حال، قریب‌به‌اتفاق آثار چاپ‌شده در مورد دورکیم محدود به رویکردهای دینی، آموزشی و (در بهترین و البته کم‌ترین حالت) حقوقی است و تقریبا هیچ اثری به بررسی آرای دورکیم در حوزه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات نپرداخته است. این درحالی است که به‌سبب اهمیتی که دورکیم برای پژوهش در حوزه روابط اجتماعی سنت و فرهنگ قایل است، بازخوانی آثار ادبی که به این مولفه‌ها می‌پردازند، در سایه نظریات او نه‌تنها در گشایش افق‌های معنایی بسیاری برای متن کارسازند بلکه می‌تواند ابعاد جدیدتری را نیز بر مطالعات علوم‌اجتماعی بگشاید. ازسوی‌دیگر، لورکا نویسنده‌ای است که اشعارش بیش از نمایش‌نامه‌هایش موردتوجه مترجمان ایرانی قرار گرفته است. از میان پانزده مجموعه اشعار لورکا، شش مجموعه با نام‌های **آوازهای کولی** (۱۳۵۳)، **اشعار برگزیده فدریکو گارسیا لورکا** (۱۳۸۸)، **فصلی در غرناطه** (۱۳۸۶)، **قصیده مجروح آب** (۱۳۸۲)، **مرغ عشق میان دندان های تو** "**ترانه های عشق و مرگ**"

(۱۳۸۱)و **آن ستاره عاشق پیشه: عاشقانه های فدریکو گارسیا لورکا** (۱۳۹۲) به فارسی ترجمه شده‌اند. نخستین ترجمه‌های لورکا در دهه چهل وارد ایران می‌شوند. از میان هفده نمایش‌نامه او، **خانه برناردا آلبا** نخستین‌بار در سال ۱۳۴۸ و **یرما** و **عروسی خون** در سال ۱۳۴۷ توسط احمد شاملو ترجمه می‌شوند. تا دهه هفتاد لورکا فقط با این سه نمایش‌نامه در ایران شناخته شده است. در دهه هشتاد است که اندک اقبالی نسبت به دیگر نمایش‌نامه‌های او نشان داده می‌شود و دوشیزه رزیتا (۱۳۸۳)، **ماریانا پیندا** (۱۳۹۱) و گردش باستر کیتون (هشت نمایش‌نامه کوتاه) (۱۳۹۳) ترجمه می‌شوند. تعداد پایان‌نامه‌های نوشته‌شده درباره لورکا نیز به تعداد انگشتان یک دست نمی‌رسند که ازاین‌میان یکی بر روی اشعار لورکا و دو تای دیگر به بررسی مضمونی با دریافت‌های زن‌محور در نمایش‌نامه‌های لورکا است . مقاله‌نویسی درباره لورکا نیز به همین‌اندازه مهجور مانده است. از میان سه مقاله دانشگاهی که درباره لورکا نوشته شده‌اند، یکی درباره اشعار لورکا، دیگری به آرا و مجموعه نظریات وی و تنها یکی از آن‌ها درباره یکی از نمایش‌نامه‌های اوست. فقدان پژوهش‌های علمی درباره لورکا در مطالعات دانشگاهی ایران بسیار چشمگیر است. این کمبود با توجه به انبوه کتاب‌ها، مقاله‌ها و رساله‌هایی که هرساله در خارج از ایران درباره لورکا به تحریر درمی‌آیند نیز کاملا محسوس است. به‌نظر می‌رسد به‌دلیل پرداختن به جامعه سنتی اسپانیا و آداب‌ورسوم توده‌ای عصر خودش، لورکا تصویری از جامعه‌ای را به نمایش می‌گذارد که می‌تواند قرابت‌های جامعه‌شناختی و فرهنگی نزدیک با جامعه سنتی ایران داشته باشد. ضرورت پرداختن به نمایش‌نامه‌های او، به‌ویژه، ازآن‌لحاظ حایزاهمیت است که نگاه انتقادی و تحلیل آسیب‌شناختی منحصربه‌فرد او از جامعه بسته اسپانیای آن‌روزها، می‌تواند دست‌کم شمایی از ضرورتی که در پرداختن به مشکلات جامعه‌شناختی محیط‌های کوچک‌تر و بسته‌تر جامعه ایرانی احساس می‌شود، به‌دست دهد. حال اگر چنین رویکردی با عطف به مطالعه تحلیلی و هدفمند رشته‌ای چون جامعه‌شناسی انجام گیرد، ره‌آوردی دوچندان دارد: نخست آنکه به‌این‌وسیله می‌توان توانِ بالقوه متون نمایشی را در بازنمایی آسیب‌شناسانه و تحلیلی جوامع انسانی به تماشا نشست و دوم آنکه به ضرورت و نیز سودمندی مطالعات میان‌رشته‌ای و تطبیقی در علوم‌انسانی پرداخت. پژوهش‌هایی که می‌توانند بسترساز آگاهی و فهم عمیق‌تری از روابط انسانی باشند. علت انتخاب نمایش‌نامه‌های **یرما** و **خانه برناردا آلبا**، اشتراک آن‌ها در دو مولفه است. یکی رویکرد متفاوت سه‌گانه‌ی **عروسی خون**، **یرما** و **خانه برناردا آلبا** در مقایسه با دیگر نمایش‌های لورکاست. کثلین که این رویکرد را سلبی می‌داند بر این باور است که این سه نمایش‌نامه در برخورد با مقوله تاتر نسبت به نمایش‌های مقدم لورکا جداسرند. سلبیت این نمایش‌نامه‌ها، آن‌ها را به تئاتر مدرن آیرونیک نزدیک‌تر می‌کند. "نفی، هم در مقام یک اصل و هم به مثابه یک تمهید آیرونیک، وزنه

ای قدرتمند برای پرداختن به تاثیرات بصری این نمایش نامه ها به شمار می رود" (کتلین، ۱۹۸۰: ۵۱۲). مولفه دیگر، لحاظ مشترکات جامعه‌شناختی این دو اثر است. بررسی الگوهای رفتاری مشترک در بستر جوامع و فرهنگی‌هایی که ویژگی‌های زیست‌شونده همسانی دارند، هم به درک بهتر این الگوها می‌انجامد و هم ازمنظری زیبایی‌شناختی و تحقیقی بررسی این الگوها را در دو یا چند اثر به‌طورهم‌زمان ممکن می سازد. با این تفاسیر، مقاله حاضر به بررسی این دو نمایش‌نامه از نگاه آرای جامعه‌شناختی امیل دورکیم می‌پردازد. در ادامه، مبانی نظری و به دنبال آن تحلیل دو نمایش‌نامه با عطف به این آرا ارایه می‌شود.

مبانی نظری:

دورکیم تدوام و بقای جوامع انسانی را در همبستگی می‌داند، "یعنی، پیدایی این احساس در مردم که آنان "اعضای یک پیکرند" و با یکدیگر پیوند دارند" (علاقه‌بند، ۱۳۸۴: ۱۶۶). این پیوند بسته به نوع روابط و مدنیت افراد جامعه می‌تواند به دو شکل به‌وجود آید: "همبستگی مکانیکی (ماشینی) " و " همبستگی ارگانیک (اندام‌وار) " . دورکیم عامل اتحاد افراد در جوامع ابتدایی را اعتقاد آن‌ها به اصول اخلاقی مشترک می‌داند. او این جوامع را دارای "همبستگی (انسجام) مکانیکی" معرفی می‌کند. در نقطه‌مقابل او از جوامع دارای " همبستگی ارگانیک" نام می‌برد و معتقد است که انسجام افراد در جوامع مدرن بیش از هرچیز از "تقسیم کار" در میان آن‌ها به‌وجود می‌آید (ریتزر، ۲۰۱۱: ۸۵). مساله مهم این‌جاست که دورکیم اتحاد افراد در جوامع سنتی را مرهون "اشتراکات" یا "همانندی" آن‌ها تلقی می‌کند. علاقه‌بند به نقل از آرون می‌نویسد: "هنگامی که این شکل از همبستگی بر جامعه مسلط باشد، افراد جامعه چندان تفاوتی با یکدیگر ندارند، آنان که اعضای یک اجتماع واحد هستند به هم می مانند و احساسات واحدی دارند زیرا به ارزش های واحدی وابسته اند و مفهوم مشترکی از تقدس دارند. جامعه از آن رو منسجم است که افراد آن هنوز تمایز اجتماعی پیدا نکرده اند" (علاقه‌بند، ۱۳۸۴: ۱۶۶). در نقطه‌مقابل، همبستگی اعضای یک جامعه مدرن را باید در "تفاوت ها و تمایزات" آن جست‌وجو کرد (ریتزر، ۲۰۱۱: ۸۵). این نوع همبستگی بر رابطه پیچیده‌ای استوار است که به‌جای آنکه بر احساس ساده تعلق داشتن به یکدیگر استوار باشد (چیزی که در جوامع ابتدایی می‌بینیم) بر تعقل و قانون استوار است. علاقه‌بند به نقل از گیدنز می‌نویسد: "همبستگی انداموار یا ارگانیک- یعنی، بستگی متقابل افراد با گروه ها به یکدیگراز طریق مناسبات مبادله ای نظم- تنها زمانی به شکل بارز ظاهر می شود که تخصصی شدن تولید پدید آمده باشد؛ زیرا پیش فرض همبستگی ارگانیک، رشد تفاوت های میان افراد است نه شباهت شان به یکدیگر" (علاقه‌بند، ۱۳۸۴:۱۶۷). جامعه مبتنی بر همبستگی ارگانیک جامعه‌ای نامتجانس است که تفاوت‌ها نه شکل متخاصم بلکه رابطه‌ای مکملی با یکدیگر دارند و کار افراد

در سایه تعاون و آگاهی از وابستگی اندام‌وار به دیگر حرفه‌ها شکل می‌گیرد. چنین جامعه‌ای مدام درحال‌تحول، بازاندیشی و تبسیط است و روابط هوشمندانه و حسابگری می‌طلبد. این در حالی است که در جوامع بسته و ابتدایی، پایبندی به فراساختارهای آیینی و ماورایی، اساس تجمیع افراد آن جامعه است. یکی از این رویکردهای فراساختارگرایانه در جوامع ابتدایی، پایبندی اعضای آن‌ها به اصول اخلاقی مشترکی است که دورکیم با عنوان "وجدان جمعی قدرتمند" از آن یاد می‌کند (ریتزر، ۲۰۱۱: ۲۰). تعریف دورکیم از " وجدان جمعی" از این قرار است: "مجموعه اعتقادات و تمایلات مشترک در بین میانگین افراد یک جامعه که نظامی معین و مستقل را تشکیل می دهد...]و[کاملا با وجدان های فردی متمایز اند" (ریتزر، ۲۰۱۱: ۸۱). از ویژگی‌های این وجدان جمعی، متجانس‌سازی افراد و نیز جبرگرایی آن‌ها در تحمیل انقیاد کورکورانه نسبت به اعتقادات، ارزش‌ها و آیین مرسوم آن‌هاست. محل تمرین این اجبارها و نیز تحکیم آن‌ها در گروه‌های خویشاوندی، قومی و قبیله‌ای است و همین تمرکزگرایی کلون‌وار، کانون فعالیت‌های نیمه‌اجتماعی، و نامتنوع آن‌هاست. ازنظر دورکیم گریز از این وجدان اجتماعی غیرممکن است: "تمام افراد باید خود را با فرمان های اخلاقی صادر شده از سوی جامعه هماهنگ نمایند، در غیر این صورت، قدرت قهریه گروه های مردمی، افراد را به اطاعت واداشته، آنها را در ارزش های اخلاقی، مطیع خود می نماید" (محمدی، ۱۳۸۶: ۴۱). دورکیم قانون حاکم بر جوامع دارای همبستگی مکانیکی را قانونی "سرکوب‌گر " می خواند : " به دلیل اینکه در این نوع جوامع مردم دارای تشابهات بسیارند و به اصول اخلاقی مشترک پایبند هستند، هرگونه عدول نسبت به نظام ارزشی مشترکشان برای اکثریت آنها مسئله ساز خواهد بود...یک خطا کار برای هر عملی که نظام اخلاقی جمعی را خدشه دار کند، به شدت تنبیه خواهد شد" (ریتزر، ۲۰۱۱: ۹۰). درواقع در جوامع مکانیکی "نقض هنجارها گناهی عظیم" به‌شمار می‌رود زیرا "قانون و نظام حقوقی بسیار سختگیر است" (یوسفیان، ۱۳۶۹: ۵) .

تصویرپردازی لورکا از اسپانیای عصر خودش، بر چنین جامعه‌ای استوار است. بستر حوادث قصه‌های **یرما** و **خانه برناردا آلبا** جوامع بسته‌ای هستند که به‌دنبال تمرین و تثبیت همبستگی‌های مکانیکی خود فاجعه می‌آفرینند. لورکا نشان می‌دهد که چگونه این فجایع، نتیجه گریزناپذیر انقیاد بی‌چون‌وچرا به شبکه‌ای از روابط آیینی و سنتی است که به‌جای میدان دادن به تفاوت‌های فردی، با سرکوب این تفاوت‌ها به‌دنبال بقای بدوی جمعی است. شاید به‌تعبیری این فجایع علاوه برآنکه نشانی از طغیان های فردی در برابر سرکوب‌های جمعی باشد، آغاز گذر این جوامع از فضای بسته‌شان و دخول به زیست‌های گروهی متمدن‌تر و مبتنی بر انسجام ارگانیک نیز هست. اما در هرچه باشد این روند، گذر "جهانی" است " که خسته است و پیر است و خون جوان می طلبد." آنچه در ادامه می‌آید تحلیل این جوامع بدوی، روابط محتوم و نیز واکنش‌های طغیانی برخی از

چهره‌های داستان، بر اساس آرای دورکیم و تحلیل و برداشت او از چنین جوامعی است.

بحث و بررسی:

یرما داستان زندگی زنی جوانی به همین نام در یکی از روستاهای گرانادا است. اوکه نامش در لغت به‌معنای "نازایی وسترونی" است)دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۶)، در حسرت داشتن فرزند روزگار می‌گذراند اما به‌نظر می‌رسد شوهرش، خوان ، چندان از این شرایط ناراضی نیست. خوان چوپان از زندگی انتظار زیادی ندارد و کشمکش و بی‌تابی یرما برای داشتن فرزند او را کلافه کرده است: "از این آه و ناله دایمی طاقتم تاق شده. به خاطر چیزهای پا در هوا، به خاطر هیچ و پوچ" (لورکا، ۱۳۹۲: ۷۲). یرما اما، طور دیگری فکر می‌کند. چیزی‌که برای خوان "هیچ و پوچ" است، برای او حیاتی است: "من، تو نیستم. مردا تو زندگی خیلی چیزا دارن. گله، زمین، معاشرت، ولی ما زن ها فقط بچه داریم" (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۴). او برای صاحب فرزند شدن دست به هر کاری می‌زند: از مشورت کردن با زنان کهنسال ده (لورکا، ۱۳۹۲: ۲۰)، تا پناه بردن به جادو (لورکا، ۱۳۹۲: ۵۵) و دخیل بستن به یک زیارتگاه (لورکا، ۱۳۹۲: ۶۳)– اقداماتی که باوجود مخالفت شدید شوهرش و ترس او از بدنامی‌شان، هم‌چنان توسط یرما ادامه پیدا می‌کند. نمایش‌نامه پایانی تراژیک دارد: یرما که ازیک‌سو به‌شدت مستاصل شده و ازسوی‌دیگر از بدبینی‌ها و مراقبت‌های شبانه‌روزی خوان به ستوه آمده، دست به قتل او می‌زند.

خانه برناردا آلبا هم‌چون **یرما** در شهری کوچک می‌گذرد. برناردا آلبا که به‌تازگی شوهرش، آنتونیو بناویدس ، را ازدست داده و با پنج دختر و مادر پیرش زندگی می‌کند. او مادرسالارانه، خانه را با مشت آهنین اداره می‌کند و منفور اهالی خانه است. خدمتکاران و دیگر اهالی خانه از او می‌ترسند و او را شیطانی می‌دانند که می‌تواند یک سال تمام مرگ را در چشم‌های آدم ببیند و لبخند سردش را از صورتش جمع نکند (لورکا، ۱۳۹۳: ۱۱). باوجود رفتارهای مقتدرانه و سلطه‌طلبش، برناردا، هم سنت‌گراست و هم بسیار دغدغه حرف مردم را دارد. دراین‌میان مردی جوان به نام په په ال رومانو به خواستگاری بزرگ‌ترین دختر، آگوستیاسِ ۳۹ساله، ثروتمندترین و نازیباترینِ خواهران، می‌آید. رقابتی سخت و تلخ بین دختران برناردا بر سر تصاحب په په آغاز می‌شود. رقابتی که سند آزادی آنان از سلطه برنادا و نیز تنها معنای زندگی دختران (شوهر کردن) است. دراین‌میان، په په که تنها به‌خاطر ثروت آنگوستیاس می‌خواهد با او ازدواج کند، رابطه عاشقانه ای با آدلا ، کوچک‌ترین خواهر، آغاز می‌کند. این مساله حسادت شدید یکی‌دیگر از خواهران به نام مارتیریو را به‌دنبال دارد. درنهایت، او که از حضور په په در خانه، برای ملاقاتی پنهانی با آدلا، آگاه شده، موضوع را به برناردا اطلاع می‌دهد. برناردای خشمگین به سمت طویله، محل اختفای په په، می‌رود و تیری به سمت او شلیک می‌کند. مارتیریو خبر می آورد که: "دیگه از په په ال رومانو

خبری نیست" (لورکا، ۱۳۹۳: ۹۵). دقایقی بعد آدلا ، که تلویحا اشاره‌ای هم به احتمال حاملگی او شده، به تصور اینکه په په کشته شده، دست به خودکشی می‌زند. عکس‌العمل برناردا پیش از آنکه نشانی از تاسفی انسانی باشد آینه‌دار سلطه سنتی است که فاجعه‌آفرینانه، به‌دنبال تثبیت بقای خود است: " در برابر مرگ باید قوی بود! ... وقتی تنها هستید گریه کنید. ما حالا باید خودمون رو غرق عزاداری کنیم، جوان ترین دختر برناردا آلبا باکره مرد. شنیدید چی گفتم؟ ساکت، گفتم ساکت!" (لورکا، ۱۳۹۳: ۹۶).

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، دورکیم "وجدان جمعی مشترک" را یکی از مولفه‌های قوام‌بخش و فراساختارگرایانه در جوامع مکانیکی می‌داند. در یرما نقش پررنگ وجدان جمعی (مجموعه اعتقادات و تمایلات مشترک در بین افراد) انسجام‌بخش هویت جمعی اهالی روستا است. این وجدان جمعی به اشکال متفاوتی به‌منصه‌ظهور رسیده و جولانگاه آن نه فقط افکار مردم روستا که حتی بدن آن‌هاست. زنان اجازه حضور بیرون از خانه را چون مردان ندارند و خروج آن‌ها از نظام تعریف‌شده، می‌تواند تمرین‌های کنترلی شدیدی چون تحمیل گماشتگی بر آن‌ها به‌همراه داشته باشد: "خوان: هر چی دوست داری بگو برات فراهم می کنم. می دونی که دوست ندارم از خونه بری بیرون." (لورکا، ۱۳۹۲: ۹) و در چنین جامعه سنتی، نقش زن‌ومرد به‌وضوح تفکیک شده، حدومرزها کاملا مشخص است:

"خوان: باید به گله برسم. خودت می دونی که این، کار ارباب خونه ست.

یرما: می دونم، لازم نیست تکرار کنی.

خوان: مرد کار خودشو داره.

یرما: و زن هم کار خودشو...

خوان: مگه تو اخلاق منو نمی دونی؟ گله تو آخور، زن تو خونه. تو زیاد بیرون می ری، مگه من صد دفعه بهت نگفتم؟"(لورکا، ۱۳۹۲: ۴۲)

تمنای داشتن فرزند پسر هم یکی‌دیگر از این وجدان‌های جمعی تمرین‌شونده در میان اهالی روستاست. داستان یرما داستان سترونی اوست و تقلایی که او برای خروج از این شرایط دارد. دلگادو می‌نویسد: " در جامعه ای که زنان آزادی اقتصادی کمی دارند...[داشتن] بچه به معنای هدف اجتماعی، امنیت، و مهم تر از همه [احساس رضایت] است"(دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۷). فرزنددار شدن یکی از ارزش‌های تمرکزگرایانه منطقه گرانادا، وتنها تمرین عملی ممکن برای حضور موثر و معنادار زن در چنین جامعه بسته‌ای است. نکته قابل‌توجه در استمرار و تداوم ارزش‌های جامعه‌ای که همبستگی مکانیکی دارند، قوام‌بخشی به این ارزش‌ها توسط خود کسانی است که فردیت آن‌ها قربانی این ارزش‌ها شده‌است. یرمای لورکا، هم کارگزار عملی این وجدان جمعی است و هم

قربانی آن. بدن زنانه‌ی او بستر این سرکوب‌گری است. تمام فکر و ذکر او داشتن یک "پسر" است و زمانی‌که ناامید می‌شود، احساس استیصال می‌کند: "یرما: چه طور غصه نخورم؟ وقتی می بینم تو و زن های دیگه مرتب غنچه می دین و من بین این همه زیبایی بی ثمر مونده ام" (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۸). این سرکوب‌گری خودآگاهانه تا به آن‌جا پیش می‌رود که او خود را علت نازایی خود می‌داند و تقریبا تا پایان داستان احتمال این نازایی را ازسوی خوان نمی‌داند. یرما با بدن زنانه خود بیگانه است و با آن، ستیزجویانه، نه به‌مثابه "خود" بلکه چون "دیگری" که سد راه خوشبختی اوست، رفتار می‌کند. وقتی زنی به او می‌گوید که بدن او تهی است، پاسخ می‌دهد: " نه، تهی نیستم. من پر از نفرت از خودمم. بهم بگو، تقصیر منه؟" (لورکا، ۱۳۹۲: ۲۲) او حتی برای مادر شدن حاضر است به بدن خود آسیب بزند: "باید به من بگی چی کار کنم، و من انجامش می دم؛ حتی اگه بگی سوزن فرو کنم تو حساس ترین جای چشم هام، این کار رو می کنم" (لورکا، ۱۳۹۲: ۲۱). این تمرین سرکوب‌گری نه‌فقط ازسوی یرما و بر بدن خود که در سطحی بالاتر ازسوی خوان و اهالی روستا بر او تحمیل می‌شود. حضور غایب نانوشته اما کاملا محسوس وجدانی که محصول زیستی مکانیکی است، و هدایت‌کننده رفتارها و گفتار اهالی روستا، به نگرشی می‌انجامد که تخطی از آن "حرف مردم" را به‌دنبال دارد. مردمان روستای کوچکی که در نمایش‌نامه توصیف می‌شوند، نگرشی بسیار محافظه‌کارانه و سنتی دارند وکوچک‌ترین تخطی از شیوه مرسوم زندگی‌شان را غریب و غیرقابل‌قبول تلقی می‌کنند. برای آن‌ها اصول و عقایدشان " نه به‌منزله ارزش‌های نسبی" که "به‌عنوان [هنجارهای] درونی‌شده" موجودیت پیدا می‌کند (سوینج وود، ۲۷۶:۱۳۸۰). ازهمین‌روست که خوان همواره در حال بیم دادن به یرما است:

"خوان: باز این جا چه کار می کنی؟

یرما: حرف می زدم.

خوان: باید می رفتی خونه...

یرما: به آواز پرنده ها گوش می دادم

خوان: بارک الله. کاری بکن تا مردم پشت سرمون حرف بزنن" (سوینج وود، ۲۸:۱۳۸۰).

درواقع "حرف مردم" در این‌جا یکی از مظاهر سرکوب فردیت‌هایی است که از ضوابط فراساختارهای مکانیکی روستا سربر می‌تابند و به‌دنبال تمرین خواسته‌ها و آروزهای خود در خارج از چارچوب تعریف‌شده‌ی سنت‌اند. درراستای متجانس‌سازی و تحمیل انقیاد نسبت به اعتقادات و ارزش‌ها، دست‌یازی به مفهوم "آبرو" نیز از همین کیفیت سرکوب‌گر برخوردار است. لورکا یرما را "یک تراژدی بر مبنای آبرو" توصیف می‌کند (دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۵) و نقش آن در جامعه‌ای که به‌دنبال کسب وجهه از طریق تمرین سنت مشترک است را یکی از مولفه‌های قوام‌بخش در

همبستگی‌های مکانیکی می‌داند. حفظ آبرو در گرانادا تنها با حفظ وجدان جمعی امکان‌پذیر است و سرپیچی از آن بی‌آبرویی و متعاقبا طردشدگی به‌همراه دارد:

"خوان: من دیگه قدرت تحمل این چیزارو ندارم. وقتی کسی خواست با تو حرف بزنه، لب هاتو به هم بدوز و فکر کن که زن شوهر داری هستی.

یرما: (با بهت) شوهردار.

خوان: هر خانواده ای آبرو داره و آبرو باری یه که هممون باید به دوش بکشیمش.... مسئولیتی که اهریمنی و بی روح تو رگ های ما جاری یه". (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۵)

بنادیو می‌نویسد: " در جامعه ای که مادر بودن یک هنجار است، نازایی به یک عصیان تبدیل می شود" (رایت، ۲۰۰۷: ۵۹) . در این بستر از اجتماع، نازایی یک زن امری غیرطبیعی به نظر رسیده از او موجودی "مشکوک" (دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۷)، "بیمار" (دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۷) و در نهایت یک "غریبه"(دلگادو، ۲۰۰۸: ۸۸) می‌سازد .زنان ده، حتی یرما را به‌عنوان یک تهدید به‌شمار می‌آورند:

"رختشوی ششم: از بس کله شقه. به جای این که تور ببافه یا پخت و پز کنه، بی مقدمه می ره پشت بوم، یا سر می ذاره بیابون، یا این که راه می افته توی رودخونه.

رختشوی اول: به چه حقی این طور حرف می زنین؟ بچه ش نمی شه، گناه نکرده.

رختشوی چهارم: اگه کسی بچه بخواد، بچه دار می شه". (لورکا، ۱۳۹۲: ۳۳-۳۲)

یا درجای‌دیگر، به باور یرما، زنی که بچه‌دار نمی شود از دید مردم "یه مشت خار" و حتی "اهریمن" (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۸) پنداشته می شود.

به‌نظر می‌رسد، حضور غایبِ نیرویی نامریی در میان اهالی گرانادا که به شایعات و متعاقبا "حرف مردم" دامن می‌زند، و بی‌آبرویی را به‌دنبال دارد، حضور تثبیت‌شده موجودیتی ذهنی است: وجدانی جمعی که ناخواسته و باوجود باور خود تمرین‌کنندگان آن مبنی بر غلط بودنش، همواره حضوری قانون‌گذارانه داشته است. این حضور وهم‌آلود که دامن‌گیر و حتی تعیین‌کننده‌ی شرایط زیست‌شونده مردمان گراناداست در قالب شایعاتی رخ می‌نماید که صحت آن را کس به چشم خود ندیده اما حضور آن همیشه تایید شده است:

"زن رختشوی چهارم: ... هر کی اسم و رسم خوب می خواد/ باید همون طور هم زندگی کنه.

زن رختشوی پنجم: ما این طوری می گیم.

زن رختشوی اول: اما هیچی معلوم نیست.

زن رختشوی چهارم : این که دیگه معلومه که شوهرش هر دو تا خواهراشون آورده، باهاشون زندگی کنن....

زن رختشوی اول: مگه تا حالا تو اون]یرما[رو با کسی دیدی؟

زن رختشوی چهارم : من نه، اما کسایی هستن که دیدن.
زن رختشوی اول : همیشه "کسایی" هستن!
زن رختشوی پنجم: می گن دو جا، دیدنش". (لورکا، ۱۳۹۲: ۳۳).

باوجود این حضور ناپیدا، همواره طغیانی ازسوی فردیت‌های سرکوب‌شده برای تامین آزادی و خروج از چارچوب قوائد تعریف‌شده دیده می‌شود. یرما با دیگر زنان روستا تفاوت دارد: او بارها از "دستور" شوهرش برای در خانه ماندن سرپیچی می‌کند و اهمیت "حرف مردم" را نادیده می‌گیرد:

"خوان: بارک الله. کاری بکن تا مردم پشت سرمون حرف بزنن.
یرما: (خشن) خوان، منظورت چیه؟
خوان: منظورم تو نیستی، ولی آخه مردم...
یرما: مردم برن به جهنم". (لورکا، ۱۳۹۲: ۲۸).

یرما تن به تسامح نمی دهد. او به شوهرش که به او فرمان تسلیم داده است، چنین پاسخ می‌دهد: " من اومدم تو این چهار دیواری که تسلیم نشم. وقتی چونه ی منو بستن و کفن پیچم کردن، اون وقت تسلیم می شم نه حالا" (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۴). روحیه عصیانگر او تلاش می‌کند تا در برابر جامعه و سنت‌هایش مقاومت کند: " یرما: مثل تخت سنگ های تو رودخونه هستن، ولی خبر ندارن که من اگه اراده کنم، مثل سیل اون ها رو از جا می کنم" (لورکا، ۱۳۹۲: ۴۹). یرما اعتقادش به ارزش‌های جامعه را ازدست داده است، بااین‌حال، درنهایت، به آن‌ها تن می‌دهد. در پاسخ به فرمان شوهرش که او را به سکوت فرا می‌خواند، می‌گوید: " این تقدیر منه. من به جنگ اقیانوس ها نمی رم. ساکت شو. ساکت شو" (لورکا، ۱۳۹۲: ۶۲). مقاومت یرما برای او نتیجه‌ای دربر ندارد: "یرما نمایش نامه ای درباره فرار است: درباره فراتر رفتن ازدسته بندی های جنسیتی... از دسته بندی های جسمی و غیر جسمی. و برای یرما چنین فراری به نحو تراژیکی غیر ممکن است" (مک درمید، ۲۰۰۷: ۱۶۸).

در **خانه برناردا آلبا** نیز شرایط به‌همین‌منوال است. این نمایشنامه هم‌چون **یرما** در جامعه‌ای استوار بر همبستگی‌های مکانیکی بنا شده است و در تلاش برای تصویرپردازی یک جامعه سنتی، نشان می‌دهد که چگونه ساکنان یکی از خانه‌های آن، مجبور به تبعیت از وجدان‌های جمعی هستند که به قربانی شدن و حذف فردیت آنان می‌انجامد. **خانه برناردا آلبا** پیش از هرچیز داستان " زندگی زنانی است که سنت ها آنها را اسیر، و صدایشان را خاموش کرده است" (نقل شده در پریام، ۲۰۰۷: ۱۵۸). برناردا نه به‌عنوان یک زن، بلکه هم‌چون ناظری بر چگونگی اجرای ارزش‌های حاکم برجامعه، در میان فرزندانش، ایفای نقش می‌کند. او کارگزار تمرین این وفاق اخلاقی در خانه خودش است: با خشونتی مردانه و با عصایی که نمادی از حاکمیتی خشن و سرکوبگر است

بر دوام و ابقای همانندی‌ها اصرار دارد. او نماینده بلامنازع مدیریتی مبتنی بر همبستگی مکانیکی است– دیکتاتوری فرد بر جمع درراستای همگون‌سازی آن‌ها: "برناردا: (با عصایش به کف اتاق می کوبد.) اینقدر احمق نباشید که خیال کنید می تونید با من در بیافتید. تا وقتی که تابوتم از این خونه بیرون نرفته، برای خودم و همه شما من تصمیم می گیرم!" (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۹) حق روستا بر این باور است که سوءمدیریت مادر خانواده سبب شده تفکر در این خانه ممنوع شود و همین به ایجاد محیطی خفقان‌آور انجامیده که "علاوه بر محدود شدن در دنیای فیزیکی"، "دنیای درون و اندیشه های چهره ها" را نیز محدود و کوچک کرده است (حق روستا، ۱۳۸۴: ۶). در چنین مدیریت توده‌ای و همه‌گیری، حریمی برای تصمیم‌گیری و سرنوشت‌سازی‌های فردی وجود ندارد و همین سبب می‌شود که به کلام آمیلیا، "هرچه به سر یکی مون بیاد، سر همه مون می آد" (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۶). یکی‌دیگر از ویژگی‌های مدیریتی مبتنی بر حفظ ارزش‌های مکانیک جمعی درهمین‌راستا تضییع حریم خصوصی افراد است. در **خانه برناردا آلبا**، در سطحی کلان، او همه را می‌پاید و در سطحی خُرد اعضای خانه یکدیگر را:

"پوسینا: ما پیرها پشت دیوارها رو هم می بینیم. شب ها که بیدار می شی کجا می ری؟

آدلا: کاشکی چشم هات کور بود!

پوسینا: اما کله و دست های من پر از چشم ان. مخصوصا وقتی پای این جور چیزها وسط باشن". (لورکا، ۱۳۹۳: ۴۹).

درجامعه خانه **برناردا آلبا**، مانند **یرما**، خطوط پررنگی بین زنان و مردان وجود دارد– که این خود نشانی از تقسیم وظایف اقتصادی در جامعه‌ای مبتنی بر همبستگی مکانیکی است: زن‌ها، خصوصا "در طبقات بالای جامعه" محکوم به ماندن در خانه هستند. در چنین محیطی است که هرگونه عاملیتی از آن‌ها سلب شده، به مردان تفویض می‌شود:

"ماگدالنا: ... من می دونم که عروسی نمی کنم. از خدا می خوام که کیسه گندم کول کنم ببرم به آسیاب. هر کار شد، بکنم اما روزها رو همین طور توی این اتاق تاریک ننشینم.

برناردا: زن کارش همینه.

ماگدالنا: بر هر چه زنه لعنت.

برناردا: توی این خانه باید هر چی من دستور می دهم اطاعت کنی... نخ و سوزن مال زن هاست، شلاق و قاطر مال مردها.

برای کسی که تو یه خانواده دارا و آبرومند به دنیا آمده باشد، راه زندگی همینه (لورکا، ۱۳۹۳: ۲۲).

درراستای همین تفکیک وظایف بر مکانیسمی سنتی و همگن‌ساز است که برناردا همواره از

دخترانش "احترام به ارزش‌ها و اصول" را طلب می‌کند: وقتی از دخترش بادبزنی می‌خواد و آدلا بادبزنی رنگی به او می‌دهد بادبزن را به کف اتاق پرتاب می‌کند: "برناردا: (بادبزن را بر کف اتاق پرت می کند.) این بادبزن رو آدم به یک زن شوهر مرده می ده ؟ یک بادبزن سیاه به من بده و یاد بگیر که چه طوری باید به روح پدرت احترام بذاری (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۷). یا در جایی‌دیگر می‌خوانیم: "برناردا: چه طور جرئت کردی پودر به صورتت بزنی؟ چه طور جرئت کردی روز فوت پدرت صورتت رو بشویی؟...آخه حجبی گفته اند، حرمتی گفته اند!" (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۷-۳۸).

هم‌چون یرما، حفظ آبرو و اجتناب از "حرف مردم" یکی از اهرم‌های سرکوب‌گری و حفظ همبستگی مکانیکی است: "ماگدالنا: رفتم از این اتاق به اون اتاق، فقط برای اینکه یه خرده راه برم. همه توی خانه می پوسیم فقط از ترس اینکه مبادا مردم برامون حرف در بیارن" (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۱). برناردا کاملا نسبت به اینکه چطور "حرف مردم" می‌تواند، به بیان دورکیم، به‌مثابه "قدرت قهریه گروه های اجتماعی" عمل کند، آگاه است . قدرتی که اگرچه فیزیکی نیست اما بسیار کارآمد و قلندرانه عمل می‌کند و باوجود گذر زمان، ولو در پس صورتکی تازه، هم‌چنان باقی می‌ماند: "ماگدالنا: اون وقت ها... بدگویی این قدر رواج نداشت... عروس های اینجا مثل عروس های توی شهر تور سفید می ندازن، و ما شراب های بطری شده می خوریم، ولی همه توی خونه می پوسیم فقط از ترس اینکه مبادا مردم برای مون حرف دربیارن" (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۱). **به‌سیاق یرما، در خانه برناردا آلبا** مصداق‌های روشنی برای قانون‌های اجتماعی "سرکوب‌گر" و سازوکار بسیار "سخت‌گیرانه" آن‌ها وجود دارد. همان‌طور که گفته شد، ازنظر دورکیم، در جوامع ابتدایی، همبستگی شدیدی (مکانیکی) در بین همه افراد برای "حفظ ارزش‌های مشترک" وجود دارد: "جامعه بر اعضای خود فشار می آورد تا از بروز هرگونه جدایی در افکار و اندیشه های بنیادی جلوگیری کند و حتی اگر در ذهن خود بکوشیم از قید این مفهوم های بنیادی رها شویم، در آنجا نیز چیزی در ما و بیرون ما وجود دارد که چنین اجازه ای را به ما نمی دهد (محمدی، ۱۳۸۶: ۷)

پاسخ مردم به دختری که بدون ازدواجی رسمی صاحب فرزندی شده و از ترس "رسوایی" او را کشته است، چیزی جز مجازات حداکثری نیست زیرا همان‌طورکه دورکیم می‌گوید: در یک جامعه ابتدایی "یک خطا کار برای هر عملی که نظام اخلاقی جمعی را خدشه دار کند، به شدت تنبیه خواهد شد" (ریتزر، ۲۰۱۱: ۹۰). این در کلام برناردا نمود پیدا می‌کند، وقتی می‌گوید: "برناردا: بله بذار همه شان با ترکه زیتون و دسته بیل بیان... بذار بیان اون رو بکشن! ...هرکس که نجابتش را لکه دار کنه باید مکافاتش را ببینه." (لورکا، ۱۳۹۳: ۷۱)

بااین‌وجود و باوجود تهدیدها و محدودیت‌های اعمال‌شده، همواره عصیانی هست که با حضور طیغانی خود، ولو به بهای پایانی تراژیک، تلاش در ایجاد آشوب در دل چنین نظام‌مندی‌های

تحمیلی دارد. آدلای خانه **برناردا آلبا** چون یرما شخصیت عصیانگری است. جوان‌ترین دختر برناردا آلبا، برخلاف خواهرانش ابایی از هنجارشکنی ندارد: "آدلا: ...من نمی تونم محبوس بشم! دلم نمی خواد بدنم مثل بدن شماها بپوسه. من نمی خوام عمر خودم را توی این اتاق ها تلف کنم و پیر بشوم. فردا پیرهن سبزم رو می پوشم و می رم تو خیابون ها می گردم. دلم می خواد برم بیرون! (لورکا، ۱۳۹۳: ۳۶) یا در بخشی دیگر از نمایش‌نامه می‌خوانیم:"آدلا: ... دیگه نمی تونم توی این خونه وحشتناک بمونم. .. مردم این جا می تونن همه دشمن من بشن و با انگشت های آتشی شون داغ ننگ به من بزنن. همان هایی که ادعا می کنند نجیب هستند، شکنجه ام بکنند، و من جلو چشم همه شون تاج خار به سرم می ذارم، همان تاجی که روی سر معشوقه یک مرد زن دار می گذارن"(لورکا، ۱۳۹۳: ۹۱). آدلا با شکستن عصای مادرش که به‌نوعی نماد اقتدار اوست، قدرت خود را به‌رخ می‌کشد و با برقراری رابطه با په په ال رومانو تیر خلاصی به ارزش‌های حاکم بر خانواده و جامعه‌اش می‌زند:

"برناردا: (خشمگین به طرف آدلا می رود.) خوابیدن روی کاه و علف کار زن های گناهکار و خرابه!

آدلا: (با او فرو می افتد.) ما دیگه نمی خواهیم اینجا صدای زندانبان بشنویم! (آدلا عصای مادرش را از دستش بیرون می کشد و آن را می شکند.) این کاری یه که من با چوب یک قلدرستمگر می کنم. یک قدم هم جلوتر بیا. هیچ کس غیر از په په نمی تونه به من حکم کنه! ". (لورکا، ۱۳۹۳: ۹۳-۹۴).

داستان اما به این‌جا ختم نمی‌شود؛ برناردا دست به اسلحه می‌برد واز حریم خانه اش در برابر په په حفاظت می‌کند. تیرش، البته، به خطا می‌رود و این آدلاست که به تصور اینکه په په کشته شده ، دست به خودکشی می‌زند. پس از طغیانی نافرجام، دوباره ابتکار کار به دستان برناردا سپرده می‌شود. برای او مهم‌ترین اصل "حفظ آبروی دخترانش" است، پس فرمان می‌دهد که: "دخترم باکره مرد. ببریدش توی یک اتاق دیگر و مثل یک باکره بهش لباس بپوشانید. هیچ کس نباید از این بابت حرفی بزند! او باکره مرد. بروید کلیسا بگویید صبح ناقوس ها را دو بار به صدا در بیاورند... ساکت باشید! ..وقتی تنها هستید، گریه کنید...شنیدید چی گفتم؟ ساکت، ساکت، گفتم ساکت" (لورکا، ۱۳۹۳: ۹۶). نهایت امر آنکه، همان‌گونه که جامه گرمی می‌نویسد، **خانه برناردا آلبا** "تراژدی دردناک زنان در اجتماعی مردسالار است؛ زنانی که به اجبار و به رغم نیاز های طبیعی خود به تمام معیارهایی که آنها را پشت دیوار های سنت زندانی می کند، تن می دهند" (جامه گرمی، ۱۳۸۱: ۴۷). آخرین کلام برناردا، که "نماینده یک جامعه بزرگتر" (دلگادو، ۲۰۰۸: ۱۰۵) است، در نمایش‌نامه (که آخرین کلام نمایش‌نامه نیز هست) همین فرمان به سکوت و تسلیم است، همان‌طور

که اولین کلام او هم دستور به خاموشی و انقیاد بود (لورکا، ۱۳۹۳: ۱۶).

نتیجه‌گیری:

دورکیم، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین متفکران جامعه‌شناسی، نقش بی‌بدیلی در تکوین جامعه‌شناسی مبتنی بر روش‌شناسی علمی داشته است. نظریات او در زمینه‌هایی چون رابطه فرد و اجتماع، انواع مختلف قانون‌گذاری، اشکال مختلف جامعه از نمونه‌های ابتدایی تا مدرن، همواره از تاثیرگذارترین و درعین‌حال مناقشه‌برانگیزترین مباحث جامعه‌شناسی بوده است. فحوای مطالعات او بر این پایه استوار است که فرد همواره در تقابل با جامعه‌ای قرار دارد که درراستای تاثیرپذیری از آن، وارد تعاملات و روابط پیچیده‌ای در قالب سنت‌ها، آیین و رسوم آن جامعه می‌شود. یکی از جوامعی که او برمی‌شمارد، جامعه مبتنی بر همبستگی‌های مکانیکی است. چنین جوامعی ارزش‌هایی بنیادین را برای خود تعیین می‌کنند و سرسختانه به آن پایبندند. دورکیم این ارزش‌های بنیادین را وجدان جمعی افراد جامعه می‌خواند. در این مقاله، تلاش شد از آرای او در بررسی دو نمایش‌نامه مطرح فدریکو گارسیا لورکا، **یرما** و **خانه برناردا آلبا** استفاده شود. دو نمایش‌نامه‌ای که روایت‌گر پیوند به‌ظاهر ناگسستنی روستاییان جنوب اسپانیا با آداب و سنن محیط اطرافشان است. داستان این دو نمایش‌نامه به جوامعی می‌پردازد که با همبستگی مثال‌زدنی، و تعهدشان به اصولی مشترک، هرچند کهنه، تلاش می‌کنند تا هویت مشترک خود را که از نسل‌های گذشته به میراث مانده حفظ و ابقا کنند. در نگاهی جامعه‌شناختی ازمنظر آرای دورکیم، تلاش شد تا نشان داده شود که چگونه وجدان جمعی جوامعی ازاین‌دست، درراستای همگون‌سازی، درگیر فرازونشیب‌هایی می‌شود که می‌تواند در تحکیم این هویت سنتی و یا به‌چالش کشیدن آن، افق معانی تازه‌ای به‌روی خواننده بگشاید. درنهایت هدف پژوهش حاضر، بر آن بود که با نگاهی جامعه‌شناختی، رویکردی آسیب‌شناسانه به جوامعی ازاین‌دست داشته باشد و ازاین‌رهگذر نگاهی نو با امکان حضور و بررسی جدی‌تر آثار هنری را فراهم آورد.

■ فهرست منابع

۱– Delgado, Maria M. (2008), ***Federico Garcia Lorca,*** New York, Routledge.

۲– Dennis, Nigel (2007), Politics, ***A Companion to Federico Garcia Lorca***. Ed. Federico Bonaddio, Woodbridge, Tamesis.

۳– Dolan, Kathleen (1980), Time, Irony, and Negation in Lorca's Last Three Plays, ***Hispania***, 3, 514-522.

۴– McDermid, Paul (2007), ***Love, Desire and Identity in the Theater of Federico Garcia Lorca***, Woodbridge, Tamesis.

۵– Perriam, Chris (2007), Gender and Sexuality, ***A Companion to Federico Garcia Lorca,*** Ed. Federico Bonaddio, Woodbridge, Tamesis.

۶– Ritzer, George (2011), ***Sociological Theory***, New York, McGraw- Hill.

۷– Stolley, Kathy S. (2005), ***The Basics of Sociology***, West Port, Green Wood Press.

۸– Wright, Sarah (2007), Theater, ***A Companion to Federico Garcia Lorca***, Ed. Federico Bonaddio, Woodbridge, Tamesis.

۹– جامه گرمی، ترانه (۱۳۸۱)، **نگاهی بر آثار و اندیشه های فدریکو گارسیا لورکا**، ماهنامه صحنه، (۱۰): ۴۷–۴۴.

۱۰– حق روستا، مریم (۱۳۸۴)، **خانه برناردا آلبا: تقابل سنت با آزادی**، **مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان**،(۲۵): ۱۹–۵.

۱۱– سوینج وود، آلن (۱۳۸۰)، تحلیل فرهنگی و نظریه سیستم ها؛ مفهوم فرهنگ مشترک: از دورکیم تا پارسونز، ترجمه محمد رضایی، **ماهنامه ارغنون**، (۱۸): ۲۹۱–۲۷۵.

۱۲– علاقه بند، علی (۱۳۸۴)، **جامعه شناسی آموزش و پرورش**. تهران، نشر روان.

۱۳– گیبسن، یان (۱۳۷۸)، قتلگاه شاعر، ترجمه فریده حسن زاده، **شعر**،(۲۶):۱۰۹–۱۰۷.

۱۴– لورکا، فدریکو گارسیا (۱۳۹۳)، **خانه برناردا آلبا**، ترجمه محمود کیانوش، تهران، نشر قطره.

۱۵– لورکا، فدریکو گارسیا (۱۳۹۲)، **یرما**، ترجمه پری صابری، تهران، نشر قطره.

۱۶– محمدی، مسلم (۱۳۸۶)، **دین و اخلاق در جامعه گرایی دورکیم و نقد آن**، **فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز**،(۲۵): ۲۰–۳.

۱۷– یوسفیان، جواد (۱۳۶۹)، **آشنایی با بزرگان جامع شناسی؛ امیل دورکیم**، **رشد آموزش علوم اجتماعی**،(۳): ۷–۴.

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Emile Durkheim

۲– The Division of Labour in Society

۳– The Rules of Sociological Method

۴– social facts

۵– thing

۶– social order

۷– social solidarity

۸–از مجموعه آثار منظوم او می‌توان به **تاثیرات و مناظر** (Impresiones y paisajes) (۱۹۱۸)، **دفتر اشعار** (Libro de poemas) (۱۹۲۱)، **آوازهای کولی** (Romancero gitano) (۱۹۲۱)، **شاعر در نیویورک و غزل‌های عشق اهریمنی** (Sonetos del amor oscuro) (۱۹۸۳) اشاره کرد. رویکرد لورکا در بسیاری از اشعارش چون **ترانه‌های کولی و شاعر** در نیویورک سورئال هستند. مکتبی که او حضورش را هم در اشعار و هم برخی نمایش‌نامه‌هایش مرهون دوستی نزدیکش با لویی بونوئل و سالوادور دالی است.

۹–همین دغدغه اجتماعی لورکا بود که سبب ترور او در سال ۱۹۳۶ و در گیرودار جنگ داخلی اسپانیا شد. اسپانیایی که تفکرات فاشیستی به‌شدت در آن رخنه کرده بود و جایی برای رویکردهای انتقادی و ضدتوتالیرتاری نازیسم نداشت. گیبس از حضور اسطوره ای او در راه مبارزه با فاشیسم به‌عنوان "شهید راه جمهوری" (گیبسن، ۱۳۷۸:۱۰۹) یاد می‌کند.

۱۰– El público

۱۱– Así que pasen cinco años

۱۲– Viaje a la luna

۱۳– El maleficio de la mariposa

۱۴– Bodas de sangre

۱۵– Yerma

۱۶– La casa de Bernarda Alba

۱۷– از میان این آثار برای نمونه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

گورویچ ، ژرژ (۱۳۹۰) **آگاهی جمعی در جامعه شناسی دورکیم** ، ترجمه: فریدون سرمد، تهران، نشر کند و کاو

• بریث ناچ ، سیموس (Seamus Breathnach)، (۱۳۸۶)، **جرم و مجازات از نظرگاه امیل دورکیم**، ترجمه و تحقیق: محمد جعفر صادق، تهران، نشر خرسندی

•ارمکی، قی آزاد(۱۳۹۳)، **درس گفتارهایی درباره جامعه شناسی امیل دورکیم و ماکس وبر** ، تهران، نشر علم

•محمدی اصل، عباس(۱۳۸۷)، **دورکیم و صور اولیه حیات دینی**، رشت، نشر حق شناس

۱۸– از میان این مقالات می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

•سولیدو ، سپکو (۱۳۸۵) "دورکیم، خودکشی و مذهب"، ترجمه: یحیی علی بابایی، **نامه علوم اجتماعی**، شماره(۲۹)

•مقدم، سعید/ خان محمدی،کریم (۱۳۹۰) "نقد و بررسی زمینه های معرفتی و وجودی نظریه کارکردگرایی دورکیم" ، **معرفت فرهنگی اجتماعی**، شماره(۳)ا

•همتی، همایون (۱۳۷۷) "دورکیم و کتاب شکل های ابتدایی زندگی دینی" ،**کتاب ماه دین**، شماره (۱۱)

•قادری ، مهدی/ غریبی، حسن(۱۳۸۷) "تعلیم و تربیت در اندیشه فارابی و دورکیم "، **معرفت**، شماره (۳۰)

۱۹– از میان این پایان نامه ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

•بررسی کفایت تبیینی نظریات امیل دورکیم و پیتر ال برگر در مورد رفتار های مذهبی به خصوص مراسم عاشورای شهر رشت در محرم ۱۳۸۳(۱۳۸۵) راهنما: محمد مهدی رحمتی/ دانشجو: وحید قربانعلی پور

•بررسی آرای علی شریعتی درباره خاستگاه و نقش اجتماعی دین در طول تاریخ و مقایسه آن با آرای دورکیم و وبر(۱۳۸۶) راهنما: غلامعباس توسلی/ دانشجو: امیر همایون زرشکیان

•بررسی مقایسه ای آرای امیل دورکیم و کلیفورد گیرتز در باب پدیده دین (۱۳۹۰) راهنما: رستم شامحمدی/ دانشجو: فاطمه پاسالاری بهجانی

•بررسی فلسفه اجتماعی و فلسفه تربیت از دیدگاه امیل دورکیم و جان دیویی(۱۳۹۰) راهنما: یحیی قایدی/ دانشجو:

مختار برزگر فرد

۲۰– این سه پایان نامه به شرح زیر است:

•زن، عشق و سنت در آثار فدریکو گارسیا لورکا (با تاکید بر سه نمایش نامه یرما، عروسی خون، خانه برناردا آلبا) (۱۳۹۳) راهنما: مهتاب مبینی/ دانشجو: آسیه میر حسینی

•بررسی رویکرد های فمینیستی در سه اثر فدریکو گارسیا لورکا(۱۳۸۶)راهنما: شیرین بزرگمهر/ دانشجو: نوا رمضانی

•بررسی تطبیقی سروده های فدریکو گارسیا لورکا و احمد شاملو در حوزه ادبیات مقاومت (۱۳۹۲) راهنما: علی محمد شاه سنی/ دانشجو: سیده زهرا سادات

۲۱– این سه مقاله به شرح زیرند:

•حق روستا ، مریم (۱۳۸۴) "خانه برناردا آلبا: تقابل سنت با آزادی" ، **پژوهش زبان های خارجی**، شماره (۲۵)

•گیبسن ، یان (۱۳۸۷)"قتلگاه شاعر"، ترجمه: فریده حسن زاده، **شعر** ، شماره (۲۶)

•جامه گرمی، ترانه (۱۳۸۱)"نگاهی بر آثار و اندیشه های فدریکو گارسیا لورکا"، **ماهنامه صحنه**، شماره (۱۰)

۲۲– mechanical solidarity

۲۳– organic solidarity

۲۴– repressive

۲۵– درمقابل در جوامع مدرن که دارای انسجام ارگانیک هستند قانون "جبرانی " حاکم است. به‌این‌معنا که متجاوزان به قانون باید دست به جبران عمل خود بزنند. "در چنین جوامعی جرم بیشتر از آنکه اقدامی بر علیه نظام اخلاقی تلقی شود، به منزله ی اقدام بر علیه یک فرد معین ویا بخشی از جامعه خواهد بود"(ریتزر،۲۰۱۱: ۸۹).

۲۶– اشاره‌ای به سه‌گانه **شب هزار و یکم**، داستان نخست، نوشته بهرام بیضایی، ۱۳۸۲. این جمله را ارنواز خطاب به خواهرش در رویاروی‌شان با ضحاک برزبان می‌آورد.

۲۷– Juan

۲۸– Bernarda Alba

۲۹– Antonio Benavides

۳۰– Pepe el Romano

۳۱– Angustias

۳۲– Adela

۳۳– Martirio

۳۴– بعضی از منتقدین هم علت احتمالی رفتارهای "دیکتاتورمآبانه" برناردا در برابر دخترانش را "یک خواست به‌انحراف‌کشیده برای حفاظت از آن‌ها درمقابل یاوه‌گویی‌های مردم شهر" عنوان می‌کنند (نقل‌شده در رایت، ۲۰۰۷ : ۵۹): "برناردا: خودم می دانم چه طوری ته و توی قضیه را در بیاورم. اگر مردم این جا بخواهند برای ما حرف در بیاورند، باید بدانند که من مثل کوه این جا ایستاده ام! هیچ کدام تان از این بابت صحبتی نکنید! بعضی وقت ها مردم سعی می کنن یک سیل کثافت راه بیندازند تا ما را توش غرق کنند" (لورکا، ۱۳۹۳: ۶۹–۶۸).

ریختار نمایشی سیاه‌بازی

مریم نعمت طاوسی

تاریخ دریافت مقاله ۹۴/۰۲/۲۳ | تاریخ پذیرش نهایی۱۳۹۴/۰۶/۲۵

ریختار نمایشی سیاه‌بازی

مریم نعمت طاوسی
استادیار پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری دانشگاه آزاد

چکیده

در تاریخ نمایش سنتی ایرانی نمایش‌ها و نمایش‌واره‌های شادی‌محور بسیار سر برآوردند که سیاه‌بازی شاخص‌ترین بازمانده این گروه از نمایش‌ها است. این نمایش فرازوفرودهای بسیاری را متحمل شد و درحال‌حاضر به حاشیه رانده شده است. به‌نظر می‌رسد یکی از دلایل این امر، فاصله میان افق انتظار تماشاگران و ماهیت این نمایش باشد. تماشاگران با افق انتظار مشخصی به تماشای یک نمایش می‌نشینند و ریختارشناسی نمایش یکی از این افق‌هاست. ریختار هر نمایش نسبت مستقیم با کارکرد آن دارد. ازاین‌رو اصلی‌ترین پرسش این نوشتار سنجش نسبت سیاه‌بازی با کمدی و فارس، دو ریختار متفاوت در میان نمایش‌های شادی‌محور، بود. در مسیر یافتن پاسخ این پرسش، کمدی و فارس و نسبت این دو با هم واکاوی شد تا چشم‌انداز روشنی از این دو ریختار نمایشی به‌دست آید. سپس با تمرکز بر سه ویژگی طرح‌داستانی، اشخاص بازی و کارکرد نسبت سیاه‌بازی با کمدی و فارس سنجیده شد. یافته‌ها سخن از آن دارند که سیاه‌بازی هم‌خوانی بسیار با فارس دارد.

واژگان‌کلیدی: ریختار نمایشی، سیاه‌بازی، خندۀ ویرانگر، خندۀ اصلاح‌گر، افق انتظار در نمایش

مقدمه

نمایش در ایران از پیشینهٔ کهنی برخوردار است و در این پیشینه می‌توان گونه‌های بسیار را ردیابی کرد، از نمایش‌هایی با مضامین اندوه و سوگ گرفته تا نمایش‌هایی با مضمون شاد، نمایش‌واره‌هایی سرگرم‌کننده و آیین‌هایی نمایشی و... در این پژوهش نگاه بر سیاه‌بازی اصلی‌ترین بازماندهٔ نمایش شادی‌محور ایرانی است.

درحال‌حاضر زمانی که سخن از نمایش شادی‌محور ایرانی به‌میان می‌آید بی‌درنگ تخت‌حوضی، روحوضی و سیاه‌بازی و برای آنان که آشنایی بیشتری با پیشینهٔ نمایش‌های سنتی ایرانی دارند شبیه مضحک به خاطر متبادر می‌شود. سیاه‌بازی تا اواخر دورهٔ قاجار ژانر مستقلی نبود بلکه یکی از ملحقات و دستاوردهای تقلید به‌شمار می‌آمد(صالح‌پور، ۱۳۹۰ :۱۰۳) و حتی امروز بیشتر با عنوان تخت‌حوضی یا روحوضی شناخته می‌شود.

تخت‌حوضی یا روحوضی در اصل به نمایش گروهی و خرده‌نمایش گفته می‌شد که جایگاه اجرای آن بر تخته‌ای بود که به وقت جشن‌های مردم، بر حوض‌خانهٔ مردم می‌انداختند، این مجموعه عبارت بود از نمایش‌هایی کوتاه یک یا دونفره به مدت یک ربع تا بیست دقیقه، حرکات آکروباتیک، خواندن بحر طویل، رقص و موسیقی و اجرای یک تقلید که درواقع نمایش اصلی بود. این نمایش ممکن بود جدی هم باشد. بعدها تقلیدهایی که بر گرد خدمتکاری سیه‌چرده و یک ارباب/ حاجی شکل می‌گرفتند، از چنان محبوبیتی برخوردار شدند که عنوان سیاه‌بازی بدان آن‌ها اطلاق شد(نعمت‌طاوسی، ۱۳۹۲: ۵۵-۵۶).

تاریخ تئاتر نشان داده است که تماشاگری که با افق انتظار نادرست به تماشای اثری نمایشی می‌نشیند، قادر به برقراری ارتباط با آن اثر نیست، چراکه انتظاراتش برآورده نمی‌شود[1]. یاس اصطلاح افق انتظارات را در توصیف معیارهایی به‌کار می‌بندد که مخاطبان اثر هنری هر دورهٔ خاص از آن بهره می‌جویند. این معیارها به مخاطب کمک می‌کند که برای مثال تصمیم بگیرد چگونه یک شعر را شعری حماسی، تراژیک یا شبانی داوری کند(سلدن و ویدوسون،۱۳۷۷: ۷۴-۷۵).

برای اهل‌نمایش ریختارشناسی نمایش یکی از این افق‌هاست. ازاین‌رو، ریختارشناسی سیاه‌بازی به دست‌اندرکاران و مخاطبان کمک می‌کند تا قادر باشند ارتباطی روشن و پایداری با هر اجرای سیاه‌بازی برقرار کنند، چراکه درواقع این افق انتظارات است که نخستین سررشته را برای رمزگشایی رخدادهای روی صحنه به تماشاگر صحنه می‌دهد.

گرچه به سادگی نمی‌توان ریختارشناسی به شیوه غرب را تمام‌وکمال بر انواع نمایش‌های ایرانی اعمال کرد، اما چنین به‌نظر می‌رسد که ویژگی‌های سیاه‌بازی حکایت از آن دارد که این نمایش با فارس هم‌خوانی بیشتری دارد تا با "کمدی".

ازاین‌رو اصلی‌ترین پرسش این نوشتار سنجش نسبت سیاه‌بازی با کمدی و فارس خواهد بود. بی‌گمان در یافتن پاسخ این پرسش، کمدی و فارس و نسبت این دو با هم واکاوی خواهند شد. بدین‌ترتیب، نوشتار پیش رو مجالی دست می‌دهد تا ویژگی‌ها و کارکرد فارس و کمدی واکاوی شوند.

ادبیات موضوع

کتاب **نمایش در ایران** (بیضایی،۱۳۷۹) یکی از نخستین منابع برای شناخت تاریخچه و ویژگی‌های تقلید/سیاه‌بازی است که در فصلی از کتاب با نگاهی تاریخی به این نمایش پرداخته شده است.

از میان پژوهشگران غیرایرانی مقالهٔ بیمن(۱۹۸۱) تحت‌عنوان "چرا می‌خندیم، رویکردی تعاملی به طنز در تئاتر سنتی بداهه‌پردازانهٔ ایرانی" نمونهٔ خوبی از مطالعه‌ای میدانی دربارهٔ نمایش است. مطالعات میدانی این پژوهش از سال ۱۹۷۶ تا ۱۹۷۹ انجام شد و اجرای سیاه‌بازی در جشن‌های خانگی مردم، در سه سطح تعامل : ۱.میان اجراگران، ۲. میان اجراگران و تماشاگران و ۳. میان اجراگران، تماشاگران و چهارچوب فرهنگی موردمطالعه قرار گرفت. پژوهشگر به این نتیجه رسید که این اجرای سنتی در بستر فرهنگی مناسب انجام می‌گیرد و بدین‌واسطه تنش‌های دشوار اجتماعی و حساسیت‌برانگیز مرتبط با رویداد(جشن) به‌طورغیرمستقیم با برپایی اجرای این نمایش، صورت طنز به خود می‌گیرند و خنده ابزاری برای رهایی از این تنش خواهد بود.

پژوهشگر دیگر فلور (۲۰۰۵)در کتاب **تاریخ نمایش در ایران**[۲]، در فصل نخست این کتاب نگاهی تاریخی به این نمایش داشته است و به‌طورطبیعی ارجاعات بسیار به کتاب **نمایش در ایران** دارد. البته به دلیل نگاه فرهنگی متفاوت برخی برابرنهادهای آن قابل‌بحث است. نکته قابل‌توجه در این کتاب آن است که واکاوی پیشنهٔ نمایش‌های شادی‌محور ایرانی را با شواهدی از نمایش در ارمنستان باستان آغاز کرده است. نویسنده براین باور است که سنت جشنواره‌هایی با مرکزیت شخصیتی به نام کوسه در ایران همسانی بسیار با جشن‌های پیشامسیحی در ارمنستان دارد، هر دو بازنمایی از نوشدگی جهانند و همال‌هایی در سراسر اوراسیا دارند(۱۹).

افزون بر آن‌چه که آمد در برخی از دانشنامه‌ها یا فرهنگ‌های تخصصی نمایش سنتی هم مدخل‌هایی به این نمایش اختصاص داده شده است که در این متن‌ها بیشتر به کلیاتی درخصوص این نمایش پرداخته شده است[۳].

از میان مطالعات تطبیقی می‌توان به مقالهٔ "پژوهش تطبیقی گونه‌های کلان کمدی غربی و کمدی سنتی ایرانی، نشریهٔ هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی" (۱۳۸۹) اشاره کرد. نویسنده در این مقاله پس از برشمردن همسانی‌ها و ناهمسانی‌های کمدی کهن(یونانی)، کمدی نو(یونانی)، کمدی

رومی، کمدیادلآرته و تقلید- که سیاه‌بازی یکی از نمودهای آن است – به این نتیجه رسیده است که بیشترین همسانی میان کمدیادلارته و تقلید است.

دراین‌میان به‌طورمشخص فتحعلی بیگی(۱۳۷۸) در "مبانی مضحکه و اسباب خنده در سیاه بازی و تخت‌حوضی " (۱۳۷۸)، "برخی اصطلاحات تخت‌حوضی"(۱۳۷۴) و "درآمدی بر شیوه‌های طنز در نمایش تخت‌حوضی"(۱۳۶۵) بر عناصر اجرایی این نمایش متمرکز شده است. در "مبانی مضحکه و اسباب خنده در سیاه‌بازی و تخت‌حوضی" نویسنده بیشتر بر تکه‌ها[۴] متمرکز است و در " برخی اصطلاحات تخت‌حوضی" و " درآمدی بر شیوه‌های طنز در نمایش تخت‌حوضی" شگردها را معرفی می‌کند، که البته جداسازی این دو از هم در برخی موارد دشوار است.

به‌هررو در میان اندک آثار نگاشته‌شده پیرامون این نمایش، سخنی از ریختار نمایشی و کارکرد این نمایش نیامده است.

چهارچوب نظری

نخستین اندیشمندی که درخصوص ریختارشناسی نمایش دست به قلم برد، ارسطو بود. وی در اثر خود که با عنوان **فن شعر** به فارسی ترجمه شده است با بررسی آثار دراماتیک یونان که چند سده پیش از حیاتش نگاشته شده بودند، تراژدی و کمدی را واکاوی کرد. گرچه ارسطو در زمانی به دنیا آمده بود که نتوانست آثار سوفکل، آشیل و اوریپید را ببیند، اما توانست تراژدی را چنان واکاوی کند که تا امروز اثر وی یکی از مراجع مهم نظری در این عرصه به‌شمار می‌آید.

واقعیت آن است از همان زمان تاکنون، بدان‌اندازه که به تراژدی پرداخته شده است به کمدی پرداخته نشده است. شاید نظریه‌پردازی هم‌سنگ ارسطو، که کمدی می‌تواند او را به‌رخ بکشد، فیلسوف فرانسوی هنری برگسون[۵](۱۸۵۹ – ۱۹۴۱) است که رسالهٔ کوتاه او، **خنده**، بسیار تاثیرگذار بود. وی به‌طورمستقیم به کمدی به‌عنوان یک نمایش نمی‌پردازد، درعوض دلایل برانگیخته شدن خنده را واکاوی می‌کند. به باور برگسون خنده به‌مثابه امری اصلاح‌کننده نمو کرد تا زندگی اجتماعی را نظم و ترتیب دهد. کسانی را می‌یابیم که نتوانستند با خنده خود را با شرایط جامعه انطباق دهند، چراکه آنان از انعطاف که نشانهٔ انسان هوشمند است، بی‌بهره‌اند. قصور در انطباق باعث می‌شود آنان ماشینی به‌نظر برسند. خنده محرک‌هایی را برمی‌انگیزاند که آنان را وامی‌دارد روش‌های خود را تغییر دهند. این نقطه‌نظر، بارها نقل شده و بسط و توسعه یافته است، که «کمیک چیزی ماشینی است که روی زندگی را چون لایه‌ای می‌پوشاند.» بنابراین، کسی که به‌تنهایی به شکلی ماشینی قدم می‌زند، با نگاهی به روبه‌رو، پوست موزی که بر سرراهش افتاده، نمی‌بیند. پا روی آن می‌گذارد و روی پیاده‌رو پهن می‌شود و این ما را می‌خنداند(برگسون، ۱۳۷۹: ۳۹ – ۵۴).

بررسی فروید با عنوان **لطیفه‌ها و نسبتشان با ناخودآگاه**[۶] (۱۹۶۴)، حتی با وجود فاصلهٔ بیشتر با تئاتر، بر بسط و گسترش نظریه کمدی تاثیرگذار بود. مهم‌ترین بخش این اثر در بازشناخت کارکرد لطیفه آن که است می‌تواند بر تابو چیره شود، مجوز زیاده‌روی نیابتی دهد، بگذارد هم گوینده و هم شنونده دشمنی پنهان‌شان را نسبت به نگرش‌ها و رویه‌های بازدارنده که زندگیشان را محدود می‌کنند، بیان کنند. در این‌جا اشاراتی که برای کمدی آورده شد بسیار متفاوت از اشاراتیست که برگسون آن‌ها را به بحث گذارد. خندهٔ برگسونی غرابت یا تجانس نداشتن را تنبیه می‌کند(خندهٔ اصلاح‌گر)، حال آن که به‌واسطه خندهٔ فرویدی که انسان به لطیفه و به خشم/آرزو/سرخوردگی که انگیزه گفتن آنست، واکنش نشان می‌دهد، برای مدتی کوتاه، غرابت بر اقتدار پیروز می‌شود(خندهٔ ویرانگر).

خندهٔ دوم را می‌توان بیشتر برابر خندهٔ «کارناوالی» دانست، هم‌چنان که باختین[۷] آن را چنین می‌نامد. این خنده از نقیصه[۸]، نافرجامی[۹]، گسیختگی و تمهیدات مشابه بهره می‌گیرد تا روندها را مختل کند، سلسله‌مراتب را واژگون سازد و اجتماع و انسانیت گروهی را بستاید. این خنده روندها و نگرش‌های رسمی را از پرده بیرون می‌آورد، نقش‌های جنسیتی را باژگونه می‌کند و از هرزه‌گویی و رفتارهای جنسیِ ممنوع یا نابخردانه لذت می‌برد. این احساس را در شادمانی خندهٔ تمسخرآمیز، قهقهه و فریاد ناشی از خوشی می‌توان یافت. کارناوال در اغلب موارد از عناصر ناهمگن تشکیل می‌شود و در «گروتسک» می‌درخشد(نولز،۱۳۹۱: مقدمه).

کلید فهم کمدی و فارس و تفاوت این دو ریختار درنظر داشتن این دو گونه خنده است. تماشاگران کمدی و فارس هردو دستخوش نشاط می‌شوند و بر رویدادهایی که روی صحنه رخ می‌دهند، می‌خندند، قهقهه یا لبخند می‌زنند. اما ماهیت خندهٔ این دو گروه از تماشاگران متفاوت است و حکایت از آن دارد که تجربهٔ متفاوتی را از سر می‌گذرانند.

ارسطو(۱۳۵۷) در پاسخ به کارکرد تئاتر پاسخ روشنی دارد: پالایش. زمانی‌که تماشاگر به تماشای کمدی می‌نشنید تقلیدی از اطوار و اخلاق زشت را می‌بیند که موجب ریشخند و استهزاء می‌شود(۱۲۰). ارسطو اشاره می‌کند که کمدی با کردارهای پست و غیراشرافی سروکار دارد. ازاین‌رو به‌درستی از نوشتار وی می‌توان چنین نتیجه گرفت که کمدی هم باید تجربه‌ای فراهم آورد که تا حدی شناختی و سرچشمه‌ای برای فهمیدن است. ازهمین‌روست که طرح ساخت‌های کمیک به انسجام درونی اثر وابسته است(هالیول، ۱۳۸۸: ۲۷۱).

بدین‌ترتیب کمدی بیشتر اصلاح‌گر است، هم‌چون تراژدی به شیوهٔ هم‌درمانی[۱۰] عمل می‌کند، با نمایش صفات بد انسانی و گوش‌زد کردن ناپسندی این صفات، به مخاطب کمک می‌کند تا نسبت به این صفات شناخت پیدا کند و از این صفات دوری کند.

اما زمانی‌که تماشاگری به تماشای فارس می‌نشیند، چه رخ می‌دهد. معمولاً چنین است که تماشاگر بی‌آن که فرصت اندیشیدن داشته باشد، می‌خندد. فارس درواقع بیان آرزوهای واپس‌خورده است. در طی زندگی هر شخصی خواست‌ها و آرزوهایی به‌واسطه بایدها و ضرورت‌های زندگی به عقب رانده می‌شوند، اما زمانی که این انگیزش‌ها در یک فارس به نمایش گذاشته می‌شوند ما دیوانه‌وار می‌خندیم، چراکه در این لحظه اید[11] بر اخلاقیات و بایدها پیروز شده است. این خنده ناشی از رها شدن است، رهایی از اصول خود وضع کرده و ضروری زندگی روزمره (بنتلی، ۱۹۶۴: ۳۴).

فارس ویرانگری رهایی‌بخش است. ازاین روست که می‌شود فارس و رویا را هم‌عرض قرار داد تا از بیانی گسترده‌تر بهره گرفت. رویا بخشی از ناخودآگاه است که آن‌چه را خودآگاه پس‌زده بیان می‌کند. فارس با بهره‌گیری از مصالح، تصاویر و قوانین حاکم برجهان رویا، ناخودآگاه و خودآگاه را درگیر می‌کند. درواقع هنر فارس در بهره‌گیری از تصاویر ذهنی واپس‌خورده نهفته است.

بدین‌ترتیب لذت ما به هنگام تماشای فارس در آن‌جاست که گسترده‌ترین خیال‌پردازی‌هایمان را در اجرا می‌بینیم، بی‌آن‌که عواقب بعدی برای ما به‌بار بیاورد و ما ناگزیر از تحمل رنجی باشیم. شرکت در اجرای یک فارس مانند شرکت در یک جلسه خصوصی روانکاوی است. روانکاو از بیمار می‌خواهد در اتاقی دربسته و امن از آرزوها و خیال‌پردازی‌هایش بگوید. بیمار با بیان آرزوها و خیال‌پردازی‌هایش دیگر خود را مجبور نمی‌بیند تا آن‌ها را به اجرا درآورد. درواقع فشار از وی برداشته می‌شود.

از آن‌جایی که در فارس هم تماشاگر به‌طورنیابتی در کنش روی صحنه شرکت می‌کند، مجالی برای او فراهم می‌شود تا درحالی‌که در تاریکی خوشایند تماشاخانه نشسته است، به گنجینه بیان‌ناشدنی‌ترین آرزوهایش که در صحنه به اجرا درمی‌آیند، بخندد و این جهان رویاگونه قوانین نمایشی را در فارس تعریف می‌کند(نعمت‌طاوسی،۱۳۷۸: ۱۰۷).

روش‌شناسی

در تعیین ریختار هر اثر نمایشی شاید ساده‌ترین راه رجوع به تعاریف صاحب‌نظران باشد. اما دشواری در این زمینهٔ مشخص آن است که کمدی و فارس همواره مرزهای روشنی ندارند. بسیاری از نمایشنامه‌های کمدی، از عناصر فارس‌گونه بهره می‌جویند، مانند آثار ساتیر یونانی و چاشنی‌های کمدی[21] درتراژدی. حتی برخی پژوهشگران نمایشنامه‌هایی چون **اهمیت ارنست بودن** اثر اسکاروایلد و **بازرس وارد می‌شود** اثر گوگول را نمونهٔ خوبی از هم‌آمیزی کمدی رفتار و فارس می‌دانند(کادن، ۱۹۹۸: ۳۰۹).

احتمالا به‌همین‌دلیل و به‌رغم کهنگی این ریختار نمایشی، برخی پژوهشگران فارس را نه یک

ریختار نمایشی بلکه یک روش می‌دانند. از آن‌جمله استفنسون بر این باور است کمدی از همان ابتدا از دل بی‌شکلی به ریختار مشخصی ختم شد اما فارس سخت در تلاش بود تا در قالب هیأت مشخصی درآید. وی باور دارد که نمایش‌های فارس ریخت‌هایی دارند که به امانت گرفته‌اند و نه آن که این ریخت‌ها ذاتی باشد. برای مثال فارس فرانسوی قرون وسطا **استاد پیر پاتلین**[۳۱] اثر نویسنده‌ای گمنام از الگوی قصهٔ عامیانه پیروی کرده است(۱۹۶۰: ۸۵–۸۶).

برخی فارس را گروهی نمایش یا بخش‌هایی از یک نمایش می‌دانند که در بنیاد بر مبنای موقعیت اغراق‌شده، طنزی خام‌دستانه، شخصیت‌های کاریکاتورگونه برای توصیف زندگی به‌کار بسته می‌شود و با آفرینش موقعیت اغراق‌شده مخاطب را سرگرم می‌کند(براکت، ۱۹۸۴: ۱۱۷).

هنوز در بسیاری از متون زمانی که صحبت از ریختارهای نمایشی می‌شود، فارس یکی از آن ریختارهاست و عناصری که برای آن برشمرده شده‌اند، عبارتند از شوخی فیزیکی، موقعیت‌های ناممکن، شخصیت‌های اغراق‌شده است(بریتانیکا).

لیچ(۲۰۱۰)در فصل ریختارهای نمایشی فارس را با کمک کمدی تعریف می‌کند، آن را کمدی بدون نیت جدی، بدون هدفی اخلاقی یا آموزشی می‌داند. گرچه می‌پذیرد که به کهنگی دیگر ریختارهای درام است، اما براین باور است که شوخی‌های خشن آن فراتر از خودش با هیچ‌چیز ارتباطی ندارد. درنهایت بزن‌وبکوب، دلقک‌بازی، موقعیت‌های پیچیده و پرخطر، شخصیت‌های دسیسه‌چین و توطئه‌گر، شوهران بی‌غیرت و نیرنگ‌بازان فریب‌خورده را نیروی پیش‌برندهٔ فارس می‌داند.

این در حالی است که برخی‌دیگر این نظر را که همهٔ فارس‌ها بدون نیت جدی‌اند را نمی‌پذیرند و براین باورند که فارس منشأ و هدفی جدی دارد: ریشهٔ فارس واژه انباشتن یا قیمه‌ریزه است، یعنی آن چیزی که مواد باارزش‌تر یا مهم‌تر را تکمیل و نگهداری می‌کند. آثار فیدو، چاپلین، برادران مارکس گواه این نیت جدی فارس است، در جایی که بیم و انزجارهای شیطانی ماشین مقهور نادانی شامانه یا بردبارانهٔ کمیک می‌شود(مرچنت،۱۳۷۷: ۱۱۰–۱۱۱).

بسیاری از اندیشمندان در گسترهٔ نمایش‌های شادی‌محور فارس و کمدی را دو ریختار مسلط می‌دانند که در کمدی شخصیت‌ها/بازیگران بر کنش مسلط‌اند و در فارس باژگونه. کمدی ناب درواقع نادرترین درام است، در این کمدی شخصیت‌ها بداناندازه قوی هستند که نگذارند طرح داستانی به حاشیه نرود. این شخصیت‌ها برای طرح موضوعات و کشمکش‌ها سوی موضوعی جدی پافشاری می‌کنند. نمونه برجسته کمدی ناب **مردم‌گریز** اثر مولیر است که با فارس یا درام جدی نیآمیخته است. در برابر فارس غیرمسؤولانه‌ترین گونهٔ درام است که در آن طرح‌داستانی ملزم به در قید موجه بودن و محتمل بودن کنش‌ها نیست. اما در کمدی کنش‌ها نه‌تنها باید محتمل و

موجه باشند، بلکه باید نتیجه سرشت بازیگران باشد(همیلتون، ۲۰۰۶: ۴۲)
به‌هررو چه آن را یک روش، سبکی در کمدی یا ریختار بدانیم، بیشتر آرای ارایه شده، تأییدکنندهٔ آنند که فارس از ویژگی مشخصی برخوردار است که در ریختار کمدی دیده نمی‌شود. این ویژگی حضور هم‌زمان موقعیت اغراق‌شده و ناممکن یا پیچیده و پرخطر و شخصیت‌های کاریکاتورگونه‌اند.
البته فارس ویژگی بسیار برجسته دیگری هم دارد که شیوهٔ قصه‌گویی آن است که در طرح‌داستانی‌اش متجلی می‌شود، طرحی که بربنیاد موقعیت اغراق‌شده، ناممکن، پیچیده و پرخطر بنا می‌شود و التزامی برای موجه و ممکن بودن کنش ندارد. روش داستان‌گویی فارس ریشه در فضای رویا-کابوس‌گونه‌اش دارد، فضایی که وقوع هر رویداد ناممکنی را محتمل می‌کند و سرعت وقوع رویدادهای پی‌درپی به تماشاگر اجازهٔ همذات‌پنداری با شخصیت‌های نمایشی نمی‌دهد.
فارس به‌طورمعمول از شرایط پیش‌پاافتاده و قابل‌قبولی آغاز می‌شود و با بهره‌گیری از منطق تئاتری، تماشاگر وارد وقایع غیرمحتمل و قلمرو پوچی می‌شود. برای آن که تماشاگر وارد فضای موردنظر شود، هرلحظه پیچیدگی نوینی روی صحنه رخ می‌دهد و رمزگشایی می‌شود. با وقوع وقایع پی‌درپی و هم‌زمان اجرا به تماشاگر اجازه نمی‌دهد تا به دنبال منطق علت‌ومعلولی حوادث بگردد. تأثیر دیگر تغییرات پی‌درپی و گاه بدون مقدمه ایجاد احساس ثبات نداشتن در تماشاگر است که حس نبود قطعیت را دامن می‌زند(نعمت‌طاوسی، ۱۳۷۸: ۱۰۷).
درواقع طرح‌داستانی در فارس بیشتر رشته‌ای است که موقعیت‌ها و شوخی‌ها را در کنار هم قرار می‌دهد. تنها دستاویزی است برای مهار شخصیت‌های کاریکاتورگونه، که اطوارهای اغراق‌شده‌شان آن‌ها را خنده‌دار می‌نمایاند. در فارس شوخی نه در ارتباط با اوج طرح‌داستانی که در ارتباط با زندگی تعریف می‌شود و ازاین‌روست که «الحاقی» به‌نظر می‌آید(لنسن، ۱۹۶۳: ۱۴۶).
این امر در حالی است که در کمدی، طرح‌داستانی وعناصر ساختاری درهم تنیده می‌شوند تا ساختار نمایشی قصه‌ای را ارایه کند. نیروی انتقادی نشانه‌رفته سوی خطا و ناهنجاری در کمدی باید درساخت تشکل‌یافتهٔ کنشی منسجم و فهم‌پذیر ادغام شود. آن‌چه باعث می‌شود کمدی بتواند با نظریهٔ شناختی درخصوص محاکات، و نظریهٔ شناختی درخصوص لذت حاصل از آن سازگار شود، پیروی از اصول بنیادین ارسطوییِ در پیوند با شعر(نمایشی) است. لذت شایستهٔ کمدی نوع دیگری از لذت است که ریشه در فهم و تجربهٔ عاطفی آثار محاکات دارد(هالیول، ۱۳۸۸: ۲۷۳).

طرح‌داستانی در سیاه‌بازی

سیاه‌بازی/تخت‌حوضی درواقع تقلیدی مبالغه‌آمیز از زندگی. گویی بازیگر خست، نادانی، ریاکاری و دیگر ضعف‌های انسانی را تقلید می‌کند و به شکلی اغراق آمیز نمایش می‌دهد. آن‌قدر اغراق‌آمیز

که خود از او جدا می‌شود و به شکل روایت‌گر نقش درمی‌آید و به‌گونه‌ای نمایش می‌دهد که گویی با نقش خود نیز شوخی می‌کند(نصیریان، ۱۳۷۸: ۴).

منابع طرح‌داستانی در سیاه‌بازی گونه‌گون است. بیضایی تقلیدها، و به‌طبع سیاه‌بازی را برحسب منابع قصه به پنج گروه تقسیم می‌کند: ۱.آن‌هایی که از خیمه‌شب‌بازی وام گرفته شده‌اند، ۲. آن‌هایی که برگرفته از قصه‌های عامیانه‌اند، ۳. آن‌هایی که براساس تاریخ و اسطوره‌اند، ۴. آن‌هایی که از دگرسانی رقص‌های مطربی و تن‌گویی‌ها ساخته شده‌اند و ۵. آن‌هایی که تقلیدچیان خود ابداع کرده‌اند(بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۸۶).

در بسیاری از موارد یادشده، دست‌اندرکاران غلامی سیاه‌چرده را به شخصیت‌ها می‌افزودند، برای‌مثال در داستان شیخ صنعان که داستانی عرفانی است، شخصیت سیاه در قالب غلام و به‌جای مریدان به قصه اضافه شد(بیضایی،۱۳۷۹: ۱۸۷)، یا در یوسف‌وزلیخا به‌عنوان نوکر تاجر برده‌فروش یا غلام زلیخا، در بیژن‌ومنیژه در قالب نوکر ترسوی بیژن سیاه‌پوشی اضافه شد(بیضایی،۱۳۷۹: ۱۷۰).

روال گروه‌های تقلید در اجرا بر بداهه بود تا آن‌که دسته‌جات تقلید یا همان نمایشگران تخت‌حوضی به تماشاخانه‌های جدید راه پیدا کردند. اینان برای اخذ مجوز ناچار به ارایه متن نگاشته‌شدهٔ نمایشنامه به شهربانی یا ادارهٔ معارف شدند(فتحعلی بیگی، ۱۳۸۸: مقدمه). این متن‌ها در قالب دو مجموعهٔ دفتر تقلید ۱ و ۲ به چاپ رسیده است. متن‌ها چاپ شده نمایانگر آنند که طرح‌های‌داستانی این نمایش‌ها بر قصه‌هایی بسیار ساده استوار می‌شدند و رویدادها پی‌درپی رخ می‌دادند و قابل‌پیش‌بینی بودند اما نه ضرورتا ممکن و موجه.

در اجراهای متأخرتر هم با چنین روالی روبه‌رو می‌شویم. در این نمایش طرح درواقع بستر مناسبی برای بداهه‌پردازی نقش‌پوش‌ها به‌ویژه سیاه‌پوش است. تقریبا همهٔ بداهه‌پردازی‌ها در قالب «تکه» و شوخی انجام می‌گیرد که سیاه در آن نقشی کانونی ایفا می‌کند.

تکه درواقع کنشی است که قرار نیست انجام شود اما برای انجام آن تلاش زیادی ازسوی نقش‌پوش‌ها صورت می‌گیرد. این کنش در متن طرح داستان نمایش نیست بلکه در حاشیه آن است و کارکرد اصلی آن شکل دادن یک شوخی است. بنیان بسیاری از تکه‌ها گفت‌وگوست اما هستند تکه‌هایی که برگرد انجام کردارهای مشخصی شکل می‌گیرند.

یکی از نکات برجسته تکه آن است که بخش قابل‌توجهی از آن‌ها قابل سرهم کردن دوباره است(فتحعلی‌بیگی، ۱۳۷۸: ۱۳۴). به‌سخن‌دیگر، از ویژگی‌های تکه تکرارپذیری در نمایش‌های گوناگون است. در هر نمایش به‌طورطبیعی قصه تغییر می‌کند، اما تکه چنان طراحی می‌شود که قابلیت بازآفرینی در قصه‌های جدید را هم داشته باشد. بدین‌ترتیب نسبتش با قصه نمایش مانند

نسبت رویداد ضمنی با قصه در فارس است که اگر حذف شود بر قصه‌گویی نمایش بی‌تأثیر است اما بر ایجاد فضای شوخ نمایش بسیار تأثیر می‌گذارد. البته ویژگی تکرارپذیری تکه به این معنی نیست که در کنار هر قصه‌ای عین‌به‌عین تکرار شود، بلکه بدان‌معنی است که اجراگران با توجه به قصه نمایش و پیش‌نمونه‌های اجراشده تکه، آزادانه تکه را بازآفرینی می‌کند. به‌همین‌دلیل است که بازآفرینی هر تکه در نمایش‌های گوناگون می‌تواند راهنمایی برای بازآفرینی‌های دیگرش باشد. تکه و تکه‌کاری، طرحِ داستانی هر نمایش سیاه‌بازی را رنگ‌آمیزی می‌کند. هم‌چنان که گفته شد طرح‌داستانی بیشتر نمایش‌های سیاه‌بازی ساده و بدون پیچیدگی است. امور قابل‌پیش‌بینی‌اند و ابهام نقش پررنگی در نمایش ندارد. معمولاً شدت و میزان فضای شوخ و بازیگوش نمایش وابستگی بسیار به ذوق و قریحه بازیگران دارد. تکه موقعیتی است که می‌تواند به کمک بازیگران بیاید تا با بهره‌گیری از آن یا به اصطلاح تکه‌کاری(به کاربردن تکه در راستای طرح نمایش) بتوان به نمایش سیاه‌بازی نیروی سرزندگی بخشید(نعمت‌طاوسی، ۱۳۹۴).

چنین طرح‌افکنی همسان، تکه‌چینی رویدادهای یک رویاست که تماشاگر در دنبال کردن رویدادها چندان در قید روابط علت‌ومعلولی نیست، در بسیاری از لحظات نمایش آشفتگی بر نظم پیروز می‌شود و نمایش از روایت‌گری قصه باز می‌ماند. چراکه بازیگران در پی‌آنند تا موقعیت یا یکی از اشخاص بازی را هجو کنند و بدین‌سان تماشاگر به آن شخص‌بازی سنخی بخندد، شرایطی که امکان تجربهٔ آن را در عالم واقع ندارد.

اشخاص بازی در سیاه‌بازی

هر شی‌ای سه بعد دارد: طول، عرض و ارتفاع[۴۱]. اما انسان ابعاد دیگری هم دارد: روانی، اجتماعی و تنانی. بدون دانستن این سه وجه نمی‌توانیم برآورد درستی از هویت انسان داشته باشیم. کافی نیست که بدانیم انسانی گستاخ یا مودب است باید بدانیم چرا چنین است. در درام می‌خواهیم بدانیم چگونه انسان چیزی است که هست، چرا شخصیت او به‌طورپیوسته در حال دگرسانی است و چرا باید بخواهد و نخواهد تغییر کند(اگری،۲۰۰۴: ۳۳).

سه وجه یادشده در اشخاص بازی سیاه‌بازی چندان تعریف و مشخص نمی‌شوند، چراکه آنان اشخاص نوعی یا سنخی‌اند. به‌همین‌دلیل است که به آن‌ها نقش‌پوش می‌گویند، نقشی را برای تماشاگران نمایش می‌دهند و در هر نمایشی همواره در یک نقش پدیدار می‌شوند. اصلی‌ترین نقش‌پوش‌ها سیاه‌پوش و حاجی/ارباب‌اند که مانند نقش‌پوش‌های دیگر ازجمله زن‌پوش، شلی، شاه‌پوش و...صفات بر یک یا دو ویژگی کلیشه‌ای گروهی از انسان که نمایندگی آن را می‌کنند ساخته و پرداخته می‌شوند.

در سیاه‌بازی این مجموعهٔ فعل و انفعالات ابعاد نقش‌پوش نیست که مسیر حرکتش را در نمایش

مشخص کند و به او تشخص بخشد. نمایش هم درصدد بررسی دقیق فعل و انفعال ابعاد سه‌گانه در نقش‌پوش‌ها نیست. آن‌ها بدون مصادیق فردی در جهان واقعی‌اند، بلکه گروهی از انسان‌ها را بازنمایی می‌کنند و در این بازنمایی بر ویژگی‌های مشخص و محدود تأکید می‌کنند.

در این نمایش اشخاص بازی به دلیل اغراق در پرداخت به کاریکاتوری از انسان می‌مانند. آنان کلیشه‌های ازپیش‌آماده‌اند و ویژگی‌های کاملاً مشخصی بدان‌ها منتسب است که معمولا به روال باورهای همگانی نیست. برای‌مثال حاجی باید شخصیتی سنگین و متین داشته باشد، اما در تقلید/ سیاه‌بازی این روال به‌هم می‌ریزد و جنبه‌های پنهان وی بزرگ می‌شوند(نصیریان، ۱۳۷۰).

کارکرد در سیاه‌بازی

بیمن در پژوهش میدانی خود نشان می‌دهد که کارکرد اصلی اجرای سیاه‌بازی در مجالس جشن، برانگیختن خنده به‌منظور کاستن از تنش اعضای حاضر در مجلس است. همه شرکت‌کنندگان در مجلس با هم بر آن‌چه که روی صحنه رخ می‌دهد، می‌خندند. نوکر–دلقک می‌تواند به‌گونه‌ای آشوب‌آفرینی کند که ممکن است این آشوب در بستر همان جمع حاضر رخ دهد. وی این آشوب را سوی خنده سوق می‌دهد(۱۹۸۱ : ۴۲۶).

اجراهای سیاه‌بازی در تماشاخانه از این قاعده مستثنا نیستند، با این تفاوت که دایرهٔ مسایلی که در این اجراها می‌توان پرداخت، محدود شده‌اند. سیاه در قالب کامل‌شدهٔ خود غلام و نوکری بود که هجو و مسخره می‌کرد. گاهی از ژرفای وجود او سخنان دردآلود وتلخی بیرون می‌ریزد(بیضایی، ۱۳۷۹ :۱۷۰).

در این نمایش، سیاه نماینده مردمی است که سخنان بسیار دارند اما جایی برای بیان سخنانشان ندارند، اگر هم این موقعیت را بیابند، شیوهٔ گفتنش را نمی‌دانند. سیاه در قالب شوخی و هجو سخنان ناگفته تماشاگران را بر صحنه برزبان می‌آورد و نتیجه‌اش شادمانی و رهایی تماشاگر است.

نتیجه‌گیری

ویژگی‌ها	کمدی	فارس	سیاه‌بازی
طرح‌داستانی	ساخته و پرداخته شده	الحاقی	بستری برای بداهه‌پردازی
اشخاص بازی	شخصیت‌پردازی شده	سنخی	سنخی
کارکرد	اصلاح	رهاکردن واپس‌خوردگی‌ها	رهاکردن واپس‌خوردگی‌ها

با مقایسه عناصر همسان میان فارس، کمدی و سیاه‌بازی، هم‌چنان که جدول بالا نمایش می‌دهد، سیاه‌بازی با فارس همسانی بسیار زیادی دارد، چنان‌که می‌توان آن را فارس ایرانی دانست. ازآن‌روست که تماشاگر سیاه‌بازی تجربهٔ رهایی از واپس‌خوردگی را از سرمی‌گذراند و نه اصلاح.

■ فهرست منابع

ارسطو.(۱۳۵۷) **فن شعر** ، برگردان عبدالحسین زرین‌کوب. تهران، امیرکبیر.
بیضایی، بهرام. (۱۳۷۹) **نمایش در ایران**، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
برگسون، هانری لویی. (۱۳۷۹) **خنده**، برگردان عباس باقری. تهران: شباویز.
داداشی، نوشین، ناظرزاده کرمانی، فرهاد؛ موسوی‌لر، اشرف‌السادات ؛ مظاهری، مهرانگیز.(۱۳۸۹) **پژوهش تطبیقی گونه‌های گلان کمدی غربی و کمدی سنتی ایرانی، نشریهٔ هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی**، ش(۴۰)، ۷۳-۸۴.
سلدون، رامان و پیتر ویدو سون. (۱۳۷۷) **نظریه‌های ادبی**، برگردان عباس مخبر. چاپ اول، تهران: طرح نو.
صالح‌پور، ادرشیر. (۱۳۹۰) **گرامافون و نمایش تاریخ تحلیلی تقلید و مضحکه در ایران**، تهران: نمایش.
فتحعلی‌بیگی، داوود. (۱۳۷۴) **بر خی اصطلاحات تخت‌حوضی، درباره تعزیه و تئاتر** ، به کوشش لاله تقیان و جلال ستاری. صص ۱۴۰-۱۵۱، تهران، مرکز.
----------. (۱۳۶۵) درآمدی بر شیوه‌های طنز در نمایش تخت‌حوضی، **کتاب تئاتر** ، دفتر اول، تهران، جهاد دانشگاهی تهران.
----------.(۱۳۷۸) **مبانی مضحکه و اسباب خنده در سیاه‌بازی و تخت‌حوضی، فصلنامه تئاتر** ، ش (۱۸ و ۱۹)،صص ۱۱۹-۱۴۹.
----------.(۱۳۸۶) **قلمرو در تقلید و نقش‌پوشی در نمایشنامه‌های شادی‌آور ایرانی (۱)، نشریه نمایش**، ش(۹۹ و ۱۰۰)،ص ۷۹،زیرنویس ش(۳).
مرچنت، ملوین.(۱۳۷۷) **کمدی**، برگردان فیروزه مهاجر. تهران، نشرمرکز.
ناظرزاده، فرهاد،(۱۳۸۰) **درآمدی به نمایشنامه‌نویسی**، تهران، سمت.
نصیریان، علی.(۱۳۷۰) **تخت‌حوضی چیست؟، فصلنامه تئاتر** ، ش(۱۳).
نعمت‌طاوسی، مریم.(۱۳۷۸) فارس، **فصلنامه هنر** ، دوره جدید، ش ۴۱، صص ۱۰۶-۱۰۹.
----------.(۱۳۹۲) **فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران**، تهران، دایره.
----------.(۱۳۹۴) **تکه و تکه‌کاری در سیاه‌بازی**، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری.
نولز، رونلد.(۱۳۹۱) **شکسپیر و کارناوال پس از باختین**، برگردان رویا پورآذر، تهران، هرمس.
هالویل، استیون. (۱۳۸۸) **پژوهشی درباره فن شعر ارسطو**، برگردان مهدی نصراله‌زاده. تهران، انتشارات مینوی خرد.

(1981) Why Do We Laugh? An Interactional Approach to Humor in Traditional Iranian**.**Beeman, William O. Improvisatory Theatre: Performance and Its Effect***, the Journal of American Folklore***, Vol. 94, No 374, PP. 506-526.

(1964)***The life of Drama***, USA: Applause Theatre& Cinema Books**..**Bently, Eric

Britannica, ***http://www.britannica.com/art/farce,*** seen 9.10.2015.

Brockett, Oscar Gross. (1984)***World Drama***, USA, Holt Rinehart& Winston.

(1988) ***Dictionary of Literary Terms & Literary Theory***, England, Penguin Book. Cudden, J. A.

(2004) ***The Art of Dramatic Writing***, New York, Simon&Schuster**..**Egri, Lajos

(2005)**The History of Theatre in Iran**, Washington DC, Mege Publishers**..**Floor, Willem

(1964)***Jokes and Their Relation to the Unconscious***, Trans. From Germany into English by**.**Freud, Sigmund the General Editorialship of James Strachey, in Collaboration with Ana Freud, assisted by Alex Strachey and Akan Tyson, London, The Hoght Press.

Hamilton, Clayton. (2006)***The Theory of the Theatre,*** **http://archive.org/details/thetheoryofthe/13589gut**, seen 15.9.2015.

Lanson, Gustave. (1963)***Molière and Farce, Tulance Drama Review,*** Vol.8, no.2, 133-154.

(2010) ***Theatre Studies***, ***The Basics***, London& New York: Routledge**..**Leach, Robert

Stephenson, Robert C.(1960) Farce as Method, ***The Tulane Drama Review***, Vol. 5, No. 2, 85-93.

■ پی‌نوشت‌ها

۱.نخستین بار نمایش‌نامه **مرغ دریایی** چخوف به‌عنوان بخشی ازمجموعهٔ پرطرفدار نمایش‌های فارس و کمدی‌های سَبُک شامگاه، در تماشاخانهٔ «الکساندرینسکی» ،در سنت پطرزبورگ، در ۱۸۹۶ به صحنه برده شد. نمایش‌نامه کاملاً بد فهمیده شد و به‌نظر می‌رسید که بی‌هیچ تردیدی غرق می‌شود. اما در ۱۸۹۸ «هنر مسکو» اجازه به صحنه بردن این نمایش‌نامه را به‌عنوان ناتورالیسمی جدی برای تماشاگران فرهیخته و خردمند به‌دست آورد. امروز همه اذعان دارند که **مرغ‌دریایی** یک شاهکار است و با همین برداشت هم سوی آن می‌روند. مهم این است که تماشاگران بالقوگی نمایش را چگونه دریافت کنند. اگر افق انتظار تماشاگران حاکی از آن باشد که به دیدن یک فارس پیش‌پاافتاده می‌روند، نخواهند توانست با نمایشی چون **مرغ‌دریایی** کنار بیایند. اگر فکر کنند که نمایش جدی است(که به معنی غیرکمدی بودن نیست) انتظارات‌شان متفاوت خواهد بود(لیچ،۲۰۱۰).

۲. The History of Theatre in Iran

۳. برای نمونه بنگرید به **دانشنامه نمایش ایرانی**، یدالله آقا عباسی. (۱۳۹۲) تهران: قطره.

۴. «تکه یکی از اصطلاحات نمایش تخت‌حوضی است و آن عنوان قطعات معینی از کمدی است.» فتحعلی‌بیگی(۱۳۸۶) ۷۹، زیرنویس ش۳.

۵. Henri Bergson

۶.Jokes and their Relation to the Unconscious

۷. Bakhtin

۸. parody

۹. Non sequitur

۱۰. Hemothropy

۱۱. فروید باور دارد که ذهن از سه بخش تشکیل شده است: اید، ایگو و سوپرایگو. اید به دنبال لذت است، سوپرایگو قوانینی است که فرد از خانواده، جامعه به ارث می‌برد و ایگو نماینده سازمانی منطقی است که کار آن پرهیز از درد و ناراحتی است و تضادهای میان اید و سوپرایگو را حل می‌کند.

۱۲. "Comic Relief" فیروزه مهاجر در کتاب **کمدی**، نوشتهٔ ملوین مرچنت(۱۳۷۷) چاپ نشر مرکز برابرنهاد وقفهٔ کمیک و دکتر ناظرزاده(۱۳۷۶) در مقالهٔ "کمدی، نمایشی آزادی‌بخش"، **فارابی**، ش۲۷، برابرنهاد چاشنی کمیک را برگزیده‌اند.

۱۳. Maitre Pierre Pathelin

۱۴. دکتر ناظرزاده این ابعاد را چهارگانه می‌داند که عبارتند از ۱.تنانی،۲. ویژگی‌های روانی، ۳. ویژگی‌های اجتماعی، ۴. گرایش‌های اعتقادی(ناظرزاده،۱۳۸۳، ۱۰۴).

بررسی تاثیر آموزش تئاتر بر یادگیری مهارت‌های زندگی در دوره نوجوانی در بوشهر

جواد جمیری[نویسنده مسوول]

عزت دیره

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۰۲/۱۴ | تاریخ پذیرش نهایی۱۳۹۴/۰۶/۲۵

بررسی تاثیر آموزش تئاتر بر یادگیری مهارت‌های زندگی در دوره نوجوانی در بوشهر

جواد جمیره کارشناس ارشد علوم تربیتی

عزت دیره دکتری، عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی تاثیر آموزش تئاتر بر یادگیری مهارت‌های زندگی در دوره نوجوانی در شهر بوشهر می‌پردازد. روش تحقیق با توجه به ماهیت پژوهش، آزمایشی یا تجربی بوده است. نمونهٔ پژوهش ۴۰ نفر از نوجوانانی بود که جهت یادگیری تئاتر به مجتمع فرهنگی هنری بوشهر مراجعه کرده بودند و انتخاب شدند (۲۰ نفر گروه آزمایش و ۲۰ نفر گروه کنترل). در مرحلهٔ بعدی پیش‌آزمون از دو گروه با استفاده از آزمون مهارت‌های زندگی سوران گرفته شد. سپس گروه آزمایش به مدت هشت جلسه تحت‌آموزش تئاتر قرار گرفتند و در پایان مجدداً پس‌آزمون بر روی دو گروه انجام گرفت. در پایان آموزش، پرسشنامه نگرش‌سنج ساخته و در مورد هردو گروه نسبت به یادگیری تئاتر اجرا شد.

یافته‌های تحقیق نشان داد: تحلیل و مقایسهٔ اطلاعات به‌دست‌آمده از تفاضل پیش‌آزمون- پس‌آزمون، آموزش تئاتر، مهارت‌های زندگی در نوجوانان را افزایش می‌دهد. هم‌چنین در تحلیل نتایج آزمون مهارت‌های زندگی سوران نشان داد که آموزش تئاتر بر مهارت‌های خودآگاهی، همدلی و ارتباط مؤثر، تفکر خلاق، تفکر انتقادی، حل مسأله و روابط بین‌فردی معنی‌دار نبود. اما براساس نتایج تحقیق فوق آموزش تئاتر در افزایش مهارت‌های تصمیم‌گیری، مسؤولیت‌پذیری اجتماعی، عزت‌نفس، مدیریت بر هیجان و کنترل استرس اثربخش بوده و باعث افزایش مهارت‌های یادشده می‌شود.

واژگان کلیدی: تئاتر، مهارت‌های زندگی، نوجوانان، ایفای نقش.

مقدمه

رشد انسان درزمینه‌های روانی، اجتماعی، جسمانی، جنسی، شغلی، شناختی، الگوی اخلاقی و عاطفی صورت می‌گیرد؛ هریک از زمینه ها، نیازمند مهارت و توانایی هستند. درواقع می‌توان گفت که تکامل مراحل رشدی، وابسته به مهارت های زندگی است. زمانی‌که افراد مهارت‌های اساسی زندگی را کسب کنند، درعملکرد بهینه خود پیشرفت می‌کنند. آموزش مهارت‌های زندگی، نقش اساسی را در بهداشت روانی ایفا می‌کند و البته زمانی که دریک مقطع رشدی مناسب ارایه شود، نقش برجسته‌تری خواهد داشت. درواقع آموزش مهارت‌های زندگی، نقش درمانی دارد (گتیتر[1]،گازدا[2]ودادن[3]، ۱۹۹۶).

یونیسف[4] مهارت‌های زندگی را: یک رویکرد مبتنی برتغییر رفتار یا شکل‌دهی رفتار جهت برقراری توازن میان سه حوزه دانش، نگرش و مهارت می‌داند. این تعریف بر شواهد پژوهشی مبتنی است که نشان می‌دهد اگر در توانمندسازی افراد جامعه، بحث دانش، نگرش و مهارت به صورت تلفیقی موردتوجه قرار نگیرد، نتیجه موردانتظار یعنی کاهش رفتارهای پرخطر، به‌دست نمی‌آید. به‌طورکلّی، مهارت‌های زندگی عبارت‌اند از توانایی‌هایی که منجر به ارتقای بهداشت روانی افراد جامعه، غنای روابط انسانی، افزایش سلامت و رفتارهای سلامت در سطح جامعه می‌شوند. مهارت‌های زندگی، هم به صورت یک راهکار ارتقای سلامت روانی و هم به صورت ابزاری در پیشگیری از آسیب‌های روانی ـ اجتماعی مبتلا به جامعه نظیر اعتیاد، خشونت‌های خانگی و اجتماعی، آزارکودکان، خودکشی، ایدز و موارد مشابه قابل‌استفاده است. به‌طورکلّی، مهارت‌های زندگی ابزاری قوی دردست متولیان بهداشت روانی جامعه در جهت توانمندسازی جوانان درابعاد روانی ـ اجتماعی است. این مهارت‌ها به افراد کمک می‌کنند تا مثبت عمل کرده و هم خودشان و هم جامعه را از آسیب‌های روانی ـ اجتماعی حفظ کرده و سطح بهداشت روانی خویش و جامعه را ارتقاء بخشند (فتی،۱۳۸۵).

از مهارت‌های زندگی برداشت‌های گوناگون به‌عمل آمده است که وجه مشترک بیشتر آن‌ها تأکید بر مهارت‌های حل مسأله، مهارت‌های اجتماعی، مقابله با هیجانات منفی و استرس، مهارت‌های تصمیم‌گیری، تفکر خلاق و نقادانه، خودآگاهی و خودکنترلی، ابراز وجود، آگاهی‌های حرفه‌ای، شهروند مسؤول و شیوه‌های مصرف، دارد (بابادی،۱۳۸۶).

یادگیری مهارت‌های زندگی، راهی است برای دستیابی به شیوه‌های آموزش پیشگیری از آسیب‌های اجتماعی در بین نوجوانان و ضرورت آموزش مهارت‌های زندگی در مورد آنان. امروزه با توجه به شرایط زندگی شهری و صنعتی و شکل‌گیری روابط اجتماعی و تقسیم کارپیچیده، خانواده‌ها هزینه سنگینی را برای آموزش مستقیم کودکان و نوجوانان صرف می‌کنند تا آموخته‌های گذشته را

به نسل کنونی منتقل کنند و آن‌ها را برای زندگی امروز و فردا آماده کنند. این آموزش‌ها، اگر بر مبنای شناخت درست از نیازها و ضرورت‌ها استوار نباشد، همه جامعه را با تنگنا و مشکلات مواجه می‌سازد و همه کودکان و نوجوانان را در کوران آسیب‌های اجتماعی قرار می‌دهد. درنتیجه، هم نوجوانان و هم خانواده‌ها و هم جامعه، از این رهگذر آسیب فراوان می‌بینند. بدیهی است که نمی‌توان انتظار داشت که هرکسی درزندگی خود به این مهارت‌ها در شکل مطلوب خود دست خواهد یافت. فقدان این مهارت‌ها باعث می‌شود که فرد در برابر فشارها دست به رفتارهای غیرموثرو ناسازگارانه بزند.

پرواضح است که هرچه یادگیری این مهارت‌ها از سنین پایین‌تر آغاز شود و مناسب با سطح تحول ذهنی و نیازهای مخاطب خود باشد، اثربخشی آن بیشتر و بهتر خواهد بود. یادگیری مهارت‌های زندگی در نسل نوجوان احساس کفایت، توانایی، موثر بودن، غلبه کردن و توانایی برنامه‌ریزی، رفتار هدفمند و متناسب با مشکل را به‌وجود می‌آورد. پژوهش‌های متعدد نشان داده است که مهارت‌های زندگی درزمینه توانمندسازی اجتماعی و فردی اثر مستقیم دارد.

براساس آن‌چه که در گفتارهای علمی آمده، شاید ایفای نقش، مهم ترین شیوه آموزش مهارت‌های زندگی باشد، زیرا افراد می‌توانند موارد استفاده مهارت‌های آموخته‌شده را در موقعیت‌های متفاوت تمرین کنند. ایفای نقش، به‌خصوص درمورد مهارت‌هایی که اجرای آن‌ها در محیط‌های واقعی زندگی اضطراب‌آور است، بسیار مفید و باارزش است. با استفاده از این شیوه آموزشی، افراد به‌ویژه نوجوانان می‌توانند در محیطی کنترل‌شده، رفتارها را مشاهده کرده، بیاموزند، تمرین کنند و پس از تسلط؛ آن را در محیط واقعی زندگی به‌کاربرند. به‌نظرمی رسد، اهمیت و ضرورت چنین پژوهشی با توجه به هدف کاربردی که برای مراکز آموزشی وبه‌ویژه برای آموزش‌وپرورش که به‌نوعی با نوجوانان ارتباط بیشتری دارد، بیشتر آشکار و مورداستفاده است.

بدین‌ترتیب کاربرد هنرهای نمایشی دریادگیری بسیار قدرتمند است و به سطحی از درگیر شدن امکانی می‌دهد که در بیشتر شیوه‌های آموزشی سنتی میسر نیست. تئاتر، نوجوانان را برای فهم بهتر رفتارهای اجتماعی، نقش خود درتعاملات اجتماعی و راه‌های مؤثر حل مسایل هدایت می‌کند. این روش، نوجوانان را درگردآوری و سازماندهی اطلاعات درباره مسایل اجتماعی و تعاون، همکاری و کسب مهارت‌های زندگی کمک می‌کند. نمایش (تئاتر) برای گروه نوجوانان، شیوه بسیار باارزش و کارآمدتری است؛ زیرا ضمن ایجاد فضایی امن، به وسیله فراهم کردن فرصت برای تعویض نقش‌ها، به درک بهتر آنان از نحوه ارتباط در وقایع جاری و گذشته و دیدن جهان از دریچه چشم دیگران، کمک می‌کند؛ ضمن این‌که به نوجوان، فرصت بیرون‌ریزی چیزهایی را می‌دهد که هرگز در جهان واقعی امکان یا اجازه آن برای او فراهم نمی‌شود. هم‌چنین دراجرای تئاتر، فرصت

بهبود روابط بین‌فردی از طریق بازی نقش و گفت‌وگو در آینده و دستیابی به نتایج عملی و تجربی آن مهیا می‌شود. (درابل[5]،۲۰۰۱).

بنابراین تئاتر، دارای ویژگی‌هایی است که جاذبه فراوانی برای همه اقشار، به‌ویژه نوجوانان و جوانان دارد و همین جذابیت، می‌تواند باعث انتقال مفاهیم مهارت‌های زندگی به نوجوانان شود. ازآن‌جایی که کارکردهای مختلفی مانند کارکرد اجتماعی درقالب تقویت نقش سازگاری وتقویت اجتماعی نوجوانان، مسؤولیت‌پذیری، رهبری و مدیریت وتأثیرات فردی مانند ایجاد نگرش مثبت به زندگی، ایجاد زمینه برای رشد احیای زیبادوستی را درپی دارد، می‌تواند مهارت‌های زندگی را افزایش دهد. محقق دراین تحقیق، درصدد است تا میزان تأثیر یادگیری تئاتر را برروی افزایش ابعاد شناختی، عاطفی و اجتماعی مهارت‌های زندگی در دوگروه کنترل و آزمایش بررسی کند. محقق با آموزش تئاتر برگروه آزمایش، میزان تأثیر این هنر را بریادگیری مهارت‌های زندگی می‌سنجد و در مقابل، این گروه را با گروه کنترل که در معرض آموزش قرار نگرفته، مقایسه می‌کند تا میزان تأثیر آموزش تئاتر بر یادگیری مهارت‌های زندگی را تعیین کند.

نتایج این تحقیق نشان خواهد داد که آموزش تئاتر به چه میزان می‌تواند در یادگیری مهارت‌های زندگی به نوجوانان درتحقق یک زندگی سالم، توأم با آرامش و موفقیت در تمام ابعاد کمک کند.

نتایج پژوهش‌ها نیز نشان می‌دهد که هنرهای نمایشی دارای فواید و کارکردهای متفاوتی است. ازجمله می‌توان به نتایج پژوهش جلیل‌وند و همکاران (۱۳۸۳)، که در پژوهش خود به بررسی هنرهای نمایشی در رشد اجتماعی دانش‌آموزان می‌پردازند، اشاره کرد. نتیجه این پژوهش که به روش تجربی با استفاده از دو گروه کنترل و آزمایش انجام پذیرفت، نشان داد هوش اجتماعی در دو گروه، اختلاف معنی‌داری دارند ($p<0/01$) بدین‌معنی که می‌توان با استفاده از هنرهای نمایشی در کودکان کم‌توان ذهنی بر رشد کیفیت زندگی آنان تأثیر گذاشت. هم‌چنین نریمانی و همکاران (۱۳۸۵) پژوهشی با عنوان بررسی کارآمدی روان‌نمایشگری بر بهبود بخشی از مهارت‌های اجتماعی و عزت‌نفس دانش آموزان نارساخوان، انجام دادند. نمونه پژوهش ۳۱ نفر دانش آموزان دختر و پسر۱۳ساله نارساخوان در پایه پنجم ابتدایی مدارس دولتی در سال تحصیلی ۸۴-۸۵ بودند با موضوع روان‌نمایشگری مهارت‌های اجتماعی و عزت‌نفس دانش آموزان که نتایج زیر حاصل شد:

۱- اجرای روان‌نمایشگری، مهارت‌های اجتماعی و عزت‌نفس را افزایش می‌دهد.

۲- اجرای روان‌نمایشگری بر مهارت‌های میان‌فردی و رفتارهای مربوط به کارکرد ابعاد آزمون مهارت‌های اجتماعی، اثر معناداری دارد.

۳- در رابطه با اثر روان‌نمایشگری بر رفتارهای مربوط به خود و رفتارهای مربوط به محیط، نتیجه معناداری به‌دست نیامد.

مولوی و همکاران(۱۳۸۶)، نیز پژوهشی داشتند با عنوان تاثیر روان‌نمایشگری بر افزایش مهارت‌های اجتماعی و عزت‌نفس بیماران مبتلا به اسکیزوفرنیای نوع یک و دو، که از بین بیماران مبتلا به اسکیزوفرنیا که در طول شش ماه اول سال ۸۴ در بخش اعصاب و روان بیمارستان روانپزشکی ایثار شهر اردبیل بودند، ۸۰ نفر را به روش نمونه‌گیری تصادفی ساده، انتخاب کرده و این افراد به صورت تصادفی به چهار گروه ۲۰ نفره تخصیص یافتند. جلسات اجرایی روان‌نمایشگری برای گروهای آزمایش نوع یک و دو به مدت ۹ هفته و هر هفته ۳ جلسه شامل مراحل آمادگی، اجرا و درون‌پردازی و تمرین رفتاری تشکیل شد. برای جمع آماری داده‌های پژوهش از پرسش‌نامه، فهرست مهارت‌های‌اجتماعی ویژه بیماران اسکیزوفرن و مقیاس عزت‌نفس روزنبرگ استفاده شد. داده‌ها با استفاده از آزمون T مستقل و تحلیل واریانس دو عاملی تجزیه‌وتحلیل شد و نتیجه نشان داد که اجرای فنون روان‌نمایشگری بر مهارت‌های اجتماعی و عزت‌نفس بیماران مبتلا به اسکیزوفرن موثر است و این اثر بر بیماران مبتلا به نوع یک اختلال بیشتر است.

در بررسی تحقیقات خارجی نیز به تحقیات لینچ[۶] و چوسا[۷] (۱۹۹۶به نقل از رفاهی،۱۳۸۰) برمی‌خوریم که برنامه‌ای با عنوان «هنرهای بسیار ویژه»[۸] اجرا شد که در آن افراد با توانایی‌هایشان اجازه داشتند که در قالب فعالیت‌هایی نظیرهنر، نمایش و موسیقی با افراد عادی تعامل داشته باشند. این بررسی میزان بهبود در عزت‌نفس و رفتار و فعالیت اجتماعی را پس از مشارکت در برنامه، اندازه‌گیری کرد. ۲۹ درصد کسانی‌که موردآزمون قرارگرفتند، پیشرفت قابل‌ملاحظه‌ای را در عزت‌نفس خود به علت شرکت در این برنامه، گزارش کردند. تغییر اجتماعی و رفتاری چشمگیری نیز در بیشتر شرکت‌کنندگان مشاهده شد. هامامسی[۹] (۲۰۰۲)نیز در مطالعه‌ای تأثیر متقابل روان‌نمایشگری و درمان‌شناختی رفتاری را بر کاهش تحریفات شناختی مرتبط با روابط بین فردی بررسی کرد.۴۲ نفر از دانش‌آموزان در این مطالعه شرکت داشتند.نتایج نشان داد که جلسات درمانی، تحریفات شناختی گروه آزمایشی را کاهش داده است؛ یعنی در متغیرهای اجتناب از صمیمیت، انتظارات غیرمنطقی در روابط و ذهن‌خوانی[۱۰] دیده شد.

بوری[۱۱]،تردویل[۱۲]،کومار[۱۳](۲۰۰۱) محققانی بودند که در مطالعه‌ای تأثیرات شرکت در دوره‌های گروهی را ارزشیابی کردند که در آن به تعامل روان‌نمایشگری و روش‌های شناختی رفتاری بر روی میزان تغییرات شرکت‌کنندگان (۴۰-N) در باورهای بنیادی، افکار اتوماتیک، خلق و کاهش افسردگی مورداستفاده قرار دادند. نتایج این مطالعه نشان داد که میانگین نمرات افراد در سه هفته اول و سه هفته بعدی با استفاده از پرسشنامه افسردگی بک (BDI-II) تفاوت معنی‌داری نداشت. هم‌چنین مایکل[۱۴](۲۰۰۰)نشان داد که روش‌های روان‌نمایشگری می‌تواند برای کاهش افکاری که موجب برانگیختگی رفتارهای خشن می‌شوند، مورد استفاده قرار گیرند. یارمحمدیان و

کمالی((۱۳۷۶در پژوهشی با عنوان بررسی کارآمدی روان‌نمایشگری به روش پانتومیم در الگوگیری مهارت‌های‌اجتماعی در کودکان پیش‌دبستانی(۵-۶ ساله)که شامل دو گروه آزمایش(۸۲ نفر) و کنترل (۶۲)بود، به این نتیجه دست یافتند که اجرا و تماشای پانتومیم، در برخی مهارت‌های فرعی مانند لبخند زدن، دعوت کردن دیگران و غیره تأثیر دارد.

با توجه به مطالعات معدودی که در مورد کارآمدی آموزش تئاتر دریادگیری مهارت‌های زندگی در نوجوانان چه در داخل و چه در خارج از کشورمان آن‌هم نه به‌صورت مستقیم و تخصصی؛ صورت گرفته است، پژوهش حاضر درصدد است تا این موضوع را بررسی کند. هدف اصلی پژوهش حاضر عبارت است‌از بررسی رابطه آموزش تئاتر بر یادگیری مهارت‌های زندگی در نوجوانان ، که با توجه به سوابق پژوهشی موجود و برای رسیدن به هدف مذکور تدوین شده است .

آموزش تئاتر بر یادگیری مهارت‌های زندگی در دوره نوجوانی موثر است.

روش:

این تحقیق از لحاظ هدف، کاربردی است. زیرا تأکید آن بر کاربرد نتایج در حل مشکلات و مسایل خاص جامعه است و در آن نظریه‌پردازی وجود ندارد. براساس روش، آزمایشی یا تجربی است با استفاده از پیش‌آزمون و پس‌آزمون و استفاده از دو گروه آزمایش و کنترل است.

جامعه آماری در این پژوهش، تعداد ۴۰ نفر از نوجوانان شهر بوشهر بود که برای آموزش تئاتر به مجتمع فرهنگی، هنری مراجعه کرده بودند که به صورت تصادفی در دو گروه آزمایش و کنترل گنجانده شدند.

ابزارجمع‌آوری اطلاعات این پژوهش، پرسشنامه است که با عنایت به متغیر موردبررسی یعنی تعیین میزان مهارت‌های زندگی از آزمون مهارت‌های زندگی سوران استفاده شد. هم‌چنین جهت بررسی میزان نگرش شرکت‌کنندگان نسبت به تأثیر آموزش تئاتر، از پرسشنامه استفاده شد. در این تحقیق که به روش آزمایشی انجام شد گروه آزمایش به مدت ۸ جلسه در کلاس آموزشی مهارت‌های ده‌گانه زندگی آموزش دید. آموزش از طریق ایفای نقش، تعویض نقش و آموزش‌های مربوط به تئاتر صورت می‌گیرد.

در پژوهش حاضر در بخش توصیفی از میانگین، انحراف معیار و نمودار استفاده شده و در بخش استنباطی، به‌منظور پاسخگویی به فرضیه از تحلیل کوواریانس و برای بررسی پرسشنامه نگرش‌سنج تحقیق از آزمون t استفاده شده است.

یافته‌ها

نتایج موجوددر جدول‌های۱ و ۲ نشان می‌دهد که تاثیر آموزش تئاتر بر مهارت‌های زندگی، معنی‌دار بود ($F_{(1,6)} = ۳۷/۲$ ،P < ۰/۰۱۷ ،Partial η^2 =۰/۱۴۴). مقایسه بین گروه‌ها نشان می‌دهد که بین گروه کنترل

و آزمایش از لحاظ مهارت‌های زندگی، تفاوت وجود دارد. هم‌چنین ضریب اتا نشان می‌دهد که آموزش تئاتر می‌تواند ۱۴/۴ درصد واریانس مهارت‌های زندگی را توجیه کند. برآورد پارامتر نشان می‌دهد که در صورت شرایط برابر نوجوانانی که از طریق تئاتر آموزش مهارت‌های زندگی دیده‌اند به مقدار ۱۵/۰۷ واحد، عملکرد بهتری در مهارت‌های زندگی نسبت به نوجوانانی که آموزش ندیده‌اند، برخوردار هستند. بنابراین فرضیه فوق که بیان می‌دارد، بین آموزش تئاتر و یادگیری مهارت‌های زندگی، رابطه وجود دارد، تأیید می‌شود.

جدول (۱) برآورد اندازه اثر آموزش تئاتر بر مهارت‌های زندگی

پارامتر	B	خطای استاندارد	t	سطح معنی‌داری	Partial η^2
عرض از مبداء	۱۳۸/٦٥۰	۳۸/٥٦٥	۳/٥۹٥	/۰۰۱	۰/۲٥۹
پیش‌آزمون	۰/٦۳٥	۰/۱۱۰	٥/۷۷۲	۰/۰۰۱	۰/٤۷٤
گروه آزمایش	۱٥/۰٦۸	٦/۰٥۰	۲/٤۹۱	۰/۰۱۷	۰/۱٤٤

جدول (۲) مقایسه بین گروه کنترل و آزمایش از لحاظ مهارت‌های زندگی

گروه(I)	آماره گروه(J)	تفاوت میانگین‌ها	خطای استاندارد	سطح معنی‌داری
آزمایش	کنترل	۱٥/۰٦۸	٦/۰٥۰	۰/۰۱۷

امادر پاسخ به این سوال که آیا بین نگرش دانش‌آموزان گروه آزمایش و کنترل نسبت به تأثیر آموزش تئاتر بر مهارت‌های زندگی، تفاوت معنی‌دار وجود دارد؟ از آزمون t برای گروه های مستقل استفاده شد که نتایج آن درجدول ذیل نشان داده شده است:

جدول (۳)مقایسه بین نگرش دانش‌آموزان گروه کنترل و آزمایش نسبت به تأثیر تئاتر بر مهارت‌های زندگی

آماره متغیر	تعداد	میانگین	انحراف معیار	Df	مقدار t	سطح معنی‌داری
گروه آزمایش	۲۲	٦۳/٤۱	٦/۹٦	۳۷	۱٤/۳٤	۰/۰۰۱
گروه کنترل	۱۷	۳۳/۷٦	۵/۵۷			

نتایج جدول بالا نشان می‌دهد که بین گروه آزمایش و کنترل از لحاظ نگرش نسبت به تأثیر تئاتر بر مهارت‌های زندگی، تفاوت درسطح ۰/۰۰۱ > P وجود دارد.

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش حاضر نشان داد که تاثیر آموزش تئاتر باعث افزایش سطح یادگیری مهارت‌های زندگی بوده است. مقایسه بین گروه‌ها نشان داد که بین گروه کنترل و آزمایش از لحاظ مهارت‌های زندگی تفاوت معنی‌دار وجود دارد. درتبیین این یافته تحقیقاتی می‌توان گفت آموزش تئاتر باعث درک عمیق و فراگیری بسیاری از ابعاد مهارت‌های زندگی می‌شود. این یافته با نتیجه پژوهش اسکیان(۱۳۸۴) مولوی و همکاران(۱۳۸۶)نریمانی و همکاران (۱۳۸۵) دادستان (۱۳۸۶) در ایران و با نتایج تحقیاتی لینچ وچوسا (۱۹۹۶) هامامسی(۲۰۰۲)بوری و همکاران(۲۰۰۱)و مایکل (۲۰۰۰) در خارج کشور هم‌خوانی دارد.

هم‌چنین نتایج نشان داد که بین گروه آزمایش و کنترل از لحاظ نگرش نسبت به تاثیر تئاتر بر مهارت‌های زندگی تفاوت وجود دارد. بدین‌معنی که نگرش گروه آزمایش نشانگر اثربخشی مثبت آموزش تئاتر بر ارتقا مهارت‌های زندگی است.تحقیقات مختلف نشان می‌دهد که فعالیت‌های گروهی می‌تواند بر میزان یادگیری مهارت‌های زندگی تاثیر مثبتی داشته باشد. در بررسی فرضیه و سوال‌های قبلی مشاهده شد که آموزش تئاتر بر مهارت‌های تصمیم‌گیری، عزت‌نفس و مسوولیت‌پذیری و مدیریت هیجان و استرس تاثیر دارد. بدین‌ترتیب، منطقی است که افراد گروه آزمایش که مهارت‌های نمایشی را آموزش دیده بودند، پس از اجرای آزمایش و اجرای تئاتر، نگرش مثبتی نسبت به این آموزش داشته باشند. امروزه از تئاتردرمانی یا سیکودراما برای درمان اضطراب و تخلیه عواطف منفی که منجر به استرس‌های شدید روحی می‌شوند استفاده می‌شود برن[۵۱](۱۹۸۳) و کلی[۶۱](۱۹۵۰)این روش را به روان‌شناسان توصیه می‌کنند.

تاثیر هم‌زمان متغیرهای مداخله‌گر، تحقیقات اندک در رابطه با مو ضوع تحقیق و هم‌چنین تحقیق درخصوص متغیرهای مختلف پژوهش ازجمله محدویت‌هایی است که محقق با آن مواجهه است. بنابراین پیشنهاد می‌شود با توجه به اینکه جامعه آماری موردمطالعه در این پژوهش نوجوانان مقطع متوسطه شهر بوشهر هستند، نقش متغیر پیشین موردنظر در دانش آموزان مقاطع مختلف و شهرهای دیگر بررسی شود تا اعتبار نتایج پژوهش موردآزمون قرار گیرد. هم‌چنین با توجه به محدودیت پژوهش حاضر در ارزیابی عوامل بیرونی(رسانه هاو...)، به‌عنوان متغیرهای تعدیل‌کننده و واسطه‌گر، که آزمودنی‌ها در این برهه از زندگی با آن مواجه هستند، پیشنهاد می‌شود درپژوهش‌های آتی نقش این متغیرها بررسی و کنترل شود. ازطرف‌دیگر با توجه به اهمیت نقش دانش‌آموزان و نوجوانان به‌عنوان آینده‌سازان جامعه، پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های متنوعی درقالب‌های گوناگون (توصیفی، آزمایشی، طولی و...) درارتباط با آن انجام شود.

پژوهش حاضر می‌تواند شروعی برای استفاده از ابزارهای هنری به‌ویژه تئاتر در یادگیری

مهارت‌های زندگی باشد. بررسی این فرایند از دیدگاهی گسترده‌تر، می‌تواند به‌عنوان گام ابتدایی لازم در این حوزه، درجهت برنامه‌ریزی و شاید تجدیدنظر در شیوه‌های آموزش مهارت‌های زندگی، مورداستفاده قرار گیرد.

■ فهرست منابع

۱- احدیان، محمد و محرم آقا زاده (۱۳۷۸)، **راهنمای کاربردی روش های نوین تدریس**، تهران، آئیژ

۲- بلاتنر، آدام(۱۹۹۶)، **درون‌پردازی؛ روان‌درمانی با شیوه‌های نمایشی(تئاتردرمانی)**، مترجمان حسن حق‌شناس و حمید اشکانی(۱۳۸۳)، تهران، انتشارات رشد

۳- بهرامی، هادی(۱۳۷۴)، **تأثیرایفای نقش در خودشناسی، درک روابط اجتماعی و بهداشت روانی کودکان و نوجوانان، مجموعه مقالات سمینار «بهداشت روانی کودکان و نوجوانان»** شیراز

۴- بیابانگرد، اسماعیل(۱۳۷۳)، **روش‌های افزایش عزت‌نفس درکودکان و نوجوانان**، تهران، انتشارات انجمن اولیاء و مربیان جمهوری اسلامی ایران

۵- اسکیان،پرستو .ثنایی ذاکر، باقر. نوابی نژاد، شکوه.

(۱۳۸۴)، **تأثیرسایکو درام (روان نمایشگری) بر افزایش تمایزیافتگی فرد از خانواده اصلی در دانش آموزان دختردبیرستانی منطقه ۵ تهران**، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت معلم

۶- مولوی، پرویز و همکاران (۱۳۸۸)، **تأثیرروان نمایشگری برافزایش مهارت‌های اجتماعی و عزت‌نفس بیماران مبتلا به اسکیزو فرنی نوع یک و دو، نشریه توانبخشی**، دوره (۱۰)، ص۶۸-۷۳

۷- دادستان، پریرخ و همکاران (۱۳۸۶)، **اختلال اضطراب اجتماعی و نمایش درمانگری، مجله روانشناسان ایرانی**، شماره (۱۴)، ص۱۲۴-۱۱۵

۸- تلخابی، محمود(۱۳۸۱)، **سنجش میزان مهارت‌های اجتماعی دانش‌آموزان و عوامل مؤثر برآن، پایه پنجم ابتدایی**، استان زنجان، پژوهشکده تعلیم و تربیت

۹-جلیلوند، مریم و همکاران (۱۳۸۳)، **بررسی نقش هنرهای نمایشی در رشد اجتماعی دانش آموزان کم توان ذهنی آموزش پذیر، مجله پژوهش درحیطه کودکان استثنایی**، شماره(۱۱-۱۴)، ص ۶۳-۷۸

۱۰- جویس، بورس (۱۳۸۲)، **الگوهای تدریس ۲۰۰۰** (ترجمه محمدرضا بهرنگی)، تهران، نشر کمال تربیت

۱۱-حسین زاده،یعقوب ودیگران (۱۳۸۳). **دوستی ودوست یابی**،تهران، موسسه فرهنگی منادی تربیت

۱۲-خواجه ییان، میترا (۱۳۸۲)، **بررسی عناصر روان درمانی درتئاتر (پسیکو درام) و مراسم زار درایران**، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس

۱۳- خورشیدی، عباس و دیگران(۱۳۷۹)، **راهبردهای یادگیری و یاددهی درکلاس درس**، تهران، انتشارات کیا.

۱۴- دادستان، پریرخ (۱۳۷۹)، **اختلالهای زبان، روش‌های تشخیص و بازپروری روان‌شناسی مرضی تحولی**، تهران، انتشارات سمت.

۱۵- دلاور، علی(۱۳۸۳)، **مبانی نظری و عملی پژوهش در علوم انسانی و اجتماعی**، تهران، انتشارات رشد

۱۶- رجبی، سوران(۱۳۸۴)، **اعتباریابی آزمون عزت‌نفس روزنبرگ بر روی نمونه‌ای از دانشجویان دانشگاه محقق اردبیلی**، اردبیل: دانشگاه محقق اردبیلی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی

۱۷-رفاهی، ژاله (۱۳۸۰) **گزارشی از کار موردی مشاوره در مرکز مشکلات ویژه یادگیری شهر شیراز، نشریه تعلیم و تربیت استثنایی**، شماره(۳)، ص۳۵-۴۳

۱۸- رؤوف، علی(۸۲-۱۳۸۱)، **روش ایفای نقش، ماهنامه رشد تکنولوژی آموزشی**

۱۹- زارع، مهدی و همکاران (۱۳۸۶)، **اثربخشی گروه درمانگری عقلانی - هیجانی - رفتاری و روان نمایشگری در تغییر سبکهای ابراز هیجان، مجله روانشناسان ایرانی**، شماره (۱۳)، ص ۲۵-۴۲

۲۰- فتی، لادن و همکاران (۱۳۸۵)، **راهنمای عملی برگزاری کارگاه‌های آموزش مهارت‌های زندگی: کتاب راهنمای مدرس**، تهران ، نشردانژه

۲۱- سرداری‌پور، مسلم(۱۳۷۷)، **بررسی تأثیر اجرای نمایش روانی گروهی برمیزان اعتماد به نفس بیماران**

اسکیزوفرنیک مزمن بستری در مرکز روانپزشکی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه علوم بهزیستی و توانبخشی
۲۲- شعبانی، حسن (۱۳۸۲)، **مهارت های آموزشی و پرورشی(روش ها و فنون تدریس)**، تهران: سمت
۲۳- فتحی، طاهر(۱۳۸۰)، **پسیکودرام**، تهران، انتشارات سپند هنر
۲۴- فضلی خانی، منوچهر(۱۳۸۲)، **راهنمای عملی روش مشارکتی و فعال درفرآیند تدریس**، تهران، آزمون نوین
۲۵- جونز، فیل (۱۳۸۳) **تئاتردرمانی و نمایش زندگی**، مترجم چیستا یثربی ، تهران، نشرقطره
فرهنگ و هنر ، زمستان ۱۳۸۰، شماره(۵۰)، ص ۵۴-۶۱
۲۶- کارتلج، جی و میلبرن(۱۳۸۳)، **آموزش مهارت‌های اجتماعی به کودکان**، ترجمه: محمد حسین نظری‌نژاد، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی
۲۷- کوری، جرالد؛ کوری، ماریان، شنیدر؛ کالانان، پاتریک؛ راسل، مایکل(۱۳۷۷)، **فنون مشاوره و روان درمانی گروهی**، ترجمه: باقرثنائی، تهران، انتشارات بعثت
۲۸- گورمن، جین، چنگ؛ (۱۳۸۲)، **اختلالات هیجانی و ناتوانی‌های یادگیری در کلاسهای ابتدایی**، ترجمه: محمد نریمانی و ناصرنورانی دگرماندرق، اردبیل، انتشارات نیک‌آموز
۲۹- گیبلین، لس(۱۳۸۰)، **مهارت‌های ارتباطی، جزوه منتشر نشده**، مترجم: علی صاحبی، مشهد، دانشگاه فردوسی
۳۰- مشهد نریمانی، محمد و آقاجانی، سیف اللّه (۱۳۸۳)، **اختلالات یادگیری**، اردبیل: انتشارات باغ رضوان
۳۱- محامدی، منیژه (۱۳۷۵)، **درآمدی برتئاتردرمانی، نشریه فرهنگ و هنر** ، شماره (۱۳)، ص ۶۷-۶۹
۳۲- نریمانی، محمد و رجبی، سوران(۱۳۸۴)، **بررسی شیوع و علل اختلالات یادگیری در دانش‌آموزان دوره ابتدایی استان اردبیل، پژوهش در حیطه کودکان استثنایی، سال پنجم**، شماره(۳)، ص ۲۵۲-۱۳۲
۳۳- نیسی، عبدالکاظم (۱۳۸۵)، **تأثیرعزت‌نفس برعملکرد تحصیلی دانش‌آموزان دبیرستانی**، رساله کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکده علوم تربیتی و روان‌شناسی
۳۴- هالاهان، دانیل بی و کافمن، جیمز ام(۱۳۸۱)، **کودکان استثنایی.مقدمه‌ای بر آموزش‌های ویژه**، ترجمه مجتبی جوادیان، مشهد؛ انتشارات آستان قدس رضوی
۳۵- یارمحمدیان، محمد حسین و کمالی، عاتکه(۱۳۷۶)، **بررسی کارآمدی پسیکودرام به روش پانتومیم در الگوگیری مهارت‌های اجتماعی درکودکان پیش‌دبستانی(۵-۶ ساله)**، بانک اطلاعات مرکزی ایران
۳۶- یثربی،چیستا(۱۳۸۰)، **تئاتر و شفابخشی مرن (بخشی درباب تئاتردرمانی ،کارایی وتکنیک های آن)**، نشریه فرهنگ وهنر، شماره (۵۰)، ص ۵۴-۶۱

۳۷- Bielanska A, Cechnicki A, Budzyna P. ***Drama therapy as a means of rehabilitation for Schizophrenic patients our impressions.*** Am J Psychotherapy 1994; 45(4):566-575.

۳۸-Blatner A. ***Theoretical Foundations of psychodrama. American Society for Group psychotherapy and psychodrama*** 1999; 12-618

۳۹-BOURY,M;Treadwell,T;KUMAR.V.K.(2001).***'integrathing psychodrama and cognitive therapy-an expietory stady.west hester university***.b-37.

۴۰- Boury M, Treadwell T, Kumar VK. ***Integrating psychodrama and cognitive therapy: an exploratory study.*** West Chester University 2001:54(1):13-37

۴۱- Ching Chien H, Hung Ku C, Band Lu B, Chu Hua Tao Y, Ru Chou K. ***Effects of social skills training on improving social skills patients with schizophrenia***. Archives of psychiatric Nursing 2003; 7(5): 228-236.

۴۲-DaripoorSar M. ***[Effect of mental group play on self-esteem of chronicschizophrenic patients hospitalized in psychiatric ward of Tehran City (Persian)***]. Thesis for Master of Science in Psychology. University of welfare and Rehabilitation Sciences. 1999.

۴۳- Dehbozorgi Gh. ***[Effect of social skills training on adaptation of schizophrenic patients (Persian)]. Dissertation of clinical psychology MSC***. Tehran University of Medical science.1994.

۴۴- Hamamci,Z.(2002).***'the effect of integrating psychodrama and cognitive behavioral therapy on reducing cognitive distorting in interpersonal relationships'.***jgpps.spring vol,28;p3-13

۴۵- Hogarty GE, Anderson CM, Reiss DJ, Kornblith SJ, Green-Wald DP, Ulrich RF, et al. ***Family psycho education , social skills training, and maintenance chemotherapy in the aftercare treatment of schizophrenia:*** II. Two-year effects of a controlled study on relapse and adjustment. Archives of General Psychology 1991; 48(4):340-347.

۴۶- Kaplan HI, Sadock BJ. ***Synopsis of psychiatry***. 7th ed. Philadelphia, Lippincott Williams & Wilkins; 1994, p: 524

۴۷- Kartleg J. ***Training the social skills to children***. Nazarinejad MH. (Persian translator) first edition. Mashhad. Astane Ghods Publication; 1993, pp: 56-59.

۴۸- Kelly,G<***The Psychology of Personal Constructs***>New York: Mastan, 1950

۴۹- Kipper DA, Tuller DM. ***The development of warmth and trust inPsychodrama training group: A cross-cultural study with sociometry.*** Journal of Grope Psychotherapy – Psychodrama and sociometry 1996; 48 (1):10-23.

۵۰ -Micheal,B.(2000).***'Drama,masculinity and violence***.' research in drama edocation. 9-22

۵۱- Narimani M, Rajabi S. ***[Survey of psychodrama effect on social skills and self-respect of children with dyslexia (Persian)].*** Dissertation of psychology MSC. University of Mohaghegh Ardabili. 2004.

۵۲- Razavikia M. ***[Survey of effect of group therapy on self-esteem and self-caring skills of chronic schizophrenic patients hospitalized in Razi psychiatric center of Tehran City (Persian)].*** Thesis for Master of Science in Nursing. University of Social Welfare and Rehabilitation Sciences. 2001.

۵۳- Sachnoff E. ***Managed care and inpatient Psychodrama-short sessions within short stay.*** Journal of Group Psychotherapy and Sociometry 1995; 8(3):117-120

۵۴- Shechtman Z. ***Group Psychotherapy for the enhancement of intimate friendship and self esteem among troubled elementary-school children.*** journal of social and personal relationships 1993;10(4):483-494.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Gtytr
۲. Gazda
۳ . Darden
۴ . UNICEF
۵. Drable
۶ . Lynch
۷. Chusa
۸. Arts Very Special
۹. Hamamsy
۱۰. Mind Reading
۱۱. Borye
۱۲. Trdvyl
۱۳. Kumar
۱۴. Michael
۱۵. Berne
۱۶. Kelly

مطالعه‌ای بر ساختار مونولوگ با تکیه بر مفهوم «مطلق زبان» فردینان دو سوسور

امین حیدری

تاریخ دریافت مقاله ۹۴/۰۴/۰۳ | تاریخ پذیرش نهایی۱۳۹۴/۰۶/۲۵

مطالعه‌ای بر ساختار مونولوگ با تکیه بر مفهوم «مطلق زبان» فردینان دو سوسور

امین حیدری
کارشناس ارشد کارگردانی نمایش از دانشگاه هنر

چکیده

اغلب ما مونولوگ یا تک‌گویی را تنها در قالب «سخن » می‌شناسیم. سخنی که توسط یک شخصیت نمایشی ارایه می‌شود. این مقاله درصدد است تا با استفاده از مفهوم «مطلق زبان» که از آرای فردینان دوسوسور برآمده، این برداشت را وسعت بخشد. سوسور مطلق زبان را تمامی توان‌ها و نیروهای آدمی جهت ارایه‌ی معنا می‌داند. در این پژوهش «سخن» و «گفتار » نحوه‌ای آرایشِ نظام‌مند کلمات درنظر گرفته شده‌اند، با این تمایز که سخن الزاماً ملفوظ است. این مطالعه در پی بررسی امکان وجود تک‌گویی بدون سخن و بر اساس شکل‌های دیگر ارایه‌ی گفتار است. یکی از امکانات پیش رو در این مسیر بهره بردن از نظام زبان بدن، و کلماتِ برآمده از این نظام است؛ خاصّه آن واژگانِ دیداری که به لطف گسترش فضای مجازی و سهولت کاربرد، به واقعیت‌هایی مفهوم‌سازی‌شده و قراردادی نزد کاربران بدل شده‌اند. این مقاله هم‌چنین با استفاده از واژه‌نامه‌های آکسفورد ، لانگمن و مِریام وبستر به اصلاح تعاریف موجود از مونولوگ، بر اساس این رویکرد پرداخته است.

واژگان کلیدی: مونولوگ، زبان، بیانی–نوشتاری، دیداری–نوشتاری، سخن، گفتار، زبانِ بدن

درآمد.

اقدام واژه‌نامه‌ی آکسفورد در اختصاص جایگاه واژه‌ی سال ۲۰۱۵ به شکلکِ 😂 درواقع نویدبخش فصل تازه‌ای در نظم واژگان نوشتاری بود: ورود دوباره‌ی واژگان دیداری به سازوکار نوشتار؛ آن‌هم چند هزار سال پس از آغازِ گسترش الفباهای سهل‌نویس و خروج تدریجی اَشکال از آن. نکته‌ی حایزاهمیت دراین‌میان نقش شبکه‌های مجازی در این رشد و گسترش است. شبکه‌هایی که با تسهیل نگارش و ارسال این تصاویر، آن‌ها را به بخشی از قرارداد زبانی کاربران بدل ساخته‌اند. با توجه به این نکته که این کلمات از «زبان بدن[۶]» سرچشمه گرفته‌اند، در این پژوهش به بررسی امکان تولید «گفتار» بر اساس آن‌ها در مونولوگ پرداخته‌ایم. با اتخاذ چنین رویکردی، مونولوگ می‌تواند گفتاری باشد مبتنی بر واژگان دیداری و یک بازیگر می‌تواند به‌جای گفتن کلمات به نشان دادن کلمات با استفاده از همین نظام زبانی بپردازد. یادآوری این نکته ضرورت دارد که قرار نیست در چنین برداشتی، یک بازیگر به ساخت واژه بپردازد؛ چراکه زبان «هم‌چون یک دستگاه و نظام، ضوابط و قاعده‌هایی دارد که فراسوی هرگونه گزینش شخصی وجود دارند» (احمدی، ۱۳۷۰ : ۱۴). بنابراین در این حالت نیز او تنها می‌تواند به ارایه‌ی کلماتی بپردازد که از پیش در ساختار زبانی وجود داشته و به‌عنوان عامل ارتباطی «قراردادی[۷]» شده‌اند. مسأله این است که این کلمات هم می‌توانند «دیداری[۸]» باشند و هم «بیانی[۹]».

بدنه.

در خبری می‌خوانیم: «رئیس کانون ناشنوایان در این همایش [همایشِ تجلیل از نخبگان و قهرمانان ناشنوا در ارومیه] گفت جامعه‌ی ناشنوایان علی رغم محدودیت جسمی حضور فعال و بالنده در تمام عرصه‌های ورزشی دارند و توانسته‌اند از دیگر نعمات خداوندی به خوبی استفاده و در سطح بین‌المللی و کشوری خوب بدرخشند... در پایان این همایش تعدادی از ناشنوایان به اجرای سرود و بازی تئاتر پرداختند و با اهدای جایزه از قهرمانان و نخبگان ناشنوا تجلیل شد» (باشگاه خبرنگاران جوان، ۱۳۹۱). چرا چنین خبری مایه‌ی شگفتی ما نمی‌شود؟ با این‌که می‌دانیم ناشنوایان قادر به تکلم در نظام زبانی بیانی/نوشتاریِ[۱۰] ما نیستند، اما از خواندن خبرِ «صحبت» آنان با هم شگفت‌زده نمی‌شویم. درواقع یک پیش‌آگاهی موجب عادی شدن چنین خبری می‌شود: ناشنوایان نظام زبانیِ ویژه‌ی خود را دارند. ما آگاهیم که این نظام زبانی احتمالاً صورت ملفوظ چندانی ندارد اما چون ناشنوایان با آن قادر به ارتباط و بیان‌گری هستند، آن را به‌عنوان یک نظام زبانی درنظر می‌گیریم.

اگر واژه‌ی زبان (language) را در فرهنگ‌های واژگانی بررسی کنیم، در کنار معانی خاصی که برایش ذکر شده، معنایی عام‌تر هم می‌بینیم؛ در **فرهنگ وبستر** می‌خوانیم «نظام واژگان و نشانه‌ها

که انسان‌ها برای بیان اندیشه‌ها و احساسات‌شان به یکدیگر استفاده می‌کنند». **فرهنگ آکسفورد** چنین آورده: «یک شیوه‌ی غیر کلامیِ بیان یا ارتباط». و نیز در **فرهنگ لانگمن**: «نشانه‌ها، حرکات یا صداهایی که اندیشه‌ها و احساسات را بیان می‌کنند». در همه‌ی این معانیِ واژه‌ی «زبان»، تأکید بر منش «ارتباطی» و «نشانه‌ای» است. به‌عبارت‌دیگر زبان (language) نظام نشانه‌ای شناخته‌شده است که ارتباط را میسر می‌سازد. توجه به این تعریف ما را به یک تمایز سوسوری می‌کشاند: «سوسور میان مطلق زبان، زبان، و گفتار تمایز گذاشت. مطلقِ زبان تمامی توان‌ها و نیروهای آدمی است برای ارایه‌ی معنا؛ و هم‌چون یک دستگاه و نظام، ضوابط و قاعده‌هایی دارد که فراسوی هرگونه گزینش شخصی وجود دارند». (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۴) سوسور می‌نویسد: «زبان نظامی از نشانه‌هاست که اندیشه را ابراز می‌کنند و از همین روی با نظام نوشتار، الفبای کر و لال‌ها، آیین‌های نمادین، آداب معاشرت، علائم نظامی و ... قیاس‌پذیر است.» (سوسور، ۱۹۵۹: ۱۶) با درنظر گرفتن چنین جامعیتی برای زبان است که در جای دیگر می‌آورد:

> موضوع اصلی زبان‌شناسی باید شامل تمام ابرازهای سخن انسانی، چه میان ملت‌های وحشی و چه متمدن، و چه دوره‌های آرکائیک، کلاسیک یا دوران روبه‌انحطاط باشد. زبان‌شناس در هر دوره نه‌تنها باید سخن صحیح و گل سرسبد زبان را مدنظر قرار دهد، بلکه باید دیگر اشکال بیان را هم به‌تمامت ملاحظه کند. (سوسور،۱۹۵۹: ۶)

او هرچند این نقل‌قول ویلیام دوایت ویتنی[۱۱] را زیاده‌ازحد جزمی می‌داند اما برای نشان دادن قراردادی بودنِ زیرمجموعه‌های نظام زبان نیز از بازگویی‌اش نمی‌گذرد: «کاربرد آلت صوتی از سوی ما به مثابه‌ی افزار زبانی کاملاً تصادفی بوده، به خاطر سهولت: آدمیزاد می‌توانست به همان صورت ژست را انتخاب کند و نمادهای دیداری را به جای نمادهای آوایی به کار بَرَد» (سوسور،۱۹۵۹: ۱۰). اوته بِکُش[۲۱] همین مفهوم کلیِ زبان که مبتنی بر منش ارتباطی است را موضوع زبان‌شناسی عنوان می‌کند: «در زبان‌شناسی، ارتباط به زبانِ بیانی و نوشتاری فروکاسته نمی‌شود، بلکه در دیگر حالات ارتباطی نیز به کار بسته می‌شود. ژست‌ها، میمیک‌ها، تصاویر، و نقاشی‌ها، تنها چند مورد از آن‌هاست.» (بلائرت، ۲۰۰۵: ۱۹۶)

زبان را همین‌جا داشته باشیم و سری به واژه‌ی «مونولوگ» بزنیم. تصور غالب از مونولوگ بر دو اساس قرار دارد: الف: سخن بودن، ب: تک‌نفره بودن. اساساً ریشه‌های مونولوگ را می‌توان در سخنوری یافت: «مونولوگِ نمایشی تا دوره‌ی ویکتوریا به این نام شناخته نمی‌شد هرچند سُنتی دیرپای و مستحکم داشت. از روزگار رومی‌ها تا میانه‌ی سده‌ی نوزدهم آن را با عنوان «پروسوپوپیا»[۳۱] می‌شناختند و به دنبال توصیه‌ی کوئنتیلین[۴۱] عموماً در مدارس مشق می‌شد. او این امر را برای آموزش سخنوران مناسب می‌دید چرا که ذهن یک فرد باید زاینده‌ی جایگاه، دستاوردها و

شخصیتِ فردی باشد که وانموده می‌گردد.» (سین‌فیلد، ۱۹۷۷: ۴۲) اگر به فرهنگ‌های واژگانی هم سری بزنیم باز همین مفهوم را می‌یابیم: **فرهنگ آکسفورد** آن را «سخنِ طولانیِ یک بازیگر در یک نمایش یا فیلم» می‌داند و **فرهنگ لانگمن** با دستی گشاده‌تر آن را «سخنِ طولانیِ یک فرد» عنوان می‌کند. در **فرهنگ تئاتر پاتریس پاویس** هم چیزی بیش از این‌ها دست‌مان را نمی‌گیرد: «مونولوگ سخنی از سوی یک شخصیت با خود است در حالی که تک‌گویی[۵۱] مستقیماً یک طرفِ صحبت، که جواب نمی‌دهد را نشانه می‌گیرد.» (پاوی. ۱۹۹۸: ۲۱۸)

پرسشی که اساس بحث نگارنده را شکل می‌دهد، چنین است: آیا با وارد کردن مفهوم «مطلق زبان» سوسور به شاکله‌ی مونولوگ می‌توان تغییری در تأویلی که به‌طورغالب از آن وجود دارد، ایجاد کرد؟ پرسشی را در برابر پرسش نخست قرار دهیم: ورود آن مفهوم در این شاکله چه تغییراتی می‌تواند ایجاد کند؟

گام نخست را از تمایزی آغاز کنیم که سوسور در کتاب **دوره‌ی زبان شناسی عمومی**[۶۱] مطرح می‌کند: تمایز میان زبان (langue) و گفتار؛ «زبان به مثابه‌ی یک نظام به وسیله‌ی جامعه –همه‌ی کاربران زبان– شکل می‌گیرد و به این ترتیب «خارج» از کنترل آحاد مردم است. از سوی دیگر گفتار هم‌چون کنش فردی در چارچوب مستحکمی که زبان فراهم آورده است حادث می‌شود.» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۶۰) به‌دیگرسخن: «در یک ارتباط، زبان و گفتار همزیستی دارند؛ به این معنا که گفتار پیام را شکل می‌دهد و زبان آن را می‌فهمد و تعبیر می‌کند». (مکاریک،۱۳۸۴: ۱۶۰)

بنابر برداشت غالب، در مونولوگ قرار است که ما «سخنی تک‌نفره» را مشاهده کنیم. سخنی که به‌مثابه‌ی «گفتار» کنشی فردی‌ست و بر بنیان کلی زبانِ بیانی–نوشتاری تعبیر و تفسیر می‌شود. حال با ورود مفهوم «مطلق زبان» به این عرصه، می‌توان «سخن» بودن مونولوگ را زیرسؤال برد؛ مونولوگ در این حالت می‌تواند «گفتار»ی باشد مبتنی بر یک نظام زبانی دیگر به‌جز نظام بیانی–نوشتاری. برای‌مثال می‌تواند گفتاری در نظام زبان ناشنوایان باشد، یا در نظام زبانِ بدن.

«زبان بدن انسان، نمادهای معناداری هستند که با کنش‌ها، اداهای چهره، فاصله‌های فضایی، لباس، و متعلقات، بیان می‌گردند» (ژائوچوان، ۲۰۰۶: ۱۰۸). این درست که در بسیاری از موارد «این نمادهای غیر زبانی، نمادهای زبانی را با تأکید، تصدیق، نفی یا تضعیف معناشان، تکمیل می‌کنند» اما فراموش هم نباید بکنیم که «حتی گاهی آن‌ها در مراودات اجتماعی، برای بیان اندیشه‌ها و احساسات که از راه زبانی قابل انتقال نیستند، جایگزینِ نمادهای زبانی می‌شوند.» (شینهوا، ۲۰۰۰: ۷۶). نظام زبان بدن را باید از رهگذر همین استقلال موردتوجه قرار داد. همین منش قدرتمند بیانی‌است که سبب شده تا هم‌گام با رشد فضای دیجیتال و فضای ارتباطات مجازی، صورت‌های واژگانی ریشه گرفته از آن هم، خود را به‌عنوان جزیی جدانشدنی از دایره‌ی لغت این فضا تثبیت

کند. امروزه وقتی به متن‌های مکتوب فضای مجازی نگاه می‌کنیم می‌بینیم که در کنار کلماتی که از دیرباز در حوزه‌ی نوشتار جای داشته‌اند، واژه‌های نوینی هم سر برآورده‌اند که جان‌مایه‌ی خود را از زبان بدن می‌گیرند. درواقع اگر بگوییم کلمات موجود در زبانِ بیانی–نوشتاری یک سویه‌ی بیانی و یک سویه‌ی نوشتاری دارند، این واژگانِ تازه حامل یک سویه‌ی نوشتاری (☺، ☹، 😐 و ...) و یک سویه‌ی دیداری هستند که به افزارِ بدن انسان قابلیت تداعی می‌یابند. این کلمات هرچقدر هم که بخواهیم تابع اسامی خاص‌شان کنیم باز از آن حوزه فراتر می‌روند. شکلک لبخند درواقع برای ما معنایی بیش از «شکلک لبخند» دارد. دلیل را شاید بتوان در کاربرد نورون‌های آینه‌ای[۷۱] یافت: «نورون‌های آینه‌ای که نخستین بار در ناحیه‌ی F5 از قشر پیشاحرکتی بطنیِ میمون ثبت و ضبط شد، هم هنگامی که حیوان چیزی را چنگ می‌زند، و هم هنگامِ مشاهده‌ی دیگر افراد حین انجام چنین حرکتی، فعال می‌شوند.» (مولر.، ۲۰۱۳: ۴۷۲). این تصاویر برای ما تداعی‌کننده‌ی حالاتی‌است که بدنمان ممکن است به خود بگیرد و ازاین‌رو نورون‌های آینه‌ای بدنمان را فعال می‌سازد. این درست که حتی اگر این صورت‌های نوشتاری عکس خودمان بودند، باز هم متن به حساب می‌آمدند و نمی‌شد عنوان واقعیت ناب را به آن‌ها اطلاق کرد، اما از سر رابطه‌ی نزدیکی هم که با حالات دیداری دارند، نمی‌توان به‌سادگی گذشت. خالی از لطف نیست به یاد آوردن حکایت رندی که به حکیمی گفت بنویس مار و سپس خود شکلی از آن کشید و جماعت را به داوری خواست و جماعت هم او را حکیم‌تر یافتند! گسترش کاربرد این واژگان تا آن‌جا بوده که **فرهنگ لغت آکسفورد**، واژه‌ی سال ۲۰۱۵ خود را به یکی از آن‌ها اختصاص داد: 😂. اساساً می‌توان گفت که افزارهای دیجیتال با تسهیل کاربرد «واژگانِ دیداری» در حال بازگرداندن الفبای بشر به شکل نخستین خود است:

> در اسنادی کهن که از تمدن‌های مدیترانه‌ای به دست آمده‌اند، نوشتارهای تصویری و هیروگلیف‌هایی دیده می‌شود. بسیاری از این‌ها نشانه‌هایی شمایلی بودند که به موضوع خود شباهت داشتند و عملکردشان از طریق ارجاع مستقیم یا استعاری انجام می‌شد. در طی زمان، نوشتار تصویری جنبه‌ی نمادین بیشتری به‌خود گرفت و از وجه شمایلی آن کاسته شد. این انتقال از شمایل به نماد تحت‌اجبار و محدودیت ابزار نوشتن در آن زمان مثل قلم نی و اسکنه قرار داشت. (چندلر، ۱۳۸۷: ۷۸)

کوتاه سخن آنکه امروزه این واژگان –که ریشه از نظام زبان بدن گرفته‌اند– با تداخل در واژگانِ زبان بیانی–نوشتاری، تاحدزیادی آن را متحول کرده‌اند. حال به مونولوگ باز گردیم.

در تعریف‌هایی که پیشتر از مونولوگ گفته شد یک ایراد اساسی وجود دارد: چه منش ارتباطی زبان را درنظر بگیریم و چه خوی بیانگری آن را، باز دلیلی بر الزام استفاده از واژه‌های ملفوظ نیست.

به‌عبارت‌دیگر الزامی بر سخن بودنش نیست. برای‌مثال همین نظام زبان بدن را درنظر بگیریم. یک فرد می‌تواند با استفاده از گفتاری در همین نظام پیام خود را به مخاطب ارایه دهد. کافی‌است که او «واژه»های نظام زبانی مورداستفاده‌اش را بشناسد و گفتارش را بر آن مبتنی سازد. طبیعتاً وقتی از واژه سخن می‌گوییم منظورمان فهم شدن متقابل آن ازسوی بازیگر و تماشاگر است: وجود یک واقعیتِ مفهوم‌سازی‌شده؛ ارتباطی که «متضمن ایستارِ تعمیم یابنده‌ای است که در رشدِ معنیِ کلمه، در مرحله‌ی پیشرفته‌ای قرار دارد. صورِ عالی مراوده‌ی انسان بدین سبب میسر می‌شود که اندیشه‌ی آدمی، واقعیتِ مفهوم سازی شده را منعکس می‌سازد.» (ویگوتسکی، ۱۳۶۵: ۳۸)

اما یک پرسش دیرهنگام: سوای آن نظام زبانی که قرار است گفتار بر بنیادش تعریف شود، اساساً چرا «مونولوگ» باید شامل گفتار باشد؟ این «الزام» از ریشه‌های واژه‌ی مونولوگ برمی‌خیزد. می‌دانیم که مونولوگ از دو بخش «مونو[۸۱]» و «لوگ[۹۱]» ساخته شده است. «مونو» از «مونوس[۲۰]» یونانی به‌معنای «تنها» و «منفرد» می‌آید و «لوگ» هم برخاسته از «لوگوس[۱۲]» یونانی به‌معنای «کلمه»، «دلیل» و «طرح». برای دانستن مختصات «لوگوس» سری به **دانشنامه‌ی بریتانیکا** بزنیم: «در فلسفه و الهیات یونان دلیل الهیِ اشاره شده در کیهان، که آن را فرمان می‌دهد و نظم و معنا می‌بخشد». پس لوگوس دلیل است و فرمان می‌راند؛ طرح است و نظم می‌دهد؛ و کلمه است و معنا می‌بخشد. تنهایی و انفراد را نیز که به آن بیافزاییم، طرحی منظم می‌یابیم که به نیروی کلام، دلیل خویشتن می‌شود. مراد از قایل شدن این خودبسندگی معنایی برای مونولوگ، وجود پایان معنا یا معنای پایانی برای آن نیست. بلکه بیش از هرچیز «انجام شدن ارتباط» مقصود است. برای مثال ردیف شدن کلمات «دستمال بدوید آن‌ها دریاچه کاغذ» یک واحد خودبسنده‌ی معنایی نیست. چراکه بر اساس نظام زبان، معنایی را منتقل نمی‌کند. به دلایلی متضاد، کلماتِ «من کتاب دارم» یک واحد معنایی خودبسنده است. به‌همین‌ترتیب مونولوگ نیز خودبسنده است؛ یعنی از طریق گفتار آن و بر اساس نظام زبانی زیرمتن‌اش، انتقال پیام صورت می‌گیرد.

شاید نزدیک‌ترین تعریف به مقصود ما را در **فرهنگ وِبستر** بتوان یافت: «یک طرح نمایشی که توسط یک بازیگر اجرا شود». اما باز این تعریف هم نیاز به کمی تراش دارد. ابتدا، اساس این طرح نمایشی باید یک نظام زبانی باشد تا بازیگر بتواند بر بنیاد آن گفتاری بسازد و ساختار مونولوگ را بنا کند. دوم اگر یک طرح نمایشی توسط دو بازیگر یا بیشتر اجرا شود، الزاماً از مونولوگ بودن ساقط می‌شود؟ وقتی پای کلماتِ بیانی در میان باشد، می‌توانیم بگوییم مونولوگ با حضور صد بازیگر هم در صحنه رخ می‌دهد؛ چون می‌شنویم که «یک نفر» در حال «سخن گفتن» است. اما اگر پای کلمات دیداری باشد تکلیف چیست؟ به‌ویژه هنگامی‌که این بازیگران با حرکات بدن در حال تکمیل کار یکدیگر باشند.

بگذارید پاسخ را با یک مثال روشن کنیم: بازیگری در حال بیان مونولوگی در باب عناصر آفرینش است و چهار بازیگر دیگر هم او را در این راه یاری می‌کنند. وقتی این بازیگر سخن از آب و آتش و هوا و خاک می‌گوید، دیگر بازیگران نیز این واژه‌ها را زمزمه می‌کنند؛ گویی که پژواکی در کوه یا ترنمی از ژرفنای کائنات. آیا چنین زمزمه‌ای مونولوگ را از «مونولوگ بودگی» می‌اندازد؟ به تفسیری مُضیّق شاید: گفتارِ تک‌نفره را مجال حضورِ غیر نیست. اما به تفسیری مُوسّع ماجرا تغییر می‌کند: وقتی حضور دیگر بازیگران و گفتار آنان موجد ارتباطی دو سویه و بیناشخصیتی و در نتیجه «دیالوگ» نباشد، ماهیت مونولوگ خدشه‌ای نمی‌یابد. درواقع آن زمزمه‌ها تا جایی که در خدمت پرداخت فضا باشند، قابلیت خوانش بسان موسیقی و صدای صحنه را دارند و تکمیلی بر گفتار شخصیت به‌شمار می‌آیند. همین منطق را می‌توان به مونولوگی تسری داد که مایه از نظام زبانی دیگری می‌گیرد: تا هنگامی‌که کنش دیگر بازیگران به خلق ارتباط دوسویه منجر نشود، ما هم‌چنان با یک مونولوگ مواجهیم.

در پایان اگر بخواهیم بر اساس مندرجات این مقال به تبیین تعریفی از مونولوگ بپردازیم، چنین خواهیم گفت: مونولوگِ نمایشی، گفتاری‌ست بر مبنای یک نظام زبانی، ازسوی یک شخصیت (کاراکتر)، که بدون ایجاد رابطه‌ای دوسویه با گفتاری دیگر، بیان می‌شود.

نتیجه‌گیری

مونولوگِ نمایشی، گفتاری مبتنی بر یک نظام زبانی است. این گفتار در قریب‌به‌اتفاق موارد جنس سخن دارد اما در مواردی هم می‌تواند چنین نباشد. مطلق زبان از دیدگاه فردینان دوسوسور تمامی توان‌ها و نیروهای آدمی جهت ارایه‌ی معناست. ازهمین‌منظر گفتار مونولوگ هم می‌تواند بر پایه‌ی یک نظام زبانیِ دیگر به‌جز نظام زبان بیانی–نوشتاری قرار گیرد. مشروط بر اینکه گفتار باشد؛ یعنی که از کنار هم آمدن کلمات، بر اساس یک نظام زبانی تشکیل شده باشد. در چنین حالاتی و برای تشخیص «کلمه» باید به مفهوم قرارداد زبانی –که فراتر از افراد وجود دارد– توجه داشت. این عبارات می‌توانند برخاسته از نظام‌های زبانی گوناگون هم‌چون زبان ناشنوایان و یا زبان بدن که به لطف گسترش فضای مجازی، کلمات دیداری خود را گسترش داده است، باشند. در چنین حالاتی مونولوگ هم‌چنان مونولوگ است، بدون آنکه سخن در آن شنیده شود. نکته‌ی مهم دیگر آن است که در مونولوگ نباید شاهد شکل گیری رابطه‌ای دوسویه بر اساس گفتار باشیم.

■ فهرست منابع

منابع فارسی:

۱- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن**. تهران، مرکز.
۲- باشگاه خبرنگاران جوان.(۱۳۹۱). تجلیل از نخبگان و قهرمانان ناشنوا در ارومیه، http://www.yjc.ir/fa/news/۴۱۱۰۹۲۱/تجلیل-از-نخبگان-وقهرمانان-ناشنوا-در-ارومیه۱۳۹۴/۱۱/۲۳،
۳- چندلر، دانیل.(۱۳۸۷). **مبانی نشانه شناسی**. ترجمه‌ی مهدی پارسا. تهران، سوره‌ی مهر.
۴- مکاریک، ایرنا ریما.(۱۳۸۴). **دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر** . ترجمه‌ی مهران مهاجر، محمد نبوی. تهران، آگه.

۵- ویگوتسکی، ل.(۱۳۶۵). **اندیشه و زبان**. ترجمه‌ی دکتر حبیب الله قاسم زاده. تهران، سمت.

منابع انگلیسی:

1-Blauert, Jens. (2005). ***Communication Acoustics***. Berlin, Springer-Verlag Berlin Heidelberg.
2-Language, http://www.ldoceonline.com/dictionary/language, 2016-02-07
3-Language, http://www.merriam-webster.com/dictionary/language, 2016-02-07
4-Language, http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/language, 2016-02-07
5-Logos, http://www.britannica.com/topic/logos, 2016-02-09
6-Monologue, http://www.ldoceonline.com/dictionary/monologue, 2016-02-08
7-Monologue, http://www.merriam-webster.com/dictionary/monologue, 2016-02-08
8-Monologue,http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/monologue, 2016-02-08
9-Steinmetz, Katy. (2015) ***Oxford's 2015 Word of the Year Is This Emoji, Time,*** http://time.com/4114886/oxford-word-of-the-year-2015-emoji/, 2015-11-04
10-Pavis, Patrice. (1998) ***Dictionary of theatre, Terms, Concepts, and Analysis***. Translated by Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press.
11-Sinfield, Alan. (1977). ***Dramatic Monologue***. London: Methuen & Co Ltd.
12-Müller, Cornelia et al. (2013). ***Body-Language-Communication***. Berlin: De Gruyter Mouton.
13-Xinhua, Kuang. (2000) ***Comparative Study on Body Language and Linguistic Language*** [J], ***Nanchang, Journal of Nanchang Institute of Aeronautical. Technology*** (Social Science), (12), 76-77.
14-Zhaoquan, Meng. (2006). ***Discussion on the Characteristics of Body Language [J]***, ***Journal of Henan University*** (Social Science), (2), 108-112.
15-Saussure, Ferdinand de. (1959). ***Course in General Linguistics.*** Translated from the French by Wade Baskin. New York: PHILOSOPHICAL LIBRARY.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Speech

۲. Parole

۳. Oxford

۴. Longman

۵. Merriam Webster

۶. Body Language

۷. Conventional

۸. Visual

۹. Spoken

۱۰. Spoken Written

۱۱. William Dwight Whitney : زبان‌شناس، واژه‌شناس و فرهنگ‌نویس آمریکایی که واژه‌نامه‌ی قرن (Century Dictionar) را منتشر کرد. (۱۸۲۷ – ۱۸۹۴)

۱۲. Ute Jekosch: استاد حال حاضر «آواشناسی ارتباط» در دانشگاه فنی درسدن (Dresden) آلمان.

۱۳. Prosopopoeia: یک شکل سخن که در آن یک فرد یا شیء غایب یا متجسم در حال سخن گفتن وانمود می‌شود.

۱۴. Quintilian: (حدود ۳۵ ب.م تا ۹۶ ب.م) فصیح رومی که به خاطر «**آموزش یک سخنور**»ش موردتوجه بوده است.

۱۵. Soliloquy

۱۶. Course in General Linguistics, first published at 1916

۱۷. Mirror Neurons

۱۸. Mono

۱۹. Logue

۲۰. Mónos: from Greek μόνος

۲۱. Lógos: from Greek λόγος

Abstract

A Study on Monologue Structure Based on Ferdinand de Saussure's "sheer language" Context

Amin Heidari
M.A. in theatre directing Art University of Tehran

Abstract

We all know monologue as a form of speech given by one dramatic character. The author is to expand this interpretation by applying the concept of sheer language which has been educed of Ferdinand de Saussure's thoughts. Saussure knows the concept of sheer language as the human being's whole power and forces to present meaning. In this paper "speech" and "parole" are assumed as a systematic set of words. The only difference is that "speech" is essentially verbal. The author is to survey the possibility of monologue being regardless of speech, based on other forms of parole presentation. Body language is one of our further facilities in this way. Especially, those visual words that thanks to virtual space development and thus easy applications have become conventional and conceptualized realities for users. Based on this approach, the author has also modified monologue definition by using Oxford, Longman and Merriam Webster dictionaries.

key words: Monologue, Language, Verbal-Written, Visual-Written, Speech, Parole, Body Language

The Effects of Theatre Artistic Activities on learning Life skills in Adolescence in Bushehr

Javad Jamiri
MA of education

Dr .Ezzat Deyreh
Faculty member of Islamic azad university boushehr branch

Abstract

The purpose of this study is to evaluate the effectiveness of theater training on learning life skills in adolescence in Bushehr.

Due to the nature of the research study was a pilot or experimental. Samples were 40 young people who visited art and culture complex and selected between all.

20 patients in experimental group and 20 patients are in the control group. Next, the two Groups using Soran life skills, pre- test was given. The group, for the eight group sessions was trained for theater art.

Finally, the two groups Peg Test Performed Meanwhile, at the end of training, both in terms of the relative attitude questionnaire developed by the researchers to Learn were performed.

The findings showed: an analysis and comparison of information obtained pretest - post-test training Theater, Life Skills subscales increases analysis skills test Soran life, the survey results indicated that self-learning skills, empathy and effective communication, critical thinking, problem solving and relationships between groups was not significant, but the results of research, education, theater the decision-making skills, taking charge of, self-esteem, management, stress management, these skills will enhance effective .

Keywords: : Theatre - Life Skills - teens - play a role

Dramatic Form in Siyah-Bazi (An Iranian Merry-mode Play)

Maryam Nemat Tavousi
Assistant Professor at Iranian Cultural Heritage and Tourism Research Center

Abstract

Dramatic performance has existed in Iran throughout history. Siyah-Bazi is the only survival of those Iranian dramatic performances that mainly aimed to create a playful and funny interaction with its audiences .It once reached its peak but soon has been marginalized. The main reason for its misfortune may be relied upon unrevealed aspects of the play. Audiences go theatre with A given horizontal expectations, and dramatic form is surely one of these expectations. Since every dramatic form interacts with its audiences based on a specific function, this research attempted to identify the dramatic form in Siyah-Bazi. Thus it focused upon plot, character and function in comedy, farce and Siyah-Bazi to extract similarities. The end results indicate that Siyah-Bazi can be considered an Iranian farce, in terms of dramatic form.

Key words: Dramatic Form, Correcting laughter, Destructive laughter, Horizontal expectation in theatre.

A Comparative Study of Emile Durkheim's Sociological Ideas in Two Plays of Federico Garcia Lorca: Yerma and The House of Bernarda Alba

Sepideh Bagheri Looyeh
PhD Candidate of English Literature at University of Tehran, Kish International Campus

Nahid Ahmdain
Phd. Visiting Professor at University of Tehran, Kish International Campus

Abstract

As a prominent figure in sociology, Emile Durkheim is one of the important contributors to the scientific methodology practiced in humanities. He classifies social structures and cultural norms, into two main categories: "material" and "non-material". He offered morality and "collective conscience" as the two most important examples of non-material social facts. Also he proposes the idea that people of primitive societies are held together by an irresistible force which he labeled as "mechanical solidarity". Durkheim argues that in such societies, the individual is overruled by the society and therefore, punished if he/she ignores its values. Federico Garcia Lorca, the known Spanish playwright, provides in his plays the perspectives of conservative and closed society of Spain (Granada in particular) on the advent of the twentieth century. The present article attempts to trace the ideas of Emil Durkheim's collective conscience in mechanical solidarity of primitive societies and the relationship between the individual and societies as such, in two plays of Lorca, namely Yerma and The House of Bernarda Alba. The study purports to show that how the deep faith of southern Spanish inhabitants in their traditions is rooted in what Durkheim calls the mechanical solidarity in the primitive societies.

Key words: Emile Durkheim, Federico Garcia Lorca, Yerma, The House of Bernarda Alba, Sociology, Spain

Historical Recognition from the Perspective of the People of Lorestan Theater Studies (Relying on HandwrittenNative Lorestan fifty plays in the last fifty years).

Mohammad Aref
PHD,Assistant professor of Islamic azad University, Arak branch. Iran

Abstract

This article attempts to re-analytical and cognitive origins fifty plays are implemented, by local playwrights Province during the past fifty years, from the perspective of anthropology's performance. Lorestan Province proximity to Kurdistan, Chahar Mahal and Bakhtiari, Khuzestan, Ilam, Hamedan, Kermanshah, Isfahan, central Najd plateau of ancient history and civilization in the history of Iran. Accordingly it is expected that the local authority for the comprehensive study of the rituals of traditional performing arts is ancient. The findings show that since 1327 native Lorestan plays written by playwrights and performed by the natives. One of the plays as "Narook" by Morteza Jazayeri in other cities of Khorramshahr in 1327 has been performed. This paper has attempted to collect fifty plays the handwritten native Lorestan from 1327 to 1387 (fifty years) and analyze them from their dramatic scenes such as anthropology and literature. Finally, the authors considered the use of indigenous culture and civilizations based on customs, beliefs, worthy and scrutinize the evil Lor. Method of setting the paper documents (fifty plays native) is descriptive-analytic method of analysis "content analysis".

Key words: Lor ethnos, playwright, Lorestan, Zagros, Ethnology, Anthropology, Culture.

The Maturation and Transformation of Persian Theater

Mehrdad Rayani-Makhsous
Ph.D. principal lecturer at Azad University – Central Tehran Branch, Tehran, Iran

Abstract

The present situation of Persian theater, based on current events and contemporary situations in terms of guidance, planning and mechanisms governing theater production, is evolving and transforming. This article is written and arranged based on statistical perspective of the Persian theatre performances and Iran theatre management system. The main question in this article is "How and why Persian theater, in terms of management and production systems, are changing and moving towards private theatre and what effects are influential in this change?" Undoubtedly, in this article a number of reasons and aspects of change are answered, the extent of this move explained, and also an analysis about the way of Persian artists and the flow of Persian theatre have, will be provided in this study.

- With reports from the office of planning of the coroner's Performing Arts Ministry of Culture and Islamic Guidance of Iran.

Key words: Persian theater, Contemporary privet theatre in Persian, Early privet theatre in Persian, Persian theatre economy

Deciphering a Paradise (Crystallization of Classical and Modern Yoga in Grotowski's theatre)

Atefeh Hossieni
M.A inTheater Directing ,Art Faculty ,Tarbiat Modarres University ,Tehran,Iran

Dr.Mahdi Hamed Saghaian
Assistant professor ,Art Faculty ,Tarbiat Modarres University ,Tehran,Iran

Abstract

Jerzy Grotowski, one of the activists of the twentieth century actor training, with the launch of the second experimental theater, devoted himself to the study area of theatre. Grotowski has used classical and modern concept of Yoga in the field of training actors and producing dramatic work. In this article, the concepts which stem from Grotowski's point of view, have been classified this way: Drama as transcendence of the self, the breaking strength of theatre, the process of donation and discipline, purification of the soul that leads to training the holly actors. Individual vision which emerges from concentration Yoga, poverty and satiety in which rejecting the usual theatre full of shortcomings and accepting the poor theatre has emerged from. This article with descriptive-analysis way has attempt to demonstrate that how Grotowski in the process of training actors and also performing scene dramas has benefited from teaching Yoga. Also in this article, there is an attempt to answer this paradox why he has criticized the use Yoga. As a consequence of this study, it is said that by comparison the classical and modern Yoga with Grotowski's opinion about acting and theatre and also studying details of existing paradox on Grotowski's use of Yoga in acting we reach to this point that the quote " Yoga is inappropriate for an actor ; is a coating that encompasses the reality of Gerotovski,s theater.

Keywords: Jerzy Grotowski, labarotory theatre, poor theatre, classical Yoga, modern Yoga.

Contents

Deciphering a Paradise (Crystallization of classical and modern Yoga in Grotowski's theatre)
Atefeh Hossieni , Mahdi Hamed Saghaian.....11

The Maturation and Pransformation of Persian Pheater
Mehrdad Rayani-Makhsous 37

Historical Recognition from the Perspective of the People of Lorestan Theater Studies (Relying on handwritten native Lorestanfifty plays in the last fifty years).
Mohammad Aref.....51

A Comparative Study of Emile Durkheim's Sociological Ideas in Two Plays of Federico Garcia Lorca: Yerma and The House of Bernarda Alba
Sepideh Bagheri Looyeh, Nahid Ahmdain.....71

Dramatic Form in Siyah-Bazi (An Iranian Merry-mode Play)
Maryam Nemat Tavousi.....93

The Effects of Theatre Artistic Activities on Learning Life skills in Adolescence in Bushehr
Javad Jamiri, Dr.Ezzat Deyreh 109

A Study on Monologue Structure based on Ferdinand de Saussure's "sheer language" Context
Amin Heidari 125

■ **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
- **Persian Sub-editor:** Mona Mohammad Zadeh
- **English Sub-editor:** Mehrnoosh Nasouri
- **Artistic Director:** 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
- www.quarterly.theater.ir
- **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