به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی- پژوهشی تئـاتر

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

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

- **مدیر داخلی**: دکتر مهدی نصیری
- **دبیر اجرایی** : عارفه مسافر
- **ویراستار فارسی**: مونا محمدزاده
- **ویراستار انگلیسی**: آی‌سان نوروزی
- **مدیر هنری**: نیما جهان‌بین
- **طراح جلد**: محبوبه بنیادی
- **اشتراک**: علیرضا لطفعلی
-
- **لیتوگرافی، چاپ و صحافی**: چاپ کوثر
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸. (۸۸۴۲۹۵۵۳)

- **قیمت**: ۱۰۰۰۰ تومان
-
- **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 براساس 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

• **تأثیر زمینه‌های فکری انقلاب مشروطه در پیدایش نمایش کمدی غربی در ایران**
غلامحسین دولت‌آبادی، حسنعلی پورمند، رضا افهمی، فاطمه جان‌احمدی..... ۱۱

• **نقد اجتماعی سلیقه مشروع تماشاگران تئاتر تهران ازمنظر نظریه میدان پی‌یر بوردیو**
فرزان سجودی، میثاق نعمت گرگانی..... ۳۹

•**مناسبات بینامتنی میان تاریخ و درام با نگرش ویژه به نمایشنامه مردی برای تمام فصول**
سعید یزدانی، محمدرضا شهبازی..... ۶۳

•**تاثیر ساختار در بررسی نمایشنامه‌های کودکانه (با نگاهی به دو نمایش‌نامه داوودکیانیان و مسلم قاسمی برای گروه سنی ب-وج)**
شایا محمدی رفیع، سهیلا موسوی سیرجانی..... ۷۹

• **قابلیت‌های نمایشی در «شعری برای جنگ» اثر قیصر امین‌پور**
ارمغان بهداروند، سید احمد حسینی کازرونی، سید جعفر حمیدی..... ۹۹

• **تحلیل گفتمان تعزیه از دریچهٔ تاریخ نگاری اسلامی (با استناد بر مجلس شهادت امام حسین(ع))**
سید محمد هاشمی مطهر، ستار عودی، مهرناز بهروزی..... ۱۱۹

• **شخصیت و شخصیت پردازی دراماتیک شیخ صنعان بر مبنای مراحل سه‌گانه سورن کیرکگارد**
احسان زیورعالم، سیدفضل‌الله میرقادری، محمد فتحی سردهای ۱۳۵

سخن سردبیر

جریان ذوقی، خلاقه، اجرایی و زیبایی‌شناسانه تئاتر امروز ریشه در سرچشمه‌های زایایی دارد که ازیک‌سو با پژوهش‌های محض نظری، تحقیقات جدی میدانی و آزمایشگاهی مدرن گسترده‌ای همراه است که تنها هدف آن کشف زبان نمایشی و صحنه‌ای ناب است و ازسویی‌دیگر مطالعات و جست‌وجوگری، تبارشناسی و دیرینه‌شناسی در ذات آیین‌ها، خرده‌نمایش‌ها و مناسک برای کشف‌وشهود و خوانش‌های نوین نشانه‌ای جهت دستیابی به گونه‌ای تئاتر دراماتیک و یا پسادراماتیک و به‌خصوص پرفورمنس است.

صحنه امروز در کنار تشنگی برای خلق زبان نمایشی متفاوت و یا شیوه اجرایی تاثیرگذار، تمایل شدیدی به بازآفرینی جریان غالب فراگیری به‌نام ژانر پسادراماتیک یا پرفورمنس دارد.

اصطلاح "پرفورمنس" به‌تعبیر ویکتور ترنر از ریشه "parfourni" به‌معنای "خلق تمام‌وکمال" و یا همان زایش و تولدی دیگر است. پرفورمنس پدیده‌ای است که طیف گسترده‌ای از فعالیت‌های انسانی روزمره از قبیل مراسم اجتماعی، سرگرمی‌های عمومی، رسانه‌های جمعی تا حتی اجرای نمایشی بر مبنای چارچوب خاص را دربر می‌گیرد.

در اجرای پرفورمنس همانند مراسم آیینی، تلقی واحدی از جهان هستی وجود دارد. زیرا در این فضا رابطه جهان مقدس با حقایق روزمره و گرایش‌های مشترک فکری آن، در طراز سلوکی؛ بازخلق می‌شود. به‌صورتی‌که مخاطب سعادت خود را در گرو انجام آن می‌داند. در این‌جا ژانر پرفورمنس همانند آیین، اجرا می‌شود ولی به‌شکلی پسامدرن، عناصر بازسازی‌شده آن به‌صورت هنرمندانه با شرایط زمانه معاصرسازی می‌شوند.

پرفورمنس به‌عنوان یک ژانر نمایشی از همه‌ی عناصر نمایشی بهره می‌جوید. ازاین‌منظر نمی‌توان از آن به‌عنوان رشته هنری متمرکز، تعریف جامعی ارایه کرد، چون در یک اجرای پرفورمنسیک

مرز میان هنرها و حتی خارج از هنر شکسته می‌شود. در جهان پرفورمنس حیطه‌ی وسیعی از موضوعات در دنیای متناقض و آشوب‌زده‌ی امروز محک زده می‌شود، از قبیل فرایندهای آیینی، اعتقادی، درام اجتماعی، انواع روایی و پرفورماتیو. فرهنگ امروز به‌صورت یک اثر فرازبانی در معرض‌دید قرار می گیرند. ریچارد شکنر پرفورمنس را فعالیتی برای تحقق آن‌چه وجود دارد، نمایش عمل و اجرا کردن، تعریف می‌کند.

در ارزیابی نهایی از پرفورمنس آن‌چه بیشتر از همه جلب‌نظر می‌کند، گرایش به تجربه‌ای هنرمندانه است که در شکل عملی بین نمایش‌گر و تماشاگر اتفاق می‌افتد. در این فرایند، دیالکتیکی منطقی جاری است که در آن حرکت و هوشیاری یکی هستند به‌طوری‌که نشانه‌های ارادی و غیرارادی در کنار هم نمود می‌یابند. درواقع پرفورمنس در کنار معنازدایی، تعریفی از مشارکت انسانی که از خصوصیات ویژه هر فرهنگی است را به زبان پست‌مدرن بیان می‌کند. شیوه‌ای که زیبایی ظاهری و فضای نمادین را از جهان مدرنیسم وام می‌گیرد و آن را با سادگی و خشونت ابتدایی می‌آمیزد. نگاهی ترکیبی که به آن معماری تخیل یا پسادراماتیک نیز می‌گویند. این شیوه هنری از طریق کولاژ عناصر متضاد و ترکیب آن‌ها در فضاها و مکان‌های غیرقراردادی، امکان ایجاد نوعی تضاد را فراهم می‌آورد که موجب برداشت‌های متفاوتی میان مخاطبان می‌شود. شیوه‌ای که نیاز به آگاهی دقیق و تیزبینانه در خلق یک تجربه خالص هنرمندانه میان نمایش‌گر و تماشاگر دارد.

تأثیر زمینه‌های فکری انقلاب مشروطه در پیدایش نمایش کمدی غربی در ایران

غلامحسین دولت‌آبادی [نویسنده مسوول]

حسنعلی پورمند

رضا افهمی

فاطمه جان‌احمدی

تاریخ دریافت مقاله: ۰۳/ ۰۴/ ۱۳۹۶ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۲/ ۰۶/ ۱۳۹۶

این مقاله از رساله‌ی دکتری با عنوان «تأثیر متقابل زمینه‌های فکری انقلاب مشروطه و هنر نمایش در ایران» تحت راهنمایی حسنعلی پورمند و رضا افهمی و فاطمه جان‌احمدی در دانشکده هنرومعماری دانشگاه تربیت‌مدرس، استخراج شده است.

تأثیر زمینه‌های فکری انقلاب مشروطه در پیدایش نمایش کمدی غربی در ایران

غلامحسین دولت‌آبادی | دانشجوی دکتری پژوهش هنر. دانشکده هنرومعماری دانشگاه تربیت‌مدرس.هنر تهران

حسنعلی پورمند | دانشیار گروه پژوهش هنر دانشکده هنرومعماری دانشگاه تربیت‌مدرس

رضا افهمی | دانشیار گروه پژوهش هنر دانشکده هنرومعماری دانشگاه تربیت‌مدرس

فاطمه جان‌احمدی | دانشیار گروه تاریخ دانشکده علوم انسانی دانشگاه تربیت‌مدرس

چکیده

نمایش غربی در بحبوحه‌ی مواجهه‌ی جامعه‌ی سنتی ایران و تجدد غربی شکل گرفت. این نمایش بیشتر در قالب ژانر کمدی عرضه شد و جای خود را به‌عنوان نخستین فرم نوین ادبی و نمایشی در فرهنگ ایرانی باز کرد. نخستین آشنایی‌ها با نمایش غربی در حین سفر دانشجویان، دیپلمات‌ها و دولت‌مردان قاجاری به فرنگ اتفاق افتاد. نمایش غربی ابتدا در قالب نمایشنامه‌نویسی و سپس در هیأت اجراهای صحنه‌ای محدود خود را درمعرض خوانش و نگاه طبقه‌ی نخبه‌ی جامعه قرار داد. اما به‌علت آماده نبودن شَرایط فرهنگی جامعه، استقرار آن چندین دهه به تعویق افتاد. در این پژوهش کوشش خواهد شد علت تأسیس نمایش غربی در ایران در ارتباط با زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه موردبررسی قرار گیرد. بنابراین برای بررسی این مهم با بهره گرفتن از رویکرد بازتاب و شکل‌دهی، روش ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن، روش پژوهشی تئوری زمینه‌ای و تحلیل ساختاری نمایشنامه به تأثیر متقابل زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه و این هنر می‌پردازد. به‌این‌منظور ابتدا چهارچوب نظری، ادبیات و روش پژوهش تشریح می‌شود. سپس زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه موردبررسی قرار می‌گیرد و جهان‌نگری موجود در آن استخراج می‌شود. پس از آن ضمن ارایه‌ی گزارش فشرده از شکل‌گیری نمایش غربی در ایران سه کمدی نمونه تحلیل ساختاری شده و ساختار معنایی آن‌ها به‌دست می‌آید. در ادامه با استفاده از روش ساختارگرایی تکوینی، جهان‌نگری روشنفکران ـ که سازنده‌ی زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه هستند ـ و ساختار معنایی نمایش کمدی غربی تطبیق داده می‌شوند و تأثیر متقابل این دو بر یکدیگر موردبررسی قرار می‌گیرد. درنهایت نشان داده می‌شود که نمایش کمدی غربی چگونه تحت‌تأثیر زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه شکل گرفته است.

واژگان کلیدی:

تجدد، ساختارگرایی تکوینی، گلدمن، انقلاب‌مشروطه، روشنفکران، نمایش کمدی.

مقدمه

رویارویی ایران با غرب در دوره‌ی قاجار زمینه‌ی ایجاد دگرگونی‌های وسیع سیاسی و اجتماعی را فراهم آورد و حیات ایرانیان را دستخوش تغییرات بنیادین کرد. در این دوره سنت‌های کهن در تقابل با تجدد نوظهور قرار گرفت. تجدد و پدیده‌های وابسته به آن باوجود مقاومت استبداد حاکم، به‌تدریج درون فرهنگ ایران نفوذ کردند. یکی از این پدیده‌ها نمایش غربی بود. این هنر ابتدا در هیأت متن نمایشی و سپس در قالب اجرای صحنه‌ای عرضه شد. اما بعد از گذشت بیش از صد و پنجاه سال، علت تأسیس نمایش غربی در ایران هنوز در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. در این پژوهش قصد داریم تا با روشی نظام‌مند شکل‌گیری این پدیده را در بستر تحولات سیاسی و اجتماعی حاکم بر زمانه یعنی در ارتباط با زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه موردبررسی قرار دهیم. ازاین‌رو پژوهش حاضر با اتخاذ رویکردی بینارشته‌ای، نمایش غربی را در پیوند با زمینه‌های جامعه‌شناختی و تاریخی موردتحلیل قرار خواهد داد.

پیشینه‌ی پژوهش

در هیچ‌یک از پژوهش‌هایی که تاکنون پیرامون تاریخ نمایش ایران صورت گرفته به‌علت یا علل بنیادین ورود نمایش غربی به ایران پرداخته نشده است. این پژوهش‌ها بیشتر با استفاده از اسناد و مدارک به تاریخ‌نگاری توصیفی این هنر پرداخته‌اند. ازجمله‌ی مهم‌ترین این پژوهش‌ها می‌توان به **بنیادِ نمایش در ایران** نوشته‌ی ابوالقاسم جنتی عطایی، **ادبیات نمایشی در ایران** نوشته‌ی جمشید ملک‌پور در سه جلد، **تیاتر قرن سیزدهم** نوشته‌ی حمید امجد، **نمایش دوره‌ی قاجار** نوشته‌ی یعقوب آژند و بخش‌هایی **از صبا تا نیما** نوشته‌ی یحیی آریان‌پور اشاره کرد.

سلسله مقالات ایرج زهری در مجله‌ی **تماشا** تحت‌عنوان "سیری در ادبیات نمایشی ایران" و مقالات مایل بکتاش در **فصل‌نامه‌ی تئاتر** پیش از انقلاب، مجله‌ی **فردوسی** و مجله‌ی **بامشاد** اشاره کرد.

اما ازمنظر نگارندگان این مقاله، در میان همه‌ی پژوهش‌های انجام‌شده، پژوهش‌های بکتاش دارای اهمیت بیشتری است. بکتاش از اواخر دهه‌ی چهل کار پژوهش بر روی نمایش ایران را آغاز کرد و با وارد کردن نگرش‌های جامعه‌شناختی و ارایه‌ی اسناد معتبر، تحولی جدی در تاریخ‌نگاری نمایش غربی و سنتی ایران و زمینه‌های شکل‌گیری و رشد آن‌ها فراهم آورد. آن‌چه مقالات بکتاش را از سایرین متمایز می‌کند، نگرش تاریخی، جامعه‌شناختی، دید درزمانی و موشکافانه‌ی اوست.

سؤال پژوهش

این پژوهش قصد دارد که به این پرسش بنیادین پاسخ دهد که چگونه زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه باعث تأسیس نمایش کمدی غربی به‌عنوان یک فرم جدید در ایران شدند؟

فرضیه‌ی پژوهش

فرضیه‌ی این پژوهش مبتنی است بر این امر که فرم‌های ادبی و نمایشی موجود در دوره‌ی قاجاریه، به‌عنوان ساختارهای قدیمی ظرفیت ابراز زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه را نداشتند. ازاین‌روی نمایش کمدی غربی به‌عنوان ساختار جدید و فرم مناسب برای بیان زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه درنظر گرفته شد. درواقع جهان‌نگری روشنفکران پیش از مشروطه که همانا «خوش‌بینی و باور به سرانجام خوش» تغییرات محتمل در ساختار سیاسی و اجتماعی ایران بود با ژانر کمدی هم‌خوانی داشت و منجر به شکل‌گیری نمایش کمدی غربی در دوره‌ی پیش از مشروطه شد.

مبانی نظری پژوهش

برای تحقق ایده‌ی چنین پژوهش بینارشته‌ای، یکی از روش‌های جامعه‌شناسی هنر یعنی ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن برگزیده شده است. ساختارگرایی تکوینی گلدمن روشی است برای بررسی جامعه‌شناختی هنر و ادبیات که می‌کوشد میان فرم‌های هنری و شرایط اجتماعی پیدایش آن‌ها یعنی میان ساختارهای حاکم بر دنیای اثر با ساختارهای آگاهی جمعی یا جهان‌نگری طبقات یا گروه‌های اجتماعی نوعی این‌همانی بیابد. تا پیش‌ازاین روش، جامعه‌شناسی ادبیات بیشتر به بررسی پیوند میان محتوای آگاهی جمعی و محتوای آثار می‌پرداخت. گلدمن در این روش مفاهیم موردنظر خود از جامعه‌شناسی انتقادی مارکس، فلسفه‌ی هگل، آموزه‌های لوکاچ، ساختارگرایی پیاژه و جامعه‌شناسی جهان‌نگری‌های دیلتای را درهم می‌آمیزد و پیدایی یا تکوین اثر را در بستر شرایط عینی که همانا جهان‌نگری گروه یا طبقه‌ی اجتماعی خاص در زمان آفرینش اثر است، بررسی می‌کند.

رویکرد بازتاب

روش ساختارگرایی تکوینی گلدمن در ذیل رویکرد بازتاب و شکل‌دهی قرار می‌گیرد. «رویکرد بازتاب به ادبیات متنوعی در حوزه‌ی جامعه‌شناسی هنر اشاره دارد که براساس مفروض محوری مشترک آن‌ها، هنر آینه‌ای است که در برابر جامعه قرار داده شده است.» (الکساندر، ۱۳۹۳: ۶۸). این رویکرد نشان می‌دهد که شکل‌گیری و تولید هنر بازتابی از شرایط حاکم بر جامعه است.

نخستین جامعه‌شناسان ادبیات بر این باور بودند که وظیفه‌ی اثر ادبی تنها بازتاب محتوای اجتماعی است. در این نگاه تقلیل‌گرایانه فرم اهمیتی ندارد. با ظهور لوکاچ جامعه‌شناسی ادبیات و هنر سمت‌وسوی تازه یافت. او با انتقاد از جامعه‌شناسی محتواها به این امر اعتقاد داشت که محتوا سازنده‌ی فرم است. او برخلاف نخستین جامعه‌شناسان ادبیات که از اهمیت فرم غافل بودند، به فرم توجه شایسته‌ای داشت و به رابطه‌ای دیالکتیکی بین فرم و محتوا معتقد بود. لوکاچ کوشید تا نشان دهد که هم محتوا و هم فرم آثار هنری(ادبی) با ساخت اجتماعی زمانه‌ی خود پیوند دارد. «او با استفاده از تحلیل مارکس به این ترتیب استدلال می‌کند که اشکال هنری محصول موقعیت‌های خاص اجتماعی هستند و پیش‌فرض‌های ایدئولوژیکی یک جامعه‌ی خاص را به نمایش می‌گذارند. موضوع [محتوا] و عناصر سبکی که موجب پیدا شدن سبک [فرم] خاصی می‌شوند، تنها در شرایط اجتماعی معین ظاهر می‌شوند.» (راودراد، ۱۳۹۴: ۷۴).

گلدمن با ارایه‌ی روش ساختارگرایی تکوینی از استادش لوکاچ پیروی کرد. او بر این باور است که محتوای اجتماعی نه به‌صورت بازتاب مستقیم در اثر (جامعه‌شناسی عوامانه) بلکه به‌صورت غیرمستقیم و مؤثر در شکل‌گیری فرم اثر دخالت دارد. او با ارایه‌ی این روش پیچیدگی رویکرد بازتاب غیرمستقیم را نشان می‌دهد و از ساده‌انگاری جامعه‌شناسی عوامانه می‌پرهیزد.

مفاهیم کلیدی ساختارگرایی تکوینی

کُلیت

کُلیت که مفهومی هگلی بود و نزد لوکاچ اهمیت ویژه‌ای داشت، نقطه‌ی عزیمت اصلی در روش ساختارگرایی تکوینی گلدمن است. گلدمن بر آن است که به کُلیت اثر هنری دست یابد. «گلدمن با تکه‌تکه کردن و مطالعه مجزای عناصر سازنده یا ساختار معنایی اثر مخالف است و به خصلت یکتاانگارانه‌ی نظریه‌ی دیالکتیک اهمیت زیادی می‌دهد و معتقد است هر پژوهشی که در زمینه انسان و زندگی اجتماعی او صورت می‌گیرد باید پیرو نگاهی کل‌نگر و یکتاانگارانه باشد.» (مرادی، ۱۳۸۸: ۱۴۱). درنظر گلدمن، کُلیت به واقعیتِ تاریخیِ ساختارپذیر ارجاع دارد و نتیجه‌ی عمل انسانی است. عمل انسانی نیز شامل فرآیند پیوسته‌ی ساخت‌شکنیِ کُلیت‌های قدیم

و ساخت کُلیت‌های جدید است. پس، در تعریفِ کُلیت می‌توان گفت که کُلیت، فرایند تاریخی پیوسته، نسبی و انسان‌ساخته‌ای است که از واقعیتِ عام و جهان‌شمولی که هم عین و هم ذهن را دربر می‌گیرد، ساخته می‌شود.

گلدمن معتقد است که پژوهش در علوم‌انسانی در دو سطح انجام می‌شود: نخست در سطح پدیده یا موضوعِ موردپژوهش(ساختار درونی) که آن را دریافت می‌نامد و دوم در سطح ساختارِ عمومی(ساختارِ بیرونی) که به آن تشریح می‌گوید. «دریافت یعنی شناختِ ساختارِ معنادارِ اثر، تشریح یعنی گنجاندنِ ساختارِ معنادارِ اثر در ساختارِ فراگیرِ اجتماعی.»(لووی، ۱۳۸۱: ۷۵). دریافت و تشریح هر دو یک فرآیند هستند. درواقع دو مرحله متفاوت از کُلیت تحویل‌پذیر هستند. به‌بیان‌روشن‌تر دریافت فرایندی درونی است. نخستین مرحله‌ی تحلیل و تعین‌کننده‌ی وضعیت درونیِ ساختارِ موضوع پژوهش است و به تفسیر اثر می‌پردازد. تشریح، فرایندی بیرونی است و به زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگیِ دربرگیرنده‌ی ساختار ارجاع دارد و داده‌های مرحله دریافت در جایگاه قابل‌استنادی تشریح می‌شوند. «پرداختن به تشریح یعنی جست‌وجوی یک واقعیتِ بیرون از اثر که با ساختار آن، به نحوی رابطه‌ی تنوع مقارن (امری که در موردِ جامعه‌شناسی ادبیات بسیار کمیاب است) یا مانند اغلب موارد، رابطه‌ی هم‌خوانی یا پیوند صرفاً کارکردی دارد...» (گلدمن، ۱۹۷۰: ۷۲)

فاعلِ جمعی

فاعل جمعی مفهومی است که پیش از گلدمن، لوکاچ به‌نحوی آن را مطرح کرد. گلدمن فاعل فرافردی یا فاعل جمعی را به‌عنوان آفریننده‌ی اصلی اثر هنری درنظر می‌گیرد. او بر این باور است که اثر ادبی توسط مؤلف فردی به‌وجود نمی‌آید بلکه توسط مؤلف جمعی خلق می‌شود. این مؤلف جمعی را می‌توان در ارتباط با گروه یا طبقه‌ی اجتماعی دانست. گلدمن درباره‌ی ارتباط مؤلف و گروه اجتماعی معتقد است که «... یک اندیشه، یک اثر ادبی، هنگامی مفهوم واقعی‌اش را می‌یابد که بازگوکننده‌ی کل زندگی نویسنده‌ی آن اثر و سلوک او باشد. ولی این سلوک که راه را برای شناختن نویسنده می‌گشاید، غالباً به‌طور مطلق از آن نویسنده نیست بلکه سلوک یک گروه یا طبقه‌ی اجتماعی است که نویسنده می‌تواند عضوی از آن گروه یا طبقه باشد یا حتی ممکن است به آن تعلق نداشته باشد و فقط فکر آن گروه را بازگو کند. به‌خصوص هنگامی که آثار برجسته‌ی یک نویسنده مورد بحث قرار می‌گیرد، باید در آن‌ها بازتاب اندیشه و افکار یک گروه یا طبقه‌ی اجتماعی را دید.» (کهنمویی، ۱۳۸۹: ۳۹ـ۴۹).

جهان‌نگری

گلدمن در **خدای پنهان** جهان‌نگری را این‌گونه تعریف می‌کند: «جهان‌نگری چیست؟... جهان‌نگری یک داده‌ی بی‌واسطه‌ی تجربی نیست بلکه به عکس، ابزار کاری مفهومی است که برای ادراک صور بی‌واسطه‌ی ایده‌های اشخاص ضرورت دارد.» (گلدمن، ۲۰۱۳: ۱۵) او جهان‌نگری مجموعه‌ی باورها، معتقدات، اندیشه‌ها و رویکردهای پنهانی می‌داند که در شرایط مشخصی بر ساختارِ ذهنی یک گروه و یک طبقه‌ی اجتماعی حاکم است. مقصود از این گروه تنها محیط و طبقه‌ای نیست که مؤلف از آن‌جا برخاسته است یا مدتی طولانی از عمرش را در درون آن سپری کرده است. جهان‌نگری برخلاف جهان‌بینی ناآگاهانه است.

ساختار معنادار

ساختار معنادار مفهوم برساخته‌ی گلدمن است. ساختار معنادار در اثر مستتر است. مؤلف هیچ‌گاه به‌طورمستقیم و آگاهانه به آن نیاندیشیده است. این ساختار معنایی حامل جهان‌نگری ویژه‌ی طبقه

یا گروهی است که مؤلف جزیی از آن است و نمایندگی آن را دارد. این وظیفه‌ی منتقد است که بتواند ساختار معنایی پنهان اثر را کشف کند. ایجاد ساختار معنایی منتقد را از هرگونه امر تصادفی در شناخت اثر مؤلف راحت می‌کند و او را در محدوده‌ی مطمئنی برای شناخت و بررسی اثر قرار می‌دهد.

هم‌خوانی ساختارها

هم‌خوانی ساختارها در روش ساختارگرایی گلدمن عبارت است از «پیوند دادنِ جهان‌نگریِ اثر و ارجاع تشریحی آن به ساختاری گسترده‌تر که در دِل عرصه‌ی شکل‌بندیِ اجتماعی جای دارد.» (لووی، ۱۳۸۱: ۷۵). چنان‌که پیش‌ازاین نیز اشاره رفت، این هم‌خوانی دارای دو مرحله‌ی دریافت و تشریح است. «دریافت نتیجه‌ی شناخت قوانین درونی ساختار اثر» یا همان ساختار معنادار است و تشریح «در پی گنجاندن دیالکتیکی این ساختار در کلیت تاریخی ـ اجتماعی است. بین این دو رابطه‌ی دیالکتیک برقرار است و باید توجه داشت این رابطه صرفاً همگونی محتواها نیست.» «درنظر او، همخوانی را نباید میان محتوایِ اثر و محتوایِ اندیشه‌ی گروه اجتماعیِ منطبق با آن برقرار کرد، زیرا چنین شیوه‌ای صورتِ اثر را به طبع نادیده می‌گیرد و در واقع در پیِ برقراریِ انطباقِ مکانیکی میانِ محتوایِ آشکار یا پیامِ اثر و محتوایِ آگاهی بی واسطه‌ی گروهِ اجتماعی معینی است، آگاهیِ بی واسطه‌ای که به ضرورت، آگاهیِ راستینِ همان گروه نیست.» (لووی، ۱۳۸۱: ۷۵).

روش پژوهش

در این پژوهش به‌منظور تجزیه‌وتحلیل زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه، تئوری زمینه‌ای و روش تحلیل نمایشنامه‌های نمونه به‌منظور یافتن ساختار معنادار آن‌ها، براساس کتاب **آناتومی ساختار درام** اثر نصرالله قادری خواهد بود.

ایرانیان و اندیشه‌ی تجدد

ایران پس از دو شکست پیاپی در جنگ با روسیه به‌طورناخواسته پایش به عصر مدرن باز شد. به‌دنبال یافتن علل این شکست‌ها، نخستین چاره‌گری‌ها به قصد اصلاحات آغاز شد. از این زمان به بعد هرگونه تغییر به قصد اصلاحات در ذیل اندیشه‌ی ترقی قرار می‌گیرد. اندیشه‌ی ترقی عبارت است از برای ایجاد تغییرات جدی به قصد پیشرفت و تحول در تمام زمینه‌ها با الگوبرداری از تجدد غرب. اندیشه‌ی ترقی توسط دو گروه مشخص دنبال شد: نخست اصلاح‌طلبان حکومتی و دیگری روشنفکران. اصلاحات حکومتی با اقدامات عباس‌میرزا آغاز شد، توسط امیرکبیر گسترش یافت و درنهایت در زمان صدارت میرزاحسین‌خان سپه‌سالار به بن‌بست رسید. این اصلاحات به دلایلی چون درک و پشتیبانی نکردن مردم، مخالفت و مخالفت دول خارجی و کارشکنی‌های مرتجعین داخلی به سرانجام نرسید. اما به‌نظر می‌رسد که علت اصلی شکست اصلاحات حکومتی، فقدان مبانی نظری برای انجام اصلاحات بود.

در دوره ناصری روشنفکران ایرانیِ اغلب خارج‌نشین برداشتی از تجدد ارایه دادند تا مبانی نظری لازم برای انجام اصلاحات و فرایند نوسازی ایران فراهم آید. این مبانی اساس زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه را تشکیل می‌دهد. از میان چهار نحله‌ی فکری تجدد تا ابتدای قرن بیستم یعنی روشنگری، ایده‌آلیسم آلمانی، پوزیتیویسم و مارکسیسم، روشنفکران ایرانی به روشنگری و پوزیتیویسم به گفتمان ترقی و قابل‌پیشرفت بودن انسان باور داشت، گرایش بیشتری نشان دادند و از دو نحله‌ی فکری دیگر که در عین پایبندی به بسیاری از شعارهای روشنگری، منتقد آن بودند چشم پوشیدند. به‌این‌ترتیب تجددی ایرانی با مرکزیت اندیشه‌ی ترقی پایه‌گذاری شد.

زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه

در تعریف زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه می‌توان گفت این زمینه‌ها مبانی نظریِ حاصل از تأمل روشنفکران در تجدد به قصد ایجاد زیرساخت‌های مناسب علمی و فلسفی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی به منظور دگرگون کردن ارکان جامعه‌ی سنتی ایران در جهت نیل به‌سوی ترقی است. کوشش‌های روشنفکران پیش از مشروطه در تدوین مبانی نظری اندیشه‌ی ترقی، عمل‌گرایی اصلاحات‌طلبان حکومتی و اقدامات ملت باعث شکل‌گیری جنبش مشروطیت شد که در نهایت به انقلاب‌مشروطه منجر شد. برای درک زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه بر اندیشه‌های پنج روشنفکر اصلی ایرانی عصر ناصری یعنی میرزافتحعلی آخوندزاده، میرزاملکم‌خان، عبدالرحیم طالبوف، میرزایوسف‌خان مستشارالدوله و میرزاآقاخان کرمانی تمرکز شده است. این زمینه‌های فکری را می‌توان به چهار بخش زمینه‌ی سیاسی، دینی، اقتصادی و فرهنگی تقسیم کرد.

زمینه‌ی سیاسی:

زمینه‌ی سیاسی را به چهار دسته تقسیم می‌شود: نظام حکومتی، قانون‌گرایی، آزادی، ناسیونالیسم.

الف ـ دولت:

مهم‌ترین مانع در نیل به ترقی و پیشرفت و ایجاد نظم و قانون در ایران ضعف ساختار سیاسی و وجود نظام استبدادی و نوع اداره‌ی دولت بود. روشنفکران اغلب بدون آن‌که به صورت مستقیم نوع حکومت پیشنهادی خود را که همانا حکومت مشروطه بود، بیان کنند با شرح حکومت مشروطه در سایر کشورها به تبلیغ آن می‌پرداختند.[1] در این‌میان طرف تیز انتقادات خود را متوجه دولت می‌کردند و دولت‌مردان جاهل و فاسد را عامل نابودی ایران می‌دانستند.

ب ـ قانون‌گرایی:

نزد روشنفکران قانون و انتظام امور به‌واسطه‌ی آن را واجب‌ترین امور می‌دانستند، معتقد بودند که بدون قانون گسترش گفتمان ترقی میسر نخواهد شد. همین قانون‌خواهی بود که در بلواهای نزدیک به مشروطیت کار را به درخواست تأسیس عدالت‌خانه در برابر ظلم حکومت کشاند و به امضای فرمان مشروطیت منجر شد. در میان روشنفکران ملکم و مستشارالدوله کتاب **قانون** نوشتند. ملکم با نگارش **دفتر تنظیمات** و **رساله‌ی قانون**، مستشارالدوله هم در رساله‌ی **یک کلمه** نخستین قانون اساسی فرانسه را به فارسی ترجمه کرد و با ذکر آیه‌هایی از **قرآن** و احادیث و اخبار و گفته‌های علمای اسلامی را با مبانی شرع اسلام تطبیق داد.

ج ـ آزادی:

آزادی در همه‌ی شئون فردی، سیاسی، اقتصادی، بیان و قلم، اقلیت‌های دینی و آزادی زنان از خواسته‌های اصلی روشنفکران بود. آخوندزاده معتقد بود که ترقی که در نتیجه به تمدن ختم خواهد شد، بدون آزادی فکر میسر نخواهد شد و فایده‌ی این امر تضارب آراست. این‌گونه ترقی رخ نشان خواهد داد. (آخوندزاده.۱۳۵۱:۹۴) طالبوف آزادی را امری مجرد می‌دانست که مقدمه‌ی چیزی است نه قرار است از آن چیزی عاید شود بلکه آن را اساس زندگی آدمی می‌دانست(طالبوف، ۲۵۳۶: ۱۸۶ ـ۱۸۷).

د ـ ناسیونالیسم:

---

۱ – در میان نظام‌های موجود در جوامع غربی روشنفکران دو نظام را پیشنهاد کردند؛ سلطنتی مطلقه که ملکم به آن نظر داشت و دیگری سلطنت مشروطه که موردنظر آخوندزاده، طالبوف، مستشارالدوله و میرزاآقاخان کرمانی بود.

ناسیونالیسم را می‌توان به دو بخش ناسیونالیسم باستان‌گرا و ناسیونالیسم ترقی‌خواه تقسیم کرد؛ ناسیونالیسم باستان‌گرا در کار احیای هویت پیشین و کمک به شکل‌گیری غرور ملی و ناسیونالیسم ترقی‌خواه در پی نوسازی ایران به سبک غربی بود و آخوندزاده و کرمانی را می‌توان نماینده‌ی ناسیونالیسم باستان‌گرا و تمام اصلاح‌طلبان حکومتی و روشنفکران را ناسیونالیست ترقی‌خواه دانست.

زمینه‌ی مذهبی:

در زمینه‌ی نحوه‌ی مواجهه‌ی روشنفکران با ادیان به‌ویژه اسلام، بیشتر جانب تساهل و تسامح گرفته شد. در مواجه با دین پنج رویکرد عمده وجود داشت: پروتستانیسم اسلامی با نمایندگی آخوندزاده، تطبیق دادن تجدد با اسلام با نمایندگی ملکم و مستشارالدوله، سکوت و برملا نکردن تضاد میان دین و تجدد با نمایندگی طالبوف و برقراری وحدت میان ادیان مختلف به‌منظور ترویج آزاداندیشی و بازگشت به اسلام اصیل بر مبنای خرد به نمایندگی کرمانی. اما آن‌چه که از مجموع این پنج رویکرد به‌نظر می‌رسد، پیش گرفتن نوعی نگرش مسالمت‌جویانه با اسلام است یا حداقل برملا نکردن تضادهای ذاتی اسلام با تجدد و خوش‌بین بودن به عدم اصطکاک آن‌ها با یکدیگر.

زمینه‌ی اقتصادی:

در این زمینه ملکم تنها کسی بود که برنامه اقتصادی دقیقی ارایه داد. اندیشه‌های اقتصادی ملکم را می‌توان به پنج حوزه افزونی تولید معیاری آبادی مُلک، اقتصاد آزاد بدون دخالت دولت، تقدم توسعه‌ی سیاسی بر توسعه‌ی اقتصادی، سرمایه‌گذاری خارجی، تأسیس بانک تقسیم کرد. سایر روشنفکران ازجمله طالبوف، آخوندزاده و مستشارالدوله نیز به‌طورپراکنده به این زمینه‌ی پرداختند.

زمینه‌های فرهنگی:

محور اصلی بینش فرهنگی روشنفکران پیش از مشروطه ترویج سوادآموزی به قصد آموختن علم و علم‌آموزی به‌منظور ترقی یافتن بود. برای نیل به این مهم، روشنفکران سه عامل را موردتوجه قرار دادند؛ اصلاح خط و الفبای فارسی، ایجاد نظام آموزش‌وپرورش نوین و به‌وجود آوردن ادبیات جدید.

زمینه‌های سیاسی				
دسته‌بندی‌ها	شرایط موجود	پیشنهادات	خوش‌بینی	
دولت	ناکارآمدی دولت	ایجاد رستگاه دیوان و دولت منتظم	«دولت ایران، اول دولت روی زمین است که بدون هیچ مانع، مستعد قبول هر نوع تنظیم می‌باشد. امنیت درونی، آسایش خارجه، سلطان پرستی [ملت]، همت و کفایت پادشاهی، متابعت و قولنخواهی علما، ترغیب و اعانت دول دوست، سکوت دول بدخواه، جمیع اسباب ترقی برای ایران فراهم است. دولت ایران بلاحرف، هرگز بهتر از امروز پادشاهی نداشته است. خیلی نعمت است که در یک ملتی شخص پادشاه، هم بر حسب عقل طبیعی، هم بر حسب استحضار خارجی از جمیع وزرای خود برتر باشد. عموم سلاطین [فرنگ] ممکر تنظیمات وزرای خود بوده اند و امروز پادشاه ایران وزرای خود را، به زور [رد] به تنظیمات می‌برند. در فرنگ طالب نظم بودن و پادشاه عادل شدن تعجب نیست، زیرا که برای سلاین فرنگ، اختیار طرز دیگر ممکن نیست. ولی در ایران اختیار مال و جان بیست کرور خلق را بدون هیچ مدعی به دست گرفتن و از طفولیت محل پرستش خلق بودن و با وصف حمالات متملقین، از حالت انسانیت بیرون نرفتن، سهل است با عدم مربی در علوم و رسوم خارجه بر کل اعیان دولت تفوق جستن و به تنهایی به مقام نجات دولت برخاستن، خیلی تعجب و برای ایران جای هزار تهنیت است.» (ملکم، ۱۳۸۸: ۲۴_۲۵)	
قانون	فقدان قانون	تدوین قانون	«پس از بیانات گذشته هر مسلمان وطندوست و سلطانپرست البته معترف می‌شود که اگر ما قانون داشته باشیم آن وقت صاحب علم و ثروت و نظم و استقلال خواهیم بود. اگر انکار بدیهی بکنیم یا دیوانه یا خائن ملت و مذهب و وطن خود خواهیم بود.» (طالبوف، ۱۳۶: ۲۵۳۶)	
آزادی	فقدان آزادی	به‌رسمیت شناختن آزادی‌ها	«وقتی در این باب با علمای فرنگستان حرف می‌زنم، متعلمین معروف که از اصول اسلام به مراتب بیش از ما معلومات روشن دارند، می‌گویند: بلبخی ملل اسلام در این است که اصول بزرگ اسلام را گم کرده‌اند. همین آزادی کلام و قلم که کل ملل متمدنه اساس نظام عالم می‌دانند. اولیای اسلام به دو کلمه‌ی جامعه بر کل فنی ثابت و واجب ساخته‌اند، امر به معروف، نهی از منکر.» (اصیل، ۱۳۸۸: ۱۴۶)	
ناسیونالیسم	ناسیونالیسم	ناسیونالیسم باستان‌گرا	نگارش کتاب های صد خطابه، سه مکتوب و آیینه‌ی اسکندری توسط میرزا آقاخان کرمانی و مکتوبات توسط میرزاتقی‌خان آخوندزاده درباره‌ی ایران باستان به امید ایجاد و تقویت علاقه به گذشته‌ی باستانی ایران در مردم.	
		ناسیونالیسم ترقی‌خواه	به ذات ذوالجلال خدا،ولد عالم، به حق اولیای اسلام، به نمک بندگان شاهنشاهی، که دولت ایران را در سه ماه می‌توان به قدر سه هزار سال ترقی داد، ولی نه به آن رسمی که شما پیش گرفته اید. (ملکم، ۱۳۸۸: ۳۰)	

جدول زمینه‌ی سیاسی

زمینه‌ی دینی	شرایط موجود	پیشنهادات	خوش‌بینی	
	تعصب شدید مذهبی	پروتستانیسم اسلامی	امید به اصلاحات در اسلام	ـ «پراتستانیزم کامل موافق شروط [پیشرفت] و سیویلیزاسیون [تمدن] متضمن هر دو نوع آزادی و مساوات حقوقیه (هر دو نوع) بشر، مخفف [تخفیف] دیسپوتیزم [استبداد] سلاطین مشرقیه در ضمن تنظیمات حکیمانه و مقرر [برقرارکننده] وجوبِ سواد در کل افراد اسلام ناتاً.»(آخوندزاده، مکتوبات: ۱۹۱ـ۱۹۲)
		تطبیق و هماهنگ ساختن تجدد با اسلام	امید به تطبیق تجدد با اسلام	ـ «... چندی اوقات خود را به تحقیق اصول قوانین فرانسه صرف کرده بعد از تدقیق و تعمق همه‌ی آن‌ها را به مصداق لاَ رَطبٍ وَلا یابِس الاّ فی کِتابٍ مُبینٍ با قرآن مجید مطابقت یافتم. زهی شرع مبین که بعد از تجربه‌ها هزار و دویست و هشتاد سال بیهوده نگشته. و زهی حبل متین که پس از ترقی علوم (و تقدم فنون) فرسوده نشده...»(مستشارالدوله، ۱۳۸۶: ۳۲) ـ «...بیچاره مجتهدین را بی جهت متهم نکنید. باز الان در ایران هر گاه کسی هست که معنی نظم یوروپ را بفهمد، میان مجتهدین است، وانگهی از کجا فهمیدید که اصول نظم فرنگ خلاف شریعت اسلام است؟(ملکم، ۱۳۸۸: ۳۱) ـ وقتی در این باب با علمای فرنگستان حرف می‌زنیم، متعلمین معروف که از اصول اسلام به مراتب بیش از ما معلومات روشن دارند، می‌گویند: بدبختی ملل اسلام در این است که اصول بزرگ اسلام را گم کرده اند. همین آزادی کلام و قلم که کل ملل متمدنه اساس نظام عالم می‌دانند، اولیای اسلام به دو کلمه‌ی جامعه بر کل دنیا ثابت و واجب ساخته اند: امر به معروف، نهی از منکر. کدام قانون دولتی است که حق کلام و قلم را صریح تر از این، بیان کرده باشد؟ (ملکم، ۱۳۸۸: ۱۴۶)
		سیاست سکوت و برملا نکردن تضاد میان دین و تجدد	امید به برملا نشدن تضاد میان تجدد و غرب	ـ «[احکام شرع] برای هزار سال قبل بسیار خوب و به جا درست کرده، بهترین قوانین تمدن و شرایع ادیان دنیا بوده و هست، ولی به عصر ما که هیچ نسبت به صد سال قبل ندارد، باید سی هزار مسئله‌ی جدید بر او بیفزاییم، تا اداره‌ی امروز را کافی باشد. واضح است احکام هر عصر متعلق به زندگانی معاصرین، و در طبق سهولت معیشت آنان وضع شده. آنچه در عصر خلفای عباسی لازم بود، در این عصر ترقی از حیز انتفاع افتاده، آن‌ها را باید همان طور بگذاریم، و متمم آن‌ها را آنچه امروز لازم است وضع نماییم.» (طالبوف، ۲۵۳۶: ۲۱۱)
		برقراری وحدت میان ادیان مختلف به‌منظور ترویج آزاداندیشی	امید به دوری از تضاد مذهبی	«... منشأ عقاید مرا بلکه مجمع عقاید کل فرق و اقوام دنیا را بخواهید قرآن کریم و دین مبین اسلام است اما کدام اسلام؟ آن اسلام حقیقی که همه‌ی مردم از دست او سالمند و سلامت همه‌ی آفاق در زیر یک کلمه‌ی آنست و مبادی کل ادیان و ملل از آن دین مبین روشن و آشکار می‌باشد. آن اسلامی که بدون تحریف غالئین و ابطال مبطلین، روز نخست خدای تعالی بر پیغمبر خود نازل فرموده و مقصود همه‌ی انبیا و مرسلین در هر عصر و زمان همین حقایق آسمانی بوده که به زبان‌های مختلف بیان کرده‌اند. و اهل ناسوت غفلت به مرور ایام بدبختانه آن‌ها را فراموش کرده‌اند. آن اسلامی که با هیچیک از ادیان روی زمین طرف واقع نمی‌شود و هیچ یک را رد و ابطال نمی‌کند بلکه مصدق و مثبت کل ادیان و جامع همه‌ی شرایط و منشأ همه‌ی مذاهب است.»(میرزاآقاخان کرمانی، ۱۳۶۲: ۱۲۱ـ۱۲۲)
		بازگشت به اسلام اصیل بر مبنای خرد	امید به برجسته‌سازی بخش خردگرای اسلام	«... آن اسلامی که فرنگیان به برکت اتخاذ پاره‌ی مواد آن به درجات عالیه ارتقا جستند و مسلمانان به واسطه‌ی ترک آن همه حقایق تنزل عظیم نمودند.»(میرزاآقاخان کرمانی، ۱۳۶۲: ۱۲۱ـ۱۲۲)

جدول زمینه‌ی دینی

زمینه‌های اقتصادی			
شرایط موجود	ایده‌پردازان	پیشنهادات	خوش‌بینی
اضمحلال کامل اقتصاد ایران	ملکم	افزونی تولید معیاری آبادی مُلک	– «وقت اجرای این اصول هنوز در ایران نگذشته است. سرنوشت ایران هنوز در دست اولیای ایران است. اگر امروز شروع به اجرای این اصول نمایند، بعد از سه سال در ایران نه یک قنات کهنه خواهد ماند، نه یک ده خراب و نه یک آدم بی‌کار. مردم آنچه سرمایه دارند، بدون ترس به میدان خواهند آورد. آنچه استعداد و هنر ذاتی دارند، بدون مانع به کار خواهند انداخت. زراعت و تجارت ما صد مرتبه وسیع، آسایش و زندگی ما صد مقابل بهتر، پول و قدرت و استقلال و شوکت دولت صد درجه زیادتر خواهد شد.» (ملکم،۱۳۸۸: ۱۹۶، ۱۹۷)
		اقتصاد آزاد بدون دخالت دولت	
		تقدم توسعه‌ی سیاسی بر توسعه‌ی اقتصادی	– «واقعاً این شخص غیرتمند و بزرگوار دقیقه‌ای از اقدامات نافعه‌ی وطن غفلت ندارد، و در جمیع شرکت‌ها مشیر بالاستحقاق است. می‌گفت حمد خدا را بعد از وضع قانون معروف چهاردهم رمضان سال ۱۲۹۹ موسیوهای اجامر متمدن نمای خارجه، یعنی امراض مسری ملت ما، دندان طمع را از قاپیدن برکات ما شکسته اند. بعد از تشکیل چهار شرکت ایرانی فهمیدند ملت ما هم غیرت دارد و هم استعداد. از استانسیتی وزارت داخله، که رسماً اعلان شد، معلوم می‌شود که بعد از متداول شدن قلک و قلمکار اصفهان و شال کرمان و پتوی خراسان و پارچه های حریر لطیف تبریز و خراسان در سال ۱۳۱۲ چهار کرور تومان مال قلب فرنگی کمتر به ایران داخل شده، و بعد از استعمال رنگ های ثابت از قالی و منسوج های حریر یک کرور تومان به مبلغ مال بیرون رو افزوده، و از این قرار بعد از دایر شدن کارخانه چینی و بلور کمپانیهای سعادت، که تازه با سه کرور تنخواه تشکیل یافته، سال آینده در تطبیق آنه از خارج می‌آوریم و به خارج می‌بریم مبالغی ممتد به اضافه‌ی بیرون بری ما به هشت کرور تومان بالغ خواهد شد. و بعد از سه سال یک نفر ایرانی از وطن خود دیگر هجرت نمی‌کند. و یک نفر فقیر لاشیئی در وطن ما پیدا نمی‌شود.»(کتاب احمد،۱۱۸:۲۵۳۶_۱۱۹)
	طالبوف	سوسیالیسم	تأسیس بانک	– «وقت اجرای این اصول هنوز در ایران نگذشته است. سرنوشت ایران هنوز در دست اولیای ایران است. اگر امروز شروع به اجرای این اصول نمایند، بعد از سه سال در ایران نه یک قنات کهنه خواهد ماند، نه یک ده خراب و نه یک آدم بی کار. مردم آنچه سرمایه دارند، بدون ترس به میدان خواهند آورد. آنچه استعداد و هنر ذاتی دارند، بدون مانع به کار خواهند انداخت. زراعت و تجارت ما صد مرتبه وسیع، آسایش و زندگی ما صد مقابل بهتر، پول و قدرت و استقلال و شوکت دولت صد درجه زیادتر خواهد شد.» (ملکم،۱۳۸۸: ۱۹۶_۱۹۷)
			– «بعد از این که علم سوسیالیسم ـ علم اصلاح حالات فقرا و رفاهیت محتاجین منتشر گشت، و مردم فهمیدند که تکالیف نفوس باید در خور استطاعت و استعداد آن‌ها باشد ـ کارهای عالم صورت دیگر گرفت. مخاطرات و محظورات از میان برخاست.» (طالبوف،بی تا:۶)

جدول زمینه‌ی اقتصادی

	شرایط موجود	پیشنهادات		خوش‌بینی
زمینه‌های فرهنگی	بی‌سوادی فراگیر	اصلاح خط و الفبای فارسی به‌منظور تسهیل سوادآموزی		ـ «... به واسطه‌ی این الفبا تازه کل طایفه‌ی اسلام در اندک مدت به خواندن و نوشن السنه‌ی خودشان قادر خواهند شد، خصوصاً طایفه‌ی اناث فقط به واسطه‌ی این خط جدید به تحصیل سواد توانا خواهد داشت. (آخوندزاده،۱۳۵۱: ۱۷۷) ـ «ثانیاً پاره ای کتب که از علوم ملل خارجه بالسنه‌ی اسلامیه ترجمه می‌شود و اسماء اماکن و اقالیم و اصطلاحات طبیه و امثال آن‌ها که به واسطه‌ی خط سابق مصرح نمی گردد و هم کتب لغات که اشتقاق کلمات آن‌ها با خط سابق صراحتاً وضوح نمی یابد در این خط جدید چاپ تواند یافت... یقین حاصل است که این نوع تجدید هرگز مخالف شرع شریف نخواهد شد... زیرا که چند صد سال قبل ازین خط کوفی تغییر یافت و علما به تغییرش رضا دادند. امید چنانست که به تعلیم این خط جدید نیز در جنب خط قدیم رضا بدهند.»(آخوندزاده. ۱۳۵۱: ۱۷۷، ۱۷۸) ـ «و اگر از میان ارباب ذوق و طالبان ترقی، اشخاصی که قدرت دارند، هر کدام یک کتاب کوچکی با این خط چاپ می‌کردند، بدون هیچ ضرر شخصی، در مدت دو سال این خط بیش از خطوط سابق در ممالک اسلام شیوع می‌یافت.»(ملکم،۱۳۸۸: ۴۱۴) «می‌بینی که از تعلیم چهار ماهه‌ی مکتب جدید از محمود که سه سال است به مکتب قدیم می‌رود بیشتر تعلیمات تحصیل نموده، و زبان نمسه و انگلیس را می‌فهمی. اگر پاره ای معایب این مکتب را که تو می‌روی با تغییر الفبا اصلاح نمایند نتیجه‌ی او مثل آفتاب بر منکرین نیز می‌تابد و ظلمت صرف را روشن می‌کند.» (طالبوف،۲۵۳۶: ۹۳)
	نظام آموزش کهنه‌ی مکتب‌خانه‌ای	ایجاد نظم آموزش‌وپرورش جدید		«می‌بینی که از تعلیم چهارماهه‌ی مکتب جدید از محمود که سه سال است به مکتب قدیم می‌رود بیشتر تعلیمات تحصیل نموده، و زبان نمسه و انگلیس را می‌فهمی.» (طالبوف. ۲۵۳۶: ۹۳)
	قالب‌های قدیمی در شعر و نثر	ایجاد ادبیات جدید	نمایشنامه‌نویسی و داستان	«باقی امیدوارم که تصنیفات خودتان را به همان قرار که من نشان می‌دهم به تکمیل رسانیده چاپ بکنید و منتشر بسازید و به ملت خدمتی بکنید، و بعد از این نیز به نوشتن این قبیل تصنیفات مشغول بشوید و به جوانان قابل نورسیده هم فن دراما را تعلیم نمایید که هر یک از ایشان درین فن که اشرف فنون اهل یوروپاست چیزی خیال کرده بنویسند، بلکه از یمن اهتمام شما این فن شریف و این رسم جدید تصنیف فی ما بین ملت ما نیز شهرت به هم رساند و بر همه کس معلوم گردد.»
			نقد ادبی	«اما چون هنوز اول کار شماست لهذا مرا لازم است که پاره ای قصورات آن را برای شما نشان بدهم که بعد از این با بصیرت بوده باشید، تا به تصنیف شما درین فن از هیچ کس جای ایراد نشود و تصنیف شما مقبول خاص و عام گردد.» (آخوندزاده. ۱۳۵۱: ۷۶)

جدول زمینه‌ی فرهنگی

جهان‌نگری موجود زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه

همان‌طور که گفته شد از میان چهار حوزه‌ی تجدد، دو حوزه‌ی روشنگری و پوزیتیویسم موردتوجه روشنفکران مشروطه واقع شد. اساس این دو حوزه باور خوش‌بینانه به خرد انسان و پذیرش اصل قابل‌ترقی بودن او بود. اما معضل اساسی روشنفکران وجود تعارض ذاتی میان تجدد اقتباسی و سنت پادشاهی استبدادی و مذهبی موجود در ایران بود. اما آن‌ها خوشبینانه بر این باور بودند که این تعارضات رفع‌شدنی است. با توجه به جداول و مطالب ارایه‌شده، جهان‌نگری روشنفکران و اصلاح‌طلبان حکومتی را می‌توان **خوش‌بینی** قلمداد کرد.

خوش‌بینی به‌معنای باور داشتن به تحقق امر خوش در آینده از پس نگرش انتقادی به گذشته و وضع کنونی و ارایه‌ی راه‌کارهای مناسب برای برون‌رفت از آن دانست. این باور که در تاروپود نحله‌ی روشنگری و پوزیتیویسم نهفته است به‌وضوح به اندیشه‌ی تمام تحول‌خواهان پیش از مشروطه اعم از روشنفکران یا اصلاح‌طلب حکومتی سرایت کرد.

روشنفکران ایرانی خوش‌بینانه به ریشه‌دار شدن تجددی غربی در ایران و قرار گرفتن ایران در مسیر ترقی باور داشتند. این خوش‌بینی در تمام زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه بروز یافت. روشنفکران با دست‌کم گرفتن قدرت سنت فکر می‌کردند که در مدت‌زمان کوتاهی حکومت و مردم ایران را در ابعاد گوناگون دگرگون کرده و در جاده‌ی ترقی خواهند انداخت. آن‌ها با خوش‌بینی بر این باور بودند که به‌راحتی می‌توان تجدد را در کشوری که ملتش قرن‌ها به استبداد و تعصب مذهبی خو گرفته اشاعه دهند.

فرآیند دریافت ـ تشریح

همان‌طور که در فصل دوم بیان شد، روش ساختارگراییِ تکوینیِ گلدمن در چهارچوب فرآیند دریافت ـ تشریح به اجرا درمی‌آید.

دریافت

این پژوهش در مرحله‌ی دریافت ضمن معرفی نویسنده و ارایه‌ی خلاصه‌ی نمایشنامه به تحلیل ساختاری هر سه نمایشنامه‌ی موردپژوهش خواهیم پرداخت تا در انتها بتوانیم به ساختار معنادار نخستین کمدی‌های غربی در ایران دست پیدا کنیم. اما پیش از وارد شدن به مرحله‌ی دریافت ابتدا گزارشی از روند شکل‌گیری نمایش غربی در ایران ارایه می‌شود. سپس به مبانی نظری تحلیل نمایشنامه و علت انتخاب سه نمایشنامه‌ی نمونه می‌پردازیم.

گزارشی از روند شکل‌گیری نمایش غربی در ایران

درحالی‌که دو نمایش سنتی ایران، تعزیه و تقلید در مسیر پیشرفت بودند نمایش غربی به‌تدریج در طول چند دهه به ایران وارد شد. تعزیه در طول یک سده از آیینی برای عزاداری امام‌حسین به نمایشی کامل تبدیل شد. حضور نمایش غربی در ایران و ساخت تکیه نقش اساسی در تثبیت تعزیه به‌عنوان یک نمایش ایفا کرد و دامنه‌ی موضوعی آن نیز گسترده شد و داستان‌های اسطوره‌ای، تاریخی ـ دینی و غیردینی و قصه‌های عامیانه‌ی ایرانی ـ اسلامی به موضوع تعزیه افزوده شد. این نوپردازی با پیدایش شبیه مضحک به نقطه‌ی اوج خود رسید. نمایش تقلید دیگر نمایش رایج در دوره‌ی قاجار بود که در این دوره بسیار از کمدی غربی تأثیر گرفت. در زمان ناصرالدین‌شاه اسماعیل بزاز معروف‌ترین تقلیدچی بود. او با دارودسته‌اش در دربار و منازل اشراف تقلید اجرا می‌کرد. اما نخستین آشنایی ایرانیان با تئاتر غرب از طریق دیدن نمایش در دول اروپایی حاصل شد. از اوایل دوره‌ی قاجاریه پای مأموران، دیپلمات‌ها، دانشجویان و مسافران ایرانی به‌تدریج به کشورهای اروپایی باز شد. براساس سفرنامه‌ها و گزارشات باقی‌مانده، رفتن به تماشاخانه یکی از

برنامه‌های این افراد بوده است.

نمایش غربی پس از آشنایی اولیه‌ی ایرانیان، در دوره‌ی ناصری، به‌علت فراهم نبودن شرایط اجرایی در ایران، خود را در قالب متن نمایشی عرضه کرد. در این دوران نمایشنامه‌ها بیشتر به قصد تنویر افکار و تأثیرگذاری‌های اجتماعی و سیاسی نوشته یا ترجمه می‌شد. درواقع می‌توان گفت که نمایش غربی نه در یک فرایند تکاملی بلکه در بزنگاهی حساس ازنظر سیاسی و اجتماعی به داخل فرهنگ ایرانی خود را وارد کرد. به‌واسطه‌ی ژانری که داشت به‌ظاهر خنده بر لب می‌آورد اما در درونش انتقادی گسترده، تشویق به دگرگونی و امید به آینده نهفته بود. نواندیشان که دل از تعزیه و تقلید کَنده بودند، به نمایشِ جدید به مانند ابزاری می‌نگریستند که توانایی دگرگونی امور را دارد. درمجموع می‌توان گفت «کشش شادی بخش تئاتر اساس یک رابطه‌ی سرنوشت‌ساز برای شناخت تئاتر فرنگستان گردید و سرانجام باعث انتقال خود این تئاتر به ایران شد.» (بکتاش، ۲۵۳۷: ۲۲) و نمایش غربی با صورتی خندان در لابه‌لای اوراق نوخواهیِ روشنفکران و تفنن درباریان به ایران راه یافت.

بنیان نمایشنامه‌نویسی در ایران را ترجمه‌ی آثار میرزافتحعلی آخوندزاده گذاشت. آخوندزاده «شناسانیدن عملی فن درام‌نویسی، نظریه‌پردازی اولیه درباره‌ی آن و کاربرد مضامین ملی در قالب این شکل اروپایی را بنیاد گذاشت.» (بکتاش، ۲۵۳۶: ۷۵) او در بین سال‌های ۱۲۶۶ تا ۱۲۷۳ق. شش کمدی و یک داستان به زبان ترکی آذربایجانی نوشت. او براساسِ نگاه منتقدانه‌ی خود به «فن دراما» روی آورد. در سال ۱۲۸۸ق، میرزاجعفر قراچه‌داغی با همراهی آخوندزاده شروع به ترجمه‌ی کمدی‌های آخوندزاده کرد. او ابتدا **حکایت ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر** به فارسی برگرداند. سپس قراچه‌داغی در ۱۲۹۱ق. بقیه‌ی آثار آخوندزاده را نیز به فارسی برگرداند و تحت‌عنوان **تمثیلات** منتشر کرد.

اما نخستین کسی که به فارسی نمایشنامه نوشت میرزاآقاتبریزی است. او که با نمایش غربی آشنایی نداشت در سال ۱۲۸۸ق. تحتِ‌تأثیرِ نمایشنامه‌های آخوندزاده پنج نمایشنامه در مایه‌های کمیک نوشت. البته او ابتدا تصمیم داشت آثار آخوندزاده را ترجمه کند اما بعد پشیمان شد و خود دست به نوشتن زد. آخوندزاده در مکاتبه با او اشکالاتی را به نمایشنامه‌های او وارد ساخت و کوشید فن نوشتن دراما را به میرزاآقا بیاموزد.

اما تأسیس دارالفنون نقش مهمی در روند انتقال عملی نمایش غربی به ایران ایفا کرد. حضور استادان خارجی، وجود جریان ترجمه و در نهایت تأسیس تماشاخانه‌ی کوچکی در دارالفنون شرایط را برای انتقال عملی نمایش غربی به ایران فراهم کرد. تماشاخانه‌ی دارالفنون به‌عنوان قدیمی‌ترین تماشاخانه‌ی ایران در سال ۱۲۶۴ش. به ابتکار میرزاعلی‌اکبرخان مزین‌الدوله‌ی نقاش‌باشی در ضلع شمال شرقی این مدرسه دایر شد. گنجایش این تماشاخانه بین دویست تا سیصد نفر بوده است. او در آن‌جا ترجمه‌های خود از کمدی‌های مولیر را روی صحنه می‌آورد. این تماشاخانه با هدف ایجاد یک تئاتر به شیوه‌ی اروپایی و نمایشنامه‌های آن دایر شد. اما در عمل به اجرای آثار مولیر اختصاص یافت. تماشاخانه‌ی دارالفنون در سال ۱۳۰۴ ق. به‌علت مخالفت مذهبیون تعطیل شد. شکل‌گیری تماشاخانه‌ی دارالفنون خدمت بزرگی به نمایش‌نامه‌نویسی ایران بود چراکه اقتباس از متون نمایشیِ فرانسوی و مشخصاً مولیر در ایران رونق گرفت و سرمشقی برای نمایشنامه‌نویسی در ایران شد.

آثار مولیر پیش‌ازاین‌که در دارالفنون به اجرا درآید به‌واسطه‌ی یک ترجمه از آثار مولیر در ایران شناخته شد. در سال ۱۲۸۶ق. میرزاحبیب اصفهانی ادیب و روزنامه‌نگار ایرانی مقیم عثمانی، کمدی میزانتروپ یا مردم‌گریز را ترجمه و اقتباس کرد. میرزاحبیب این نمایشنامه را در قالب شعر کلاسیک فارسی ترجمه و اقتباس کرد که برای خواننده فارسی‌زبان آشنا باشد. بعد از میرزاحبیب،

اعتمادالسلطنه نخستین کسی بود که در داخل ایران دست به ترجمه و اقتباس از آثار مولیر زد. او که رییس دارالطباعه‌ی ناصری هم بود در سال ۱۳۰۶ ق. **طبیب اجباری** مولیر را ترجمه و اقتباس کرد. یک نمایشنامه‌ی تألیفی نیز با عنوان **خان دماوند** به او منسوب است. میرزاجعفر قراچه‌داغی که پیش‌ازاین آثار آخوندزاده را به فارسی برگردانده بود در سال ۱۳۰۸ق. نمایشنامه‌ی **ژرژ دندن** مولیر را با عنوان **تمثیل عروس و داماد** از ترکی عثمانی به فارسی ترجمه و اقتباس کرد. شاهزاده‌محمدطاهرمیرزا مترجم دو اثر از الکساندر دومای پدر با عنوان **کنت‌مونت‌کریستو** و **سه‌تفنگدار** به فارسی، از دیگر کسانی بود که به ترجمه و اقتباس از آثار مولیر پرداخت. او کمدی **عروسی اجباری** مولیر را با عنوان **عروسی جناب میرزا** با دخل‌وتصرف به فارسی برگرداند و در سال ۱۳۲۲ق. شش سال پس از مرگش منتشر شد. محمدطاهرمیرزا که به زبان فرانسه تسلط داشت.

اخیراً نیز سه نمایشنامه‌ی ترجمه‌شده‌ی جدید از دوران پیش از مشروطه توسط نیایش پورحسن منتشر شده است. این آثار عبارتند از **کمدی موسیو پورسینیاک** اثر مولیر[۲]، **تراژدی حکایت رُدُگون خواهر پادشاه پارت** اثر کورنی[۳] و **الکتر** اثر سوفوکل[۴]. نکته‌ی جالب‌توجه در این میان وجود دو تراژدی است که تا پیش از انتشار این دو نمایشنامه، ما از وجودشان بی‌خبر بودیم. ولی آن‌چه که مسلم است غلبه‌ی تام‌وتمام کمدی به‌عنوان ژانر غالب این دوره است.

مبانی نظری تحلیل نمایشنامه

با توجه به مطالب بالا درمی‌یابیم که نمایش غربی در قالب ژانر کمدی به ایران وارد شد. بنابراین در ادامه ابتدا به تدوین مبانی نظری لازم برای تحلیل کمدی غربی براساس کتاب **آناتومی ساختار درام** نوشته‌ی نصرالله قادری می‌پردازیم. علت انتخاب این کتاب هم تقسیم‌بندی مناسب عناصر درام برای تحلیل نمایشنامه است که حتی در مقایسه با آثار غربی مطالب جامع‌تری عرضه می‌دارد و هم این‌که با بسط‌وگسترش نظریات ارسطو در **فن شعر**، اجزای نمایشنامه را با تئوری‌های اصولی نمایشنامه‌نویسی پیوند می‌زند. سپس سه نمایشنامه‌ی کمدی برگزیده که در فصل چهارم موردتحلیل قرار می‌گیرند معرفی و علل انتخاب آن‌ها بیان خواهد شد.

برای تحلیل نمایشنامه‌های نمونه تنها دو جزء طرح و شخصیت موردنظر خواهد بود و سایر اجزای نمایشنامه چندان به کار این پژوهش نمی‌آیند. پایه‌ی شخصیت تحلیل بر مبنای عناصر طرح گذاشته شده است و کاراکترهای محوری، مخالف و ویژگی‌های کاراکتر در ذیل عنصر ستیز درنظر گرفته خواهد شد. عناصر طرح که در این‌جا بررسی می‌شوند عبارتند از: کلیت (شامل آغاز، میانه و پایان)، ستیز (همراه با بررسی کاراکتر محوری و مخالف و ویژگی‌های بیرونی و درونی آن‌ها)، اجتماع ضدین، تفکیک احباب، هماهنگی، آشفتگی، پیچیدگی، بحران، کشش، تعلیق، تحول و بازشناسی شخصیت محوری و تغییر بخت او، کاتارسیس، نتیجه، ساختار. روش تحلیل نمایشنامه‌های برگزیده نیز چنین خواهد بود که در هریک از این آثار، عناصر مطرح‌شده در بالا تحلیل خواهند شد. تکیه‌ی اصلی تحلیل بر عنصر ساختار است. به‌این‌نحو که چیدمان عناصر طرح به قصد کشف ساختار معنادار هر نمایشنامه موردبررسی قرار خواهد گرفت.

معرفی متون نمایشی برگزیده و علت انتخابشان

در این پژوهش تمرکز بر روی متون نمایشی است و اجرای صحنه‌ای مدنظر قرار ندارد. از دوره‌ی پیش از انقلاب‌مشروطه، کم‌تر از بیست نمایش‌نامه که بیشتر کمدی هستند، باقی مانده است. با

۲- مترجم این اثر ناشناس است.
۳- مترجم این اثر حسین‌قلی میرزا عمادالسلطنه (سالور) است.
۴- خانه‌زاد جان‌نثار مرتضی (ممتازالملک) است.

توجه به شرحی که در بالا از شکل‌گیری نمایش غربی در ایران داده شد این آثار را می‌توان در ذیل سه گروه ترجمه، تألیف و اقتباسی گنجاند. بنابراین این پژوهش از هرکدام از این سه بخش یک اثر شاخص را به‌عنوان‌نمونه[۵] برگزیده است؛ در بخش ترجمه **وزیر خان لنکران** اثر فتحعلی آخوندزاده، در بخش تألیف **حکومت زمان‌خان بروجردی** و **سرگذشت آن ایام** اثر میرزاآقا تبریزی و در بخش اقتباس **طبیب اجباری** اثر میرزاحسن‌خان اعتمادالسلطنه.

اما درباره‌ی دلیل انتخاب این سه نمایش‌نامه می‌توان گفت که در دو مورد اول نمایشنامه‌های برگزیده‌شده، شاخص‌ترین آثار نویسندگانش از جنبه‌های داستانی، کاراکترپردازی و فکر نویسنده هستند. در مورد آثار اقتباسی ما در مجموع چهار اثر در اختیار داریم؛ **مردم‌گریز** اقتباس میرزاحبیب اصفهانی، **طبیب اجباری** اقتباس اعتمادالسلطنه و **عروسی مجبوری** اثر محمدطاهرمیرزا و **عروس و داماد** اثر میرزاجعفر قراچه‌داغی. زبان **مردم‌گریز** در اقتباس فارسی به شعر کلاسیک فارسی است که چندان مناسب گفت‌وگونویسی نمایشی نیست و از ترکی اقتباس شده است و **عروس و داماد** هم ضمن این که داستان چندان پُرکشش نیست و کنش نمایشی محدودی دارد با واسطه‌ی ترکی از فرانسه به فارسی برگرانده شده است و **عروسی مجبوری** نیز با این‌که از زبان فرانسه به فارسی ترجمه اقتباس شده است ولی به‌علت دستکاری‌های نامناسب در متن اصلی، اقتباس ناموفقی است. در این میان **طبیب اجباری** با داشتن داستانی پُرکشش، اقتباس به نسبت موفقی است. درضمن از زبان اصلی یعنی زبان فرانسه ترجمه و اقتباس شده است.

خلاصه‌ی نمایشنامه‌ی وزیر خان لنکران اثر میرزافتحعلی آخوندزاده

خان لنکران ولایت را از برادر و برادرزاده‌اش [تیمور] غصب کرده است. وزیر می‌خواهد خواهر زنش، نساء را به همسری خان درآورد. درحالی‌که تیمور و نساء می‌خواهند با هم ازدواج کنند. روزی وزیر که دل خوشی از تیمور ندارد، نزد خان از او شکایت می‌کند. خان دستور می‌دهد او را دستگیر کنند. مأموران او را در خانه‌ی وزیر می‌یابند اما قبل از دستگیری، خبر می‌آورند که خان در دریا غرق شده و مردم تجمع کرده‌اند تا تیمور جای پدرش بنشیند.

خلاصه‌ی نمایشنامه‌ی حکومت زمان‌خان بروجردی اثر میرزاآقا تبریزی

زمان خان حاکم بروجرد می‌شود. بعد از چند روز فراشی برای او نامه‌ای می‌آورد. مضمون نامه بدین‌قرار است که دوستان حاکم قصد دارند، مهمان وی شوند. حاکم از تأمین مخارج این مهمانی عاجز است. زیردستان چاره‌ی کار را در این می‌بینند که کوکب را اجیر کنند تا به‌وسیله‌ی او بتوانند حاجی رجب تاجر را تلکه کنند. همه‌چیز طبق نقشه پیش می‌رود و سیصد تومان از تاجر می‌گیرند.

خلاصه‌ی نمایشنامه طبیب اجباری اثر اعتمادالسلطنه

روزی موسی با زنش دعوا می‌کند و او را کتک می‌زند. نوکران حیدربگ در آن حوالی در پی طبیب می‌گشتند. زلیخا هم موسی را به‌عنوان طبیب معرفی می‌کند. او به‌شرط کتک خوردن طبابت خواهد کرد. آن‌ها موسی را پیدا می‌کنند و او را به زور کتک با خود می‌برند. در ده، سعیدبگ موسی را ملاقات می‌کند و داستان را برای او تعریف می‌کند. آن‌ها هم حقه‌ای سوار می‌کنند و سعیدبگ موفق می‌شود تا با زهره فرار کند. عموی سعیدبگ می‌میرد و ثروتش به او می‌رسد. او برمی‌گردد تا با رضایت حیدربگ ازدواج کند.

۵ – case study

جدول تحلیل نمایشنامه‌ی وزیر خان لنکران

کلیت	آغاز: مجلس دوم: آقاتیمور در خانه‌ی وزیر.				
	میانه: مجلس سوم: آقاتیمور در نزد خان.				
	پایان: مجلس چهارم: آقاتیمور به‌جای خان می‌نشیند.				
ستیز	**نوع کاراکتر**	**نام**	**ویژگی‌های ظاهری**	**ویژگی‌های درونی**	**خواست**
	محوری	تیمور	مرد، جوان، خوش قدوبالا، قوی و پرزور	شجاع، جسور، عاشق‌پیشه، ظلم‌ستیز، باگذشت، بخشنده، حق‌طلب، تروفرز، محجوب	با نسا ازدواج کند و مقام پدرش، که خان آن را غصب کرده، بیرون بیاورد.
	مخالف	وزیر	مرد – میان‌سال	لافزن، ترسو، زورگو، ستم‌گر، معامله‌گر، ساده‌لوح، بدجنس، تبعیض‌گر، غاصب، خسیس، دروغ‌گو	می‌خواهد خواهر زنش را به عقد نسا دربیاورد تا بدین‌طریق بتواند مقام بهتری پیدا کند.
اجتماع ضدین	بین وزیر و تیمور.				
تفکیک احباب	بین نساء و تیمور.				
هماهنگی	هماهنگی در این درام بر اساس اصل تضاد در دو حالت اجتماع ضدین: بین تیمور و وزیر و تفکیک احباب میان نسا و تیمور است.				
آشفتگی	در مجلس دوم اتفاق می‌افتد زمانی‌که تیمور از پشت پرده بیرون آمده با وزیر درگیر می‌شود، او را به زمین می‌زند و خانه را ترک می‌کند. در این جا هر دو اصل اجتماع ضدین و منجر به این امر شده‌اند.				
پیچیدگی	**گره‌افکنی اول:** پای وزیر به غریبل برخورد می‌کند و دردش می‌گیرد و می‌لنگد. او اهالی خانه را از زیبا تا مهتر، ناظر موردعتاب قرار می‌دهد تا مشخص شود این غریبل را چه‌کسی وسط اتاق انداخته است. **گره‌گشایی اول:** در نهایت مشخص می‌شود کار مهتر است. **گره‌افکنی دوم:** زیبا شعله را نزد وزیر، متهم به ارتباط با تیمور می‌کند. **گره‌گشایی دوم:** وزیر باور نکرده ولی برای به‌نوعی سربه‌سرگوش به‌آب‌دادن و اظهاروجود نزد شعله می رود. در حین صحبت کردن وزیر با شعله، صدای خنده‌ی تیمور از پشت پرده می‌آید. وزیر پرده را کنار زده، تیمور و زیبا را با هم پشت پرده می‌بیند. در این وجود تیمور در				

	اتاق برای وزیر محرز می‌شود که منجر به گره‌ی بعدی می‌شود. **گره‌افکنی سوم**: ارتباط زیبا و تیمور چیست که با هم پشت پرده هستند. **گره‌گشایی سوم**: شعله همه‌ی گناهان را به گردن زیبا می‌اندازد و زیبا متهم به ارتباط با تیمور می‌شود. **گره‌افکنی چهارم**: وزیر می‌خواهد بداند رابطه‌ی زیبا و تیمور چیست. زیبا حقیقت را می‌گوید اما وزیر حرف او را باور نمی کند و حرف های شعله را می‌پذیرد. که وزیر پیش خان می‌رود. **گره‌گشایی چهارم**: در پایان مجلس چهارم با اقرار تیمور به این که آمدن به خانه‌ی وزیر برای خواهر زن او بوده است، باز می‌شود. **گره‌افکنی پنجم**: تیمور بعد از دستور خان برای دستگیری تیمور، او فار می‌کند و به خانه‌ی وزیر می‌آید تا نسا را ببیند. مأموران بعد از کمی جست‌وجو او را می‌یابند. **گره‌گشایی پنجم**: خان در دریا غرق می‌شود و مردم از تیمور می‌خواهند به‌جای او بنشیند.
بحران	در لحظه‌ی دستگیری تیمور آقا خبر غرق شدن خان در دریا را اعلام می‌کنند.
کشش	با توجه به نوع گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌ها و ستیز موجود در این نمایشنامه سرانجام رابطه‌ی عاشقانه‌ی نسا و تیمور و سرنوشت تیمور برای مخاطب ایجاد کشش می‌کند.
تعلیق	براساس ستیز کاراکتر محوری و کاراکتر مخالف و گره های ایجاد شده، تعلیق در ازدواج نسا و تیمور و سرنوشت تیمور به‌خوبی ایجاد شده است.که این دو امر با غرق شدن خان از حالت تعلیق بیرون می‌آید.
تحول و بازشناسی	تغییر بخت قهرمان، تحول و بازشناسی. با غرق شدن خان در دریا در بخت تیمور تغییر ایجاد می‌شود او درحالی‌که در آستانه‌ی دستگیری است، به ناگهان به مقام خانی می‌رسد. در این نمایشنامه تحول و بازشناسی چندانی برای شخصیت‌ها اتفاق نمی افتد. فقط در تک‌گویی آخر تیمور که مهربان تر از سابق با وزیر برخورد می‌کند و با این‌که او را از وزارت عزل می‌کند، اما امنیت مالی و جانی او را تضمین می‌کند.
کاتارسیس	همراه با شعف، خوشحالی و خنده این حس در مخاطب ایجاد می‌شود که اشخاص درست‌کار بر افراد ستم‌گر و نادرست فایق می‌شوند.
نتیجه	حق به حق‌دار می‌رسد و ظلم و بی عدالتی محکوم می‌شود. همواره عدالت و حق پیروز میدان خواهد بود. پایان خوش

جدول تحلیل نمایشنامه‌ی طریقه‌ی **حکومت زمان خان بروجردی**

<table>
<tr><td rowspan="3">کلیت</td><td colspan="4">آغاز: نیاز خان به پول برای تهیه‌ی سوروسات برای مهمانانش</td></tr>
<tr><td colspan="4">میانه: مجلس دوم، سوم و چهارم که صرف چیدن توطئه با کمک کوکب علیه حاجی رجب و اجرای آن می‌شود.</td></tr>
<tr><td colspan="4">پایان: از اواخر پرده‌ی چهارم که حاجی‌رجب از خانه‌ی کوکب بیرون می‌آید و رشوه را به کوکب می‌دهد تا کوکب به مأموران حاکم برساند.</td></tr>
<tr><td colspan="5">ستیز حقیقی در این اثر شکل نمی‌گیرد چراکه قدرت شخصیت محوری و مخالف هیچ سنختیتی با هم ندارد؛ یکی بسیار قوی و دیگری بسیار ضعیف است. شخصیت مخالف هیچ ستیزی با کاراکتر محوری انجام نداده و مطابق میل او رفتار می‌کند.</td></tr>
<tr><td rowspan="3">ستیز</td><td>نوع شخصیت</td><td>نام</td><td>ویژگی‌های ظاهری</td><td>ویژگی‌های درونی</td><td>خواست</td></tr>
<tr><td>محوری</td><td>خان</td><td>مرد</td><td>مزور و فریب‌کار، ستم‌گر، سوءاستفاده از قوانین شرع برای به دست آوردن مال‌ومنال</td><td>به‌دست آورن پول با تکیه کردن مردم با استفاده از قوانین شرعی</td></tr>
<tr><td>مخالف</td><td>حاجی‌رجب</td><td>مرد</td><td>پول‌دار، دست‌ودلباز، پنهان‌کار، بی‌وفا، اهل‌عیش‌ونوش، مزور و فریب‌کار، محافظه‌کار و ترسو، ظاهرساز</td><td>حفظ آبرو</td></tr>
<tr><td colspan="2">اجتماع ضدین</td><td colspan="3">-</td></tr>
<tr><td>تفکیک احباب</td><td colspan="4">تفکیک احباب صوری بین کوکب و حاجی‌رجب. استفاده‌ی ناشیانه و ناقصی از تفکیک احباب شده چراکه این دو نفر در حقیقت عاشق‌ومعشوق نبوده و یکی‌شان (کوکب) دارد نقش بازی می‌کند و برای جذب مجدد حاجی‌رجب با عوامل خان دست دوستی می‌دهد و عامل توطئه‌چینی آن هاست.</td></tr>
<tr><td>هماهنگی</td><td colspan="4">هماهنگی در این اثر براساس اصل تضاد در حالت تفکیک احباب بین کوکب و حاجی رجب، اما با توجه به این که این تفکیک احباب صوری است، هماهنگی در این اثر مخدوش می‌شود.</td></tr>
</table>

آشفتگی	در مجلس سوم که کوکب به حاجی‌رجب نامه می‌نویسد و در مجلس چهارم که حاجی‌رجب به خانه‌ی کوکب می‌رود آشفتگی با استفاده از تفکیک احباب به صورت مختصر و ناشیانه‌ای اتفاق می‌افتد.
پیچیدگی	گره‌افکنی: چیدن توطئه برای تلکه کردن حاجی‌رجب ازسوی مأموران خان. گره‌گشایی: گره برای شخصیت مخالف بازگشایی نمی شود.
بحران	بی‌پولی خان در ابتدای مجلس اول و سررسیدن مأمورین به‌میان عیش شبانه‌ی کوکب و حاجی‌رجب.
کشش	با توجه به گرهی که افکنده شده و باز نمی‌شود و ستیز نداشتن میان شخصیت محوری و مخالف نمایشنامه کششی ایجاد نمی کند. کشش مختصری که از نمایشنامه برمی‌آید تنها در محتوای انتقادی و جسارت نویسنده نهفته است.
تعلیق	با توجه به فقدان ستیز و وجود تفکیک احباب به‌صورت‌صوری، هماهنگی مختصر آشفتگی ضعیف و فقدان پیچیدگی به‌علت وجود نداشتن گره‌افکنی و گره‌گشایی مناسب، تعلیقی در کار دیده نمی‌شود.
تحول و بازشناسی	تغییر بخت و تحول و بازشناسی برای هیچ کدام از شخصیت‌ها اتفاق نمی‌افتد.
کاتارسیس	با توجه به موارد ضعف برشمرده در بالا کاتارسیس موردنظر غربی در این نمایش برای مخاطب رخ نمی دهد اما با توجه به نگاه تند نویسنده انتقاد از شرایط موجود و برملا کردن پشت پرده‌ها که محتوایی که خطوط قرمز حاکمیت را رد کرده است، می‌تواند برای مخاطب احساس خوشایندی پدید آورد.
نتیجه	هم حاکمان و هم مردم جامعه‌ی ایران در آن زمان دارای فسادی گسترده هستند و در این فساد با هم همدست است. دراین‌بین قوانین شرعی دستاویزی برای فساد حاکمان می‌شود.

جدول تحلیل نمایشنامه‌ی طبیب اجباری

کلیت	آغاز: فصل اول: دعوای زلیخا و موسی و بردن موسی توسط حفیظ و شهباز نزد حیدربگ			
	میانه: فصل دوم، سوم و چهارم: حضور موسی در خانه‌ی حیدربگ و درمان کردن زهره تا رو شدن دست او			
	پایان: بازگشت سعیدبگ و رها شدن موسی			
	نوع شخصیت	نام	ویژگی‌های ظاهری	ویژگی‌های درونی	خواست
سنتز	محوری	موسی	مرد، قبای یک لایی از الیچه‌ی قرمز پوشیده و شلوار قاچمز سبزی در پا و کلاه نمدی معروف به طاس بر سر دارد. پوشیده است. لاغر، زردچهره، با ریشی پهن و سیاه و ابروپی پیوسته، قدکوتاه	بی‌توجه به خانواده، علاف، مسؤولیت‌نشناس، پول‌پرست، شوخ، هیز، جسور، کم‌زور، دروغ‌گو، کلاش، حیله‌گر	پول
		زهره	زن، ۱۶ساله، متوسط‌القامه، چاق و سفید و چشم وابرو سیاه، گل عذاری که زیر جامه از تافته‌ی لیمویی‌رنگ در پا و یلی سبزرنگ زناردوزی از مخمل منگنه‌ی فرنگی در بر و چادرنمازی از خاقانی گل‌دار سفید بر سر دارد.	عاشق‌پیشه، نپذیرنده‌ی حرف زور، شجاع و جسور، باهوش،	ازدواج با سعیدبگ.
		زلیخا	زن، شلیته‌ی گلی‌رنگ از چیت روسی در پا و پیراهن سرمه‌ای از مقتال به تن دارد. ۴۰ساله، مقبول، صاحب حسن	مسؤولیت‌شناس، توسری‌خور، کینه‌توز، فداکار، دروغ‌گو.	تلافی کردن کتک‌های موسی.
	مخالف	حیدربگ	مرد، بلندقامت، ۵۰ساله، شب‌کلاه ترمه کلپچه‌زده بر سر و ارخالق دامن‌درازی از قلم‌کار اصفهانی پنبه‌دار در بر کرده، با ریشی دراز و بوررنگ، دستانش حنا بسته.	زن‌دوباور، زورگو، دل‌رحم؛ مصلحت‌اندیش	زهره را به عقد مردی درآوردن که او را نمی‌پسندد.

اجتماع ضدین	زلیخا و موسی در کنار هم.
تفکیک احباب	جدایی میان زهره و سعیدبگ.
هماهنگی	هماهنگی در این نمایشنامه براساس اصل تضاد در دو حالت اجتماع ضدین بین موسی و زلیخا و تفکیک احباب میان سعیدبگ و زهره اتفاق می‌افتد.
آشفتگی	به‌وجود آمدن درگیری بین موسی و زلیخا و سپس بردن موسی از جنگل به خانه‌ی حیدربگ به‌عنوان پزشک.
پیچیدگی	**گره‌افکنی اول**: به‌عنوان پزشک جا زده شدن موسی. گره‌گشایی اول: رو شدن دست موسی برای حیدربگ در اواخر پرده‌ی چهارم. **گره‌افکنی دوم**: جا زدن سعیدبگ همراه با تغییر قیافه با لباس مبدل به‌عنوان دستیار موسی به قصد نزدیکی به زهره. گره‌گشایی دوم: رو شدن دست سعیدبگ برای حیدربگ و فرار او. **گره‌افکنی سوم**: زهره خود را به مریضی می‌زند، درواقع به‌نوعی لال می‌شود. گره‌گشایی سوم: باز شدن زبان زهره با دیدن سعیدبگ. **گره‌افکنی چهارم**: فرار سعیدبگ و زهره از خانه‌ی حیدربگ. **گره‌گشایی چهارم**: بازگشت سعیدبگ و زهره همراه با پول‌دار شدن سعیدبگ به‌واسطه‌ی مرگ عمویش و همین‌طور گرفتن اجازه‌ی ازدواج زهره از حیدربگ.
بحران	بحران با مریضی دختر آغاز شده و با فرار او با سعیدبگ به بالاترین حد خود می‌رسد.
کشش	با توجه به نوع گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌ها و ستیز موجود در این نمایشنامه سرنوشت موسی که به اجبار به عنوان طبیب جا زده شده و همین طور سرانجام رابطه‌ی عاشقانه‌ی زهره و سعید بگ ایجاد کشش می‌کند.
تعلیق	براساس ستیز شخصیت محوری و شخصیت مخالف و گره‌های ایجادشده، تعلیق در پنهان ماندن هویت واقعی موسی و ازدواج زهره و حیدربگ به‌خوبی ایجاد شده است.
تغییر بخت، تحول و بازشناسی	با بازگشت سعید بگ و زهره نزد حیدربگ و تسلیم زهره به او و اعلام این‌که نمی‌خواهد بدون اجازه‌ی حیدربگ با زهره ازدواج کند، سعیدبگ نسبت به قبل که می‌خواست فقط زهره را به‌دست بیاورد و او را از خانه‌ی حیدربگ ببرد. موسی که به‌اجبار طبیب شده است و ناراضی است به این نتیجه می‌رسد که ازاین‌به‌بعد، طبیب و حکیم باشد. چراکه سود و منفعتی در آن خوابیده است.
کاتارسیس	همراه با شعف، خوشحالی و خنده این حس در مخاطب ایجاد می‌شود که رمز موفقیت و رسیدن به خواسته‌ها از راه درست عمل کردن است.

ساختار معنادار کمدی غربی

در دو نمایشنامه‌ی **وزیر خان لنکران** و **طبیب اجباری** ساختار نمایشنامه به‌نحوی اجزای طرح را کنار هم سازماندهی می‌کند که شخصیت اصلی در مخمصه و در آستانه‌ی نابودی زندگی‌اش قرار بگیرد و رهایی از این شرایط دشوار محال بنماید. اما درست در نقطه‌ی اوج نویسنده با استفاده از اصل غافلگیری که به‌عنوان یکی از اصول کمدی پذیرفته شده است ورق برمی‌گرداند.درواقع بخت شخصیت دگرگون می‌شود و از بخت بد به بخت خوش می‌رسد و نمایشنامه به پایان خوش رهنمون می‌شود.

می‌توان گفت که این تغییر بخت قهرمان که در تراژدی براساس آن‌چه که ارسطو در **فن شعر** می‌گوید باید براساس اصل احتمال و ضرورت باشد یعنی باید از کردار شخصیت‌ها یا همان کنش آن‌ها ناشی شده باشد. به‌عبارت‌دیگر باید برآمده از سلسله وقایع خود نمایشنامه باشد تا زنجیره‌ی علت‌ومعلول حفظ شود و طرح نمایش دچار حفره نشود. اما در کمدی به‌علت تصنعی موجود و پذیرش آن ازسوی مخاطب این اصل خدشه به طرح نمایشنامه وارد نمی‌کند. در تغییر بخت شخصیت محوری کمدی اصل دیگری با عنوان اصل تصادف نیز مورداستفاده قرار می‌گیرد. اصل تصادف به ناگاه در آخرین لحظات که همه‌چیز در شرف نابودی است و می‌رود که نتیجه‌ای تراژیک برای نمایشنامه رقم بزند در بخت شخصیت محوری مؤثر واقع شود و او را از حضیض بدبختی به اوج خوشبختی می‌رساند. اصل تصادف هم در کمدی برای مخاطب غیرعادی جلوه نمی‌کند چراکه در سایر بخش‌های نمایشنامه اصل تصادف به‌صورگوناگون مورداستفاده قرار گرفته است. در نتیجه دگرگونی بخت شخصیت محوری از بخت بد به بخت خوش با استفاده از دو اصل غافل‌گیری و تصادف ممکن می‌شود. در نمایشنامه‌ی **وزیر خان لنکران**، تیمور درحالی‌که راهی برای فرار ندارد و در آستانه‌ی دستگیری است، با اعلام خبر غرق ناگهانی خان در دریا از مخمصه نجات می‌یابد و نه‌تنها دستگیر نمی‌شود بلکه با خواست مردم که جلوی منزل خان تجمع کردند به‌جای او می‌نشیند و از بخت بد به بخت خوش می‌رسد.

در نمایش **طبیب اجباری** هم وضع به‌همین‌ترتیب است؛ درحالی‌که موسی به‌عنوان طبیب قلابی گیر افتاده است، ناگهان سعیدبگ برمی‌گردد و به حیدربیگ می‌گوید که زهره را صحیح و سالم و دست‌نخورده باز پس آورده تا با اجازه‌ی او زهره را عقد کند و درضمن اطلاع می‌دهد که عموی ثروتمندش فوت کرده و به او مبلغ زیادی ارث رسیده است. حیدربیگ ضمن خوشحالی با ازدواج آن دو موافقت می‌کند. به‌تبع این به سامان شدن وضعیت، موسی هم موردعفو قرار می‌گیرد و آزاد می‌شود.

در نمایشنامه‌ی **حکومت زمان خان بروجردی**، میرزاآقا تبریزی به‌علت ضعف مفرط در ساختار نمایشنامه که پیش‌ازاین به آن اشاره شد، گرهی زده نشده است و شخصیت محوری در آن شکل از مخمصه که دیگر راه پس‌وپیشی برای او وجود نداشته باشد، قرار نمی‌گیرد. در نتیجه تغییر بختی برای شخصیت محوری حاصل نمی‌شود. اما ازاین‌منظر که شخصیت‌ها در لحظه‌ی اوج که نمایشنامه که مأموران در حینی که حاجی‌رجب و کوکب در حال عیش‌ونوش هستند، سر می‌رسند نوعی مخمصه دیده می‌شود که با وعده‌ی رشوه و افشا نشدن این آبروریزی و حفظ آبروی حاجی‌رجب به‌صورتی‌خفیف‌تر از دو نمایشنامه‌ی دیگر دارای پایان خوش می‌شود.

تشریح و هم‌خوانی ساختارهای معنادار

از هم‌خوانی ساختار معنادار نمایش کمدی غربی و جهان‌نگری روشنفکران می‌توان این نتیجه را گرفت که آفرینش کمدی در دوره‌ی پیش از مشروطه تنها به تجربه‌ی یک فرد به‌عنوان نویسنده محدود نمی‌شود و این تجربه‌ی فردی قادر نخواهد بود که ساختارِ ذهنی را به‌وجود بیاورد. این

ساختار محصول فکری و تجربه گروه روشنفکران و تحول‌خواهان پیش از مشروطه در مبانی تجددی غرب است. یعنی رابطه‌ی میان ساختارِ آگاهی یا جهان‌نگری روشنفکران پیش از مشروطه و ساختارِ حاکم بر جهانِ کمدیِ غربی دوران پیش از مشروطه، رابطه‌ای معنادار و یک هم‌خوانی دقیق را تشکیل می‌دهد. به‌عبارت‌واضح‌تر باید گفت که جهان تخیلی کمدی‌نویسان و اقتباس‌گران قاجاری که ظاهراً ربط واقعی با خود زندگی ندارد در ساختارِ خود، با طرز نگرش روشنفکران و تحول‌خواهان این دوره هم‌خوان و در پیوندی معنادار است. این امر از پیوند عمیق آفرینش ادبی با واقعیتِ اجتماعی و تاریخی حکایت دارد. پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که ساختارهای ذهنی موجود در کمدی غربی امری فردی نیست بلکه امری اجتماعی است.

در فرآیند دریافت، ساختار معنادار موجود در کمدی‌های پیش از مشروطه با استناد به تحلیل ساختاری آن پایان خوش است. جهان‌نگری موجود در اندیشه‌ی روشنفکران پیش از مشروطه که تشکیل‌دهنده‌ی زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه هستند هم با استناد به آثار پنج تن از برجسته‌ترین آن‌ها یعنی فتحعلی آخوندزاده، ملکم، مستشارالدوله، طالبوف و میرزاآقاخان کرمانی که پیش‌تر مشخص شد، خوش‌بینی است. حال در فرایند تشریح و هم‌خوانی ساختار معنادار کمدی و جهان‌نگری می‌توان گفت که پایان خوش نمایش کمدی غربی با خوش‌بینی موجود در زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه هم‌خوان و منطبق است و فرم کمدی غربی با ساختار معنادار پایان خوش به‌صورتی‌ناآگاهانه متأثر از جهان‌نگری موجود در اندیشه‌ی روشنفکران مشروطه است. درواقع کمدی غربی شیوه یا فرمی است برای بیان جهان‌نگری منسجم موجود در اندیشه‌ی تجدد که به گروه یا طبقه‌ی فکری روشنفکران تعلق دارد.

با هم‌خوانی ساختار معنادار موجود در نمایش کمدی غربی و زمینه‌های فکری انقلاب‌مشروطه بر طبق نظر گلدمن، فاعل یا خالق اصلی این آثار نه نویسندگان آن‌ها بلکه فاعل جمعی است که نویسندگان مزبور به آن تعلق دارند. یعنی همان اعضای طبقه یا گروهی موسوم به روشنفکران پیش از مشروطه. البته می‌توانیم اعضای این طبقه را با عنوان جامع‌تری موردخطاب قرار داد؛ «تحول‌خواهان پیش از مشروطیت».

درمجموع می‌توان این نتیجه را گرفت که در عین وجود شرایط نامساعد حاکم بر حکومت و جامعه و درعین‌این‌که همه‌ی اقدامات اصلاح‌طلبان حکومتی به بن‌بست رسیده است و استبداد به‌هیچ‌عنوان سر باز ایستادن و به سامان کردن امور را نداشت، جهان‌نگری غالب میان تحول‌خواهان، خوش‌بینی و امید به پایان خوش این وضع ناگوار سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی است. نگرشی که به‌تدریج به مردم نیز سرایت کردن و همین امید به سامان کردن امور به آنان این جرأت را داد که مقابل استبداد بایستند و ماجرا به ختم به خیری که در نقطه اوجش رسیدن به مشروطیت است، برسند. نمایش غربی که به غیر از چند اجرای محدود در دارالفنون در اجرا نتوانست خودی نشان دهد و بیشتر در عرصه‌ی متن و ادبیات خود را مطرح کرد. در ذیل چنین جهان‌نگری خوش‌بینانه شکل گرفت و با الهام ناآگاهانه منجر به تأسیس فرم کمدی غربی که خنده و پایان خوش را در خود داشت.

نتیجه‌گیری

با توجه به رویکردی که روشنفکران پیش از مشروطه نسبت به تجدد اتخاذ کردند، بنیان تجدد ایرانی بر مبنای اندیشه‌ی روشنگری و پوزیتویسم بنا نهاده شد. ذات خوش‌بینانه، امیدوار و مثبت‌اندیش این دو نحله‌ی فکری در روح تجددی ایرانی متجلی شد و باور به اصل قابل‌ترقی بودن انسان به اندیشه‌ی تحول‌خواهان ایرانی، چه اصلاح‌طلبان حکومتی و چه روشنفکران راه یافت. روشنفکران ایرانی ازجمله آخوندزاده، ملکم، مستشارالدوله، طالبوف و میرآقاخان کرمانی با نگارش آثار متعددی در زمینه‌های سیاسی، مذهبی، اقتصادی و فرهنگی کوشیدند ضمن انتقاد به شرایط حاکم بر جامعه‌ی ایران، راهکارهای مناسبی برای برون‌رفت از این شرایط به‌دست دهند. آن‌ها در راه به‌ثمر نشستن این راهکارها خوشبینانه به آینده چشم دوختند. از تاروپود اندیشه‌ی آنان این امر برمی‌آمد که اگر گذشته به‌خوبی نقادی شود، و وضعیت ایران را در زمان کنونی با نگاهی واقع‌بینانه موردارزیابی قرار گیرد به موقعیت نابه‌سامان جامعه‌ی ایران پی برده خواهد شد. سپس برای رفع این نابه‌سامانی الگوهای کمابیش یکسانی را که همگی از غرب اقتباس شده بودند، پیشنهاد کردند و امیدوار بودند که در مدت‌زمان کوتاهی ایران عقب‌افتادگی چندین قرنی خود را جبران کرده و در جاده‌ی ترقی بیافتد. ازاین‌رو باور به اصل ترقی را می‌توان محتوای غالب بر اندیشه‌ی این روشنفکران و همین‌طور اصلاح‌طلبان حکومتی دانست. آن‌چه که در اصل ترقی حیاتی به‌نظر می‌رسد نوعی نگرش خوش‌بینانه به پیشرفت انسان است. ازاین‌رو براساس ساختارگرایی تکوینی گلدمن می‌توان گفت ساختار معنایی پنهان یا جهان‌نگری موجود در اصل ترقی «خوش‌بینی» است.

حال با پذیرش تقدم محتوا بر فرم که بنای این مقاله بر آن گذاشته شده است، نمایش کمدی غربی شکل‌گرفته در ایران به‌عنوان ساختار یا فرمی جدید ناآگاهانه از دل این جهان‌نگری خوش‌بینانه سر برآورده است. فرم کمدی با داشتن ساختار معنایی پایان خوش و دمیدن لحظه‌های مفرح و شادی‌بخش در طرح و کاراکترهای نمایش در رابطه‌ی معناداری با خوش‌بینی موجود در جهان‌نگری روشنفکران قرار می‌گیرد. در هم‌خوانی ساختارها، خوش‌بینیِ روشنفکران و پایان خوش کمدی بر هم انطباق می‌یابند و منطقی به‌نظر می‌رسد که نمایش کمدی غربی تحت‌تأثیر جهان‌نگری روشنفکران به‌وجود آمده باشد. به‌عبارت‌واضح‌تر نمایش کمدی غربی با پایان خوشی که در ساختار خود دارد فرم بیانی ویژه و منحصربه‌فرد دوران پیش از مشروطه است و می‌توان بنا به گفته‌ی لوکاچ که رمان را نوع غالب و حاکم در هنر مدرن بورژوایی می‌داند. (گلدمن، ۱۹۹۹: ۲) نمایش کمدی غربی را فرم غالب دوران شکل‌گیریِ تجدد در ایران دانست.

■ فهرست منابع

–آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۲۵۳۷). **مقالات**. به کوشش حمید محمدزاده. تهران: نگاه.
–آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۴۹). **تمثیلات**. ترجمه: میرزا جعفر قراچه‌داغی. تهران: خوارزمی.
–آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۵۱). **مقالات**. گردآورنده: باقر مؤمنی. تهران: انتشارات آوا.
–آخوندزاده، میرزا فتحعلی. (۱۳۵۷). **الفبای جدید و مکتوبات**. گردآورنده حمید محمدزاده، تبریز: انتشارات احیاء.
–آخوندزاده، میرزا فتحعلی.(۲۰۱۶). **مکتوبات**، نامه‌های شاهزاده کمالالدوله به شاهزاده جلال‌الدوله، به کوشش و مقدمه علی‌اصغر حقدار.
–آریان‌پور، یحیی. (۱۳۷۲). **از صبا تا نیما** (۳ جلد). تهران: زوار.
–آژند، یعقوب. (۱۳۹۵). **نمایش دوره‌ی قاجار**. تهران: انتشارات مولی.
–الکساندر، ویکتوریا. (۱۳۹۳). **جامعه‌شناسی هنرها**: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر. ترجمه: اعظم راودراد. تهران: مؤسسه‌ی تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری«متن».
–اصیل، حجت الله. (۱۳۸۶). **میرزاملکم خان ناظم الدوله و نظریه پردازی مدرنیتهٔ ایرانی**. تهران: نشر نی.
–اعتمادالسلطنه، محمدحسین خان. (۱۳۲۲ق). **حکایت طبیب اجباری**. تبریز.
–امجد، حمید. (۱۳۷۸). **تیاتر قرن سیزدهم**. تهران: نیلا.
–بزرگمهر، شیرین. (۱۳۷۹). **تأثیر ترجمه‌ی متون نمایشی بر تئاتر ایران**. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی انتشاراتی تبیان.
–راودراد، اعظم.(۱۳۹۴). **نظریه های جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**. تهران:مؤسسه‌ی انتشارت دانشگاه تهران.
–طالبوف، عبدالرحیم.(۲۵۳۶). **کتاب احمد**. با مقدمه و حواشی باقر مؤمنی. تهران: انتشارات شبگیر.
–طالبوف، عبدالرحیم. بی‌تا. **مسالک‌المحسنین**. تهران: کلاله‌ی خاور.
–قادری، نصرالله. (۱۳۹۱). **آناتومی ساختار درام**. تهران: نیستان.
–کهنمویی، ژاله.(۱۳۸۹). **نقد جامعه‌شناختی و لوسی‌ین گلدمن**. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
–مستشارالدوله، یوسف‌بن‌کاظم.(۱۳۸۶). **رسالهٔ موسوم به یک کلمه**. به اهتمام علیرضا دولتشاهی. تهران: انتشارات بال.
–ملکم.(۱۳۸۸). **رساله‌های میرزاملکم‌خان ناظم‌الدوله**. گردآوری و مقدمه: حجت‌الله، اصیل. تهران: نشر نی.
–ملک‌پور، جمشید.(۱۳۸۵) **ادبیات نمایشی در ایران**؛ جلد اول: نخستین کوشش‌ها تا دوره‌ی قاجار. تهران.
–میرزا آقا تبریزی.(۱۳۵۴). **پنج نمایشنامه**. با مقدمه‌ی ح. صدیق. تهران: پیام.
–میرزاآقاخان کرمانی، عبدالحسین. ۱۳۶۲. **هفتاد و دو ملت**. با مقدمه و تعلیقات: استاد دکتر محمدجواد مشکور. تهران: مؤسسه‌ی مطبوعاتی عطایی.
–میرزاآقاخان کرمانی، عبدالحسین. (۲۰۰۱). **هشت بهشت**، نسخه‌ی شماره‌ی (۰۰۱ـ ۲۰۰۲). انتشارات دیجیتال بیانی.
–میرزاآقاخان کرمانی، عبدالحسین. بی‌تا. **صد خطابه**. به کوشش محمدجعفر محجوب. لس‌آنجلس: شرکت کتاب.
–میرزاآقاخان کرمانی، عبدالحسین.(۲۰۰۰). **سه مکتوب**. به کوشش و ویرایش بهرام چوبینه. اسن (آلمان): نشر نیما.

مقالات:
–بکتاش، مایل.(۲۵۳۷). **صورت خندان از تئاتر فرنگستان. فصلنامه‌ی تئاتر**، شماره‌ی (۴)، تابستان سال ۲۵۳۷. صص ۲۲ تا ۳۱.
–بکتاش، مایل. (۲۵۳۶). **قاضی بغداد: نشانه‌های جدید از اولین حرکت تئاتر در ایران (۱۳۱۳ ــ ۱۲۸۸ق.)**. **فصلنامه‌ی تئاتر**، شماره‌ی(۱)، پاییز سال ۲۵۳۶. صص ۵۷ تا ۸۵.
–مرادی، زهرا و سوسن سرخوش.(۱۳۸۸). **تحلیل محتوای اجتماعی آثار مسعود کیمیایی و داریوش مهرجویی**. **پژوهش اجتماعی**، شماره‌ی (۲)، بهار، صص ۱۳۵ـ۱۶۳.
–لووی، میشل و سامی نعیر. (۱۳۸۱). **مفاهیم اساسی در روش لوسین گلدمن** (از کتاب جامعه، فرهنگ، ادبیات:

لوسین گلدمن). ترجمه: محمدجعفر پوینده. صص ۲۵ـ۵۲. تهران: چشمه.

منبع لاتین:

- Goldmann, Lucien. 2013. ***The Hidden God: a study of tragic vision in the Pensees of Pascal and the tragedies of Racine***. London: Routledge.
- Goldmann, Lucien. 1964. ***Pour une sociologie du roman***. Paris: Gallimard.
- Goldmann, Lucien. 1966. ***Sciences humaines et philosophie***. Paris: gonthiers.
- Goldmann, Lucien. 1970. ***Marxisme et Sciences humaines***. Paris: Gallimard.
- Goldmann, Lucien. 1974. ***Structures mentales et création culturelle***. Paris: Union Générale d'éditions.
- Goldmann, Lucien. 1975. ***Epistémologie et philosophie***. Paris: Denoël.
- Goldmann, Lucien. 1959. ***Recherches dialectiques***. Paris: Gallimard.
- Lukács, Georg. 1999. ***Balzac et réalism français***. Paris: La Découverte.

نقد اجتماعی سلیقه مشروع تماشاگران تئاتر تهران ازمنظر نظریه میدان پی‌یر بوردیو

فرزان سجودی [نویسنده مسوؤل]

میثاق نعمت‌گرگانی

تاریخ دریافت مقاله:۱۳۹۶/۰۲/۰۸ | تاریخ پذیرش نهایی:۰۱/ ۰۵/ ۱۳۹۶

این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری نویسنده‌ی دوم به راهنمایی فرزان سجودی است.

نقد اجتماعی سلیقه مشروع تماشاگران تئاتر تهران ازمنظر نظریه میدان پی‌یر بوردیو

فرزان سجودی
دانشیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران

میثاق نعمت‌گرگانی
دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان

چکیده
رشد سریع تعداد سالن‌های نمایش در طی یک دهه‌ی اخیر موجب ایجاد تغییرات بنیادی در فرایند تولید و مصرف تئاتر در تهران شده است. دگرگونی‌هایی که عاملان مختلف، از گروه‌های تولیدی و سالن‌داران گرفته تا تماشاگران را تحت‌تأثیر قرار داده است. پژوهش پیش‌رو با درنظر گرفتن این تغییرات و با استفاده از مفاهیم نظری جامعه‌شناسی بوردیو به بررسی علل و معانی این تغییرات پرداخته است. چگونگی تعامل عادت‌واره‌های تماشاگران میدان تئاتر خصوصی با میدان تئاتر، تمایز آن‌ها با عاملان سایر میدان‌های تئاتر، چگونگی ترکیب سرمایه‌های فرهنگی و اقتصادی آن‌ها و هم‌چنین مسیر اجتماعی آنان موردتحلیل قرار گرفته‌اند تا زمینه‌ی تحلیل و طبقه‌بندی کنش‌ها و انتخاب‌های آنان میسر شود. بنابراین بر مبنای چارچوب روش‌شناختی پی‌یر بوردیو و با تحلیل علت‌کاوانه و معنی‌کاوانه داده‌های تجربی‌ای که از دو طریق کیفی (مصاحبه نیمه‌ساخت‌یافته و مشاهده) و کمّی (پرسش‌نامه ترکیبی) در میدان تئاتر گردآوری شد، تفاوت‌های قریحه‌ی پرورش‌یافته در میان گروه‌های مختلف عاملان و حوزه‌های کاربست آن‌ها، و کارکرد این تفاوت‌ها در میدان تئاتر مشروع موردبررسی قرار گرفت. در پایان این نتیجه حاصل شد که مسیری که تماشاگر در میدان طی کرده، و منش‌ها و شیوه‌ی کسب و تسلط بر عادت‌واره‌ها و سرمایه‌های میدان، نقشی کلیدی در صورت‌بندی سلیقه‌ی تماشاگران تئاتر میدان مشروع ایفا می‌کند و هم‌چنین سلیقه‌ی تماشاگران تازه‌وارد، نظام ادراک و طبقه‌بندی خود را به میدان تئاتر تحمیل کرده است و توانسته منجر به تمایززدایی در هویت سالن‌های نمایش شود.

واژگان کلیدی:
سلیقه مشروع، تماشاگران تئاتر، نظریه میدان، سالن‌های خصوصی تئاتر، پی‌یر بوردیو

مقدمه

هنر دارای هستی ارتباطی است. هنر به‌مثابه یک کالای فرهنگی نباید تنها وجود داشته باشد، بلکه باید مخاطبانی آن را دیده، شنیده و تجربه کرده باشند. به دلیل ماهیت زنده‌ی اجرای تئاتر، نقش و کارکرد مخاطب در آن اهمیتی مضاعف می‌یابد، چراکه تئاتر هنری است که موضوع، ساختار و کنش آن فرایندی اجتماعی است و حرکت از متن نمایشی به اجرا تنها در حوزه‌ی حضور تماشاگر معنا می‌یابد و بدون حضور و مشارکت تماشاگران، وقوع رخداد تئاتری ناممکن است. کر الام[1] درهمین‌راستا تصریح می‌کند که: «ارتباط تئاتری با تماشاگر آغاز می‌شود و پایان می‌یابد» (الام،۱۳۸۶: ۱۲۱). روشن است که این ارتباط، ازیک‌سو خود دربرگیرنده‌ی جوهری اجتماعی و ازسوی‌دیگر مستعد کاربردها و استفاده‌های اجتماعی است.

یکی از کارکردهای مصرف کالاهای فرهنگی، که امروزه در حوزه‌ی علوم‌اجتماعی موردتوجه بسیاری قرار می‌گیرد، نقش و اثرگذاری آن در سبک زندگی و هویّت اجتماعی فرد است.

درحقیقت دیرگاهی است که صور نوین هویّت اجتماعی برخلاف گذشته که بر پایه‌های تولید استوار بود، مبتنی بر مصرف شده و ازاین‌رو در تحلیل‌های جامعه‌شناسی امروز، فعالیت‌های مصرفی، منشأ مدرن ساختار هویتی به‌شمار می‌روند و تحلیل الگوهای مصرف، ابزار کارآمدی در تعیین مرزهای تشابه و تمایز در میان گروه‌های مختلف اجتماعی است. ازهمین‌رو است که ادبیات جامعه‌شناسانه به‌طورفزاینده‌ای بر اهمیّت مصرف فرهنگی و به‌تبع آن سرمایه‌ی فرهنگی در شکل بخشیدن به موقعیت و روابط اجتماعی تأکید می‌ورزد. ازاین‌منظر، داوری‌های زیبایی‌شناختی و ترجیحات ذوقی مخاطب به‌مثابه نوعی موقعیت‌یاب اجتماعی در ایجاد تمایز و تشابه با دیگران و تثبیت هویّت خود، عمل می‌کنند. دراین‌راستا، پژوهش پیش‌رو بر آن است که از طریق مطالعه‌ی هم‌زمان رابطه‌ی الگوی مصرف تئاتر با قضاوت‌های ذوقی تماشاگران تئاتر ازیک‌سو و هم‌چنین موقعیت این تماشاگران در فضای اجتماعی ازسوی‌دیگر، شرایط پیدایش تماشاگران تئاتر–به‌عنوان مصرف‌کنندگان این کالای فرهنگی– را بررسی کرده و به نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی و سلیقه آن‌ها بپرازد و هم‌چنین شرایط اجتماعی شکل‌گیری شیوه‌هایی از تصاحب و کاربست این کالا که مشروع پنداشته می‌شوند را موردواکاوی قرار دهد. از آن‌جا که یکی از باورهای رایج در ارتباط با تماشاگران میدان تئاتر کشور، محدود ماندن آن‌ها به قشر نخبه و روشن‌فکر جامعه است، این پژوهش نیز سلیقه‌ی مشروع را به‌عنوان جامعه‌ی هدف، موردمطالعه قرار می‌دهد. چراکه سلیقه‌ی مشروع به گونه‌ای کم‌وبیش خوداگاهانه تفسیر خود از امور را به‌عنوان «تفسیر عمومی واقعیت» به کرسی می‌نشاند و «شیوه‌ی انجام کارها» ازسوی این قشر در بسیاری موارد بی‌درنگ به «شیوه‌ای که کارها باید انجام گیرد» بدل شده و این خشونت نمادین موجب می‌شود که سبک زندگی خویش را بر گروه‌های دیگر تحمیل کنند. «بنابراین هیچ چیز دقیق‌تر از قریحه‌ای که برای مصرف مشروع آثار هنری مشروع لازم است نمی‌تواند طبقه‌های اجتماعی مختلف را به‌وضوح از هم متمایز کند» (بوردیو،۱۳۹۰الف: ۷۲).

از آن‌جا که یکی از مهم‌ترین موضوعات مورد بحث و جدال بین عاملان مختلف میدان تئاتر، رشد تعداد سالن‌های خصوصی تئاتر در تهران در دهه اخیر و تأثیر آن در پروسه‌ی تولید نمایش‌ها و کیفیت اجراها ازیک‌سو، و ورود تماشاگران تازه‌وارد به میدان تئاتر بوده است؛ پژوهش پیش‌رو با تبیین و طبقه‌بندی عادت‌واره‌ها و سرمایه‌های تماشاگران میدان تئاتر مشروع و بررسی سرمایه‌ها و منفعت‌هایی که با حضور در میدان تئاتر به‌دست می‌آورند به صورت‌بندی و تحلیل سلیقه‌ی آنان می‌پردازد. یکی‌دیگر از اهداف موردمطالعه، تحلیل چگونگی تعریف میدان تئاتر مشروع و تعیین

۱– Keir Elam

مرزهای آن ازسوی تماشاگران است که موضوع مبارزه بین خرده‌میدان‌های موجود در آن است. استراتژی‌ها و مبارزاتی که تماشاگران این خرده‌میدان‌ها به دلیل منفعت‌های متفاوتی که درصدد کسب آن هستند (تفاوت‌های ناشی از تمایز در نسبت توزیع سرمایه فرهنگی و اقتصادی، خط سیر اجتماعی متفاوت، تقابل تازه‌واردها و قدیمی‌های میدان، بدعت‌گریزان و نوگرایان) به‌کار می‌گیرند تا به تعریف خود مشروعیت بخشند. بنابراین شناخت و طبقه‌بندی این خرده‌میدان‌های تئاتر مشروع (به‌ویژه تقابل تئاتر «حرفه‌ای» و «حرفه‌ای–آزاد[۲]») و تحلیل رابطه‌ی دوسویه‌ی تماشاگران آن‌ها با خرده‌میدان‌های دیگر هدف دیگر این پژوهش است.

پیشینه

شباهت حیرت‌انگیز تئاتر و جامعه– مراسمی هم‌چون دفاع از پایان‌نامه، جلسات پارلمانی، استماع دادرسی، یک کنگره حزبی یا صنفی و حتی یک انجمن شهری یا میتینگ دانشگاهی، تئاتری بودن‌شان کاملاً محسوس است» (گورویچ،۱۳۷۷: ۵۰–۵۱) موجب شده است که بسیاری تئاتر را به‌عنوان ابزاری جهت مطالعات جامعه‌شناختی پیشنهاد کنند. بنیان مطالعاتی هم‌چون **جامعه‌ی نمایش** گی دوبور[۳]، نظریه نمایش اروینگ گافمن[۴] و **تئاتر بودگی**[۵] ژوزت فرال بر روی همین استعاره‌ی شکسپیری «جهان سراسر صحنه‌ی نمایش است»[۶] استوار است. لیکن برخلاف به‌کارگیری تئاتر به‌عنوان یک ابزار در مطالعات جامعه‌شناختی، پژوهش‌گران حوزه‌ی مطالعات تئاتری نتوانسته‌اند آن‌چنان که باید از این شباهت، در خود مطالعات جامعه‌شناختی تئاتر بهره ببرند. به‌ویژه هنگامی‌که تماشاگران تئاتر – و نه متن و اجرای تئاتری– به‌عنوان موضوع موردمطالعه برگزیده می‌شود، جامعه‌شناسی فرهنگی مخاطب با سرشماری آن‌ها اشتباه گرفته می‌شود و پژوهش جامعه‌شناختی بدل می‌شود به مطالعه‌ای آماری. این درحالی است که به عقیده‌ی بوردیو نمایش حتی در پالوده‌ترین شکل‌های خود نیز هم‌چنان حاوی پیام اجتماعی است (بوردیو،۱۳۹۰الف: ۴۴) و بنابراین تقابل بین تئاترها همواره به‌صورت تفکیک‌ناپذیری هم زیباشناختی است هم سیاسی (بوردیو، ۱۹۹۶: ۱۹)

در ارتباط با مطالعه‌ی ذائقه و سلیقه‌ی مخاطبان هنر براساس نظریات جامعه‌شناختی پی‌یر بوردیو– نظریه میدان و مفهوم سرمایه فرهنگی و اقتصادی– مطالعات به‌نسبت‌زیادی در ایران، از –موسیقی[۷]

۲– سالن‌های نمایشی هستند که ازنظر مالی مستقل از دولت، و بدون دریافت هیچ کمک‌هزینه‌ای اداره می‌شوند. این سالن‌ها که در یک دهه اخیر و از زمان روی کار آمدن دولت دهم تأسیس شده‌اند. (تماشاخانه ایران‌شهر، تئاتر باران، تماشاخانه انتظامی و ....) تمام درآمد خود را از اجاره سالن نمایش برای اجرای تئاتر کسب می‌کنند. بنابراین برخلاف سالن‌های دولتی، که درصدی از تعداد بلیط‌های فروخته‌شده هر اجرا به سالن نمایش تعلق می‌گیرد؛گروه‌های تئاتری که در این سالن‌های خصوصی نمایش اجرا می‌کنند، به‌ازای هر شب اجرا (بدون درنظر گرفتن استقبال تماشاگران و تعداد آن‌ها) به سالن نمایش، اجاره پرداخت می‌کنند. این امر موجب می‌شود که برای تضمین درآمدزایی اجرا و متحمل نشدن ضرر مالی، شماری از تئاترهایی که در این سالن‌ها به نمایش می‌روند، از راهکارهایی هم‌چون: استفاده از بازیگران مطرح سینما و تلویزیون، و یا کارگردانان شناخته‌شده سینما، مضامینی موردتوجه مخاطب عام‌تر و ... استفاده کنند. مسأله‌ای که همواره جبهه‌گیری و انتقادهای تند، بخش زیادی از اهالی تئاتر حرفه‌ای را به همراه داشته است.

۳– Guy Debord

۴– Erving Goffman

۵– Theatricality

۶– نقل‌قولی از نمایشنامه **هملت** شکسپیر

۷– بررسی رابطه بین سرمایه فرهنگی و اقتصادی با ذائقه موسیقایی (۱۳۹۰)، حسن خیاطی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد دانشگاه اصفهان)

و سینما[۸] گرفته تا الگوی مصرف فرهنگ جوانان[۹] انجام گرفته است. اما در بیشتر این پژوهش‌ها، جامعه‌شناسی کلان و ترکیبی بوردیو محدود می‌شود به ترسیم هرم سرمایه فرهنگی-اقتصادی و در پی آن جامعه‌شناسی او به‌نوعی مردم‌نگاری و سنخ‌شناسی سلیقه تقلیل یافته است. در این بین نزدیک‌ترین پژوهشی که به موضوع این مقاله انجام گرفته است طرح پژوهشی "سنخ‌شناسی مخاطبان تئاتر در ایران" است که زیرنظر اعظم راودراد در پژوهشکده هنر و رسانه پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات انجام گرفت و در کتابی با عنوان **جامعه‌شناسی مخاطبان تئاتر ایران** (۱۳۹۶) منتشر شد. در این پژوهش نیز محدود کردن گردآوری داده‌ها به پرسش‌نامه، موجب بی‌توجهی به بینش همه‌جانبه‌نگر و تحلیل‌های علت‌کاوانه، معنی‌کاوانه و بازاندیشی مدنظر بوردیو شده است و هم‌چنین کم‌توجهی به عادت‌واره به‌عنوان مفهومی که شیوه‌ی مطالعه ما را جهت می‌دهد و ابزاری برای تفکر در ارتباط با مسایل موردمطالعه فراهم می‌سازد، موجب شده که این مطالعه نیز به پژوهشی کمّی مبتنی بر تحقیق همبستگی متغیرها بر مبنای نرم‌افزارهای آماری باشد. درحالی‌که تمام هدف روش‌شناختی بوردیو این بوده است که «عینیت» آمار را با سنت اروپایی «ذهنیت» درهم آمیزد (گرنفل،۱۳۸۸: ۷۳) و برای او آمار، بیش از هرچیز مکمل فهم جهان اجتماعی است، نه این‌که پژوهش معنادار بودن خود را تنها از داده‌های میدانی و تجربی بگیرد.

بوردیو خود در این ارتباط در بخشی از کتاب **دعوتی به جامعه‌شناسی بازتابنده** (۱۹۹۲) با عنوان «رابطه‌مند فکر کن»[۱۰] نخستین گام را دراین‌راستا، این می‌داند که برخلاف پارادایم سنّت‌گرا دانشگاهی، در تحقیق جامعه‌شناسی، ما نباید موضوع موردمطالعه را در یک قطب قرار دهیم، و چارچوب جامعه‌شناسی مورداستفاده را در قطب دیگر، و سپس دوباره خود این چارچوب را به دو بخش نظریه و روش‌شناسی تقسیم کنیم. بلکه پیوسته باید ماهیّت رابطه‌مند و تأثیرگذار این سه را بریکدیگر موردتوجه و بازنگری قرار دهیم (بوردیو، ۱۹۹۲: ۲۲۴-۲۲۵) و لازمه‌ی این امر چیزی است که بوردیو از آن با تعبیر «شک رادیکال[۱۱]» یاد می‌کند. نوعی آشنایی‌زدایی از پدیده موردزمطالعه و هم‌چنین دانشی که با آن به مطالعه‌ی آن پدیده می‌پردازیم (بوردیو، ۱۹۹۲: ۲۳۵).

مجموعه‌ی رویکردهای اتخاذشده در پژوهش **جامعه‌شناسی مخاطبان تئاتر ایران** ولی موجب شده است که جامعه‌شناسی انتقادی]نقد سلطه در اشکال کهنه و نو، فهم و افشای موارد ناپیدایی هم‌چون بی‌طرفی دولت، بی‌طمعی دانشمندان، عینیت علم، معصومیت هنر، و ... که طبیعی بودن، قطعیت، و درستی ظاهری خود را مدیون ساختارهایی‌اند که در یک کلام نظام بازتولید نامیده می‌شود (بوردیو،۱۳۹۰ب: ۱۳)[پی‌یر بوردیو شکل نگیرد و شاهد تکرار یک‌سری مفاهیم کلیشه‌ای هم‌چون «می‌توان گفت مخاطبان تئاتر بدنه، خاص‌تر از مخاطبان تئاتر بدنه‌ی‌آزاد هستند. این دسته از مخاطبان هستند که بدنه اصلی مخاطبان تئاتر در ایران را شکل می‌دهند و به طور عمده خود به اشکال مختلف اهل تئاتر هستند. بیشتر این مخاطبان دانشجو و فعال در عرصه هنر تئاتر هستند»(راوردراد،۱۳۹۶: ۱۸۳) و یا «بیشتر مخاطبان تئاتر ایران جوان هستند و کم‌تر از ۳۲ سال سن دارند و متوسط سن آن‌ها ۲۸ سال است. مردان و افراد متأهل بیش از زنان و افراد مجرد در میان این مخاطبان حضور دارند.» (راودراد،۱۳۹۶: ۹۱) باشیم. نتیجه‌ی کلی این پژوهش بر مبنای مفاهیم بوردیو بدین‌شکل ارایه شده است که «سرمایه کلی مخاطبان تئاتر بدنه از مخاطبان تئاتر آزاد بیشتر

۸- بررسی تکوین ساختار تولید سینمایی در ایران از ابتدا تا ۱۳۵۷ با استفاده از تئوری میدان پی‌یر بوردیو (۱۳۹۱)، شادی نیک‌رفعت (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد ۱۳۹۱)

۹- بررسی الگوهای مصرف فرهنگی در میان جوانان تهرانی و عوامل مرتبط با آن‌ها (۱۳۹۰)، سکینه سلیمانی (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد دانشگاه علامه‌طباطبایی)

۱۰- Thinking Relationally

۱۱- A Radical Doubt

است؛ سرمایه مخاطبان تئاتر بدنه‌ی آزاد نیز از مخاطبان تئاتر بدنه بیشتر است.» (راوردراد،۱۳۹۶: ۱۶۵) و میزان سرمایه فرهنگی مخاطبان گونه‌های مختلف تئاتر در تهران به‌این‌ترتیب است که مخاطبان تئاتر آزاد، بدنه‌ی آزاد و بدنه به‌ترتیب از پایین‌ترین تا بالاترین سطح تحصیلات را دارند. (راودراد،۱۳۹۶: ۱۶۴). بنابراین با درنظر گرفتن بخشی از داده‌ها و اطلاعات جمع‌آوری شده از این پژوهش و با توجه به این‌که شماری از مفاهیم بوردیو در تماشاگران میدان تئاتر تهران تمایز چندانی ایجاد نکرده‌اند – مخاطبان انواع تئاتر موردمطالعه ازنظر اقتصادی تمایز چندانی با هم ندارند. (راودراد، ۱۳۹۶: ۱۶۳) – پژوهش پیش‌رو با استناد با رویکرد و داده‌های کیفی سعی بر تمرکز بیشتر بر وجوه نادیده‌گرفته‌شده‌ای مانند میدان قدرت در میدان تئاتر، خرده‌میدان‌ها و مبارزه برای تعریف و تعیین مرزهای آن‌ها ازسوی تماشاگران، تحلیل معنایی [و نه علّی] انتخاب‌های تماشاگران، نقش و تأثیر میدان دانشگاه در سلیقه‌ی مشروع تماشاگران تئاتر تمرکز کند و با استفاده از مفاهیم نظری بوردیو – تازه‌واردهای میدان، مسیر اجتماعی، ناسازی عادت‌واره و میدان و تمایز استراتژی/مبارزات در میدان – نسبت سلیقه‌ی تماشاگران تئاتر با تغییرات میدان تئاتر تهران را موردبررسی قرار دهد.

چارچوب نظری

مطالعات پی‌یر بوردیو به‌عنوان یکی از پرنفوذترین جامعه‌شناسان فرهنگ، درباره‌ی عادات مصرف هنر، بخشی از جامعه‌شناسی گسترده‌تر وی را تشکیل می‌دهد که به ساختارهای فرهنگی و مادّی نابرابری در جامعه می‌پردازد. در جامعه‌شناسی بوردیو این استدلال مدنظر قرار می‌گیرد که فرهنگ، حوزه‌ی مهمی از مبارزه‌ی طبقات و گروه‌های اجتماعی است که در آن منازعه‌ای پیوسته و بی‌پایان بر سر مبانی هویّت و سلسله‌مراتب در جریان است. «در این بین ذوق و سلیقه یکی از مهم‌ترین غنایم و اقلامی است که در میدان طبقه‌ی حاکم و میدان تولید فرهنگی، نبردهایی بر سر آن درمی‌گیرد» (بوردیو،۱۳۹۰الف: ۳۵). دراین‌راستا بوردیو «بیشتر به مفاهیم فرهمندانه‌ای می‌پردازد که با امتناع از درنظر گرفتن شرایط اجتماعی تولید و ادراک، درک کامل پدیده‌های فرهنگی و مهم‌تر از آن، تأثیرات تولید شده بوسیلهٔ خشونت نمادین– که در آن سازوکاری پنهان می‌گردد که مانع از دسترسی به فرهنگ می‌شود و از آن‌رو فرهنگ را کالایی کمیاب و غیر قابل دسترسی برای اکثریت معرفی می‌نماید– را ممکن می‌سازد» (بوشتی، ۲۰۰۶: ۱۴۱). در میدان هنر نیز بوردیو معتقد است که سلیقه و داوری زیباشناختی، یک استعداد با توانایی اجتماعی است که از پرورش و تربیت طبقاتی ناشی می‌شود و گروه‌های اجتماعی مختلف، حس زیبایی‌شناختی خود و شیوه‌های زندگی خاص خویش را در تقابل با یکدیگر تعریف می‌کنند. بنابراین نزد بوردیو «هنر و مصرف فرهنگی، خواه آگاهانه و تعمداً و خواه ناآگاهانه و ناخواسته، مستعد ایفای کارکردی اجتماعی است که همانا مشروعیت بخشیدن به تفاوت‌های اجتماعی است» (بوردیو،۱۳۹۰الف: ۳۱).

کلیدی‌ترین نکته در جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو این مسأله است که تصور وی از کنش، ساختار و شناخت اجتماعی قاطعانه ضد دوگانه‌انگاری است. این نگرش می‌کوشد که تضادهایی را مضمحل یا منحل کند که در مباحث علوم‌اجتماعی خطوط مفاصل ماندگاری را ترسیم کرده‌اند: بین شیوه‌های ذهن‌گرایی و عین‌گرایی نظریه‌پردازی، بین ابعاد مادی و نمادین زندگی اجتماعی و نیز بین تفسیر و توضیح – او از تقابلَ ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی به‌عنوان «بنیادی‌ترین و مخرب‌ترین» عامل دودستگی در علوم اجتماعی یاد می‌کند (بوردیو، ۱۹۹۰: ۲۵) – مهم‌ترین مفهوم در جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو که سعی بر برطرف کردن این تقابل‌های دوگانه دارد، عادت‌واره[۱۲] است. منظور از

۱۲- Habitus

عادت‌واره نوعی مادگی عملی، نوعی آموختگی ذهنی، نوعی تربیت‌یافتگی اجتماعی از نوع ذوق، سلیقه، که به عامل اجتماعی این امکان را می‌دهد که روح قواعد، آداب، جهت‌ها، روندها، ارزش‌ها، روش‌ها و دیگر امور میدان خاص خود را دریابد، درون آن پذیرفته شود، جا بیفتد و منشأ اثر شود. نوعی تربیت غیرمستقیم است که باعث می‌شود فضایل (یا رذایل) پذیرفته شده در یک اجتماع، به سهولت به صورت ملکه، بدون نیاز به تأمل و تکلف، از کنش‌گران اجتماعی سر بزند (بوردیو،۱۳۹۰ب: ۱۶). درحقیقت عادت‌واره که «در واقع هم تولیدکننده و هم تولیدشده جهان اجتماعی است»(گرنفل، ۱۳۸۸: ۱۷). «عادت‌واره با توضیح این‌که چگونه این واقعیت‌های اجتماعی ملکه‌ی ذهن می‌شوند، مفهوم عینی و ذهنی یا «بیرونی» و «درونی» را به ذهن ما وارد می‌سازد.» عادت‌واره آن‌گونه که بوردیو می‌گوید «ذهنیت اجتماعی شده» و «متجسد اجتماعی» است (بودریو و واکوانت، ۱۹۹۲: ۱۲۷, ۱۲۸)؛ «به بیان دیگر ساختار ملکه‌ی ذهن شده و عینیت ذهنی شده است» (بوردیو، ۱۹۷۷: ۷۲) بنابراین عادت‌واره به‌مثابه محصول شرایط تعیین‌کننده اجتماعی و هم‌چنین تاریخ (بر خلاف شخصیت) در حال دگرگونی مداوم است (بوردیو؛۱۹۹۰: ۷) درست به‌همان‌ترتیب که ملکه [عادت‌واره]شکل‌دهنده‌ی عمل و رویّه از درون است، میدان[۱۳]، کنش و بازنمود را به‌لحاظ‌بیرونی ساختارمند می‌سازد: میدان طیفی از موقعیت‌ها و حرکت‌های گوناگون را به فرد عرضه می‌کند که می‌تواند هریک از آن‌ها را با توجه به منافع، هزینه‌ها و امکانات بالقوه‌ی بعدی مرتبط با آن‌ها اختیار می‌کند. به‌عبارتی میدان‌ها فضاهای ساختاریافته جایگاه‌ها (یا مناصب) هستند که خصوصیاتشان به جایگاه آن‌ها بر این فضاها بستگی دارد و می‌توانند مستقل از ویژگی‌های اشغال‌کنندگان این جایگاه‌ها موردتحلیل قرار گیرند و تاحدودی تعیین‌کننده‌ی ویژگی‌های آنان باشند. (بوردیو، ۱۹۹۵: ۷۲) چیزی‌که در میدان بر سر آن بازی می‌شود، افزودن سرمایه است: سرمایه هم روند و هم محصول یک میدان است (تامسون،۱۳۸۹: ۱۲۹).

بوردیو برای این‌که خود را از به دام افتادن در تحلیل‌های سنتی مارکسیستی رها سازد[۱۴] سرمایه را به چهار نوع سرمایه اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین تقسیم می‌کند. مقصود بوردیو از بسط مفهوم سرمایه استفاده از آن در نظام مبادله گسترده‌ای است که در آن انواع گوناگون سرمایه‌ها در شبکه‌های پیچیده‌ای منتقل شده یا در درون و بین میدان‌های گوناگون گردش می‌کند (بوردیو، ۲۰۰۶: ۱۰۵-۶) دراین‌بین سرمایه فرهنگی که وجه رایجی مبتنی بر ذائقه است با مجموعه‌ای از داشته‌های فکری منطبق است که توسط نظام آموزشی تولید می‌شوند یا از طریق خانواده انتقال می‌یابند. این سرمایه می‌تواند به سه شکل وجود داشته باشد: وضعیتی که شکل یک استعداد پایدار جسمی را به خود گرفته است (مثل قدرت بیان در برابر مردم)؛ وضعیتی عینی به شکل کالای فرهنگی (مالکیت تابلوها، آثار هنری)، وضعیتی نهادینه‌شده، یعنی وضعیتی که به‌لحاظ اجتماعی ازسوی نهادهای اجتماعی پذیرفته شده است. (همانند عناوین تحصیلی) (بوردیو،۱۳۹۰الف: ۶۷). سرمایه نمادین نیز اعتبار و اقتداری است که برای یک عامل اجتماعی به رسمیت شناخته شدن و برخورداری از سه نوع سرمایه‌ی دیگر را امکان‌پذیر می‌کند. جاناتان ترنر[۱۵] آن را این‌گونه تعریف می‌کند «مفهوم سرمایه نمادین که شامل کاربرد نمادهایی می‌گردد که فرد به کار می‌گیرد تا بـه سطوح -دیگر سرمایه خود مشروعیت ببخشد» (ترنر، ۱۹۹۸: ۵۱۲).

بوردیو در بررسی سلیقه، آن را با عادت‌واره در ارتباط قرار می‌دهد و آن را شکل‌دهنده‌ی سبک زندگی

۱۳- معادل انگلیسی میدان، یعنی Field تصوری از مرتع را به ذهن می‌آورد. چنان‌چه بوردیو چنین منظوری را مراد داشت از واژه‌ی Le Pré در فرانسه استفاده می‌کرد. امّا واژه‌ی Le Champ که او برای میدان به‌کار می‌برد، ضمن داشتن معانی گوناگون، به‌صورت بخشی از زمین، میدان نبرد و عرصه‌ای از دانش تعریف می‌شود.

۱۴- درهمین‌راستا او طبقه اجتماعی را نیز به دو نوع «طبقه روی کاغذ» و طبقات واقعی دسته‌بندی می‌کند.

۱۵- Jonathan Turner

می‌داند. «سلیقه، یعنی گرایش و توانایی تصرّف (مادی و نمادین) مقوله‌ی معینی از ابژه‌ها یا اعمال طبقه‌بندی‌شده و طبقه‌بندی‌کننده، ضابطه‌ی زاینده‌ی سبک زندگی است، مجموعه‌ی متحدی از ترجیحات تمایزبخش که قصد ابرازگری واحدی را در منطق خاص هر خرده‌فضای نمادینی مانند مبلمان، پوشاک، زبان یا حرکات و سکنات بدنی به‌نمایش می‌گذارد» (بوردیو،۱۳۹۰الف: ۲۴۳). هم‌چنین بوردیو سلیقه را به سه شاخه اصلی تقسیم می‌کند: سلیقه مشروع[۱۶]، سلیقه میان‌مایه[۱۷] (متوسط)، سلیقه عامیانه[۱۸]. در سمت بالای نردبان اجتماعی بوردیو، افراد نخبه با سرمایه‌ی فرهنگی بالا هستند که آثار مشروع را می‌پسندند. بوردیو معتقد است سلیقه مشروع «همراه با سطح تحصیل افزایش می‌یابد و در میان گروه‌هایی از طبقه‌ی فرادست به بالاترین میزان می‌رسد که سرمایه‌ی تحصیلی بیشتر و غنی‌تری دارند (بوردیو، ۱۳۹۰ الف: ۴۲) و در پایین‌ترین سمت آن طبقه‌ی کارگر که «شاید تنها نقش آن‌ها در نظام مواضع زیباشناختی این است که در مقام نوعی معیار و محک عمل می‌کنند، نوعی نقطه‌ی مرجع منفی، که همه‌ی زیباشناسی‌های خود را در قیاس با آن و، با نفی متوالی، تعریف می‌کنند» (وردیو، ۱۳۹۰ الف: ۹۵). سلیقه میان‌مایه سلیقه‌ای است جدا از سلیقه برای نخبه‌گان و سلیقه برای عامه، یا سلیقه خواص و سلیقه عوام. هنری است متعلق به طبقه‌ی متوسط، مابین نخبگان و عوام (بوردیو،۱۳۸۷: ۱۲) درحقیقت در نظریه‌ی جامعه‌شناختی بوردیو ذوق و سلیقه یکی از مهم‌ترین غنایم و اقلامی است که در میدان طبقه‌ی حاکم و میدان تولید فرهنگی، نبردهایی بر سر آن درمی‌گیرد. به‌همین‌دلیل است که بوردیو بیشتر از عبارت «ایدئولوژی سلیقه» استفاده می‌کند، چراکه معتقد است «ایدئولوژی سلیقه نیز مانند هر ایدئولوژی دیگری: تفاوت‌های موجود را طبیعی جلوه می‌دهد، و تفاوت‌های مربوط به شیوه‌ی اکتساب فرهنگ را به تفاوت‌های طبع و سرشت تبدیل می‌کند (بوردیو، ۱۹۹۶: ۶۶)

در پایان می‌توان برنامه پژوهشی بوردیو را متضمن سطوح هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و روش‌شناسی متمایزی دانست که با هم رابطه هومولوژیک دارند و یکدیگر را تکمیل می‌کنند. در سطح هستی‌شناسی اعتقاد بر آن است که ذات واقعیت اجتماعی را رابطه تشکیل می‌دهد و واقعیت، ماهیت دیالکتیک دارد (بوردیو، ۲۰۰۲: ۱۵) به موازات این فرض مفاهیم نوینی در سطح معرفت‌شناسی آفریده می‌شوند که در پرتو آن‌ها نفس رابطه امکان ظهور می‌یابد، مفاهیمی هم‌چون عادت‌واره و میدان که بنیاد رابطه‌ای دارند و در رابطه با هم عمل می‌کنند (بوردیو، ۲۰۰۲: ۱۹). در سطح روش‌شناسی نیز، در مقابل همه اشکال مختلف انحصارگرایی روش‌شناختی که بر اولویت هستی‌شناختی ساختار یا عامل، نظام یا کنش‌گر، جمع یا فرد تأکید می‌کنند، روابط اهمیت می‌یابند (بوردیو، ۲۰۰۲: ۱۵)

روش تحقیق

تفکر ضد دوگانه‌انگارانه‌ی بوردیو موجب می‌شود که در روش‌شناسی او، در مقابل همه اشکال مختلف انحصارگرایی روش‌شناختی که بر اولویت هستی‌شناختی ساختار یا عامل، نظام یا کنش‌گر، جمع یا فرد تأکید می‌کنند، روابط اهمیت می‌یابند (بوردیو، ۲۰۰۲: ۱۵) به‌عبارتی ازمنظر بوردیو ما باید خود رابطه‌ها را موضوع مطالعه قرار دهیم و به‌این منظور نه معناداری (معنادهی) آماری که معنای (دلالت) جامعه‌شناختی آن را موشکافی کنیم (بوردیو، ۱۹۹۶: ۲۲). بنابراین از آن‌جا که منطق نمونه‌گیری در مطالعات کیفی، مستلزم نمونه‌گیری از موارد برجسته و افرادشاخص یا مستلزم نمونه‌گیری مبتنی بر هدف است و موردها را به‌جای این‌که تصادفی برگزینند، به‌صورت هدف‌مند انتخاب می‌کند. نمونه‌گیری بر مبنای مرتبط بودن بودن موردها [با تحقیق] و نه نمایا بودن‌شان

۱۶– Legitimate Taste

۱۷– Middle-Brow

۱۸– Popular

انجام می‌گیرد»(فلیک،۱۳۹۲: ۱۴۱). بنابراین شیوه‌ی یافته‌اندوزی در مصاحبه‌ها براساس فرایند «نظریه‌پردازی داده‌محور» انجام خواهد شد. افراد موردمطالعه براساس ارتباط‌شان با موضوع تحقیق انتخاب می‌شوند. انتخاب آن‌ها به‌منظور تشکیل یک نمونه‌ی نمایای (آماری) از کل جمعیت نیست» (فلیک، ۱۳۹۲:۱۰۸) دراین‌راستا، از بین انواع مختلف مصاحبه‌های نیمه‌ساخت‌یافته تمرکز اصلی بر مصاحبه‌ی مسأله‌محور خواهد بود چراکه هم «از طریق آن می‌توان داده‌های زندگی‌نامه‌ای در خصوص مسایل مختلف به‌دست آورد و این‌که هدفمند بودن آن موجب می‌شود که در فرایند تحقیق و درک هدف تحقیق فرایند محور باشد (فلیک، ۱۳۹۲:۱۷۹). بنابراین با درنظر گرفتن تمایزهای چندگانه‌ی میدان تئاتر، ازجمله موقعیت جغرافیایی سالن نمایش (از سالن موج نو واقع در خیابان میرداماد گرفته تا تالاروحدت در خیابان شهریار)، نوع اجرا [کمدی (رویای نیمه‌شب تابستان)، درام (براساس دوشس ملفی)، ایرانی (کاناپه)، خارجی (شاخص)]، خصوصی (سالن پالیز) یا دولتی بودن سالن (تئاتر شهر) و فصل اجرای نمایش، قیمت بلیت (از نمایش "اموافاجیا" با بهای بلیت ده هزار تومان تا نمایش "راپورت‌های شبانه دکتر مصدق" با قیمت بلیت پنجاه هزار تومان) مخاطبان نمایش‌های زیر به‌عنوان جامعه موردمطالعه درنظر گرفته شدند و در مجموع چهل و چهار تماشاگر (هر اجرا چهار نفر) موردمطالعه (مصاحبه و پرسش‌نامه) قرار گرفتند.

- نمایش "راپورت‌های شبانه دکتر مصدق" (تالار وحدت؛ کارگردان: اصغر خلیلی)
- نمایش "شاخص" (فرانسه)؛ (تئاتر شهر، جشنواره فجر)
- نمایش "و دیگر هیچ" (سال موج نو؛ کارگردان امیر پاکزاد)
- نمایش "براساس دوشس ملفی" (سالن تئاتر مستقل؛ کارگردان محمد رضایی‌راد)
- نمایش "دور دو فرمان[۱۹]" (پارکینگ دانشگاه امیرکبیر؛ کارگردان: حمید پورآذری)
- نمایش "رویای نیمه شب تابستان" (سالن تئاتر مستقل؛ مصطفی کوشکی)
- نمایش "کاناپه" (سالن پالیز؛ کارگردان: میلاد اخگر)
- نمایش "بی‌پدر" (سالن قشقایی؛ کارگردان: سیدمحمد مساوات)
- نمایش "سه خواهر" (سالن پالیز؛ کارگردان: حسن معجونی)
- نمایش "مرسولات پترزبورگ" (سالن مولوی؛ کارگردان: مازیار سیدی)
- نمایش "اموفاجیا" (سالن خانه نمایس دا؛ کارگردان: عرفان خلاقی)
- نمایش "تنها راه ممکن" (سالن نمایش باران؛ کارگردان: محمد یعقوبی)

در انتخاب تماشاگران نیز علاوه‌بر مشخصات فردی متمایز (سن، جنس)، مبنای انتخاب بدین‌شکل بود که با توجه به پرسشنامه‌هایی که پیش از شروع نمایش در بین تعدادی از آنان توزیع می‌شد و تعیین پیشینی ساختار نمونه، افراد برای مصاحبه به شکلی انتخاب شوند که هم تمایز در بین سرمایه‌های آن‌ها (سرمایه فرهنگی) و عادت‌واره‌های آنان (از پوشش گرفته تا چگونگی حضور در سالن نمایش [فردی، با دوستان و ...] و زمان حضورشان در مکان نمایش پیش از شروع اجرا) لحاظ شود.

۱-۴- روش تجزیه‌وتحلیل

برای تحلیل مصاحبه‌ها از روش تحلیل محتوا استفاده شده است. از آن‌جا که بنیان نظری جامعه‌شناسی بوردیو هم علّی و هم معنایی است و درنتیجه روش تجزیه و تحلیل داده‌های مصاحبه، باید هم «تفسیری» و هم «ساختاری» باشد، درنتیجه تحلیل محتوا هم عمل‌گرایانه[۲۰] و

۱۹- در فراخوانی جهت گفت‌وگوی گروهی با ۶ نفر از افرادی که تماشاگر اجرا بوده‌اند، مصاحبه انجام شد.

۲۰- Pragmatical

هم معنایی[۲۱] انجام گرفته است. به دلیل وجود چارچوب نظری پیشینی- نظریه میدان بوردیو- و هم‌چنین استفاده از شماری از یافته‌های پژوهش "جامعه‌شناسی مخاطبان تئاتر ایران" (راودراد، ۱۳۹۶) از روش تحلیل محتوای جهت‌دار[۲۲] برای تحلیل مصاحبه‌ها استفاده شده است. این روش را معمولاً براساس روش قیاسي متکی بر نظریه طبقه‌بندی مي‌کنند که تمایزات آن با دیگر روش‌ها براساس نقش نظریه در آن‌هاست. (ایمان و نوشادی،۱۳۹۰: ۲۴) «در این روش، کدگذاري اولیه با یک تئوری یا یافته‌هایی از یك تحقیق مرتبط آغاز می‌گردد. نظریه ازپیش‌موجود می‌تواند به تمرکز بر پرسش‌های تحقیق کمك کند. این امر پیش‌بینی‌هایی را درباره متغیرهای موردنظر یا درباره ارتباط بین متغیرها فراهم می‌کند. این موضوع می‌تواند به تعیین طرح رمزگذاری اولیه و ارتباط بین رمزها کمک کند، که نشان‌دهنده مقوله‌بندی به شیوه قیاسی است.» (مهربان،۱۳۹۴: ۴۳)

دراین‌راستا با مطالعه‌ی کل متن تمام مصاحبه‌ها و با استفاده از کدهای ازپیش‌تعیین‌شده براساس مفاهیم نظری جامعه‌شناسی بوردیو، واکنش‌ها در دو سطح نظر افراد در ارتباط با "تئاتر خصوصی و تأثیر افزایش آن‌ها بر میدان تئاتر"، "تفاوت تماشاگران تئاتر خصوصی و دولتی" و "تفسیر تماشاگران از اجرای نمایشی که دیده‌اند" علامت‌گذاری شد. در رفت‌وآمد بین مفاهیم نظریه بوردیو و هر کدام از زیرمقوله‌های کدگذاری شده، مفهوم "تازه‌واردهای میدان" و "مسیر تماشاگر در میدان" برای تحلیل صحبت‌ها و رفتار تماشاگران به مفاهیم نظریه ابتدایی اضافه شدند، چراکه در صورت‌بندی انتخاب‌ها و جبهه‌گیری تماشاگران تئاتر نقشی کلیدی‌تر ایفا می‌کردند.

تحلیل و بررسی

پیش از بررسی و تحلیل سلیقه تماشاگران و نسبت و عاملیّت‌شان با میدان تئاتر امروز تهران، این نکته را نباید از چشم دور بداریم که ازمنظر بوردیو در بازار فرهنگی- و بی‌شک در هرجای دیگری- مطابقت عرضه و تقاضا نه معلول ساده‌ی تحمیل شدن تولید به مصرف است و نه معلول تلاش آگاهانه برای تأمین نیازهای مصرف‌کنندگان، بلکه نتیجه‌ی هم‌آهنگی عینی دو منطق به‌نسبت مستقل است، یکی منطق میدان‌های تولید و دیگری منطق میدان مصرف (بوردیو،۱۳۹۰الف: ۳۱۴). به‌عبارتی در تحلیل کنش‌های تماشاگران و میدان تئاتر، علاوه‌بر دخالت دادن سایر عامل‌ها (میدان تولید، سالن‌دارها و ...) نباید این نکته را ازنظر دور داشت که بوردیو تعمدی دارد که از واژه Acteur کم‌تر استفاده کند، زیرا به کنش به معنایی که در این واژه، و نیز در واژه Sujet نهفته است، باور ندارد و معتقد است میدان در وهله‌ی اول، فضای ساخت‌مندی از جایگاه‌هاست، میدان قدرتی‌ست که تصمیمات مشخص خود را بر کسانی که وارد آن می‌شوند، تحمیل می‌کند (واکووانت،۱۳۹۳: ۳۳۶) به‌عبارتی بوردیو می‌خواهد نشان دهد که کنش‌گران بیشتر از آن‌که آزادانه عمل کنند از درون (عادت‌واره) و بیرون (میدان) عمل می‌شوند. بنابراین درنظر گرفتن مکانیسم‌های داخلی میدان تئاتر (به تمام عامل‌ها، منفعت‌ها و مبارزات جاری در آن) به‌عنوان فضایی ساخت‌مند که ناظر بر موقعیت‌های عاملان است، پیش از تحلیل کنش‌ها، عادت‌واره‌ها و سلیقه‌ی تماشاگران الزامی است.

۱-۴- تماشاگران

پس از کدگذاری و گروه‌بندی موضع‌گیری تماشاگران نسبت به افزایش شمار سالن‌ها و اجراها و تغییرات ناشی در نوع و کیفیت اجراها دو عامل کلیدی و تمایزگذار عبارت بودند از:

- پیشینه‌ی و مسیر حضور آن‌ها در میدان تئاتر
- سرمایه فرهنگی نهادی مرتبط (دانشجویان و فارغ‌التحصیلان رشته‌های سینما و نمایش)

۲۱- Semantical

۲۲- Directed Content Analysis

جدول ۱. رابطه موضع‌گیری نسبت به کیفیت اجراهای تئاتر و سرمایه فرهنگی نهادی و پیشنه حضور در میدان

گزاره	تعداد	سرمایه فرهنگی نهادی مرتبط	پیشینه حضور در میدان
تئاتر تهران ازنظر کیفی دچار افت شده است	۲۷ نفر از ۴۴ نفر (۶۷،۵)	دانشجویان سینما و تئاتر ۱۱ نفر از ۱۶ نفر (۶۸،۷٪)	بیش از ۸ سال: ۱۸ نفر از ۲۳ نفر (۷۸٪)
		دانشجویان و فارغ‌التحصیلان سایر رشته‌ها ۱۵ نفر از ۲۸ نفر (۵۳،۵٪)	بین ۴ تا ۸ سال: ۵ نفر از ۱۰ نفر (۵۰٪)
			کم‌تر از ۴ سال: ۳ نفر از ۱۱ نفر (۲۷٪)

به‌طورمشخص ۱۸ نفر از ۲۳ نفری که بیش از ۸ سال، تماشاگر تئاتر به‌طورمستمر بودند مواجه و خوانشی منفی از وضع کنونی اجراهای تئاتر داشتند. برای‌مثال المیرا رضایی (۲۶ساله، دانشجو) که از زمان هنرستان (۱۷سالگی) هر ماه به‌طورمتوسط به تماشای یک تا دو اجرا می‌رود معتقد است «تئاتر این سال‌های ما چیزی جز ابتذال، میان‌مایگی و نمایشِ عجز نبوده است» (المیرا رضایی، ارتباط شخصی: ۱۲ اسفند ۱۳۹۵) و گلناز سلطانی (۳۳ساله، مدیر بازرگانی) که از زمان دانشجویی (رشته حسابداری) تماشاگر ثابت تئاتر بوده است (به‌طورمتوسط هر ماه یک اجرا) می‌گوید «تئاتر فدای اتفاقات تماشاگرپسند می‌شود» (گلناز سلطانی، ارتباط شخصی: ۲۶ بهمن ۱۳۹۵) ترجیع‌بند صحبت‌های این گروه از تماشاگران است که معتقدند آن‌چه تئاتر خصوصی نامیده می‌شود، موجب به انحراف‌ها و خلل‌های بنیادین در تئاتر شده است تا بدان‌جا که می‌توان در تئاتر نامیدن شماری از اجراها تردید کرد: «فکر کنم باید از خودمان بپرسیم آیا آن‌چه تولید می‌شود تئاتر است؟» (محمدعلی تفرشی، ارتباط شخصی: ۱۲ خرداد ۱۳۹۶). محمدعلی تفرشی (۳۹ساله، گرافیست) دلسردی خود از کیفیت اجراها را در حدی بیان می‌کند که موجب شده است برخلاف دهه هفتاد شمسی که به تماشای حداقل بیست اجرا در سال می‌نشست، در سال‌های اخیر هر دو سه ماه یک بار به تماشای تئاتر می‌رود (محمدعلی تفرشی، ارتباط شخصی: ۱۲ خرداد ۱۳۹۶). این درحالی است که تنها ۹ نفر از ۲۱نفری که پس از ۲۰سالگی، نخستین تجربه تماشای تئاتر را داشتند، موضع‌گیری‌ای منفی نسبت به این شرایط داشتند و از جبهه‌گیری‌های تند در مواجه‌شان با وضعیت اکنون تئاتر تهران خبری نیست.

با درنظر گرفتن این امر که مرزها در میدان اغلب مبهم و موردمناقشه هستند، می‌توان گفت که خود تعریف میدان تئاتر و تعیین مرزهای آن موضوع مبارزه در بین تماشاگران است. و شماری از تماشاگران که پیشینه طولانی‌تری در حضور در میدان تئاتر را دارند و برخوردار از سرمایه فرهنگی نهادی در حوزه‌ی هنر و تئاتر هستند، با شک‌وتردید شماری از اجراهای خصوصی را در میدان تئاتر [مشروع] طبقه‌بندی می‌کنند. کارکرد این سرمایه نهادی آموزشی بیش از هرجا در موضع‌گیری خود اهالی و اساتید دانشگاه‌های تئاتر نمود می‌یابد. عباراتی هم‌چون «تئاتر ما احمق شده است». (رضا سرور، ارتباط شخصی: ۱۱ دی ۱۳۹۵) «تماشاگر ما صرفاً مصرف‌کننده است» (اسماعیل شفیعی، ارتباط شخصی: ۱۸ بهمن ۱۳۹۵) «تماشاگر ما قادر به تشخیص نیست». (قطب‌الدین صادقی، ارتباط شخصی: ۱۰ آذر ۱۳۹۵) بیش ازهرچیز مؤید این نکته است که ایدئولوژی سلیقه که

در میدان دانشگاه غیرعامیانه است تاحدودزیادی میدان تئاتر را به دو حوزه متفاوت غیرخصوصی و خصوصی تقسیم می‌کند و به‌تبع آن تماشاگران را نیز به دو کاست متخاصم: یکی کسانی که می‌فهمند و دیگری کسانی که نمی‌فهمند، تقسیم می‌کند. «نوعی از تماشاگر که من نامی برایش ندارم» (مهندس‌پور، ارتباط شخصی ۲۷ فروردین ۱۳۹۶) به‌عبارتی کاربست سرمایه آموزشی در میدان تئاتر بیشتر معطوف به مبارزه در میدان تئاتر است تا استراتژی در میدان. «استراتژی‌ها معطوف به انباشتن و اندوختن سرمایه (معمولاً سرمایه‌ی نمادین) هستند. و مبارزه معطوف به قدرت و تحمیل مجموعه‌ای از هنجارها و نمادهای نوکیشانه یا کهن‌کیشانه هستند» (لش،۱۳۸۸: ۳۵۶) مبارزه‌ای که نه‌فقط بر سر ارزش و کیفیت اجراها بلکه هم‌چنین بر سر درجه‌ی خودمختاری میدان تئاتر نیز شکل می‌گیرد. تعدد مکان‌های نمایشی و به‌تبع آن تغییرات در میدان تئاتر و حضور عامل‌های جدید (سالن‌دارها، ستارگان سینما، رسانه‌ها و تماشاگران تازه‌وارد) موجب شده است که دیگر افراد برخوردار از سرمایه فرهنگی نهادی در حوزه تئاتر، میدان قدرت در میدان تئاتر نبوده و قادر به تعیین و تثبیت داوهای مشروع مبارزه اجتماعی نباشند.

با وام‌گیری از مفهوم تازه‌واردهای طبقه[۲۳] بوردیو و مسیر[۲۴] اجتماعی می‌توان این تمایزها را با مفاهیم "تازه‌واردهای میدان" و "مسیر تماشاگران در میدان" تبیین کرد. در میدان تئاتر تهران. کسانی که به‌تازگی وارد این میدان شده‌اند، در برابر کسانی قرار می‌گیرند که سرمایه‌ی خود را مدیون تلاش و تقلای آموزشی به هدایت نظام آموزشی یا مرهون خودآموختگی هستند، و رابطه‌ی آن‌ها با تئاتر بسی جدی‌تر و خشک‌تر است. این سرمایه‌ی فرهنگی گروه دوم تماشاگران نوعی اعتمادبه‌نفس به آن‌ها اعطا می‌کند که با قطعیت برخورداری از مشروعیت فرهنگی همراه است. این قطعیت در موضع‌گیری معمولاً در نسبت به دو عامل نمود می‌یابند: سیاست‌گذاری‌های دولت (که به‌نظر بیشتر این تماشاگران درعمل میدان قدرت به آن تقلیل می‌یابد) و تماشاگران تازه‌وارد.

یازده نفر از ۱۶ تماشاگری که دانشجو یا فارغ‌التحصیل رشته نمایش بودند و هم‌چنین ۱۶ نفر از ۲۳ تماشاگری که بیش از ۸ سال است که به تماشای تئاتر می‌روند، به‌شکل‌صریح یا ضمنی از همگانی شدن و مد شدن تئاتر گلایه کرده‌اند.

۲۳- تازه‌واردهای طبقه: این عده که بیشتر در طبقه‌ی متوسط جدید قابل‌شناسایی هستند، بر سر به‌کرسی‌نشاندن طبقه‌بندی‌های خود وارد مبارزه با اعضای جاافتاده‌تر طبقات مسلط می‌شوند که ذوق و سلیقه‌ی زیبایی‌شناختی متفاوتی را دارا هستند. (لش، ۱۳۸۸: ۳۵۸ - ۳۵۹)

۲۴- منظور از مسیر نزد بوردیو تغییر دو خصوصیت حجم و ترکیب سرمایه در طول زمان است که با خط سیر پیشین و بالقوه در فضای اجتماعی آشکار می‌شود. (بوردیو،۱۳۹۰الف: ۱۶۸).

جدول ۲. موضع‌گیری نسبت به تماشاگران تازه‌وارد به میدان تئاتر

گزاره	تعداد	سرمایه فرهنگی نهادی مرتبط	پیشینه حضور در میدان
مد شدن تئاتر و نیاز به تربیت تماشاگران	۲۳ نفر از ۴۴ نفر (۵۲٫۲٪)	دانشجویان سینما و تئاتر ۱۱ نفر از ۱۶ نفر (۶۸٫۷٪)	بیش از ۸ سال: ۱۶ نفر از ۲۳ نفر (۶۹٫۷٪)
	۱۹ نفر از ۴۴ نفر (۴۳٪)	دانشجویان و فارغ‌التحصیلان سایر رشته‌ها ۹ نفر از ۲۸ نفر (۳۲٪)	بین ۴ تا ۸ سال: ۴ نفر از ۱۰ نفر (۴۰٪)
			کم‌تر از ۴ سال: ۴ نفر از ۱۱ نفر (۳۶٪)

– «امروزه دیگر تئاتر دیدن مد شدن است.» (پیام واثق، ارتباط شخصی: ۲۹ خرداد ۱۳۹۶)
– «قبلاً، تا شش هفت سال پیش، تماشاگر تئاتر، دانشجویان و گروه مشخصی بودند.» (بهاران ابراهیمی، ارتباط شخصی: ۸ مهر ۱۳۹۶)
– «تئاتر رفتن هم مثل سینما رفتن شده است.» (زهرا محققی‌نیا، ارتباط شخصی: ۱۹ آبان ۱۳۹۶)
– «شاید بتوان گفت تئاتر دیگر هنر توده‌ای شده است.» (بهنام دارابی، ارتباط شخصی: ۱۷ تیر ۱۳۹۶)
– «تماشاگر سالن خصوصی محدود به یک قشر خاص نیستند.» (محدثه طاعت‌فر، ارتباط شخصی: ۱۱ مهر ۱۳۹۶)

به‌نظر می‌رسد در صحبت‌ها و جبهه‌گیری‌های تماشاگران، مد بدون این‌که خودش یک معیار باشد، به‌عنوان یک جایگزین برای معیار سلیقه کارکرد دارد. درحقیقت وجه تمایزگذار و طبقه‌بندی‌کننده‌ی سلیقه ازمنظر بوردیو، استعداد تفسیر و تحلیل مُد را نیز داراست. چراکه برای‌مثال ازنظر زیمل (۱۹۸۱) مد عبارت است از نوعی سازوکار تمایزگذاری و همانندسازی اجتماعی که پناهگاه موقتی در مقابل تهدید برابرکننده‌ی پول را فراهم می‌کند. در جامعه‌ی مدرن که بر اقتصاد پولی استوار است، مد به انسان کمک می‌کند بر تنشی که بین اصول و اقتضاهای برابری و تفاوت، یا اصول آزادی مثبت و منفی (به‌عبارت‌دیگر بین خودشکوفایی و استقلال) ایجاد می‌شود، دست‌کم به‌طورموقت غلبه یابد. (گرونو، ۱۹۸۶: ۲۲)

در گزاره‌ی «مد شدن تئاتر» همین وجه دوگانه‌ی همانندسازی اجتماعی/تمایزگذاری اجتماعی و تغییر و یا تشدید آن می‌تواند، موردتفسیر قرار گیرد. به‌ویژه که وقتی که این مد شدن سلیقه در تناظر و پیوستار با فقدان سلیقه قرار می‌گیرد. پیام واثق (۲۳ساله)، دانشجوی رشته نمایش در دانشگاه هنر بعد از گفتن «امروزه دیگر تئاتر دیدن مد شدن است.» اضافه می‌کند که: «این‌ها [تماشاگران تئاتر خصوصی] نمی‌توانند کار خوب و بد را از هم تشخیص دهند» (پیام واثق، ارتباط شخصی: ۲۹ خرداد ۱۳۹۶) یا در نمونه‌ای دیگر بهنام دارابی (۳۱ساله) که ۱۱ سال تماشاگر پیگیر تئاتر بوده است می‌گوید که: «انگار که به مرکز خرید و مال می‌روند» (بهنام دارابی، ارتباط شخصی: ۱۷ تیر ۱۳۹۶) تعبیر آن‌ها از مد ضد «سلیقه‌ی خوب» و با ادبیات بوردیویی در تضاد با سلیقه‌ی مشروع است. مد ربطی به قضاوت‌های ذوقیِ اصیل ندارد و درواقع مصداقی از تقلید بدون تأمل و کورکورانه است. (زهرا محققی‌نیا، ارتباط شخصی: ۱۹ آبان ۱۳۹۶) می‌توان گفت ازنظر آن‌ها سلیقه امری بدیهی است و قضاوت‌های ذوقی، دست‌کم در سطح ذهنی، به‌طورکلی بین همگان مشترک

است و قضاوت اشتباه یا ناشی از نادانی و یا خطا است. وقتی در ارتباط با تئاتر از واژه مد استفاده می‌شود، مد از بستر سلیقه موردتحلیل قرار می‌گیرد. به‌عبارتی همان‌گونه که بوردیو در نقد کانت می‌نویسد یک عقل سلیم، یک حس مشترک، یا اجتماعی از ذوق و احساس جهان‌شمول مفروض پنداشته می‌شود تا به‌واسطه‌ی [فقدان] آن، دیگران مورد نقد و تقبیح قرار بگیرند. به‌عبارتی مُدپرستی کورکورانه به سطح زیباشناسی ارتقاء داده می‌شود و سپس تحت‌عنوان مُد تعریف و تحقیر می‌شود. خشونت در کلام این دو گروه نسبت به تماشاگران تازه‌وارد عیان است و معتقدند این تماشاگران تازه‌وارد نیازمند تربیت و آموزش هستند. به‌عنوان‌نمونه بهار احمدی‌فرد (۲۶ساله و دانشجوی کارشناسی‌ارشد عکاسی) معتقد است: «با امپراتوری تماشاگر مواجهیم» (بهار احمدی‌فرد، ارتباط شخصی: ۱۱ بهمن ۱۳۹۵)، این موضع‌گیری‌های تند در دانشجویان و فارغ‌التحصیلان رشته‌ی نمایش، شدت بیشتری می‌یابد.(جدول ۲) سیما عبدالهی (۲۹ساله و فارغ‌التحصیل رشته کارگردانی نمایش) می‌گوید: «باج دادن به تماشاگر، تئاتر ما را نابود کرده است». (سیما عبدالهی، ارتباط شخصی: ۱۴ اردیبهشت ۱۳۹۶). چنین مواجهی در میان تماشاگرانی که پیشینه حضورشان در میدان تئاتر مشروع، به پیش از زمان دانشجویی و به‌واسطه خانواده و علاقه‌ی والدین به تئاتر رخ داده است نیز مشاهده می‌شود. ۸ نفر از ۹نفری که پیش از ۱۸سالگی و به همراه خانواده شروع به تماشای تئاتر کرده‌اند، با همین خشونت از سلیقه‌ی تماشاگران تئاتر و کیفیت تئاترها صحبت می‌کنند. به‌عنوان‌نمونه، امین فرخی حقیقت (۳۷ساله) فارغ‌التحصیل حقوق که به دلیل علاقه‌ی پدرش از ۱۵سالگی تماشاگر ثابت تئاتر شده است می‌گوید: «تئاتر ما عملاً از دست رفته است» و «ما تماشاگرهای قدیمی تئاتر دیگر در سالن احساس غریبگی می‌کنیم» (امین فرخی حقیقت، ارتباط شخصی: ۱۴ اردیبهشت ۱۳۹۶)

موضع‌گیری‌هایی که بیشتر حتی در جمله‌بندی‌های آنان با مجهول ساختن ساختار جمله، و حذف فاعل نمود می‌یابد. غیابی که ارجاع به همین تماشاگران تازه‌وارد و یا سیاست‌گذاری‌های دولتی دارد: «موجب افت کیفیت اجراها شده‌اند» (علی ملامحمدی[۲۵]، ارتباط شخصی: ۲۴ تیر ۱۳۹۶) «هیچ درک و سوادی برای فهم تئاتر ندارند» (سهیل سازگار[۲۶]، ارتباط شخصی: ۱۴ تیر ۱۳۹۶) بنابراین در ارتباط با تماشاگران تازه‌واردی که به‌تازگی به‌واسطه افزایش سالن‌های نمایش و حضور سلبریتی‌های سینمایی در اجراها پا به میدان تئاتر گذاشته‌اند، نه خشونت نمادین بوردیو بلکه به‌شکلی‌واضح قابل‌مشاهده است. این تماشاگران جدید نه‌تنها در قضاوت‌ها و طبقه‌بندی‌هایی که انجام می‌دهد، بلکه در عادت‌واره‌های فیزیکی و کلامی‌اش در پیش، حین و پس از اجرای نمایش، از انتخاب‌ها و کنش‌های متمایزی برخوردار هستند. از سلفی گرفتن با گوشی موبایل پیش و پس از اجرای نمایش، حضور و تماشای نمایش در میان جمع‌های دوستانه و خانوادگی تا تأثیر موقعیت جغرافیایی سالن نمایش در انتخاب نمایشی که به تماشای آن می‌روند. به‌عنوان‌نمونه سارینا شاد (۲۳ساله)، دانشجوی کارشناسی تغذیه که دومین تجربه‌ی تماشای تئاتر را به نمایش «رؤیای نیمه‌شب تابستان» پشت‌سر می‌گذارد، علت عکس سلفی گرفتن در سالن را خاطره‌سازی و اشتراک‌گذاری در اینستاگرام می‌نامد. (سارینا شاد، ارتباط شخصی: بهمن ۱۳۹۵) و این از همان جنس کنش‌هایی است که به‌شدت موردانتقاد تماشاگران با پیشینه‌ی طولانی‌تر در میدان تئاتر قرار می‌گیرد. برای‌مثال مجتبی حسینی‌نیا (۲۶ساله) که هفت سال تماشاگر پیگیر تئاتر بوده است می‌گوید: «این‌ها فقط برای عکس و استوری گذاشتن تو اینترنت به سالن تئاتر می‌آیند» (مجتبی حسینی‌نیا، ارتباط شخصی: خرداد ۱۳۹۶) موضع‌گیری‌هایی که حتی زمان حضور تماشاگران پیش

۲۵ – ۳۱ساله و فارغ‌التحصیل کارشناسی‌ارشد سینما، دانشگاه هنر تهران

۲۶ – ۲۴ساله، دانشجوی کارشناسی طراحی صحنه، دانشگاه سوره تهران

از شروع اجرای نمایش را نیز شامل می‌شود. کمیل منصوری (۳۰ساله) که فارغ‌التحصیل رشت کامپیوتر در مقطع کارشناسی‌ارشد است می‌گوید: «این تماشاگران تنها پنج دقیقه قبل از شروع نمایش در سال حضور می‌یابند و بلافاصله بعد از پایان نمایش می‌روند» (کمیل منصوری، ارتباط شخصی: اسفند ۱۳۹۵) بنابراین تفاوت در منش که نشان‌گر تفاوت در شیوه‌ی اکتساب است، تنها نه در تفاوت در ترکیب سرمایه پیوستگی دارد، بلکه با چگونگی کسب آن (سرمایه فرهنگی نهادی) برای مشخص کردن تفاوت‌ها در نوع انتخاب‌ها و قضاوت‌ها عاملی مهم و تأثیرگذار است. همان‌طور که تفاوت در سرمایه‌ی فرهنگی برای مشخص کردن تفاوت‌های بین میدان‌های تئاتر عاملی کلیدی است.

در ارتباط با سرمایه‌های فرهنگی این تماشاگران، دو نکته بیش از هرچیز قابل‌مشاهده است. تمایز اساسی که بین تماشاگران هنگام پاسخ دادن به پرسشی مبنی بر نام بردن از نام نویسنده لیستی مشتمل بر بیست نمایشنامه، برقرار می‌شود. تمایزی که بیش از هرچیز ناشی از سرمایه آموزشی و سابقه تحصیل در رشته‌های هنری است. از ۲۸نفری که سابقه تحصیلی در رشته‌های نمایش نداشتند، تنها ۶ نفر به بیش از نصف پرسش‌ها پاسخ صحیح دادند. به‌عبارتی می‌توان گفت تماشاگران با میزان سرمایه فرهنگی نهادی هنری متفاوت بیش از آن‌که ازنظر میزان شناخت و تحلیل تئاتر با هم تفاوت داشته باشند، ازنظر میزان آشنایی با تئاتر با هم متفاوت‌اند.

جدول ۳. پاسخ درست به حداقل نیمی از پرسش‌نامه نام بردن نویسندگان نمایش‌نامه‌ها

گروه	تعداد
دانشجویان رشته‌های سینما و تئاتر	۱۳ نفر از ۱۶ نفر (۸۱٪)
دانشجویان سایر رشته‌ها	۶ نفر از ۲۸ نفر (۲۱٪)
تماشاگرانی که بیش از ۸ سال مخاطب پیوسته تئاتر هستند.	۱۵ نفر از ۲۳ نفر (۶۵٪)
تماشاگرانی که بین ۴ تا ۸ سال مخاطب پیوسته تئاتر هستند.	۵ نفر از ۱۰ نفر (۵۰٪)
تماشاگرانی که کم‌تر از ۴ سال مخاطب پیوسته تئاتر هستند.	۲ نفر از ۱۱ نفر (۱۸٪)

تمایز و نسبت مشخصی بین این تماشاگران و سالن‌هایی که در آن به تماشای تئاتر می‌روند (از میان ۱۶ نفری که تنها به کمتر از ۵ پرسش، پاسخ صحیح دادند، ۱۳ نفر فقط در سالن‌های تجاری- حرفه‌ای به تماشای نمایش می‌روند) و هم‌چنین نوع تفسیر و تحلیل‌شان از اجرا وجود دارد.

جدول ۴: اولویت فرم و تکنیک در تحلیل اجراهای تئاتر

گزاره	تعداد	سرمایه فرهنگی نهادی مرتبط	پیشینه حضور در میدان
اولویت فرم و تکنیک در تحلیل اجراهای تئاتر	۲۱ نفر از ۴۴ نفر (۴۸٪)	دانشجویان سینما و تئاتر ۱۰ نفر از ۱۶ نفر (۶۳٪)	بیش از ۸ سال: ۱۶ نفر از ۲۳ نفر (۶۹،۷٪)
		دانشجویان و فارغ‌التحصیلان سایر رشته‌ها ۸ نفر از ۲۸ نفر (۲۸٪)	بین ۴ تا ۸ سال: ۵ نفر از ۱۰ نفر (۵۰٪)
			کم‌تر از ۴ سال: ۵ نفر از ۱۱ نفر (۴۵٪)

به‌عنوان‌نمونه در ارتباط با کیفیت اجرای نمایش‌ها تماشاگرانی که از سابقه‌ی تحصیلات دانشگاهی هنری برخوردارند، در تحلیل‌های خود اصرار زیادی بر تکیه بر مؤلفه‌های تکنیکی و فرمال اجرا دارند تا اشاره به مضمون و محتوای نمایش. به‌عنوان‌نمونه مریم نوری (۲۰ساله) دانشجوی کارشناسی تئاتر در دانشگاه سوره در ارتباط با اجرای نمایش "دوشس ملفی" می‌گوید: «تنوع و تکثر میزانسن‌ها و قاب‌ها در حدی خوب بود که آدم متوجه زمان طولانی اجرا نمی‌شد». (مریم نوری، ارتباط شخصی : ۱۴ بهمن ۱۳۹۵). مصطفی فراهانی (۱۹ساله) و دانشجوی کارشناسی نمایش در دانشگاه هنر در ارتباط با نمایش "کاناپه" معتقد است: «اصلاً چیزی به اسم ریتم در اجرا وجود نداشت». (مصطفی فراهانی، ارتباط شخصی: ۲۸ اردیبهشت ۱۳۹۶) در تمایز با تماشاگرانی قرار می‌گیرند که مبنای قضاوت‌شان بیشتر مضمون و محتوای اثر است. برای‌مثال سینا دادخواه (۲۳ ساله) دانشجوی کارشناسی مکانیک دانشگاه آزاد در ارتباط با نمایش "کاناپه" معتقد بود «داستان ماجرا به زندگی جوان‌های هم‌نسل من نزدیک بود». (سینا دادخواه، ارتباط شخصی: ۹ تیر ۱۳۹۶). مریم رحیم‌پور (۳۴ساله) فارغ‌التحصیل کارشناسی‌ارشد مترجمی زبان انگلیسی در ارتباط با نمایش "دوشس ملفی" می‌گوید «هیچ دغدغه و مضمونی نداشت». (مریم رحیم‌پور، ارتباط شخصی: ۱۳ تیر ۱۳۹۶) به‌عبارتی با ادبیات بوردیویی یک سمت تماشای ناب که به معنای گسستن از نگرش متعارف به جهان است که به‌معنای واقعی کلمه، نوعی انفصال اجتماعی است و همواره فرم و شکل را به کارکرد و محتوا ترجیح می‌دهد و سمت دیگر نوعی سلیقه‌ی پرورش‌نیافته‌تر که بر پایه‌ی تأیید و تحکیم پیوستگی هنر و زندگی استوار است و اجرای نمایش فقط در صورتی موجه دانسته می‌شود که موضوع نمایش، شایسته‌ی بازنمایی باشد.

همان‌طور که مشخص است این تمایز بین سلیقه‌ی این دو گروه از تماشاگران، بیش از آن‌که مبتنی بر الگوی سلیقه‌ی بوردیو باشد (مشروع، میان‌مایه و عامیانه) باشد، بر مبنای یک طبقه‌بندی دوگانه است. به‌نوعی می‌توان گفت تقابل سلیقه‌ها که پیش‌ازاین به شکلی سلبی در تئاتر حرفه‌ای/ تئاتر آزاد (گلریز، بولینگ عبدو ...) خود را نشان می‌داد در تقابل قضاوت‌ها در ارتباط با آن‌چه تئاتر حرفه‌ای/حرفه‌ای آزاد می‌توان نامید، نمایان می‌شود. نکته اما این‌جا است که این تقابل دوگانه مابه‌ازایی در مکان‌های تئاتری (دولتی و خصوصی) ندارد و حتی می‌توان گفت با نوعی تمایززدایی در مکان‌های نمایشی مواجه هستیم. هرچند بیشتر سالن‌دارها در صحبت خود بر مفاهیمی هم‌چون تئاتر مستقل، تمایز با دولت و هویّت مکان نمایشی خود تأکید می‌کنند [مصطفی کوشکی مدیر سالن "تئاتر مستقل" می‌گوید: «تماشاخانه‌های خصوصی باید برای خودشان چهارچوب مشخصی ازنظر سبک و شیوهٔ اجرایی، محتوای آثار و حتی ازنظر مناسبات اقتصادی و مالی برای خود

تعریف کنند» (مصطفی کوشکی، ارتباط شخصی بهمن ۱۳۹۵)] ولی با نگاهی به برنامه اجراهای سالن‌های نمایش به‌سادگی مواجه می‌شویم که هوّیت متمایزی در اجراهای آن نمایش‌ها نمی‌توان یافت و معدود مکان‌هایی هم‌چون "سالن موج نو" که در جست‌وجوی برخورداری از هویّت دانشجویی و پشتیبانی از آثار کم‌خرج (اجرای رپروتوار کارهای کلاسی به انتخاب اساتید)، تن ندادن به اقتصاد بازار بودند، کارشان به تعطیلی کشید. کارگردانانی که پیش‌ازاین در سالن‌هایی مستقل اجراهایی زیرزمینی داشتند نیز پای‌شان به سالن‌های خصوصی که مبتنی بر اقتصاد بازار عمل می‌کنند و از هویتی تجاری برخوردارند، باز شده است (اجرای "دوشس مالفی" رضایی‌راد در سالن تئاتر مستقل و یا اجرای نمایش "سی" به کارگردانی اصغر دشتی در کاخ سعدآباد) و علاوه‌براین با اجراهای زیادی (۱۱ اجرا از شهریور ۱۳۹۵ تا شهریور ۱۳۹۶) مواجهیم در دو نوبت از سال در دو سالن مجزا اجرا می‌شوند که پیش‌ازاین هویّت‌های متمایزی را نمایندگی می‌کردند (از نمایش "مضحکه‌ی شبیه قتل" حسین کیانی در "تئاتر باران" و "تئاتر شهر" گرفته تا اجرای ماتریوشکا به کارگردانی پارسا پیروزفر و آشپزخانه به کارگردانی حسن معجونی). بنابراین می‌توان اشاره کرد که هوّیت مکان‌های نمایشی در تهران دیگر از هویّت متمایزی برخوردار نیستند. چراکه سطح پایین‌تر سرمایه فرهنگی تماشاگران سالن‌های خصوصی (راودراد،۱۳۹۶: ۱۶۴) موجب شده است که رابطه بین سالن‌های تئاتر و گروه اجرایی تئاتر به سمتی پیش برود که منطق میدان تئاتر، ناگزیر به اتخاذ راهکارهای تضمین بازگشت سرمایه اقتصادی شود. پیروی ازاین‌رویه‌ی سالن‌های خصوصی به‌وسیله‌ی سالن‌های دولتی را می‌توان نشانی از تمایززدایی هویّت این میدان‌ها دانست.

و اگر با ادبیات بوردیویی تمایزیابی را به‌معنای خودمختاری[۲۷] میدان درنظر بگیریم، تمایززدایی به معنای ازبین رفتن این خودمختاری است. خودمختاری‌ای که روزبه‌روز بیشتر ازسوی نیروهای ناهمگون بازار و رسانه‌ها تهدید می‌شود؛ نیروهایی که نسل فعلی هنرمندان تئاتر بسیار مشتاقند برای پاداش‌های موقتی چون ثروت و شهرت، آثار خود را به آن‌ها بفروشند. دراین‌بین این سلیقه تماشاگران تئاتر خصوصی است که قدرت تحمیل خواسته خود به میدان تئاتر و یک‌دست‌سازی آن را دارد. فرایندی که تنها محدود به میدان تئاتر خصوصی باقی نمانده، و میدان تئاتر تهران را تحت‌تأثیر قرار داده است. هرچند سالن‌های دولتی هنوز واجد تمایزهایی نسبت به سالن‌های تئاتر خصوصی هستند. برای‌مثال هم‌چون سالن‌های خصوصی از سلبریتی‌های سینما و سایر هنرها برای تبلیغ و یا بعضا حتی فروش بلیت در گیشه استفاده نمی‌کنند، ولی دیگر هم‌چون گذشته مرز مشخصی و پررنگی در سیاست‌های انتخاب نمایش‌های خود ندارند. به‌عبارتی این‌جا می‌توان هم‌رأی با سارتر بود که بورژوازی هیچ‌وقت کنترلِ مستقیمی بر هنرمند ندارد بلکه از طریق مکان اعمالِ نفوذ می کند.

این تمایززدایی را در میدان تولید نیز می‌توان مشاهده کرد. چراکه سلایق به‌عنوان مجموعه‌ای از کنش‌ها و خصوصیات یک شخص یا یک گروه حاصل برخورد- با نوعی هماهنگی از پیش موجود- میان کالا و سلیقه هستند. به‌عبارتی در برخورد بین اثر هنری و مصرف‌کننده، یک طرف ثالث غایب نیز وجود دارد؛ کسی که اثر را تولید کرده است و کاری را بنا بر سلیقه‌ی خود به لطف ظرفیت تبدیل سلیقه‌اش به ابژه انجام داده است و آن را از حالت روحی یا دقیق‌تر، حالت جسمی به چیزی قابل‌رؤیت و مطابق با سلیقه خود تبدیل کرده است. به تعبیر بوردیو «عینیت‌دهنده به سلیقه همان رابطه‌ای را با محصولات عینیت‌یافته خود دارد که مصرف‌کننده با آن محصول دارد. ممکن

۲۷- بوردیو در این ارزیابی خویش که این خودمختاری از چه‌چیزی یا در مقابل چه‌چیزی است، کاملًا ثابت‌قدم نیست. گاهی این خودمختاری، خودمختاری از طبقات مسلط در «میدان قدرت» است (مثل انسان فرهنگستانی). و گاهی نیز خودمختاری از کل میدان اجتماعی مطرح است (لش،۱۳۸۸: ۳۴۸).

است آن را مطابق سلیقه خود بیابد یا نیابد.» (بوردیو، ۱۳۹۵: ۱۹۳-۱۹۴) (دیگر حضور ستارگان سینما معدود به اجراهایی معدود نیست، و کارگردان‌هایی که پیش‌ازاین در مقابل این روند جبهه می‌گرفتند نیز تن به قاعده بازار، استفاده از سرمایه‌ی نمادین این ستاره‌های سینما و تلویزیون و تمایلات تماشاگران تازه‌وارد داده‌اند) هم‌چنین افزایش تعداد اجراهای گروه‌های نمایشی در سال خود مؤید تغییر در پروسه‌ی تولید در میدان تئاتر است. (طیف گسترده‌ای از کارگردانان از حسن معجونی گرفته تا محمد مساوات سال دو الی سه نمایش اجرا می‌کنند) این تغییر موجب ایجاد نقش‌هایی جدید نیز در میدان تولید تئاتر شده است. عامل‌هایی هم‌چون مدیر تولید، مدیر طرح و مدیر پروژه که چندی است در لیست عوامل اجرا بر روی پوسترها درج می‌شوند، نشان از این گذار به تجاری شدن و شکل‌گیری صنعت تئاتر می‌دهد. صنعتی که ناگزیر از تبعیت از سلیقه تماشاگر است. به‌عنوان‌نمونه اصغر دشتی اگرچه در نقد این خشونت بازار می‌گوید که «اجراهای پرخرج و برخوردار از سلبریتی سایر اجراها را بایکوت خبری می‌کنند و تماشاگر عام تحت تأثیر بمباران خبری آن‌ها قرار می‌گیرد» (اصغر دشتی، ارتباط شخصی: ۷ آبان ۱۳۹۵) خود در اجرای نمایش "سی" در کاخ نیاوران همین رویکرد را با حضور مهدی پاکدل، سحر دولتشاهی، امیر جدیدی و همایون شجریان و قیمت بلیط صد و نود هزار تومان پی می‌گیرد. به‌عبارتی این دیالکتیک ادعا و تمایز یکی از مبنای دگرگونی در میدان تولید تئاتر است. نمونه‌ی دیگر در ارتباط با گروه تئاتر لیو و حسن معجونی صادق است که ازیک‌سو سیاست گروه نمایشی خود را تئاتر غیرانتفاعی می‌نامد اما در تجاری‌ترین سالن‌های نمایش تهران (تئاتر مستقل و پالیز) به اجرای نمایش‌های خود می‌پردازند. به‌عبارتی همان‌طور که بوردیو می‌گوید «منافع ما در نهایت پیامدهای اقتصادی دارند، اما همیشه در قالب واژه‌های صریح اقتصادی بیان نمی‌شوند» (گرنفل،۱۳۸۸: ۲۴۰) در میدان تولید تئاتر نیز، درواقع تولیدات نمادین و حُسن‌تعبیرهای کلامی تلاشی در جهت تغییر قیافه و اختفای امر مادی هستند. حضور بازیگرانی هم‌چون باران کوثری و بهنوش بختیاری در اجراهای کارگردانان مستقلی هم‌چون رضایی‌راد و حمید امجد خود می‌تواند مؤید همین نکته باشد. این که ورای تمام توجیهات و دلایل، بسیاری از کنش‌ها بدون این‌که به‌لحاظ‌ذهنی اقتصادی باشند، به‌لحاظ عینی اقتصادی هستند (بوردیو، ۱۹۹۰: ۹۰) درحقیقت همان‌گونه که بوردیو می‌گوید، سرمایه فرهنگی و نمادین با ادعای غیرانتفاعی بودن و ارزش ذاتی داشتن، ابزاری بودن خود را نفی می‌کنند (مور،۱۳۸۸: ۱۷۲) اگر بخواهیم نسبت و رابطه‌ی این تغییرات در میدان تولید و هم‌چنین مکان‌های نمایشی را با تماشاگران تئاتر و سلیقه‌ی آنان تحلیل و صورتبندی کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که افزایش سالن‌ها و به‌تبع آن افزایش مخاطب، شکل نمود (فیگوراسیون) میدان تئاتر را تغییر داد و تماشاگران به عامل مهمی در میدان پهن دامنه تولید تئاتر بدل شدند. پیش از قطع حمایت‌های مالی دولت و شکل‌گیری سالن‌های خصوصی تئاتر، میدان تئاتر مبتنی بر یک میدان تنگ دامنه بود که اجراها برای سایر «تولیدکنندگان» تولید می‌شود، یعنی برای عاملان و نهادهای همان میدان، و طرف عرضه درعین‌حال طرف تقاضا نیز بود. به‌عبارتی تماشاگران تئاتر از میزان بالایی از سرمایه فرهنگی برخودار بودند که اغلب یا به‌واسطه‌ی نهادهای آموزش هنر یا سابقه فعالیت تئاتری ایجاد شده بود. ورود تماشاگران تازه‌وارد به میدان تئاتر مشروع، عامل و بازگیری کلیدی به مبارزات پیشین که عبارت بودند از:

- مبارزه بین تولیدکنندگان تئاتر (تئاتر بدنه، تئاترهای تجربی و آوانگارد و آن‌چه مابین این دو است)
- مبارزه بین مکان‌های تئاتری (تئاتر بدنه، تئاترهای تجربی و آوانگارد و آن‌چه مابین این دو است)
- میان تولیدکنندگان دانش در ارتباط با میدان تئاتر (دانشگاهیان، منتقدان و ...)

اضافه کرد. تماشاگرانی که هرچند از سرمایه فرهنگی کم‌تری نسبت به گذشته برخوردار هستند

(راودراد،۱۳۹۶: ۱۶۴) ولی وابستگی روزافزون میدان تئاتر به سرمایه برای تولید و جذب بازیگران مشهور، نیاز به بازگشت سرمایه و حضور مخاطب، منجر به عاملیّت بیشتر و کارکرد کلیدی آن‌ها در میدان تئاتر شود. و این یعنی سلیقه‌ی میان‌مایه‌ی کاربستی کلیدی در مبارزات و استراتژی‌های عاملین مختلف در میدان تئاتر ایفا می‌کند.

پس به نوعی این‌جا ما شاهد نوعی سانسور اقتصادی در تئاتر هستیم؛ به تعبیری که بوردیو آن را به‌کار می‌برد. «هنگامی که می‌گویم میدان مانند سانسور عمل می‌کند، منظورم این است که میدان ساختار خاص توزیع نوع خاصی از سرمایه است و کسی که در یک میدان وارد می‌شود بلافاصله در یک ساختار خاص قرار می‌گیرد. یعنی ساختار توزیع سرمایه: گروهی که اختیار سخن را به او می‌دهد یا نمی‌دهد، برای او اعتبار قایل می‌شود یا نمی‌شود.» (بوردیو، ۱۹۹۵: ۹۱)

بنابراین می‌توان گفت که هرچند معمولاً نظام آموزشی تنها کارگزاری است که قدرت انتقال سلسله‌مراتب استعدادها و شناخت‌هایی را دارد که میدان تئاتری مشروع و سلیقه وابسته بدان را تشکیل می‌دهند. اما با تغییرات رخ‌داده در میدان تئاتر (افزایش عامل‌ها در میدان پهن دامنه تولید) دیگر قادر نیست هنجارهای ادراک مختص به خود را به سایر عامل‌ها (تماشاگران) تحمیل کند و طرزادراکی را که قریحه‌ی خاصی و توانش خاصی را به‌کار می‌بندد، به‌مثابه یگانه طرزادراک مشروع تعریف کند. این مسأله که خشونت نمادین تماشاگران برخوردار از سلیقه‌ی مشروع دیگر کارکرد را ندارد، بیش از هرجا در جبهه‌گیری‌های تند آن‌ها علیه تماشاگران تازه‌وارد قابل‌مشاهده است. این ناتوانی سرمایه فرهنگی و سرمایه فرهنگی نهادی به‌عنوان سرچشمه و نیروی مبارزه همان‌طور که پیش‌ازاین اشاره شد در میان دانشگاهیان رشته‌ی نمایش نمود پررنگ‌تری می‌یابد. که خود به‌نوعی می‌تواند ناشی از وجود نوعی تناظر و تشابه بین میدان تئاتر و میدان دانشگاه ازمنظر افزایش چشم‌گیر مکان‌ها و عاملین راه یافته به آن‌ها باشد. بنابراین دیگر تماشاگران برخوردار از سرمایه فرهنگی کسب‌شده به‌وسیله‌ی نهادهای آموزشی نمی‌توانند بر علیه «مصرف‌کنندگان» حاضر در میدان اجتماعی، خشونت نمادین به‌کار ببرند، چراکه نه دیگر خودشان از سرمایه نمادین لازم برای این کار برخوردار هستند و نه تماشاگران تازه‌وارد به میدان تئاتر خودشان برای تحت‌تأثیر این خشونت نمادین واقع شدن، همدستی می‌کنند. چراکه اصولاً شناخت و ارتباطی از سلسله‌مراتب عاملان در میدان تئاتر و سرمایه فرهنگی آنان نیز ندارند.

حضور این تماشاگران، در کنار فقدان حضور هرگونه سنّت نقد تئاتر در ایران و کم‌توانی و نفوذ اجتماعی پایین رسانه‌های حوزه نقد تئاتر- برای‌مثال کانال تلگرامی کانون ملی منتقدان تئاتر تنها ۵۷۴ عضو دارد- موجب شده است که شخصیت‌هایی با سرمایه کسب‌شده از حوزه‌های بیرون از تئاتر [سرمایه نمادین]، توان مشروعیت‌بخشی و تحمیل سلایق خود به تماشاگران تئاتر را دارا باشند. ازهمین‌رو است که تئاتر حرفه‌ای-آزاد نه‌تنها در افتتاحیه‌ی اجراها بلکه در پروسه‌ی فروش بلیت از حضور این سلبریتی‌های حوزه‌ی تلویزیون، ورزش و ... استفاده می‌کند.

بنابراین این تماشاگران تازه‌وارد، نه به دلیل برخورداری از سرمایه فرهنگی بالا (بنا بر الگوی بوردیو) بلکه به دلیل وابستگی اجراهای میدان تئاتر تهران، بعد از قطع شدن حمایت‌های مالی، به بازگشت سرمایه اقتصادی، نقش کلیدی را در سیاست‌های تولیدی تئاتر و طبیعتاً در سیاست خود اجراها ایفا می‌کنند. به‌عبارتی در میدان تئاتر تهران نیز هم‌چون نظر بوردیو موقعیت بینابینی و دوگانه افراد طبقات میان‌دست و به‌ویژه خرده‌بورژواها در فضای اجتماعی موجب می‌شود که بین سلیقه‌هایی که به آن تمایل دارند و سلیقه‌هایی که آن را آرزو می‌کنند، دو شقه بشوند. این امر در تضاد حضورشان در میدان تئاتر و میزان پایین شناخت‌شان از اجراها و نمایشنامه‌نویسان براساس پرسشنامه و هم‌چنین ناسازی عادت‌واره‌های‌شان با میدان تئاتر هویدا است- اما برخلاف حکم بوردیو که

معتقد بود قضیه به‌سادگی این است که فرهنگ مشروع به قامت آنان دوخته نمی‌شود (و غالباً علیه آنان ساخته می‌شود)، حضور این تماشاگران در میدان تئاتر توانسته بر این میدان، روند و عامل‌های آن و هم‌چنین عادت‌واره‌های حاکم بر آن اثر بگذارد. تغییراتی که از تغییر در زمان اجرای نمایش‌ها (برای‌مثال شروع اجرا در ۲۱:۳۰ و دیروقت که نمایانگر حضور تماشاگرانی تازه در میدان تئاتر هستند) و حضور بازیگران مشهور تلویزیونی و تغییر در محتوا و رویکرد اجراها که به‌زعم بسیاری متن‌ها را به متن‌هایی شوخ و سرشار از تکه‌پرانی‌ها و بامزگی‌ها تقلیل داده است (نیما حیدری، ارتباط شخصی: ۱۸ مرداد ۱۳۹۶) و درعمل خودآگاه و ناخودآگاه منجر به سیاست‌زدایی از متون و اجراها می‌شود، قابل‌مشاهده است. یک نمونه تأثیرگذاری سلیقه تماشاگران تازه‌وارد بر میدان تولید را می‌توان در ماجرای اجرای نمایش "الیور توییست" در تالاروحدت مشاهده کرد که وقتی اعلام شد در دو هفته‌ی پایانی اجرا، به‌جای بازیگر سینمایی مشهوری مثل نوید محمدزاده، سعید چنگیزیان به ایفای نقش می‌پردازد، ۳۱٪ تماشاگران بلیت خریداری‌شده‌شان را پس دادند. (آخرین تاریخ مشاهده: ۲۷ آبان ۱۳۹۶: https://www.tiwall.com/theater/oliver-twist) نوعی همدستی که هم موجب ارضای سلیقه و فرهنگ‌دوستی تماشاگران تازه‌وارد می‌شود و هم ماهیّت بی‌روح اجتماعی و فروکاسته آن موردعلاقه‌ی حکومت نیز است. در چنین موقعیتی اهالی میدان تولید اگر مبتنی بر عادت‌واره‌های پیشین میدان تئاتر عمل کنند با میدان تغییریافته‌ی تئاتر- به دلیل شکل‌گیری سالن‌های خصوصی و تماشاگران تازه‌وارد دچار ناسازی می‌شوند- چراکه در این میدان جدید سرمایه اقتصادی است که توان لازم برای اجرای اصول حاکم بر میدان را فراهم می‌کند و سرمایه (هم به‌عنوان ابزار و هم هدف مبارزه) اصلی است که برای فهم منطق میدان تئاتر و درک این‌که چرا افراد می‌پذیرند که توسط این میدان فراخوانده شوند، باید درنظر گرفته شود. ازهمین‌رو است که نویسندگان و کارگردانان مطرحی هم‌چون علیرضا نادری و فرهاد مهندس‌پور که حاضر به‌تبعیت از این عادت‌واره‌های جدید تولید در میدان تئاتر نیستند، درعمل وارد میدان تئاتر نمی‌شوند و بیش از یک دهه است که از آخرین فعالیت تئاتری آن‌ها می‌گذرد. به‌عبارتی تا حدود زیادی میدان تئاتر ماهیت یک دستگاه را پیدا کرده است. «دستگاه را می‌توان حالت معیوب میدان‌ها دانست.» (بوردیو، ۱۹۹۵: ۷۴) در میدان تولید تئاتر نیز نیروی مسلط- خشونت بازار- به ابزار از میان بردن مقاومت و واکنش‌های افراد گروه‌های نمایشی را در اختیار گرفته و تمام تحرکات از بالا به پایین شده است.

نتیجه‌گیری

با شکل‌گیری و رشد سالن‌های خصوصی تئاتر در تهران و به‌تبع آن افزایش تعداد عامل‌ها چه در میدان تولید و چه مصرف، سه تغییر اساسی در میدان تئاتر رخ داد. تغییر در عادت‌واره‌های میدان تولید که به دلیل قطع حمایت‌های مالی دولتی، ناگزیر به کوتاه کردن پروسه‌ی تمرین، استفاده از بازیگران شناخته‌شده‌ی سینما و تلویزیون جهت جذب مخاطب گسترده‌تر و استفاده از متون موردپسند این تماشاگر جدید شد. این تغییر، یعنی تبدیل شدن میدان تنگ دامنه‌ی تولید تئاتر به میدان پهن دامنه‌ی تولید، منجر به حضور تماشاگران تازه‌وارد به میدان تئاتر شد. تماشاگرانی با منفعت‌ها، عادت‌واره‌ها و سرمایه‌های فرهنگی متفاوت و در نتیجه برخوردار از سلیقه‌ای متفاوت از تماشاگران پیشین. تمایزهایی که سرمایه فرهنگی نهادی و پیشینه و مسیر تماشاگر در میدان تئاتر نقشی کلیدی در شکل‌گیری آن دارند. نیاز اقتصادی میدان تئاتر به حضور این تماشاگران جدید، منجر به این امر شد که عادت‌واره‌های این تماشاگران و میدان تئاتر، اجراهای تئاتر خود را با عادت‌واره‌ها و سرمایه‌ی فرهنگی این تماشاگران سازگار کند. این امر منجر به افزایش خشونت نمادین اعمال‌شده ازسوی عاملین نهادهای آموزشی و برخی عاملین تولید نسبت به تئاتر خصوصی و تماشاگران آن‌ها و سلیقه‌ی آنان شد. هرچند به‌مرور خود این تماشاگران تازه‌وارد و سلیقه‌ی جدیدشان به میدان قدرت در میدان تئاتر بدل شده‌اند و سلیقه‌ی (سرمایه‌ی فرهنگی و عادت‌واره‌های) آنان است که نظام ادراک و طبقه‌بندی خود را به میدان تئاتر تحمیل می‌کند و توانسته با محوریت خود، تاحدودی منجر به تمایززدایی در مکان‌های نمایشی و نوع اجراهای آن‌ها شود. بنابراین می‌توان گفت که میدان تئاتر خصوصی به میدان قدرت در میدان تئاتر تهران بدل شده است و عادت‌واره‌های آن، عادت‌واره‌ها و سلیقه‌های تماشاگران آن خود را بر سایر میدان‌ها تحمیل می‌کنند. روندی که میدان تئاتر مشروع (تئاتر حرفه‌ای هنری سابق) که بیشتر میدان دانشگاه آن را نمایندگی می‌کند، قادر به انجام آن نیست. بنابراین سلیقه‌ی تماشاگران تئاتر حرفه‌ای–آزاد، بیشتر از آن‌که خود فرد طبقه‌بندی‌کننده را طبقه‌بندی کند، طبقه‌بندی پیشین موجود در میدان را تغییر داده است. تئاتر پیش‌ازاین یک میدان هنری مشروع در میدان هنر تهران محسوب می‌شد. امروز ولی تحت‌تأثیر سالن‌های خصوصی و سلیقه‌ی تماشاگران تازه‌راه‌یافته به میدان تئاتر (میدان قدرت) یک مرحله‌ی دگردیسی را پشت‌سر می‌گذارد. ناسازی عادت‌واره‌ها (سلیقه‌های) تماشاگران با عادت‌واره‌های پیشین حاکم بر تئاتر موجب شده است که عاملان میدان تولید و سایر عامل‌های میدان را وادار کنند که سطح اجرا را با میزان سرمایه فرهنگی این تماشگران تازه وارد هماهنگ و متناظر کنند.

■ فهرست منابع

– الام کر (۱۳۸۶)، **نشانه‌شناسی تئاتر و درام**، ترجمه‌ی فرزان سجودی، تهران: نشر قطره

– بوردیو پی‌یر (۱۳۸۷)، **گفتارهایی درباره‌ی ایستادگی در برابر نولیبرالیسم**، ترجمه‌ی علیرضا پلاسیّد، تهران، نشر اختران

– بوردیو پی‌یر (۱۳۹۰الف)، **تمایز؛ نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی**، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران، نشر ثالث

– بوردیو پی‌یر (۱۳۹۰ب)، **نظریه کنش دلایل عملی و انتخاب عقلانی**، ترجمه‌ی مرتضی مردیها، چاپ چهارم، تهران، انتشارات نقش و نگار

– بون‌ویتز پاتریس (۱۳۹۰)، **درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو**، ترجمه‌ی جهانگیر جهانگیری حسن‌پور، تهران، نشر آگه

– تامسون پاتریشیا (۱۳۸۹)، فیلد، در گرنفل مایکل(۱۳۸۹)، «**مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو**»، ترجمه‌ی محمدمهدی لبیبی، تهران: نشر افکار

– دشتی اصغر (۱۳۹۴)، **تئاتر پارانویایی: فاقد نظریه، ضداجتماع و گرفتار در خود، فصلنامه سینما و ادبیات**، شماره (۴۵)

– راودراد اعظم (۱۳۹۶)، **جامعه‌شناسی مخاطبان تئاتر ایران**، تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات

– سرور رضا (۱۳۹۴)، **تئاتر پارانویایی: فاقد نظریه، ضداجتماع و گرفتار در خود، فصلنامه سینما و ادبیات**، شماره (۴۵)

– عظیمی امین (۱۳۹۴)، **تئاتر پارانویایی: فاقد نظریه، ضداجتماع و گرفتار در خود، فصلنامه سینما و ادبیات**، شماره (۴۵)

– فرال ژوزت (۱۳۸۹)، **تئاتر بودگی**، ترجمه فرزانه دوستی و محمد طلوعی، تهران، نشر افراز

– گرنفل مایکل (۱۳۸۸)، **مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو**، ترجمه محمدمهدی لبیبی، تهران، نشر افکار

– گورویچ ژرژ (۱۳۷۷)، **جامعه‌شناسی تئاتر، ترجمه‌ی علی‌اصغر مقصودی، فصلنامه نمایش**، شماره (۸ و ۹)

– لش اسکات (۱۳۸۸)، **جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم**، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نشر مرکز

– مهندس‌پور فرهاد (۱۳۹۴)، **تئاتر پارانویایی: فاقد نظریه، ضداجتماع و گرفتار در خود، فصلنامه سینما و ادبیات**، شماره (۴۵)

– مور رابرت (۱۳۸۹)، سرمایه، در گرنفل مایکل(۱۳۸۹)، **مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو**، ترجمه‌ی محمدمهدی لبیبی، تهران: نشر افکار

– می‌تن کارل (۱۳۸۹)،هابیتوس، در گرنفل مایکل(۱۳۸۹)، **مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو**، ترجمه‌ی محمدمهدی لبیبی، تهران: نشر افکار

– واکوانت لوئیک (۱۳۷۹)، **پی‌یر بودیو**، ترجمه‌ی مهرداد میردامادی، در: استونز راب، متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، تهران: نشر آگه

- Boschetti, Anna. 2006. ***"Bourdieu's Work on Literature Contexts, Stakes and Perspectives." Theory***, culture & society 23.6

- Bourdieu, P. 1977. ***"Outline of a theory of practice"***, Cambridge: Cambridge University of Press

- Bourdieu, P. 1987. ***"What Makes a Class?"*** Berkely Journal of sociology 321-18 ,

- Bourdieu, P.1989. ***" Social space and symbolic power"*** , Sociological Theory7,14-25.

- Bourdieu, P. 1990, ***In Other Words: Essays Towards a Reflexive Sociology***, Translated by Matthew Adamson: Stanford University Press
- Bourdieu, P. 1992. ***An Invitation to Reflexive Sociology with Loïc Wacquant***, University of Chicago Press and Polity
- Bourdiou, P. 1995. ***"Sociology in Question***: Sage Publications
- Bourdieu, P. 1996. "***Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste"*** Nice, R (trans.): Harvard University Press
- Bourdieu, P. 1998 ***Practical Reason***. Cambridge: Polity.
- Bourdiou, P. 2002 ***Interventions (1961-2001)***.Marseilles: Agnone
- Bourdieu, P. 2006. ***"The Forms pf Capital". In Education, Globalisation and Social Change***, H. Lauder, P. Brown, J.-A Dillbough & . H. Halsey (eds). Oxford: Oxford University Press
- Gronow, J. 1986 ***On the Formation of Marxism, Commentationes Scientiarum Socialium*** 33, Helsinki: Societas Scientiaru Fennica
- Turner, Jonathan H.1998. ***The Structure of Sociological Theory***. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company

مناسبات بینامتنی میان تاریخ و درام با نگرش ویژه به نمایشنامه مردی برای تمام فصول

سعید یزدانی [نویسنده مسوول]

محمدرضا شهبازی

تاریخ دریافت مقاله: ۲۱ /۰۲ /۱۳۹۶ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۲/ ۰۶/ ۱۳۹۶

مناسبات بینامتنی میان تاریخ و درام با نگرش ویژه به نمایشنامه مردی برای تمام فصول

سعید یزدانی
استادیار و عضو هیأت‌علمی گروه ادبیات انگلیسی دانشگاه‌آزاداسلامی واحد بوشهر

محمدرضا شهبازی
استادیار و عضو هیأت‌علمی گروه هنرهای نمایشی دانشگاه‌آزاداسلامی واحد بوشهر

چکیده
مبحث اقتباس از متون تاریخی و سایر متون موجود، همواره به‌عنوان یکی از مباحث موردنظر منتقدین در عرصه ادبیات بوده است. این نوع اقتباس راهی برای ایجاد متون جدید بوده است، تا جایی که برخی معتقدند که هیچ متنی وجود ندارد که به متن دیگری ارجاع داده نشده باشد. درواقع در دنیای ادبیات و هنر، در تولید متن اقتباسی یا تهیه آثار مبتنی بر اقتباس، اشخاص به‌نوعی مطلب را به متنی ارجاع می‌دهند که پیش‌ازاین تولید شده است، بنابراین نه‌تنها متون ادبی پیشین بلکه تاریخ نیز می‌تواند منبع اقتباس بینامتنی باشد. در این‌جا منظور از بینامتنیت، شکل‌گیری متنی توسط متون دیگر است و در این مقاله «تاریخ» به‌مثابه «متن» تلقی شده است. نویسندگان در این مقاله سعی می کنند با تکیه بر نظریات نظریه‌پردازانی مانند کریستوا، هاچن، بارت و نظریه «اضطراب تأثیرِ» هَرولد بلوم به اقتباس دراماتیک از تاریخ با تأکید بر اثر نمایشی **مردی برای تمام فصول** اثر رابرت بولت بپردازند. روش تحقیق از نوع توصیفی- تحلیلی بوده و از روش گردآوری کتابخانه‌ای استفاده شده است. آن‌ها هم‌چنین سعی کرده‌اند به این پرسش اصلی که چگونه با آفرینش اثر نمایشی **مردی برای تمام فصول** ، ردپای جدیدی در تاریخ به‌جای مانده است، پاسخ دهند. نتایج حاصل بیان‌گر آن است که این در نوع اقتباس دراماتیک از تاریخ در اثر نمایشی **مردی برای تمام فصول** مطابق با رویکرد رابرت بولت در نمایشنامه خود توانسته این ردپا در تاریخ به‌خوبی بازسازی کند.

واژگان کلیدی:
اقتباس دراماتیک، بینامتنیت، تاریخ، **مردی برای تمام فصول**، کریستوا، هاچن.

مقدمه

اقتباس متون از متون پیشین در قرن بیستم پیشرفت قابل‌توجهی داشته است. این اقتباس یا همان مقوله بینامتنی به متون محدود نمی‌شود و از تاریخ به‌عنوان روایت متن نیز اقتباس شده است. زندگی انسان مدرن به‌واسطه دستاوردهای تکنولوژیک ارتباطی، در محاصره و سیطره رسانه‌های نمایشی قرار گرفته است. صرف‌نظر از این رسانه‌های هم‌سو و وحدت‌یافته با اصول ارتباطی نمایش، می‌توان اشکال گوناگون بیان نمایشی را در هر جامعه‌ای سراغ گرفت. دراین‌راستا نظریه‌پردازانی مانند ژولیا کریستوا، رولان بارت، هارولد بلوم و لیندا هاچن کانادایی موردتوجه محققین قرار گرفته‌اند. به‌نظر می‌رسد نتوان متنی را پیدا کرد که ریشه در متون یا حوادث قبل از خودش نداشته باشد. هم‌چنین نمی‌توان جامعه‌ای را تصور کرد که در آن شکلی از بیان نمایشی، حتی در ابتدایی‌ترین سطح، وجود نداشته باشد یا انسانی را یافت که در طول دوران زندگی خود در معرض پدیده نمایش قرار نگرفته باشد. باید به این مسأله توجه کرد که اقتباس، جایگاه مهمی در دنیای سینما و تلویزیون و تئاتر دارد، و مختص نویسندگان حرفه‌ای نیست. بسیاری از نویسندگان تازه‌کار نیز نقطه آغاز فعالیت نویسندگی خود را بر رمان یا ماجرایی واقعی قرار داده، ترجیح می‌دهند فیلم‌نامه یا نمایشنامه خود را به شکل اقتباسی بنویسند. به‌طورکلی می‌توان گفت «اقتباس از یک منبع و تبدیل آن به فیلم‌نامه یا نمایشنامه (ادبیات دراماتیک) یک روند مداوم در کار درام می‌باشد» (میرزاپور، ۱۳۹۴: ۴). اقتباس از آثار ادبی به‌عنوان یکی از راه‌های ارتباطی میان تئاتر و سینما، از همان ابتدا توانسته است به‌عنوان ابزاری مناسب برای رشد آن‌ها از جهات مختلف به‌کار گرفته شود (پورشبانان و عبدی، ۱۳۹۲: ۲۹۲).

در اقتباس متن از تاریخ، این سؤال اساسی مطرح بوده است که آیا در بازآفرینی اثری نمایشی یا سینمایی از تاریخ تعاملاتی بین این دو وجود داشته است و آیا توانسته ردپایی جدید از تاریخ را بازنمایی کند. این سؤالی است که نویسندگان در این مقاله قصد دارند، به آن بپردازند.

اقتباس مفهومی در چارچوب بینامتنیت است. ازطرفی تاریخ نیز مانند ادبیات، درگیر روابط بینامتنی است. نمی‌توان گفت که نظر به این‌که تاریخ ازلحاظ زمانی مقدم‌تر از نمایشنامه است از ارزش بالاتری برخوردار است. این مقوله نمایشنامه‌نویس را وادار نمی کند اقتباسی وفادارانه تولید کند. نمایشنامه‌نویس خودش را مقید می‌کند که به وقایع تاریخی وفادار باشد. اقتباس از تاریخ در نگارش متون ادبی امری طبیعی است. نظر به این‌که در تولید متن اقتباسی، نویسندگان، مطلب را به متنی ارجاع می دهند که پیش‌ازاین تولید شده باشد. به‌همین‌ترتیب، تاریخ نیز می‌تواند منبع اقتباس درنظر گرفته شود. بنیامین اثر هنری را یک جهان اصغر می‌داند که در هر دوره تاریخی، گرایش‌های دینی و اجتماعی را در خود می‌گنجاند و کار منتقد با اتخاذ رویکرد تحلیلی میان‌رشته‌یی، یافتن تجلی این عصر در دل اثر یا همان محتوای حقیقت آن است.

اصطلاح خاصی که در میانه قرن بیستم برای بررسی پیوند میان متون قدیم و جدید وضع شد، «بینامتنیت» نام گرفت. ژولیا کریستوا[۲] در اواخر دهه شصت، در بررسی آرا و افکار میخائیل باختین[۳]، به‌ویژه در بحث پیرامون مکالمه در این مقاله بر روی اقتباس دراماتیک **مردی برای تمام فصول** از تاریخ تاکید شده است. این نمایشنامه ازجمله نمایشنامه‌های شناخته‌شده دنیای درام است که توسط رابرت بولت[۴] فیلمنامه‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی نوشته شده است. از روی این نمایشنامه فیلمی با همین نام به کارگردانی فرد زینه مان و بازی پل اسکوفیلد در نقش سر تامس مور[۵] ساخته شده که ازجمله فیلم‌های کالتِ سینما به‌حساب می‌آید و طرفداران بسیاری دارد. «فیلم کالت» فیلمی است که ممکن است طرفدارانش اندک باشند اما طرفداری آن‌ها جنبه افراطی دارد.

اغلب این فیلم‌ها از شهرت چندانی در خارج از حلقه طرفداران خاصشان ندارند اما استثناهایی هم وجود دارد که ۲۰۰۱ ادیسه فضایی/ ساعت کوکی/ راننده تاکسی/ جنگ‌جویان/ مخمل آبی/ پالپ فیکشن و بلید رانر ازجمله آن‌ها هستند و طیف طرفداران وسیع تری دارند. داستان **مردی برای تمام فصول**، درباره ایستادگی توماس مور در مقابل پادشاه هنری هشتم است که می‌خواهد برخلاف قانون کلیسا همسر خود را طلاق دهد و دوباره ازدواج کند. تقابل پادشاهِ یک‌دنده با کلیسا و قوانینش نیاز به یک قربانی دارد و قربانی کسی نیست جز مشاور پادشاه، سر توماس مور که بعد از مرگ کاردینال، به مقام صدراعظمی رسیده و پادشاه اصرار دارد با توجه به صداقت و اعتباری که سرتامس مور در میان مردم دارد، وی ازدواجش را تأیید کند تا نیازی به تأیید پاپ نداشته باشد. اما سر توماس که به اخلاق و اصولش پایبند است، نمی‌تواند تن به این کار بدهد و همه مشکلات را به جان می‌خرد تا اصولش را زیرپا نگذارد. «مضمون اصلی که رابرت بولت در این نمایشنامه مطرح می‌کند مسأله وفاداری به قانون، اخلاق و وجدان اجتماعی است؛ مسأله‌ای که در هر زمانی قابلیت پرداختن و توجه دارد» (موذن زاده، ۱۳۹۳: ۲). **مردی برای تمام فصول** حاصل یک نبوغ فردی و استفاده دقیق از زمان و مکان است. در این‌جا به تاریخ به‌عنوان متن و روایت نظر انداخته شده است و این مقاله به رابطه بینامتنی میان تاریخ و اثر نمایشی **مردی برای تمام فصول**، و هم‌چنین به مهم‌ترین عناصر نمایشی مهمی مانند شخصیت‌پردازی، کشمکش، براساس رویداد اصلی و هم‌چنین به بررسی تغییراتی را که در این عناصر از زمان رویداد تاریخی تا تبدیل به این اثر نمایشی چند قرن بعد روی می‌دهد، می‌پردازد. با توجه به رویکردهای نظریه‌پردازان ذکرشده و نقش تاثیرگذار اقتباس در هنر دراماتیک، در این مقاله به موضوع اقتباس دراماتیک از تاریخ پرداخته شده است و به‌طورموردی، اثر نمایشی **مردی برای تمام فصول** اثر رابرت بولت موردبررسی قرار گرفته است.

چارچوب نظری تحقیق

همان‌طور که در قسمت قبل اشاره شد بدون روابط بینامتنی هیچ متنی خلق نمی‌شود؛ با توجه به این امر نزد نظریه‌پردازان بینامتنی دو نظریه اصلی در رابطه با بینامتنیت وجود دارد. گروه نخست گروهی است که یک متن را متشکل از متن‌های دیگر می‌دانند و جست‌وجوی منابع آن‌ها را بی‌فایده تلقی می‌کنند و گروه دوم آن‌هایی که مصمم هستند تا ردّپا و عناصر متن های دیگر را در متن نوین بیابند. ارسطو در کتاب **فن شعر** خود صناعات مربوط به تراژدی، حماسه و کمدی را که همان صناعات مربوط به فن درام است ناشی از تقلید وفادارانه دانسته است؛ این عمل تقلید موردنظر او در مورد هنرهای دیگری چون موسیقی، نقاشی و قصه‌گویی نیز صدق می کند. او یادآور می‌شود که تفاوت در انواع هنرها به خاطر تفاوت در شیوه تقلید آن‌ها بوده و انسان بر اثر تقلید توانسته است آگاهی‌ها و معارف اولیه خود را توسعه بخشد. او اعتقاد دارد که هنر دراماتیک ناشی از تقلید است و آن را برای پیدایش دیگر آثار هنری لازم می‌دانند. او بر این باور است که تفاوت در انواع هنرها ناشی از تفاوت در شیوه تقلید آن‌ها بوده و این‌گونه انسان توانسته است آگاهی‌ها و معارف اولیه خود را توسعه دهد (خیری، ۱۳۸۹: ۲۲). او تقلید را یکی از ویژگی‌های انسانی می‌داند و اعتقاد دارد انسان از عمل تقلید کردن لذت می برد. وی معتقد است که تقلید نه‌تنها در مسایل هنری بلکه در فطرت آدمی نهفته است و انسان از زمان کودکی شروع به تقلید می‌کند و از طریق همین تقلید بسیاری از اعمال و رفتار لازم را برای زندگی می‌آموزد (خیری، ۱۳۸۹: ۲۲). ذهن بشر قادر است آن‌چه را که وجود دارد، مشاهده کرده و به‌صورت تصویر در معرض نمایش قرار دهد (ضیمران و مهدینیا،

۱۳۹۳: ۱۱۷). هوراس[۶]، نیز مانند ارسطو، اقتباس را به‌معنای تقلید از آثار ادبی نویسندگان بزرگ می‌داند. او معتقد است که خالق اثرِ اقتباسی مطالعات گسترده‌ای داشته است؛ به‌علاوه، پیرنگ شناخته‌شده و موفقی که در طول سالیان موردتوجه بوده است، مقبولیت اثر اقتباسی را تضمین می‌کند. البته هوراس شاعران را از کپی‌برداری صرف بر حذر می‌دارد. درحالی‌که بیست و یک قرن از نظریات هوراس می‌گذرد، گفته‌های او در بحث تولیدات رسانه‌های تصویری کاربرد فراوانی دارد. هدف رسانه‌ها جذب بیشترین مخاطب و بالاترین سود است. بنابراین هر میزان که مخاطب و درنتیجه سود کاهش یابد، اقبال سرمایه‌گذاران به اقتباس بیشتر خواهد شد تا مقبولیت آثار و به‌طبع فروش بیشتر آن شود (هال[۷]، ۱۹۶۳: ۴۸).

تا آن‌جا که به تفاوت بین اقتباس در سینما و ادبیات مرتبط است، آندره بازن اعتقاد دارد که سینما به‌عنوان پدیده‌ای متأخر تاحدزیادی مواد خود را از میراث ادبیات و تئاتر وام گرفته است و نمایشنامه و تئاتر را به‌عنوان دو ماده‌ی خام برمی‌شمرد که اجازه برداشت سینمایی را به اقتباس‌کننده می‌دهد. وی نفس اقتباس در سینما را نه نوعی جابه‌جایی یا جای‌گزینی مکانیکی، بلکه نزدیک شدن به‌نوعی روح و روحیه‌ی معادل یا هم‌ارز با اثر اصلی می‌خواند (اندرو، ۱۳۹۳؛ ترجمه مجید اخگر).

همان‌طور که اشاره شد، ژولیا کریستوا اولین نظریه‌پردازی است که اصطلاح بینامتنیت را به عرصه ادبیات معرفی کرد. او و رولان بارت اعتقاد داشتند که هیچ متن اقتباسی مستقل از متن اصلی پیش از خود نیست و اعتقاد داشتند هیچ متنی بدون متن پیشین مفهومی ندارند. نظریه کریستوا به رولان بارت نزدیک است که هیچ‌یک در جست‌وجوی تأثیر و تأثر یک متن بر روی متن دیگر نیستند. بارت از همان ابتدا و همراه با کریستوا می‌کوشد تا میان مفهوم بینامتنیت و مطالعه مربوط به تأثیر و تأثر آثار بر همدیگر، تفاوت قایل شود. بارت در توضیح دلیل تکثر معنایی در متن به بینامتن اشاره می‌کند و به تفاوت میان مطالعه بینامتنیت و نقد سنتی- که پیش‌تر به آن اشاره می‌کند.

درطرف‌دیگر هارولد بلوم منتقد آمریکایی است که نظریه « اضطراب تاثیر » را معرفی کرد که بر تاثیرات متقابل متون قدیم و جدید دلالت می کند. او در مقابل نظریه بینامتنیت کریستوایی در رابطه با هماهنگی و همکاری ادبی میان گذشته و حال به تقابل بین آن‌ها اشاره می کند. بلوم اعتقاد دارد شاعران پسین، حکم پسر و شاعران پیشین حکم پدر را دارند. برای این‌که پسر بتواند از سلطه پدر رهایی یابد، دچار نوعی اضطراب و وحشت از جنبه روان‌شناسانه می‌شود. پسر شاعر برای گریز از این ترس و وحشت از خود واکنش نشان می‌دهد و شروع به تحریف و انکار واقعیت‌های گذشته می کند.

ازطرفی، لیندا هاچن (۲۰۰۶)، منتقد کانادایی، اقتباس را «اثری مستقل و مجزا، یعنی تکرار همراه با تغییر، نه تقلید خام و صرف، تاکید می کند. او به نقل از شاعر و پژوهش‌گر اسکاتلندی، مایکل الکساندر، اقتباس را مانند لوح یا پوستی می‌داند که نوشته روی آن یک یا چند بار پاک و بازنویسی شده، و همیشه تداعی کننده متون پیشین است». (حسینی، ۱۳۹۲: ۲۱۷) او اعتقاد دارد که متون پیشین بر متن اقتباسی سایه افکنده است. برای هاچن مسأله تقدم و تاخر وجود ندارد بلکه اقتباس و متن اقتباسی موردنظر است. ازنظر هاچن، «اقتباس مانند خودِ اثراقتباسی در خلأ بوجود نمی‌آید، بلکه متعلق به زمان، مکان، جامعه و فرهنگ خاصی است. بدون تردید پذیرش و تولید یک اثر، با موقعیت تاریخی آن تناسب دارد ». هاچن معتقد است که میان اقتباس و ازآن‌خود کردن، مرزبندی روشنی وجود ندارد و هر اثر اقتباسی در طیفی سیال، میانِ اقتباس و ازآن‌خود کردن در گردش است. او اعتقاد دارد که اقتباس، بسته به رسانه‌ای که در آن متجلی می‌شود، هویتی

خاص می‌یابد. از دید هاچن، پدیده اقتباس، نه‌تنها هویتی رسمی دارد بلکه یک روند پویا و خلاق است. براساس نظریه اقتباس هاچن (۲۰۰۶)، اقتباس هم «محصول» است و هم «روند». (۲۲۱) روبرت استم[۸] (۲۰۰۵)، نیز مانند هاچن، در کتاب **ادبیات و فیلم**: نظریه و به‌کارگیری فرضیه در فیلم‌های اقتباسی، به این دیدگاه که متن اقتباسی از اهمیت کمتری برخودار است و با اصل اقتباس مغایرت دارد، اعتراض می‌کند و با هاچن هم عقیده است. مک فارلین نیز مانند هاچن معتقد است که اقتباس دراماتیک به هسته اصلی و نیروی اصلی روایت وفادار است و آن را تفسیر می‌کنند (هاشمی و حمیدی، ۱۳۹۰). هوراس، معتقد است که اقتباس به عمق متن می‌افزاید و نشان می‌دهد که خالق اثرِ اقتباسی مطالعات گسترده‌ای داشته است (هال، ۱۹۶۳).

منتقدینی مانند یان کات (۱۳۷۷) معتقدند که درام بـاید روابط جدید را نشان دهد، نه داستان‌های جدید را. او به تراژدی‌نویسان عـصر رنسانس اشاره می‌کند که با نمایش روابط جدیدی میان انسان‌ها و ایزدان در قصصی که از طریق روایات با آن آشنا بودند، کوشیدند تا روزنه‌ای جدید در تفسیر آثار نمایشی بگشایند. تفسیرهای کات از آثار نمایشی، بیانگر آن است که نه‌تنها قرائت معاصر تراژدی‌نویسان از تاریخ را درنظر دارد، بلکه آن را در افق فکری روزگار خود قرار می‌دهد. او به‌شدت بر این نکته پای می‌فشارد کـه هـر اثری برای درنوردیدن مرزهای زمانی می‌باید نخست معاصر روزگار خود باشد. به‌عبارت‌دیگر منتقد می‌باید ابتدا جوهر تاریخ را در اثر تاریخی محترم بدارد، سپس آن را در پرتو مسایل روزگار خـویش تـفسیر مجدد کند. به‌نظر او این همان کاری است که تراژدی‌نویسان رنسانس به فراست انجام داده بودند (کات، ۱۳۷۷؛ به نقل از رضایی راد، ۱۳۷۹: ۷۶).

از دیدگاه صاحب‌نظران، تاریخ نوعی روایت است و روایت تفسیرپذیر و تأویل‌پذیر است (بابازاده و آدینه پور، ۱۳۹۲: ۱۹). تاریخ برای فوکو محصول روابط پیچیده درون گفتمان‌های متفاوت (هنری، اجتماعی، سیاسی، علمی و غیره) است. وی معتقد است که تاریخ شکلی از قدرت است. ممکن است قدرت در ظاهر به یک فرد یا طبقه خاص جامعه منحصر شود؛ اما با تحلیل لایه‌های زیرین جامعه درمی‌یابیم که چگونه این قدرت در تمام ارکان جامعه سیطره دارد (نجومیان، ۱۳۸۵: ۳۱۴). تری ایگلتون (۲۰۰۸)[۹] معتقد است که هیچ اثر ادبی به مقاصد مؤلف آن محدود نمی‌شود؛ بلکه با رفتن اثر از یک بافت فرهنگی و تاریخی به بافتی دیگر ممکن است معانی جدیدی از آن استنباط شود که نویسنده یا مخاطبان معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده‌اند (دادور، ۱۳۹۰: ۱۳).

روش تحقیق

این پژوهش به‌منظور توصیف عینی و کیفی محتوا مفاهیم به‌صورت نظام‌دار انجام می‌شود. درواقع، قلمرو این نوع پژوهش را متن‌های مکتوب (کتاب‌ها، نمایشنامه و مقالات) درباره موضوع تشکیل می‌دهد. براین‌اساس، مطالب براساس دیدگاه صاحب‌نظرانی مانند کریستوا، بارت، بلوم و هاچن جمع‌آوری‌شده و مورد تجزیه‌وتحلیل و توصیف قرار گرفته است. در تحقیق حاضر جهت گردآوری اطلاعات از فیش‌برداری، بانک‌های اطلاعاتی مقالات و پایان‌نامه‌ها و اینترنت استفاده شده است. دراین‌راستا به رویه اقتباس دراماتیک از تاریخ، با تأکید بر اثر نمایشی **مردی برای تمام فصول** اثر رابرت بولت، مندرج در کتاب‌ها، نمایشنامه و مقالات مراجعه شده است و سپس به تحلیل چگونگی ایجاد اقتباس دراماتیک از تاریخ در این اثر نمایشی و دیدگاه صاحب‌نظران دراین‌خصوص، پرداخته شده است. تجزیه‌وتحلیل پژوهش حاضر به شیوه‌ی توصیف و تحلیل

مطالب جمع‌آوری شده بوده است.

یافته‌ها

در قسمتی از کتاب خود، **نظریه اقتباس**، لیندا هاچن به این نکته اشاره می‌کند که ما نباید اقتباس را به رمان و فیلم محدود کنیم، بلکه اقتباس در وقایع و واقعیت‌های تاریخی نیز وجود دارد. او اعتقاد دارد اگر مخاطب با ریشه اقتباس آشنایی داشته باشد این اقتباس، اقتباسی بینامتنی به‌حساب می‌آید (هاچن، ۲۰۰۶). بنابراین اقتباس دراماتیک از تاریخ در مورد نمایشنامه **مردی برای تمام فصول** امکان‌پذیر شده است. تامسمور در اثر نمایشی **مردی برای تمام فصول**، در دفاع از وجدان خویش کشته می‌شود. به قول بولت، از او خواستند «اعتقاداتش را به آن‌چه باور نداشت اعلام دارد.» و او امتناع کرد و جان بر سر این امتناع گذاشت. او این کار را با شجاعت انجام داد، با نوعی رشادت بازیگوشانه که از آن زمان تاکنون، جهانی آن را ستوده‌اند. البته گاه این ستایش‌ها با بار کردن معانی دور از ذهن بر شخصیت مور همراه بوده است، مثلاً این‌که مور در دفاع از آزادی وجدان کشته شد یا مخالفتش با هنری نافرمانی مدنی بود، زیرا به قانونی که باور نداشت تمکین نکرد. اما مهم این است که درک کنیم او از چه اصلی وفادارانه تبعیت می‌کرد. او در دفاع از آزادی وجدان به معنای واقعی کلمه از پله‌های سکوی اعدام بالا نرفت؛ یعنی به‌گونه امروزیان، هرگز معتقد نبود که وجدان صدای نهایی است. آن جای خصوصی و پنهان که هیچ مقامی حق ورود به آن را ندارد و هیچ حقیقت مجردی نمی‌تواند مدعی مالکیت آن شود، یا به قول خود بولت، آخرین پناهگاه «خویشتن خویش» هرکس. این مفهوم وجدان دو قرن پس از مور با ولتر زاده شد و شاید هم مفهومی باشد که ما از وجدان در ذهن داریم. اما هرگز تصور تامس مور نبود. وجدان در نزد مور، حق بر حق بودن بود و نه حق بر خطا بودن. به‌همین‌دلیل در زمانی که قدرت داشت، اهمیتی نمی‌داد که آنان که او مرتد می‌نامید و بی‌امان، چه با قلم و چه با شمشیر، در پیشان بود، خود را بر حق می‌دانستند. درنظر او، گرفتن جان آن‌ها اگر لازم می‌آمد، نه غیرمنطقی بود نه بی‌رحمانه. در زمان چانسلری، او ۶ نفر را به جرم ارتداد اعدام کرد. عیب بزرگی که بر او گرفتند، تعصب بر ضد مخالفان مذهب کاتولیک بود (بولت، ۱۳۹۳؛ ترجمه فرزانه طاهری: ۱۸).

هنر بولت در خلق اثر نمایشی **مردی برای تمام فصول** نمایشنامه‌اش را بر مبنای این استدلال قرار داده که برای هرکسی، درکی تزلزل‌ناپذیر از خود لازم است تا زندگی ارزش زیستن داشته باشد. مور از خطی که ایمانش کشیده، عبور نمی‌کند. زیرا در مورد او، ایمانش است که بودن او را تعیین می‌کند. در دنیای مدرن یافتن مردی که خانه و خانواده و دوستان و حتی سرش را به خطر می‌اندازد تا بر سر موضعی اخلاقی ساکت بماند، نادر است. بولت خاطره مور را پس از حدود چندین قرن برای ما زنده نگاه داشته است زیرا زندگی او بیان‌گر زمانه ما نیز می‌تواند باشد. برای همین، توجه به بولت در زمان معاصر بیش از زمان‌های دیگر بوده است. نمایشنامه جاودانه **مردی برای تمام فصول** که گویی در هر زمان‌های مناسبت می‌یابد، قصه‌ای است اخلاقی درباره قدرت سیاسی و دفاع از اصول خود به‌حکم وجدان شخصی، داستان وجدان در برابر مصلحت. اما درعین‌حال، اثری ادبی است که به یمن افسون بولت تا سال‌ها به یاد می‌ماند و مانده است و انسان را از آن گریزی نیست (بولت، ۱۳۹۳؛ ترجمه فرزانه طاهری: ۱۹).

تحلیلی بر نمایشنامه مردی برای تمام فصول

در تحلیل نمایشنامه **مردی برای تمام فصول**، این سؤال مطرح می‌شود که آیا اجرای نمایش **مردی**

برای تمام فصول، توانسته نیازهای جامعه معاصر را از یک اثر اقتباسی برآورده سازد؟ و این‌که آیا این اثر نمایشی قادر به تبدیل مناسب حوادث تاریخی به یک اثر دراماتیک اقتباسی بوده است؟ در پاسخ به این سؤالات می‌توان اذعان داشت که در طول تاریخ دو عنصر مهم، قانون و اخلاق، جزو نیازهای جدانشدنی از جوامع انسانی بوده‌اند. حضور قانون به دلیل امنیت و حفاظتی است که یک ملت می‌تواند در پناه این قانون داشته باشد و اخلاق نیز امری ضروری است چراکه اگر اخلاقی وجود نداشته باشد، فرد دیگر هیچ‌گونه ثباتی در جامعه نخواهد داشت.

طبق آن‌چه که از تاریخ قرن شانزدهم به‌دست ما مخاطبین و خوانندگان رسیده است، تامس مور فردی است معنی‌گرا و پای‌بند به باورها و اعتقادات انسانی بوده است. او برای حقوق دیگران احترام قایل است؛ چنان‌چه در نمایشنامه **مردی برای تمام فصول**، برای راهنمایی ریچ در انتخاب حرفه و شغل، به او می‌گوید: «آدم باید جایی برود که در معرض وسوسه قرار نگیرد» و برای نشان دادن منظور خود، جام نقره‌ای را که چندی‌پیش، زنی آن را به‌عنوان رشوه برایش فرستاده بود، به وی می‌مانند خالق شخصیت او در اثر نمایشی، تامس مور نیز به وقایع و رویدادها به‌طورواقع‌گرایانه توجه دارد و رفتارهای خود را مطابق این اصل نمایان می‌کند؛ چنان‌چه در پاسخ به سؤال آلیس که می‌پرسد: «شاهین می‌تواند از ابر به پایین شیرجه بزند؟»؛ می‌گوید: «نمی‌دانم عزیزم؛ به‌نظر بعید می‌رسد. اما دیدهام که شاهین‌ها اعمال محیرالعقولی انجام می‌دهند». این گفت‌وگو نشان می‌دهد مور وابسته به خدایان زمینی نیست، بلکه در جست‌وجوی معنا و خدای آسمانی است. او قدرت و توانایی خود را از خداوند آسمانی می‌داند و به‌طور خستگی‌ناپذیر و مقتدرانه در تلاش است تا آن را برای خود حفظ کند. درعین‌حال معتقد است که شاهین‌ها (که نمادهایی از قدرتمندان و سیاستمداران هستند) می‌توانند با ارزش‌ها و باورهای واقع‌گرایانه و اخلاقی وی مخالفت کنند و حتی او را به فرط نابودی بکشانند. علاوه‌براین، مور درجایی‌دیگر از نمایشنامه به همراه آلیس و مارگرت دعا می‌خواند: «ای خدای مهربان، امشب به ما آرامش عطا فرما یا اگر مقدر است بیدار بمانیم، شادمانی عطا فرما». این دعا نیز تأییدکننده میزان اعتقاد مور به خداوند آسمانی است به‌طوری‌که او را بر هر امری توانا می‌داند. او در ادامه این دعا می‌خواند که «و خداوند ولی نعمتمان پادشاه را رحمت کند»؛ و این نیز می‌تواند بیان‌گر این نکته باشد که مور نسبت به هنری هشتم دیدگاه انسان‌گرایانه‌ای داشته است و به او بدبین نبوده است. او نه‌تنها نسبت به شاه، بلکه به دیگر افراد توجه نشان می‌داد. پیشکار نیز در مورد این ویژگی شخصیتی مور در این نمایشنامه می‌گوید: «تامس مور هر چیزی را به هر کسی میدهد. بعضی می‌گویند که این کار او خوب است و بعضی میگویند بد است، اما من میگویم که دست خودش نیست». درواقع حس انسان‌گرایی و کمک به هم‌نوع از خصایص مور است. گویی او هیچ‌چیز را برای صرف خود نمی‌خواهد و این نشان از تمایل او به روابط اجتماعی و هویت ملی است. البته این ویژگی شخصیتی در آن دوره از تاریخ، موردانتقاد قرار گرفته است، چراکه پیشکار در ادامه می‌گوید: «بدی‌اش هم در همین است... چون روزی می‌رسد که کسی از او چیزی می‌خواهد که دلش می‌خواهد برای خودش نگه دارد؛ ولی اصلاً بلد نیست این کار را بکند». با توجه به این‌که مور در خانواده‌ای مرفه زندگی می‌کرد؛ اما ویژگی‌های شخصیتی هم‌چون هوش و توانمندی در حل مسایل و دیگر خصایص که پیش‌تر برشمرده شد، را می‌توان عامل پیشرفت او قلمداد کرد. بنابراین به‌یقین می‌توان اذعان داشت که حوادث و وضعیت اجتماعی آن دوران، کم‌ترین تأثیر را بر شناخت و رفتار وی نداشته است و اگر داشته بازهم به‌یقین می‌توان گفت که وی با دیدگاه مثبت و سازنده به مسایل توجه نشان داده است. البته احتیاط‌کاری‌های مور هم‌چنان که ولزی بدان اشاره داشته است: «این احتیاط‌کاری‌ها

را برای خودت نگه‌دار»؛ می‌تواند بیان‌گر نگرش عمیق وی باشد که ناشی از ریسک‌پذیرنبودن و واقع‌گرایی است.
تامس مور انسانی است که وجدانش را در تمام لحظه‌های عمر، در جلو دیدگان خود می‌بیند و رفتار را تابع آن می‌داند. در این رابطه ولزی در این نمایشنامه به‌خوبی به این موضوع اشاره داشته است: «بله البته، وجدان تو امری است مربوط به خودت؛ اما تو در زمره رجال دولتی هم هستی...». مور حتی معتقد است که نادیده گرفتن وجدان، می‌تواند دولتی را برهم زند. او در نمایشنامه **مردی برای تمام فصول** می‌گوید: «به اعتقاد من، زمانی که دولتمردان وجدان شخص خود را به حکم وظایف دولتی خود زیر پا بگذارند، کشورشان را از کوتاهترین راه به‌سوی آشوب سوق می‌دهند». به‌طورکلی این گفته مور، در تمام اعصار موردتأیید است چراکه وجدان یک‌چیز است و دولت چیز دیگری. نکته مهم این است که اگر به مسأله وجدان توجه کافی و وافی نشود، موقعیت هر انسانی در هر مرتبه و مقام که باشد، می‌تواند به شکست و ناکامی بدل شود. حال اگر آن انسان یک دولت‌مرد باشد، بیشترین آسیب و شکست متوجه ملت که همان انسان‌ها با تمام ابعاد فردی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی هستند، می‌شود و این‌گونه است که یک دولت می‌تواند شاهد سقوط خود باشد. در تأکید این موضوع، مور درجایی‌دیگر در این نمایشنامه به هنری می‌گوید: «خنجرتان را بیرون بکشید و این دست مرا از شانه قطع کنید و من خواهم خندید و سپاسگزار خواهم شد اگر که بدین‌وسیله بتوانم با وجدانی راحت با اعلیحضرت همداستان شوم». به‌راستی ارزش‌های انسانی مور به‌گونه‌ای است که هنری هشتم نیز آن را باور دارد. چنان‌چه در این نمایشنامه می‌گوید «آنچه در این‌میان بیشتر اهمیت دارد این است که به شرافت شهرهای». هنری با توجه به این‌که اشخاصی چون نورفوک را در کنار خود دارد به‌گونه‌ای که او را تاج سر خود می‌داند و مطمئن است که کسانی هستند مثل جناب کرامول که از وی پیروی می‌کنند و شغال‌هایی که برایش حکم شیر دارند؛ اما او مور را به همه آنان ترجیح داده چراکه به صداقت و انسانیت او ایمان دارد، به‌طوری‌که می‌گوید: «تامس، من به صداقتت احترام میگذارم». گمان می‌رود علت این ایمان ازسوی هنری، علاوه‌بر صداقت و انسانیت مور، حقیقت دوستی خود هنری به‌عنوان یک انسان باشد؛ چراکه در ادامه می‌گوید: «تامس، چون ما هنرمندان شیفته ستایشیم، اما حقیقت را بیشتر دوست داریم». درک شدن و فهمیدن توسط مور، می‌تواند علت دیگری باشد که هنری، به مور اعتماد دارد. او در این نمایشنامه خطاب به مور می‌گوید: «تامس، تو حرفم را میفهمی؛ با هم این‌جا میمانیم و آهنگ میسازیم». گویا شخصیت مور توانسته است امنیت را برای دیگران ازجمله هنری ایجاد کند اما آن‌جا که با مخالفت تامس درخصوص خاسته‌اش روبه‌رو می‌شود؛ نمی‌تواند با این احساس ناامنی روبه‌رو شود و تعارض درونی را تجربه می‌کند. به‌طوری‌که باوجود نگرش مثبتی که به مور دارد، به او می‌گوید: «هیچ مخالفتی را تحمل نخواهد کرد. حدس می‌زنم که چه اتفاقی می‌افتد». این تعارض به‌گونه‌ای است که مور را با این مسأله مواجه می‌کند که «یعنی میفرمایید رازداری مرا باور ندارید؟».
در پرده دوم این نمایشنامه ما بیشتر با شخصیت مور آشنا می شویم. او معتقد است که انسان فقیر می‌تواند احساس خوشبختی کند؛ به‌طوری‌که به آلیس می‌گوید: «می‌شود آدم‌ها به گدایی بیفتند و باز دور هم باشند و احساس خوشبختی کنند». گویی مور خود را برای تغییرات زندگی آماده کرده است. تغییراتی که مخالف جریان طبیعی زندگی آن دوران است. به یک عبارت می‌توان گفت: «او تصمیم گرفته است مخالف جریان رود شنا کند». او این تغییر را با کناره‌گیری از مقام‌اش آغاز کرده است. اطرافیان مور نیز از این تغییر آگاهند، به‌طوری‌که کرامول به مور می‌گوید: «برای من حیرت‌آور است که شما که زمانی این‌همه در جهان مؤثر بودید و حال این‌همه از آن کناره گرفته‌اید،

در برابر جریان زمانه این‌طور بایستید؟». آن‌چه برای مور اهمیت دارد مواجه شدن با این تغییر و پیامد آن است، به‌طوری‌که وی به آلیس می‌گوید: «زمانی که به بدترین بلایی که ممکن است بر سر بیاورند فکر میکنم، نزدیک است از حال بروم. اما بدتر از هر بلایی این است که بروم و تو درک نکرده باشی که چرا میروم». او نیز بعد از اعلام حکم توسط نورفوک که همان اعدام است؛ دیدگاه خود را در مورد مرگ اعلام می‌دارد و می‌گوید: «مرگ سهم همگان است و هر روز به سوی ما مینگرد و با خود می‌گوید که همان روز یا روز بعد نزدیکتر خواهد آمد. این قانون طبیعت است و خواست خداوند». به‌راستی مور انسانی کامل بوده و تمام حقایق زندگی را درک کرده است.

تامس مور با شناخت از خود و دنیای واقعی اطراف خود، توانسته است با حقایق زندگی آن‌طور که وجود دارند، مواجه شود. انسان در تمام طول زندگی در حال تغییر است. فرایند زندگی در طراحی این نمایش به‌خوبی به‌چشم می‌خورد. به‌طوری‌که بالا رفتن و پایین آمدن از پله‌ها نمایانگر طبقات اجتماعی مختلف است و به این نکته اشاره دارد که به میزانی که انسان رشد می‌کند، فروتنی در وی قدرت یافته و با هر بار تنزل کردن، باید دانست که همان افرادی که تا پیش‌ازآن، از کنارشان پیشی گرفته‌اند، دوباره سر راه وی نشسته‌اند و باید پذیرفت که زندگی در سراسر عمر درحال‌تغییر است و هیچ انسانی را نمی‌توان یافت که تنها در یک مسیر صعودی یا نزولی طی کند، بلکه باید بتواند خود را با تغییرات، هرچند ناخواسته، وفق دهد. شخصیتی که بالت از مور به نمایش گذاشته است، برگرفته از واقعیت انکارناپذیر شخصیت تاریخی مور به‌عنوان یک انسان‌گرا بود، انسانی که حاضر بود از تمام نیازهای مادی خود صرف‌نظر کند و به وجدان خود ارجاع دهد و انسان واقعی بودن را هدف خود در زندگی و الگویی مناسب برای دیگران قرار دهد.

نتیجه‌گیری

در تولید متن اقتباسی، مطالب به متنی ارجاع داده می‌شود که پیش‌ازاین تولید شده باشد. ازطرفی، اقتباس تنها به متون ادبی پیشین محدود نمی‌شود بلکه در مورد تاریخ نیز اعمال می‌شود. تاریخ نیز می‌تواند منبع اقتباس بینامتنی باشد. دراین‌راستا می‌توان بر روی مقوله بینامتنیت تاکید داشت که در اواسط قرن بیستم برای بررسی پیوند میان متون قدیم و جدید وضع شد که توسط ژولیا کریستوا، رولان بارت میکائیل باختین، هارولد بلوم و دیگر متفکرین در عرصه ادبیات‌نمایشی و هنر ارایه شد. این پدیده بینامتنیت، بر تاثیر متقابل متون قدیمی و جدید و پیوند تاریخی بین آن‌ها دلالت می‌کند. در این‌جا منظور از بینامتنیت، شکل‌گیری متنی توسط متون دیگر است و در این مقاله «تاریخ» به‌مثابه «متن» تلقی شده است. نویسندگان در این مقاله سعی کرده‌اند با تکیه بر نظریات نظریه‌پردازانی یادشده به اقتباس دراماتیک از تاریخ با تأکید بر اثر نمایشی **مردی برای تمام فصول** اثر رابرت بولت بپردازند.

رویکردهای متفاوتی در ارتباط با مبحث اقتباس بینامتنی وجود داشته است که در این‌جا سعی شده است به دو رویکرد اصلی موردبررسی قرار گیرد. در رویکرد اول، نظریه‌پردازانی مانند هوراس، کریستوا، بارت، هاچن، و استم بر اهمیت یکسان متن اقتباس‌یافته و متن اصلی تاکید دارند؛ آن‌ها به اقتباس وفادارانه اعتقاد دارند اما در رویکرد دوم، به ایجاد تغییرات در متون اقتباس‌یافته اعتقاد دارد. دراین‌میان می‌توان به هارولد بلوم اشاره کرد که با معرفی تئوری « اضطراب تاثیر» سعی می‌کند این تغییرات ناخواسته را توجیه کند. او از استعاره ارتباط خویشاوندی پدر و پسر (ادیپی) استفاده می‌کند و اعتقاد دارد همان‌طور که پسر سعی می‌کند با نشان دادن ترس و وحشت، از تسلط پدر بر خود رهایی یابد، یک نویسنده نیز می‌تواند با تحریف و انکار کردن واقعیت‌های تاریخی، متن اصلی را به انحراف بکشاند.

نتایج حاصل در این پژوهش به پرسش اصلی در قسمت آغازین مقاله چگونگی ایجاد ردپای جدیدی در تاریخ با آفرینش اثر نمایشی **مردی برای تمام فصول** را موردبررسی قرار می‌دهد، پاسخ می‌دهد. دراین‌راستا باید اشاره کرد که نمایشنامه **مردی برای تمام فصول** تمام احتیاجات موردنظر یک اقتباس وفادارانه و با هویت را رعایت کرده است و با نظریات بینتامتنیت کریستوا، بارت، هاچن و استم هماهنگی‌های لازم را ایجاد کرده است.

از آن‌جا که هـر اثر نمایشی برای تاثیر بر مخاطبین خود باید نخست معاصر روزگار خود باشد، نمایشنامه‌نویس باید جوهر تاریخی را در اثر خود لحاظ کند، طوری‌که منتقد ابتدا این جوهر تاریخ را در اثر تاریخی محترم بدارد، سپس آن را در پرتو مسایل روزگار خـویش تـفسیر مجدد کند. درواقع، اقتباس دراماتیک علاوه‌براین‌که به هسته اصلی روایت وفادار است، به عمق و غنای متن نیز می‌افزاید. صاحب‌نظرانی مانند فوکو و هاچن، حتی کریستوا و بارت تاریخ را نوعی روایت و شکلی از قدرت می‌دانند. آنان بر این باورند که هیچ اثر ادبی به مقاصد مؤلف آن محدود نمی‌شود؛ بلکه با رفتن اثر از یک بافت تاریخی به بافتی دیگر ممکن است معانی جدیدی از آن استنباط شود که ممکن است نویسندگان معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده باشند.

همان‌طور که در متن مقاله اشاره شد، در نمایشنامه **مردی برای تمام فصول**، حوادث تاریخی به یک اثر دراماتیک تبدیل شده است و بدین‌ترتیب ردپای جدیدی در تاریخ به‌جا گذاشته است. به‌طوری‌که با خلق این اثر نمایشی، قدرت انسان در غالب روایات به دفاع از اخلاق، اصول، عدالت‌خواهی و آزادگی بیان شده و حقایقی چون «باورها و ارزش‌های انسانی»، «ایمان»، «وجدان» و «مصلحت» را به‌خوبی مطرح کرده است. **مردی برای تمام فصول**، برگرفته از یک

رویداد تاریخی قرن ۱۶ میلادی است که رابرت بولت آن را بر مبنای این استدلال قرار داده که برای هرکسی، حتی بیایمانان، درکی تزلزل‌ناپذیر از خود لازم است تا زندگی ارزش زیستن داشته باشد. قهرمان این اثر نمایشی، تامس مور، در این نمایشنامه از ایمانش دست نمی‌کشد. زیرا در مورد او، ایمانش است که هستی او را تعیین می‌کند. بولت سعی کرده است خاطره مور را پس از گذر چندین قرن زنده نگاه دارد، زیرا زندگی مور می‌تواند بازتابی از زمانه خود ما نیز باشد. این نمایشنامه آن‌چنان جاودانه باقی مانده است، که می‌تواند به هر زمانی تعلق داشته باشد. مضمون اصلی این اثر اخلاقی، قدرت سیاسی و دفاع از اصول و وجدان شخصی، و تقابل وجدان در برابر مصلحت است. اما درعین‌حال، اثری ادبی است که به یمن افسون بولت تا سال‌ها به یاد می‌ماند و مانده است و انسان را از آن گریزی نیست. تصویر درتس که بولت در این اثر اقتباسی از تامس مور ارایه می دهد بیان‌گر وفاداری بولت به اقتباس دراماتیک از تاریخ است. در این اثر نمایشی، پایبندی خالق اثر به متن و رویدادهای تاریخی مربوطه به‌خوبی با اقتباس بینامتنی وفادارانه موردنظر کریستوا و هاچن مطابقت دارد. در این اثر اقتباسی بولت به‌خوبی قادر به ایجاد ردپای جدیدی در تاریخ معاصر بوده است.

■ پی‌نوشت

۱– A Man for all Seasons
۲– Julia Kristeva
۳– Mikhael Bakhtin
۴– Robert Bolt
۵– Sir Thomas More
۶– Horace
۷– Vernon Hall
۸– Robert Stam
۹– Terry Eagleton

■ فهرست منابع

– اندرو، دادلی. (۱۳۹۳). **آنچه سینما هست!** ترجمه مجید اخگر، تهران: انتشارات بیدگل.

– بابازاده، بهنام، و آدینه پور، خجسته. (۱۳۹۲). **ابهام‌زدایی از نقد نوپای تاریخ‌گرایی نو در ایران با نگاهی به پژوهش‌های انجام شده. فصلنامه نقد ادبی**، شماره (۲۲)، صص ۲۸–۷.

– بولت، رابرت. (۱۳۹۳). **مردی برای تمام فصول**، ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر قطره.

–پازوکی، شهاب. (۱۳۸۹). **هنر نمایش در ایران**. دانشکده هنر و رسانه، تهران: پارس بوک. صص ۱۰۶–۱.

– پورشبانان، علیرضا، و عبدی، مهدی. (۱۳۹۲). **نگاهی به تاریخچه اقتباس سینمایی از متون کلاسیک ادبیات‌فارسی**. هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات‌فارسی اسفند، صص ۳۰۳–۲۹۲.

–خیری، محمد. (۱۳۸۹). **اقتباس برای فیلمنامه: پژوهشی در زمینه اقتباس از آثار ادبی برای نگارش**. چاپ سوم، تهران: انتشارات سروش.

– حسینی، مصطفی، (۱۳۹۲). « **نظر یه اقتباس هاچن**»، **فصلنامه ادبیات تطبیقی**، دوره چهارم، شماره (۱)، تهران: پژوهشگاه زبان و ادب فارسی.

دادور، المیرا. (۱۳۹۰). **داستان داش آکل: پاسخی به بینامتنی و افق انتظار. ادبیات تطبیقی: ویژه‌نامه فرهنگستان**، دوره دوم، شماره (۱)، صص ۲۲–۹.

– ضمیران، محمد، و مهدی نیا، مراد. (۱۳۹۳). **فلسفه هنر ارسطو**. تهران: نشر فرهنگستان هنر.

– فرمان آرا، بهمن. (۱۳۹۳). **سینمای کلاسیک: مردی برای تمام فصول**. تهران: آپارات.

– کات، یان (۱۳۷۷). **تفسیری بر تراژدی‌های یونان باستان (تناول خدایان)**، ترجمه داود دانشور و منصور براهیمی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

– کوش، سلنا (۱۳۹۶). **اصول و مبانی تحلیل متون ادبی**، ترجمه حسین پاینده،تهران انتشارات مروارید.

– لنتریچیا، فرانک (۱۳۹۵). **بعد از نقد نو**، ترجمه مشیت علایی، تهران انتشارات مینوی خرد.

– مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴). **دانشنامه نظریه های ادبی معاصر**، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران انتشارات آگه.

– مؤذن‌زاده، آروین. (۱۳۹۳). **قدیسی که سر ش را برای باورهایش داد مردی برای تمام فصول از اخلاق می گوید**. گزارش مهر از تمرین یک تئاتر، **مجله مهر**، سال ۱۲، شماره (۷)، صص ۷–۱.

– میرزا پور، بهنام. (۱۳۹۴). **اقتباس ادبی در ادبیات دراماتیک**. پایگاه رسمی انتشارات سوره مهر، **مجله صحنه**، شماره (۶۸)، صص ۷–۱.

–نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۵). **تاریخ، زبان و روایت. پژوهشنامه علوم انسانی**. شماره (۵۲)، صص ۳۱۸–۳۰۵.

– هارت ویگسن، کاترین. (۱۳۹۰). **آیا آنان که به تئاتر می‌روند می‌خواهند شاهد آنچه خوانده‌اند، باشند؟** ترجمه منیژه نصیری. **هفته‌نامه بین‌المللی هنرمند**، شماره (۱۰۸)، صص ۳۱–۲۸.

– هاشمی، محسن، و حمیدی، حبیبا.... (۱۳۸۷). **ماجرای مک فارلین**. تهران: دفتر نشر معارف انقلاب اسلامی.

- Hall, Vernon. ***A Short History of Literary Criticism.*** London: Merlin Press, 1963.

- Hutcheon, Linda. ***A Theory of Adaptation.*** New York: Routledge, 2006.

- Stam, Robert. ***"Introduction: The Theory and Practice of Adaptation" in Literature and film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation.*** Eds. Robert Stam and Alessandra Raengo. Oxford: Blackwell, 2005, 1–52.

تاثیر ساختار در بررسی نمایشنامه‌های کودکانه (با نگاهی به دو نمایش‌نامه داوودکیانیان و مسلم قاسمی برای گروه سنی ب‌وج)

شایا محمدی رفیع

سهیلا موسوی سیرجانی[نویسنده مسوول]

تاریخ دریافت مقاله :۲۶/ ۰۱/ ۱۳۹۶ | تاریخ پذیرش نهایی: ۳۱/ ۰۴/ ۱۳۹۶

این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری شایا محمدی رفیع به راهنمایی سهیلا موسوی سیرجانی است.

تاثیر ساختار در بررسی نمایشنامه‌های کودکانه (با نگاهی به دو نمایش‌نامه داوودکیانیان و مسلم قاسمی برای گروه سنی ب‌وج)

شایا محمدرفیع
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات‌فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب

سهیلا موسوی سیرجانی
دانشیار زبان و ادبیات‌فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب

چکیده :
نمایشنامه متنی است که نمایش از روی آن خوانده، تمرین و اجرا می‌شود و با توجه به اهمیتی که در حوزه فعالیت‌های فرهنگی و هنری کودکان دارد، تحلیل آن ازمنظر ساختارگرایی می‌تواند جهت ارزیابی اثر، رده‌بندی سنی و آموزش هنر نمایش‌نامه‌نویسی موردتوجه قرارگیرد. این شیوه تحلیل، شناخت بهتر عناصر را فراهم آورده و ارتباط این عناصر و میزان تاثیرگذاری آن‌ها را برای فهم مخاطب کودک نشان می‌دهد. در این پژوهش کوشیده‌ایم با الگوهای ساختاری نشان دهیم که نمایشنامه‌های کودکان نیز مانند نمایشنامه‌های بزرگسالان الگوهای ساختاری و روایی کاملی دارند و نمایشنامه‌نویس با گزینش و کاربرد متفاوت این عناصر و الگوها مخاطب سنی اثر خود را تعیین می‌کند. ازاین‌رو، دو نمایش‌نامه (با یک مضمون) از داوود کیانیان و مسلم قاسمی با رویکردی توصیفی_تحلیلی در قالب چهار عنصر طرح، شخصیت، روایت و نشانه، با نظریه‌های آلژیرداس گریماس، ژرار ژنت، ژپ لینت ولت بررسی شده‌است. نتایج نشان می‌دهدکه بهره‌گیری از طرح ساده مبتنی بر عمل، توجه به صحنه در حرکت روایی و استفاده از گونه روایتی کنش‌گر، توجه به گستره زنجیره اجرایی در راستای پویایی بیشتر شخصیت‌ها که به بسامد بالای واژگان و تنوع لحن‌ها در نظام نشانه‌ای منجر می‌شود و نیز گنجاندن مفاهیم آموزشی در زنجیره پیمانی، می‌تواند اثر را برای گروه سنی ب و ج (دوره دبستان) مناسب سازد.

واژگان‌کلیدی:
ساختارگرایی، عناصر نمایش‌نامه، ادبیات کودک، داوود کیانیان، مسلم قاسمی.

مقدمه

کودک نیازمند حرکت، تعامل و ابراز وجود است. استفاده از هنر نمایش و متون نمایشی به‌ویژه در سال‌های نخستین مدرسه، کودک را به‌سمت یادگیری فعال و تعاملی هدایت می‌کند و با توسعه مهارت‌هایی چون خلاقیت، پرس‌وجو، ارتباط، خودباوری، رهبری و مذاکره در قالب یک سرگرمی، یادگیری را لذت بخش و ماندنی می‌کند.

ماریا نیکولایوا رشد و بزرگ‌شدن را مسأله خاص ادبیات کودک معرفی می‌کند و معتقداست «نظریات و مفاهیم ادبی در حیطه ادبیات کودک با درنظر گرفتن این موضوع باید از نو تعریف شوند. او هم‌چنین ادبیات کودک را رمزی فرهنگی می‌داند.» (نیکولایوا، ۱۹۹۵: ۳۶)

توسعه مهارت‌های خواندنی و نوشتاری، گسترش واژگان، درک بهتر موقعیت‌ها و بیان دیدگاه‌های مختلف، مهم‌ترین تاثیر نمایش‌نامه بر کودکان است. تمریناتی چون کنترل صدا و نحوه ادای کلمات، نشانه‌گذاری در متن، استفاده از مواد گوناگون در زمینه دکور و لباس شخصیت‌ها، تلاش برای به نتیجه رسیدن در یک مدت زمان معین و محدود، تلاش برای ارتباط بدون استفاده از مهارت‌های کلامی و تنها با استفاده از زبان بدن بیشترین تاثیر را در رشد متعادل کودک ایفا می‌کند. با ظهور تئاتر عروسکی، بازی‌های نمایشی در مدارس، مهدکودک‌ها و نمایش‌های تلویزیونی، نمایش‌نامه‌نویسی به‌عنوان هنر و فن اهمیت پیدا کرده‌است. این فعالیت‌ها نیازمند متون نمایشی مناسب هستند.

مهم‌ترین نکته در آموزش، آشنایی معلمان و مربیان با شیوه‌های تحلیل متن و تمرین‌هایی است که در کلاس با وجود فعالیت‌های گروهی بچه‌ها بازخورد بهتری خواهند داشت. به‌عنوان‌مثال طرح پرلز[1] که به‌منظور بهبود مهارت‌های خانداری کودکان اجرا می‌شود، بر مبنای تمریناتی است که کودک را قادر می‌سازد به عناصر اصلی داستان و ساختار کلی آن توجه کند. کنش‌های هر شخصیت با توجه به زمان، مکان و شخصیت‌های دیگر مشخص و شخصیت‌ها در تقابل با یکدیگر شناخته می‌شوند.

برای شناخت تئاتر کودک، ابتدا باید به عناصر بیان نمایشی توجه ویژه شود. «هریک از عناصر نمایشی، مانند متن، بازیگری، موسیقی، طراحی صحنه، تماشاگر و کارگردان در جهت ارتقای کیفی اثر نمایشی مؤثرند، اما کاربرد ویژه آن‌ها تأثیر قابل‌توجهی در کاربرد درمانی تئاتر برای کودک و نوجوان دارد.» (لزگی، منفردی، ۱۳۸۹: ۷۸) با اطلاع از شیوه‌های استفاده از عناصر نمایشی، روش‌ها و الگوهای تئاتر کودک، می‌توان اثر نمایشی مطلوب این گروه سنی را ارایه کرد.

در حوزه تخصصی نیز، نمایشنامه‌نویس یا منتقد باید قادر باشد به سوالاتی در قالب یک سیاهه وارسی پاسخ دهد. این‌که آیا در نمایش‌نامه به شخصیت و کشمکش اصلی و فرعی، الگوهای زبانی، سبک، حالت و لهجه شخصیت‌ها توجه شده‌است؟ چه قسمت‌هایی باید حذف یا اضافه شوند؟ آیا موانع جالب و هیجان‌انگیز ایجاد شده‌است؟ پاسخ زمانی به‌دست می‌آید که فرد شیوه‌های تحلیل را آموخته باشد و توانایی شناسایی و تفکیک عناصر مهم را در هر ساختار ادبی به دست آورده باشد. این عناصر می‌تواند شامل ترکیب‌بندی اثر (پیرنگ، ساختار زمانی داستان)، شخصیت‌پردازی (شگردهای روایی برای آفریدن شخصیت‌ها) و چشم‌انداز (صدا و زاویه‌دید) باشد.

«دیوید وود[2] در کتاب **تئاتر برای بچه‌ها** اشاره می‌کند که زبان و ساختار نمایش‌نامه‌ها اغلب فاقد شفافیت است. یا از مخاطب توقع بیش از اندازه دارد و یا بدتر از آن مخاطب را بسیار دست کم می‌گیرد. تئاتر کودکان از حیث کیفیت کاملا با تئاتر بزرگسال متفاوت است. تئاتر کودک ساده شده تئاتر بزرگسال نیست؛ بلکه ویژگی‌ها و امتیازات خاص خود را داراست.» (اکبرلو، ۱۳۸۷: ۹۳)

بنابراین می‌توان پرسید:
۱- آیا در حوزه نمایش‌نامه هم می‌توان از دیدگاه‌های نوین ساختارگرایی برای تحلیل آثار بهره برد؟
۲- آیا نظریه کنش‌گران گریماس در بخش شخصیت‌ها قابل‌اعمال است و آیا می‌توان روایت نمایشنامه را ازنظر زمانی و کنش روایتی با توجه به نظرات ژنت و ژپ لینت ولت بررسی‌کرد؟
۳- آیا این شیوه تحلیل قادر است عناصر به‌کاررفته در نمایش‌نامه‌های کودک را شناسایی کند و راه را برای ارزیابی این آثار هموارتر سازد؟

پیشینه پژوهش و ضرورت تحقیق

- نسرین اسدی در پایان نامه خود با نام «ساختار نمایش نامه کودک و نوجوان (از ۱۳۰۰ تا ۱۳۸۰)» با یک بررسی آماری به موضوع، طرح، شخصیت، گروه سنی و نوع در آثار کودک‌ونوجوان پرداخته‌است. نتیجه پژوهش او نشان می‌دهد که ساختار نمایش‌نامه کودک با نمایش‌نامه بزرگسال متفاوت است. او معتقد است ساختار نمایش‌نامه کودک‌ونوجوان ترکیبی از ساختار ارسطویی تعدیل یافته و ساختار نمایش ایرانی است.

- علیرضا نبی‌لو در «بررسی ساختار روایی داستان کودکان بر مبنای نظریه گریماس» به اهمیت نظریهٔ گریماس و امکان بررسی و تطبیق آن با داستان‌های کودکانهٔ ایران اشاره کرده‌است. او با انتخاب داستان‌هایی از کتاب **افسانه‌های کهن ایرانی** اثر فضل‌اللهمهتدی (۱۳۸۹)، به ویژگی‌های قصهٔ کودکان و سپس به روایت و روایت‌شناسی پرداخته و به زنجیره‌های ساختاری یکسانی دست یافته‌است. با وجود سادگی، ضعیف بودن پیرنگ و مطلق‌گرایی در این داستان‌ها، می‌توان ساختارروایی منطقی و متمایزی را در آن‌ها دید.

- مسعود فروزنده در مقاله‌ای با عنوان «نقد و تحلیل عناصر داستان در گزیده‌ای از داستان‌های کودکان» به مهم‌ترین عناصر داستان (پیرنگ، شخصیت، درون‌مایه، زاویه‌دید، فضا و صحنه) در بیست داستان کودک پرداخته‌است.

- در مقاله «بررسی شخصیت‌پردازی در داستان‌های خردسالان با تمرکز بر ۳۹ اثر» به قلم صفورا سادات رشیدی و محمد یحیایی، شخصیت‌پردازی، شیوه‌ها و ابزارهای موثرآن در حیطه داستان‌های خردسالان به‌ویژه گروه سنی الف موردبررسی قرارگرفته‌است.

بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده بر مبنای داستان بوده و در حوزه نمایش‌نامه کمتر کار شده است. ازطرفی بیشتر تحلیل‌ها، سنتی و یا تنها بر پایه شخصیت و روایت صورت گرفته؛ درحالی‌که طرح و نشانه هم دو عنصر بنیادی در ساختارهای ادبی هستند. طرح، عناصر و مناسبات بین عناصر را مطابق نیازهایش انتخاب می‌کند. نشانه‌ها هم به‌طوراساسی وظیفه توصیف حرکت‌های ساختار را برعهده دارند.

بنابراین در این پژوهش کوشیده‌ایم با تحلیل ساختاری و جداسازی عناصر نشان دهیم که چگونه این عناصر با هم مرتبطند و یکدیگر را تکمیل می‌کنند. درواقع اگرچه می‌توان جداگانه به مباحثی چون شخصیت‌پردازی، اشکال روایت، طرح‌ریزی و نشانه‌های گنجانده شده در اثر پرداخت؛ اما نمی‌توان منکر پیوند آن‌ها با یکدیگر در کل اثر شد. توجه به این چهار عنصر مهم در کنار هم و استفاده از دیدگاه‌های سایر نظریه‌پردازان تفاوت دیگر این پژوهش با دیگر کارهای انجام شده‌است. آنچه به‌عنوان اصول و قوانین ساختار مطرح می‌شود، پایه‌های تحلیل را روشن می‌سازد و سبب می‌شود ارزیابی‌ها و تفاسیر تنها بر پایه ارزش‌گذاری ذوقی استوار نباشد. به‌هرروی این روش تنها حوزه تحلیل و تجزیه را دربر می‌گیرد و راه را برای ترکیب، استدلال و نتیجه‌گیری خلاق

باز می‌گذارد.

دیدگاه‌های ساختارگرایانه

تعریف ساختار در ادبیات گذر از مرز گزاره‌های ارزشی و رسیدن به گزاره‌های وجودی یا توصیفی است. ازاین‌رو باید به کمک حوزه شناخت منطقی، به شناخت علمی سرشت ادبیات برسیم. هرساختار، یک نظام یا سیستم است که از مجموع اجزاء تشکیل‌شده که با مناسبات و روابطی به‌هم پیوند خورده‌اند. «ساخت‌گرایی در گام نخست متکی بر این درک است که اگر رفتارها و تولیدات انسان معنایی داشته باشد، باید نظامی زیربنایی از تمایزات و قراردادها وجود داشته باشدکه بتواند تحقق این معنی را ممکن سازد» (کالر، ۱۳۸۸: ۲۱)

اگر ساختار داستانی را دایره‌ای بدانیم، اجزا و روابط ساختار، تابعی از مرکز هستند. تشخیص این‌که در ساختار، عناصر و روابط زایدی وجود دارد در سنجش پاره‌ها با مرکز ساختار ممکن می‌شود. ساختارگرایان با کشف چگونگی هماهنگی و کارکرد این اجزا، معنا را در روابط میان عناصر تشکیل‌دهنده گوناگون یک نظام می‌جویند.

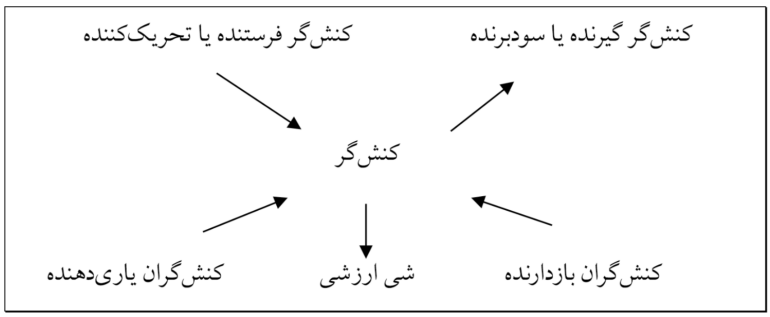
«ساختارگرایان متون را بخشی از یک نظام معنایی مشترک می‌دانند که بینامتنی است، نه مختص یک متن خاص؛ بدین معنا که همه متون خوانندگان را به متون دیگر ارجاع می‌دهند. آنان مدعیند که به همین سبب، معنا فقط از طریق این نظام مشترک مناسبات قابل بیان است.» (ر.ک برسلر ۱۳۸۶: ۱۳۰–۱۳۲)

با توجه به نظریات آلژیرداس ژولین گریماس[۳] به بحث شخصیت می‌پردازیم. او با نشر **معناشناسی ساختاری** در ۱۹۶۶ و **درباره معنا** در ۱۹۷۰، به‌عنوان مهم‌ترین نظریه‌پرداز معناشناسی روایت شهرت یافت.

«گریماس کوشید میان ساختارهای اثری ادبی و ساختارهای جمله نزدیکی و پیوند پدید آورد. هم‌چنان که فعل گرانیگاه جمله است؛ کنش‌گران نیز گرانیگاه روایت به شمار می‌آیند. کنش‌گر کسی یا چیزی است که کنش را انجام می‌دهد و یا این که عملی نسبت به او صورت می‌گیرد. واژه کنش‌گر از شخصیت داستانی فراتر می‌رود؛ زیرا ممکن است فرد، شی، گروه و یا واژه‌های انتزاعی مانند آزادی باشد. برای نمونه اگر فقرکسی را به جست‌وجوی ثروت وادارد، این واژه نقش کنش‌گر را دارد.» (محمدی، عباسی؛ ۱۳۸۱: ۱۱۳)

به باور او دنیای داستان بیشتر از سه موقعیت راوی، کنش‌گر و مخاطب ساخته می‌شود که می‌توان به بررسی گونه‌شناسی[۴] آن‌ها پرداخت. در الگوی کنش‌گر، شمار کنش‌گران به شش می‌رسد، اما روایت ممکن است تعدادی و یا همه آن‌ها را داشته باشد.«الگویی که به ادعای او پایه هر رخداد معناشناختی است، چه آن رخداد یک جمله باشد چه یک داستان. هیچ چیز نمی‌تواند کلیتی معنادار باشد مگر این‌که در قالب ساختی کنش‌گزارانه قابل درک باشد» (گریماس، ۱۹۶۶: ۱۷۴) ترتیب جای قرار گرفتن کنش‌گرها و جهت پیکان‌ها از اهمیت بسیار برخوردار است:

نمودار (۱): الگوی کنش‌گران گریماس



روایت با تابعیت از یک اصل زبانی یعنی «جابه‌جایی» انسان را قادر می‌سازد تا با اشاره به امور، پدیده‌ها و حوادثی که در زمان و مکانی دور از گوینده یا مخاطب هستند، در زمان و مکان دیگری آن‌ها را فرا بخواند. «ویژگی‌های روایت به معنای عام ساختگی و تصنعی بودن، از پیش ساخته‌بودن، تکراری‌بودن، داشتن خط سیر روایتی و نقطه پایان، داشتن گروینده و مخاطب، خصوصیت جابه‌جایی و نهایتا ارجاع دادن به اموری که غایب هستند.» (نبی لو، ۱۳۹۲: ۱۵۱)

نمایشنامه‌نویسان می‌توانند نظم و سرعت روایت یا تغییر بسامد را تغییر دهند. با استفاده از این تکنیک‌ها قدرت فهم ساخت و سازمان متن و شناسایی عناصر روایی موردتاکید نویسنده به مخاطب داده می‌شود.

در بخشی از این پژوهش مقوله روایت با توجه به زمان از دید ژنت و با توجه به کنش از دید ولت بررسی شده است.

«ژرار ژنت[۵] چهار نوع حرکت روایی را برمی‌شمارد:

(NT: زمان روایت؛ST : زمان داستان)

۱ – درنگ (NT=ST=۰) داستان _ رویداد قطع می‌شود تا جا به گفتمان راوی دهد. توصیفات ایستا در این مقوله جای می‌گیرند.

۲ – صحنه (NT=ST) زمان روایت با زمان داستان هماهنگ و منطبق است. گفتگو مثال خوبی برای این مورد است.

۳ – چکیده (NT < ST) قسمتی از داستان رویداد در روایت خلاصه می‌شود تا به سرعت بیفزاید.

۴ – حذف (ST=NT=n) درباره بخش‌هایی از رویداد چیزی گفته نمی‌شود» (احمدی، بالازاده؛ ۱۳۹۳: ۴۵)

مفهوم قابل‌بررسی دیگر در رابطه با زمان روایت، بسامد روایی است. بسامد روایی به‌معنی رابطه بین تعداد دفعاتی که یک رویداد در داستان اتفاق می‌افتد و تعداد دفعاتی است که در روایت آورده می‌شود. بسامد مولفه‌ای است که قضاوت درباره آن و کشف انواع تکرارهای آن، در پایان خواندن روایت و با بازگشت به عقب و بررسی کل داستان سنجیده می‌شود و درضمن این تکرارها ممکن است سبک، راوی و زاویه دید تغییر کند. این بسامد می‌تواند در قالب تکرار عدد، تکرار نام شخصیت، تکرار بن مایه، تکرار یک جمله و یا بر حسب یک کنش نشان داده شود.

ژپ لینت ولت[۶] درگونه‌شناسی روایتی بیشتر کنش روایت را بررسی می‌کند. ناهم‌سانی عملی میان راوی و کنش‌گر دو شکل روایتی اصلی شامل دنیای داستان ناهم‌سان و هم‌سان را تشکیل می‌دهد.

هنگامی روایت دنیای داستان ناهمسان است که راوی به‌عنوان کنش‌گر پدیدار نشود. در این‌جا گاهی راوی و گاهی کنش‌گر مرکز جهت‌گیری خواننده می‌شوند و به‌ترتیب گونه روایتی متن‌نگار و گونه روایتی کنش‌گر شکل می‌گیرد. اگر راوی و کنش‌گر مرکز جهت‌گیری فردی قرار نگیرند، گونه روایتی از نوع بی‌طرف است. در دنیای روایت داستان همسان، یک شخصیت ازسویی چون راوی، روایت می‌کند و ازسویی هم‌چون کنش‌گر ایفاگر نقش است. در این‌جا نیز با دوگونه روبه‌رو هستیم:

«گونه روایتی متن‌نگار: خواننده به یاری شخصیت راوی با نگاهی به گذشته، پیش‌آمدها را روایت می‌کند. اگر شخصیت راوی با شخصیت کنش‌گر کاملا یکی باشد به گونه‌ای که بتواند دوباره گذشته‌اش را در اندیشه و حافظه‌اش زنده کند، گونه روایتی کنش‌گر پدید خواهدآمد.» (محمدی، ۱۳۸۰: ۲۲۵)

نشانه‌شناسی مبحث دیگری است که ما را به کشف معنا در نشانه رهنمون می‌سازد. موضوع نشانه‌شناسی بررسی دلالت و معنا در نظام‌های نشانه‌ای مختلف اعم از زبان، تصویر، موسیقی، بنا و هرچیزی است که در فرهنگی خاص معنادار و دلالت‌گر باشد. برخی معتقدند نمایش‌نامه متن یا اثر کامل هنری نیست و معنای نهایی‌اش وابسته به اجراست. آن‌ها متن نمایشی را از حیطه نشانه‌شناسی بیرون می‌دانند و معتقدند که فقط متن اجرایی را می‌توان تحلیل نشانه‌شناختی‌کرد.

«یکی از پیچیدگی‌های متن نمایشی به منزله «متن» موضوع بررسی نشانه‌شناسی این است که از دو متن تشکیل شده است: یکی متن اصلی که همان گفتگوهاست؛ دیگری متن مکمل که دستورهای صحنه است. متنی که با اجرا در مقابل تماشاگر قرارمی‌گیرد تلفیقی است از این دو به علاوه متن‌های دیگری که ناشی از تاویل هر یک از عوامل دخیل در آن نمایش یا فیلم است.» (شهبا، ۱۳۸۴: ۸) در این پژوهش معیار همان متن اصلی است و به نشانه‌هایی که نویسنده در متن گنجانده، اشاره می‌شود.

تحلیل ساختاری نمایش‌نامه (روباه و زاغ)

شعر روباه و زاغ حبیب یغمایی؛ اثری چاپ‌شده در کتاب **فارسی دوم دبستان** است. این طرح توسط داوود کیانیان و مسلم قاسمی برای گروه سنی ب و ج به صورت نمایش‌نامه نوشته شده‌است. در این بخش با تحلیل ساختاری این دو نمایش و مقایسه آن‌ها به عناصر اصلی و نمودهای ویژه حاصل از این نوع تحلیل اشاره می‌شود:

خلاصه نمایش‌نامه کیانیان: کلاغ در قالب خاطره برای خروس تعریف می‌کند که چگونه گول روباه را خورد و پنیرش را از دست داد. روباه هم در یادآوری این خاطره همکاری می‌کند.

خلاصه نمایش‌نامه قاسمی: روباه گرسنه است و با نیرنگ قالب پنیر زاغ را به چنگ می‌آورد.

شخصیت شناسی

نخستین تفاوت اصلی این دو طرح در انتخاب کنش‌گر اصلی نمایش‌نامه نمود پیدا کرده است:

جدول (۱): شخصیت های اصلی و فرعی

نمایش‌نامه	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی
داوودکیانیان	کلاغ	روباه، خروس
مسلم قاسمی	روباه	کلاغ، راوی

در هر دو نمایش‌نامه از شخصیت‌های خاک زیست‌جانوری استفاده شده‌است. انتخاب جانوران در ادبیات داستانی می‌تواند تابع عوامل گوناگونی باشد. در باورهای عامیانه روباه را به نیرنگ‌بازی، کلاغ را به خبرچینی، خروس بی‌محل را به بد شگونی می‌شناسند. این باورها در انتخاب شخصیت و تعیین نقش هریک از آن‌ها تاثیرگذار بوده‌اند. در داستان‌های کودکانه که براساس باورها شکل می‌گیرند به‌سبب تنوع شخصیت‌ها و کوتاهی بیشتر ساختارها، نمونه‌وار یا تیپیک شخصیت بر فردیت او می‌چربد. در نمایش‌نامه‌کیانیان شخصیت‌ها مطلق و باصفات ثابت حضور یافته‌اند. شخصیت کلاغ تا پایان داستان افسرده‌است. در داستان‌های کودکان به‌کار بردن شخصیت‌های نگران، افسرده یا غمگین مانعی ندارد؛ اما بهتر است در پایان به آرامش و شادی برسند. خروس در نقش شخصیت مکمل برای کارکردهایی چون افشای شخصیت اصلی و همدردی با او حضور پیدا کرده؛ اما به دلیل نداشتن یک نقش تاثیرگذار (یاری‌گر، نصیحت‌کننده، کنش‌گر)، صفت (بی‌محل) بودن را نیز از روباه دریافت می‌کند.

نمودار کنش‌گران بر مبنای نوع بیان هر نویسنده و بلندی و کوتاهی ساختار داستان یکی یا بیشتر است. در نمایش‌نامه کیانیان با دو نمودار کنش‌گران مواجهیم:

نمودار (۲): کنش‌گران نمایش نامه کیانیان

در این نمایش‌نامه با تغییر زمان روایت، شی ارزشی و کنش‌گر گیرنده تغییر یافته‌است:

نمودار(۳): تغییر کنش‌گران در نمایش‌نامه کیانیان

درحالی‌که در نمایش نامه قاسمی نمودار کنش‌گران مانند طرح اصلی داستان یکی است.

روباه به پنیر با عنوان شی ارزشی اصلی دست می‌یابد. او پویا و متفکر است و می‌کوشد به خواسته خود برسد. حالات روباه بیشتر تحت‌تاثیر نیازهای جسمی اوست. او ناراحت است؛ چون احساس گرسنگی می‌کند و خوش‌حال است؛ زیرا پنیری برای خوردن یافته‌است. کودک در این گروه سنی درگیر افسردگی‌ها و شکست‌های درونی روباه نمی‌شود:

نمودار(۴): کنش‌گران نمایش‌نامه قاسمی

طرح شناسی

طرح اصلی نمایش‌نامه کلاغ و روباه ازجمله طرح‌های عمل (تنبیهی) است. اما با تغییری که کیانیان داده‌است، می‌توان آن را در زمره طرح‌های اندیشه (توهم‌زدا) قرار داد. در داستان یغمایی مخاطب با شخصیت روباه آشنا می‌شود که مقاصد پلیدی در سر دارد و درعین‌حالا از قدرت اراده و هوش و قریحه ذاتی برخوردار است. در یک داستان کودکانه انتظار می‌رود این شخصیت در ازای رفتار نادرست خود تنبیه مناسبی دریافت کند. در این داستان، کودک، روباه را بنا به سنت ادبی فریب کار می‌داند و دوست ندارد کلاغ فریب روباه را بخورد؛ بنابراین کلاغ وظیفه پیام‌رسانی را به‌عهده دارد. در پایان کلاغ پنیرش را ازدست داده؛ اما می‌تواند از به‌دست آوردن تجربه و عبرت‌آموزی خویش خرسند باشد.

کیانیان در بازنویسی مجدد از کلاغ زیان دیده می‌گوید؛ اما نه عبرت گرفته از ماجرا بلکه مغموم و افسرده و دست به دامان نفرین و تالم. روباه پیروزمند میدان است. این‌بار نه به حکم خصلت ذاتی که فریب‌کاری اوست؛ بلکه به جبر زمان خود را محق می‌داند و دلایلی را هم ابراز می‌کند. کلاغ هم از این توهم بیرون می‌آید که با مقصر دانستن و نفرین کردن روباه می‌تواند خود را تسلی دهد. این ساختار شکنی یا قالب زدایی، تمهیدی برای درهم شکستن یا ایجاد شکاف در الگوی قالبی یک شخصیت خاص است که در پرتو توجیه روباه قوت می‌گیرد.

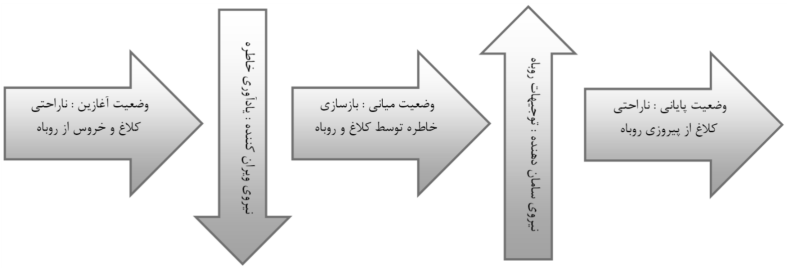
این داستان در افسانه‌های ازوپ هم آمده‌است. در افسانه‌های ازوپ شخصیت‌ها معرفی می‌شوند تا به نتیجه خاصی برسیم. هر شخصیت با توجه به کنشی که انجام می‌دهد به نتیجه اعمال خود می‌رسد. به‌نظر نگارنده در استفاده از این افسانه‌ها در آثار مختص کودکان، باید به پایان‌بندی مناسب نیز توجه داشت. با این رویکرد تمرکز روی سخنان روباه اشتباه است؛ زیرا روباه به دلایل به‌ظاهرموجهی برای شیوه فریب‌کارانه خود استناد می‌کند.

«روباه: اگر راست می‌گفتم نیمی از پنیرش را به من می‌داد؟ نمی‌داد. اما وقتی دروغ گفتم تمام پنیرش به من رسید.

خروس: ولی اون پنیر تو نبود.

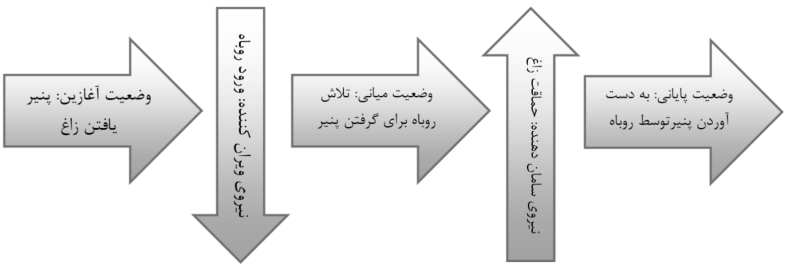
روباه: شکم گرسنه این حرفها سرش نمیشه خروس بی‌محل» (کیانیان،۱۳۹۳: ۶۶۴)

نمودار(۵): طرح اول نمایش‌نامه کیانیان



وضعیت میانی طرح اول، سبب شکل‌گیری وضعیت آغازین طرح دوم می‌شود:

نمودار(۶): طرح دوم نمایش‌نامه کیانیان



بیان خاطره توسط شخصیت‌ها برای گروه سنی ب و ج تااندازه‌ای سنگین و فراتر از حوصله ایشان است. حال اگر این بیان در قالب جملات دوپهلو ارایه شود، درک آن دشوارتر می‌شود. «صناعات بدیعی این جهانی هم‌چون تمامی صناعات دیگر، صورت‌های شناخته شده دروغگویی‌اندکه به معنی دقیق کلمه دروغ مطرح می‌شوند و انتظار می‌رودکه هم فرستنده و هم گیرنده بر طبق رمزگانی که می‌شناسند آن را رمزگشایی کنند» (ژنت،۱۹۶۶: ۲۵۱)

«روباه (درحال خوردن پنیر): سپاسگزارم (نویسنده روباه را چاپلوس معرفی می‌کند) پنیر بسیار خوشمزه‌ایست. (روباه پنیر را خوشمزه می‌داند)

کلاغ: دروغگو (کلاغ روباه را دروغگو می داند)

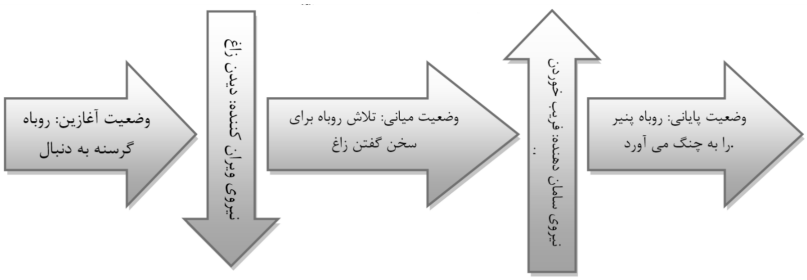
روباه: باور کن راست می‌گویم. (روباه اصرار دارد که به کلاغ ثابت کند دروغگو نیست) بسیار خوش‌طعم است. (روباه پنیر را خوش طعم می داند)

خروس: چاپلوسی‌هایت را می‌گوید.» (خروس برای تاکید نظر نویسنده روباه را چاپلوس معرفی می‌کند)» (کیانیان،۱۳۹۳: ۶۶۴)

کودک برای شناخت روباه از ورای چند نشانه کلامی و حرکتی به کمک خروس به چاپلوسی روباه پی‌می‌برد.

«هر کودکی کردارهای پیچیده ذهنی را درک نمی‌کند. دنیای کودکی، دنیای انتزاعی نیست که

بخواهد درباره هستی، ماهیت انسان، شک و از این قبیل موضوع‌ها به تفکر بنشیند. اگر کودک به دوستی و نفرت می‌اندیشد این اندیشه به موضوع‌های ملموس پیرامون زندگی او مربوط می‌شود. مثل دوستی و عشق به پدر و مادر.» (محمدی، ۱۳۷۸ :۲۰۵)
درمجموع گنجاندن یک طرح در طرح دیگر باید با هدف خاصی صورت بگیرد. در نمایش‌نامه کیانیان طرح کلی با طرح اولیه تفاوت چندانی ندارد. کلاغ مغموم و زیان‌دیده می‌ماند و روباه هم خوشحال‌تر و سرمست‌تر از پیروزی خود تعریف می‌کند. خروس هم نقش خاصی را ایفا نمی‌کند. شاید جذابیت این تغییر را باید در روایت‌شناسی اثر دنبال کرد.
طرح نمایش‌نامه قاسمی مانند طرح اصلی داستان مبدا، ساده و بر مبنای عمل (تنبیهی) است. تفاوت در وضعیت آغازین و نیروی ویران‌کننده است. این نشان می‌دهد که طرح استخوان‌بندی است که بر پیکره خود داستان‌های بی‌شمار را می‌تواند حمل کند:



نمودار(۷): طرح نمایش نامه قاسمی

در طرح اول (حبیب یغمایی) زاغ با پنیرش در وضعیت سکون و آرامش به‌سر می‌برد. بنابراین شاید طرح دوم (مسلم قاسمی) از جذابیت و قدرت برانگیزاننده بیشتری برخورد باشد. چون گرسنگی محرکی است که کنش‌های بیشتری را سبب می‌شود:
«روباه: این شیکم قار قور می‌کنه. منو مجبور می‌کنه، تا بروم دنبال مرغ و جوجه‌ها، یا که برم تو کوچه‌ها سر بکشم تو خونه‌ها، برای یه لقمه غذا؟ اینم شد کار! اگه مردی برو شیکار...» (قاسمی،۱۳۸۹: ۳۳)
دیدن زاغ، کنش پیشین را تقویت و گسترش می‌دهد.
«(چشمش به زاغ می‌افتد) اِ، این زاغه سر صبحی داره کجا می‌ره، ها؟ برم پشت اون تپه (پشت تپه می‌رود) ببینم چی می‌شه!» (قاسمی، ۱۳۸۹: ۳۳)
نمایش‌نامه‌نویس حتی بعد از پیدا شدن پنیر توسط زاغ کنش‌ها را ادامه می‌دهد. این کنش‌ها فرعی هستند و نبودشان در زنجیره کنشی اختلال ایجاد نمی‌کند؛ اما بودنشان تحرک و پویایی بیشتری به نمایش کودک می‌بخشد: «روباه(کمی دقت می‌کند و جلوتر می‌رود، بو می‌کشد) پنیره! آقا زاغه حیفه تنهایی بخوریش.تعارف بلد نیستی (با آواز) چه پنیر سفیدی! روباهه برو جلو یه کاری بکن، چیکارکنم؟ فهمیدم براش آوازمی‌خونم.» (قاسمی، ۱۳۸۹: ۳۴)

روایت‌شناسی

با توجه به سادگی نمایش‌نامه‌های کودک ازنظر پیرنگ و سایر عناصر داستانی، بهتر است به روابط اشخاص، قهرمان‌ها و الگوهای روایتی حاکم میان آن‌ها توجه شود؛ زیرا «شخصیت‌ها و قهرمان‌ها در قصه کمتر دگرگونی می‌یابند و بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند.» (میرصادقی، ۱۳۶۵: ۷۱)

ویژگی بارز نمایش‌نامه کیانیان استفاده از تکنیک‌های نوین نمایش‌نامه‌نویسی به شرح ذیل است:

–نویسنده با پیوندزنی و آمیخته‌سازی، روایت را به‌شکلی‌تازه به تصویر کشیده‌است. پیوندزنی[۷] بازیافت متون گذشته در قالب اثر جدید و یا به‌عبارتی برداشتن تکه‌هایی از گفت‌وگو از مراجع اصلی آن‌ها و استفاده از آن‌ها به‌عنوان گفت‌وگو است. «آمیخته‌سازی[۸] عبارت است از آمیزش یا برخورد ژانرهای مختلف، سبک‌های فرهنگی یا تاریخی مربوط به دوره‌های زمانی متفاوت و تکنیک‌های گوناگون. مثلا آمیختن عناصر فارس گونه[۹] با جدی، زبان فخیم با زبان عوامانه و عناصر ادبی پیچیده و عوامانه با حکایات سنتی قومی» (کاستانیو، ۱۳۸۷: ۲۷)

«روباه: گرخوش‌آواز بودی و خوش‌خوان (زبان فخیم)
کلاغ: می‌خواستم بگم؛ هستم، ولی نگفتم. (زبان عوامانه)
روباه: گر خوش‌آواز بودی وخوش‌خوان/ نبدی بهتر از تو در مرغان (زبان فخیم)
کلاغ: من می‌خواستم قارقار کنم» (زبان عوامانه) (کیانیان،۱۳۹۳: ۶۶۳)

–در رویکرد چرخش‌محور[۱۰]نکته‌ای گذرا از گفت‌وگو، در بخشی دیگر برجسته می‌شود به این قسمت‌ها مجاری پنهان[۱۱] گفته می‌شود:

«کلاغ: نفرین بر دهانی که بی‌موقع باز شود! (اشاره به شکل گذرا)
خروس:نفرین کار خوبی نیست.
کلاغ:خودم را نفرین می‌کنم!
خروس :چرا؟
کلاغ: قصه‌ای دارد» (برجسته‌سازی) (کیانیان،۱۳۹۳: ۶۶۱)

استفاده درست از این تکنیک نوین اجازه می‌دهد که در عین حفظ رویکرد چرخشی، روایت را نیز پیش برود.

–بسامد روایی واژه نفرین و پنیر در این نمایش‌نامه قابل‌توجه است که به‌نوعی تکرار بن‌مایه است. ازنظر حرکت روایی نمایش‌نامه کیانیان بیشتر از درنگ بهره برده‌است. بدین‌معنی که رویداد قطع می‌شود تا منحصرا جا به گفتمان راوی دهد (NT=ST=۰) :

زاغ و روباه در دنیای روایت داستان هم‌سان دو نقش را برعهده دارند: هم به‌عنوان راوی روایت می‌کنند و هم مانند کنش‌گر عهده‌دار نقش هستند. ازاین‌رو داستان بر مبنای گونه روایتی متن نگار پیش می‌رود و از قابلیت‌های نمایشی و کنشی کاسته می‌شود.

یکی‌دیگر از مباحث روایت‌شناسی گرماس، توجه به زنجیره‌های روایی (پیرفت) است. هر داستان شامل سه پیرفت اجرایی، پیمانی و انفصالی است.

«زنجیره اجرایی مربوط به آزمون‌ها، مبارزه‌ها، تلاش‌ها و وابسته به زمینه‌چینی وظایف، خویش‌کاری‌ها، کنش‌ها و غیره است. پیرفت اجرایی، طرح اصلی و ساختار روایی هر داستان را می‌سازد. در زنجیره پیمانی به قول‌وقرارها و بستن و گسستن آن‌ها پرداخته می‌شود و اغلب

قصه‌ها از چنین خصلتی برخوردارند. زنجیره پیمانی، وضـعیت داسـتان را به سوی هدف و نتیجه هدایت می‌کند. به گمان گرماس بیشتر داستان‌ها یا از وضعیتی منفی به‌وضعیتی مثبت حرکت می‌کنند و یا از وضعیتی مثبت به شکستن پیمان منجر می‌شوند. در زنجیره انفصالی سیر وسفرها و رفت‌وبرگشت‌ها موردنظر است و جریان داستان با این نوع سفرها و گشت‌وگذارها پیش می‌رود.» (نبی لو، ۱۳۸۹: ۱۸و۱۷)

پیرفت‌های اصلی نمایش‌نامه کیانیان به‌ویژه در وضعیت میانی (بازسازی اتفاقات) عبارتند از:

زنجیره اجرایی: یافتن پنیر توسط زاغ، تلاش برای نگه‌داشتن پنیر در دهان، تلاش روباه برای فریب زاغ، خوردن پنیر توسط روباه

زنجیره پیمانی: نفرین کردن روباه توسط کلاغ، سیر کردن شکم گرسنه روباه، تصمیم خروس و کلاغ برای گول نخوردن

زنجیره انفصالی : آمدن روباه، رفتن روباه

با توجه به پیرفت‌های اصلی خروس جایگاه ویژه‌ای در این نمایش ندارد. جز این‌که با کلاغ هم‌دردی و هم‌راهی کند. در زنجیره اجرایی نیز آن‌چه پررنگ می‌نماید، ماجرای روباه و زاغ است؛ نه برداشت دوباره نویسنده از این داستان.

در نمایش‌نامه قاسمی هم تکه‌هایی از متن مرجع اصلی وام گرفته شده و به‌عنوان گفت‌وگو شخصیت‌ها استفاده شده است. راوی فقط در ابتدای داستان حضور می‌یابد و تا پایان حضور او فراموش می‌شود:

«گوینده: به دهان برگرفت و زود پرید. بر درختی نشست در راهی، که از آن می‌گذشت روباهی» (قاسمی، ۱۳۸۹: ۳۳)

اگرچه راوی با روایت داستان، بار شناخت تعقلی را از عهده مخاطب برمی‌دارد و داستان را برای گروه سنی ب و ج قابل‌فهم‌تر می‌سازد؛ اما با توجه به تغییراتی که قاسمی ایجاد کرده ضرورتی برای وجود راوی دیده نمی‌شود. نویسنده شیوه توصیف عینی را برای روشن ساختن کیفیت اشیا و اشخاص به‌کار گرفته‌است. با انتخاب درست واژه گفت‌وگوها نیاز متن به توضیحات صحنه کمتر می‌شود. از آن‌جا که در شیوه نمایشی فقط زندگی برونی شخصیت‌ها در معرض‌دید قرار می‌گیرد، اندیشه‌ها و احساسات آن‌ها باید در اعمال و گفت‌وگوهایشان منعکس شود. این نکته در ساختارشناسی روایت نمایش‌نامه قاسمی به‌خوبی رعایت شده‌است. درنمایشنامه او علاوه‌بر تکرار واژه پنیر، بسامد در کنش‌ها (تعقیب کلاغ) بیشتر دیده می‌شود و زمان روایت با زمان داستان هماهنگ و منطبق است (NT=ST) و تاکید بر صحنه واقع می‌شود.

دنیای روایت داستان همسان با دو شخصیت روباه و زاغ شکل گرفته‌است. روباه ازیک‌سو به‌عنوان راوی (من ــ روایت‌کننده) وظیفه روایت کردن روایت را بر دوش دارد؛ ازسوی‌دیگر هم‌چون کنش‌گر(من ــروایت‌شده) او عهده‌دار نقش داستان است. بنابراین از گونه روایتی کنش‌گر استفاده شده‌است.

«(چشمش به زاغ می افتد) اِ، این آقا زاغه سر صبحی داره کجا می‌ره، ها؟ حتما باید این طرفا خبرایی باشه، برم پشت اون تپه (پشت تپه می‌رود) ببینم چی می‌شه!» (قاسمی، ۱۳۸۹: ۳۳)

نویسنده هنگام برگزیدن زاویه اول‌شخص باید مشخص کند که رفتارها و احساسات کدام شخصیت بر روند داستان تاثیر بیشتری دارد. در زاویه‌دید عینی به عمل داستانی اجازه داده می‌شود خود سخن بگوید و خوانندگان خود به نتیجه‌گیری بپردازند. «در داستان واقع‌گرا برای کودکان هشت سال

به بالا همواره از زاویه دید اول شخص یا دانای کل محدود که بر تجربه‌های یک کودک متمرکز می‌شود، استفاده می‌شود.» (نورتون، ۱۳۸۲: ۱۲۰و ۱۲۱)

پیرفت‌های اصلی نمایش‌نامه قاسمی که بیشتر در وضعیت‌میانی جای گرفته‌اند، عبارتند از:

زنجیره اجرایی: آواز خواندن بازیگران، پرواز زاغ، گشتن روباه، دیدن زاغ و دنبال‌کردن او توسط روباه، پیدا کردن پنیر توسط زاغ، برداشتن پنیر و پرواز کردن زاغ، بو کشیدن پنیر توسط روباه، آوازخواندن روباه، نگریستن زاغ، آمدن روباه به زیر درخت، نگاه دوباره زاغ به پروبالش، نشستن زاغ روی سنگ، نشستن زاغ روی شاخه، دویدن روباه به‌دنبال زاغ، سر تکان دادن زاغ، دهان باز کردن زاغ و قارقار کردن، چشم باز کردن زاغ، خندیدن روباه، دور شدن روباه، آواز خواندن بازیگران.

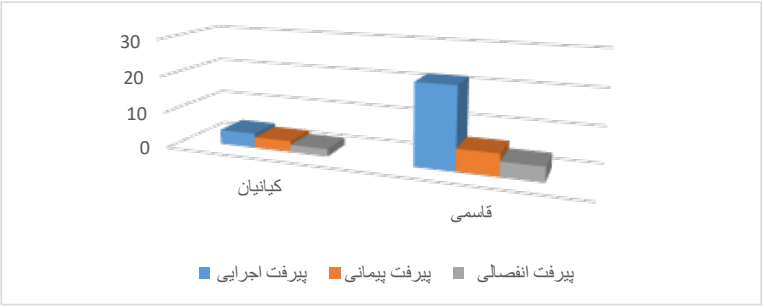
زنجیره پیمانی: تسلیم بودن روباه در برابر شکم، ملامت دزدی، شکار نشانه مردی، ازدست ندادن صبحانه لذیذ، لجبازی پرنده در خواندن، در آینه نگریستن (تعقل)

زنجیره انفصالی: ورود روباه به دشت، رفتن روباه به پشت تپه، جلو رفتن روباه به‌سمت زاغ، دور شدن روباه.

«زاغ: قار قار. بسیار خب دوست عزیز، خیلی متشکرم که پنیر مرا نگه داشتید. لطفا اون را به من بدین. امیدوارم راضی شده باشید؟» (قاسمی،۱۳۸۹: ۳۵) در این‌جا پیش‌انگاشت زاغ از اتفاقی که افتاده (روباه پنیر را برای او نگه داشته‌است) باورهای او را در جهان نمایش‌نامه و زاویه‌دید روباه نسبت به او را نشان می‌دهد. «برای خوب نوشتن باید بیش از آن‌که بر نوع حادثه تاکید می‌کنیم به این بپردازیم که حادثه برای چه کسی، چرا و چگونه روی می‌دهد.» (Macee، ۱۹۹۸: ۱۲۰)

تفاوت میزان کنش‌ها، میزان پویایی و تحرک نمایش‌نامه قاسمی و کیانیان با توجه به این سه پیرفت در نمودار نمایان است:

نمودار(۸): مقایسه پیرفت‌های نمایش نامه کیانیان و قاسمی



نشانه شناسی

عناصر اجرایی در نمایشنامه مانند گفتار، حرکت، میزانسن، کلمات و زبان، موسیقی، نورپردازی، دکور، لباس و حتی فضاسازی به‌صورت‌روایی عمل می‌کنند.

«درام نشان می‌دهد و با نشان دادن روی‌دادها و وقایع در صحنه همان کار روایت را انجام می‌دهد. عمل‌کردهای خاص روایت نوشتاری در ترسیم مکان‌ها و حضور فیزیکی شخصیت‌ها

و چیدمان اشیا، دکور و آدم‌ها، همه و همه می‌توانند از خلال چیدمان صحنه در اجرای درام نمود پیدا کنند. جدا از این، در رمان و ادبیات داستانی ما می‌توانیم از خلال لحن نویسنده، شخصیت قهرمان‌ها را تشخیص دهیم. این عملکرد البته کمتر تابع عناصری است که در اجرا مورد استفاده قرار می‌گیرند. یعنی این که در اجرا شخصیت قهرمان‌ها از خلال رفتار آن‌ها و جایگاه‌شان در رابطه با روی‌داد و اتفاقات نمایشی مورد شناسایی قرار می‌گیرند و عموما در درام، یک راوی آنچنان که در رمان وجود دارد به معرفی و تشریح آن‌ها نمی‌پردازد. در این موارد اجرای دراماتیک می‌تواند مثلا با تمرکز بر حرکت یا چیدمانی خاص – آن‌جا که شخصیت نگاه می‌کند، عمل می‌کند، رفتار خاصی از خود بروز می‌دهدیا لباس می‌پوشد– نظر راوی دانای کل را نسبت به قهرمان منتقل کند. راه دیگر، تمرکز بر ترکیب‌بندی‌های صحنه است. از این طریق ممکن است اجرا حقیقتی را به تفسیر بگذارد و یا حرف‌های شخصیت را توضیح دهد.» (نصیری، ۱۳۹۴: ۹۰)

درنمایش‌نامه روباه و کلاغ کیانیان نشانه‌های روانی برای بیان استقامت شخصیت به‌جای کنش و کشمکش ماجراجویانه، بیشتر دیده می‌شود. به‌عنوان‌مثال در پاسخ چاپلوسی روباه (چه سری، چه دمی، عجب پایی) کلاغ نمایش کیانیان با تکیه بر صبر، لایه‌های انتزاعی شخصیت خود را معرفی می‌کند:

«کلاغ: می‌خواستم بگم متشکرم تو هم دم زیبایی داری؛ اما جلوی خودم را گرفتم.» (کیانیان، ۱۳۹۳: ۶۶۲)

کیانیان از نشانه‌های فضایی، زبانی و شخصیتی به‌خوبی استفاده کرده‌است: نشانه‌های فضایی که مکان، زمان و کنش را دربر می‌گیرند مانند: درختی کنار دیوار، اذان سحری، امروز صبح، درختی در کنار راه، در حال خوردن پنیر.

نشانه‌های شخصیتی که شامل نشانه‌های روانی، جنسی، جسمی، پوششی و حسی است مانند: صدای زیبا، خوش‌خبر، بی‌محل، سرحال، نفرین، دهان‌بی‌موقع‌بازشده، پرفریب و حیلت‌ساز، سر و دم و پا، پروبال سیاه‌رنگ و قشنگ، دم زیبا، خوش‌آواز و خوش‌خوان، پنیر خوش‌مزه و خوش‌طعم، چاپلوسی، شکم گرسنه. نشانه‌های زبانی حقیقی که مخاطب به اختلاف زبانی بین دو اثر پی‌می‌برد. شامل همه شعرهای اقتباس شده‌است و نشانه‌های زبانی مجازی مانند: خوش‌خبر باشی آقا کلاغه، خروس بی‌محل، کارد بخوره به اون شکم گرسنه‌ات که حق دیگران را نخوره.

در نمایش‌نامه قاسمی نشانه‌های فضایی بیشتر از نشانه‌های شخصیتی کنش‌گران را احاطه کرده‌است. هرچه توصیفات صحنه و مکان بارزتر و زمان نمایش به زمان حال نزدیک‌تر باشد، نشانه‌های حسی پررنگ‌تر خواهند بود و شخصیت را ازمنظر چشم خود خواهیم شناخت. این تجربه حسی برای کودک جذاب و اثرگذار خواهد بود.

کلاغ نمایش‌نامه قاسمی هم شخصیت ایستا و مطلقی دارد؛ اما مخاطب با نشانه‌های حسی (شنیدن = نشانه شنوایی و به اطراف نگاه کردن= نشانه بینایی) با او آشنا می‌شود:

«زاغ: (با شنیدن صدای روباه، به اطراف نگاه می‌کند تا بداند او از چه کسی تعریف می‌کند.) هوم؟!» (قاسمی،۱۳۸۹: ۳۴)

در نمایش بسیاری از نمایه‌ها به‌صورت نشانه‌های قراردادی به‌کار می‌روند. در نمایش‌نامه قاسمی معلم به بچه‌ها کمک می‌کند تا درراستای استفاده از این نمایه‌ها به خلاقیت برسند. «...ساختن درخت با جارو و مقداری برگ، قرار دادن صندلی روی میز و انداختن رومیزی و تزئین آن با سبزه و گل به‌عنوان نمادی از تپه...» (قاسمی، ۱۳۸۹: ۳۱)

طراحی صحنه و جلوه‌های دیداری می‌تواند به فضاسازی کمک کرده و حالت‌های ترس، خشم،

شادی و دیگر حالات روحی را یادآوری کند. در جدول زیر میزان استفاده کیانیان و قاسمی از جلوه‌های دیداری مشهود است:

جدول(۲): نظام‌های نشانه‌ای در نمایش‌نامه کیانیان و نمایش‌نامه قاسمی

نظام‌های نشانه‌ای	نمایش‌نامه کیانیان	نمایش نامه قاسمی
واژه و لحن	۱- گفت‌وگوی خروس و کلاغ (تمجید و تحسین) ۲-نفرین کردن کلاغ (نفرین)۳-بازخوانی روایت کلاغ و روباه (خبری) ۴-روباه و خروس (کنایه‌ای)	۱- بازیگران با بچه‌ها (دستوری) ۲-روباه با خودش(ملامتی) ۳-روباه با خودش (پرسشی)۴- زاغ با خودش (تحسینی) ۵-روباه با خودش(تردیدی) ۶-راوی (توضیحی) ۷-روباه با خودش (امری) ۸-روباه با زاغ (تحسینی) ۹- زاغ با روباه (پرسشی) ۱۰-روباه با زاغ (تحسینی) ۱۱-زاغ با روباه (ملتمسانه) ۱۲- روباه بازاغ (تمسخرانه)
حالت بیانی چهره (میمیک)	۱-کلاغ زورمی زند دهان باز نکند (برای حفظ پنیر)، ۲-کلاغ دهان را باز می‌کند (مردد در سخن گفتن)،۳-روباه پنیر را می‌خورد (لذت پیروزی)	۱-روباه بو می کشد (در جست‌وجوی غذا)۲- زاغ چیزی در دهان دارد (اشاره به وجود پنیر)۳- روباه صدایش را صاف می‌کند (طبیعی جلوه کردن)۴- زاغ با تعجب نگاه می‌کند(تاثیرپذیری از سخنان روباه)۵- زاغ زور می‌زند، دهان باز نکند (ازدست ندادن پنیر)۶- زاغ دهان می‌گشاید (فریب خوردن)۷-روباه پنیر را می‌خورد (لذت پیروزی)
ایما و اشاره	-	-
حرکت	۱- نمایش زاغ در پیدا کردن پنیر ۲- ورود روباه ۳- روباه در حال وانمود کردن به خوردن پنیر ۴- بیرون رفتن روباه	۱-حرکات دست بازیگران، ۲- پرواز زاغ ۳- گشتن روباه ۴- دیدن زاغ و دنبال کردن او توسط روباه ۵- پیدا کردن پنیر توسط زاغ ۶- برداشتن پنیر و پرواز کردن زاغ ۷- بوکشیدن پنیر توسط روباه ۸- آواز خواندن روباه ۹- به اطراف نگریستن زاغ ۱۰- آمدن روباه به زیر درخت ۱۱- نگاه دوباره زاغ به پروبالش ۱۲- نشستن زاغ روی سنگ و شاخه ۱۴- دویدن روباه به دنبال زاغ ۱۵- حرف‌زدن زاغ با دهان بسته ۱۶- قارقار کردن زاغ ۱۷- چشم باز کردن زاغ ۱۸- خندیدن روباه، ۱۹- دور شدن روباه ۲۰- ارتباط بازیگران با تماشاچیان
گریم	پروبال سیاهرنگ	پروبال سیاه‌رنگ
لباس	در متن به سر، دم و پای زاغ و دم زیبای روباه اشاره می‌شود.	نویسنده به نوک و دم مقوایی برای کلاغ، صورتک و دم دراز برای روباه اشاره کرده‌است.
اکساسوار	پنیر	پنیر
دکور	درخت، دیوار	درخت، تپه، سبزه و گل، تصاویر کوه رودخانه و خورشید و درخت و.... با گچ‌های رنگی
نورپردازی	واژه روز در متن آمده‌است	واژه سر صبح در متن آمده‌است
موسیقی	-	دارد
جلوه صوتی	صدای خروس	قارقار

نتیجه‌گیری

با بررسی شخصیت‌های دو نمایشنامه از دیدگاه الگوی کنش‌گران گریماس و شیوه قرار گرفتن آن‌ها در طرح درمی‌یابیم که نمایش‌نامه‌های کودکان باوجود سادگی ظاهر از الگوی ساختاری و روایی کاملی برخوردارند و در قالب نظریه‌های ساختارشناسی قابل بررسی و ارزیابی‌اند. بن‌مایه‌های زنجیره‌ای مکرری در اغلب این داستان‌ها روایت می‌شود و روابط حاکم میان شخصیت‌های داستانی از نظام و منطق ویژه‌ای برخوردار است.

برای کودکان گروه سنی ب و ج درک کردارهای درونی مرتبط با ذهن مشکل‌تر از کردارهای بیرونی است. آن‌ها شخصیت ماجراجو و پرتحرک را می‌پسندند. تغییر کنش‌گران با هدف استفاده از تکنیک‌های نمایشی در شیوه روایت، درک داستان را برای آن‌ها دشوارتر می‌سازد. حرکت روایی نظریه ژنت در چهار مقوله درنگ، صحنه، چکیده و حذف در نمایشنامه‌ها به‌خوبی قابل‌مشاهده است. مرکز جهت‌گیری فردی در این دو نمایشنامه گاهی راوی و گاهی کنش‌گر است که با توجه به نظریه گونه‌شناسی ژپ لینت ولت بررسی شد.

به‌نظر می‌رسد طرح‌های مبنی بر عمل و منش که در زنجیره کنشی خود کنش‌های فرعی بیشتری دارند، تحرک و پویایی بیشتری به نمایش کودک می‌بخشد. وجود شخصیت‌های فرعی در زنجیره اجرایی به جذابیت داستان‌های کودکان کمک می‌کند؛ اما وجود همین شخصیت‌ها در زنجیره انفصالی سبب سردرگمی کودک می‌شود. بدیهی است که هرچه جلوه‌های دیداری، توصیفات صحنه و مکان بارزتر و زمان نمایش به زمان حال نزدیک‌تر باشد، نشانه‌های حسی حضور پررنگ‌تری خواهند داشت و شخصیت را نه از دریچه چشم خودش یا اطرافیانش، بلکه ازمنظر چشم خود خواهیم شناخت. این تجربه حسی به‌مراتب برای کودک جذاب‌تر و اثرگذارتر خواهد بود.

در بررسی ساختاری دو نمایشنامه از کیانیان و قاسمی می‌توان به نتایج زیر اشاره کرد:

– قاسمی با بهره‌گیری از شخصیت برون‌گرا و پرتحرک وانتخاب طرحی ساده مبنی بر عمل و ایجاد کنش‌های فرعی در زنجیره کنشی به گروه سنی ب و ج نزدیک شده‌است. بیشترین تاثیرپذیری نظام نشانه‌ای از زنجیره اجرایی است که بر حرکت بازیگران تاثیر می‌گذارد و در نتیجه آن بسامد واژه‌ها و تنوع لحن‌ها افزایش می‌یابد و این در نمایشنامه قاسمی به‌وضوح دیده می‌شود. در متن او نشانه‌های فضایی بیشتر از نشانه‌های شخصیتی کنش‌گران را احاطه کرده‌است.

– کیانیان با گنجاندن چند طرح در نمایش‌نامه با اهداف خاصی چون ایجاد سبک و تاکید بر معانی خاص و نو، به‌وجود آوردن جذابیت‌های نمایشی و روایتی، سبک گفت‌وگو محور و سبقت مفهوم بر حرکت در زنجیره اجرایی اثر، گروه سنی بالاتری را مخاطب قرار داده‌است. طرح نمایشنامه او در زمره طرح‌های اندیشه و ناظر بر حالت‌های روانی، استدلال‌ها، عواطف، باورها و دانش شخصیت است.

با مقایسه پیرفت‌های اصلی می‌توان فهمید که زنجیره اجرایی نشانه میزان حرکت در نمایش‌نامه است و زنجیره پیمانی مفاهیم گنجانده شده در متن را به نمایش می‌گذارد. زنجیره انفصالی بر وجود کنش‌گر اصلی و خارج نشدن او از صحنه اشاره دارد. استفاده از گونه روایتی متن‌نگار از قابلیت‌های نمایشی و کنشی اثر می‌کاهد. زنجیره انفصالی باید بر پایه کنش‌گر اصلی داستان شکل بگیرد و توجه کودک را معطوف شخصیت‌های فرعی نسازد. زنجیره پیمانی مهم‌ترین بخش برای گنجاندن مفاهیم آموزشی است. تعدد این زنجیره و میزان ارتباط مفاهیم نقش مهمی در اثرگذار بودن متن نمایشی ایفا می‌کند. ازاین‌رو با بهره‌گیری از نظریه‌های نوین ساختارگرایی و شناسایی عناصر متن و درنظر داشتن ویژگی‌های کودکان در سنین مختلف می‌توان به میزان تاثیرگذاری نمایشنامه‌ها در ادبیات گروه سنی ب و ج پی برد.

■ پی‌نوشت‌ها

۱ – پرلز (PIRLS) یکی از مجموعه مطالعات گسترده انجمن بین المللی ارزش‌یابی پیشرفت تحصیلی(IEA) درخصوص پیشرفت سواد خواندن است. هدف نهایی IEA ارتقای سطح یادگیری در درون نظام‌های آموزشی جهان و بهبود سیاست‌ها و برنامه‌ریزی‌های آموزشی مربوط به فرایند تدریس و یادگیری در آن است.

۲ – Wood, David

۳ – Greimas, Algirdas julien

۴ – Typology

۵ – Genette, Gerard

۶ – Lintvelt, Japp

۷ – Grafting

۸ – Hybridization

۹ – فارس (Farce) از عناصر اصلی در تئاترهای کمدی و از فرم‌های رایج سینمای صامت که طی آن شخصیت‌ها با کارهای اغراق‌آمیز خود موقعیت دراماتیکی پدید می‌آوردند و در تماشاگر واکنش ایجاد می‌کردند.

۱۰ – Turns Oriented

۱۱ – Back Channel

■ فهرست منابع

- آستن، آلن؛ ساونا، جرج (۱۳۸۶). **نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری**. ترجمه داود زینلو، تهران، سوره مهر.
- اکبرلو، منوچهر(۱۳۸۷). **کودکان به تئاتر مخصوص خودشان احتیاج دارند، نشریه نمایش**، مهر و آبان،۹۳-۹۴.
- برسلر، چارلز(۱۳۸۶). **درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی**، ترجمه مصطفی عابدینی فرد، تهران، نیلوفر.
- پارسایی، حسین (۱۳۸۶). **نقد ساختاری و تحلیلی، نشریه نمایش**، شماره (۹۹ و ۱۰۰)، آذر و دی، صص ۲۱-۱۶.
- زارع، نوشین (۱۳۹۲). **درام کاربردی ۱**، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- سادات رشیدی، صفورا؛ یحیایی، محمد (۱۳۹۵). **بررسی شخصیت‌پردازی در داستان‌های خردسالان با تمرکز بر ۳۹ اثر**، **مطالعات ادبیات کودک**، دوره ۷، شماره(۱)، بهار و تابستان، صص ۸۶-۶۵
- شهبا، محمد (۱۳۸۴). **نشانه‌شناسی تئاتر و سینما / نشانه شناسی نوشتار، خیال**، شماره (۱۳)، بهار، صص۴-۳۵.
- فروزنده، مسعود (۱۳۸۸). **نقد و تحلیل عناصر داستان در گزیده‌ای از داستان‌های کودکان، ادب پژوهی**، دوره ۳، شماره (۹)، پاییز، صص ۱۷۱- ۱۵۱.
- قاسمی، مسلم (۱۳۸۹). **دومی‌ها**، ویژه دانش‌آموزان دوره ابتدایی، تهران، مدرسه.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۸). **بوطیقای ساخت‌گرا**. ترجمه کوروش صفوی، چاپ اول، تهران: مینوی خرد.
- کیانیان، داوود (۱۳۹۳). **چهل نمایش‌نامه برای کودکان و نوجوانان**. ج اول، تهران، نشر مولف.
- گلدبرگ، موسی (۱۳۸۷). **فلسفه و روش در تئاتر کودک و نوجوان**. ترجمه اردشیر کشاورزی، سیدحسین فدایی حسین، تهران، نمایش.
- لزگی، حبیب‌الله؛ منفردی،شیما (۱۳۸۹). **بررسی نقش عناصر بیان نمایشی درتئاتر کودک و نوجوان با رویکرد نمایش درمانی، نشریه هنرهای زیبا**، شماره (۴۲)، پاییز و زمستان، صص ۷۱-۷۹.
- محمدی، محمدهادی؛ عباسی، علی (۱۳۸۱). **صمد ساختار یک اسطوره**. چاپ اول، تهران، چیستا.
- محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸). **روش‌شناسی نقد ادبیات کودک**. چاپ اول. تهران، سروش.
- مهتدی، فضل الله (۱۳۸۹). **افسانه‌های کهن ایرانی**، چاپ پنجم. تهران: جامی.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۵). **ادبیات داستانی**. چاپ دوم، تهران، ماهور.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳). **درآمدی بر نشانه‌شناسی**، تهران، سمت.
- نبی‌لو، علیرضا (۱۳۸۹). **روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه، ادبیات پژوهشی**، شماره (۱۴)، زمستان، صص۲۸-۷.
- نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۲) **بررسی ساختار روایی داستان کودکان بر مبنای نظریه گریماس، فصلنامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه**، سال چهاردهم، شماره (۲۶)، صص ۱۷۲- ۱۴۸.
- نصیری، مهدی (۱۳۹۴۱) **اقتباس از ادبیات داستانی برای درام: زمینه‌ها و کاربردها. نشریه علمی پژوهشی تئاتر**، شماره (۵۸)، صص ۶۹-۹۴.
- نورتون، دونا؛ نورتون، ساندرا (۱۳۸۲). **شناخت ادبیات کودکان (گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک)**، ترجمه منصوره راعی [و همکاران]، ج۱و۲، تهران، قلمرو.

منابع انگلیسی

- Mackee, Robert.(1998) ***Story: Substance, Struocture, Style and the Privciples of Screenwritting***. Melthuent, Lodon.
- Nikolajeva, M.(1995) ***Children's Litrature as a Culture Code: A Semiotic Approach to History. Aspects and Issues in the History of Children's litrature***. Mariya Nikolajeva (Ed.).Greenwood press.
- Genette, Gerald, ***Figures***, II, Seuil, Paris
- Grimas, A.J. (1966) ***Semantique Structturals***, Larous, Paris,

قابلیت‌های نمایشی در «شعری برای جنگ» اثر قیصر امین‌پور

ارمغان بهداروند

سید احمد حسینی کازرونی[نویسنده مسوول]

سید جعفر حمیدی [استاد مشاور]

تاریخ دریافت مقاله :۰۲/ ۰۳/ ۱۳۹۶ | تاریخ پذیرش نهایی: ۰۱/ ۰۵/ ۱۳۹۶

این مقاله برگرفته از رساله دکتری ارمغان بهداروند به راهنمایی سید احمد حسینی کازرونی است.

قابلیت‌های نمایشی در «شعری برای جنگ» اثر قیصر امین‌پور

ارمغان بهداروند
گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه‌آزاداسلامی، بوشهر،ایران

سید احمد حسینی کازرونی
گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه‌آزاداسلامی، بوشهر،ایران

سید جعفر حمیدی
گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بوشهر، دانشگاه‌آزاداسلامی، بوشهر،ایران

چکیده

در این مقاله به بررسی قابلیت‌های نمایشی در اثر **شعری برای جنگ** قیصر امین‌پور پرداخته می‌شود. شاعر در شعر خود شرایط اجتماعی شهر دزفول را در جنگ تصویرسازی می‌کند. استفاده از نماد و نشانه‌های نمایشی چون گل لاله، آژیر قرمز، ستاره، شب و مرگ قابلیت‌هایی است که می‌توان از آن‌ها برای یک اثر دراماتیک بهره‌مند شد. نقش مادر در جنگ هشت‌ساله ایران و عراق و نیز کابوس‌های شبانه کودکان می‌تواند در کشمکش آدمی با خود در یک کشمکش درونی تصاعدی گره بخورد و یک اثر نمایشی ماندگار با محوریت کودکان ایجاد کند. نگارندگان با شرح این قابلیت‌ها در شعر جنگ، زمینه‌ای فراهم می‌کنند تا مردم و طالبان نمایش و ادبیات با دلواپسی‌های کودکان در زمان جنگ آشنا شوند. روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و شیوه‌ی گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است.

واژگان‌کلیدی:
قیصر امین‌پور، جنگ، کودکان، دراماتیک، دزفول

مقدمه

شعر و نمایش در طول تاریخ و به‌گواه اندک مستندات موجود در گنجینه‌های شرق‌وغرب یکدیگر را همراهی کرده‌اند که این همراهی تا به امروز تداوم داشته است. پیوند شعر و نمایش، زمینه‌ی ظرفیت افزایی هر دو هنر را در پی داشته است. در ایران، این پیوند و همراهی به عصر مشروطه بازمی‌گردد. «در اواسط عصر مشروطه، کوشش میرزاده عشقی، در سه تابلو مریم و نمایشنامه‌ی کفن سیاه، از اولین اقداماتی به شمار می‌رود که شعر فارسی را به حدود تجربه‌های بیان نمایشی نزدیک کرده است و پس از او، کوشش‌های نیما یوشیج قدم‌های در این زمینه است (شفیعی کدکنی،۱۳۷۲: ۷)

این پیوند در حوزه‌ی ادبیات منظوم، خالق گونه‌ای ادبی به نام «تعزیه» شد که به دلیل استفاده از شیوه‌های نمایشی و همانندی با «نقالی» قابل‌بررسی است. «نوعی از ادب منظوم ما که از عصر صفویه، سابقه دارد و تعزیه خوانده می‌شود، گونه‌ای دیگر از همین عالم «شعر نمایشی» است.»(شفیعی کدکنی،۱۳۷۲: ۷) به‌هرترتیب، با شناخت زمینه‌های پیوند شعر و نمایش، بهتر می‌توان به تاثیرگذاری دوسویه‌ی این دو هنر آگاه شد. مکالمات نمایشنامه در آغاز، سراسر شعر بود و ارزشش بیشتر براساس موازین شعری سنجیده می‌شد. به‌مرورزمان، با اهمیت یافتن روزافزون روابط اجتماعی، دور شدن وقایع نمایش از مسایل اساطیری و روی آوردنش به زندگی مردمان عادی، از شکل ظاهری شعر؛ به‌معنای متعارفش، فاصله گرفته، با حفظ جوهر آن، به نثر گرایش پیدا کرد. بااین‌همه مکالمه در نمایش تنها یک گفت‌وگوی معمولی و روزمره نیست. درحقیقت باید چیزی ورای آن و با کیفیتی دیگر باشد. کیفیتی که می‌توان آن را به کیفیت دراماتیک (نمایشی) تعبیر کرد و به آن دست یافت، چیزی جز «شعر منثور» نیست (مکی، ۱۳۶۶: ۹۶-۹۷)

براین‌اساس و با اشراف به جایگاه ادبی قیصر امین‌پور و میزان تاثیرگذاری برخی آثار او در دهه‌های اخیر که قابلیت‌های نمایشی مبرزی در آن‌ها قابل‌جست‌وجو است، این جنبه‌ی خاص از ظرفیت‌های شعری او را کنکاش خواهیم کرد.

شناخت افکار ایدئولوژیکی شاعر، آشنایی با تعهّدات اخلاقی و اجتماعی، مردم‌گرایی و انسان‌گرایی شاعر، احتراز شاعر از گروه‌ها و دسته‌های دوره‌ای شناخت، شخصیّت علمی و آکادمیک ایشان به‌عنوان استاد دانشگاه و نگاهی به بُعد روان‌شناسی شاعر در سرودن هر اثر از مهم‌ترین مولفه‌های کمکی این پژوهش می‌تواند باشد. با وقوع جنگ تحمیلی شاعر با موضوع جدیدی روبه‌رو می‌شود. جنگ و اثرات اجتماعی و روانی آن روی مردم به‌خصوص کودکان و آسیب‌هایی که روی این سن خواهد داشت.

قیصر امین‌پور شاعری مردمی و جنگ‌زده است. شاعری که از نزدیک شاهد آسیب‌های جنگ روی مردم ایران به‌خصوص ولایت خودش یعنی خوزستان بوده است. یکی از نمونه‌های شاخص شعر جنگ در شعر معاصر، **شعری برای جنگ** است سروده قیصر امین‌پور. شعری به‌یادماندنی و ماندگار و اثری درخشان که در زمان خود بسیار پیشرو و سخت ضدکلیشه به‌حساب می‌آمد. که ارزش سندیت آن امروزه بسیار مهم است. این اثر به‌عنوان یک شاخص در میان آثار جنگ و ضدجنگ ادبیات انقلاب است. قیصر امین‌پور را می‌توان شاعر انقلابی نامید. او در زمان جنگ و انقلاب می‌زیست و این سال‌ها علتی شد برای آن‌که این شاعر ایرانی حوادث دوره خود را به‌صورتی واقعی در آثار خود منعکس کند. جنگ موضوع مهم اشعار این شاعر است. اما زمانی که جنگ به اتمام می‌رسد، دیدگاهش تغییر می‌کند. قیصر امین‌پور ضدجنگ می‌شود و مرثیه می‌سراید. اشعار این شاعر در سال‌های پس از جنگ راهشان را می‌یابند، جان می‌گیرند و در میان مردم

زندگی می‌کنند. در کوچه‌پس‌کوچه‌های دزفول قیصر امین‌پور و شعری برای جنگ را می‌توان دید. کافی‌است در این شهر قدمی بزنید.
این جستار گزارشی از یک پژوهش بنیادی نظری است که با روش توصیفی تحلیلی کوشیده است مولفه‌های ادبیات پایداری را در شعری برای جنگ بازشناسی کند. گردآوری داده‌ها در این مقاله ازطریق فعالیت کتابخانه‌ای صورت گرفته و بخشی محصول تفکر شخصی محقق و مبتنی بر روش قیاسی استدلالی است.

ادبیات پایداری

در تعریف ادب پایداری گفته‌اند: «ادب مقاومت بـــه مجموعه‌ی آثاری گفته می‌شود که از زشتی‌ها و فجایع بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همه‌ی حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی با زبانی ادیبانه سخن می‌گوید. برخی از این آثار پیش از رخ نمودن فاجعه، برخی در زمان جنگ و یا پس از گذشت زمان به نگارش تاریخ آن می‌پردازد» (غالی شکری،۱۳۷۹: ۱۰-۱۱) به‌عبارت‌دیگر «ادبیات مقاومت مقابله با همه‌ی اشکال استعمار و ظلم است کـــه در آن، سخن در جایگاه سلاح و تفنگ قرار می‌گیرد و این در حالی است کـــه تأثیر سلاح و تفنگ محدود بـــه عرصه‌ی جنگ است، اما تاثیر سخن ادبیات مقاومت پیوسته ادامه دارد.»(قصی حسین، ۱۹۷۲: ۱۲). هم‌چنین «ادبیات مقاومت در معنای جنگ با بیگانه، بازتاب روحی ـ روانی نسلی است ایستاده در مقابل یک رویداد تاریخی و نشان از مشارکت و مباشرت آن نسل در برابر آن رویداد دارد. (کاکایی ۱۳۸۰: ۹).
در سطح بسیار وسیع، متعلَّق اعتراض، جهان مادی و طبیعت است. از این منظر، هنر و ادبیات ذاته نوعی مقاومت در برابر نقص واقعیت و طبیعت می‌شود. کما این که برادسکی می‌گوید: «هنر شکلی از مقاومت در برابر نقص واقعیت است.» (برادسکی ۱۳۷۳: ۵۵)
بنابراین طرزتلقی شعر تنها توصیف یا تقلید از طبیعت نیست. شعری برای جنگ نوعی عصیان در برابر واقعیت موجود و بازآفریدن حقیقت مفقود است. در طبیعت، جنگ؛ جنگ است اما در شعر، جنگ می‌تواند قهرمان دلاوری و پایداری باشد. پایداری که نماد و نشانه‌های نمایشی چون گل لاله، آژیر قرمز، ستاره، شب و مرگ در دل خود دارد و کودکانی با آن‌ها زندگی می‌کنند.
ادبیات پایداری به‌عنوان شاخه‌ای مهم و تاثیرگذار از ادبیات‌فارسی درخورتوجه و دقت‌نظر زیادی برای حفظ فرهنگ و ادب سرزمین کهن ایران است. این گونه ادبی که بسیاری از آثار ممتاز معاصر را دربرگرفته است علاوه‌بر غنای ادبی و فرهنگی که درخود دارد، باعث تاثیرگذاری بر روی آحاد جامعه به‌خصوص نسل جوان، برای حراست هرچه‌بیشتر از وطن و میهن خود خواهد شد. ازاین‌رو شناسایی دقیق و حفظ و حراست از آثار ارزشمند این نوع ادبی و هم‌چنین شناسایی نویسندگان و متفکران بزرگ این ادبیات به نسل‌های مختلف جامعه از ضروریات تحقیق و از وظایف هر ادب‌دوست و دوستدار فرهنگ و هنر ایرانی است و قیصر امین‌پور به‌عنوان شاعر پایداری و انقلابی و تاثیرگذار بر ادب و هنر معاصر شایان تقدیر است و درعین‌حال شناساندن و معرفی کردن اثر شعری برای جنگ وی به‌عنوان نمونه‌ای از بهترین آثار در حوزه ادبیات پایداری ازجمله کارهایی است که جای آن در نگاشتن مقالات و نوشته‌های تحقیقی گرچه خالی نمانده است اما حق مطلب نیز آن گونه که بایدوشاید ادا نشده است.

قیصر امین‌پور

قیصر امین‌پور در دوم اردیبهشت سال ۱۳۳۸ در گتوند به دنیا آمد. «در سال‌های تولد قیصر، گتوند هم چون دیگر بخش‌های روستایی با محرومیت‌ها و فقر امکانات مواجه بود. در چنین فضایی که از یک سو با طبیعتی بکر و چشم اندازی شاعرانه روبه‌رو بود و از دیگر سو مشکلات خاص بخش نشینی را در بر داشت، قیصر کودکی خود را آغاز نمود و از همان سال‌ها بنا به رسم معهود همه‌ی روستاها، به مکتب خانه رفت و مقدمات آشنایی با قرآن، الفبای فارسی و دیوان برخی شاعران راه یافته به مکتب خانه ها را طی چند سال فرا گرفت. با شروع هفت سالگی وارد دبستان شد و در ادامه و بنا به شغل پدر خود که کارگر سد دز بود، تحصیلات راهنمایی و دبیرستان خود را در شهرستان دزفول پیگیری کرد و در همین شهرستان و درست در سال ۱۳۵۷ دیپلم علوم تجربی خود را اخذ نمود و وارد دانشگاه شد.» (بهداروند، ۱۳۸۸: ۴۸)

قیصر در فاصله‌ی تعطیلی تا بازگشایی دانشگاه‌های کشور از فرصت استفاده کرد و در کلاس‌های آموزش روزنامه‌نگاری و خبرنگاری شرکت کرد و به‌واسطه‌ی همین آموزش‌ها مدتی در روزنامه‌ی جمهوری مشغول به فعالیت شد و این حضور که البته دیری نپایید، زمینه‌ی آشنایی قیصر با سیدحسن حسینی، مرتضی سرهنگی، مهدی شجاعی و یوسفعلی میرشکاک را فراهم آورد. به‌هرشکل قیصر و دوستان او با درایت خود، حوزه‌ی هنری را بنیان نهادند. با مرور زندگی قیصر آن‌چه که بیشتر به‌چشم می‌آید، تقارن بلوغ اجتماعی او با جریان‌های انقلاب‌اسلامی و سپس پیروزی آن بود. قیصر در سال ۶۳ و بنا به اصرار دوستان همراهش مجموعه‌ای از دوبیتی‌ها و رباعی‌های خود را به‌عنوان **در کوچه ی آفتاب** منتشر کرد و بلافاصله پس از چند ماه دیگر و در همان سال کتاب **تنفس صبح** را که مجموعه شعرهای قبل از انقلاب او بود، انتشار داد که با انتشار این دو کتاب، نام او به‌عنوان یکی از شاعران بعد از انقلاب مطرح شد.

اگر چه حوزه‌ی هنری که درحقیقت «حوزه‌ی اندیشه و هنر اسلامی» نام داشت، توانسته بود ضمن ایجاد هویتی مستقل برای هنر انقلابی، پایگاهی مطمئن برای ادامه‌ی تاثیرگذاری و هدایت هنر مذکور باشد اما رفته‌رفته با تغییر عملی و مشخصی که در چگونگی تشکیلات خود به‌وجود آورد، درعمل قیصر و همفکران او را از ادامه‌ی راه بازداشت و موجبات خروج آن ها را از حوزه فراهم آورد. او بعدها با جدیت و با پشت گرمی، پایگاه هنری خود را در نشریه‌ی سروش نوجوان بنا نهاد و بعدها به‌عنوان سردبیر این نشریه فعالیت خود را ادامه داد و تا پایان عمر خویش در این نشریه قلم زد.

با شروع جنگ تحمیلی، شرایط اجتماعی تغییرات محسوسی پیدا کرد و شاعرانی که با انقلاب متولد شده بودند، با اعتقاد بیشتری به این مقوله پرداختند. قیصر، خوزستانی بود و با وقوع جنگ در جغرافیای زادگاه او، حضور پررنگ‌تری در حوزه‌ی ادبیات جنگ از او انتظار می رفت. در همین شرایط بود که نام قیصر با شعر **شعری برای جنگ** به روی زبان‌ها افتاد. حضور قیصر در عرصه‌ی دانشگاه، زمینه‌ساز تحولاتی جدی در عرصه‌ی فکر و ذهن قیصر شد و با بررسی آثار آغازین شعر او و آثار دهه‌ی هفتاد می‌توان این تحولات را بیشتر درک کرد. قیصر با دریافت مدرک دکتری زبان و ادبیات‌فارسی و البته کمی پیش از آن، تدریس دانشگاهی خود را ابتدا در دانشگاه‌الزهرا و سپس در دانشگاه‌تهران آغاز کرد.

انتشار کتاب‌های قیصر امین‌پور که با مجموعه‌ی **در کوچه‌ی آفتاب** آغاز و با **تنفس صبح**، **آینه‌های ناگهان**، **گل‌ها همه آفتابگردانند** و **دستورزبان عشق** ادامه پیدا کرد، تاثیرگذاری بسیاری در شعر امروز برجای گذاشت که ناگزیر از جانب همه‌ی دسته‌بندی‌های شعر معاصر موردپذیرش قرار

گرفت.
در سال ۱۳۷۷ و در اثر یک سانحه‌ی رانندگی، قیصر سلامتی خود را ازدست داد و اگرچه پس از مدت‌ها به‌گونه‌ای توانست سلامتی نسبی خود را بازیابد اما عوارض این تصادف هولناک، بیماری‌های پی‌درپی و لاعلاجی را برای او به دنبال داشت که در ادامه مرگ زودهنگام این شاعر را رقم زد. قیصر در سه‌شنبه دوم آبان ۱۳۸۶ و در پی یک حمله‌ی قلبی در بیمارستان «مهر» تهران، بدرود حیات گفت.
قیصر امین‌پور پیش از آن‌که به‌عنوان شاعر کودک‌ونوجوان به‌شمار آید، در جامعه ادبی امروز به‌خاطر ویژگی‌های شعری‌اش شناخته شده است و شعرهای عمومی‌اش بیشتر از شعرهای کودکانه و نوجوانانه‌اش بر سر زبان‌هااست. از نیمه‌ی دوم دهه شصت بود که قیصر امین‌پور به ثبات زبان و اندیشه در شعرش دست یافت. هرچند جامعه‌ی ادبی او را به‌عنوان یک ادیب آکادمیک و استاد دانشگاه می‌شناسد ولی حوزه‌ی ادبیات کودکان‌ونوجوانان هنوز او را از آن خود می‌داند.
امین‌پور در دهه‌های دوم و سوم زندگی‌اش شاعری انقلابی و جنگ زده می‌نماید و شعرهای دوران جنگش از نوادر ادبیات جنگ و پایداری آن سال‌هاست. او خودش در پاسخ به این سؤال که «قضاوت شما در مورد شعر دفاع‌مقدس از ابتدا تا کنون چیست؟» می‌گوید: «قضاوت به‌ویژه برای ادبیات و هنر دوره‌ای خاص، بسیار دشوار است. منظور از دوره‌های خاص دوره هایی مانند مشروطیت، انقلاب، جنگ و دفاع مقدس است که انگار شعر و ادبیات در این دوره‌ها وظیفه، کار کرد و رسالت و در نتیجه گویی تعریف دیگری پیدا می‌کند. بنابراین اگر بخواهیم با همان معیارهای آرمانی و همیشگی دوره‌های دیگر به سراغ این دوره‌ها برویم چه بسا که دست خالی برگردیم و گمان کنیم که خبری از هنر و ادبیات نبوده است. در حالی که در بررسی چنین دوره‌هایی بهتر است که به جای نقد ایده‌آل به نقد رئال بیشتر بپردازیم. یعنی واقع‌گرایانه‌تر نگاه کنیم نه صرفاً آرمانی و ایده‌آل.» (گرجی ۳۲:۱۳۸۷)
قیصر امین‌پور و اشعارش هرچه که باشند، نمونه‌ی کامل زبان نسل دوم انقلاب است. نسلی که از آرمان‌گرایی رفته‌رفته به واقع‌گرایی رخ پوشانده و همین واقع‌گرایی موجب نوشدن افکار و آرای آن‌ها را داشته است. شاید به‌همین‌خاطر باشد که اشعار دهه آخر عمر امین‌پور بیش‌ازپیش مورد استقبال و اشتیاق نسل سوم انقلاب قرار گرفته است و آن‌ها در کتابخانه‌های خود لااقل یکی از دیوان‌های او را به غنیمت برده‌اند.
ایشان در سال ۱۳۶۷ از مؤسسه گسترش هنر، جایزه‌ی ویژه نیما یوشیج را دریافت کرد. هم‌چنین در سال ۱۳۷۸ ازسوی وزارت‌فرهنگ‌وارشاداسلامی به‌عنوان یکی از شاعران برتر دفاع‌مقدس در دهه های ۶۰ و ۷۰ برگزیده شد.

ظرفیت‌های نمایشی در شعری برای جنگ

۱ – نمادها

نمادها، بیان‌های چندمعنایی هستند که ما را به معنای پیچیده و قلمرو هرمنوتیک هدایت می‌کنند. نمادگرایی از گذشته تابه‌امروز، در تاروپود روان و ذهن آدمیان جای داشته است. بشر در گذشته با نمادهای خود زندگی می‌کرد، بی آن‌که بدان بی‌اندیشد. در زمانِ معاصر است که کشفِ ریشه‌ی نمادها موردتوجه قرار گرفته است. امروزه، انسان‌ها با روی آوردن به جهانِ تعقل، به‌ظاهر از نمادهای خود دور شده‌اند درحالی‌که بقایای آن در ذهنِ انسانِ امروزی وجود دارد؛ بنابراین نمادها از دیدگاهِ روان‌شناسی پلی هستند برای ارتباط ما با عمیق‌ترین و مرموزترین بخشِ روانمان؛ بخشی

که از دسترس خودآگاهی ما دور است و سرچشمه‌ی رفتارها و احساسات ما تلقی می‌شود.
یک اثر ادبی باید تا حد ممکن از صراحت و بیانِ مستقیم مفاهیم فرار کند و به نمادها و نشانه‌ها پناه آورد. نمادها و نشانه‌ها ذهنِ خواننده را در کشفِ رازورمزهای اثر به تحرّک وامی‌دارد.
امین‌پور با بهره‌گیری از نشانه‌ها و درآمیختن آن با شرایط سیاسی اجتماعی زمانه‌ی خود، دست به نوآوری و ابتکار عمل می‌زند و با یاری زبانِ نمادین در شعر به طرح و بیانِ اندیشه‌ها و انتقادات خود از مسایل سیاسی اجتمـاعی زمان جنگ، می‌پردازد. اگر بخواهیم شعری از جنگ به‌عنوان نمونه‌ی عالی ذکر کنیم، حتماً سرآمد شاعران آن، قیصر امین‌پور است.

می‌خواستم
شعری برای جنگ بگویم
دیدم نمی شود
دیگر قلم زبان دلم نیست
گفتم:
باید زمین گذاشت قلم‌ها را
دیگر سلاح سرد سخن کارساز نیست
باید سلاح تیزتری برداشت
باید برای جنگ
از لوله‌ی تفنگ بخوانم
–با واژه‌ی فشنگ–

قیصر امین‌پور در آستانه‌ی دهه پنجم عمرش اما دیگر به دنبال واژه فشنگ نیست. چه مدت‌ها است که زادگاه و سرزمین مادری‌اش دور از «وضعیت خطر» و «آژیر قرمز» نفس می‌کشد. بااین‌همه گویی غبار آن سال‌های نه‌چندان هم‌چنان، بر چهره‌ی شاعر «خانه‌های خونین» و «عروسک خون‌آلود» تازه مانده که گاه‌به‌گاه به یاد آن ایام داغ ولی تازه می‌کند. گرچه «این هرم‌های داغ دلش را دیوار هم توان شنیدن نداشته است.» ازهمین‌رو است که امین‌پور لحظه‌های کاغذی‌اش را می‌سراید:

خسته‌ام از آرزوها، آرزوهای شعاری
شوق پرواز مجازی، بال‌های استعاری
لحظه‌های کاغذی را روزوشب تکرار کردن
خاطرات بایگانی، زندگی‌های اداری
آفتاب زرد و غمگین، پله‌های رو به پایین
سقف‌های سرد و سنگین، آسمان‌های اجاری
عصر جدول‌های خالی، پارک‌های این حوالی
پرسه‌های بی‌خیالی، نیمکت‌های خماری
رونوشت روزها را روی هم سنجاق کردم:
شنبه‌های بی‌پناهی، جمعه‌های بی‌قراری
عاقبت پرونده‌ام را با غبار آرزوها
خاک خواهد بست روزی، باد خواهد برد باری

شاعر زاده‌ی خوزستان است و به شرایط جنگ در خوزستان می پردازد:

می‌خواستم
شعری برای جنگ بگویم

شعری برای شهر خودم- دزفول-
شاعر در ادامه‌ی شعر از گل لاله به‌عنوان نشانه استفاده می‌کند:
دیدم که لفظ ناخوش موشک را
باید به‌کار برد
اما
موشک
زیبایی کلام مرا می‌کاست
گفتم که بیت ناقص شعرم
از خانه های شهر که بهتر نیست
بگذار شعر من هم
چون خانه‌های خاکی مردم
خرد و خراب باشد و خون‌آلود
باید که شعر خاکی و خونین گفت
باید که شعر خشم بگویم
شعر فصیح فریاد
-هرچند ناتمام-
گفتم:
در شهر ما
دیوارها دوباره پر از عکس لاله هاست

در اساطیر آمده که حضرت آدم پس از اخراج از بهشت و هبوط به زمین آن‌قدر گریه کرد که از اشک‌های خونینش لاله رویید. لاله را در عربی شقایق، هم‌چنین «نعمان» گویند. چون که نعمان در زبان عربی به‌معنی خون است و برخی نیز گویند که خود این کلمه معربِ «آنامون» یونانی است. برخی دیگر از پژوهش‌گران برآن‌اند که: «این گل به نعمان بن منذر منسوب است که آن را اولین بار در بوستان خویش پرورید. (نعمان در عهد ساسانیان، یکی از ملوک دست نشانده‌ی پادشاه ایران در حیره بوده است.) و برخی دیگر از پژوهش‌گران (از جمله ایوان مکیلوف در مقاله‌ی «لاله‌ی داغدار» لغت عربی نعمان را از یک واژه‌ی یونانی دانسته‌اند که گل آدونی (آدونیس) از آن گرفته شده است. گلی که از خون جوان بسیار زیبای ادونی، که در داستان‌های فنیقیه خرسی او را درید، رویید. این اسطوره بی‌درنگ ما را به یاد اسطوره‌ی سیاوش می‌اندازد که پس از کشته شدن او، از خونش گیاهی به نام پَر سیاووشان یا خون سیاووشان رویید. رنگ آتشین این گل، که در کناره‌ها به غایت سرخ و میانه‌اش لکه سیاهی است، سبب شده تا آن را گل داغدار (لاله‌ی داغدار) نیز بنامند. برداشت شاعران ایرانی از لاله، مظهری از رنج و گداز بوده است، تا آن‌جا که میدان‌های جنگ را، که از کشته پوشیده شده، به دشت لاله یا لاله‌زار تشبیه کرده اند و شاعر از لاله به‌عنوان شهید استفاده کرده است.

فردوسی هم از این واژه استفاده کرده است:
بیابان چون دریای خون شد درست
تو گفتی که روی زمین لاله رُست

در روایات مذهب شیعه، جایی صحبت از دشت کربلا می‌شود که صحرایی، از خون شهدا لاله‌گون شده، حکایت رنگ ارغوانی این گل به میان می آید. لاله مظهر یا نماد شهید در انقلاب‌اسلامی

بوده است.
در ادامه شعر می‌گوید:
اینجا
وضعیت خطر گذرا نیست
آژیر قرمز است که می‌نالد
تنها میان ساکت شب‌ها
بر خواب ناتمام جسدها
خفاش‌های وحشی دشمن
حتی ز نور روزنه بیزارند
باید تمام پنجره‌ها را
با پرده‌های کور بپوشانیم

در این‌جا به آژیر قرمز و خفاش اشاره می‌کند. آژیر قرمز صدایی است که در زمان خطراتی چون سیل و زلزله و به‌خصوص در زمان جنگ و بروز حمله هوایی از رادیو، تلویزیون یا بلندگوهای نصب‌شده در اماکن عمومی پخش می‌شود. قرمز نشانه عشق، خطر، نیرو و نشاط است. رنگ قرمز نماد و نشانه امید به زندگی، اشتیاق بـه فعالیت، شجاعت، اراده قوی و آرزوهایی بزرگ، گرمی، قدرت، جنگ، هیجان، تظاهر، آتش، خون، هوای نفس، خشم و برانگیختگی است. آژیر قرمز به معنای زنگ خطر هست که در چنین مواقعی مردم به پناهگاه می‌رفتند.

قرمز انرژی دهنده و محرک بسیار نیرومندی اسـت. بـا دیدن رنگ قرمز تپش قلب و فشار خون افزایش می‌یابد. رنـگ قرمـز چنـد حـس را توامـان تحریک می‌کند.

شاعر از واژه خفاش استفاده کرده است. خفاش نماد انسان‌های ناتوان در درک حقایق است. مولانا خفاش را نماد انسان‌های ناتوان از ادراک حقایق و انسان‌های دنیاپرست واسیر لذت‌های زودگذر دانسته است. هوش وخردمندی دنیاپرستان و منکران انسان‌های کامل و پیامبران را به خفاش تشبیه کرده و بیان کرده که جنبش و خردمندی دنیاپرستان نیز از خورشید است هرچند خود ندانند. زرین کوب نیز بارها خفاش را نماد انسان‌های گرفتار در علم رسمی و بی‌خبر از حقایق دانسته است. (زرین کوب ۱۳۷۳:۵۶۸)

شاعر در ادامه می‌گوید:
این‌جا
دیوار هم
دیگر پناه پشت کسی نیست
کاین گور دیگری است که استاده است
در انتظار شب
دیگر ستارگان را
حتی
هیچ اعتماد نیست
شاید ستاره‌ها
شب‌گردهای دشمن ما باشند
این‌جا
حتی

از انفجار ماه تعجب نمی‌کنند
این‌جا
تنها ستارگان
از برج‌های فاصله می‌بینند
که شب
چه‌قدر موقع منفوری است
اما اگر ستاره زبان می‌داشت
چه شعرها که از بد شب می‌گفت
گویاتر از زبان من گنگ
آری
شب موقع بدی است
هر شب تمام ما
با چشم های زل‌زده می‌بینیم
عفریت مرگ را
کابوس آشنای شب کودکان شهر
هر شب لباس واقعه می‌پوشد

شب زمان آرامش و شنیدن لالایی توسط کودکان است. اما در این‌جا شاعر از صدای مرگ در دل شب سخن می‌گوید. از این‌که زمان بدی‌است. زمانی‌که کودکان کابوس می‌بینند و هر شب در انتظار یک واقعه هستند. شاعران زیادی از واژه‌ی شب در اشعارشان استفاده کرده‌اند. اما شبی که امین‌پور به‌کار برده‌است، شبی است که برای کودکان استرس ایجاد می‌کند و آن‌ها چشم‌انتظار مرگ‌اند. همان طور که در ادامه می‌آید:

این‌جا
هر شام خامشانه به خود گفته‌ایم
شاید
این شام، شام آخر ما باشد
این‌جا
هر شام خامشانه به خود گفته‌ایم
امشب
در خانه‌های خاکی خواب‌آلود
جیغ کدام مادر بیدار است
که در گلو نیامده می‌خشکد؟

هرلحظه چشم‌انتظار مرگ‌اند و صدای شیون و پردرد مادران در دل شب که از مرگ فرزندش جیغ می‌زند. این دردناک‌ترین تصویر نمایشی است که می‌توان از جنگ گفت. تصویری که به‌خوبی شاعر آن را به زبان می‌آورد و تصویرسازی می‌کند.

این‌جا
گاهی سر بریده‌ی مردی را
تنها
باید ز بام دور بیاریم

تا در میان گور بخوابانیم
یا سنگ و خاک و آهن خونین را
وقتی به چنگ و ناخن خود می‌کنیم
در زیر خاکِ گل‌شده می‌بینیم:
زن روی چرخ کوچک خیاطی
خاموش مانده است
این‌جا سپور هر صبح
خاکستر عزیز کسی را
همراه می برد
این‌جا برای ماندن
حتی هوا کم است
این‌جا خبر همیشه فراوان است
اخبار بارهای گل و سنگ
بر قلب‌های کوچک
در گورهای تنگ

قلب‌های کوچک در گورهای تنگ باز به کودکان اشاره دارد. کودکانی که با قلب‌های کوچک و مهربان‌شان با آرزوهای‌شان در گورهای تنگ و تاریک دفن می‌شوند. این‌جا یک کودک می‌تواند یک جامعه باشد که به دل خاک فرو می‌رود.

اما
من از درون سینه خبر دارم
از خانه‌های خونین
از قصه‌ی عروسک خون‌آلود
از انفجار مغز سری کوچک
بر بالشی که مملو رویاهاست
–رویای کودکانه‌ی شیرین–
از آن شب سیاه

عروسکی که در آغوش کودکی خونین می‌شود. رویایی کودکانه بر بالشی نابود می‌شود. و باز اشاره می‌کند به شب سیاه.

آن شب که در غبار
مردی به روی جوی خیابان
خم بود
با چشم های سرخ و هراسان
دنبال دست دیگر خود می‌گشت
باور کنید
من با دو چشم مات خودم دیدم
که کودکی ز ترس خطر تند می‌دوید
اما سری نداشت
لختی دگر به روی زمین غلتید

و ساعتی دگر
مردی خمیده پشت و شتابان
سر را به ترک بند دوچرخه
سوی مزار کودک خود می‌برد
چیزی درون سینه‌ی او کم بود...
اما
این شانه‌های گَردگرفته
چه ساده و صبور
وقت وقوع فاجعه می‌لرزند
اینان
هرچند
بشکسته زانوان و کمرهاشان
استاده اند فاتح و نستوه
-بی‌هیچ خان‌ومان-
در گوششان کلام امام است
-فتوای استقامت و ایثار-
بر دوششان درفش قیام است

کودکی از ترس تند می‌دود و سرش مورداصابت گلوله قرار می‌گیرد و پدری که سر کودکش را به دست می‌گیرد و به‌سمت گورستان کودکان حرکت می‌کند.

شاعر آرزومند رسیدن به برکندن دشمنی است و این آرزو از شاعری که تلخی و صدمات جنگ را در **شعری برای جنگ** نمایش داده است، طبیعی می‌نماید. منتهی شاعر از آن‌همه ریزبینی به یک کل رسیده است که باید اساس دشمنی نابود شود البته این حرف بزرگ‌تری است نسبت به شعری برای جنگ. شاعر آنجا هم در جبهه حق است ولی این‌جا دلسوزانه از همه‌ی انسان دفاع می‌کند که حتی شامل حال دشمن نیز می‌شود:

شهیدی که بر خاک می‌خفت
چنین در دلش گفت:
اگر فتح این است
که دشمن شکست،
چرا هم‌چنان دشمنی هست؟

۲- گفت‌وگونویسی و تک‌گویی‌نویسی

در این شعر شاعر به تناسب نیاز توصیفی خود و بنا به روایت قصه، قسمت‌هایی از شعر را با دیالوگ‌نویسی و مونولوگی‌نویسی اجرا کرده است. بدیهی است در بینابین این گفت‌وگوها، حوادث دراماتیکی اثر اتفاق افتاده و به موهبت این رویه‌ی نمایشی، اثرگذاری شعر دوچندان می‌شود. در این شعر، شاعر پیوسته با مرور فضای سیاه و خونین جنگ و بدصفتی دژخیم بعثی در مواجهه‌ی با مردم و به‌ویژه کودکان مظلوم، با خود سرگرم گفت‌وگوست و زمزمه‌وار هم‌چون شبحی بر صحنه، واگویه می‌کند:

می‌خواستم

شعری برای جنگ بگویم
دیدم نمی‌شود...
گفتم:
باید زمین گذاشت قلم‌ها را
دیگر سلاح سرد سخن کارساز نیست
باید سلاح تیزتری برداشت...
یا در این سطرها:
اما
موشک
زیبایی کلام مرا می‌کاست
گفتم که بیت ناقص شعرم
از خانه‌های شهر که بهتر نیست...
و نیز در این سطور که به‌وضوح تسلط اتمسفر نمایشی بر آن به‌چشم می‌آید:
گفتم:
در شهر ما
دیوارها دوباره پر از عکس لاله‌هاست
این‌جا
وضعیت خطر گذار نیست

آن خودگویی غمگینانه در شتاب از شاعر به دیگران تعمیم پیدا می‌کند و درواقع همین تجمیع تک‌گویی‌هاست که به‌عنوان صدایی واحد که در ذات خود به هم‌صدایی و همراهی مردم اشارت دارد، از زبان جمع برمی‌خیزد:

این‌جا
هر شام خامشانه به خود گفتیم
شاید
این شام شام آخر ما باشد
این‌جا هر شام خامشانه به خود گفتیم:
امشب
در خانه‌های خاکی خواب‌آلود
جیغ کدام مادر بیدار است
که در گلو نیامده می‌خشکد؟

این اتفاق در پایان شعر با تغییر لحن از تک‌گویی به گفت‌وگو، شتاب بیشتری پیدا می‌کند و درحقیقت شاعر، جهان را که به دیدن صعب‌ترین صحنه‌های خشونت، خود را به کوری و کری زده است با لفظ «دیوار» خطاب قرار می‌دهد و با پرسش‌گری بی‌پروایی موردنکوهش قرار می‌دهد:

باری
این حرف‌های داغ دلم را
دیوار هم توان شنیدن نداشته است
آیا تو را توان شنیدن هست؟
دیوار!

دیوار سرد سنگی سیار!
آیا رواست مرده بمانی
دربند آن که زنده بمانی؟

۳- فضاسازی و دستور صحنه

این شعر درواقع، روایتی ساختارمند است که شاعر به‌عنوان راوی حاضر در کانون اتفاق، از زوایای مختلف به صحنه‌های روایت خویش می‌نگرد و به توصیف می‌پردازد. گاهی شاعر راوی است و گاه به‌عنوان شخصیتی از شعر نمایش در متن ظهور پیدا می‌کند و به متن حادثه کشیده می‌شود و خود مشمول کنش و واکنش می‌شود.

در این شعر، شاعر با انعکاس حقیقت‌های شب‌های موشک باران و خرابی‌های شهر در تلاش است تا میان مخاطب و فضای شعر نمایش موانستی ایجاد کند. به این رویه در سطرهای زیر که سلسله‌وار در متن شعر شکل گرفته‌اند، توجه کنیم:

– می‌خواستم
شعری برای جنگ بگویم
شعری برای شهر خودم دزفول
دیدم که لفظ ناخوش موشک را
باید به‌کار برد...
– بگذار شعر من هم
چون خانه‌های خاکی مردم
خرد و خراب باشد و خون‌آلود
– در شهر ما
دیوارها دوباره پر از عکس لاله‌هاست
– باید تمام پنجره‌ها را
با پرده‌های کور بپوشانیم
این‌جا
دیوار هم
دیگر پناه کسی نیست
کاین گور دیگری است که استاده است
– من با دو چشم مات خودم دیدم
که کودکی ز ترس خطر تند می‌دوید
اما سری نداشت
لختی دگر به روز زمین غلتید
و ساعتی دگر
مردی خمیده پشت و شتابان
سر را به ترک بند دوچرخه
سوی مزار کودک خود می‌برد
چیزی درون سینه‌ی او کم بود.

امین‌پور ابتدا با استفاده‌ی مستقیم از صحنه‌ها و توصیفات گزارش‌گونه فضا را ایجاد می‌کند اما

درادامه با به‌کارگیری تخیل خود، در طراحی صحنه و اثرپذیری مخاطب تلاش می‌کند که این رویه به لحاظ فضاسازی‌های نمایشی بسیار ارزشمند است:

– این‌جا
وضعیت خطر گذرا نیست
آژیر قرمز است که می‌نالد
تنها میان ساکت شب‌ها
بر خواب ناتمام جسدها
خفاش‌های وحشی دشمن
حتی ز نور روزنه بیزارند...
– دیگر ستارگان را
حتی
هیچ اعتماد نیست
شاید ستاره‌ها
شب‌گردهای دشمن ما باشند
این‌جا
حتی
از انفجار ماه تعجب نمی‌کنند...
– هر شب تمام ما
با چشم‌های زل‌زده می‌بینیم
عفریت مرگ را
کابوس آشنای شب کودکان شهر
هر شب لباس واقعه می‌پوشد...
– این‌جا تنها ستارگان
از برج‌های فاصله می‌بینند
که شب
چقدر موقع منفوری است
اما اگر ستاره زبان می‌داشت
چه شعرها که از بد شب می‌گفت
گویاتر از زبان من گنگ...

۴– حرکت

شعر امروز سرشار از تکنیک است. «یعنی این شعر از شیوه‌های جدیدی برای بیان بهره می‌برد. برای مثال، شاعر از دیگر هنرها و به‌ویژه از تئاتر و سینما تأثیر می‌گیرد و شیوه‌هایی هم‌چون فلش بک، فلش فوروارد، دیزالو، لانگ شات، زوم و ..را مورد استفاده قرار می‌دهد تا از بیان معمول بگریزد یا آن که جا به جایی دوربین (و در شعر: چشم شاعر یا راوی) پیش می‌آید تا شاعر به ایجاز در ذکر وقایع پشت سرهم برسد» (شادخواست، ۱۳۷۶: ۹۲).

در **شعری برای جنگ** قیصر تلاش می‌کند با به‌کارگیری رویه‌های حرکتی در شعر، محدودیت‌های زبانی شعر را جبران کند و ازاین‌رو با مطالعه‌ی برخی سطرها احساس می‌کنیم متن آوایی در

کنار متن حرکتی به نمایشی شدن شعر کمک کرده‌اند. احمد شاملو در گفت‌وگویی با حریری این وضعیت را چنین تشریع می‌کند که: «...خیلی از لال بازی‌های مارسال پرو، شعر خالص است و بسیاری از آن‌ها شعر روایی. به این ترتیب می‌توان گفت که شعر می‌تواند از قلمرو زبان هم پا بیرون بگذارد...» (حریری، ۱۳۸۵: ۸۲)

به‌هرروی موضوع حرکت در این شعر به اشکال متفاوتی اجرا شده است. گاه شاعر با استفاده از نشانه‌ها و نمادها، حرکت ایجاد کرده است:

– خفاش‌های وحشی دشمن
حتی ز نور روزنه بیزارند...
– شاید ستاره‌ها
شب‌گردهای دشمن ما باشند...

که حرکات غیرقابل‌پیش‌بینی و وحشت‌آفرین هواپیماهای دشمن را به خفاش که مظهر نحوست و هواپیماهای دشمن را که شبانه به شهرها حمله می‌کردند را به ستاره تشبیه کرده است و این حرکت‌آفرینی که توام با موسیقی خشک و دلهره‌آور حروف «خ» و «ش» است در انتقال معنا و تجسم نمایشی شعر کمک می‌کند.

اما برخی‌دیگر حرکت‌های این شعر ازجمله حرکت‌های تشریحی توصیفی به‌شمار می‌آیند که بیشتر به توصیف افعال پرداخته و جنبه‌ی نمایشی بودن آن بیشتر به‌واسطه‌ی امکان اجرای این حرکات است:

– باید زمین گذاشت قلم‌ها را
دیگر سلاح سرد سخن کارساز نیست...
– باید تمام پنجره‌ها را
با پرده‌های کور بپوشانیم...
– این‌جا سپور هر صبح
خاکستر عزیز کسی را
همراه می‌برد...
– آن شب که در غبار
مردی به روی جوی خیابان
خم بود
با چشم‌های سرخ و هراسان
دنبال دست دیگر خود می‌گشت...

نتیجه‌گیری

شعری برای جنگ، برخوردار از زمینه‌های فرهنگی، ملی و تاریخی، میراث‌دار پاره‌ای از آسیب‌های وارده به مردم خوزستان است که نهفته در پشت آن شعرها است و پهنه و گستره‌ای عظیم دارد. از ویژگی‌های مهم این شعر، استفاده از شیوه‌ی بیان نمایشی است. همین شیوه سبب می‌شود که اشعار جامعه‌گرایانه و متعهدانه شاعر به اشعاری اجتماعی و انسانی تبدیل شوند و شعر، عمق و وسعت بیشتری پیدا کند و از حالت یک‌بعدی و یک‌معنایی خارج شود و قابل‌تفسیر شود.

امین‌پور نه‌تنها از نمادهای اسطوره‌ای که از نمادهای طبیعی، یعنی عناصر طبیعت، نیز بهره گرفته و با استفاده از آن‌ها اوضاع روحی روانی مردم خوزستان را در زمان جنگ بازگو کرده است. بیان روایی از اصلی‌ترین شگردها برای ایجاد وحدت ساختاری در شعـر دراماتیـک است. در حقیقت لحن گفتـاری به‌کارگرفته‌شده در این شعر به‌خوبـی ساختار روایی را می‌پذیرد و بدین‌وسیله به انسجام هرچه‌بیشتر شعر کمک شایانی می‌کند. از این شعر روایی می‌توان اقتباس نمایشی با موضوع جنگ داشت و به آسیب‌هایی که مردم در جنگ دیده‌اند و می‌بینند، پرداخته شود. شاعر اشاره می‌کند باید سلاح تیزتری برداشت این سلاح می‌تواند ادبیات نمایشی باشد. با اقتباس و اجرا روی صحنه قدمی جلوتر برداشت.

باید سلاح تیزتری برداشت
دیگر سلاح سرد سخن کارساز نیست

■ فهرست منابع

– ابوالقاسمی، سیّده مریم؛ علی‌پور، شهلا (۱۳۸۸) **بررسی جلوه‌های اندیشه در شعر قیصر امین پور. مجله تاریخ ادبیّات**. شماره (۳). صص ۳۸–۵

– اقتصادی‌نیا، سایه (۱۳۸۹). **مروری بر کارنامه شعر قیصر امین‌پور. نقد و بررسی. نامه فرهنگستان**. صص۱۴۹–۱۳۸

– امین پور، قیصر (۱۳۶۳). **در کوچه آفتاب**. جلد اول، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

– امین پور، قیصر (۱۳۹۱). **مجموعه کامل اشعار قیصر امین پور**. چاپ نهم، تهران: انتشارات مروارید.

– ایران زاده، نعمت‌الله. (۱۳۸۷). **صلح در اشعار قیصر امین‌پور. سفر در آینه نقد و بررسی ادبیات معاصر** . به کوشش عباسعلی وفایی. تهران: انتشارات سخن

– برادسکی جوزف (۱۳۷۳) **زاده‌ی اضطراب جهان**. ترجمه محمد مختاری نشر فرهنگ معاصر

– بهداروند، ارمغان (۱۳۸۹) این روزها که می‌گذرد، تهران، نقش جهان

بهره‌ور، مجید؛ نیکخواه، مریم (۱۳۹۱). **جنگ و کودکی در آثار قیصر امین‌پور. نشریه ادبیات پایداری**. سال سوم. شماره (۶). صص۷۵– ۴۶

– حریری، ناصر (۱۳۸۵) **درباره‌ی هنر و ادبیات (گفتگوی ناصر حریری با احمد شاملو)**، تهران: نگاه

– زرین کوب عبدالحسین (۱۳۷۳) **پله پله تا ملاقات خدا**. انتشارات علمی.

– صرفی، محمدرضا؛ هاشمی، سیّدرضا (۱۳۹۰). **دفاع مقدّس، تعهّد و تحوّل در شعر قیصر امین پور نشریه ادبیات پایداری**. شماره (۴). صص۳۲–۱۷.

– علی‌زاده، ناصر؛ باقی‌نژاد، عبّاس (۱۳۹۱). **قیصر امین‌پور و رویکرد نوستالژیک. مجله بوستان ادب**. سال چهارم. شماره (۲). صص۲۰۴–۱۷۵

– غالی شکری (۱۳۷۹) **ادب مقاومت** .ترجمه محمد حسین روحانی، نشر نو

– کاکایی عبدالجبار (۱۳۸۰) **بررسی تطبیقی ادبیات پایداری جهان**، نشر پالیزان

– گرجی، مصطفی (۱۳۸۷). **بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار قیصر امین‌پور، دردهای پنهانی. فصلنامه پژوهش‌های ادبی**. سال۵. شماره (۲۰)

– م. شادخواست (۱۳۷۶)**روزنامه همشهری**، ۱۱ فروردین

– محقّق، جواد (۱۳۸۷). **شکفتن در آتش**. تهران: هنر رسانه‌ای اردیبهشت

تحلیل گفتمان تعزیه از دریچهٔ تاریخ‌نگاری اسلامی(با استناد بر مجلس شهادت امام‌حسین(ع)

سیدمحمد هاشمی مطهر [نویسنده مسوول]

ستار عودی

مهرناز بهروزی

تاریخ دریافت مقاله:۱۶/ ۰۲/ ۱۳۹۶ | تاریخ پذیرش نهایی: ۳۱/ ۰۴/ ۱۳۹۶

مقاله برگرفته از پایان نامه دکترای سیدمحمد هاشمی مطهر است که به راهنمایی ستار عودی و مشاوره مهرناز بهروزی است.

تحلیل گفتمان تعزیه از دریچهٔ تاریخ‌نگاری اسلامی(با استناد بر مجلس شهادت امام‌حسین(ع)

سید محمد هاشمی مطهر
دانشجوی دکتری تاریخ و تمدن ملل اسلامی دانشگاه‌آزاد اسلامی واحد تهران‌مرکزی

ستار عودی
دکتری تاریخ و تمدن ملل اسلامی دانشیار دانشگاه‌آزاداسلامی واحد تهران مرکزی

مهرناز بهروزی
دکتری تاریخ و تمدن ملل اسلامی، استادیار دانشگاه‌آزاداسلامی واحد تهران مرکزی

چکیده

از دیرباز، آثار و آفریده‌های هنری، ازجمله مهم‌ترین منابع در مطالعات تاریخی به‌شمار می‌آیند. ازآن‌میان، آثار نمایشی با تمام ویژگی‌های خود که دربرگیرندهٔ وجوه گوناگون بوده و موردتوجه تاریخ‌نگاران نیز هست، از قابلیت تحلیلی بالایی برخوردارند. در پژوهش حاضر، یکی از مهم‌ترین گونه‌های نمایشی ایرانی یعنی تعزیه، با رویکرد تحلیل گفتمان و با نگاهی تاریخی و هم‌چنین، با تمرکز بر یکی از مجالس مهم آن- تعزیه شهادت امام‌حسین(ع)- مورد بازخوانی و تحلیل قرار گرفته است. پژوهش از نوع کیفی بوده و روش کار، تحلیلی- تطبیقی. هم‌چنین نویسندگان با تمرکز بر مهم‌ترین مجلس تعزیه موجود- یعنی تعزیه شهادت امام‌حسین(ع)- کوشیده‌اند تا تحلیلی جامع‌ومانع از گفتمان تعزیه از نگاه تاریخ‌نگارانه ارایه دهند. براین‌اساس، برآیند پژوهش حاضر علاوه‌بر افزایش دانش نمایشی خوانندگان، بر دانش تاریخی آنان از نمودهای اصلی تاریخ‌نگاری اسلامی- در این‌جا تعزیه- افزوده و درعین‌حال، فهم دیگری از این نمایش ایرانی ارایه خواهد داد.

واژگان‌کلیدی:
گفتمان تعزیه، نمایش ایرانی، تاریخ‌نگاری اسلامی، مجلس امام‌حسین(ع)

مقدمه

پژوهش حاضر به بازخوانی و تحلیل گفتمان تعزیه، از دریچهٔ تاریخ‌نگاری اسلامی و با تمرکز بر مجلس امام‌حسین(ع) پرداخته است. بخش‌های پژوهش حاضر دربرگیرندهٔ خاستگاه، مفاهیم کلیدی و ملاحظات نظری، پیشینهٔ پژوهش، تحلیل مجلس و، نتیجه گیری است.

مطالعه حاضر از نوع تحلیل کیفی بوده و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. هم‌چنین، ارزیابی و تحلیل نهایی بر پایهٔ الگوهای نمایشی و تاریخ‌نگاری، به شیوه‌ای تطبیقی صورت گرفته و در بخش پایانی یا نتیجه‌گیری ارایه می‌شود.

۱-۱)خاستگاه تعزیه

«تعزیه در لغت به معنای عزاداری کردن به مفهوم کلی و بر پا داشتن مجلس عزا برای حسین بن علی(ع) به طور اخص می باشد. هم‌چنین نمایش‌دادن وقایع کربلا و حوادثی که بر سر بعضی ائمه اطهار (ع) آمده است. نمایش مذهبی تحت عنوان شبیه خوانی.»(معین، ۱۳۸۹: ۲۷۷) پژوهش‌گران تاریخ پیدایش این نمایش را اوایل دوره زندیه می‌دانند(مختاباد،۱۳۹۵: ۱۷۰) شبیه‌خوانی از مجموع هنرهای ایرانی است که با گذشت زمان مسیر پیشرفت خود را طی کرده و با مذهب، خویشاوندی وصف‌شدنی دارد. همانند تمام هنرهای متعهد و تأثیرگذار «هنر تجلی روح خلاق آدمی است. هنر با مذهب خویشاوندی دیرین دارد و در طول تاریخ بشر در همه زمان و در متن تمدن‌ها و فرهنگ‌ها و مذهب‌ها و در مراحل بدوی یا پیشرفته جامعه‌ها، این دو با هم پیوندی همیشگی و سخت نزدیک داشته‌اند. چه اساسا هنر، یک ذات عرفانی و جوهر احساس مذهبی دارد.» (شریعتی،بی تا: ۱۱۰) این خمیرمایه و ذات کم‌نظیر تعزیه باعث پدید آوردن هنری اثرگذار بر روح و روان شیعیان شده که مشخصات منحصربه‌فردی آن را همراهی کرده و تفاوت‌های اساسی را برای تعزیه با سایر هنرهای نمایشی ایجاد کرده است. این تفاوت‌ها، ریشه در راز و معنویت فلسفی تعزیه یا همان اثرگذاری معنوی بر تماشاگر دارد، چراکه تلقی مخاطبان از این نمایش در شکلی قدسی و فرایندی عبادی بوده و در هماوردی از ایمان، معنویت و هنر قلمداد و خوانش می‌شود.(مختاباد،۱۳۹۵: ۱۷۷)

سرآغاز فرهنگ‌سازی هنر و تمدن اسلامی درحقیقت با شروع و پیدایش اسلام یکی است. شواهد بسیاری وجود دارد که این گفته را تایید می‌کند. البته این بدان‌معنا نیست که هنر و تمدنی تحول یافته و پیچیده را بتوان جست‌وجو کرد، بلکه سرآغازی برای پیشرفت و گسترش بوده است. «داستان هنر اسلامی با چکاچک شمشیر و آوای سم ستوران در بیابانها و بانگ بلند پیروزی الله اکبر آغاز می‌شود.» (پرایس[1]، ۱۳۸۶: ۵)

در این بین نقش هنرمندان ایرانی کم‌نظیر و بسیار برجسته است. هنرمندان ایرانی با استفاده از ذوق و قریحه خود و بهره‌برداری از ذخایر بسیار باارزش هنر و تمدن باستانی خود در این راه نوآوری‌های بسیاری برجای گذاشته که خود مبدأ جدیدی برای بسیاری از هنرها در سرزمین‌های بزرگ اسلامی شده است. ایرانیان در بخش عظیمی از هنرها علاوه‌بر ابداع و نوآوری بر تغییر و تکامل آن‌چه از قبل بوده و یا در سرزمین‌های دیگر وجود داشته هم بسیار تلاش کرده‌اند و برخی تجدیدنظرها بر هنرهای دیگر باعث شد که پدیده‌ای مستقل و ایرانی در عرصه هنر نمود پیدا کند. «نوآوری هنرمند ایرانی گاه چندان اصیل است که حاصل آن نه تجدیدنظر هنجاری معمولی بل آفرینشی مستقل و بومی است که آن را پدیده‌ای کاملاً ایرانی معرفی می‌کند. بی‌گمان نمونه زنده و تماشائی آن تعزیه، تئاتر مذهبی ایران شیعه است.» (پیترسون[2]، ۱۳۸۹: ۹۷) فرهنگ دینی ایرانیان

۱– Price.ch

۲– Peterson.S.R

باعث پدید آمدن نمایش آیینی تعزیه شئ که سهمی به‌سزا، در پیشرفت تمدن این سرزمین ایجاد کرده است؛ چنان‌که پژوهش‌گران در ساحت تاریخی ریشهٔ آن را در سوگ سیاوش و یازگار زریران می‌رسانند.(مختاباد،۱۳۸۵: ۹۰) «اگر بخواهیم از تمدن یک ملتی صحبت بداریم باید از وسعت ممالک آن ملت و عظمت و ثروت آن ملت و فرهنگ آن ملت و نتایج و وسایل پیشرفت آن فرهنگ گفتگو کنیم.» (زیدان[۳]، ۱۳۸۶: ۶) در این مسیر باید به شناخت کامل و دقیق و وجوه اشتراک و افتراق آن با سایر هنرهای مشابه پرداخت تا بتوان قضاوتی مناسب برای آن ارایه کرد چراکه پدیدآورندگان تعزیه خود این مسیر را پیموده‌اند. «اشتباه است تصور کنیم که رسیدن به این کمال و سادگی در تعزیه بدون توجه دقیق و شناخت مفصل از این صنعت میسر گردید.» (ممنون ۲۰۷:۱۳۸۹)

پیشینه پژوهش

از میان انبوه پژوهش‌های صورت‌گرفته تابه‌امروز در حوزهٔ تعزیه، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی در ایران به قلم علی آبادی(۱۳۶۱) که به‌صورت‌پیمایشی تعزیه را موردبازخوانی قرار داده است. مقایسه‌ی دو نسخه از یک تعزیه: **مجلس سوم تعزیه یوسف(ع)** به قلم منوچهر یاری(۱۳۶۸) که چنان‌که از نام آن برمی‌آید، مقایسه‌ای موضوعی است میان دو نسخه از یک مجلس تعزیه. **تعزیه ها و لزوم گردآوری و تدوین و تصحیح و بازسازی آن‌ها** به قلم عنایت الله شهیدی(۱۳۷۰) که بر اهمیت گردآوری نسخ و متون تعزیه اشاره کرده است. **تعزیه‌ها، سرآغاز نمایش ملی: پیشینه نمایش‌های مذهبی در جهان و مقایسه آن‌ها با تعزیه** از صادق همایونی، که با فرض قرار دادن نخستین نمایش ایرانی(تعزیه) مروری اجمالی بر ویژگی‌های نمایش‌های مذهبی در جهان داشته است. **تاویل تبارشناسانهٔ تعزیه**، به قلم سیدمصطفی مختاباد(۱۳۸۱)، با رویکردی تحلیلی به تبارشناسی تعزیه پرداخته است. **نمادهای اسطوره‌ای در عزا، عروسی، تعزیه و سوگواره های مذهبی در فارس**، نوشتهٔ صادق همایونی، به بررسی اجمالی نشانه هایی از مراسم یادشده، پرداخته است. **مجالس تعزیه ناصرالدین‌شاه**، نوشته داوود فتحعلی بیگی، مروری اجمالی بر تعزیه دوران ناصری داشته. **هنر نمایش در ایران و اسلام: پژوهشی در منابع تاریخی تعزیه**، به قلم سیدحسن امین منابع تاریخ تعزیه و تعزیه‌خوانی را به بررسی و نقد گذاشته است و **پیش‌خوانی در تعزیه**، به قلم علی عزیزی(۱۳۸۰)، بخش آغازین تعزیه را موردبررسی و تحلیل قرار داده است. با توجه به عناوین طرح‌شده، پژوهش حاضر علاوه‌بر بررسی تاریخ‌نگارانه این هنر اسلامی به ویژگی‌های منحصربه‌فرد شبیه‌خوانی، با استناد بر تعزیه امام‌حسین(ع) می‌پردازد و بخشی از مهم‌ترین تفاوت‌های آن را با نمایش‌های دیگر بیان می‌دارد.

ملاحظات نظری

تحلیل گفتمان در زبان‌فارسی به «سخن‌کاوی» «تحلیل کلام» و«تحلیل گفتار» نیز ترجمه شده است. این روش، یک گرایش مطالعاتی بین‌رشته‌ای‌است که از اواسط دهه ۱۹۶۰ تا اواسط دهه ۱۹۷۰ در پی تغییرات گسترده علمی- معرفتی در رشته‌هایی چون انسان‌شناسی، قوم‌نگاری، جامعه‌شناسی خرد، روان‌شناسی ادارکی و اجتماعی، شعر، معانی بیان، زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی

۳- Zaydan.J

و سایر رشته‌های علوم اجتماعی و انسانی علاقه‌مند به مطالعات نظام‌مند ساختار، کارکرد و فرآیند تولید گفتار و نوشتار ظهور کرده است. در این پژوهش با استفاده از روش یادشده در سه گام اصلی به توصیف، تفسیر و سپس تبیین گفتمان تعزیه، در مجلس حضرت امام‌حسین(ع) پرداخته شده است.

توصیف

تعزیه یکی از شکل‌های تکامل‌یافته سوگواری حماسه حسینی است و این آیین مذهبی به جهت وجود جوهره دینی و شکل متفاوت و تعهد ذاتی خود دارای ویژگی‌های خاصی است که بخشی از آن اهداف شبیه‌خوانی محسوب می‌شود و بسیاری از ویژگی‌های آن باعث تمایز با سایر هنرهای نمایشی گشته است. با بررسی تأثیراتی که هنر تعزیه به رسوم مذهبی مردم گذاشته است می‌توان به یکی از ویژگی‌های متفاوت این هنر دست یافت. نظر به اهمیت برگزاری عزاداری ایام محرم در بین شیعیان، در تعزیه چنان که مشخص است مردم با تمام توان برای به‌ثمر رسیدن کامل آن کوشا هستند و تعزیه‌نویسان، تعزیه‌گردانان و مخاطبان همه، بخشی از کار و اجرا را برعهده دارند و خود را مسؤول در قبال اجرای نمایش می‌دانند. یکی از دلایل آن این است که این‌نوع سوگواری، انسان را بیشتر با هویت مذهبی پیوند می‌دهد و مردم ارادت و یادکرد قهرمانان مذهبی خود را بخش مهمی از آداب‌ورسوم دینی و فرهنگی خود محسوب می‌کنند چون با این عمل پیوندشان را با هویت الهی خود حفظ می‌کنند. پدید آورندگان تعزیه در یافته‌اند که میزان اثرگذاری نمایش آیینی بر مردم بسیار مؤثرتر و عمیق‌تر است تا عزاداری‌های دیگر. چراکه همه آن‌ها را در مسیر زمان تجربه و آثار آن را دیده بودند. انتخاب و تأکید بر نمایش هنر گونه مذهبی تعزیه روح فرهنگی و اعتقادی مردم را بیان می‌کند و تاریخ اسلام و واقعه کربلا تبلور اعتقادات راستین انسان است در طول تاریخ، ازاین‌رو: «جوهر این تاریخ، روح فرهنگی آن، که ناگزیر در قالب مذهبی تعزیه هم ریخته شده است، جست و جو و طلب عدالتی است جهانی که گاه با پرسشی مستقیم، گاه با ایهامی عرفانی و گاه با اندازه(ی) وصف‌ناپذیر استعاره آمیزی در شعر اکثر اندیشمندان شاعران ایرانی، متبلور شده است.» (فلاح زاده، ۱۳۹۴: ۱۵)

ایجاد روح عدالت‌طلبی برای پیروان امام شهید و یادکرد قهرمانی‌های آنان و نیز جفای ستم‌گران نسبت به آن‌ها انگیزه بسیار قوی برای مخاطبان ایجاد کرده و روح‌وروان آن‌ها را به‌سمت‌وسوی جهانی بر پایه عدالت معطوف می‌کند. نیرومند کردن احساس عاطفی مردم و هم‌چنین مستحکم کردن عقاید و آزادمنشی انسان از مهم‌ترین اهداف سوگواری‌های مذهبی و تعزیه است و برای ظهور این تاریخ انسانی، تعزیه باید چهره‌هایی را متفاوت با داستان‌های رایج تئاتر بسازد و نمایشی متفاوت عرضه کند. «تعزیه به منزلت عاطفی، یعنی تقویت احساسات مذهبی تماشاگران و بازیگران و نیز القای فکر رهائی (جنبه درمانی) گرایش دارد و ازنظر فلسفی و هنری نه تئاتر انتخاب، بلکه تئاتر تائید و تصمیم است.» (ویرث[۴]، ۱۳۸۹: ۵۷) این بدان دلیل است که موضوع مقدسی بنابر اعتقادات شیعیان در کربلا واقع شده است که این خود به‌تنهایی برای قدسی کردن تعزیه کفایت می‌کند و چون بیان‌گر وجهی از تاریخ دینی شیعه و نمایش‌گر وقایع حقیقی تاریخ صدر اسلام است، صورتی از حیات جاودانه قدسیان مذهب شیعه را به تصویر کشیده است که هنری مقدس و قابل احترام است. «هیچ نسخه‌ی تعزیه‌ایی نیست که به نحوی از سرچشمه اصلی (عاشورا و واقعه کربلا) ننوشیده باشد.» (کاظمی، ۱۳۸۶: ۸) هرگاه در طول حیات طولانی خود کمی از حوزه و قالب مذهبی و تقدسی خود دور می‌شد و این نمایش برای اجرای موضوعات دیگر هزینه می‌شد و یا این‌که محتوای واقعی و سنتی خود را کم‌رنگ جلوه می‌داد، این قصه غم‌بار

۴ – Wirth.A

مقدس از فضای ذهنی مردم و زندگی علوی و اعتقادی آنان فاصله می‌گرفت، اعتراض و رنجشی قابل‌درک و واکنش متعصبان مذهبی و آگاهان و دردمندان را فراهم می‌کرد. (بلوک باشی، ۱۳۸۰: ۲۶)

قدسی بودن تعزیه باعث می‌شود تا این آیین پاسخ‌گوی نیازهای معنوی مردم و ذهنیت مذهبی آنان باشد و این موضوع، جاذبه و مقبولیت شبیه‌خوانی را در بین جوامع سنتی و عامه مردم بیشتر کرده است و مجموع این عوامل باعث شده است که تعزیه را نه می‌توان یک تئاتر به‌حساب آورد و نه یک آیین تنها، بلکه تلفیق ماهرانه آن دو بوده که به‌وسیله‌ی ایرانیان با محتوای عاشورا شکل گرفته است. «بسیار جفاست اگر تعزیه را نوعی از تئاتر در اصطلاح غربی آن به حساب آوریم.» (بیمن[۵]، ۴۴:۱۳۸) مضمون منحصربه‌فرد تعزیه که بر واقعه عاشورا تکیه دارد و نیز پیشینه تمدنی ایرانیان و نبود جنبه‌های نمایشی و آیینی مذهبی در بین دیگر کشورهای مسلمان به شکل تعزیه، سازگاری این هنر را با پیشینه و نوآوری‌های هنری ایرانیان مشهودتر می‌نماید. یکی از نویسندگان عرب بر این باور است که شیعیان ایران با توجه به پیش‌زمینه هنر تئاتر که در دوره باستان در کشورشان وجود داشته است، توانستند از شهادت امام‌حسین و حماسه آنان درام‌های مذهبی بیافرینند و هنر نمایشی تعزیه را اجرا کنند. (ابوالنقه، ۱۳۶۷: ۶۹) و این نظری است که بسیاری از پژوهش‌گران غیرایرانی بدان اعتقاد دارند و هنر تعزیه را ایرانی معرفی می‌کنند. «در میان سنن اسلامی که به طور کلی نمایش انسان و مشخصاً تئاتر را برنمی‌تابند تعزیه برای هر کشور اسلامی پدیده‌ای بی‌همتاست، که در عین ظهور و تکامل آن در ایران با تاریخ ابداعات هنری این کشور نیز سازگاری دارد.» (پیترسون، ۱۳۸۹: ۹۷) با بیان برخی از بارزترین مشخصات تعزیه و نبود آن در سایر نمایش‌های مشابه می‌توان به تفاوت‌های عمده این هنر نمایشی مذهبی پی برد. این ویژگی‌ها را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد.

۱-۲) تفاوت‌های ظاهری تعزیه

در این قسمت برخی از ویژگی‌های خاص تعزیه به اجمال عنوان می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: مشخص بودن نقش‌ها- کارگردانان اصلی تعزیه- لباس تعزیه- اسباب تعزیه - موسیقی و سازهای تعزیه- شاعران و اشعار تعزیه- نشانه‌های نمادین و رمزی در تعزیه.

نقش‌ها در تعزیه: در این آیین عده‌ای در طی سالیان متوالی در یک نقش اجرا داشته‌اند و مهارت و شایستگی مناسبی پیدا کرده‌اند و کم اتفاق می‌افتد که آن را تغییر دهند. عمده این نقش‌های ثابت در شبیه‌خوانی عبارتند: از اولیاخوان که نقش امام و همراهانشان را برعهده دارند. اشقیاخوان که در نقش دشمنان اولیا ظاهر می‌شوند. اشخاص میانه‌حال، نقش‌های متفاوت برای سایر اجراها در تعزیه و شبیه جانوران.

کارگردانان اصلی تعزیه: همه‌ی اموری که در نمایش‌های دیگر برعهده کارگردانان است و علاوه‌برآن وظایف گروه‌های دیگر برای یک اجرا، به‌تمامی برعهده فردی به نام معین البکا[۶] است. انتخاب افراد برای اجرای نقش‌ها و مکان مناسب، انتخاب لباس و تنظیم نسخه‌های تعزیه و نیز انتخاب موسیقی و... همگی بخشی از مسؤولیت‌های معین‌البکا است که در مواردی او با انتخاب فردی به نام ناظم‌البکاء مسؤولیت نظم در مجلس، رفع درگیری‌های احتمالی، عبورومرور افراد، تهیه اسباب تعزیه و صحنه‌آرایی و... را به او می‌سپارد.

لباس تعزیه: وجود رخت‌ولباس گوناگون برای نقش‌ها از دیگر ویژگی‌های متفاوت تعزیه است که درمجموع مهم‌ترین پوشاکی که در شبیه‌خوانی به‌کار گرفته می‌شود، عبارتنداز: لباس امام‌خوان

۵- Beeman.W. O

۶- برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به کتاب **شبیه خوانی** عناصری : ۲۷ و ۲۶

(عمامه- عبا و قبا- کفش- عصا)- لباس اولیاخوانان دیگر- لباس بچه‌خوان- لباس قاصدان و فرستادگان - لباس شهادت‌خوانان و جنگ‌جویان موافق- لباس اشقیا و مخالف‌خوانان- لباس زن‌خوانان- لباس فرنگیان و دیگران- لباس درویشان و چوپانان- لباس فرشتگان و حوریان- لباس دیوان- لباس جنیان و پریان- لباس درگذشتگان و مردگان- لباس حیوانات (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۹۶- ۳۲۵).

اسباب تعزیه: از تفاوت‌های دیگر تعزیه اسباب و ادواتی است که برای برگزاری مراسم تعزیه الزامی است که مهم‌ترین و عمومی‌ترین آن‌ها عبارتند از: شمشیر- خنجر- سپر- گزر یا عود- گرز آتشین- چماق- تبرزین- تیروکمان نیزه- خود- ابلق- پر- تیرپوش- زره- چکمه- عصا- مشک- کنده و زنجیر- غُل جامعه- حجله- نشیمن‌گاه امیران- چادر- دار- صورتک- کله یا سر- علامت- علم یا بیرق- شال- کجاوه- صندوق- اسب- شتر و قاطر- فیل- شیرو...

موسیقی و سازهای تعزیه: یکی از ویژگی‌های شبیه‌خوانی وجود موسیقی ثابت و متفاوت همراه با اجرای مراسم است. سازها و موسیقی از ارکان مهم محسوب ده و تناسب مشخصی با گفتار و نوشتار دارد و به دو گروه آوازی و سازی تقسیم می‌شوند. و موافق‌خوان‌ها الزاماً کلام خود را به موسیقی می‌خوانند. برجسته‌ترین موسیقی‌هایی که در تعزیه به‌کار می‌رود، عبارتند از: پیش‌خوانی- مناجات‌خوانی- خطاب‌ها و فرمان‌ها- حماسه‌خوانی- زن‌خوانی- بچه‌خوانی- باهم‌خوانی بچه‌خوان‌ها- تک‌خوانی‌ها و گفت‌وگوها- آواز وداع و جدایی- آواز فراق و سوگواری- آواز جبرییل و فرشتگان و جنیان- فرنگی‌خوانی- قاصدخوانی- چاوشی‌خوانی- خطبه‌خوانی- آواز مردگان و ارواح. این تنوع کاربردی موسیقی در هنگام اجرای تعزیه مشخصاتی منحصربه‌فرد است. در هیچ‌یک از نمایش‌های موجود نمی‌توان مشابه‌ای برای آن یافت. علاوه‌برآن موسیقی‌های سازی تعزیه با وجود تمام محدودیت‌ها برای آن به قرار ذیل است. موسیقی اعلام و فراخوانی- موسیقی مقدماتی و تشریفاتی - موسیقی صحنه که این‌ها به‌وسیله سازهایی نواخته می‌شوند که مهم‌ترین سازهایی که در تعزیه وجود دارد، عبارتند از: سازهای بادی سنتی- سازهای کوبی- سازهای بادی فرنگی (شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۷۲- ۳۹۷).

شاعران و اشعار تعزیه: وجود موسیقی آوازی و همراهی سازهای متناسب آن روشن می‌سازد که محتوای بیانی تعزیه هم باید با اجزای دیگر تناسب داشته باشد زبان، کلام موزون و منظوم و بسیار ساده و درخورفهم عامه مردم است که شیوه‌های بیانی آن‌ها به گروه‌های ذیل تقسیم می‌شوند. تک‌خوانی یا تک‌گویی- گفت‌وگو میان چند نفر- هم‌خوانی- دعای پایان مجلس (شهیدی، ۱۳۸۰: ۶۳۴-۵۳۳).

نشانه‌های نمادین و رمزی در تعزیه: از خصوصیات مؤثر در اجرای شبیه‌خوانی استفاده از نمادها و نشانه‌های شناخته‌شده برای مخاطبان است که بخشی از پیام نمایش را انتقال داده و مردم آن‌ها را درک می‌کنند که علاوه‌برآن نوعی روح معنوی هم به سوگواری می‌دهد و صحنه را واقعی‌تر مجسم می‌نماید برخی از نمادهای شاخص در شبیه‌خوانی عبارتند از: «تقابل رنگ سبز و سرخ که به‌عنوان بازآفرینی نمادین خیر و شر بکار می‌رود. - کاه بر سر افشاندن برای ابراز حزن و اندوه- کفن سفید به نشانه نزدیک بودن مرگ بر تن کنندگان. هم‌چنین نشانه‌های کلیشه‌ای دیداری عبارتند از: انگشت بر لب گرفتن شمر به نشانه حیرت و بهت و به پر و پا زدن خود به علامت خشم- اداهای نمایشی در حین رجز خوانی و سخن گوئی از روی اسب. ادا و حرکات تصنعی ضمن خطاب قرار دادن بیت امام- رجزخوانی و سخن گوئی از روی اسب.

علاوه بر آن نشانه‌های شاخص کلیشه می‌تواند اینها باشد: دستمال برای گریستن در صحنه- پیاله یا مشک آب برای نشان دادن بی آبی و عطش- لکه‌های قرمز خون بر صحنه برای نشان دادن

جراحات و غیره.» (ویرث، ۱۳۸۹: ۵۹-۵۸)

تحلیل

در این بخش به بررسی دو پارهٔ اصلی دیگر در تحلیل گفتمان تعزیه، با محوریت مجلس امام‌حسین(ع) پرداخته شده است. نخست در بخش تفسیر به ریشه‌شناسی و تحلیل وقایع و رویدادهای تاریخی اشاره شده و هم‌زمان به تفسیر این رویدادها در مناسبات تاریخی با نمود آن‌ها در تعزیه می‌پردازد. در پایان در بخش تبیین، به مناسبات تاریخی و نمایشی متبلورشده در تعزیه توجه شده است.

۱-۱) تفسیر

در این بخش به برخی از ویژگی‌های معنوی و درونی تعزیه پرداخته می‌شود. صورت قدسی شبیه‌خوانی در بین مردم باعث شده که بسیاری از اجزاء تعزیه هم از این موضوع تأثیر گرفته و جای خود را به شکل دیگری دراین‌میان باز کنند. ازجمله؛ از آن‌جایی که، کلمه بازی و بازیگر در فرهنگ عامه مردم مفهوم مادی و غیرمقدس دارد این لفظ به‌هیچ‌صورت برای افرادی که در تعزیه نقشی دارند، به‌کار برده نمی‌شود و با وجود این‌که این آیین درصورت‌ظاهر گونه‌ای از هنر نمایشی است ولی چون مراسم عزاداری مردم تلقی می‌شود و مردم آن را وسیله سرگرمی و تفریح نمی‌دانند و این آیین را هم‌شأن نمایش‌های دیگر محسوب نمی‌کنند، لفظ بازی و بازیگر را برای عوامل آن برنمی‌گزینند و این تأکید حتی دراین‌حد از ویژگی‌های خاص تعزیه است که در سایر نمایش‌های رایج وجود ندارد (بلوک باشی، ۳۱:۱۳۸۰)

پدید آمدن شبیه‌خوانی نشأت‌گرفته از حادثه کربلا است و توجه شیعیان به آن از امور دینی محسوب می‌شود و اجرا و شرکت در این مراسم را نمی‌توان برای آن‌ها امری غیرمقدس به‌حساب آورد. «بعد عظیم مذهب تشیع، در جای خود، از سنت اسلامی جنبه‌ای بس مردمی را به صورت مجموعه حسین، کربلا، عاشورا و تعزیه پدید آورده است» (مزاوی[۷]، ۱۳۸۹: ۳۰۱) و این باعث می‌شود که در نزد آن‌ها تعزیه دارای جوهره خاص بوده و بر حفظ تمام اجزاء تأکید وافر داشته باشند. اصالت تعزیه باعث می‌شود تا در حین اجرا به اصل روایت‌گری توجه کامل شود و آن به این دلیل است که نقش یک انسان معمولی در صحنه تعزیه نقش امام و یا شخصیت‌های ممتازی است که دارای فضیلت‌های متعدد و بسیار بالایی هستند و این فاصله هم در ذهن و عقیده تماشاگر و هم در خود تعزیه‌خوان وجود دارد و میان اشخاص بزرگ و شبیه‌خوان فاصله‌ای عظیم و قابل‌ملاحظه است و هیچ‌گاه نمی‌توان این فاصله را ازمیان برداشت. چون شبیه‌خوان خود دارای اعتقادات شیعی است و در نقش‌های مخالف‌خوان و موافق‌خوان خود را نشان می‌دهد. در حالت موافق او فاصله خود را با فردی که نقش او را اجرا می‌کند، به‌خوبی دانسته و در حالت مخالف هم نمی‌تواند تنفر و خشم خود را مثلاً از شمر یا یزید مخفی کند. این درواقع غیرممکن است که این فاصله ازبین رود. خواندن از روی دست‌نوشته و در بعضی موارد تأکید بیانی تعزیه‌خوان که من آن شخصیت نیستم، همگی روشنی اصل روایت‌گری را تفهیم می‌کند. دراین‌راستا، نبود اصل بی‌طرفی در نوشتار و هم در اجرا از دیگر تفاوت‌های تعزیه با سایر نمایش‌ها است. در تئاتر غرب نویسنده و بازیگر در هر نقشی باید اصل بی‌طرفی را رعایت کند. برعکس در شبیه‌خوانی بی‌طرف نبودن، کمک بیشتری به فاصله‌گذاری اجرا می‌کند و موفقیت بیشتری را هم درپی دارد. تعزیه‌سرایان در نوشتار خود هم اصل طرفداری را ظاهر می‌کنند به‌طورمثال در نسخه‌های تعزیه اولیا، با کرامت و احترام از آنان یاد می‌شود و در نسخه اشقیا با لعن‌ونفرین

۷- Mazavi.M

(نسخه امام رحمت‌الله- نسخه شمر لعین) «پیام اصلی تعزیه، واقعه جانسوز کربلا و بیان مصائب امام‌حسین(ع) و رشادت‌های ایشان و اصحاب و خاندان وفادارش در مقابله با ظلم و ستم بنی امیه است.» (با هنر، ۱۳۸۵: ۹۸) و این باور مردم باعث شده است تا طرفداری خود از نیکان و انزجار خود را به پلیدان حتی در نمایش هم اظهار دارند، از دیگر تفاوت‌های تعزیه مقایسه موضوعی تعزیه با تراژدی است.

«هسته اصلی تعزیه، شهادت قهرمانانه حسین، پسردخت محمد (ص) پیامبر خداست.» (چلکووسکی[۸]، ۱۳۸۹: ۷) ازسوی‌دیگر «یاد کرد واقعه اصلی شهادت حسین، زیربنای اجراهای نمایشی بود که در قالب آن‌چه که امروز تعزیه می‌نامیم ظهور یافتند.» (هنوی[۹]، ۱۳۸۹:۲۳۶) بنابراین تعزیه هنری وحدت‌گر است که قهرمان اصلی برای رضای خدا قیام کرده و همه امور به خدای یکتا معطوف می‌شود ولی تراژدی با انجام اعمال و کردار اشخاص هراس و عواطف را برمی‌انگیزد که کثرت‌گرا بوده و قهرمان آن یا در مقابل خدا و یا تابع و مطیع خدایانند. در تعزیه قهرمانان همگی به‌واسطه اطلاع آنان از سرنوشت خویش به‌وسیله‌ی امام به استقبال شهادت رفته و با شوق وافر به‌سوی آن می‌روند ولی در تراژدی قهرمان از مرگ می‌گریزد و از سرنوشت خود آگاه نیست و ازاین‌رو مرگ او فاجعه اصلی داستان است. گرچه از آن می‌گریزد اما نمی‌تواند سرنوشت خویش را تغییردهد. در ادامه قهرمان تعزیه به‌واسطه انتخاب سنجیده و درست خود در راه و تلاش خود خطا نمی‌کند. چون در پی اجرای فرمان خداوند است ولی در تراژدی قهرمان خطا کار هم می‌تواند باشد. همین امر باعث می‌شود که راه قهرمان تعزیه خیر مطلقی باشد که در مقابل شر مطلق قرار می‌گیرد ولی در تراژدی قهرمان مطلق نبوده و خطا نیز می‌کند. گرچه ممکن است برای خطای خود دلایل موجهی هم بیاورد و چون قهرمان تعزیه ملاک کردار خود را فرمان الهی می‌داند با مسایل زمینی در پی توجیه آن نیست که این برعکس تراژدی است. به‌همین‌دلیل همیشه در تعزیه جنگ میان خیروشر موضوع نمایش‌های تعزیه است ولی تراژدی موضوع‌های متفاوت خانوادگی - شخصی- سیاسی و... می‌تواند داشته باشد. درنهایت اگر خاستگاه تعزیه را ایران و تراژدی را یونان بدانیم، می‌توان عناصر مشابه را هم در هر دو دید. وجود صحنه، تماشاگر، موضوع و بازیگر ازاین‌قبیل‌اند. اما تفاوت‌های عمده این دو را، از یکدیگر تفکیک و متمایز می‌کند (فنائیان، ۱۳۸۹: ۴۸- ۴۵)و نیز «در قلمرو بررسی جنبه‌های هنری شبیه‌خوانی، می‌توان دریافت که تعزیه نمایشی است ویژه، که ضمن دارا بودن کلیه قراردادهای نمایشی، با هیچ نمایشی قابل مقایسه نیست»(عناصری، ۱۳۷۲:۲۶)

۴-۲) تبیین

در این بخش با ارایه ۲۷ شاخص، به تبیین مناسبات تعزیه و گفتمان آن پرداخته می‌شود.

۱.تعزیه دارای مضمونی است که مخاطبان متن آن را از ابتدا تا پایان اجرا از قبل دانسته و با آگاهی بر آن در مراسم شرکت می‌کنند ولی در غالب نمایش‌ها تماشاگران داستان را از قبل نمی‌دانند و اگر هم متن آن از نوشته‌ای مشهور باشد، همراه با تغییر است.

۲.مخاطبان تعزیه با وجود تکرار داستان، همه‌ساله با شور دینی و قدسی در آن شرکت می‌کنند ولی در نمایش‌های دیگر افراد داستان تکراری را نمی‌بینند.

۳.تعزیه‌خوانان همواره به مخاطبان انتهای داستان را گوش‌زد می‌کنند و اظهار می‌دارند که سرانجام واقعه را می‌دانند که این مخالف روح سایر نمایش‌های دیگر است.

۴.در تعزیه شبیه‌خوان به‌عمد این موضوع را گوش‌زد می‌کند که میان او و نقش خود، با فردی که

۸- Chelkowski.P.J

۹- L. Hanaway jr . W.L

نقش او را برعهده دارد تفاوت وجود دارد و او در حال اجرای نقش است. به‌طورمثال، شبیه‌خوان حضرت‌عباس(ع) می‌گوید: من نه عباسم نه این‌جا کربلا (اصل روایت‌گری) «در شبیه خوانی، بازیگر مؤمن هیچگاه خویش را با نقش خود یکی نمی‌پندارد و هیچ تلاشی در این جهت از خویش نشان نمی‌دهد» (ناصر بخت، ۲۷:۱۳۸۶)

۵.در تعزیه مردان در نقش زنان هم ظاهر می‌شوند ولی در سایر نمایش‌ها این روال وجود ندارد.

۶.تعزیه‌خوان‌ها در بخشی از کار خود به مخاطبان پیوسته و ابراز احساسات می‌کنند و حضور مخاطبان را حس کرده و منفعل می‌شوند و با آن‌ها ارتباط کلامی برقرار می‌کنند و«بدین سان واقعه کربلا نمایش اوج عشق به خدا تعبیر می‌شود» (شمیل[۱۰]، ۲۷۸:۱۳۸۹).

۷.تعزیه تنها نمایش مذهبی و اعتقادی است که به‌سبب ریشه‌دار بودن آن در دین و ازسویی اقبال آن بین مردم به‌واسطه عقل و اجتهاد هم‌چنان باقی مانده و از زندگی مردم فاصله نگرفته است و متن منحصربه‌فرد مذهبی خود را حفظ کرده است ولی دیگر نمایش‌ها می‌توانند مذهبی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و... باشند.

۸.تعزیه تنها نمایشی است که شکل ابتدایی خود را حفظ کرده و باقی مانده است ولی در نمایش‌های دیگر با روند گذشت زمان، تغییرات محسوس دیده می‌شود و به‌صورتی مدرن و جامعه پسند عرضه می‌شوند.

۹.در تعزیه همه‌ی دست‌اندرکاران، این کار را نه شغل خود و نه به‌عنوان کار هنری برای خود محسوب می‌کنند و خود را هم هنرمند نمی‌شمارند. ولی در نمایش‌های دیگر بازیگران خود را هنرمند دانسته و کار، بخشی از شغل آن‌ها و یا تمام آن محسوب می‌شود.

۱۰.افرادی که تعزیه‌خوان هستند بدون اجر و مزد دنیوی کار خود را انجام می‌دهند. در بعضی از اوقات خود از بانیان محسوب می‌شوند و با کمک‌های مادی و یا خرید وسایل موردنیاز اجرای تعزیه به اجرای این مراسم مذهبی کمک می‌کنند. تمام مجریان اجرای شبیه‌خوانی بر این باورند که نباید مزد اقتصادی و دنیوی برای این کار دریافت کرد. ازسوی‌دیگر بانیان، مردم و گاهی حمایت‌های دولتی هزینه‌های اجرای مراسم را برعهده دارند که در نمایش‌های دیگر مساله به شکل دیگری است و دریافت مزد مادی بازیگران نیز جزء قرارداد آن‌ها محسوب می‌شود.

۱۱.اجرای تعزیه به‌وسیله‌ی افراد به صورت بیان منظوم است و سراسر از شعرهای مربوط به حادثه است. بیان افراد هنگام اجرا به صورت ابیات منظم به گوش مخاطبان می‌رسد و دربعضی‌مواقع از قول خود هم سخنانی می‌گویند و این برعکس سنن تئاتر غربی است و افراد از قول خود هیچ سخنی نمی‌گویند.

۲۱. تعزیه‌خوان‌ها به‌ویژه موافق‌خوان‌ها در بین مردم اقبالی خاص دارند و نگاه مخاطبان به آن‌ها جهت‌دار است و بنابراین در طول زندگی روزمره خود بین مردم همیشه مواظب رفتار و اعمال خود هستند و مردم با این‌که تعزیه، تئاتر روایتی است و نقش‌گردان‌ها هم همیشه اعلام داشته‌اند که نقش بازی می‌کنند ولی بااین‌حال نگاه مردم به آن‌ها همراه با احترام و عزت است.

۳۱. دیدن تعزیه برای افراد، جهت سرگرمی مفرح و تفریح و یا گذراندن اوقات‌فراغت نیست. شرکت در این مراسم برای آن‌ها به‌عنوان انجام عملی ثواب محسوب شده و خود را عزادار می‌دانند ولی شرکت و دیدن تئاتر و مراسم دیگر می‌تواند برای سرگرمی و... هم باشد و «مردم با حضور در آیین‌های مذهبی و مشارکت در سرنوشت قهرمانان روحانی خداگونه فرهنگ خود، به طور غیر مستقیم دگرگون می‌شوند.» (یونگ[۱۱]، ۱۳۶۸ : ۸۱) این بخشی از اهداف شرکت افراد در مراسم

۱۰ – Schimmel. A.m

۱۱ – Jung.C.G

است.
۱۴.خلوص و تعامل میان تماشاگران و شبیه‌خوانان مثال‌زدنی است و به‌عنوان یک وظیفه معنوی برای همدیگر محسوب می‌شود. قسمتی از شور و اجرای موفق تعزیه به همین عامل بستگی دارد ولی در سایر نمایش‌ها این چنین نیست و احساسات تماشاگران در روند برگزاری تئاتر و... تاثیری بر اجرای کار نمایش ندارد.
۱۵.از ویژگی‌های منحصربه‌فرد تعزیه این است که تعزیه‌خوانان متن هر مجلس را که به آن‌ها داده می‌شود در هنگام اجرا بر روی صحنه برده و از روی دست‌نویس می‌خوانند و هیچ‌گاه متن را از روی حافظه خود نمی‌گویند و این برخلاف تمام نمایش‌های رایج است.
۱۶.در هنگام اجرای تعزیه رفت‌وآمد مردم در حین اجرای نمایش، پخش چای و... امری عادی است.
۱۷. در تعزیه شبیه‌خوانان در مقاطعی خود ابراز احساسات می‌کنند تا بر حالت تماشاگران تغییرات بیشتری ایجاد کند به‌طورمثال امام‌خوان خود می‌گرید تا وضع تأثربرانگیز امام را تجسم عینی بخشد. و این کار به این دلیل است که در مجموع «نمایش تعزیه به جز تقویت ایمان مردم از طریق شدت و حدَت بخشیدن وقایع مذهبی، به سبکی که جوهره دلخراش مجلس استخراج و قطره قطره بر مذاق تماشاگران مشتاق چکیده شود، هدف دیگری ندارد» (همایونی، ۱۳۸۹: ۴۱)
۱۸.در نمایش‌نامه‌های غربی بر رعایت بی‌طرفی تأکید می‌شود ولی در تعزیه این نکته رعایت نمی‌شود. مثلاً در نسخه مخالف‌خوانان صفت لعین و... نوشته می‌شود.
۱۹. تعزیه دارای مخاطبان خاص خود می‌شود و بیشتر افراد به صورت شرکت‌کننده در مراسم اصلی و شریک بازیگران در مجلس حاضر می‌شوند و باید حضور قلب داشته باشند و این مبین است که مخاطبان تماشاگر معمولی نیستند و ازسویی آنان سعی در حفظ هویت اصلی تعزیه را هم، برعهده دارند.
۲۰. تعزیه اصلی مراسمی است که در ایام خاصی برگزار می‌شود و دهه اول محرم و دهه آخر صفر از مهم‌ترین زمان‌های اجرای تعزیه است.
۲۱. تعزیه مراسمی است که در مکان‌های خاص اجرا می‌شود و این جایگاه‌هایی معین همانند تکیه‌ها، میادین، گذرگاه‌ها و کاروان‌سراها نیز بوده است.
۲۲. تمام کارهایی که در تئاتر برعهده گروه‌های خاص و متخصص است، در تعزیه برعهده معین‌البکا است که با مهارت‌های خاص همگی هماهنگی‌های لازم را انجام می‌دهد و خود در همگی امور محوله استاد و صاحب‌نظر است. در برخی از آیین‌ها ناظم‌البکا هم بخشی از کارها را برعهده می‌گیرد.
۲۳. نقش‌ها در تعزیه به چند گروه اصلی تقسیم می‌شوند و افراد ثابتی همه‌ساله با توجه به مهارت و توان خود نقش‌ها را برعهده می‌گیرند. به‌طورمثال فردی سالیان سال امام‌خوان است.
۲۴. متفاوت بودن لباس و وسایل و آلات نمایشی تعزیه با نمایش‌های دیگر و ثابت بودن آن‌ها با توجه به هر نقش در هر نمایش تعزیه.
۲۵.داشتن موسیقی کلامی و موسیقی‌سازی به شکل ثابت در هر اجرا و نیز متن‌های منظوم متناسب با موسیقی تعزیه.
۲۶.حادثه عاشورا از معدود جریانات تاریخی است که با گذشت زمان قریب‌به‌اتفاق مورخان درباره حقانیت امام‌حسین(ع) سخن گفته‌اند که این موضوع مضمون اصلی نمایش تعزیه است و قهرمانان آن به‌حق و واقعی هستند. طبری دراین‌باره می‌گوید: «وقتی جماعت نزدیک شدند، مرکب خویش را خواست و بر نشست و با صدای بلند که بیشتر کسان می‌شنیدند گفت:ای مردم

سخن مرا بشنوید و در کار من شتاب نکنید، تا درباره حقی که بر شما دارم سخن آرم، و بگویم که به چه سبب به سوی شما آمده‌ام. اگر گفتار مرا پذیرفتید و سخنم را باور کردید و انصاف دادید، نیکروز می‌شوید، که بر ضد من دستاویزی ندارید. و اگر نپذیرفتید و انصاف ندادید شما و شریکانتان یکدل شوید که منظورتان از خودتان پنهان نباشد و درباره من هر چه خواهید کنید و مهلتم ندهید. یاور من خدائی است که این کتاب را نازل کرده و هم او دوستدار شایستگان است.» (طبری، ۱۳۷۳:۳۰۲۳).«او و یارانش را از راه بستن آب بر آنان، گذراندن از دم شمشیر، آتش زدن در خیام حرم، بر نیزه کردن سرها، اسب دوانیدن بر اجساد که در هیچ امتی [حتی] با اشرار خلق چنین نکرده‌اند از میان بردند.» (بیرونی،۱۳۶۳:۵۲۴).

۷۲.«تعزیه مخاطبش را از بین تمام اقشار جامعه برمی‌گزیند و این مخاطب در شکل واحدی از آیین قرار می‌گیرد و جالب این‌که با این مخاطبان تکمیل می‌شود و این ویژگی منحصر به فرد نمایش ایران است.» (حاج محمد یاری، ۱۳۹۵: ۱۴)

نتیجه‌گیری

تعزیه یکی از شکل‌های نمایشی رایج است که در بعد هنری خود دارای مشترکاتی با سایر نمایش‌ها دیگر، ازجمله داشتن داستان، مکان اجرا، مخاطب و... است. اما آن‌چه که آن را متمایز کرده است ویژگی‌ها و مشخصات منحصربه‌فرد آن است که در هیچ‌کدام از نمایش‌های دیگر وجود ندارد. در بررسی‌های به‌عمل‌آمده‌ی خصوصیات آیین سوگواری شبیه‌خوانی و نیز تحقیقات انجام‌گرفته ازسوی صاحب‌نظران و اسناد موجود این پژوهش به این نتیجه رسیدیم که تعزیه هنری ایرانی اسلامی است که با سابقه طولانی خود توانسته است در کنار نمایش‌های موجود اصالت خود را حفظ کند گرچه در گذر زمان به دلایل گوناگون فرازوفرودهایی داشته است. با وجود این‌که تمام مشترکات قواعد هنری نمایش‌های دیگر را دارد. اما با نمایش‌های دیگر قابل‌مقایسه نبوده وامتیازات و ویژگی‌های خاص خود را دارا است.

ازاین‌رو شایسته است که برای شناخت صحیح و نگهداری کامل از این اثر ارزشمند تمدن ایران زمین، با تمام توان کوشا بود و این هنر تاثیرگذار به‌جامانده از گذشتگان را به‌درستی و مناسب با شأن آن به آیندگان منتقل کرده و خود از آن بهره کافی را ببریم.

■فهرست منابع

– ابوالنقه، السعید عطیه (۱۳۶۷) **میراث نمایش مصر و عرب**، ترجمه جلال ستاری در نمایش در شرق ، تهران، نمایش.
– باهنر، ناصر (۱۳۸۵) **رسانه‌ها و دین: از رسانه‌های سنتی تا تلویزیون**، تهران، صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران مرکز تحقیقات.
– بلوک باشی، علی (۱۳۸۰) **تعزیه خوانی: حدیث قدسی مصائب در نمایشی آئینی**، در تعزیه و تعزیه خوانی عنایت الله شهیدی، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
– بیرونی، ابوریحان محمد (۱۳۶۳) **آثار الباقیه عن‌القرون الخالیه**، (لندن ۱۸۷۶) ترجمه اکبر دانا سرشت، تهران، امیرکبیر
– بیمن، ویلیام اُ (۱۳۸۹) **ابعاد فرهنگی قراردادهای نمایشی در تعزیه ایرانی**، در تعزیه آئین و نمایش در ایران پیتر چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران، سمت.
– پرایس، کریستین (۱۳۸۶) **تاریخ هنر اسلامی**، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران، امیر کبیر.
– پیترسون، ساموئل (۱۳۸۹) **تعزیه و هنرهای آن**، در تعزیه آئین و نمایش در ایران، پیترچلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران، سمت.
– چلکووسکی، پیترجی (۱۳۸۹) **تعزیه آئین و نمایش در ایران (تعزیه: نمایش بومی پیشرو ایران)**، ترجمه داوود حاتمی، تهران ، سمت.
– حاج محمد یاری، رقیه (۱۳۹۵) **آئین نمایش تعزیه: عناصر و کارکردهای ارتباطی**، تهران، مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما.
– زیدان، جرجی (۱۳۸۶) **تاریخ تمدن اسلام**، ترجمه علی جواهر کلام، تهران، امیر کبیر.
– شریعتی، علی (بی تا)، **چه باید کرد**، تهران، حسینیه ارشاد
– شمیل، آنه ماری (۱۳۸۹) **مرثیه در اشعار سندی**، در تعزیه: آئین و نمایش در ایران، پیتر چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران، سمت.
– شهیدی، عنایت الله (۱۳۸۰) **پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی**، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
– طبری، محمدبن جریر (۱۳۷۳) (**تاریخ طبری تاریخ الرسل و الملوک**)، ترجمه ابوالقاسم پاینده، جلد هفتم، تهران، اساطیر
– عناصری، جابر (۱۳۷۲) **شبیه خوانی کهن الگوی نمایش‌های ایرانی** تهران، یازدهمین جشنواره تئاتر سراسری فجر (سمینار پژوهشی تعزیه).
– فلاح زاده، مجید (۱۳۹۴) **تاریخ اجتماعی- سیاسی تئاتر در ایران (تعزیه)**، چاپ دوم، تهران، پژواک کیوان.
– فنایان، نصراله (۱۳۸۹) **تراژدی و تعزیه (مقایسه)**، تهران، دانشگاه تهران.
– کاظمی، سمانه (۱۳۸۶) **میرعزا کاشانی در قلمرو تعزیه**، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
– مختاباد، سیدمصطفی(۱۳۸۵)، **تعزیه، هنر نمایش مصیبت‌آمیز ایرانیان، مجله علوم انسانی**، زمستان، دوره۱۴، شماره(۱)، صص۹۸-۸۹.
– مختاباد، سیدمصطفی(۱۳۹۶)، **تئاتر از فراسوی جامعه و فرهنگ**، تهران، نمایش.
– مزاوی، میشل (۱۳۸۹) **تشیع و مراسم عاشورا در لبنان**، درتعزیه آئین و نمایش در ایران پیتر چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران، سمت.
– معین، محمد (۱۳۸۹) **فرهنگ فارسی به فارسی معین**، براساس فرهنگ شش جلدی محمد معین،

تنظیم ناهید آقا میرزائی، تهران، بهزاد.
– ممنون، پرویز (۱۳۸۹) **تعزیه از دیدگاه تئاتر غرب**، در تعزیه: آئین و نمایش در ایران، پترچلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران، سمت.
– ناصر بخت، محمدحسین (۱۳۸۶) **تأثیر ادبیات مکتوب (ایران زمین) بر مجالس شبیه خوانی**، تهران، پرسمان.
– ویرث، آندرزیج (۱۳۸۹) **جنبه‌های نشانه شناختی تعزیه**، در تعزیه: آئین و نمایش در ایران، پیتر چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران، سمت.
– یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸) **چهار صورت مثالی (مادر، ولادت مجدد، روح و مکار)**، ترجمه پروین فرامرزی، تهران، آستان قدس رضوی.
– همایونی، صادق (۱۳۸۹) **تحلیلی از تعزیه عروسی قاسم (ع)**، در تعزیه: آئین و نمایش در ایران، پیتر چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران، سمت.
– هنوی، ویلیام (۱۳۸۹) **صور خیال قالبی در تعزیه**، در تعزیه: آئین و نمایش در ایران، پیتر چلکووسکی، ترجمه داوود حاتمی، تهران، سمت.

شخصیت و شخصیت‌پردازی دراماتیک شیخ‌صنعان بر مبنای مراحل سه‌گانه سورن کیرکگارد

احسان زیورعالم[نویسنده مسوول]

سیدفضل‌الله میرقادری

محمد فتحی سردهایی

تاریخ دریافت مقاله: ۲۸/ ۱۲/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۳۱/ ۰۴/ ۱۳۹۶

شخصیت و شخصیت‌پردازی دراماتیک شیخ‌صنعان بر مبنای مراحل سه‌گانه سورن کیرکگارد

احسان زیورعالم
کارشناسی‌ارشد ادبیات‌نمایشی دانشگاه هنر تهران

سیدفضل‌الله میرقادری
دکتر زبان و ادبیات عربی – عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز

محمد فتحی سردهایی
کارشناسی‌ارشد ادبیات‌نمایشی دانشگاه هنر تهران

چکیده

حکایت شیخ‌صنعان در **منطق‌الطیر** را مهم‌ترین حکایت فریدالدین عطار می‌دانند. این روایت تحول شخصیتی به‌واسطه عشق را بیان می‌کند. این تکوین شخصیتی ازمنظر عطار سلوکی عرفانی – فلسفی محسوب می‌شود تا سالک به سر منزل مقصود نایل شود. درک رابطه میان سیر تکوینی شخصیت و خویشتن او مستلزم ساختاری جامع از دریچه فلسفه است. این ساختار باید بر پایه شخصیت و براساس مسیری طرح‌ریزی شود که او را از ابتدای جهالت تا انتهای شناخت در برگیرد.

سورن کیرکگارد فیلسوف دانمارکی در دو کتاب **یا این/یا آن** و **ترس و لرز** نظرگاهی فلسفی را پی‌ریزی می‌کند که به‌وسیله آن تبدّل و تغیّر فرد از یک موجود استحسانی به شهسواری ایمان را تشریح می‌کند. در دستگاه فلسفی کیرکگارد همه‌چیز حول‌محور شخصیت شکل می‌گیرد. شخصیت با انتخاب کردن یا نکردن گزینه‌های اخلاقی میان خیر خاص و خیر عام تفاوت قایل می‌شود. موجود اخلاقی در اضطراب درستی ایمانش دست به تعلیق اخلاق می‌زند تا حقیقت را دریابد و از این تردید رهایی یابد.

در این مقاله با اتکا به نظریه شخصیت‌محور کیرکگارد، از شیخ‌صنعان موجودی دراماتیک خلق می‌شود که به‌واسطه‌ی کنش‌هایش می‌تواند به قهرمانی نمایشی تبدیل شود. شیخ‌صنعان از یک موجود استحسانی در ابتدای داستان در انتها با درک حقیقت به موجودی ایمانی تبدیل می‌شود که این روند بر پایه اصول ارسطویی است. می‌توان از این حکایت عطار براساس تکامل فلسفی شخصیت متنی نمایشی به نگارش درآورد.

واژگان‌کلیدی:
عطار، سورن کیرکگارد، شخصیت‌پردازی، متن نمایشی

مقدمه

همواره یکی از دغدغه‌های عمده فیلم‌نامه‌نویسان و نمایش‌نامه‌نویسان ایرانی تبدیل داستان‌ها و حکایات فارسی در قالب متون کهن ادبی به آثار نمایشی است. برای نیل به چنین هدفی راه‌های متفاوتی وجود دارد و بررسی و تبیین شخصیت برای رسیدن به متن منسجم نمایشی یکی از راهکارهای پیش‌رو است. شخصیت‌پردازی چه در قالب داستانی و چه در قالب دراماتیک، حایز جایگاه ویژه‌ای در نقد ادبی است. در ادبیات غرب، اسلوب و چارچوب‌های بسیاری در قالب مکاتب و نگاه‌های مختلف ادبی، در حوزه شخصیت‌پردازی ارایه شده است که همگی برگرفته از ادبیات غرب است. برای‌مثال اسلوبی که ارسطو در قالب پروتاگونیست و آنتاگونیست ارایه می‌کند، بر پایه نمایش‌نامه‌های منظوم یونانی است یا نظریه شخصیتی ولادیمیر پراپ با مداقه وی در افسانه پریان حاصل شده است.

در حوزه نقد ادبی فارسی، هیچ‌گاه نظریه جدی که براساس ادبیات‌فارسی و یا حتی ایرانی باشد، از جانب متفکرین، منتقدین و نظریه‌پردازان این حوزه ارایه نشده است. ایرادی که بر این مسأله وارد است تفاوت نگاه نظریه‌پرداز غربی با پژوهش‌گر ایرانی است. متونی که متفکر غربی برای رسیدن به یک نظریه منسجم نظریه‌پردازی انتخاب کرده است، همگی از نوع ادبی است که در ایران دیرهنگام وارد حوزه ادبیات‌فارسی شده است. برای‌مثال در بیشتر پژوهش‌های حوزه شخصیت‌پردازی برای نقد شخصیت در یک شعر از نظریه‌ای بهره گرفته شده است که بر پایه رمان‌های پیش از ظهور پست‌مدرنیسم و براساس مکتب ساخت‌گرایی ظهور کرده است.

تفاوت رویکرد به روایت داستانی در ایران و غرب را می‌توان در تفاوت اولویت بخشیدن به روایت، قهرمان داستان یا مضمون اثر یافت. نگرش تاریخی ادبیات ایران بر مبنای گریز از روایت به معنای کنونی و رسیدن به مفهوم غایی است که در آن شخصیت داستانی و ارتباطش با ماورا در مرکز روایت قرار دارد. درحالی‌که ادبیات کلاسیک غرب با اولویت بخشیدن به حوادث داستانی و با محور قرار دادن روایت، آثار را در قالب درام و رمان پرداخته است. ازهمین‌رو یافتن اسلوب مناسبی برای بررسی این دو رویکرد نیازمند فاصله گرفتن از نظریات کلاسیک اندیشه غربی نظیر رویکرد ارسطو و انتخاب نظریه‌هایی است که با به‌چالش کشیدن اندیشه پیشینیان راهی را برای بررسی شخصیت پیشنهاد داده‌اند و نظریه‌پردازی کرده‌اند. با این توصیف و به‌منظور رفع چنین اختلاف سترگی، یافتن نظریات شخصیت‌محور در اندیشه انتقادی غربی و بررسی آثار کلاسیک ادبیات داستانی ایران به‌وسیلهٔ این آرا می‌تواند گامی نویدبخش و تازه‌ای محسوب شود.

سورن کیرکگارد، فیلسوف دانمارکی قرن هجدهم، در کتاب‌های **یا این/یا آن** و **ترس و لرز** به تبیین معنای سه‌گانه زندگی بشری می‌پردازد. تقریر وی در تقسیم‌بندی مراحل سه‌گانه معروفش – که با اسامی استحسانی، اخلاقی و ایمانی معرفی می‌شوند – نه براساس متون ادبی و در حیطه نقد ادبی؛ بلکه رویکردی فلسفی با ریشه‌های مذهبی است. علت انتخاب چنین رویکردی برای تبیین شخصیت‌پردازی در داستان شیخ‌صنعان نیز همین است؛ چراکه عطار پیش از آن‌که قصد روایت و قصه‌گویی داشته باشد، دغدغه ابراز عقاید عرفانی – فلسفی خود را داشته است.

کیرکگارد با محور قرار دادن شخصیت‌های تراژیک تلاش دارد تا تصمیم آن‌ها را در بزنگاه‌های اخلاقی موردبررسی قرار داده و رویکرد هرکدام را برابر پرسش فلسفی از هستی و هم‌چنین مسأله گناه و اضطراب بیابد. در این مقاله سعی بر آن است تا با دست‌مایه قرار دادن تقسیم‌بندی سه‌گانه کیرکگارد در ساحت شخصیت بشر، شخصیت شیخ‌صنعان را در لحظات حیاتی و سرنوشت‌ساز تصمیم‌گیری در بوتهٔ نقد قرار دهیم. ازهمین‌رو هدف آن است تا جریان تکوینی شخصیت از مرحله استحسانی تا مرحله ایمانی – نزد شیخ‌صنعان – با توجه به نگاه عطار در قالب داستان شیخ‌صنعان

بررسی شود و با توجه به پیش‌فرض مناسب بودن چنین رویکردی برای حکایات اخلاقی – عرفانی فارسی، روشی برای تعمیم آن یافته شود تا داستان یا حکایت را در ساختار عمومی متون نمایشی قرار دهیم.
چنین نگرشی ناشی از این سؤال است که آیا می‌توان با کمک از یک نظریه فلسفی به الگویی روایت‌گر دست یافت یا راه رسیدن به آن را هموار کرد. در ابتدا تعریفی جامع از تقسیم‌بندی سه‌گانه کیرکگارد و اصول آن ارایه می‌شود تا در گام بعد شخصیت شیخ‌صنعان را ازمنظر این نظریه فلسفی بررسی کنیم.

کیرکگارد، ارسطو

در تدقیق و فهم نگاه کیرکگارد به درام و تراژدی با آرای فلاسفه‌ای مواجه می‌شویم که در باب ساختار، شخصیت و دیگر عوامل نمایشی نظریه‌پردازی کرده‌اند. ازجمله مهم‌ترین شخصیت‌هایی که در نگاه کیرکگارد مؤثر بوده‌اند می‌توان به ارسطو اشاره کرد.
با توجه به این‌که مسأله درام برای ارسطو در تراژدی خلاصه می‌شود، تمام تعاریف دراماتیک حول این ژانر تعریف می‌شود. از نگاه وی، تراژدی بازنمایی عمل و رفتار جدی، کامل، با درازایی معین است که به زبانی که در بخش‌های مختلف، به انواع زینت‌ها (وزن و آهنگ) آراسته باشد و به شیوه‌های نمایشی و نه روایی بیان شود و با برانگیختن شفقت و ترس، پالایش چنین عواطفی را سبب شود. (رامین، ۱۳۹۰:۲۶۳) ارسطو در برشمردن اجزای اصلی تراژدی، شخصیت را نسبت به طرح در مرتبه دوم قرار می‌دهد. بااین‌حال شخصیت در **فن شعر** به حاشیه رانده نمی‌شود. از دید وی شخصیت‌ها یا نیک هستند یا بد؛ چون اختلاف در سیرت همواره به‌همین‌منوال بوده است تا مردم بر قیاس نیکوکاری و بدکاری تفاوت را درک کنند. (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۱۴) اندیشه و سیرت در شخصیت حلقه‌هایی است که نگاه ارسطو را به دیدگاه فلسفی کیرکگارد متصل می‌کند. آن‌چه کیرکگارد از تبدلات فردی از مرحله استحسانی تا ایمانی طی می‌شود به‌واسطه اندیشه فرد و سیرتی است که اتخاذ می‌کند. پیش‌ازاین گفته شد ارسطو خواهان شخصیتی است که واجد حرکت و عمل باشد و قهرمان کیرکگارد نیز از طریق انتخاب و دست به عمل یازیدن به مقصود می‌رسد.
کیرکگارد ضمن ادای احترام به رساله **فن شعر** ارسطو از لزوم بازنگری در آن سخن به‌میان آورده است. او می‌گوید: «مردم قطعاً هم‌چنان به فن شعر ارسطو متوسل می‌شوند و آن را مرجعی برای نوشتن تراژدی و قضاوت کردن درباره آن می‌دانند، اما شرح ارسطو از تراژدی آن‌قدر عام است که دو گونه اساساً متفاوت از درام را می‌توان در دل آن جای داد.»(یانگ، ۱۳۹۵:۲۳۰) ازاین‌منظر کیرکگارد با هگل هم‌عقیده است که میان تراژدی یونانی و تراژدی مدرن تفاوتی بنیادین وجود دارد. وی این مدعای ارسطو را نقل می‌کند که در تراژدی یونانی پی‌رنگ «مسأله اصلی» است و شخصیت زیر سایه پی‌رنگ ترسیم می‌شود؛ در مقابل، «تراژدی مدرن به دنبال آن است که تبیینی کامل از عمل برحسب حالات سوبژکتیو قهرمان به دست دهد.»(یانگ، ۱۳۹۵ : ۲۳۳)
یا این/یا آن پاسخ کیرکگارد به آرمان هگلی سنتز «هم این و هم آن» است که اندیشه‌های متضاد را آشتی می‌دهد. درنظر کیرکگارد «زیستن شامل دست زدن به انتخاب میان بدیل‌های غیرقابل‌جمع است که کل مسیر زندگی فرد و معنای زندگی او را معین می‌کند.»(اندرسون، ۱۳۹۳:۲۷) با این شرح کیرکگارد هم‌سویی نزدیک‌تری نسبت به شخصیت‌های نمایشی تراژیک آثار شکسپیر احساس می‌کند و در آثار مختلف خود بارهاوبارها برای روشن کردن پیچیدگی اندیشه فلسفی خود بدان ارجاع می‌دهد.

کیرکگارد و شخصیت

آن‌چه موجب شد کیرکگارد دست به تقسیم‌بندی سه‌گانه‌اش زند؛ سیر تکوینی زندگانیش از زمان کودکی تا زمان نگارش کتاب مفصل **یا این/یا آن** بوده است. کیرکگارد در زمان کودکی متأثر از نگرش مذهبی پدرش، افسردگی و احساسی عمیق نسبت به گناه داشت. در جوانی برای گریز از این حس گناه وقت خود را صرف یادگیری و خوش‌گذرانی کرد. سپس طی یک استحاله اخلاقی در ۱۸۳۶ طبق اصول اخلاقی دشواری مشغول به زندگانی بود و در ۱۸۳۸ به کیش مسیحیت بازگشت.

بی‌شک می‌توان تقسیم‌بندی کیرکگارد را با زندگی وی مطابقت داد. ازهمین‌رو است که ماری وارنوک در کتاب **اگزیستانسیالیسم** می‌نویسد: «اولین سال‌های زندگیش، یعنی سال‌های بی‌بندوباری را مرحله کام‌جویی – استحسانی نامید. وی در این مرحله از آزادی برخوردار بود که تبدیل به گمراهی و توهم شد. مرحله بالاتری که در زندگیش پشت سر گذاشت نیز در نهایت مبتنی بر توهم بود: توهم این دوره، توهم آزادی نبود، چون او در محله اخلاقی زندگیش خود را با قوانین کلی و ارزش‌های مطلق محدود کرده بود. این توهم، توهم انسان‌باوری بود... مرحله بعدی مرحله مسیحیت بود. او در این مرحله توهم انسان‌باورانه را کنار نهاد و در نهایت دیدگاه ایمانی اختیار نمود.» (وارنوک، ۱۳۸۸: ۱۶)

کیرکگارد تجربه زندگانیش را در قالب پنج اسم مستعار در کتاب **یا این/یا آن** به‌گونه‌ای بیان می‌کند که خواننده را نقطه‌ای می‌رساند که این سه مرحله از کیرکگارد در مقام مؤلف فاصله گرفته است. قصد مؤلف، با به‌کارگیری بازیگوشانه از اسامی مستعار چیزی نیست. جز تحقق فضایی برای تمرکز خواننده بر آن‌چه قصد بیانش را دارد.

لیکن بهتر است این سه مرحله و روابط میان هر یک به اجمال تعریف شوند:

الف) مرحله استحسانی

در بخش اول کتاب **یا این/یا آن** اختیار کلام با کسی است که با دو حرف: A.A. معرفی شده است و نماینده شخصیت استحسانی به‌معنای خاصی است که مدنظر کیرکگارد است. (مستعان، ۱۳۸۶: ۸۰)

بن‌مایه رویکرد استحسانی به زندگی طلب لذت‌جویانه حظ جسمانی و نفسانی است. A به تشریح شکلی از هستی انسان می‌پردازد که به‌طرزشرم‌آوری بر پایه خودشیفتگی و لذت‌جویی است. دامنه حیات این انسان مشمول پست‌ترین لذت‌ها تا والاترین التذادها می‌شود. (کاپوتو، ۱۳۸۹: ۳۸)

کیرکگارد ویژگی‌هایی برای شخصیت استحسانی برمی‌شمرد، برای‌مثال پیوستگی زمان برایش اهمیتی ندارد چراکه زمان ازمنظر او چیزی جز توالی لحظه‌ها نیست و میان لحظات ارتباطی وجود ندارد. وی جانداران را چون اجسام و افکار به بازی می‌گیرند. از یکی به دیگری می‌رود. هیچ‌کس، هیچ‌چیز و هیچ اندیشه‌ای برایش محل توقف تأمل و توقف ندارد. اهل تفنن و تذوق است، او دم را به غنیمت می‌شمرد.

کیرکگارد طبع استحسانی را متعدد می‌شمرد و برای توصیف و معرفی هریک از آدم‌هایی از اپراهای موتزارت را انتخاب کرده است. برای‌مثال دون ژوان که نماد مرد استحسانی تام‌وتمام است. «آنچه دون ژوان را مجذوب می‌کند نیروی لذت است. هر چه زمان می‌گذرد او در تعقیب لذات مطلوب خود لجام گسیخته‌تر می‌شود.» (مستعان، ۱۳۸۶: ۸۱)

می‌توان به اختصار ویژگی‌های او را این‌گونه ذکر کرد:

۱. دستخوش عجله شیطانی در شکار لذات.

۲. موفق در آن‌چه می‌خواهد.

۳. همه‌جا هست.
۴. هوای نفسانیش همه‌چیز را فرامی‌گیرد.
۵. کامیابی برای او پایان یک امر است.
۶. طرح و نقشه نمی‌ریزد؛ نقشه در ذات اوست.
کیرکگارد در ضمن کتاب **یادداشت‌های روزانه یک فریفتار**، در مقابل وی شخصیت یوهانس سدوکتور را معرفی می‌کند. وی برخلاف دون ژوان در حال طرح‌ریزی و کشیدن نقشه است تا در راه استیفای لذاتش اعمال کند. «برای وی استیفای لذت مطرح نیست؛ آن‌چه برای او اهمیت دارد تفکر درباره روش‌های کامروایی است.» (مستعان، ۱۳۸۶: ۸۲)
در ادامه کیرکگارد اشاره می‌کند موجودی که این نحوه از زندگی را برای خود اختیار می‌کند، استیفای این لذات در حیطه بی‌اختیاریش قرار می‌گیرد. آن‌چه برای این بی‌اختیاری به حکم قانون سیر جدالی است و در نتیجه اختیار او در استیفای لذات امری وهمی است. ازهمین‌رو است که در وی حالت بی‌تفاوتی ناشی از بی‌اختیاری پدید می‌آید و به‌زودی منجر به نومیدی می‌شود.
کیرکگارد از این نومیدی با عنوان آیرونی نام می‌برد. نومیدی مفر و پناهگاهی است که قادر به ایجاد لحظه‌ای است که شخص استحسانی را از زمان فانی به جاودانگی رهنمون می‌سازد. این لحظه حد نهایی مرحله استحسانی است که موجب عروج به مرحله اخلاقی می‌شود.
آیرونی متضمن رسیدن به مرحله اخلاقی نیست؛ بلکه تنها حصول آن را ممکن می‌سازد. موجود استحسانی برای رهایی از گرفتاری بی‌اختیاری و رسیدن به آزادی – که یکی از ویژگی‌های مرحله اخلاقی است – باید ناامیدی اختیار کند؛ چراکه ناامیدی یک امر اختیاری و مستلزم آزادی است. «آیرونی حالتی است مبتنی بر موجودیت بشر به تقرر ظهوری و درعین‌حال امری گذرا، اهل آیرونی دمادم متغیر و متجدد است.» (مستعان، ۱۳۸۶: ۸۵)
در مرحله دوم، در صورت عبور از آیرونی، فرد وارد مرحله اخلاقی می‌شود. فرد اخلاقی برخلاف فرد استحسانی که جهان خود را تنها می‌یابد و به خود رجوع می‌کند، خواهان امور مشترک میان ابنای بشر است. او در پی خیر عام است تا خیر خاص، ازهمین‌رو خویشتن‌شناسی وی معرفتی فعال نسبت به امور عام است.
«از نظر قاضی ویلهلم زیباپرست خودی ندارد و بی‌خویشتن است. اگر خود داشتن را به معنای پایداری و پایمردی خویشتنی وفادار بگیریم." زیباپرست بی‌خویشتن در زندگانیش اثری از انتخابی قاطع ندارد. لحظه، طبق تعریفی که در کتاب وجود و زمان مارتین هایدگر آمده است، قطعه‌ای بریده از زمان نیست؛ بلکه لحظه انتخاب است که "در آن جریان منقطع و مشتت زندگی به قالب قسمی وحدت جمع می‌گردد.» (کاپوتو، ۱۳۸۹: ۹–۵۸)
در بخش دوم کتاب **یا این/یا آن** کیرکگارد به خلق شخصیتی با عنوان «B یا همان قاضی ویلهلم، مؤلف مستعار یا آن، که نه‌تنها رویکرد خود را به زندگی شرح می‌دهد؛ بلکه بر رویکرد A نیز خرده می‌گیرد.» (واربرتون، ۱۳۸۶: ۲۳۳)
«فرد اخلاقی پیش از هر چیز مرد تکلیف است. تکلیفی که خود را آزادانه در عین آگاهی و وقوف کامل به مسئولیت خویش قبول و اختیار کرده است.»(مستعان، ۱۳۸۶: ۸۷)
در این‌جا کیرکگارد به مقایسه ازدواج و عشق رومانتیک می‌پردازد. ازدواج نه‌تنها به امر عام واقعیت می‌بخشد؛ بلکه در مقابل عشق نمایشی و رمانتیک از دوستی ماندگار دفاع می‌کند، فرد اخلاقی با عشق ازدواج می‌کند و خواستش حفظ عشق در طول زمان است.
در مقابل عشق رومانتیک امری است فی‌نفسه انتزاعی و فاقد تاریخ درونی، ازهمین‌رو محکوم به مرگ است و جاودانگی برای آن توهمی بیش نیست. «به نظر کیرکگارد اگر کسی بکوشد به

ابژه‌ای انسانی چنان عشق بورزد که گویی مطلق است، شوری مذهبی را به ابژه‌ای انسانی فرافکنی کرده است. نتیجه این امر همانا آزار دیدن و داشتن شوری نابجا و احساس پایداری از فقدان است.»(سولومون، هیگینز ۱۳۹۵:۵۷۱)

اختلاف دیگر فرد اخلاقی با فرد استحسانی در نگاه آن‌ها به زمان است. برخلاف فرد استحسانی که درگیرودار لحظات است، جاودانگی که فرد اخلاقی بدان دست می‌یابد مربوط به آینده نیست؛ «بلکه برای او در ضمن همه لحظاتی که فرامی‌رسند حضور دارد.» (مستعان، ۱۳۸۶: ۸۸)

وی در **یا این/یا آن** اشاره آن‌چنانی به مرحله ایمانی نمی‌کند. مرحله ایمانی، زاده متن دیگری از وی است با عنوان **ترس‌ولرز** که بی‌شک مشهورترین اثر وی نیز است. کیرکگارد قهرمان ایمان را در قالب ابراهیم تجسم می‌کند. وی با دست‌مایه قرار دادن روایت توراتی داستان ابراهیم و اسحاق یک دیالکتیک ایمانی خلق می‌کند. ازیک‌سو ابراهیم قصد قربانی فرزند را دارد که آن را تسلیم تام می‌نامد؛ تسلیمی که در نگاه کیرکگارد هیچ‌چیز غیرازآن یک‌چیز مطلوب نیست. تداوم این تفکر منجر به یک فعل وجدانی می‌شود؛ زیرا با تسلیم در مقابل خداوند این تنها امر مطلوب نیز ترک و از آن چشم پوشیده می‌شود.

کیرکگارد اهل‌تسلیم را شهسوار می‌نامد و تحقق این مرحله را درحدامکان هرکس می‌داند. بنابراین تسلیم به‌تنهایی به‌معنای ایمان نیست؛ چراکه ایمان از مکاسب نیست؛ بلکه از مقامات است.

ابراهیم با تیغ کشیدن به‌قصد ذبح فرزند نه‌تنها عشق پدری را از یاد نبرد؛ بلکه هیچ‌گاه به‌مانند این زمان دل‌باخته و خواستار فرزند نبود. درواقع یاد اگرچه قرین رنج است؛ ولی به‌همین‌طریق است که زمان اثری بر عشق نخواهد داشت. ابراهیم دستخوش سخت‌ترین عذاب‌ها می‌شود و تسلیم مطلق به حکم الهی مقتضی ترک فرزند، یگانه معنی زندگی می‌شود. دیالکتیک تکمیل می‌شود: «تسلیم و رضا تحقق پیدا می‌کند، این وضع (=تز) خود به موجب قانون جدالی مقتضی وضع مقابل (=آنتی‌تز) بود و این همان طلب است در مقابل ترک.» (مستعان، ۱۳۸۶: ۹۵)

ابراهیم درهمان‌زمان باور داشت که آن‌چه انجام می‌دهد خیال و توهم نیست؛ زیرا به این امر ایمان داشت که برای خدا هیچ‌چیز ناممکن نیست. ابراهیم در صمیم فراکیش ایمان بود. «در مقابل این تعارض فاهمه بشری به راهی بی‌مفر درمی‌افتد که خروج از آن جز با خروج از دایره عقل و منطق و ورود به ساحت محال ممکن نیست.» (مستعان، ۱۳۸۶: ۹۶)

«آنچه مورد اعتقاد ابراهیم است نامعقول و مضحک می‌نماید، با همه اینها ابراهیم تردید روا نمی‌دارد... اعتقاد او بر مبنای امر پوچ است. درست همین جاست که مفهوم مقوله پوچ در کتاب ترس و لرز مشخص می‌شود... پوچ چیزی است فراسوی احتساب انسانی. پوچ یعنی آن‌چه فراسو و مباین عقل سلیم انسانی است.» (کلنبرگر، ۱۳۸۴: ۲۹)

ایمان از جنس کشف و شهود است و سیر ایمانی مستلزم بازداشت عقل است، نه به‌معنای انکار عقل. در این‌جا اختلاف میان فرد اخلاقی و ایمانی عیان می‌شود. فرد اخلاقی همواره در پی تحقق امر عام است؛ درحالی‌که فرد ایمانی به ورای امر عام عروج می‌کند. این امر در مقابل اخلاق است نه به‌معنای ضداخلاق، امری است آن‌سوی نیک و بداخلاقی.

در **ترس‌ولرز**، کیرکگارد با مقایسه میان آگاممنون و ابراهیم، قهرمان اخلاقی را در برابر شهسوار ایمان قرار می‌دهد. آن‌چه آگاممنون در قربانی فرزندش انجام می‌دهد، امری است برای نجات قوم خود، نه به‌عنوان امتحانی خدایی که به‌کار هیچ مقصود و هدف بشری نمی‌آمد. ازهمین‌رو است که آگاممنون قهرمانی تراژیک است، همانند سقراطی که به‌قصد پای‌بندی به اصول خویش به حکم دادگاه آتن گردن نهاد. اما ابراهیم می‌خواهد این معقولیت را پشت‌سر بگذارد و قهرمانی تراژیک نباشد. (کاپوتو، ۱۳۸۹: ۶۴)

در این‌جا کیرکگارد از اصطلاح تعلیق اخلاقی بهره می‌برد که مرحله‌ای برای گذار از مرحله اخلاقی به مرحله ایمانی. تعلیق اخلاقی دارنده ایمان را به سکوت و تنهایی مطلق محکوم می‌کند، هیبت و ترس‌آگاهی او نیز از همین‌جا است. فرد برای جهش ایمانی مرجعیت و اقتدار قانون‌های عام را به‌حالت تعلیق درمی‌آورد. ازنظر کیرکگارد ابراهیم در مواجه با این تعلیق «خدای عام (theios) را در مقابل خدای شخصی (theos) نهاد، قرار دادن خدا در برابر اخلاق.» (کاپوتو، ۱۳۸۹: ۶۷)
ازهمین‌رو است که ابراهیم با وجود ایمان و بی‌تردیدی در عمل، دچار اضطراب است. اضطراب بخش اساسی ایمان اوست؛ چرا که:
۱. عمل ابراهیم در جهتی ضداخلاقی است.
۲. ابراهیم بر مبنای پوچ عمل می‌کند؛ پس نمی‌تواند اعمال خویش را برای دیگران ابلاغ کند.
۳. کیفیت واقعی آن‌چه او باید برعهده بگیرد، فی‌نفسه وحشت‌زا است. (کلنبرگر، ۱۳۸۴: ۲۹)

تکوین شخصیت شیخ‌صنعان

برای بررسی شخصیت شیخ‌صنعان در گام نخست باید داستان شیخ‌صنعان، براساس آن‌چه عطار در **منطق‌الطیر** نقل کرده است، به افرازهایی تقسیم کنیم. این افرازها براساس نقاط تحول در شخصیت‌پردازی شیخ‌صنعان انتخاب می‌شوند.
در نخستین افراز – ابتدای حکایت – عطار شیخ را این‌گونه معرفی می‌کند: «فردی است که پنجاه سال در بیت‌الحرام در میان چهارصد مرید به ریاضت و عبادت مشغول بوده، توأمان صاحب علم و عمل است و قدرت کشف اسرار داشته، مدام به نماز و روزه اهتمام می‌ورزیده، به شفای بیماران مشغول بوده، و در مخلص کلام:

خلق را فی‌الجمله در شادی و غم مقتدایی بود در عالم علم» (عطار، ۱۳۶۸: ۶۷)

در مرحله بعد شیخ به خواب می‌بیند که در روم بر بتی سجده می‌کند. تکرار خواب او را مجاب می‌کند تا به روم سفر کند. به همراه مریدانش به روم می‌روند و در آن‌جا دختر ترسایی را ملاقات می‌کند و دل در گروی عشق او می‌بندد. به آن‌چه مریدانش برای دست شستن از این عشق می‌گویند، توجهی نمی‌کند. آستان‌نشین منزل دختر ترسا می‌شود و روزوشبش را به زاری و غصه ناشی از فراغ عشق دختر سپری می‌کند. او به عشق دختر رخت مسلمانی از تن برمی‌کند و زنار مسیحیت می‌بندد، به شرب‌خمر مست می‌شود و مطابق قول دختر به شغل خوک‌بانی مشغول می‌شود.
در افراز بعد، مریدان که شاهد رفتارهای متناقض شیخ هستند، از او می‌خواهند تا دست از دختر بشوید و همراه با آنان به کعبه بازگردند؛ لیکن شیخ به وصف‌حال خویش می‌پردازد و از غم‌وغصه‌هایش می‌گوید. شیخ خود را مردی حیران و سرگردان معرفی می‌کند:

چشم پر خون و دهن پر زهر ماند در دهان اژدهای دهر ماند (عطار، ۱۳۶۸: ۸۰)

در افراز بعد، یکی از مریدان شیخ که مدتی از شیخ دور بوده و خبری از اتفاقات روی داده نداشته است، به کعبه بازمی‌گردد و جویای حال شیخ می‌شود. با آگاهی از آن‌چه رخ داده است بر دیگران مریدان خرده می‌گیرد و آنان را مجاب می‌کند در پی شیخ به روم سفر کنند. شیخ با دیدن یارانش، خود را خوار و زبون می‌یابد. هرآن‌چه از دین و دیانت از یاد برده بود، به‌خاطر می‌آورد و راه ایمان در پیش می‌گیرد.
در گام بعد، دختر ترسا خوابی می‌بیند و دردی در دلش شعله‌ور می‌شود. تاب نمی‌آورد، جامه از تن می‌درد:

نعره زد جامه‌دران بیرون دوید خاک‌برسر در میان خون دوید (عطار، ۱۳۶۸: ۸۶)

دختر در پی شیخ روان می‌شود و آن‌گاه که شیخ را از ورود دختر به شهر خبر می‌دهند، به حال

گذشته خود بازمی‌گردد. این مسأله باز در میان مریدان شوری به پا می‌کند:
جمله گفتندش ز سر بازت چه بود توبه و چندین تک‌وتازت چه بود (عطار، ۱۳۶۸: ۸۷)
ولی برخلاف ابراز عشق سابق، این بار دختر با دیدن شیخ از حال می‌رود، شیخ بر صورتش آب می‌پاشد و چون دختر نظر به شیخ می‌اندازد اشک در چشمانش جاری می‌شود و عشق را به شیخ عیان می‌کند. دختر به کیش شیخ در می‌آید و در فراغی که بر شیخ عیان می‌کند، دیده از دنیا می‌بندد.
این پنج افراز را حال می‌توان با مراحل سه‌گانه کیرکگارد، در کنار دو مرحله گذار تطبیق داد. طبق تعاریفی که در بخش قبل بیان شد، مراحلی که شیخ طبق روال این پنج افراز طی می‌کند، به‌ترتیب عبارت است از: اخلاقی، استحسانی، آیرونی، اخلاقی، تعلیق اخلاق، ایمانی.
سؤالی که اکنون در ذهن خواننده متبادر می‌شود، اختلاف ترتیب آن‌چه از افراز حکایت عطار به‌دست آمده با نگرش کیرکگارد است. باید گفت این سه مرحله را نباید مراحلی تصور کرد که پشت سر هم می‌آیند و می‌گذرند؛ «بلکه باید آن‌ها را در تنش‌های دامنگیر یک شخصیت واحد در کنار هم لحاظ کرد.» (کاپاتو، ۱۳۸۹: ۲۵)
با درک این مسأله که قراردادی بر وجود ترتیبی میان مراحل نیست، به اثبات این مسأله پرداخته می‌شود که چگونه شخصیت شیخ عطار و سیر تحول شخصیتی او با نگرش فلسفی کیرکگارد انطباق پیدا می‌کند. ازهمین‌رو مطابق همان ترتیبی که در چارچوب نظری آوردیم، به تبیین هریک از مراحل و تبلور آن‌ها در وجود شخصیت شیخ می‌پردازیم.
در باب مرحله استحسانی ویژگی‌هایی برای موجود استحسانی برشمرده شد. فرد استحسانی در پی لذت‌جویی و حظ جسمانی است. عاشق شدن شیخ به دختر در یک نگاه نیز نشان‌گر چنین لذت‌جویی است و گواه بر این مسأله توصیفی است که عطار از آن‌چه شیخ از دیده می‌گذرد، می‌توان یافت:

«... هر که جان بر لعل آن دلبر نهاد — پای در ره نانهاده سر نهاد
چون صبا از زلف او مشکین شدی — روم از آن مشکین صفت پر چین شدی...» (عطار، ۱۳۶۸: ۶۸)

نایجل واریتون در نقد **یا این/یا آن** می‌گوید: «به‌هیچ‌وجه معلوم نیست که چرا باید (کیرکگارد) بهترین سطور کتابش را نثار رویکرد استحسانی کرده باشد و قاضی ویلهلم عبوس و بالای منبر رفته را در مقام مدافع دیدگاه مطلوب خود نشانده باشد.» (واریتون، ۱۳۸۶: ۲۳۵)
در حکایت شیخ‌صنعان نیز، عطار با آن‌که در تمام بافت حکایت عشق گناه‌آلود شیخ را تقبیح می‌کند؛ لیکن زیباترین ابیاتش را نثار توصیف عاشقانه و جمال‌پرستانه از دختر ترسا می‌کند. وصف دختر – که به‌مثابه مشاهدات شیخ است – سرشار از اغراق‌های شاعرانه است:
۱. آفتاب بر وی رشک می‌ورزد.
۲. هرکس دل به زلفش بسته، زنار بسته است.
۳. هر دو چشمش فتنه عشاق است.
۴. صورتش ماهی است که ابروانش حکم طاق‌های آن را داشت.
۵. صورتش زیر زلف تاب‌دارش هم‌چون آتش درخشانی است و ...
همان‌طور که مشاهده می‌شود، شیخ جز ظاهر چیز دیگری نمی‌تواند در صورت دختر ترسا ببرد، آن‌چه وی مشاهده می‌کند همه در مسیر کامیابی نفسانی اوست. کامیابی که تنها در به‌چنگ آوردن دختر نصیبش می‌شود و جز رسیدن به دختر در خود هدفی نمی‌یابد.
در توصیف فرد استحسانی گفته شد برای او پیوستگی زمان واجداهمیت است و تنها به‌توالی لحظه‌ها می‌اندیشد. شیخ برای رسیدن به دختر ترسا دست به چهار عمل می‌زند: مست کردن، زنار

بستن، بت پرستیدن و خوک‌بانی. هریک از این چهار عمل برای استیفای خواسته دل مشمول هیچ ترتیبی نخواهد بود. می‌تواند با چنین ترتیبی رخ ندهد؛ البته عطار برای حفظ ریتم روایی حکایت، بر پایه اسلوب منطق آن‌ها را در کنار هم چیده است.
به‌هرروی فرد استحسانی به‌جایی رسیده است که هرچیزی را به بازی می‌گیرد و هیچ اندیشه‌ای مانع رسیدنش به خواسته‌اش نمی‌شود. او دم را به غنیمت می‌شمرد، این دم بودن در حضور دختر ترسا است. ازهمین‌رو است که با وی در شرب‌خمر می‌کند، با وی به دیر می‌رود تا زنار ببندد، در خدمتش به خوک‌بانی مشغول می‌شود.
شیخ، در مقام یک موجود استحسانی دستخوش عجله شیطانی است. او برای رسیدن به لذت تاب‌وتحمل ندارد. هوای نفسانیش بر همه‌چیز احاطه دارد و تنها به کامیابی می‌اندیشد که در پایان امر در انتظارش است. شیخ برای رسیدن به این کامیابی نقشه نمی‌کشید؛ بلکه این ذات اوست که او را برای نیل به خواسته‌اش پیش می‌برد.
وی که عمری به زندگی اخلاقی سپری کرده است، در تقابل به دختر ترسا، لذت بدون با او را این‌گونه بیان می‌کند:

«دوستت دارم من ای عالی سرشت با تو در دوزخ که بی تو در بهشت» (عطار، ۱۳۶۸: ۷۹)

همان‌طور که در **یا این/یا آن** قاضی ویلهلم به بی‌خویشتنی فرد استحسانی اشاره می‌کند و او را به‌سبب بی‌اختیاری، فاقد قدرت انتخاب معرفی می‌کند؛ شیخ‌صنعان نیز در گذار از اخلاقیات اولیه به‌سمت لذت‌جویی از دختر ترسا، خویشتن خود را فراموش می‌کند و عطار آن را در قالب ابیاتی چون:

دل ز دین خویشتن آزاد کرد نه ز کعبه نه ز شیخی یاد کرد (عطار، ۱۳۶۸: ۷۸)
باز گردید ای رفیقان عزیز می‌ندانم تا چه خواهد بود نیز (عطار، ۱۳۶۸: ۸۰)

بر این بی‌اختیاری شیخ صحه می‌گذارد. شیخ بدون درنظر گرفتن کلام مریدان، دیر را جای ابدی خود می‌داند و جان خود را در گرو وجود دختر ترسا می‌داند.
موجود استحسانی در مسیر نایل شدن به حظ نفسانی، مشمول هیچ پشیمانی نیست؛ چراکه برای وی گذشته و آینده بی‌اهمیت است و آن‌چه در مخیله‌اش جلوه می‌کند لحظاتی است که او را به خواسته‌اش نزدیک می‌کند. عطار چنین وضعیتی را درباره شیخ این‌گونه بیان می‌کند:

آن دگر گفتش پشیمانیت نیست یک نفس درد مسلمانیت نیست
گفت کس نبود پشیمان بیش از این تا چرا عاشق نبودم پیش‌ازاین (عطار، ۱۳۶۸: ۷۲)

همان‌طور که در تشریح شخصیت استحسانی گفته شد، چنین موجود تنها به خیر خاص توجه دارد، وی تنهاست و هرچه می‌کند و می‌خواهد به‌قصد خود است. درباره شیخ‌صنعان نیز این مسأله بی‌شک این‌گونه است. در درخواست مریدان مبنی بر به کیش ترسایان درآمدند، شیخ آنان را از این کار منع می‌کند. مریدان قصد دارند با تغییر کیش و مسلک، شیخ را از تنهایی درآورند؛ لیکن شیخ این قصد مریدان را نادیده می‌گیرد.
طبق افراز دوم که شیخ را در گذار آیرونی متصور شده‌ایم، شیخ درگیر تغییر و تجدد می‌شود. او نومید از آن‌چه بدان دچار شده، مأیوس از عشقی که جلوه‌های رومانتیکش عیان است. عشق شیخ به دختر ترسا ازآن‌رو رومانتیک است که فاقد تاریخ درونی است، این عشق را نقطه آغازی است نه نقطه پایانی، تمام جلوه‌های آن نمایشی است و از همان لحظه نخست برخورد شیخ و دختر ترسا فانی بودنش مشخص است.

عشق را بنیاد بر بدنامی است هرکه از این سر سرکشد از خامی است (عطار، ۱۳۶۸: ۸۲)

شیخ اکنون از این درگیرودار بودن با لحظات نومید است. هنگامی‌که مریدان برای بازگرداندن شیخ

بار دگر به روم می‌روند حال شیخ را این گونه می‌یابند:

هم ز خجلت جامه بر تن چاک کرد　　هم به دست عجز سر بر خاک کرد
گاه چون ابر اشک خونین برفشاند　　گاه از جان جان شیرین برفشاند (عطار، ۱۳۶۸: ۸۵)

آن‌گونه که عطار، شخصیت شیخ را شکل داده است، شیخ در فضای نومیدی به سر می‌برد که ناشی ازدست دادن خویشتن و ناتوانی در انتخاب است. آنگاه که او در گذار از دوران استحسانی به دوران اخلاقیش قرار می‌گیرد، برخلاف زمانی که با دیدن روی دختر ترسا نتوانست دست به انتخاب زند، این‌بار در آزادی این‌گونه انتخاب می‌کند که زنار از تن به درآورد و غسلی بسازد و تسلیم اسلام شود.

وی به‌محض آن‌که از گذار آیرونی عبور می‌کند، هر آن‌چه از دوران اخلاقی سابقش با خود داشته را بازمی‌یابد و عطار این‌گونه بیان می‌کند که:

حکمت اسرار قرآن و خبر　　شسته بودند از ضمیرش سر به سر
جمله با یاد آمدش یک‌بارگی　　باز رست از جهل و از بیچارگی (عطار، ۱۳۶۸: ۸۵)

دراین‌حال است که وی تبدیل به موجود اخلاقی می‌شود. صفات اخلاقی در وی متبلور می‌شود. برخلاف زمانی که تنهایی را بر جمع ترجیح می‌داد، این‌بار با جمع همراه می‌شود. به خود رجوع می‌کند تا خویشتن خود را بیابد، اکنون بر گناه‌آلود بودن رفتارش آگاه می‌شود و توبه می‌کند. توبه او نشان از وقوف کاملش بر مسؤولیت خویش است و این زمانی است که او واجد اختیار می‌شود. دیگر در رفتارش از آن عشق رومانتیک خبری نیست که پیش‌ازاین در پیش گرفته بود.

آتش توبه چو برافروزد او　　هر چه باید جمله بر هم سوزد او (عطار،۱۳۶۸: ۸۵)

توصیفات شخصیت‌پردازی شیخ در مرحله اخلاقی به مطلع حکایت بازمی‌گردد. شیخ در مرحله اخلاقی فردی است معتکف و در نماز، در میان چهارصد مرید به سر می‌برد. صاحب‌کرامات است و خلق خدا را شفا می‌دهد. اموری که وی کمر به همت بدان آن‌ها بسته است، همه در راه خیر عام هستند. با گذار از دوران لذت‌جویی و بازگشت به زندگانی اخلاقی، شیخ باز همان شیخ سابق می‌شود. فضای نقل حکایت تا رسیدن به مرحله بعدی بسیار کوتاه است و سریع با حکایت خواب دیدن دختر ترسا و شیخ داستان وارد فاز جدیدی از شخصیت‌پردازی شیخ می‌شود.

هنگامی‌که شیخ از ورود دختر آگاه می‌شود، عطار به‌خلاصه می‌گوید که: «شیخ حالی بازگشت از ره چو باد»، اما این بازگشت با آن‌چه شیخ در مرحله استحسانی تجربه کرده بود متفاوت است. او اخلاقی که باز درپیش گرفته است را به تعلیق درمی‌آورد، ازهمین‌رو سکوت مطلق پیشه می‌کند. برخلاف مرحله استحسانی که با مریدانش وارد مکالمه می‌شود، این‌بار در برابر شور مریدان چیزی نمی‌گوید. او تنها رؤیت دختر را هدفش می‌داند. رفتارش – با توجه به فضاسازی موجود در حکایت – مصداق کامل و بارز ضداخلاقی بودن است؛ چراکه در مواجه با رفتار عاشقانه شیخ، مریدان او را به سرباز زدن از توبه و نانمازی کردن متهم می‌کنند.

همانند ابراهیم شیخ خدای عام را فراموش می‌کند تا در پی خدای خود برود، خدایی که در حکایت عطار در قالب دختر ترسا متجلی می‌شود. خدایی که او را مدام آزموده تا بی‌تردیدی در عملش را بسنجد. حالی که شیخ برای رسیدن به این خدای شخصی تجربه می‌کند، ناشی از اضطرابی است که برای کسب ایمان می‌آزماید.

شیخ برای تبدیل شدن به شهسوار ایمان واجد آن سه ویژگی است که کلنبرگر در باب اضطراب ناشی از ایمان ذکر می‌کند. نخست آن‌که رفتار او نماد بارز ضداخلاقی بودن است – همان‌طور که در متن شعر نیز از زبان مریدان به‌عنوان نماد عموم بیان می‌شود.

در وهله بعد شیخ برای مبنای پوچی عمل می‌کند و ازهمین‌رو از بیان آن‌چه می‌کند، عاجز است. در پاسخ به اتهام توبه شکستنش از جانب مریدان سکوت اختیار می‌کند. او نمی‌تواند حالی را که در آن به‌سر می‌برد را به دیگران ابلاغ کند. شیخ هم‌چون ابراهیم خاموش است تا تنها به مقصودی که از او خواسته‌اند تن دردهد. با آن‌که انتهای داستان فراغ است؛ لیکن این بار شیخ به دستیابی به مقصود ایمان دارد.

در انتها آن‌چه شیخ بدان گردن می‌نهد وحشت‌زا است، وحشتی که ناشی از فراغ و دوری است و خواهی‌ونخواهی منجر به آن‌هم می‌شود. وحشت در قالب مرگ عاشقانه دختر در آغوش شیخ متجلی می‌شود و عطار چنین فضایی را با مقطع زیر به پایان می‌رساند:

جنگ دل با نفس هر دم سخت شد نوحه‌ای در ده که ماتم سخت شد (عطار، ۱۳۶۸: ۸۸)

حال با تبیین شخصیت شیخ‌صنعان در قالب نظریه کیرکگارد، می‌توان آن را در الگوی دراماتیکی قرار داد که پیش‌ازاین بدان اشاره شد. البته داستان شیخ‌صنعان مطابق آن‌چه در الگوی استاندارد فیلم‌نامه‌نویسی یا نمایش‌نامه‌نویسی مطرح است، نیست. بی‌شک نظریه‌پردازان غربی برای رسیدن به چنین الگویی از نمونه‌های بومی خود بهره برده‌اند و همان‌طور که در مقدمه نیز ذکر شد، ادبیات‌فارسی در دوران معاصر درگیر چنین قالب‌ها و انواع ادبی شده است.

قسمت ابتدایی حکایت که عطار به ذکر و توصیف وجوه شخصیتی شیخ می‌پردازد، درواقع شناسنامه‌ای برای شخصیت شیخ‌صنعان رقم می‌زند تا خواننده آن‌ها را به‌خاطر بسپارد تا در ادامه بتواند با قیاس، سیر تحول داستانی را درک کند – البته چنین تصویری را در آثار سینمایی در قالب عنوان‌بندی ابتدایی اثر می‌توان مشاهده کرد.

از زمانی که شیخ خواب می‌بیند و کنش به اثر تزریق می‌شود، پرده اول نیز آغاز می‌شود. این پرده شامل سفر شیخ به روم و یافتن و ملاقات دختر ترسا می‌شود. این پرده شامل آغاز زندگانی استحسانی شیخ با کشمکش‌هایی که میان او و دختر، مریدان و جامعه نصرانی شکل می‌گیرد، دراماتیزه می‌شود. او در پرده به هرآن‌چه ایمان داشته است – مطابق آن‌چه در مقام عنوان‌بندی و شناسنامه شخصیت در ابتدای حکایت آمده است – پشت‌پا می‌زند.

این پرده دارای چند نقطه‌عطف است که به گره‌افکنی در اثر کمک می‌کند. این حوادث را می‌توان به‌عنوان پیرنگ‌های فرعی داستان مطرح کرد. برخلاف پیرنگ‌های فرعی یک اثر دراماتیک که از آغاز اثر شروع می‌شود، در داستان شیخ‌صنعان پیرنگ‌ها در میانه آغاز و در همان میانه به پایان می‌رسد.

هنگامی‌که مریدان شیخ را ترک می‌گویند، نقطه‌عطفی یا پیرنگی فرعی در قالب یک حادثه محرک شکل می‌گیرد. این پیرنگ فرعی با عزم مریدان برای ترک شیخ آغاز و با ملحق شدن مجددشان به پایان می‌رسد.

شیخ وارد پرده دوم می‌شود. پرده دوم، پرده آیرونی است. در این پرده شیخ دچار پریشانی حال می‌شود و از آن‌چه بدان مبتلا شده خسته است. شیخ اما به سبب ویژگی‌های یک فرد استحسانی به آخر خط رسیده توانایی هیچ کاری را ندارد. در این زمان داستان نیاز به حادثه محرکی دیگری دارد و این حادثه در قالب خواب دیدن مرید، تجلی پیدا می‌کند.

پس از بیان و توصیف خواب، پرده سوم آغاز می‌شود که در آن مریدان باز وارد روم می‌شوند و شیخ از خواب غفلت آگاه می‌سازند و شیخ گذار از آیرونی خود را در مرحله اخلاقی می‌بیند. او به خانه بازمی‌گردد تا آن‌که دو رخداد در راستای اوج‌گیری و گره‌گشایی داستان رخ می‌دهد. عطار دیگر مرحله اخلاقی شیخ را توصیف نمی‌کند؛ چراکه در ابتدا ویژگی‌های آن را در قالب مطلع شعر بیان کرده بود. ازهمین‌رو او به زیبایی از ایجاز کلام بهره می‌برد و پیرنگ فرعی خواب دختر را پی

می‌گیرد که نقطه‌عطف این پیرنگ راهی شدن دختر در پی شیخ است.
این نقطه‌عطف منجر به گذار از مرحله اخلاق به مرحله ایمانی است؛ شیخ در این‌جا با رفتاری که مورد شماتت مریدان قرار می‌گیرد، اخلاق را به‌تعلیق درمی‌آورد. او به بالین دختر می‌رود و در این‌جا گره‌گشایی رخ می‌دهد. درست زمانی است که شیخ وارد مرحله ایمانی می‌شود، وی مردی است که تمام آزمون‌ها را به‌درستی طی کرده است و اکنون خدای شخصی خود را در آغوش می‌فشارد.
نکته قابل‌توجه در ساختار چنین نظرگاهی، نزدیکی آن با نگاه کمیتی ارسطو به تراژدی است که عبارت‌اند از پیش‌درآمد، اپیزود، خروج و همسرایی. فرایند تبدل شخصیتی کیرکگارد، موجبات چنین ساختاری را فراهم می‌کند. علت این نزدیکی در تطابق هر دو نگاه حول اندیشه و سیرت شخصیت است.
با چنین تعریفی می‌توان آن را روی نظریه کیرکگارد تعمیم داد. این تعمیم بدین‌گونه است که موقعیت شخصیت در مرحله استحسانی است، مقدمه‌ای بر شخصیت و کشمکش‌های درونی و بیرونی اوست که به‌منزله پیش‌درآمد شناخته می‌شود. پس‌ازاین افتتاحیه، همانند آن‌چه کیرکگارد در مثالش از دون ژوان می‌آورد نقطه‌عطفی در قالب آیرونی رخ می‌دهد، آیرونی واقعه‌ای است که شخصیت را از ثبات استحسانیش منحرف می‌کند و او را در مسیر دیگری قرار می‌دهد تا اپیزودهای آغاز شوند و مرحله اخلاقی را دربرمی‌گیرد. در اپیزودها شخصیت در تقابل با گذشته خود قرار می‌گیرد. او پس از گذراندن حادثه‌ای محرک، مرحله تازه‌ای را تجربه می‌کند تا وضعیت شخص به اوج می‌رسد، این اوج با تعلیق اخلاقی صورت می‌گیرد که با عبور از آن گره نهایی در موضع شخصیت ایجاد می‌شود. درنهایت با ورود به بخش خروج تحت‌عنوان مرحله ایمانی از آن گره‌گشایی می‌شود.
در داستان شیخ‌صنعان دو هم‌سرایی ورود و مقام طبق الگوی ارسطویی قابل‌تشخیص است. از آن‌جا که ارسطو بر این باور است که گروه همسرایان باید به‌مثابه یکی از اشخاص نمایشنامه تلقی شود، مریدان شیخ در مقام همسرایان ایفای نقش می‌کنند که هم‌سرایی در دو نقطه‌عطف داستان برپا می‌کنند. هم‌سرایی نخست در ابتدای داستان – هم‌سرایی ورود – رخ می‌دهد که مقدمات عاشقی شیخ را پدید می‌آورد و هم‌سرایی دوم – هم‌سرایی مقام – با بازگرداندن شیخ رخ می‌دهد. هر دو این اتفاقات نقاط‌عطفی در تبدلات سیرت شیخ محسوب می‌شوند.

نتیجه‌گیری

الگوها و اسلوب‌های نمایشی در ایران و غرب مسیری متفاوت از یکدیگر طی کرده‌اند. در غرب و در طول زمان الگوهای نوشتاری گوناگون پا به عرصه‌ظهور گذارده‌اند. اصولی که وجود خویش را مدیون مداقه و نظریه‌پردازی در باب متون نمایشی هستند. این الگوها با اسلوب روایی ایرانی در تضاد یا در اختلاف هشتند. بنابراین یافتن الگوی مناسب در شخصیت‌پردازی در وهله نخست مهم‌ترین انتخاب یک نویسنده اثر دراماتیک است تا بتوان در گام بعدی الگویی ایرانی از دل آن استخراج کرد.

الگوی شخصیتی سه‌گانه کیرکگارد به‌سبب رویکرد فلسفی آن با حکایت عرفانی – تعلیمی ایرانی تشابهات بسیار دارد. البته باید درنظر گرفت این الگو قابل‌تطبیق با الگوی سه‌پرده‌ای ارسطو است. به‌نحوی که می‌توان شرایط قهرمان در موقعیت نخستین، فاقد هرگونه بحران دراماتیک به‌سوی آشوب نهایی و یک پایان‌بندی ارسطویی – همراه با کاتارسیس – سوق داد؛ اما نکته مهم آن است که در رویه کیرکگارد ساختار روایی را مدنظر قرار نمی‌دهد و از مفاهیم روانکاوانه با اتکا به متون دراماتیک بهره می‌برد.

عطار در روند روایی که درباره شیخ‌صنعان اتخاذ کرده است، شخصیت شیخ را از یک حالت لذت‌جویانه به‌سمت وضعیت ایمانی پیش می‌برد. این روند داستان‌پردازی حول یک شخصیت در تطابق با الگوی سه‌گانه کیرکگارد است که در آن ابعاد روانی شخصیت در روایت نشانه‌گذاری شده است. ازطرفی، با توجه به این نکته که کیرکگارد با رجحان دادن به قهرمانان تراژیک مدرن نسبت به قهرمانان کلاسیک و با درنظر آوردن احساس ترس، اضطراب و گناهی که در محاق تصمیم‌گیری با آن مواجه می‌شوند، قهرمانان مدرن را در قلب نظریه شخصیت‌محور خود می‌نشاند. بنابراین می‌توان از این تحلیل برای دست یافتن به اسلوبی استفاده کرد که شخصیت را در مرکز درام قرار داده و با توجه به حق انتخاب‌گری وی مسیر داستانی را طراحی کرد. ازطرف‌دیگر، الگوی کیرکگارد در حکم واسطه‌ای عمل می‌کند که با کمک آن می‌توان شخصیت‌های حکایات ایرانی را بررسی و دراماتورژی کرد تا بتوان آن را در یک الگوی کلاسیک فیلم‌نامه‌نویسی یا نمایش‌نامه‌نویسی قرار داد.

یافتن الگوی مناسب برای شخصیت، با توجه به این‌که در حکایت فارسی، همیشه پیش‌فرض شاعر بر آن بوده که مخاطب شخصیت را می‌شناسد (به‌خصوص آن‌که همیشه شخصیت‌ها را از میان مشاهیر انتخاب کرده‌اند) می‌تواند نقش مؤثری در دراماتیزه کردن چنین شخصیت‌هایی داشته باشد.

در این مقاله با توجه به این‌که کیرکگارد پیشتر با رویکرد عرفانی شخصیت‌ها و متون دراماتیک را در قالب سه مرحله تعریفی خود سنجیده است، شیخ‌صنعان در ظرف دیدگاه کیرکگارد سنجیده شده است و نتیجه آن‌که این شخصیت داستانی می‌تواند براساس رویکرد کیرکگاردی، در قالب یک شخصیت دراماتیک ارزیابی شود. این رویه قابلیت بسط بر دیگر داستان‌ها و روایات ایرانی را دارد و این مقاله تنها یک مثال است تا بتوان امکان چنین تطبیقی را ثابت کرد و شرایط برای استمرار آن مهیا شود. درنهایت باید گفت در این الگو اساس ارسطویی است؛ اما پرداختی شخصیت‌محور دارد تا فرصت بیشتری برای تحلیل متون فارسی یابیم.

■فهرست منابع

– ارسطو (۱۳۸۷) **ارسطو و فن شعر** ، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب،چاپ ششم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
– اندرسون، سوزان (۱۳۹۳) **فلسفه کیرکگور**، ترجمه خشایار دیهیمی، چاپ اول، تهران، انتشارات طرح نو.
– رامین، علی (۱۳۹۰) **نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر** ، چاپ اول،تهران، نشر نی.
– سولومون، رابرت (۱۳۹۵) **تاریخ فلسفه راتلج**، جلد ششم، ترجمه حسن مرتضوی، چاپ اول، تهران، نشر چشمه.
– عطار (۱۳۸۶) **منطق‌الطیر** ، تصحیح سید صادق گوهرین، چاپ ششم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
– کاپونو، جان وی (۱۳۸۹) **چگونه کیرکگور بخوانیم**، ترجمه صالح نجفی، چاپ اول، تهران، نشر رخداد نو.
– کلنبرگر، جی (۱۳۸۴) **کرکگور و نیچه**، ترجمه ابوتراب سهراب و الهام عطاردی، چاپ اول، تهران، موسسه انتشارات نگاه.
– کیرکگور، سورن (۱۳۸۶) **ترس و لرز**، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ ششم، تهران، نشر نی.
– مستعان، مهتاب (۱۳۸۶) **کیرکگور: متفکر عارف‌پیشه**، چاپ اول، آبادان، نشر پرسش.
– واربرتون، نایجل (۱۳۸۶) **آثار کلاسیک فلسفه**، ترجمه مسعود علیا،چاپ سوم، تهران، انتشارات ققنوس.
– وارنوک، ماری (۱۳۸۸) **اگزیستانسیالیسم**، ترجمه حسین کاظمی، چاپ اول، تهران، انتشارات شهر خورشید.
– یانگ، جولیان (۱۳۹۵) **فلسفه تراژدی**، ترجمه حسن امیری آرا، چاپ اول، تهران، انتشارات ققنوس.

Abstract

Survey on Dramatic Characterization of Sheikh San'an Based on Søren Kierkegaard's Theories

Ehsan Zivaralam
MA of Dramatic Literature at Tehran Art University

Mohammad Fathi Sardohai
MA of Dramatic Literature at Tehran Art University

Seyyed Fazlollah Mirghaderi
Ph.D of Arabic Language and Literature - Faculty Member of Shiraz University

Abstract

Sheikh-e-Sanaan tale is the most important story in Attar's work. This tale states evolution of this character through a love. In Attar's opinion, transmutation in character being is applied as philosophical and mystic demeanor to reach conclusive extremity. Comprehending the relation between character evolution and his or her self being, it need a comprehensive structure basis on philosophy which must be constructed on characterization and the patch planning by him or her. This patch ought to consist from his or her ignorance to awareness.

Danish mystic philosopher, Soren Kierkegaard has established a philosophical opinion in his two books "Either / Or" and "Fear and Trembling" that is caused changing the persona of a character from aesthetic to moral point. In Kierkegaard's philosophical system, all things are formed about a character who selects an option between private or public alms deed. In anxiety, a moral person suspends morality to realize truth and release dubiety.

In this paper, based on Kierkegaard's philosophy, Sanaan Sheikh is converted to dramatic person to become the hero of play. Realizing truth, firstly Sanaan Sheikh is an aesthetic person who is reaching to faith on end of the tale. This process is based on Aristotelian poetics. This Ataar's tale can be a dramatic script that is wrote on philosophical transmutation.

Key words: Ataar – Soren Kierkegaard – Characterization – Dramatic Text

Analyzing the Discourse of Ta'zieh from the Perspective of Islamic Historiography(Referring to Martyrdom of Imam Hossein's Session)

Seyed Mohammad Hashemi Motahar

PHD Student of History and civilization of Islamic Nations Islamic Azad University Centeral Tehran Branch

Sattar Oudi

Associate prof of Islamic Azad University Centeral Tehran Branch

mehrnaz behroozi

Assistant prof of Islamic Azad University Centeral Tehran

abstract

Works of art have been, for a long time, the most important source for historical studies. Among them, dramatic works, with its features that historians have been interested in its different aspects have been shown considerable potential in terms of analysis. In this thesis, one of the most important types of Persian drama which is called Ta'zieh, with a discourse analysis approach and a historic perspective, and also by focusing on one of its sessions-martyrdom of Imam Hossein (peace upon him)-was reviewed and analyzed. The type of research is qualitative, and method is analytical-adaptive. Moreover, the writers by focusing on the most important session-the martyrdom of Imam Hossein (peace upon him)-have tried to present a comprehensive analysis of discourse of Ta'zieh from a historical perspective. Accordingly, this study in addition to increase the dramatic knowledge of readers, it adds the historical knowledge (main feature of Islamic historiography) by the means of Ta'zieh, and meanwhile, present extra understanding of Persian drama.

Keywords: discourse of Ta'zieh, Persian drama, Islamic historiography, the session of Imam Hossein (peace upon him)

Review of the feature in "Poetry for War" by Qaisar Aminpour

Armaghan Behdarvand
PhD student, Graduate School, Farsi Language and Literature, Islamic Azad University of Bushehr
Seyed Ahmmad Kazerouni
Professor, Faculty of Advanced Studies, Persian Language and Literature Department, Islamic Azad University of Bushehr

abstract

In this essay, we examine the playful features of Qaisar Aminpour's poem for war. The poet in his poem illustrates the social conditions of the city of Dezful in the war. The use of symbols and displays such as tulle flowers, red alarms, stars, night and death are the features that can be used for a dramatic effect. The role of mother in the eight-year-old Iran-Iraq war, as well as night-time childhood nightmares, can interfere with a progressive inner struggle in a man's conflict and create an enduring dramatic effect on children. By describing these capabilities in the poetry of war, the writers provide backgrounds for the people and the Taliban to display and literature with the worries of children during the war. The method of this research is descriptive-analytic and the method of data collection is library.

Key words: Qaisar Aminpour - War - Children - Dramatic - Dezful

Influence of structure on the review of childish plays (Analyzing the two plays of Moslem Ghasemi and Davoud Kiyniyan for the age group B and G)

Shaya Mohammadi Rafi
The PH.D Candidate of of Persian language and literature, Azad University

Soheila Mousavi Sirjani
The Associated Professor of Persian language and literature, Azad University

Abstract

The play is a text that is displayed on it, practiced and executed. Given that today playwriting has gained importance as an art and technology in the field of cultural and artistic activities, The most important outcome of this study is to identify elements of children's plays by structuralism theories in order to assess the works, age rating of plays and teaching the art of play-writing. . This method of analysis provides a better understanding of the elements and shows the relationship between these elements and their impact on the child's perception of the child. In this study, we tried to show with structural patterns that children's plays, such as adult plays, have structural and complete patterns, and the playwright determines their effect by choosing and using these different elements and patterns.. Hence, two plays (with similar theme) of Kiyniyan and Ghasemi was studied in the form of four basic elements of plot, character, narrative and signs from the structuralists view such as Genette, Lynette, Volt. The results show that the use of a simple action-based scheme, attention to the scene in the narrative movement and the use of the narrative of the actor, attention to the scope of the executive chain, the movement and more dynamism of the characters, which causes high frequency of vocabulary and the diversity of tones in the system of signage leads to the importance of the covenant chain for the inclusion of educational concepts, make the play suitable for the age group B and G (elementary school).

Keywords: Structuralism, Elements of plays, Children literature, Moslem Ghasemi, Davoud Kiyniyan

A Study of Intertextual Relationship Between History and Drama with a Reference to A Man for All Seasons

Saeed Yazdani
Assistant Professor, Department of English Literature, Islamic Azad University, Bushehr Branch, Iran
Mohammadreza Shahbazi
Assistant Professor, Department of Dramatic Literature, Islamic Azad University, Bushehr, Iran

Abstract

The topic of adaptation of historical and other texts has been one of the important topics amongs critics. This kind of adaptation is a way to create new texts, to the extent that some critics believe that there is no text that does not refer to another text in history; In fact, in the literary circle, thinkers and writers keep refering to other works produced in the past. Thus, history can also be considered as a reliable source for adoption of works both in the past and future. Here, intertextuality stands for the shaping of a text's meaning by another text; it plays important role in establishing relationship between tha past history and the modern dramatic texts. An attempt is made by the authors in this article to focus on the theories of such theoricians like Kristava, Hucheon, Barthes, and the the theory of anxiety of Bloom. The methodology used in this article is descriptive- analytical, and library- based. The authors have attepted to answer the question of how a new historical perspective has appeared with the creation of the play, A Man for All Seasons. The results indicate that in this kind of dramatic adaptation from history, Robert Bolt has been able to represent the new perspective in history.

Key Words: Dramatic Adaptation, Intertextuality, History, A Man for all Seasons, Kristeva, Hucheon,

A Social Critique of the Legitimate Taste in Drama Audiences of Tehran By the Perspective of Pierre Bourdieu Field Theory

Dr. Frazan Sojoodi
Associate Professor at Art University of Tehran

Misagh Nemat Gorgani
PHD student of Art Research at Art University of Isfahana

Abstract

Increasing in the number of theatre hall in past decade caused many fundamental changes in process of the productions and also consumption of theatre in Tehran. Such many Changes that have affected on various agents, as producer groups and hall holders to audiences. This research, using the theoretical concepts of Bourdieu's sociology tries to explore the causes and meanings of those changes. Manner and condition of interaction among habitus of private theatre audiences and theatre field, distinction of them with other fields' agents, proportion of cultural capital and economical capital in their capital volume and their trajectory in social space have been analyzed to classify their action and choices. Therefore, based on Pierre Bourdieu's methodological framework and by analyzing the causal and semantic data of the experimental data collected in the theater by qualitative methods (semi-structured interview and observation) and quantitative (composite questionnaire) The differences between tastes of different groups of actors and their areas of application, and the effect of these differences on class relations and lifestyle were studied. The result was that the trajectory of the spectator in the field, and the modes and methods of gaining control over the habitus and capitals of the field, played a key role in shaping the taste of the audience of the theater of the legitimate field, also the taste of the new spectators has imposed its own system of perception and classification on the theater, and has been able to lead to eliminated distinction of the identity of the theatres.

Keywords: Legitimate Taste, Theatre Audiences, Field Theory, Private Theatre Hall, Pierre Bourdieu

The Influence of the Context of the Persian Constitutional Revolution on the Establishment of the Western Comedy Theater in Iran

Gholam Hossein Dolatabadi
Ph.D. student of Art Research. Faculty of Arts and Architecture Tarbiat Modares University (Corresponding Author)
Hasan Ali Pormand
Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University
Reza Afhami
Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University
Fatemeh Janahmadi
Associate Professor, Department of History, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University

Abstract

The Western Theater in Iran was established as the traditional Iranian society encountered Western modernity. The Western Theater, which was mainly presented in the form of comedy, entered Iranian cultural life as the first modern literary and dramatic form. The first encounters with the Western Theater occurred during the journeys of students, diplomats, and Qajar government officials to the West. The Western Theater was first presented to the elite in the form of playwriting, and then in the form of limited performances. However, its development was postponed for decades because the cultural requisites were not still present. This paper traces the establishment of the Western Theater in Iran to the intellectual context of the Persian Constitutional Revolution. The research employs the reflection and shaping approaches, Lucien Goldman's genetic structuralism, the grounded theory, and structural analysis to explore the interaction between the Western Theater and the Constitutional Revolution. The theoretical framework, literature, and research methodology are first described. Then, the intellectual context of the Constitutional Revolution is examined and its worldview is exposed. Subsequently, three sample comedies are structurally analyzed to expose their semantic structure while presenting a brief history of Western Theater in Iran. In what follows, we explore the interaction between the worldview of intellectuals, which created the intellectual contexts of the Constitutional Revolution, with the semantic structure of western comedies using genetic structuralism. Finally, we show how the Western Comedy has been influenced by the intellectual context of the Constitutional Revolution.

Keywords: Modernity, Genetic Structuralism, Goldman, Constitutional Revolution, Intellectuals, Comedy Theater.

Contents

The Influence of the Context of the Persian Constitutional Revolution on the Establishment of the Western Comedy Theater in Iran
Abstract
Gholam Hossein Dolatabadi ,Hasan Ali Pormand, Reza Afhami, Fatemeh Janahmadi.....11

A Social Critique of the Legitimate Taste in Drama Audiences of Tehran By the Perspective of Pierre Bourdieu Field Theory
Frazan Sojoodi, Misagh Nemat Gorgani.....39

A Study of Intertextual Relationship Between History and Drama with a Reference to A Man for All Seasons
Saeed Yazdani, Mohammadreza Shahbazi.....63

The Influence of Structure on the Review of Childrens Drama (Analyzing the two plays of Moslem Ghasemi and Davoud Kiyniyan for the age group B and G)
Shaya Mohammadi Rafi, Soheila Mousavi Sirjani.....79

Review of the feature in "Poetry for War" by Qaisar Aminpour
Armaghan Behdarvand, Seyed Ahmad Kazerouni, Seyed Jafar Hamidi.....99

Analyzing the Discourse of Ta'zieh from the Perspective of Islamic Historiography(Referring to Martyrdom of Imam Hossein's Session)
Seyed Mohammad Hashemi Motahar, Sattar Oudi, mehrnaz behroozi.....119

Survey on Dramatic Characterization of Sheikh San'an Based on Søren Kierkegaard's Theories
Ehsan Zivaralam, Mohammad Fathi Sardohai, Seyyed Fazlollah Mirghaderi.....135

■ **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)
9.Nasrollah Ghaderi
(researcher)

• **Excutive Manager:** Dr. Mehdi Nasiri
• **Executive Administrator:** Arefeh Mosafer
• **Persian Sub-editor:** Mona Mohammad Zadeh
• **English Sub-editor:** Aisan Norouzi
• **Artistic Director:** Nima Jahanbin
• **Cover Designer:** Mahboobeh Bonyadi
• **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