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، دانشکده‌هنرهای‌نمایشی و موسیقی، پردیس‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران)
- ۸. **دکتر مهرداد رایانی مخصوص** (استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی)

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

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

- **قیمت**: 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 بر اساس مجوز شماره ۱۳۷۲۳۲/ ۱۸/ ۳ مورخ ۹۳/۷/۱۸ وزارت علوم و تحقیقات و فناوری از شماره ۵۶ (بهار ۱۳۹۳) دارای درجه علمی پژوهشی است.

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

راهنمای تهیه و شـــرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

۱- مقاله به‌ترتیب، شامل چکیده (حداکثر ۸-۱۲ سطر و تا ۳۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر تا ۷ کلمه)، درآمد، بحث و بررسی و نتیجه‌گیری باشد. فصلنامه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از بیست و پنج صفحه) معذور است.

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

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

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

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

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

۷- ارجاعات در متن مقاله، بین پرانتز (نام‌خانوادگی، سال: شماره صفحه/ صفحات) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پایان مقاله بیاید. نقل‌قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به‌صورت جدا از متن با تو رفتگی (نیم‌سانتی‌متر) از طرف راست (با قلم شماره ۱۲) درج شود.

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

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

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

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

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

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

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

فهرست

• **سخن سردبیر** ۷

• **بررسی شیوه ی نگارش نمایش رادیویی سه‌بعدی، بر اساس نظریه‌ی تخیل با مطالعه‌ی موردی نمایش باینورال"اتاق بازجویی"**
هدی فلاح، شهرام گیل آبادی، حمیدرضا افشار.....۱۱

• **مطالعه تطبیقی دو کاراکتر شاخص تاریخ نمایش ایران و ترکیه : پهلوان‌کچل و قره‌گز**
فهیمه میرزاحسین ۳۳

•**بررسی وضعیت نشرِ کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت در ایران (با تأکید بر چاپ آثار در ابتدای دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی)**
مهدی حامد سقایان.....۵۳

• **بازنمایی تروماتیکی تراژدی نو در قاب تئاتر پست دراماتیک**
نیوشا ستاری، کامران سپهران ۶۹

• **بازآفرینی ادبیات داستانی ایران در ادبیات دراماتیک جهان با نگاه ویژه به قاضی حمص، دیوان بلخ و دُلُپاتس (سندباد نامه) در تاجر ونیزی ویلیام شکسپیر**
محمدرضا شهبازی، سمیه آورند ۹۱

• **خوانش فراواقعگرایی تعزیه درویش، موسی و مقدمات شهادت امام ثقلین جناب امامحسین از منظر زمان و مکان**
سیدعلی عسگری، فرهادناظرزاده کرمانی، احمدجولائی ۱۱۱

• **بررسی تطبیقی شیوه اجرایی نقالی بزم و عشق و مطالعه موردی نقل سهراب کشی و نقل بیژن و منیژه با اجرای مرشد ترابی**
زینب خسروی، اصغر فهمیمی فر.....۱۲۵

سخن سردبیر

در زندگی ما انسان‌ها چه اتفاقی رخ می‌دهد که به دیدن اثری نمایشی می‌رویم و در یک تجربهٔ خلاق زیباشناسانهٔ صحنه‌ای سهیم می‌شویم؟ ناگفته پیداست که با آگاهی و انتخابی قبلی به‌سمت مکان یا محل نمایش می‌رویم. ابتدا بلیط می‌خریم، سپس وارد تالار انتظار می‌شویم که مکانی است غالبا زیبا، جذاب، با معماری خیره‌کننده و فضایی آرام‌بخش که مخاطب را دعوت به آرامش و آسودگی خیال می‌کند. هنوز دقایقی از این سفر معنوی سپری نشده‌است که در کنار صداها و همهمه‌های تماشاگران منتظر که هریک از نمایش، تصویری و ذهنیتی خاص در ذهن دارند، زنگ شروع نمایش این فضا را می‌شکند و مخاطب ناگزیر به‌سوی سالن نمایش می‌رود. در تالار نمایش باز می‌شود و او با اشتیاق، وارد تالار نمایش می‌شود. بر صندلی خود قرار می‌گیرد. به مطالعه بروشور اثر می‌پردازد. بعد از لحظاتی چراغ تالار خاموش می‌شده و صحنه در پیش چشم او روشن می‌شود. این روشنایی خبر از شروع رویداد نمایشی می‌دهد و از این لحظه مخاطب وارد جهان پر از شگفتی صحنه می‌شود. جهانی که با تجربهٔ بیرونی او متفاوت است. انگار او درحال‌زایش پیدا کرده است و باید خود را در این جهان بیابد. جهان پرجاذبه با فضاها و مکان‌های متفاوت، با آدم‌های گوناگون، قهرمانان بزرگ از هملت تا هارپاگون. در این کشف و شهود حاضرند و عناصر دیگری ازقبیل حرکت بازیگران، لباس، نور، فرهنگ، خرده‌فرهنگ، موسیقی و زبان، آن هم زبان صحنه، به مخاطب عرضه می‌شود. در سیر نمایش مشاهده می‌کند که آدم های صحنه به هم پیوند می‌خورند، بر ضد همدیگر عمل می‌کنند، طوری‌که مخاطب با آن‌ها احساس وابستگی، جدایی یا ضدیت می‌کند و به این حس دست می‌یابد که نمایش خنده‌دار، غم‌انگیز یا جدی است. در چنین لحظاتی، گونه‌ای همزادگرایی مابین صحنه و سالن رخ می‌دهد. مخاطب با آدم‌های صحنه پیوند برقرار می کند، با آن‌ها می‌خندد، غمگین می‌شود، به شوروشعف دست می یابد و در آخر اثر نمایشی یا به اوج می‌رسد و یا در یک نقطهٔ معمایی، همانند زندگی به مرز پایان می‌رسد.

این رویداد یا واقعهٔ نمایشی، یک تجربهٔ کاملا ناب، زنده و فراموش‌نشدنی است. تجربه‌ای

شخصی بی‌نظیر و تکرارنشدنی. رویدادی شگفت‌انگیز که تنها در چنین فضایی به‌وقوع می‌پیوندد و در هیچ مکان یا اتمسفری این ظرافت و پیچیدگی در به‌هم پیوند زدن هنرمند و مخاطب نمود پیدا نمی‌کند. این بی‌واسطگی که همان جهان اسرارآمیز صحنه و سالن است، در یک زمان به پایان می‌رسد و آن زمانی است که تاریکی مطلق بر همهٔ فضای تالار چیره می‌شود که به‌طورنمادین، نشان‌دهندهٔ پایان یک حیات خلاقهٔ نمایشی و یا نقطهٔ انقطاع پیوند مخاطب و صحنه است. در این تاریکی صدای کف زدن ممتد تماشاگران که خود بیانگر حس و تحلیل و تفسیر و دریافت آن‌ها از آن‌چه که از صحنه دریافت کرده‌اند است. دوباره نور را به فضای تالار بازمی‌گرداند و این‌بار هنرمندان با خضوع و چهره‌هایی کنجکاو و شادان روی صحنه می‌آیند تا ادای احترامی به این ابراز احساسات و نیز تجربهٔ مشترک بی‌مانند با مخاطب به‌عمل آورند. بعد از چند لحظه شور و شعف دوجانبه، نور صحنه برای همیشه خاموش می‌شود و نور تالار برای همیشه روشن می‌ماند که نشانهٔ دعوت از مخاطبان برای ترک تالار است. از این لحظه مخاطب قدم در زندگی عادی می‌گذارد. در این فضای روزمره و در این بازگشت، او با خود فکر، احساس و تجربه‌ای نو و متفاوت را حمل می‌کند که می‌تواند در مراحل گوناگون زندگی‌اش از آن بهره جوید. به‌بیانی‌دقیق‌تر، مخاطب در این سیروسفر به جهان تئاتر و در این مواجههٔ حضوری با جهان نمایش به یک نوع حس و لذت و آگاهی و پالایش دست می‌یازد که او را دعوت به متفاوت دیدن، زیبانگری و حتی کمال‌جویی می‌کند. طرفه آنکه تئاتر و تجربهٔ حضوری این پدیدهٔ انسانی خلاقه، موجب نوعی تاثیر و تاثر معنوی و زیباشناختی در مخاطب می‌شود، طوری که مخاطب قادر می‌شود تا دست به تالیف متنی از آن خود یا متن دوم بزند. متنی که از متن زندگی، صحنه و تجربهٔ شخصی او محاکات شده است.

بررسی شیوه ی نگارش نمایش رادیویی سه‌بعدی
بر اساس نظریه ی تخیل با مطالعه‌ی موردی نمایش باینورال"اتاق بازجویی"

هدی فلاح [نویسنده مسوول]

شهرام گیل‌آبادی

حمیدرضا افشار

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳/ ۱۲/ ۱۳۹۴ | تاریخ پذیرش نهایی:۳۰/ ۱/ ۱۳۹۵

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد نگارنده‌ی اول تحت‌عنوان: "نمایش رادیویی در فضای سه‌بعدی" است که با راهنمایی نگارنده‌ی دوم در دانشگاه صداوسیما در تاریخ ۹۳.۱۱.۰۵ دفاع شده است.

بررسی شیوه ی نگارش نمایش رادیویی سه‌بعدی
بر اساس نظریه ی تخیل با مطالعه‌ی موردی
نمایش باینورال"اتاق بازجویی"

هدی فلاح — کارشناس‌ارشد رادیو (گرایش نویسندگی)، دانشکده‌ی تولید، دانشگاه صداوسیما، تهران

شهرام گیل‌آبادی — استادیار دانشکده‌ی تولید، دانشگاه صداوسیما، تهران

حمیدرضا افشار — استادیار دانشکده‌ی سینماتئاتر،دانشگاه‌هنر،تهران

چکیده:

هر رسانه به‌عنوان یک فرم خاص، ماهیت ایده‌پردازی خاصی را که به مفهوم‌سازی منجر شود می‌طلبد. نمایش‌رادیویی هم به‌عنوان نوعی رسانه برای نگارش، از این مهم مستثنی نیست و در شکل ایده‌آلش باید تنها در رسانه‌های شنیداری قابل‌درک باشد. برهمین‌اساس می‌توان تصور کرد که تفاوت‌هایی که سه‌بعدی بودن در نمایش رادیویی ایجاد می‌کند، باعث می‌شود که این نمایش‌ها، ماهیت‌ایده‌پردازی و الگوی نگارش متفاوت خاص خود را داشته باشند. در این مقاله با استفاده از نظریه‌ی تخیل و بررسی تفاوت‌های سیستم‌های مختلف پخش‌رادیویی از نظر زیبایی‌شناختی به الگوی شخصیت خاموش، دست پیدا می‌کنیم؛ در این الگو، POL شخصیت اصلی داستان بر مخاطب قرار گرفته، بر مرکز منطبق است؛ شخصیت اصلی این نمایش به دلایل دراماتیک و فنی از ابتدا تا انتهای نمایش سخن نمی‌گوید و موقعیت نمایشی او از طریق شخصیت‌های دیگر داستان به وی یادآوری می‌شود. میزانسن در نمایش‌های سه‌بعدی با این الگو در سیستم‌های سه‌بعدی مبتنی بر هدفون(باینورال)، مارپیچ است. اما این نمایش‌ها در ماهیت‌ایده‌پردازی با نمایش‌های مونو و استریو تفاوتی ندارند.

واژگان‌کلیدی: نمایش‌رادیویی‌سه‌بعدی، الگوی شخصیت خاموش، نظریه تخیل، سیستم باینورال

مقدمه

رادیو، بنا به ذات خود تلاش می‌کند تصاویر ذهنی بسازد؛ درحالی‌که تئاتر و فیلم دنبال شکل‌دهی به این تصاویر است، همین تفاوت می‌تواند منجر به تفاوت در ماهیت ایده‌پردازی در رسانه‌ی‌رادیو به‌عنوان یک رسانه‌ی شنیداری و تئاتر و سینما به‌عنوان رسانه‌ای دیداری شود. "به گفته‌ی یورمان، کلمه‌ی ایده، "idea" از "idein" که در زبان یونانی مصدر و به معنای "دیدن" است، مشتق شده است" (راهیل قوامی، ۱۳۸۶: ۱۳۰). در دایره‌المعارف هنر جان ترنر[۱]، در ذیل "فرم"، واژه "آیدوس" چنین تعریف شده است:

"حالت و ظاهر چیزی که ما به کمکش آن چیزی را تشخیص می‌دهیم و ذاتاً دربرگیرنده شکل قابل درک و محسوس ویژه و مشخص یک چیز است. در معنای وسیع‌تر نیز، به معنای سرشت ویژه هر چیز– خواه بصری خواه غیر بصری– است و در نتیجه، به "گونه" و رده اشیای کاملاً مشخص بسط می‌یابد. چنین روندی، از مفهوم ابتدایی شناسایی بصری تا مفهوم ابتدایی شناسایی بصری تا مفهوم انتزاعی ماهیت، یک اصل ثابت شناختی را آشکار می‌کند." (ترنر، ۱۹۹۶: ۳۱۳).

افلاطون فرم و ایده را یکی می‌داند؛ از نظر او ایده مربوط به بالاترین قسمت از عالم شناختنی‌هاست که در آن شناخت به یاری خرد آدمی صورت می‌پذیرد. به‌عبارت‌دیگر در نظر افلاطون ایده در عالم مُثُل و اصل هرچیزی در آن‌جاست. براین‌اساس هر فرمی که در جهان هستی سایه دارد، ایده‌ای مخصوص به خود در عالم مُثُل دارد که جوهر آن را تشکیل می‌دهد. (راهیل قوامی، ۱۳۸۶)

پس می توان نتیجه گرفت که هر رسانه‌ای هم به‌عنوان یک فرم خاص، ماهیت ایده‌پردازی خاص خود را می‌طلبد که به ساخت مفهوم منتهی می‌شود و آن رسانه را به کمال می‌رساند . حال سوالی که در این‌جا مطرح می‌شود این است که عکس این قضیه نیز صادق است؟ یعنی آیا ماهیت ایده‌پردازی و درون‌مایه‌ی اصلی یک اثر می‌تواند با رسانه‌ی موردنمایش آن، سازگار نباشد و مفهوم آن به علت جنس رسانه قابل‌درک نباشد؟ در نمایش پل آلبرت [۲] نوشته‌ی تام استوپارد (۱۹۳۷–)۳، ایده و مفهوم نمایش بر اساس "شنیدن" بنیاد نهاده شده است، به‌طوری‌که اگر این نمایش برای رسانه‌ی تصویری تنظیم شود، مفهوم آن تغییر می‌کند؛ این نمایش درباره‌ی یک دانشجوی فلسفه به نام آلبرت است که سال‌ها مشغول رنگ کردن پل خلیج کلافتن[۴] می‌شود و به آن دل‌بستگی زیادی پیدا می‌کند، سرانجام، وقتی شهردار با پیمانکاران و نقاشان زیادی به پل هجوم می‌آورند تا یک روزه پل را رنگ کنند، پل فرو می ریزد. این نمایش‌رادیویی به جای تمرکز بر تصویر فروپاشی پل خلیج کلافتن، بر رنج آلبرت تمرکز می‌کند. مرادیان(۱۳۸۸) در تحلیل آن از قول گورالنیک[۵] می‌نویسد:

در یک رسانه‌ی تصویری، فروپاشی پل خلیج کلافتن صحنه‌ی تکان دهنده‌ای خواهد بود...اما در رادیو، صحنه‌ی فروپاشی پل (چون نمی توان آن را نشان داد) نسبتا گنگ و نامفهوم خواهد بود. درحالی‌که در تئاتر و سینما تمام نورافکن‌ها روی این فولاد پیچ در پیچ باز می‌شود، رادیو در عوض بر ناباوری همراه با رنج آلبرت تمرکز دارد

(۱۰۶:۱۳۸۸و۱۰۷).

در این‌جا انتخاب رسانه‌ی رادیو از منظر استعاری با ذات نمایش هماهنگ است. گورالنیک ادامه می‌دهد:

"تصاویر ذهنی همان چیزهایی است که رادیو آن‌ها را تایید کرده است...پل کلافتن قادر به ماده شدن نیست؛ به جز وقتی که می‌شنویم تبدیل به کپه‌ای پاره آهن می‌شود، که در واقع تکه‌تکه شده است. بنابراین به عنوان یک نمایش‌نامه‌ی رادیویی، نمایش‌نامه‌ی پل آلبرت، مهر تاییدی است به این موضوع که استوپارد، برای ذهن نسبت به موضوع اولویت بالاتری قائل است. این طرز تفکر دست کم در مورد این نمایش‌نامه‌ی رادیویی خاص، مصداقی برای ناکارآمد بودن شیوه‌ی کپی کردن رسانه‌ی دیداری برای یک رسانه‌ی شنیداری است." (۱۳۸۸: ۱۰۶و۱۰۷)

این مثال ما را برای فهم بهتر سوال مقاله یاری می‌کند؛ همان‌طورکه می‌توان نمایشنامه‌ای رادیویی نوشت که ماهیت ایده‌پردازی اش صرفا در رسانه‌ی شنیداری قابل‌درک باشد، در مقابل آیا می‌توان نمایشی داشت که ماهیت ایده‌پردازی‌اش تنها برای رسانه‌ی شنیداری سه‌بعدی نگاشته شده باشد؟ این سوالی است که تلاش می‌کنیم در این مقاله به آن پاسخ دهیم. در ابتدا لازم است نگاهی به تفاوت زیبایی‌شناختی صحنه در نمایش‌رادیویی سه‌بعدی و شکل‌های سنتی آن یعنی مونو[۶] و استریو[۷] داشته باشیم تا از طریق آن بتوانیم این تفاوت‌های زیبایی‌شناختی را بهتر شرح دهیم.

تفاوت میزانسن نمایش رادیویی در فضای استریو و صدای سه‌بعدی

استریو صحنه‌ی متعارف تئاتر را به یاد می‌آورد؛ صحنه‌ای که در آن، بازیگران در مقابل تماشاگرانی هستند که مقابل صحنه نشسته‌اند. صحنه به تماشاگران اجازه می‌دهد که نمایش را بدون‌اینکه در آن حضور داشته باشند، دنبال کنند. این مسأله به آن‌ها احساس امنیت می‌دهد چراکه فکر می‌کنند مشارکت داشتن یا نداشتن در آن به اختیار آن‌ها بستگی‌دارد؛ آن‌ها اگر بخواهند می‌توانند درگیر نمایش شوند.

در یک نمایش خوش‌ساخت، مخاطب می‌تواند با یکی از شخصیت‌ها، اغلب قهرمان اصلی همزادپنداری کند؛ تا زمانی‌که شخصیت در صحنه مشاهده می‌شود، پیوندی بین مخاطب و آن‌چه روی صحنه اتفاق می‌افتد، برقرار است و مخاطب احساس می‌کند که جزیی از نمایش است. این پیوند به‌راحتی شکسته می‌شود؛ هر صدا یا نور انحرافی یا حرکت خارج از صحنه می‌تواند این تصور را ویران کند. اما چون نمایش رادیویی صحنه‌ی تئاتر نیست، شنونده‌ی آن نیاز به ساخت تعهداتی پایدار به‌عنوان "قراردادی شنیداری" با نمایش دارد. هدف کارگردان این نوع از نمایش این است که شنوندگان را وادار کند شنیدن[۸] را رها کنند و گوش[۹] بدهند[۱۰]. به‌عبارت‌دیگر، شنونده را وادار کند که از جایگاه خودش به‌عنوان مخاطب رها شود؛ این‌جاست که صدای فضایی[۱۱] می‌تواند به

کمک بیاید زیرا می‌تواند شنونده را با غوطه‌ور کردن او در صدا، درون داستان بیاورد. صدای فضایی، نسبت به استریو، فضاهای بیشتری را برای جای‌گذاری صداها[۱۲] و بازتولید ویژگی‌های فضایی[۱۳] در اختیار ما قرار می‌دهد. البته نکته‌ی تناقض‌آمیز این است که، اگر نمایش رادیویی در تخیل شنونده اتفاق می‌افتد، آیا بازتولید رسانه واقعا مهم است؟ آیا مونو، استریو، هدفون یا یک جفت بلندگو (برای پخش نمایش‌رادیویی) مناسب نیستند؟ (آرو، ۲۰۰۷: ۱)

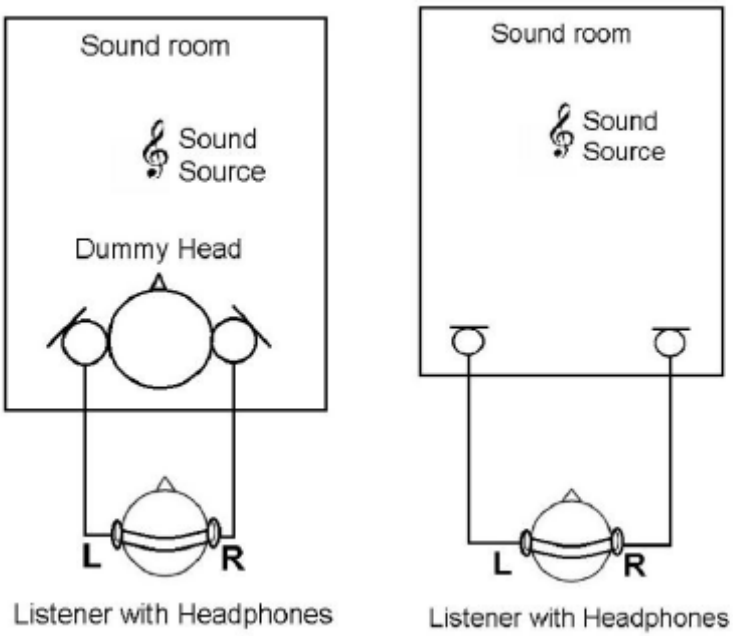
برای پاسخ به این سوال لازم است شناخت بیشتری راجع به ویژگی‌های تکنیکی سیستم سه‌بعدی (در اینجا سیستم‌های مبتنی بر هدفون) داشته باشیم.

تکنیک‌های سه‌بعدی مبتنی بر هدفون

سیستم‌های سه‌بعدی مبتنی بر هدفون، سیستم‌هایی هستند که صدای سه‌بعدی را به‌صورت مجازی تولید می‌کنند بدین‌معنی که آن‌چه تولید و پخش می‌شود سه‌بعدی نیست بلکه پارامترهایی که گوش انسان به صورت دوکاناله از پیرامون دریافت می‌کند را به‌همان‌صورت در اختیارش می‌گذارند. تنها تکنیک مبتنی بر هدفونی که تاکنون شناخته شده، تکنیک ضبط باینورال است. "اسنو[۱۴] باینورال[۱۵] را سیستمی تعریف می‌کند که از دو میکروفن، ترجیحا در یک سر مصنوعی، دو کانال تقویت‌کننده و دو هدفون مستقل برای هر شنونده استفاده و شنیدن عادی را کپی می‌کند" . (وندرلی و سوسا، ۲۰۱۱: ۴۳) وندرلی و سوسا[۱۶] در مقایسه‌ی سیستم‌های استریوفونیک و باینورال می‌گویند:"سیستم باینورال شنونده را به صحنه‌ی واقعی انتقال می‌دهد در حالی که سیستم استریوفونیک، منبع صدا را به اتاق شنونده می برد" (۲۰۱۱: ۴۳).

هرچند، در مقایسه با سیستم مونو، استریو برای هدایت جایگاه نسبی شخصیت‌ها و طیف حرکتیشان از راست به چپ بسیار موثر است اما تصویری که ترسیم می‌کند کاملا دقیق نیست. فرض کنید که میکروفن مثل گوش است؛ بنابراین وقتی در فضای‌استریو ضبط می‌کنیم؛ میکروفن چپ=گوش چپ و میکروفن راست= گوش راست. مشکل این است که میکروفن‌ها در جفت‌های استریویی معمولا به هم بسته شده‌اند درحالی‌که گوش ما این‌طور نیست. آن‌ها هر کدام در یک سمت سر قرار دارند. این بدین معنی است که جفت استریو، صدا را دقیقا آن طور که ما در واقعیت می‌شنویم، به گوش نمی‌رساند. صدای حاصل به‌طرزغیرطبیعی‌ای نزدیک است؛ به‌طوری‌که برخی از تهیه‌کنندگان آن را "داخل سر"[۱۷]توصیف می‌کنند؛ که تصویری واقع‌گرایانه نیست. در مقابل در استریوی باینورال، از یک سر مصنوعی استفاده می‌شود. عرض سر ۱۸سانتی‌متر، تقریبا معادل عرض سر انسان، است؛ جفت استریو از هم مجزا هستند(هر میکروفنی در یک طرف). درنهایت، صدا همان‌طوری توسط میکروفن‌ها برداشته می‌شود که گوش‌های ما آن را می‌شنود. ضبط حاصل بسیار دقیق‌تر است. درعوض اینکه "داخل سر"باشد، صدا

همان‌جوری است که در دنیای واقعی است؛ بیرون سر و پیرامون ما. اثر باینورال فقط می‌تواند در هدفون‌های استریو شنیده شود(؟)، اما شخصیت‌ها را در سمت چپ، راست و حتی پشتِ‌سر جای‌گذاری می‌کند و بسیار واقعی‌تر از استریوی ساده است (جی هند و ترینر، ۲۰۱۱: ۱۳۶).



تصویر ۱ – موقعیت مخاطب نسبت به منبع صدا در ضبط استریو(راست) و باینورال(چپ).
استخراج از (وندرلی و سوسا، ۲۰۱۱: ۴۸)

حال سوال این است که نمایش‌رادیویی که در سیستم باینورال تولید می‌شود از نظر محتوایی چه تفاوتی با نمایش‌های‌رادیویی تولید شده در سیستم‌های پایین‌مرتبه‌تر خود(مونو و استریو)، خواهد داشت؟ ابتدا باید به این سوال پاسخ دهیم که عنصر و جوهر اصلی نمایش‌رادیویی چیست؟ و اضافه شدن بعد سوم در عَرَض آن چه تاثیری بر این جوهر خواهد داشت؟

در نمایش‌رادیویی، تصویر اصلی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد؛ مخاطب است که تصمیم می‌گیرد، دزدان دریایی چه خصوصیات تصویریی داشته باشند؛ این عنصر "تخیل" است که بار اصلی شکل‌گیری معنا را در ذهن او شکل می‌دهد. ابزار و ادوات فنی که به کمک هنر می‌آیند، همیشه سعی بر آن دارند که این عنصر را تقویت کنند و مخاطب را در جای اصلی‌اش(مرکز داستان)بنشانند. بنابراین آن‌چه در این مقاله از جنبه‌ی محتوایی‌اش باید درباره‌ی آن صحبت کنیم،

چگونگی قرار دادن "مخاطب" در همان (ازنظر فنی) جایگاه اصلی است که درباره‌ی آن سخن گفتیم؛ این‌جاست که "نظریه‌ی کلی تخیل"۱۸۱۹ به کارمان می‌آید.

نظریه‌ی تخیل

این نظریه، کارکرد مقتضی تخیل را توضیح می‌دهد و آن‌چه در این نظریه از اهمیت بالایی برخوردار است؛ فرآیند "شبیه سازی[۲۰]" است؛

> ما برای دسترسی به ذهن دیگران، خودمان را جای کس دیگری می‌گذاریم و همان اطلاعات حسی‌ای را دریافت می‌کنیم که او دریافت می‌کند. یعنی ابتدا با تخیل، خودمان را در آن موقعیت قرار می‌دهیم، سپس تخیل می‌کنیم که به آن چه واکنشی نشان بدهیم؛ چه باورها یا خواسته‌هایی داشته باشیم و چه تصمیم‌هایی بگیریم. این فرآیند ذهنی ما را در موقعیت واقعی قرار می‌دهد با این فرق که این فرآیندها به صورت برون‌خط[۲۱] عمل می‌کنند. پیوندشان با ورودی‌های حسی و خروجی‌های رفتاری عادی گسسته شده است. اگر ذهن ما الگوی معتبری برای ذهن آن فرد باشد، آن‌گاه این فرآیند شبیه‌سازی ذهنی راهنمای خوبی برای فهم ذهنی آن فرد است. (فرضیه‌ی شبیه‌سازی) (کوری، ۱۳۹۳: ۱۵۳و۱۵۴)

این فرضیه، نه‌تنها شیوه‌ی فهم ذهن دیگران، که شیوه‌ی فهم داستان(فارغ از نوع رسانه‌ای که با آن ارایه می‌شود) را تاحدودی برای ما روشن می‌کند. گریگوری کوری در این نظریه درباره‌ی انواع تخیل سخن می‌گوید:

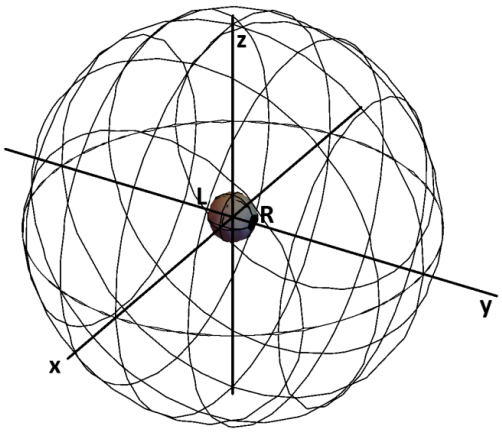
> یک نوع تخیل، همین جریان یافتن حالت‌های ذهنی به صورت برون‌خط است. این نوع تخیل هنگامی رخ می‌دهد که درگیر داستان می شویم. وقتی درگیر داستانی می‌شویم، فرآیند کسب باور را شبیه‌سازی می‌کنیم؛ خودمان را در موقعیتی قرار می دهیم که احتمال داشته در آن موقعیت باشیم ولی نیستیم (کوری، ۱۳۹۳: ۱۵۶)

به‌طورکلی، دو نوع تخیل در این نظریه وجود دارد: تخیل اولیه و تخیل ثانویه. تخیل اولیه، تخیل امور داستانی است؛ "تخیل‌های ثانویه، هنگامی رخ می‌دهند که چیزهای گوناگونی را تخیل می‌کنیم تا بتوانیم آن‌چه در داستان حقیقت دارد را تخیل کنیم (کوری، ۱۳۹۳: ۱۶۰) مثلا قدم زدن شخصیت در خیابان تاریک مستلزم استفاده از تخیل اولیه است.

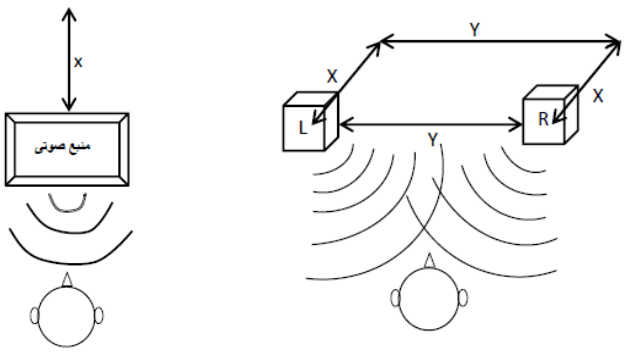
> برخی رمان‌ها شخصیت‌هایی دارند که خودمان را به‌آسانی در حالت ذهنی آن‌ها قرار می دهیم، ولی این‌ها همان آثاری نیستند که ما خودمان شخصیت اصلی آن‌ها به‌شمار می‌آییم. درست است که در این‌جا نیز وضعیت شخصیت را شبیه‌سازی می‌کنیم و خودمان را در موقعیت او تخیل می‌کنیم ولی این بخش از تخیل ما با امور داستانی رمان هماهنگی ندارد، بلکه دقیقا تخیل ثانویه است، یعنی تخیلی که ما را در موقعیتی قرار می‌دهد که بتوانیم امور داستانی را تخیل کنیم (کوری، ۱۳۹۳: ۱۶۱).

در داستان‌هایی ما خودمان را شخصیت اصلی فرض می‌کنیم که بدون‌واسطه بتوانیم تجارب

شخصیت اصلی داستان را (ولو به شکل برون‌خط)تجربه کنیم. این نظریه، باعث می‌شود ما بتوانیم هم از نظر محتوایی تفاوت آن‌چه را که در قالب نمایش رادیویی به ما عرضه می‌شود، تشخیص دهیم و هم عناصر فنی را به‌عنوان عناصری که فرآیند شبیه‌سازی را در ذهن ما کامل می‌کنند برشماریم. حال باید ببینیم در نمایش‌رادیویی مونو، استریو و سه‌بعدی به‌ترتیب کدام نوع از تخیل در فهم داستان مورد استفاده قرار می‌گیرند. سیستم‌های سه‌بعدی سیستم‌هایی هستند که در آن مخاطب در مرکز یک کره‌ی فرضی قرار دارد و منابع صوتی فرضی با مختصات (X،Y،Z) نسبت به مرکز این کره واقع هستند. تفاوت تکنیک‌های تولید صدای سه‌بعدی، در پوشش‌دادن یا ندادن بخش‌هایی از این کره‌ی‌فرضی است. با نگاهی به تصویر ۲ دید بهتری نسبت به محدوده‌ی شکل گیری تصویر – سیستم باینورال– پیدا خواهیم کرد.



تصویر ۲ – محدوده‌ی شکل گیری تصویر در سیستم‌های سه‌بعدی



تصویر ۳ – مقایسه‌ی محدوده‌ی تصویر صوتی سه سیستم مونو، استریو و سه‌بعدی

و موقعیت مخاطب در آن نسبت به صحنه

با مقایسه‌ی سه تصویر بالا که مجددا و در کنار هم آمده‌اند می توان به مندرجات جدول صفحه‌ی بعد رسید.

نوع سیستم‌ها	محدوده‌ی بالقوه‌ی دکوپاژ ازنظر فیزیکی	محدوده‌ی بالقوه‌ی دکوپاژ ازنظر زیبایی‌شناختی	موقعیت صحنه نسبت به مخاطب
مونو	محور X ها	عمق یا فاصله	روبه‌روی مخاطب
استریو	محورهای X و y	عمق و جهت	روبه‌روی مخاطب
سه‌بعدی	محورهایX و Yو Z	عمق، جهت و ارتفاع	مخاطب را احاطه کرده است.

جدول۱ – مقایسه‌ی سیستم‌های مونو، استریو و سه‌بعدی ازنظر محدوده‌ی بالقوه‌ی دکوپاژ و موقعیت مخاطب نسبت به صحنه‌ی شنیداری

جدول بالا گفته‌های آرو(۲۰۰۷) را در مورد سیستم‌های استریو تایید می‌کند؛ استریو صحنه‌ی متعارف تئاتر را به یاد می‌آورد که در آن بازیگران در مقابل تماشاگرانی قرار دارند که مقابل صحنه نشسته‌اند. این در حالی است که در نمایش‌سه‌بعدی صحنه تماشاگران را احاطه کرده است. در نمایش‌استریو، صحنه به تماشاگران اجازه می‌دهد که نمایش را بدون آن که در آن حضور داشته باشند، دنبال کنند. گفتیم که در یک نمایش خوش‌ساخت مخاطب می‌تواند با یکی از شخصیت‌ها، اغلب قهرمان داستان، همزادپنداری کند و باز هم گفتیم که صدای فضایی می‌تواند شنونده را در داستان غوطه‌ور کند و بنابراین همزادپنداری بیشتری را در شنونده موجب شود. اما در مورد این نکته‌ی‌تناقض‌آمیز هم گفته بودیم که اگر نمایش‌رادیویی در تخیل شنونده اتفاق می افتد، آیا بازتولید رسانه واقعا مهم است؟ آیا مونو، استریو، هدفون یا یک جفت بلندگو (برای پخش نمایش‌رادیویی) مناسب نیستند؟ آرو پاسخ این سوال را این‌طور داده بود که به دلیل اینکه صدای‌سه‌بعدی(در مثال آرو نمایش شبه سه‌بعدی سورند[۲۲]) به گوش‌دادن طبیعی انسان نزدیک‌تر است. بنابراین خستگی شنیداری کمتری می‌آورد. (آرو، ۲۰۰۷: ۱) اما چرا صدای فضایی همزادپنداری بیشتری می‌آورد؟ ما در این‌جا ضمن پذیرش نظر آرو از نظریه‌ی تخیل برای روشن‌تر شدن ابعاد زیبایی‌شناختی ماجرا استفاده می‌کنیم.

کاربرد نظریه‌ی تخیل در تفاوت سیستم‌های مونو، استریو و سه‌بعدی ازنظر زیبایی‌شناختی

در این نظریه کوری، تخیل را به نوعی با شبیه‌سازی معادل می‌کند؛ وی می‌گوید:

برای اینکه "چگونگی دانستن" را بدانیم باید خودمان را جای شخص دیگری بگذاریم

تا همان اطلاعات حسی را دریافت کنیم که شخصیت اصلی داستان دریافت می‌کند. بدین‌معنی که ابتدا با تخیل خود را در موقعیتی قرار می دهیم و سپس تخیل می‌کنیم که در آن موقعیت چه واکنشی نشان بدهیم (کوری، ۱۳۹۳: ۱۵۳و۱۵۴).

اما همیشه این اتفاق به‌صورت‌کامل رخ نمی‌دهد. ما فقط تا آن‌جا پیش می‌رویم که الگوی ذهنی شخصیت اصلی داستان را درک کنیم، بدون اینکه عمل‌گرهای حسی‌مان را ولو به صورت برون‌خط فعال کنیم. کوری نوعی از تخیل را همین فرایند به جریان‌انداختن حالت‌های‌ذهنی به صورت برون‌خط ارزیابی‌می‌کند و می‌گوید این زمانی است که درگیر داستان شویم. وی سپس دو نوع تخیل را تعریف می‌کند: تخیل اولیه و تخیل ثانویه؛ کوری تخیل‌اولیه را جهت فهم امور داستانی می‌داند. اما اگر وارد حوزه‌ی بازسازی احساسی موقعیت شخصیت شویم، تخیل‌ثانویه روی‌می‌دهد. در حقیقت تخیل‌ثانویه "تخیل تجربه‌ی شخصیت هاست" (کوری، ۱۳۹۳: ۱۶۱). کوری این نظریات را برای درک بهتر سینما، در کتاب ارزنده اش **تصویر و ذهن** بیان کرده است. اما برای تطبیق این نظریه در نمایش رادیویی چه باید کرد؟ در نمایش رادیویی مانند سینما دو سطح درگیری با داستان وجود دارد؛ الف- درگیری متنی ب- درگیری فیزیکی و فنی اگر یک بار دیگر به توضیح آرو برگردیم، او درباره‌ی نمایش‌استریو به مثابه‌ی صحنه‌ی سنتی تئاتر، می‌گوید و از پیوند میان مخاطب و شخصیت اصلی داستان سخن می‌گوید؛ این پیوند در نمایش‌رادیویی با مشکلات فنی، یا مثلا جاگیرنشدن مخاطب در جای درست، در نمایش‌استریو و.... ممکن است ازبین برود. این بدین معنی است که ممکن است درگیری‌داستانی موجود باشد اما مشکلات فنی موجب فاصله‌گذاری با جهان نمایش و درگیرنشدن فیزیکی شود. درحقیقت در این‌گونه نمایش‌ها شبیه‌سازی ابتدا با درگیری داستانی آغاز می‌شود، چراکه استریو و مونو صدای جهان نمایش را نزد ما می‌آورند بدون آن‌که ما را به آن ببرند. در نمایش‌استریو، مانند تئاتر داستان را می‌بینیم و اگر با شخصیت‌های داستان هم‌دردی کردیم، با آن‌ها همزادپنداری می‌کنیم و سعی می‌کنیم خودمان را در موقعیت شخصیت قرارداده و در ذهنمان تجربه‌های او را تخیل کنیم. به‌عبارت‌دیگر، در نمایش‌های رادیویی مونو و استریو، نقش تخیل درگیری در امور داستانی است و شبیه‌سازی در امور داستانی صورت‌می‌گیرد. در نمایش‌رادیویی‌سه‌بعدی قضیه قدری پیچیده‌تر است. شبیه‌سازی ابتدا ازنظر فنی شکل‌می‌گیرد؛ بدین‌معنی‌که مخاطب از همان بدو امر، همان ورودی‌های‌اطلاعاتی را دریافت می‌کند که شخصیت‌اصلی دریافت کرده است(در شرایطی که POL[۲۳] شخصیت اصلی و مخاطب بر هم منطبق یا بسیار نزدیک به هم باشند).در نمایش‌سه‌بعدی ما جهان شنیداری را بازتولید می‌کنیم و فرد را در آن قرار می‌دهیم، به‌همین‌دلیل مخاطب قبل از اینکه درگیر امور داستانی شود، درگیر امور فیزیکی و فنی می‌شود و ما قبل از اینکه مخاطب تصمیم بگیرد وارد حوزه‌ی تخیل‌ثانویه شود، او را به‌اجبار در این حوزه قرار می‌دهیم. اگر این درگیری فیزیکی و فنی منجر به درگیری‌داستانی نشود، مخاطب نمایش را دنبال نخواهد کرد! در شرایط ویژه اتفاقاتی خارق‌العاده‌تر هم می‌افتد؛ ما از تخیل برای شبیه‌سازی الگوهای ذهنی شخصیت اصلی داستان استفاده می‌کنیم و

فرض‌می‌کنیم که خودمان در موضع شخصیت اصلی قرار گرفته ایم. حال فرض کنید که در نمایش سه‌بعدی،POL ما منطبق بر شخصیت اصلی داستان است و ما ازنظر فیزیکی به جای شخصیت زبان‌بسته‌ای قرار گرفته‌ایم که در یک اتاق بازجویی قرار دارد و تصمیم دارد هرگز سکوتش را نشکند، یا شخصی است که به علت بیماری قدرت تکلمش را ازدست داده است. دراین‌صورت تمام اطلاعات داستانی ما از شخصیت اصلی داستان، توصیفاتی است که از زبان شخصیت‌های دیگر داستان می‌شنویم(اگر قصد توصیف داشته باشند!). در این حالت دیگر شبیه‌سازی ذهن شخصیت اصلی کمتر امکان‌پذیر به‌نظر می‌رسد؛ چراکه توسط نویسنده و کارگردان نمایش در موقعیتی قرار داده شده‌ایم که خودمان با ویژگی‌های‌فردی‌مان باید در آن تصمیم بگیریم و بیندیشیم و چون درعمل قدرت تغییر در نمایش را نداریم(در مورد اول دست وپایمان بسته است و در مورد دوم قدرت حرکت هم نداریم)، تنها به عنوان ناظری درونی حس می‌کنیم و واکنش‌هایمان را به صورت برون‌خط فعال می‌کنیم که گاه ممکن است این مسأله منجر به واکنش‌های‌بیرونی هم بشود. در این‌جا به تعداد مخاطبان داستان، شیوه‌ی درک ذهنی متفاوت وجود دارد؛ این همان‌چیزی است که من "الگوی‌شخصیت‌خاموش" می‌نامم که الگوی تولید بسیاری از نمایش‌های‌باینورال است. این حالت خاص، برای نمایش‌های مونو و استریو ممکن نیست به این دلیل که ما هرگز نمی‌توانیم مخاطب را در شرایط فیزیکی دنیای واقعی قرار دهیم. همین مسأله است که نمایش‌رادیویی‌سه‌بعدی را وارد عرصه‌ی واقعیت مجازی می‌کند.

اتاق بازجویی

"اتاق بازجویی" نمایش هشت دقیقه‌ای، محصولی است از دانشجویان رشته‌ی تکنولوژی–هنر رسانه[۲۴] دانشگاه کی. تی. اچ[۲۵] سوئد که در سایت یوتیوب بارگذاری شده است.

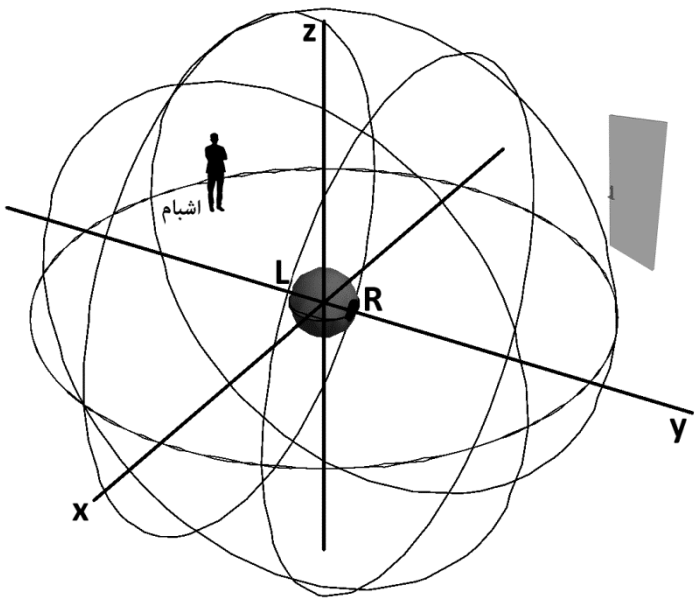
(3D Sound The Interrogation Chamber-Amazing Binaural، 2011)

متن این اثر که در این‌جا پیاده‌سازی و ترجمه شده است، توسط آنتون وارنهگ[۲۶] و فقط برای تولید نمایش به شیوه‌ی باینورال نگاشته شده است. بخش‌هایی از این اثر (که در حد یک پاره گفتار و چند کلمه)که نامفهوم بوده‌اند با عنوان "نامفهوم"مشخص شده‌اند. تلاش شده است که برای اصطلاحات بومی، معادل فارسی جایگزین شود. این نمایش با تکنیک سر مصنوعی[۲۷] ضبط شده و پس از ضبط هیچ جلوه‌ی صوتی‌ای به آن اضافه نشده است.

اتاق بازجویی[۲۸]

"اشخاص بازی:جاناتان[۲۹]، تارچر[۳۰]، شان[۳۱]، برونو[۳۲]، اشبام، پلیس یک، پلیس دو

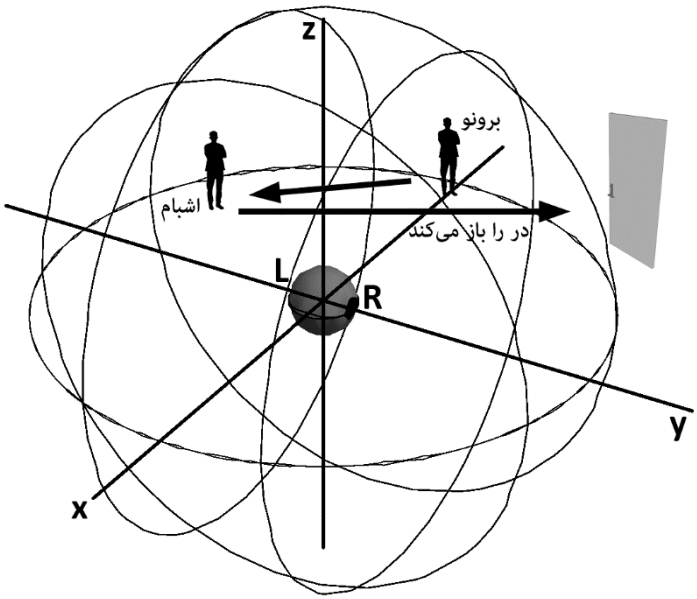
اشبام:(ناله می‌کند)اوه، پس تو بیداری... روز خوشته که زنده‌ای... اما نمی تونی طاقت رفتارای تارچر رو بیاری، هنوز نیومده... آخ.... فقط... فقط صدات در نیاد!"



تصویر ۴- میزانسن در اتاق بازجویی بخش اول

در جمله‌ی اول اشبام با جاناتان صحبت می‌کند؛ شخصیتی که در تصویر ۴ به صورت آدمکی مشخص شده است. موقعیت فیزیکی جاناتان در تمام طول نمایش ثابت است. گوش‌های چپ‌وراست جاناتان، گوش‌های ما به عنوان مخاطب است و درنتیجه POL یا نقطه‌ی شنیداری او بر نقطه‌ی شنیداری ما به‌عنوان مخاطب منطبق است. اما در همین ابتدای نمایش نویسنده برای اینکه همزادپنداری بیشتری بین ما و جاناتان ایجاد کند از وی می خواهد که "صدایش در نیاید!"(الگوی شخصیت خاموش). این همان جمله‌ای است که به‌نوعی سکوت جاناتان را توجیه می‌کند و باعث می‌شود که او در طول نمایش لام تا کام سخن نگوید تا میان ما و جاناتان "فاصله گذاری" نکرده باشد. اما حقیقت این است که ما از زاویه‌ی نگاه جاناتان به حوادث نگاه می‌کنیم و از پس لایه‌ی معنایی ذهن وی، حوادث برای ما معنا می‌شود.

"برونو:خفه شو آشغال چرک کثیف!(اشبام را کتک می‌زند)شانس آوردی که تو روسیه زنده موندی، با اینکه حدودا دو روزه توی این اتاقک زندانی هستی... (فک کردم هواتو دارن!)از آمریکایی‌های احمق بیشتر از این انتظار می رفت. (در را باز می‌کند.)"



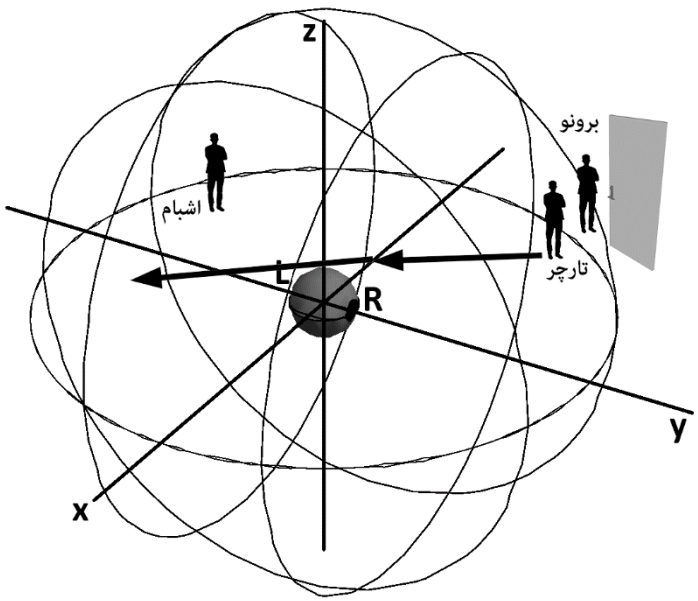
تصویر۵- دکوپاژ در اتاق بازجویی بخش دوم

برونو در این‌جا به ما می‌گوید که حوادث در اتاقکی در آمریکا روی می‌دهد و جاناتان زمانی را در روسیه گذارنده است و اکنون بیش از دو روز است که در این‌جا زندانی است. (تصویر شماره ی پنج در بالا، میزانسن گفت‌وگوی قبل از توضیح در نمایش است و برای توصیف بهتر موقعیت شخصیت‌ها در سیستم باینوال آورده شده است.)

مثال زیر نمونه ی گفت‌وگو و میزانسن جهت بهتر روشن کردن نمایش سه‌بعدی باینورال است:

"تارچر(وارد می‌شود):چرا کسی دستمزد تفسیرهای درست و حسابی این تو رو بهت نمی ده برونو؟ لطفا برو اون کنج وایسا!

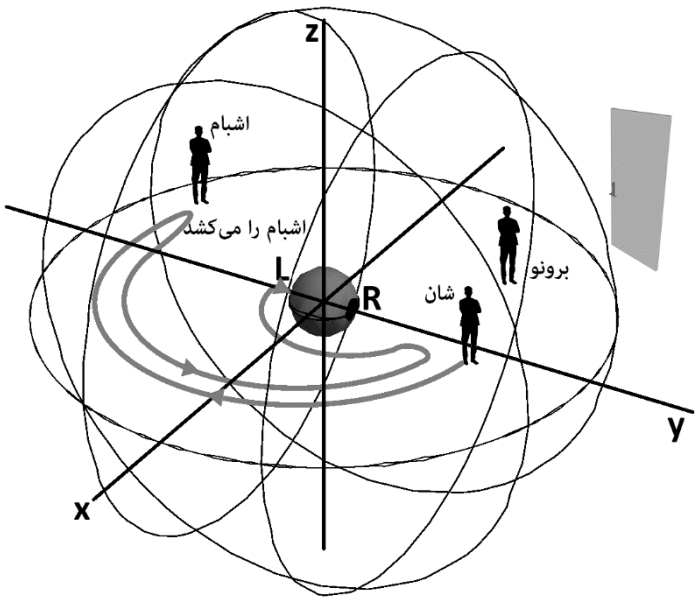
برونو: من دست راستتم."



تصویر ۶- دکوپاژ در اتاق بازجویی بخش سوم

شان: صبر کن... صبر کن... یه دقیقه وایسا! اشبام؟ تو به اندازه‌ی کافی تماشا کردی نه؟
اشبام (ناله می‌کند): بله... بله!
شان: خوب... خوب... خوب... اینطوری نمی شه! (با چسب دهان اشبام را می بندد، اشبام اول تقلا می‌کند و کم کم فریادهایش زیر چسب نامفهوم می‌شود.)
شان: قبل از اینکه بیرون رو ببینی... (اشبام همچنان تقلا می‌کند) باید بمیری! (اره را روشن می‌کند و با آن اشبام را می کشد.)"

این یکی از دردناک‌ترین و خشن‌ترین صحنه‌های نمایش است. نویسنده مشخص نمی‌کند که شان چگونه اشبام را می‌کشد و آن را به‌تخیل شنونده واگذار می‌کند؛ به‌نوعی که ما درحالی‌که فریادهای اشبام و صدای اره را می شنویم هرکدام مرگ ذهنی خودمان را برای اشبام متصور می‌شویم.



تصویر۷– دکوپاژ در اتاق بازجویی بخش دوازدهم

الگوی شخصیت خاموش در "اتاق‌بازجویی"

در این نمایش، ویژگی‌های‌متنی وجود دارد که از همان الگوی شخصیت خاموش پیروی می‌کند. در این‌جا شخصیت‌پردازی جاناتان حداقلی است. نقطه‌ی شنیداری ما به‌عنوان مخاطب بر او منطبق است و ما داریم اتفاقاتی را که برای او می‌افتد به‌طورمستقیم می شنویم و ازنظر شنیداری در شرایط فیزیکی قرار می‌گیریم که جاناتان قرارگرفته‌است. بنابراین قبل از اینکه درگیر داستان شویم، درگیر شرایط فیزیکی جاناتان می‌شویم. علاوه‌براین جاناتان شخصیتی منفعل است، گفت‌وگو ندارد و جز شنیدن هیچ کاری نمی‌تواند بکند و تنها حاضر و ناظر بر اتفاقاتی است که پیرامون او می‌گذرد. حال فرض کنید این نمایش به صورت مونو یا استریو برای ما پخش می شد؛ با توجه به اینکه دیگر نقطه‌ی شنیداری ما منطبق بر نقطه‌ی شنیداری جاناتان نبود، به جای اینکه ما دقیقا جای او در صندلی بازجویی قرار داشته باشیم در حکم ناظر سومی بودیم که بازجویی‌ها را نگاه می‌کند یا به‌عبارتی‌بهتر می‌شنود؛ دراین‌صورت نمایش تبدیل به تک‌گویی‌های بلندبالای چند شخصیت دیگرآزار می‌شد. نکته‌ی دیگری که می‌توان درباره‌ی ایده‌ی اصلی داستان اتاق بازجویی گفت این است که در این داستان محور یک اتاق بازجویی است؛ جایی که اغلب فضا تاریک است، و بازجوها برای گرفتن اعتراف از متهم دور سر او می‌چرخند و با نجواهای تهدیدآمیز سعی می‌کنند از وی اعتراف بگیرند. جالب این‌جاست که در این‌جا پیرنگ داستان نیز در خدمت این میزانسن مارپیچ قرار دارد و حرکات طبیعی بازجو، با میزانسن انتخاب شده و ویژگی‌های فنی سیستم منطبق

است. در این‌جا ویژگی‌های زیر را، در این نمایش موردبررسی قرار می دهیم:

ایده	بر اساس تم بازجویی، منطبق بر ویژگی‌های فنی سیستم و نوع میزانسن
گونه	جنایی
شیوه‌ی نگارش	محوریت داستان شخصیتی خاموش است که به توصیه‌ی شخصیت دیگر داستان سکوت کرده است. تمام ماجرا برای شخصیت منفعلی اتفاق می‌افتد که شاهد، حاضر و ناظر بر ماجراست، اما خود عکس‌العملی ندارد. موردی که در نمایش‌های دیگر باینورال هم مثل سری آرایشگاه[۳۳] و اتاق[۳۴] و... بسیار به‌چشم می‌خورد. سکوت شخصیت اصلی در این داستان ابدا از روی بزدلی نیست بلکه مبتنی بر وجه دراماتیک و ویژگی‌های فنی سیستم باینورال است.
روایت و POL	روایت اول شخص که در آن بی‌واسطه در جریان حوادثی که برای شخصیت اصلی می‌افتد قرار می گیریم و از این نظر POL شخصیت اصلی بر مخاطب منطبق است.
میزانسن	میزانسن مارپیچ مبتنی بر دو حرکت اصلی پن بین گوش چپ‌وراست و زوم در آن دو. این حرکات در نمایش‌های دیگر باینورال مثل سری آرایشگاه و اتاق هم به‌چشم می‌خورد.
حرکت	در این‌جا میکروفن ثابت و بازیگران در حال حرکتند.
پرسپکتیو	واقع‌گرایانه. در ضبط باینورال به خاطر اینکه سر مصنوعی حکم شاهد عینی را دارد و درواقع مخاطب را به صحنه می‌برد .همه‌چیز واقع‌گرایانه است به‌جز در بعضی ابعاد که اشکال جهت‌یابی در عقب- جلوی سر رخ می‌دهد و باعث می‌شود پرسپکتیو جهان واقعی به‌هم بریزد.

جدول ۲ بررسی ویژگی‌های متنی و اجرایی نمایش‌های رادیویی در نمایش اتاق بازجویی

این‌جا باید این نکته را درنظر بگیریم که بیشتر نمایش‌های باینورالی که نگارنده با آن‌ها برخورد داشته است، بر اساس شیوه‌ی روایی و فنی اتاق بازجویی بوده است. اما شیوه‌ی دیگری از ضبط وجود دارد که در آن سر مصنوعی در حکم شخصیت اصلی نیست و تنها ناظر و دانای کلی است که در همه‌ی حوادث حضور دارد. این شیوه از روایت در نمایش باینورال که از ویژگی‌های فنی این سیستم در خدمت روایت استفاده نمی‌کند، نزدیک به شیوه‌ی دوربین چشم‌چران[۳۵] در سینماست با این فرق که در ضبط باینورال[۳۶] ابعاد به‌صورت‌واقعی حفظ می‌شوند. (مثالی برای این نمایش می‌تواند نمایش رادیویی بشکه‌ی شراب[۳۷] از سری نمایش‌های وحشت شب‌های هالووین[۳۸] باشد.)

ایده	آزاد
گونه	آزاد (معمولا جنایی، وحشت و رازآلود در نمونه‌های شنیده‌شده)
شیوه‌ی نگارش	آزاد
روایت و POL	اول‌شخص یا سوم‌شخص؛ با این تفاوت که در این‌گونه نمایش‌ها شخصیت اول تک‌گویی یا خودگویی دارد و در سوم‌شخص راوی دانای‌کل است. زاویه‌ی دید معمولا در اختیار خود سر مصنوعی به‌عنوان چشم‌چران (ناظر کل)است.
میزانسن	بر اساس زاویه‌ی حضور سر مصنوعی در صحنه و به انتخاب کارگردان
حرکت	میکروفن می‌تواند ثابت یا درحال‌حرکت باشد.
پرسپکتیو	واقع‌گرایانه. در ضبط باینورال به خاطر اینکه سر مصنوعی حکم شاهد عینی را دارد و درواقع مخاطب را به صحنه می برد همه‌چیز واقع‌گرایانه است به‌جز در بعضی ابعاد که اشکال در جهت یابی عقب-جلو روی می‌دهد و باعث می‌شود پرسپکتیو جهان واقعی به‌هم بریزد.

جدول ۳ بررسی ویژگی‌های متنی و اجرایی نمایش‌های رادیویی در نمایش‌های باینورال چشم‌چران

در این‌جا روایت و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در خدمت ویژگی‌های فنی سیستم باینورال نیست. چرا که در این سیستم مخاطب ازنظر فنی در مرکز قرار دارد اما در داستان مخاطب در جایگاه شخصیت اصلی قرار ندارد و تنها ناظر است.

نتیجه‌گیری

در نظریه‌ی تخیل گفته‌می‌شود که ما برای اینکه شخصیت‌اصلی داستان را درک کنیم از تخیل به‌مثابه شبیه‌سازی ذهن او استفاده می‌کنیم. اما نمونه‌های موجود باینورال، ما را به شیوه‌ی‌نگارش که نگارنده آن را "الگوی شخصیت خاموش" نامیده است، رهنمون می‌کند.

-در این شیوه شخصیت اصلی در طول نمایش هرگز سخن نمی‌گوید و شخصیت‌پردازی او تنها موقعیت او را نسبت به شخصیت‌های دیگر در داستان به ما نشان می‌دهد؛ اطلاعات درباره‌ی این شخصیت از طریق توصیفات شخصیت‌های دیگر اطلاع‌رسانی می‌شود.

- این شخصیت داستان منفعل تنها حاضر و ناظر بر اتفاقاتی است که برای وی رخ می‌دهد.

-POL یا نقطه‌ی شنیداری منطبق بر مخاطب است؛ به‌عبارت‌دیگر مخاطب به‌عنوان شخصیت اصلی درنظر گرفته می‌شود.

-روایت اول شخص است ازاین‌نظر که هرچه ما می‌شنویم از لایه‌ی معنایی ذهن شخصیت اصلی عبور کرده است.

این شیوه‌ی نگارش و روایت به این دلیل ایجاد شده است که مخاطب از ابتدا با نمایش درگیری فیزیکی و فنی پیدا می‌کند و ورودی‌های حسی فیزیکی شخصیت اصلی را قبل از درگیری با داستان دریافت می‌کند. بخشی از ویژگی های شخصیتی خود را به‌عنوان شخصیت اصلی قصه، به داستان وارد می کند. یعنی ماقبل از اینکه درگیر شبیه‌سازی برای فهم داستان شویم(تخیل اولیه)، تجربه‌ی شخصیت اصلی را درک می‌کنیم(تخیل ثانویه). این تجربه تنها شامل تجربه‌ی موقعیتی می‌شود که نویسنده برای مخاطب فراهم کرده است، این بدین‌معنی نیست که شیوه‌های نگارش کلاسیک برای نمایش‌رادیویی ممکن نیست. بلکه شیوه‌ای را نشان می‌دهد که تنها و تنها خاص نمایش رادیویی سه‌بعدی است، بنابراین می توان نتیجه گرفت که نمایش رادیویی سه‌بعدی در تنظیم، نگارش و شیوه‌ی داستان‌پردازی از "الگوی‌شخصیت‌خاموش" پیروی می‌کند.

علاوه‌براین، نمونه‌های موجود در نمایش باینورال با الگوی‌شخصیت‌خاموش، ما را متوجه گونه‌ای دکوپاژ می‌کند که مبتنی بر حرکات پن بین گوش راست‌وچپ مخاطب و زوم در آن‌هاست. در این‌گونه نمایش‌ها، شخصیت‌های دیگر پیرامون مخاطب به‌عنوان شخصیت اصلی می‌گردند. نقشه‌ی صوتی این نمایش‌ها نوعی میزانسن مارپیچ را به ما نشان می‌دهد این میزانسن معمولا از پیرنگ‌هایی استفاده می‌کنند که این حرکات مارپیچ را توجیه کند؛ پیرنگ‌هایی مثل بازجویی یا مشتری آرایشگاه بودن و...به‌طورکلی پی‌رنگ‌هایی که می‌توان با آن نقطه‌ی شنیداری شخصیت اصلی و مخاطب را برهم منطبق کرد؛ را می‌توان انتخاب کرد. این سبک‌های روایی هر یک پی‌رنگ‌ها و ایده‌های خاصی(پی‌رنگ‌های بیماری‌های روحی، بازجویی و...) را با خود به همراه داشتند که جدا از پی‌رنگ‌هایی که برای نمایش‌های مونو و استریو انتخاب می‌شدند، نبود. این نشان می‌داد که نمایش‌رادیویی سه‌بعدی ازنظر ماهیت‌ایده‌پردازی با نمایش‌های مونو و استریو تفاوتی نمی‌کند اما پی‌رنگ‌هایی هستند که برای این‌گونه نمایش‌ها بیشتر و یا کمتر مناسبند. اما در مورد گونه و ژانر مناسب نمایش‌رادیویی باید گفت، که درصد کثیری از نمونه‌های‌موجود را نمایش‌های ژانر وحشت تشکیل می‌دهند. شاید این مساله به این دلیل است که ژانر وحشت بیشتر از گونه‌های دیگر فضاسازی مبتنی است.

■ پی‌نوشت‌ها

۱- Jane Turner
۲- Albert's Bridge
۳- Tom Stoppard
۴- Clufton Bay
۵- Guralnick

۶- Mono: روش‌های گوناگونی برای تولید و ارایه‌ی صدا وجود دارد. ساده ترین آن ها ضبط همه‌ی صداها از طریق یک کانال است که بر روی یک خط ضبط می شوند. این خط هنگام ارایه مجدد صدا از طریق یک یا چند بلندگو پخش می شود. رادیو و سینما در دهه‌ی سی میلادی به همین روش کار می کردند (دست نامه ی مهندسی صدا(نسخه‌ی ویرایش اول)، ۱۳۹۳: ۱۶۷)

۷- Stereo :سیستمی که از دو یا چند میکروفن که روبه‌روی یک منطقه ی مشخص کار گذاشته شده‌اند، استفاده می‌کند و با کانال‌های تقویت‌کننده به دو یا چند بلندگو متصل است (وندرلی و یوسا، ۲۰۱۱: ۴۳) در سیستم استریو نسبت به سیستم های دیگر دقت بیشتری وجود دارد (جی‌هند و ترینر، ۲۰۱۱:۱۳۷)اگر همه ی شرتیط شنیداری درست باشد، آنوقت میکروفن استریو می تواند علاوه بر فاصله ی شنونده، رفتن شخصیت‌ها به چپ، راست و مرکز صحنه را نشان دهد. (جی‌هند و ترینر، ۲۰۱۱: ۱۳۳&۱۳۲)

۸- Hearing
۹- Listening

۱۰- تفاوت شنیدن و گوش دادن در این‌جاست که شنیدن عملی غیرارادی درحالی‌که گوش دادن عملی ارادی است که معمولا با دقت عمل زیادی همراه است.

۱۱- Spatial Audio: صدایی سه‌بعدی یا سورند

۱۲- جایگذاری صدا: ترسیم میزانسن برای ابژه‌های شنیداری در یک صحنه ی سه‌بعدی فرضی را جای‌گذاری صدا می‌گوییم.

۱۳- بازتولید ویژگی‌های فضایی: یعنی ویژگی‌های فضایی صدا را در هنگام ضبط اعم از مختصات هندسی و شدت صوت را دوباره تولید کنیم.

۱۴- Snow
۱۵- Binaural
۱۶- Wanderley & Sousa
۱۷- Inside head

۱۸- ر.ک "تصویر و ذهن"، گریگوری کوری، محمد شهبا

۱۹- Imagination General Theory
۲۰- Simulation
۲۱- Offline

۲۲- به‌این‌دلیل به صدای سورند، صدای شبه سه‌بعدی می گوییم که به‌جای اینکه ابژه‌های شنیداری روی یک کره‌ی فرضی به مرکزیت مخاطب جای‌گذاری شوند، روی یک دایره به مرکزیت او جایگذاری می شوند، به‌معنای‌دیگر، در سیستم سورند مختصات ابژه‌های شنیداری با xها و yهای مختلف و $z=c$یعنی یک عدد ثابت است.

۲۳- POLیا Point of listening معادل نقطه ی شنیداری است، منطقه‌ای از تصویر صوتی که قرار است توجه شنونده به آن معطوف شود. تقریبا چیزی معادلPOV بااین‌تفاوت که گوش مانند چشم روی یک نقطه تمرکز نمی‌کند. (Beck)

۲۴- Media Art Technology
۲۵- K.T.H Royal Institute of Technology
۲۶- Anton Warnhag
۲۷- Dummy Head

۲۸– The Interrogation Chamber

۲۹– Jonatan

۳۰–Torturer معنی شکنجه‌گر هم می‌دهد اما در این‌جا به‌عنوان نام شخص ترجمه شده است.

۳۱– Sean

۳۲– Bruno

۳۳– Virtual Barber shop :یکی از اولین نمایش‌های رادیویی باینورال که در ایران منتشر شد.

۳۴–The Room

۳۵– چشم‌چرانی عبارت است از تماشای فعالیت آدم‌ها بدون اینکه به این کار وقوف داشته باشند. این اغلب به این معناست که عمل نگاه کردن دزدکی است یا تلویحا به معنی دزدانه نگاه کردن است. ما پول می دهیم و به سینما می رویم اما به محض اینکه روی صندلی قرار می‌گیریم، در جایگاه سوژه‌ی ناظری که ماجرای آدم‌ها را روی پرده تماشا می کند، بدون اینکه آن آدم ها خبر داشته باشند که در معرض تماشا هستند... بااین‌حال چشم‌چرانی فقط به موقعیت بیننده محدود نمی شود. دوربینی که در آغاز، کنش را فیلمبرداری کرد، نیز یک "چشم چران" است. (هیوارد، ۱۳۸۸: ۶۸)

۳۶–درسیستم باینورال از یک سر مصنوعی، دو کانال تقویت‌کننده و دو هدفون مستقل استفاده می شود و اثر ایجادشده توسط آن درست مانند شنیدن طبیعی انسان است (وندرلی و سوسا، ۲۰۱۱، p. ۴۳)

۳۷– Cask of Amontillado

۳۸– Horror Radio Plays-Halloween Scary Audio Stories

■ فهرست منابع

– Aro، E. (2007). Surrond Sound in Radio Drama. *ILLUSIONS IN SOUND-AES 22nd UK Conference*، (pp. x1- - x7-). Finland.

-Beck، A. (n.d.). *point of listening in radio plays*. Retrieved 2015، from http://www.savoyhill.co.uk/technique/pol.html

-J.Hand، R.، & Traynor، M. (2011). *The Radio Drama Handbook*. United states: Continuum International Publishing Group.

-The Interrogation Chamber-Amazing Binaural 3D Sound. (2011). Retrieved 2015، from Youtube: www.youtube.com/watch?v=u163wC6mP2A

-Turner، J. (1996). *The Dictionary of Art*. USA: Oxford University Press.

-Wanderley، F.، & Sousa، J. (2011). *The Development of a Virtual Studio for monitoring Ambisonic based multichannel loudspeaker arrays through headphones*. UK: unpublished Master's thesis.University of York.

–دست‌نامه‌ی مهندسی صدا(نسخه ی ویرایش اول). (۱۳۹۳). تهران: سازمان صداوسیما.

–راهیل قوامی، ف. (۱۳۸۶). **فرم و محتوا در دنیای افلاطون با توجه به هنر و اثر هنری به ویژه نقاشی**. ۱۱۸ – ۱۶۳، خیال.

–کوری، گ،. (۱۳۹۳). **تصویر و ذهن** ،م. شهبا، مترجم، تهران، مینوی خرد.

–مرادیان، غ. (۱۳۸۸). **تحلیل تطبیقی درام رادیویی و درام صحنه ای از دیدگاه زبان شناسی**. پایان نامه کارشناسی ارشد. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

– هیوارد، س. (۱۳۸۸). **چشم چرانی/بت سازی. در مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی**، ف. محمدی، مترجم.، صفحه ۶۸. تهران: هزاره ی سوم.

مطالعه تطبیقی دو کاراکتر شاخص تاریخ نمایش ایران و ترکیه : پهلوان‌کچل و قره‌گز

فهیمه میرزاحسین

تاریخ دریافت مقاله: ۱۸/ ۱۱/ ۱۳۹۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۳۱/ ۰۱/ ۱۳۹۵

مطالعه تطبیقی دو کاراکتر شاخص تاریخ نمایش ایران و ترکیه : پهلوان‌کچل و قره‌گز

فهیمه میرزاحسین
مربی، دانشکده سینماتئاتر، دانشگاه‌هنر تهران

چکیده

در میان نمایش سنتی کشورهای مختلف جهان نمایش عروسکیِ خیمه‌شب‌بازیِ پهلوان‌کچلِ ایران و نمایش قره‌گزِ ترکیه دو نمونه با شباهت‌های بسیارند گرچه تفاوت‌های چشمگیری هم دارند که بدیهی‌ترین‌شان در شیوه اجراست. پهلوان‌کچل به شیوه دستکشی و قره‌گز به شیوه نمایش عروسکی سایه‌ای اجرا می‌شود. این مقاله قصد دارد تا با نگاه تحلیلی وام‌گرفته از ادبیات تطبیقی با تمرکز بر مکتب فرانسه ساختار هر دو نمایش را بررسی کرده و سپس با شخصیت‌شناسیِ، ریشه ماندگاری پهلوان کچل و قره‌گز را در جوامع مبداءشان یافته و با یکدیگر تطبیق کند. زیرا هر دو نمایش در بستر توده مردم متولد شده، زندگی کرده و به امروز رسیده‌اند و هر دو در تلاشند تا راهی نیز به آینده پیدا کنند. پس با توجه به شباهت‌های فراوان آنها می توان ریشه‌های فرهنگی مشترکی را میان تماشاگرانشان در ایران و ترکیه یافت. پهلوان‌کچل و قره‌گز دو قهرمان ملی عروسکی هستند که ضمن شباهتهای ظاهری و رفتاری‌شان با حضور در نمایش به گسترش آموزه‌های دینی- اخلاقی، سیاسی- انتقادی و البته فرهنگی- اجتماعی می‌پردازند. آن دو می‌دانند که راه ارتباطشان با تماشاگر طنز چه در کلام و چه در شکل ظاهری، موسیقی و درنهایت خلق فضاهای شاد است. روش این تحقیق تحلیلی - توصیفی بر اساس منابع موجود کتابخانه‌ای و مقالات مستخرج از پایگاه‌های معتبر اینترنتی است و البته تجربیات نگارنده در خصوص اجراهای متعدد نمایش پهلوان‌کچل طی سالیان متمادی و حضور در اجراهای متعدد قره‌گز نیز روش تجربی را به‌روش‌کلی پژوهش می‌افزاید. در پایان، پژوهش پیش‌رو به دنبال یافتن درکی از مخاطب امروز این نمایش‌ها برای تحول موردنیازشان در آینده است زیرا هر دو نمایش با شرایطی بسیار شبیه به هم در معرض خطر بی‌توجهی تماشاگران و در نهایت "از یاد رفتن" هستند.

واژگان کلیدی: خیمه‌شب‌بازی، پهلوان‌کچل، نمایش عروسکی دستکشی، قره‌گز، نمایش سایه، ادبیات‌تطبیقی

مقدمه

ادبیات تطبیقی چیست؟ تلاش برای تعریف این ادبیات بسیار سخت است اما به‌طورخلاصه می‌توان گفت: "وارد شدن به قلمرو مطالعه، شناخت فرهنگ‌ها و آثار و اندیشه های بشری" و در مفهومی دیگر ادبیات تطبیقی "مبتنی بر مقایسه متون همسان و بررسی مفاهیم و مضامین مشترک و احیانا نزدیک به هم است." (پیرانی، ۱۳۸۴: ۷۸ و ۷۹) هدف از ادبیات تطبیقی نیز "تجزیه و تحلیل حقایق از مجاری تاریخی" معین شده است زیرا بیش از هرچیز "ادبیات تطبیقی دلالت و مفهومی تاریخی دارد" (غنیمی هلال،۱۳۷۳: ۳۶ و ۳۲)

دو قرن از تولد ادبیات تطبیقی در جهان می گذرد. فرانسه را زادگاه آن می دانند. جایی‌که از اوایل قرن نوزدهم فرانسوا ویلمن[۱]، ژوزف تکست[۲] و معاصرانشان دور هم جمع شدند و مکتب تطبیقی فرانسه را پایه‌گذاری کردند. هرچند این مکتب پس از جنگ جهانی دوم به‌شدت موردنقد قرار گرفت و منتقدین آن، مکتب آمریکایی را در مواجهه با آن مطرح کردند. مکتب آمریکایی "به متن ادبی به مثابه اثر هنری توجه می کرد و بر ادبیت و زیبایی شناسی متن اصرار می ورزید" (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۱) درحالی‌که اساس نظری مکتب فرانسوی بر دو گرایش تاریخی به مفهوم ارایه شواهد و اسناد تاریخی و علمی استوار بود. "ادبیات تطبیقی در مفهوم فرانسوی آن، مقایسه صرف دو یا چند اثر ادبی نیست، بلکه مقایسه از دیدگاه این مکتب، نقطه آغاز و عمل لازمی است که امکان درک شباهت ها و یا تفاوت های موجود در بین آثار فراهم می نماید." (نظری منظم، ۱۳۸۹:۲۲۴) بر اساس اصول این مکتب شرط اصلی انجام پژوهش تطبیقی میان آثار، اختلاف زبانی آنهاست. اصلی که در انتخاب دو قهرمان موردبررسی این مقاله پهلوان‌کچل و قره‌گز وجود دارد. قره‌گز با زبان ترکی در ترکیه و پهلوان‌کچل با زبان‌فارسی در ایران. برهمین‌اساس این پژوهش قصد دارد تا ضمن بررسی اسناد تاریخی موجود زندگی هرکدام از دو عروسک سنتی، قابلیت‌های انطباق این نمایش‌ها با شرایط متفاوت مردم در دوره های مختلف تاریخی چگونگی عبور آن‌ها از گذشته، رسیدن به حال و سپس جایگاه‌شان را در آینده موردکنکاش قرار دهد.

پیشینه تاریخی

براساس اصول مکتب فرانسه جست‌وجو در تاریخ آثار هنری موردمطالعه امری ضروری است. ازهمین‌رو نخست به سراغ سرچشمه‌های ناروشن تاریخ پیدایش پهلوان‌کچل رفته و سپس رد پای قره‌گز در صفحات تاریخ موردمطالعه قرار خواهد گرفت.

پهلوان‌کچل

منابع موجود فارسی با قرار دادن نمایش عروسکی پهلوان‌کچل در گروه خیمه‌شب‌بازی تاریخ پیدایش آن را تا قرن پنجم هجری به عقب می برند و شاهدشان هم اشعار شاعرانی هم‌چون اسدی طوسی، خاقانی، نظامی گنجوی، عطار و رباعی معروف خیام است. (بیضایی، ۱۳۷۹: ۸۹)

"ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز از روی حقیقتی نه از روی مجاز
بازیچه همی کنیم بر نطع وجود افتیم به صندوق عدم یک یک باز"

ملاواعظ کاشفی در کتاب **فتوت نامه**اش اصطلاح روزبازی را در برابر شب‌بازی برای دسته‌ای از نمایش‌ها که عروسک‌هایش با دست گردانده می‌شود، به‌کار می برد. " بازی خیمه در روز توان کرد و بازی پیشبند در شب و پیش بند صندوقی را گویند که در پیش آن خیال بازی کنند و در روز بازی به دست حرکت کنند و در شب بازی رشته ای چند را متحرک سازند." (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۳۴۲)

نوشتار ملاواعظ کاشفی نویسنده قرن نه و ده هجری قمری آن‌چنان شرح ارسطویی درباره این نوع نمایش می‌دهد که چاره ای جز پذیرش "مرسوم بودن نمایش دستکشی" حداقل در آن روزگار باقی نمی‌ماند. او این‌دسته از نمایش را به سه نوعِ پهلوان‌کچل، جی‌جی‌ویجی و خُم‌بازی تقسیم می‌کند و معتقد است که خُم در گذر زمان به پرده و خیمه تبدیل شده است. اسناد دیگر شرح‌هایی است که سیاحان و مستشرقین غربی درباره دیدارشان از این نمایش داشته‌اند. نمونه‌های معروف آن ژان شاردن و الکساندر خودچکو است. شاردن –البته– بدون اشاره مستقیم به پهلوان‌کچل توصیفی از یک اجرای خیمه‌شب‌بازی در میدان شاه اصفهان در عصر دوم شاه‌عباس دوم، پادشاه صفوی (۱۰۵۲–۱۰۷۷) می‌دهد. "و آنجا: دسته های تفریحی و نمایشی بود. از قبیل: گروهان و رقاصان و گروهان شاطران که آماده رقص بودند، هیات های معرکه گیران با صد گونه شعبده و شیادی، حقه بازان، شمشیر بازان، خیمه شب بازان..." (بیضایی، ۱۳۷۹: ۹۵) خودچکو ایران‌شناس و شاعر که مقارن با عهد سلطنت محمدشاه‌قاجار به ایران آمد و کنسول روسیه تزاری در رشت شد. او نیز شرحی می‌دهد از مشاهده پهلوان‌کچل در سال ۱۲۱۸ شمسی. می‌نویسد: "قهرمان عامیانه پهلوان‌کچل پوشش خاصی ندارد. طاسی نمودار مشخص اوست... پهلوان‌کچل عابد، ادیب و حتی مثل همه ایرانیان شاعر است. کار مهمش اینست که ملاها را گول بزند و سر به سر جوانان زیباروی بگذارد..." (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۰۱) این اسناد موجودیت اجراهای پهلوان‌کچل را در حد قابل‌اطمینانی حداقل برای پنج قرن ثابت می کنند. پس با این یقین می‌توانیم به‌سراغ بررسی ریشه و علل شکل گیری و همین‌طور تاثیر گذاری این نوع نمایش بر هم‌خویشانش در جاهای دیگر برویم.

قره گز

نمایش قره‌گز به شیوه سایه اجرا می‌شود ولی اینکه مردم ترکیه از چه زمانی با این شیوه آشنا شده‌اند، به‌هیچ‌روی مشخص نیست. هرچند نظریه‌های متفاوتی دراین‌باره وجود دارد اما به‌طورمعمول صاحبان این نظریات قادر به ارایه مدارک چندان معتبری نیستند. بهروز غریب‌پور بدون ذکر منبع، این روایت را که مشهور است به افسانه بورسا ذکر می‌کند: در منطقه بورسا واقع در آناتولی، بر روی سنگ قبری این جمله نوشته شده است:"رباینده هوش، سلطان و صاحب نقشهای بیشمار، محمد کوشتری، استاد سایه باز، خلد آشیان، ساکن باغهای بهشتی." (غریب پور، ۱۳۶۴: ۶۳) او در ادامه می نویسد: "می‌گویند در میان بنایان و کارگران بنای مسجد بورسا که به فرمان سلطان اورخان ساخته می شد دو بنا وجود داشتند که بذله گویی شان به حد افراط رسیده و باعث اختلال و توقف

در کار شده بود. دیگران دست از کار می کشیدند و به بذله گوییها و صحبتهای آنها می خندیدند. صحبتهای رکیک آنها و متوقف شدن کار ساختمان مسجد خشم سلطان را تا بدانجا رساند که حکم قتل آنها را داد. پس از اجرای فرمان، او فقدان این دو موجود شوخ و دلقک را احساس کرد تا اینکه شیخ کوشتری که از ایران به ترکیه مهاجرت کرده بود، دو شکل حاجی واد (حاجی وات) و قره‌گز (دو بنای مقتول) از پوست شتر ساخته، آنها را پرداخت و نقاشی نموده و به آنها حرکت بخشید. سپس آن دو شکل را به پشت پرده برد و با نشان دادن سایه آنها و تکرار لطیفه هایشان باعث خنده سلطان شد." (غریب‌پور،۱۳۶۴: ۶۳)

اما نظریه دیگر مربوط به کشور گشایی امپراطوری عثمانی در سال ۱۵۱۷ میلادی است. "سلطان سلیم اول مصر را تحت فرمان روایی ترکیه در آورد، دستور داد آخرین سلطان ممالیک اعدام گردد. این دستور اجرا شد و سلطان تومان بای دوم در ۱۵ آوریل ۱۵۱۷ به دار آویخته شد. سلطان سلیم در کاخ جزیره رودا که در رودخانه نیل است، نمایشی از سایه بازی را تماشا کرد که در آن به دار آویخته شدن آخرین سلطان ممالیک و دو بار پاره شدن طناب را به هنگام اعدام اجرا می کردند. سلطان سلیم این نمایش را پسندید و به نمایشگر ۸۵ سکه طلا و یک خرقه زربفت جایزه داد و او را با خود به استانبول آورد تا پسرش بتواند نمایش سایه بازی را ببیند. " این جریان در کتاب **تاریخ مصر** تالیف محمد بن احمد بن ایاز، شاهد عینی ماجرا ثبت شده است و درحقیقت این‌طور به‌نظر می‌رسد که سلطان در راه بازگشت به استانبول، گروه بازیگران را به ترکیه آورده است. (بهجت، ۱۳۸۸: ۴۰)

البته نباید فراموش کنیم که پذیرش این سند به‌هیچ‌وجه به معنای آن نیست که تا آن‌زمان نمایش سایه در ترکیه وجود نداشته است. در مقاله‌ای که توسط مرکز ترکیه در ITI منتشر شده عنوان می شود: "احتمالا این نمایش از جاوه، چین، هندوستان و یا مصر به ترکیه آورده شده است." و با وجود پیروزی سلطان سلیم اول در سال ۱۵۱۷ و آوردن تعدادی نمایشگر به ترکیه اما نخستین مدارک ثبت شده این نمایش متعلق به سال ۱۵۸۲ و در جشن سلطنتی است در اواسط قرن هفدهم مجموعه ای از عنوان ها یا متن نمایش ها ضبط شده است."(اعتمادی، ۱۳۶۸: ۴۴،۴۵)

با این شواهد پیشینه نمایش قره‌گز نیز به حداقل قرن ۱۶ میلادی برمی‌گردد.

پهلوان‌کچل

قره‌گز

بررسی شکل اجرایی دو نمایش

از آنچه امروز به دست ما رسیده روشن است که نمایش پهلوان‌کچل همواره به شیوه دستکشی اجرا می‌شده است. "در این شیوه استاد روی زمین می نشیند و صفیر را در دهان می گذارد. پرده ای که معمولا در کنج دیوار نصب می گردد او را از چشم پنهان می کند. استاد دستهایش را در بدن خالی عروسک فرو می کند و تا حدی که تنها عروسک دیده بشود دستهایش را بالا می گیرد. مانند شاه سلیم بازی جلوی پرده، مرشد و نوازنده می نشینند. مرشد تنبک و چوبدستی دارد و نوازنده معمولا کمانچه می نوازد. در این جا نیز مرشد مترجم و دیلماج عروسکهاست." (غریب پور،۱۳۶۰: ۱۰) این مختصرترین تعریف شکل اجرایی نمایش پهلوان‌کچل است که به‌زعم واعظ کاشفی از خُم‌بازی برآمده است.

اما قره‌گز شکل اجرایی متفاوتی دارد. تمام نمایش با عروسک‌های دوبعدیِ بریده‌شده از چرم و به‌صورت سایه اجرا می شود. بیل برد در کتاب **هنر عروسکی** اجرای قره‌گز را چنین توصیف می‌کند: در گوشه‌ای از اتاق پرده‌ای نازک و مستطیل شکل از چیت موصلی – با حاشیه‌ای بافته از گلیم– گذاشته شده بود که از پشت به آن نور می‌تاباندند. تا قبل از شروع نمایش بر وسطِ پرده یک تصویر تمثیلی، تزیینی و رنگی گذاشته می شد. (برد، ۱۳۶۴: ۹۲) و این‌گونه با آوازی عاشقانه و ورود قره‌گز و رفیق دیرینش حاجی وات نمایش شروع می شود. در قره‌گز همه صحنه ها و آوازها توسط یک نفر انجام می شود که به او نام‌هایی نظیر خیالی، خیال‌باز، شب‌باز و امروزه حتی استاد هم داده‌اند. مجموعه وسایل و تجهیزات لازم، صندوق خیال و یا تیم نامیده شده و به خیال‌بازی که تمام مجموعه‌اش کامل باشد، صندوق کامل گفته می شود. (بهجت، ۱۳۸۸: ۴۹) استاد خیال‌باز خودش نمایش را می‌نویسد و به‌جای همه شخصیت‌ها صحبت می‌کند. دستیاری هم دارد که هرجا لازم باشد می‌خواند و با گروه موسیقی هماهنگ می شود.

ساختار کلی نمایش پهلوان کچل

نمایش پهلوان‌کچل یا جی‌جی‌ویجی (نامی که مردم شیراز به نمایش خیمه‌شب‌بازی می‌دادند) معمولا با موسیقی و واسونک‌خوانی یا آوازهای فولک شیرازی آغاز می‌شود. بعد از آن صحنه به نشانه برکت و روشنایی آب‌وجارو می شود و سپس مشکلی که به‌طورمعمول برای مبارک یا پهلوان‌کچل و یا سلطان پیش آمده طرح می شود. مشکلی که کسی جز پهلوان‌کچل نمی تواند آن را حل کند. نیروهای منفی یا به‌عبارتی مشکل‌آفرینان قصه هم همواره موجوداتی غیرانسانی مثل دو رو، غول و وروره جادو هستند. در خط کلی داستان، پهلوان‌کچل همیشه در جنگ با نیروهای منفی پیروز شده و پایان نمایش با برپایی عروسی همه‌چیز به خیروخوشی پایان می‌یابد. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت در اجرای پهلوان‌کچل سه بخش انفکاک‌ناپذیر وجود دارد:

۱. آغاز نمایش شامل واسونک‌خوانی و آب‌وجارو

۲. بدنه نمایش شامل شوخی‌های کلامی و رفتاری و جنگ

۳. پایان نمایش، عروسی و رقص و پایکوبی

به این ویژگی‌ها صدای صفیر و حضور مرشد را هم باید افزود. استاد خیمه با صفیر و به‌تنهایی به‌جای همه شخصیت‌ها حرف می‌زند. او تلاش می‌کند تا با زیروبم کردن صدایش تفاوت‌های شنیداری در صدای عروسک‌های مختلف ایجاد کند هرچند با همه این کوشش‌ها مردم عادی غالبا در فهم آن‌چه عروسک‌ها می‌گویند، دچار مشکل می‌شوند زیرا گوش آن‌ها عادت به شنیدن چنین صدای زیری را ندارد. استاد خیمه برای رفع این مشکل از حضور مرشد در جلوی خیمه بهره می‌گیرد. مرشد با ترجمه زیرکانه و نه‌چندان مستقیم همه آن‌چه عروسک‌ها مایلند به تماشاگران برسانند را می رساند.

برای مثال در اجرای نمایش پهلوان‌کچل توسط گروه درخت سیب که نگارنده در آن نقش نویسنده، کارگردان و مرشد را برعهده داشت در جایی از نمایش مبارک با دو میل چوبی زورخانه وارد می شود.

"مرشد: مبارک کجا بودی اینهمه صدات کردم؟

مبارک: رفته بودم تو یه خونه‌ای که مردا می رفتن توش زور می‌زدن

مرشد: خونه ای که توش زور می زدن چیه؟! (رو به تماشاگران) منظورش زورخونه است.

مبارک: همون همون

مرشد: اینا چیه با خودت آوردی؟

مبارک: اینا بیل زور خونه ان! (چون صدای صفیر زیر است تماشاگر بدون ترجمه مرشد چندان متوجه بازی کلامی نمی شود)

مرشد (رو به تماشاگران): آهان منظورت میل زورخونه است دیگه نه بیل ..." (اجراشده در سالن گوشه فرهنگسرای نیاوران، دی‌ماه ۱۳۸۴)

ساختار کلی نمایش سایه قره‌گز

نمایش چهار بخش مشخص دارد: مقدمه، محاوره، فصل و پایان

مقدمه یا ورود بخشی است که استاد خیال‌باز با چیدن وسایلی که در نمایش نشان خواهد داد بر روی پرده تلاش می کند تا توجه تماشاگران را جلب کند. این بخش با افزودن موسیقی و ورود حاجی‌وات در حال آواز خواندن تکمیل می‌شود. سپس استاد حمدوثناگویان نوید می‌دهد که نمایش قره‌گز همراه خود پندواندرز دارد.

بخش دوم محاوره یا گفت‌وگوی دو یار نمایشی است. رضا بهجت در مقاله‌اش می‌نویسد: "محاوره که از برخورد و تضاد گفت‌وگوها تشکیل می شود، بخشی است که تمام ویژگیهای اصلی و اساسی دو شخصیت قره‌گز و حاجی وات را آشکار می کند. این بخش بر سوء تفاهم بنا شده است . در آن با تغییر اصوات و کلمات، معنای دیگری استنباط می شود و موقعیت های تربیتی و آموزشی دو به دویی و ویژگیهای انسانی به نحو مناسبی در این بخش گنجانده می شوند. (بهجت، ۱۳۸۸: ۵۶)

بخش سوم فصل نام دارد و قصه اصلی از ابتدا تا پایان در این بخش اتفاق می‌افتد و نام نمایش نیز از همین قسمت برگرفته شده است.

و پایان که در آن خواننده برای سرگرم کردن تماشاگران روی پرده می آید. البته نمایش همیشه با قره‌گز تمام می شود. بعضی از نمایشگران از بخش پایانی برای معرفی قسمت بعدی نمایش‌شان استفاده می کنند.

ریشه و زندگی دو قهرمان ملی عروسکی در بستر اجتماع

ایران و ترکیه دو کشور مسلمان هستند و با فرهنگ‌هایی نزدیک به‌هم قرن‌هاست که ضمن تبادلات وسیع تجاری و فرهنگی در همسایگی هم در صلح روزگار می‌گذرانند. هیچ دیواری بلند و نفوذناپذیری میان دو کشور نیست پس کسی نمی تواند به‌طوردقیق بگوید میزان ارتباط دو قهرمان عروسکی چقدر است؟ پروفسور متین آند به‌طورخاص درباره قره‌گز می‌نویسد: "قره گز قرن ها به عنوان محبوب ترین کمدین و شخصیت اصلی نمایش سایه امپراطوری عثمانی قلمداد می شد. از زمان تسلط سلاطین عثمانی، به هنگامی که گستره آن از دروازه های ونیز تا مرزهای هندوستان ادامه داشت و بالکان، خاورمیانه و شمال آفریقا را در برمی گرفت. ماجراهای عجیب قره گز، تماشاگران بی شماری را به نشاط می آورد. در حقیقت وی اولین شخصیت نمایشی است که نامش به شیوه خاصی از نمایش اطلاق می شود." (آند، ۱۳۶۷: ۲۸) او مدعی می شود که قره‌گز با گذر از مرزهای ترکیه در یونان با عنوان کاراگیوزیس و در الجزیره نیز اجرا شده است. او هم‌چنین در ادعایی وسیع‌تر می‌گوید: "نمایش های قره گز، با نوسانات و تغییراتی از دریای اژه گذشته و حتی به آمریکا نیز راه یافته است." (آند،۱۳۶۷: ۲۹)

بااین‌حال برخلاف متین آند که امتداد نگاهش به‌سوی غرب است، پروفسور صبری عزت سیاوشگیل نگاه منصفانه‌تری داشته و می‌گوید: " در واقع شخصیت پهلوان‌کچل مزجی است از خصوصیات قره‌گز و حاجی عیوض، و ما با کمال انصاف از خود می پرسیم آیا این چهره نمایشی نیای چهره های قره‌گز و حاجی عیوض نیست، که یکی معلومات میرزا مآبی و در عین حال سطحی او را کسب کرده و دیگری بذله گویی و طاسی او را؟" (بیضایی، ۱۳۷۹: ۹۹)

موضوع اخیر در بخش تحلیل شخصیت‌های پهلوان‌کچل و قره‌گز بیشتر موردبررسی قرار خواهد گرفت.

در ایران اما نگاه غالب به‌سوی تمدن‌های شرقی هم‌چون هند و چین است. یک سند که بهرام بیضایی به آن اشاره دارد مربوط است به قرن پنجم میلادی یعنی دوره ساسانی. او با استناد به کتاب **سنی ملوک الارض** از حمزه اصفهانی حضور پنج یا شش یا ده یا دوازده هزار بازیگر و مطرب کولی از هندوستان یادآوری می‌کند و می‌نویسد "این بازیگران در ایران پراکنده شدند و بازیگری و خوانندگی و نمایش دادن عروسکها یکی از پیشه های آنان بود" (بیضایی،۱۳۷۹: ۴۶) نظرات دیگر بدون بیان تفاوت چندانی به حضور کارگران و خدمتکاران هندی و حتی آفریقایی در جنوب و شاهراهای تجاری و ممزوج شدن این غلامان با جامعه ایرانی اشاره دارند. برخی حتی گویش مبارک را برگرفته از همین حضور می‌دانند. در کتاب **فرهنگ عروسک‌ها و نمایش های عروسکی آیینی و سنتی** نظر متفاوتی وجود دارد. نویسنده یادآور می شود: "پهلوان‌کچل در اصل داستانی

است که ادبیات شفاهی ایران گزارش های مختلفی از آن ارائه می دهد." (عظیم پور، ۱۳۸۹: ۳۸۴) بهرام بیضایی هم آن‌جا که می‌خواهد نگاه خودش را مطرح کند نمایش عروسکی را واجد پیشینه فرض نکرده و می‌نویسد: " خیلی طبیعی است اگر ذوق و تفنن طلبی یا حس کنجکاوی مردمی از این دیار هم –مثل هر جای دیگر– در یکی از مراحل خود به کشف نمایش با عروسک یا سایه منجر شده باشد." (بیضایی، ۱۳۷۹: ۸۵) او بر این باور است که مردم چادر نشین ایران شب‌ها دور هم می‌نشستند و آتش برپا می‌کردند و هیچ بعید نیست که سایه‌هایی هم می‌ساختند و بعدتر سایه ها را به عروسکها تبدیل کردند. پس بستر جامعه بیابانگرد ایرانی به همراه تاثیرات وجود راه ابریشم و همسایگی با هند مسیر زایش خیمه‌شب‌بازی را در طول تاریخ این دیار فراهم ساخت تا دوره‌گردی و همدم مردم عامی بودن برای همیشه دو نشان تاریخی‌اش باشد.

پهلوان‌کچل به دلیل روحیه انتقادی خودش و البته بافت طبقاتی جامعه موجود ایرانی بسیار کم توانست توجه فرهیختگان، امرا و پادشاهان و حتی نمایندگان مذهبی را جلب کند. برای همین هرگز نتوانست در تاریخ حتی یک مکان و یا یک زمان اجرای ثابت در تقویم کشوری پیدا کند. درعوض مردم درِ قلب و خانه هایشان را به روی این قهرمان ملی گشودند. او را با اندک درآمدشان حمایت کردند و تا امروز کشاندند. اگر تقویم ملی جایی برای اجراهای شادیانه پهلوان‌کچل نداشت، مردم خیمه‌شب‌بازی را به عروسی‌ها و شادی‌های کوچکشان بردند تا حفظش کنند.

در کتاب **نمایش در ایران** آمده است: "خیمه شب بازان و شعبده بازان ایرانی چنانچه در کشور ما معمولست به هیچ وجه دریوزگی نمی کنند، بلکه در ملاء عام به نمایش می پردازند و هر کس مایل باشد برایشان پول می دهد." (بیضایی،۱۳۷۹: ۹۶)

نویسنده اعتقاد دارد یکی از مهم‌ترین دلایل ناکامی این نمایش نداشتن‌توانایی قهرمانش در جذب واعظین مذهبی است. در کتاب **نمایش در دوره صفوی** آن‌جا که به نمایش‌های سایه و خیمه‌شب‌بازی اشاراتی دارد به‌طور واضح عنوان شده است که: "اهل شرع را با این نوع بازیها میانه ای نبود و اصولا آن را در زمره بازیهای حرام می شمردند." (آژند، ۱۳۸۵: ۱۰۹) ازهمین‌رو پهلوان‌کچل با آن‌ها به‌تلخی صحبت می‌کند. نمایشگران حتی ملایی را به شکل عروسک وارد نمایش می کنند تا به شکلی تلافیِ کمبود حامیان مذهبی بشود. پهلوان‌کچل از حمایت درباریان و روشنفکران هم بی‌بهره بود. "ادیبان و هنرمندان اینجا (ایران) به نمایش نمی پرداختند؛ چون آنرا کاری پست و در خور عوام می دانستند. شاید هم انگیزه توجیه خود– در برابر مذهب مانع، و هم جریان نمایشی موجود– آنها را وا می داشت که نمایش را اینگونه بدانند." (بیضایی،۱۳۷۹: ۱۰۴) پهلوان‌کچل و عروسک‌های نمایشش "به بیان مهم ترین ناهنجاری ها و مشکلات سیاسی، اجتماعی و حتی اقتصادی می پردازند." (عظیم پور، ۱۳۸۹: ۳۸۷) و به‌این‌ترتیب نتیجه این رفتار و گفتار منتقدانه و کنایه آمیز به ازدست دادن حامیانش منجر میشود.

اتفاقی که در ترکیه نیفتاد. جامعه مسلمان آن‌جا اعم از مردم عادی و بزرگان مذهبی قره‌گز را پذیرفتند و آن‌جا که بیم ترد شدن و تطابق نداشتن سایه‌های اشخاص با اصول اساسی دینی می‌رفت

نمایشگران با ایجاد سوراخ هایی در بدن عروسک که جای چوب حرکت‌دهنده است میان عروسک و موجود زنده خط جدایی کشیدند و جالب این‌جاست که بزرگان مذهبی پذیرفتند و با حمایت از قره‌گز او را به وادی تعلیم تربیت و اشاعه پندواندرزهای اخلاقی کشاندند. "مهمترین آنها فتوای شیخ الاسلام ابوالسعود افندی در مورد وجود نکته های عبرت آمیز برای کسانی است که با دقت به نمایش سایه نگاه می کنند. او می گوید: در نمایش سایه، نشانه ها و عبرت های زیادی برای کسانی که خواهان پیشرفت در علوم حقیقی هستند، مشاهده کردم. انسان ها و کالبدها مانند سایه می آیند و می روند و سریع ناپدید می شوند و کسانی که آنها را بازی می کنند نیز محو می شوند." (بهجت، ۱۳۸۸: ۴۸) آن‌ها با استفاده از قالب جذاب نمایش عروسکی ابزاری برای تبلیغ اصول اخلاقی خود پیدا کردند. روشی که باعث جذب بسیار مخاطب می شود. "هر غروب پسران و دختران جوان به همراه پدرها و عموهایشان سوی کافه می شتافتند." (برد،۱۳۸۱: ۹۲) و شاهد دیگر اجراهای شب‌های ماه‌رمضان است. هر نمایشگر قره‌گز باید بتواند با مهارت حداقل بیست و هشت اجرا ترتیب بدهد.

اما در ایران این دوستی و همراهی میسر نشد. هیچ نماینده مذهبی، عروسک‌ها و امکانات تعلیمی و آموزشی آن‌ها را درک نکرد. این نمایندگان عروسک‌ها را بر اساس آموخته هایشان طرد کرده و بر مبنای آموزه های دینی هر نوع جان‌بخشی به موجودات بی‌جان را مردود دانستند. و این‌گونه خط کشی‌ها از همان آغاز صورت گرفت. نمایش محملی شد برای انتقاد از همه‌چیز. از دستگاه حاکم و ظلم و ستم گرفته تا ملاهای ریاکار دینی که با سوءاستفاده از لباس دین هر کلاهی که می‌خواهند بر سر مردم می گذارند. منظور این سخن ابدا این نیست که هیچ تعلیم‌وتربیت اخلاقی در نمایش اتفاق نمی‌افتد بلکه قصد این است تا چرایی قوی‌تر بودن وجه انتقادی و سیاسی بودن آن مطرح شود.

شخصیت‌های نمایش‌ها؛ شباهت یا تفاوت

از نام دو نمایش سنتی ایران و ترکیه چنین بر می آید که هر دو نمایش ترجیح داده‌اند نام قهرمان‌هایشان را بر خود بگذارند. بنابراین پهلوان‌کچل با ویژگی‌های پهلوانی و ستبر بودن بازو و سبیل‌های ازبناگوش‌دررفته به همراه طاسی سرش شخصیت اصلی نمایش ایرانی می شود و قره‌گز با آن چشم‌های سیاهش که از معنای نامش گرفته شده، کله بزرگ طاس، صورت نیم‌رخ و ریش انبوه اش، مرد شماره یک نمایش ترک‌ها می‌شود.

درباره شخصیت پهلوان‌کچل روایات زیادی وجود دارد. برای مثال در کتاب پ**ژوهشی در خیمه‌شب‌بازی ایران** آمده است؛ پهلوان‌کچل "دادخواه مظلومان و ستم کشیده هاست. او پیوسته در مبارزه است، مبارزه با بی عدالتی ها و بیدادگری ها... او طبعی حساس و شاعرگونه دارد. در وصف معشوق شعر می سراید و سر به سر زنان و زیبارویان می گذارد... پهلوان‌کچل به زن های جوان و زیبا علاقه فراوانی دارد و این خود عاملی است برای به وجود آمدن کشمکش، هم زمانی که وروره جادو دختر مورد علاقه او را در بند طلسم اسیر کرده و هم موقعی که سلطان سلیم قصد دارد

دختر مورد علاقه پهلوان را به عقد پسرش فرخ خان در آورد." (صدیق، ۱۳۸۳: ۴۹) در **کتاب کوچه** هم آمده: " وجه تمایز او با مشابه های اروپایی اش تربیت عمیق مذهبی او است و نیز دو رویی بی حسابش... مهمترین کارش این است که ملاها را گول بزند." (شاملو،۱۳۷۸: ۸۴۷)

اما در کتاب **فرهنگ عروسک‌ها و نمایش‌های عروسکی آیینی و سنتی ایران** آنالیز دقیق‌تری از شخصیت پهلوان‌کچل آورده شده است.

- اغراق در گفتار و رفتار و تعصب در عشق و دین
- تضاد در برخورد: نداشتن تطابق رفتار با واقعیت
- شوخی‌های مستهجن و بی‌پروایی در به‌کار بردن الفاظ رکیک و زشت برای پیشبرد اهداف قهرمانان عروسکی، دست انداختن حاکمان یا سران قدرت و ثروتمندان با زبانی بی‌پروا
- خلق فضای کمیک و خنده‌آور در لحظه اثر تکرار حرکات و گفتار خنده‌دار و نیز تکرار اعمال ساده به دفعات
- اقدام به کتک‌کاری و زدوخورد
- دروغ‌گویی و حیله و تزویر
- و دفاع از ضعیفان و احقاق حق مظلومان (عظیم پور، ۱۳۸۹: ۳۸۷)

از آن‌چه بیان شده می توان چنین نتیجه گرفت که پهلوان‌کچل خصلت‌های خوب‌وبد را با هم و یک‌جا دارد. او به‌راستی یک انسان خاکستری است که تلاش دارد با نگاه از دریچه طنز به زندگی، هم برای خودش میان مردم محبوبیتی کسب کند و هم با انتقاد از وضع موجود و نشان دادن رگ غیرتش به‌عنوان پهلوان ایرانی آرامش و شادی نیز به مردم دیار خودش بدهد.

و اما قره‌گز که بیشتر با ویژگی‌های زیر شناخته می شود:

- بذله گو، بی پروا و خشن
- بی‌احترامی به قدرتمندان (برد، ۱۳۸۱: ۸۷)
- فضول و جسور
- بی‌سواد و عامی که با زبان مردم کوچه- بازار سخن می گوید.
- بی کار اما باهوش و حاضرجواب. کلمه‌های خارجی حرف‌های دیگران را نمی‌فهمد و از کلمات، معانی برعکس استنباط می کند. به‌همین‌دلیل باعث مشاجره لفظی با سایر شخصیت‌ها شده و ایجاد خنده می‌کند. برای سخنانش از توضیحات مختلفی استفاده می کند. چون نمی تواند جلوی خودش را در گفتن افکارش بگیرد به دردسر می افتد، اما درنهایت می تواند خود را از بلا نجات دهد. (بهجت، ۱۳۸۸: ۶۱)
- قره‌گز همیشه از بدبختی‌هایش پیرومندانه بیرون نمی‌آید بلکه گاهی اوقات راه‌حلی وقیحانه و شرم‌آور را در برخورد با مشکلاتش برمی‌گزیند. (اسمیت، ۲۰۰۴: ۱۸۸)

مقایسه این دو قهرمان ملی و ویژگی‌هایشان بر اساس اصول برآمده از ادبیات تطبیقی که به دو

روش بررسی اسناد تاریخی و توصیف و تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌ها انجام شده، ما را به این نتیجه می‌رساند که طاسی و بی‌بهره‌بودن از زیبایی، بی‌پروا بودن، جسارت و مبارزه‌طلبی، بهره‌گیری از زبان طنز، بی‌سوادی در عین هوشمندی و اغراق در رفتار و گفتار و هم‌چنین همراهی هردوی آنها با دو مرد یکی مبارک و دیگری حاجی‌وات ویژگی‌های مشترکی است که هر دو برای ارتباط با جوامع مبداءشان برگزیده‌اند. اما وجود این همه شباهت یک پرسش را به ذهن متبادر می کند: آیا رابطه خویشاوندی میان آن‌ها وجود دارد؟ بیل برد به‌وضوح در کتاب **هنر عروسکی** این احتمال را بیان می کند: "یکی از نیاکان قره‌گز ممکن است با لشگر چنگیزخان سفر کرده باشد. در گویش مغولی نیز نام او سیاه چشم معنی می دهد. او مطمئنا پسر عمی در ایران داشته که "پهلوان کچل" خوانده می شده است." (برد، ۱۳۸۱: ۹۹)

آدولف تالاسو و سیاوشگیل هم این نظریه را به جهت حضور اقوام و طوایف چادرنشین ترک در ایران و ترکیه مطرح کرده‌اند که باید برای اثباتش اسناد بیشتری ارایه دهند. سیاوشگیل اما در رسالهاش این موضوع را مکتوب میکند که پیشتر و در بالا به آن اشاره شد.

بااین‌حال از شباهت‌ها که بگذریم تفاوت‌هایی هم وجود دارد. برای مثال تخیل به‌کاررفته در قره‌گز تا آن‌جا پیش می‌رود که در نمایش گاهی ما با تصاویر عجیب‌وغریب و البته متفاوتی از قره‌گز مواجه می‌شویم مثلا قره‌گز عروس، قره‌گز لخت، قره‌گز الاغ و ... در حالیکه این اتفاق هرگز در نمایش پهلوان‌کچل نمی‌افتد. حداکثر تخیل در عروسک‌های غول‌ها، وروره جادو و شخصیت دورو دیده می‌شود. در نمایش قره‌گز روی پرده مختصر دکوری که می‌تواند فضاسازی کند وجود دارد اما نمایش پهلوان‌کچل بی‌چیز و بدون دکور است و قهرمان ایرانی تنها می تواند به کلاه خود و کمربند و شمشیرش اکتفا کند. تفاوت چشمگیر دیگر در شخصیت همراهان آن‌هاست. مبارک با صورتی سیاه مردی عامی، باهوش، پردردسر و همیشه عاشق طیاره‌خانم است. او مرتبا برای پهلوان‌کچل گرفتاری ایجاد می کند و پهلوان اغلب با زور و بازو و یا تدبیرش گره مشکلات او را باز می کند. حضور عروسک مبارک با آن زبان الکنش که کلمات را جابه‌جا و یا غلط بیان می‌کند یکی از رموز جذابیت نمایش پهلوان‌کچل است و همین امر باعث شده است تا پهلوان حضور پرسروصدا و مشکل‌آفرین او را تحمل کند وگرنه شکی نیست که پهلوان‌کچل به‌هیچ‌وجه عاشق چشم و ابروی مبارک سیاه روی و قرمز پوش نیست.

از آن سو قره‌گز همراهی دارد تحصیلکرده، خوش‌پوش با ریشی سر بالا، مسلط به زبان‌های فرانسه و عربی، منظم و زیرک به نام حاجی‌وات که گاهی اوقات زیاد دانستنش باعث درد سرش می شود. اسمیت درباره او می نویسد: "قره گز احمق است اما قدرتش از همان آغاز یعنی جایی که حاجی وات شخصیت روشنفکر و درستکار حضور دارد افزایش می یابد" (اسمیت،۲۰۰۴: ۱۹)

به این تفاوت‌ها استفاده از صفیر به جای صدای همه عروسک‌ها و حضور مرشد و نوازندگان در جلوی صحنه را هم در نمایش پهلوان‌کچل باید افزود. در قره‌گز بازیگری جلوی پرده نیست. همه ارتباط تنها به مهارت خیال باز بستگی دارد. او از صفیر استفاده نمی‌کند و به‌جای آن تلاش می‌کند

تا با زیروبم کردن صدای خود به شخصیت‌پردازی عروسک‌های مختلف بپردازد. از دیگر تفاوت‌ها پرداختن به موضوعات سکسی است. قره‌گز بی‌محابا آلت تناسلی مردانه‌اش را به روی صحنه می‌آورد و باعث ایجاد خنده‌های تماشاگر می‌شود. نگارنده چنین صحنه‌ای را در اجرای قره‌گز در شهر بورسا و در سال ۲۰۰۵ دیده است و آخرین تفاوت‌ها هم مربوط به فهرست شخصیت‌های دیگر هر دو نمایش است. در قره‌گز شخصیت‌های زن، لوطی و مست، بیمار و ناقص‌الخلقه، رقاص، زن‌پوش، فرنگی، تریاکی، کوتوله، عرب و عجم، بندباز، شعبده‌باز، دیوها، جن‌ها، شیطان، جادوگر، بچه، کر، یهودی، ارمنی و بسیاری دیگر حضور دارند.

این تنوع شخصیتی در نمایش پهلوان‌کچل چیدمان دیگری برای خود برمی‌گزینند: آخوند، دورو، قلی‌خان، بی‌بی جان، وروره‌جادو، جارچی، جاروکش، دیو دو شاخ، سه شاخ و چهار شاخ، سلطان‌سلیم‌خان، طیاره، عروس، مادر عروس، شیشه‌باز، رقاص، فاطمه اره، غولک، شیطان و بسیاری دیگر...

جدول شماره ۱ – تفاوت دو نمایش و شخصیت های اصلی شان

ردیف	پهلوان‌کچل	قره‌گز
۱–	نمایش پهلوان‌کچل با عروسک‌های سه‌بعدی و به شیوه دستکشی اجرا می شود	شیوه اجرایی قره‌گز سایه و همراه با عروسک‌های دوبعدی بریده از چرم است
۲–	در پهلوان‌کچل استاد با صفیر به‌جای همه عروسک‌ها صحبت می‌کند	در قره‌گز از صفیر استفاده نمی شود
۳–	اجرا بدون دکور است	مختصر دکوری روی صحنه وجود دارد
۴–	مبارک عامی ، بی‌سواد و الکن است	حاجی‌وات تحصیلکرده، خوش‌پوش و مسلط به زبان‌های فرانسه و عربی است.
۵–	پهلوان‌کچل مذهبی، ریاکار و دروغگوست	قره‌گز احمق است
۶–	حداکثر تخیل در نمایش پهلوان‌کچل عروسک‌های غول، وروره‌جادو و شخصیت دورو است	ولی در قره‌گز نمایش شامل شخصیت‌های متنوعی هم‌چون قره‌گز الاغ، قره‌گز عروس، قره‌گز لخت و ... است

۷-	نمایش در یک قسمت اجرا و به پایان می‌رسد	نمایش قره‌گز در پایان از تماشاگران برای دیدن قسمت بعد دعوت می‌شود و داستان ادامه دارد
۸-	در پهلوان‌کچل به موضوعات سکسی به‌طور غیرمستقیم پرداخته می‌شود	در قره‌گز به موضوعات سکسی به‌طورمستقیم پرداخته و آلت تناسلی مردانه روی صحنه آورده می‌شود
۹-	اجرا فقط در روزهای شاد	اجرا بدون محدودیت و حتی در تمام شب های ماه مبارک رمضان
۱۰-	پایان نمایش پهلوان‌کچل همیشه عروسی است	پایان در نمایش قره‌گز به‌طورمعمول به معرفی قسمت بعد نمایش پرداخته می‌شود

جدول شماره ۲- شباهت دو نمایش و شخصیت‌های اصلی‌شان

ردیف	**پهلوان‌کچل**	**قره‌گز**
۱-	نمایش یک قهرمان اصلی و یک شخصیت همراه دارد اصلی : پهلوان‌کچل همراه: مبارک	نمایش یک قهرمان اصلی و یک شخصیت همراه دارد اصلی: قره‌گز فرعی: حاجی‌وات
۲-	بازی‌دهنده و صداپیشه تمام عروسک‌ها یک نفر است	بازی‌دهنده و صداپیشه تمام عروسک‌ها یک نفر است
۳-	شروع با موسیقی برای جلب‌توجه تماشاگران	شروع با آواز و موسیقی برای جلب‌توجه تماشاگران
۴-	نام نمایش برگرفته از شخصیت اصلی نمایش پهلوان‌کچل است	نام نمایش برگرفته از شخصیت اصلی نمایش قره‌گز است
۵-	شخصیت همراه قهرمان مرد است: مبارک	شخصیت همراه قهرمان مرد است: حاجی‌وات
۶-	پهلوان‌کچل ظاهری تاس و نازیبا دارد	قره‌گز تاس و نازیبا است

۷-	بی‌سواد و به زبان مردم عامی صحبت می‌کند	بی‌سواد و به زبان مردم کوچه‌وبازار سخن می‌گوید
۸-	استفاده از شوخی‌های مستهجن و بی‌پروا در به‌کار بردن الفاظ رکیک‌وزشت	بذله گو، بی پروا و خشن
۹-	دست انداختن حاکمان و سران قدرت و ثروتمندان	بی‌احترامی به قدرتمندان
۱۰-	پهلوان‌کچل باعث خلق فضاهای کمیک و خنده‌آور می‌شود	ضمن مشاجره لفظی با دیگر شخصیت‌ها تماشاگران را به خنده می‌اندازد
۱۱-	اقدام به کتک‌کاری و زدوخورد	فضول و جسور

دو اعجوبه تاریخی در مسیر آینده

هر دو نمایش در دوره هایی از تاریخشان مورد بی‌مهری قرار گرفته‌اند اما درنهایت از پس تمام سختی‌ها زنده و شاد سر برآورده اند. گرچه هر دو نگران آینده‌اند زیرا دوران معاصر با شتابی بسیار هر روز تغییر می‌کند. بنابراین به‌نظر می‌رسد هر دو نمایش چاره‌ای جز به‌روز کردن خود ندارند بدین‌معنی که با زندگی در کنار مردم جامعه مسایل روز را درک کرده و آن‌ها را در متن اجرای خود مورد توجه و نقد قرار دهند. هر دو بیش از گذشته به حمایت مادی و معنوی دولتمردان و عاشقان خود نیاز دارند. در ترکیه قره‌گز توانسته برای خودش خانه‌ای در سه طبقه داشته باشد. این خانه که در شهر بورسا –زادگاه قره‌گز بنا به روایتی– واقع است در طبقه زیرین اش تماشاخانه دایم دارد و در دو طبقه فوقانی کارگاه و موزه ای از مراحل ساخت عروسک‌ها. بازار شهر بورسا هم بی‌تفاوت نمانده و بسیاری از عروسک‌های ساخته‌شده را برای فروش در ویترین‌های خود جای داده است. در خانه قره‌گز بخشی هم برای پژوهش در نظر گرفته شده است و هر کسی از هر کجای دنیا که علاقمند باشد می تواند با ارتباط با یکی از افراد آن‌جا اطلاعات موردنیازش را به‌دست آورد.

اما در ایران، درحال‌حاضر از گروه پیشکسوتان جز یکی‌دو گروه باقی نمانده‌اند. گروه‌های جوان‌تر هم بسته به علاقه خود به اجرا می‌پردازند. پهلوان‌کچل یا مبارک، تا امروز باوجود تمام تلاش‌های اهالی تئاتر عروسکی موفق به داشتن مکان ثابت و دایم نشده است. انگار دوره‌گردی و آوارگی بر پیشانی خیمه‌شب‌بازی ایران تا ابد مهر خورده است. بااین‌حال در سال‌های اخیر واحدی به نام خیمه‌شب‌بازی در دانشگاه‌ها به فهرست درس‌های دانشگاهی اضافه شده است که امیدهای زیادی را در تربیت نسل جوان زنده می کند. باید پهلوان‌کچل را با موضوعات موردعلاقه تماشاگر امروزی آشنا کرد و برای به‌روز شدنش فکری اندیشید. این همان کاری است که از نسل جوان امروزی انتظار می‌رود. "مجریان نمایش های پهلوان کچل، با زبان طنز و با بکارگیری تکنیک های قدیمی

نمایش های ایرانی به نام گریز، داستان های قدیمی را به عصر حاضر و دوره جدید می کشانند و به بیان مهم ترین ناهنجاری ها و مشکلات سیاسی، اجتماعی و حتی اقتصادی می پردازند. تماشاگران می دانند که ممکن نیست از زبان عروسکها حرفی در تایید وضع موجود بشنوند. در چنین شرایطی که موضوع مربوط به زمان معاصر می شود، گوش ها و چشم های مخاطبان زبان گزنده و رفتارهای طنزآمیز عروسک ها را به انتظار نشسته است..." (عظیم پور،۱۳۸۹: ۳۸۷) این شاید روشی مناسب برای حضور در آینده باشد.

پهلوان‌کچل امروز بیش از هر روز دیگر نیاز به حمایت دارد. او توانایی همراهی با هر سازمان و وزارتخانه ای را دارد. می‌تواند به مدارس برود و درس فارسی، ریاضی و علوم بدهد. پهلوان‌کچل حتی می‌تواند در جهت نشر آموزه‌های اخلاقی و دینی وارد میدان شود و از این راه حمایت اخلاق‌گرایان مذهبی را نیز جلب کند. باید به او فرصت داد.

نتیجه گیری

مقایسه میان دو نمایش و جوامع آن‌ها به شیوه مطالعات ادبیات تطبیقی، با پیروی از مکتب فرانسوی آن که "وظیفه اش بررسی روابط ادبی بین فرهنگ های مختلف است" (انوشیروانی،۱۳۸۹:۳۶) انجام شد و از بررسی ریشه‌های تاریخی هر دو قهرمان نمایش، این نتایج به‌دست آمد که راز ماندگاری‌شان چیزی جز محبوبیت و همراهی و همزبانی با مردم نیست. با این تفاوت که در ایران تنهاوتنها مردم از نمایش پهلوان‌کچل حمایت کردند ولی در ترکیه مردم به همراه بزرگان مذهبی نمایش قره‌گز را حفظ کردند. نگاه به ریشه‌های تاریخی نیز احتمال خویشاوندی دو اعجوبه عروسکی را مطرح کرد. این احتمالات اثبات نشده با بررسی اجزاء و ساختار نمایش و تحلیل شخصیت‌ها پررنگ‌تر شدند. درنهایت این نتیجه به‌دست آمد که در طول قرن‌ها تبادلات فرهنگی نادیده‌ای از ورای مرزهای میان دو کشور، پیوندی عمیق میان نمایش‌های شان ایجاد کرده که به‌روشنی می‌توان در خصوصیات شخصیت‌ها دید. آخرین نقطه مشترک دو قهرمان تمایل سیری‌ناپذیر هر دو است برای ماندن و رسیدن به آینده. هر دو در تلاشی بسیار به جایی در آینده می اندیشند.

■ پی‌نوشت‌ها

۱.A. Villemail

۲.J. Texte

■ فهرست منابع

آند، متین (۱۳۶۷) **جلوه ها و کاربردهای نمایش سایه ترکیه**، جواد ذوالفقاری،(۱۴) **مجله نمایش**، صفحه‌های ۲۸ – ۳۱، تهران، نمایش.

-آژند، یعقوب (۱۳۸۵) **نمایش در دوره صفوی**، چاپ اول، تهران، فرهنگستان هنر

-انوشیروانی، علیرضا (۱۳۸۹) **آسیب شناسی ادبیات تطبیقی در ایران**، **مجله ادبیات تطبیقی**، شماره (۲)، صفحه‌های ۳۲–۵۵

-اعتمادی، اختر (۱۳۶۸) **تئاتر ترکیه**، هنر و معماری، ش (۲۴)، صفحه‌های ۴۴ – ۴۶، تهران

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

-برد، بیل (۱۳۸۱) **هنر عروسکی**، جواد ذوالفقاری، چاپ دوم، تهران، نوروز هنر

-بهجت، رضا (۱۳۸۸) "**تاملی بر نمایش قره گز**" **از مجموعه مقالات نمایش عروسکی**، تهران، دانشگاه هنر

-پیرانی، منصور (۱۳۸۴) **ادبیات تطبیقی و مفهوم امروزین آن**، **نامه پارسی**، سال دهم، شماره (۴)، صفحه‌های ۷۵–۸۴

-صدیق، یوسف (۱۳۸۳) **پژوهشی در خیمه شب بازی ایران**، چاپ اول، تهران، نمایش

-عظیم پور، پوپک (۱۳۸۹) **فرهنگ عروسکها و نمایش های عروسکی آیینی و سنتی ایران**، چاپ اول، تهران، نمایش

-غریب پور، بهروز (۱۳۶۴) **دنیای گسترده نمایش عروسکی**، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش

-غریب پور، بهروز (۱۳۶۰) **ورودی به قلمرو شبه عروسکها**، چاپ اول، تهران،کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

-غریب پور، بهروز (۱۳۶۴) **دنیای گسترده نمایش عروسکی**، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش

-غریب پور، بهروز (۱۳۶۰) **ورودی به قلمرو شبه عروسکها**، چاپ اول، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان

-غنیمی هلال، محمد (۱۳۷۳) **ادبیات تطبیقی**، چاپ اول، تهران، امیرکبیر

-نظری منظم، هادی (۱۳۸۹) **ادبیات تطبیقی: تعریف و زمینه های پژوهش**، **ادبیات تطبیقی**، دوره جدید، شماره(۲)، صفحه‌های ۲۲۱ – ۲۳۸

-واعظ کاشفی، ملا حسین (۱۳۵۰) **فتوت نامه سلطانی**، به کوشش محمد جعفر محجوب، بنیاد فرهنگ ایران، تهران

-Smith, James (2004) ***Asian Theater Journal***, vol. 21, p 187-193

بررسی وضعیت نشرِ کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت در ایران (با تأکید بر چاپ آثار در ابتدای دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی)

مهدی حامدسقایان

تاریخ دریافت مقاله: ۱۵/ ۰۱/ ۱۳۹۵| تاریخ پذیرش نهایی: ۰۶/ ۰۲/ ۱۳۹۵

بررسی وضعیت نشرِ کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت در ایران (با تأکید بر چاپ آثار در ابتدای دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی)

مهدی حامد سقایان
استادیار دانشکده‌هنر دانشگاه تربیت‌مدرس

چکیده

بررسی کمی‌وکیفیِ چاپ و انتشارِ آثار مرتبط با تئاتر مقاومت ازجمله نمایشنامه‌ها و کتاب‌های تخصصی می‌تواند بازتاب دهنده میزانِ رشد و توسعه این گونه‌ی تئاتری در کشورمان باشد. در این مقاله که به روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از آمار و اطلاعات خانه کتاب و نهادهای دولتی تدوین شده است، ابتدا با تکیه بر جدول‌ها و نمودارها و با تصویرِ وضع موجود، به این مسأله می‌پردازیم که وضعیت نشرِ کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت در ایران(به‌ویژه در ابتدای دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی) چگونه بوده است و چه مشکلات و موانعی در راهِ انتشار این‌گونه آثار وجود دارد؟ دراین‌راستا مشکلاتی هم‌چون: توجه نکردن نهادهای دولتی و خصوصی به نشر آثار مرتبط با تئاتر مقاومت، موانع اقتصادی، ضعف‌های آموزشی و محتوایی، شمارگان پایینِ کتاب‌های منتشرشده، نقایص شبکه توزیعِ کتاب، سوءمدیریت و نبودِ برنامه‌ریزی مناسب، جشنواره‌زدگی، نگاه مناسبتی، جذب نکردن مخاطب، کمبودِ توجه به فعالیت‌های پژوهشی، ممیزی کتاب، تمرکزِ انتشار آثار در پایتخت، کاهش سرمایه‌گذاری در بخش فرهنگ و هنر موردبحث قرار می‌گیرند.

در نتیجه‌گیری مقاله به این نکته اشاره شده است که: وضعیت نشرِ کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت ارتباطی مستقیم با جایگاه و سطح کیفیِ تئاتر مقاومت در ایران دارد. هر گاه ثبات و تدبیر لازم در سیاست‌گذاری‌ها، اختصاص بودجه، مدیریت و برنامه‌ریزی وجود داشته باشد؛ نشرِ آثار مرتبط با تئاتر مقاومت نیز به سطح کمی‌وکیفی مناسب دست می‌یابد. نبودِ تدابیر و اراده لازم در این عرصه سبب شده است که چاپ و انتشار کتاب‌های تئاتر مقاومت همواره، با رکود، نوسان و بی‌برنامه‌گی روبه‌رو باشد.

واژگان‌کلیدی: دفاع‌مقدس، تئاتر مقاومت، نشر کتاب، نشر ایران، آمار نشر، مشکلات نشر.

مقدمه

پس از آغاز جنگ تحمیلی در سال ۱۳۵۹، گونه‌ای تئاتر در ایران شکل گرفت که به آن تئاتر دفاع‌مقدس می‌گوییم، این تئاتر نمایشگر تمامِ ارزش‌ها و باورهایی است که ملت ایران با ایثار، فداکاری و شهادت به دفاع از آن‌ها برخاستند. پس از پایان جنگ، با عبور از محدوده‌های تاریخی و سرزمینی، تئاتر دفاع‌مقدس با نامِ تئاتر مقاومت مورد توجه و مطالعه قرار می‌گیرد. پژوهش در زمینه چاپ و نشر کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت می‌تواند بازتاب‌دهنده میزانِ رشد و توسعه این گونه تئاتری در کشورمان باشد، زیرا نشرِ کتاب، آیینه تمام‌نمای رشد فرهنگی است و یکی از شاخص‌های اصلی برای توسعه اجتماعی به‌شمار می‌رود. "نشر نقطه-ای است که در آن نیازهای فرهنگی جامعه، ضرورت‌های اقتصادی، امکانات فنی، هدف‌ها، نیازهای گروه‌های گوناگون اجتماعی، فکر، اندیشه، علم، هنر، عاطفه و بسیاری از چیزهای دیگر به هم گره خورده است.»(آذرنگ، ۱۳۷۸: ۱۸۶) وضعیت انتشارِ کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت در کشورمان، هم‌چون «تب-نما» نشانگرِ آفات و بیماری‌هایی است که حیات این‌گونه تئاتر را با تهدید روبه‌رو می‌سازد. این بررسی چرخه‌ای دایمی را معرفی می‌کند که در آن کتاب، محصولِ تولیدات، اندیشه‌ها و پژوهش‌های تئاتری است و برعکس آثار چاپیِ تئاتر مقاومت (از جمله نمایشنامه‌ها)، خودشان سرمنشأ تولیدات و حرکت‌های تازه‌ای در عرصه‌های فرهنگی و هنری می‌شوند.

رویکردها، روش تحقیق و منابع گردآوری اطلاعات

در این مقاله تلاش شده است تا با سه رویکرد متفاوت به بررسی وضع نشر کتاب‌های تئاتر مقاومت پرداخته شود: الف- رویکرد توصیفی برای تصویرِ وضع موجود نشرِ این‌گونه کتاب‌ها. ب- رویکرد تطبیقی برای مقایسه وضع چاپ این کتاب‌ها در ابتدای دهه هشتاد با ابتدای دهه نود. ج- رویکرد تبیینی به‌منظور طرحِ ابعاد و مسایل وضعیت نشر کتاب‌های تئاتر مقاومت در ایران و موانع و مشکلاتِ موجود. در این تحقیق با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، کتاب‌های منتشر شده در سال‌های ابتدایی دهه هشتاد و نود به‌عنوان جامعه آماری درنظر گرفته شده‌اند. هم‌چنین پژوهشگر برای گردآوری اطلاعات از منابع زیر بهره گرفته است:

۱- گزارش‌های سالیانه خانه کتاب.

۲- آمار و اطلاعات بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع‌مقدس.

۳- آمار و اسناد انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس.

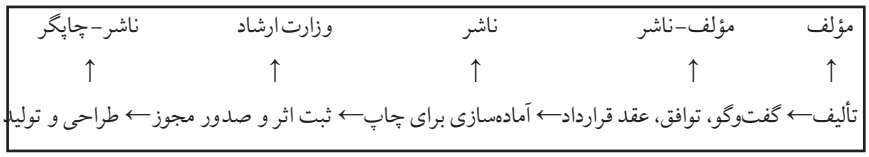
۴- آمار منتشرشده در فرهنگ جامع تئاتر دفاع‌مقدس(جلد نخست).

۵- فهرست کتاب‌های شانزدهمین دوره جایزه کتاب سال دفاع‌مقدس.

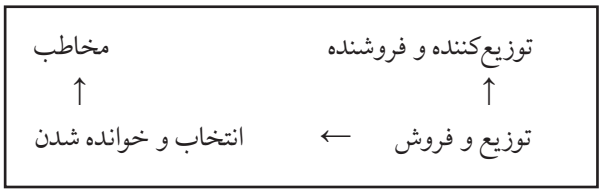
نگاهی به چرخه تولید و عرضه کتاب

کتاب ازاین‌حیث که محصول نهایی و تعریف‌شده یک‌سری منابع مشخص است، یک کالا و نتیجه یک فرآیند تولیدی است اما محصول تولیدشده باید از طریق شبکه‌های توزیع پخش شود و توسط

فروشگاه‌ها عرضه شده، مخاطب آن را انتخاب کرده و درنهایت خوانده(مصرف) شود. فرآیند نشر کتاب به دو فرآیند کوچک‌ترِ تولید و خدمات، قابل‌تقسیم است.(دفتر مطالعات فرهنگی،۱۳۹۰: ۲)



«فرآیند تولید کتاب»



«فرآیند خدمات کتاب»

در این پژوهش، بررسی فرآیندهای تولید و عرضه کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت از مرحله تألیف تا خوانده شدن، موردنظر نیست؛ بلکه جامعه آماریِ آثار منتشرشده و آسیب‌هایی که در این فرآیندها نشرِ کتاب‌های تئاتر مقاومت را با مشکلاتی روبه‌رو ساخته است، موردتوجه است.

تحلیل یافته‌ها

گزارش آماری سالانه چاپ کتاب در کشور در بین سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۴ که توسط خانه کتاب انتشار یافته بیانگر آن است که تعداد عناوین کتاب‌های منتشرشده در ایران بین ۳۲ تا ۵۲ هزار عنوان کتاب در نوسان بوده است.(جدول شماره ۱)

عنوان / سال	تهران	شهرستان‌ها	مجموع
۱۳۸۰	۲۵۱۷۸	۷۱۸۲	۳۲۳۶۰
۱۳۸۴	۳۸۳۸۱	۱۳۱۲۹	۵۱۵۱۰

جدول ۱. گزارش آماری کتاب‌های چاپ‌شده در کشور در سال‌های ۸۰ و ۸۴

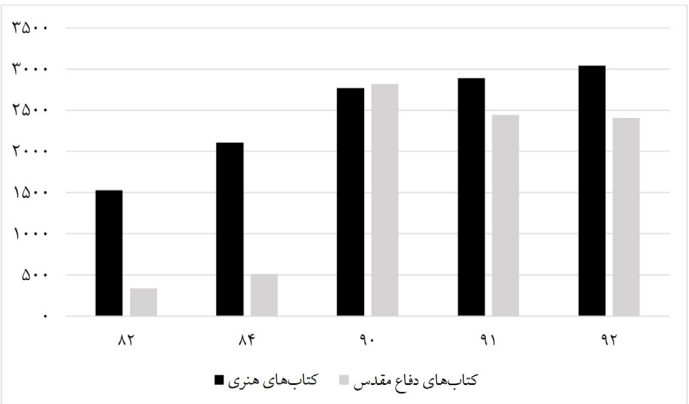
در ابتدای دهه ۹۰، با رشدی صددرصدی نسبت به سال ۱۳۸۰ تعداد عنوان‌های کتاب‌های چاپ‌شده بین ۶۴ تا ۶۸ هزار عنوان بوده است(جدول شماره ۲)

عنوان / سال	تهران	شهرستان‌ها	مجموع
۱۳۹۰	۵۱۱۹۳	۱۷۵۲۳	۶۸۷۱۶
۱۳۹۱	۴۸۷۰۰	۱۵۳۰۱	۶۴۰۰۱
۱۳۹۲	۵۰۲۱۸	۱۶۰۳۰	۶۶۲۴۸

جدول ۲. گزارش آماری کتاب‌های چاپ‌شده در کشور در بین سال‌های ۹۰ تا ۹۲

از مجموع کتاب‌های چاپ‌شده در ابتدای دهه‌های هشتاد و نود، به‌طورمیانگین حدود ۷۶ درصد از کتاب‌ها در تهران انتشاریافته و ۲۴ درصد از عناوین در شهرستان‌های کشور منتشر شده‌اند. این مسأله پیرامون کتاب‌های تخصصی، به‌ویژه کتاب‌های هنری شدت بیشتری می‌یابد به‌شکلی که بخش عمده‌ای از این‌گونه کتاب‌ها در تهران منتشر می‌شوند: "۹۴/۳۶٪ ناشرانِ قلمروی هنر، در تهران مستقر هستند زیرا با تمرکز امکاناتِ چاپ و صحافی در تهران بر ضعیف شدن ناشران شهرستانی دامن می‌زند و تمرکز نشر در تهران سبب نامتعادل شدن انتشارات در کشور شده است."(باب‌الحوائجی و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۵۰)

در زمینه چاپ کتاب‌های مرتبط با دفاع‌مقدس همان‌گونه که از نمودار یک برمی‌آید، در ابتدایِ دهه نود با رشد چشمگیری در انتشارِ این‌گونه کتاب‌ها روبه‌رو هستیم.



نمودار۱. مقایسه نسبت چاپ کتاب‌های هنری و کتاب‌های مرتبط با دفاع‌مقدس در ایران در ابتدای دهه هشتاد و ابتدای دهه نود

مقایسه ستون‌ها در نمودار، نشانگرِ این موضوع است که در ابتدای دهه هشتاد به‌طورمیانگین آمار نشرِ کتاب‌های هنری بیش از چهار برابرِ کتاب‌های مرتبط با دفاع‌مقدس بوده است، اما با گرم شدنِ بازارِ کتاب‌های دفاع‌مقدس، شاهد رشد معناداری در چاپِ این کتاب‌ها در سال‌هایِ آغازینِ دهه نود هستیم. نکته حایزاهمیت، روند تقریباً یک‌نواختی است که در مسیر نشرِ کتاب‌های هنری دیده می‌شود که از ضرباهنگی آرام و کُند در رشد خود حکایت دارد. براساس مطالعه باب‌الحوائجی(۱۳۹۰)، در دوره زمانی سی‌ساله(در بین سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۸۷) در ایران، چاپ کتاب‌های هنری همواره از کمترین میزانِ توجه برخوردار بوده است: "از مجموع ۵۶۰۳۳۹ عنوان کتاب چاپ شده در میان موضوع‌های گوناگون در بین سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۸۷، قلمرو دین با ۲۰/۲٪ در رده نخست و پس از آن کودکان و نوجوانان و ادبیات به ترتیب با ۱۴/۴٪ و ۱۳/۵٪ قرار دارند و هنر با ۳/۴٪ از کمترین‌هاست."

مقایسه آمارِ کتاب‌های چاپ‌شده در زمینه‌های دفاع‌مقدس، هنر و تئاتر مقاومت با مجموع کتاب‌های چاپ‌شده در ابتدای دهه‌های هشتاد و نود(جدول‌های ۳ و ۴)، نشان می‌دهد که تعداد کتاب‌های تئاتر مقاومت به شکل معناداری، حتی نسبت به کتاب‌های هنری و آثارِ مرتبط با دفاع‌مقدس، از جایگاه نازلی برخوردار است.

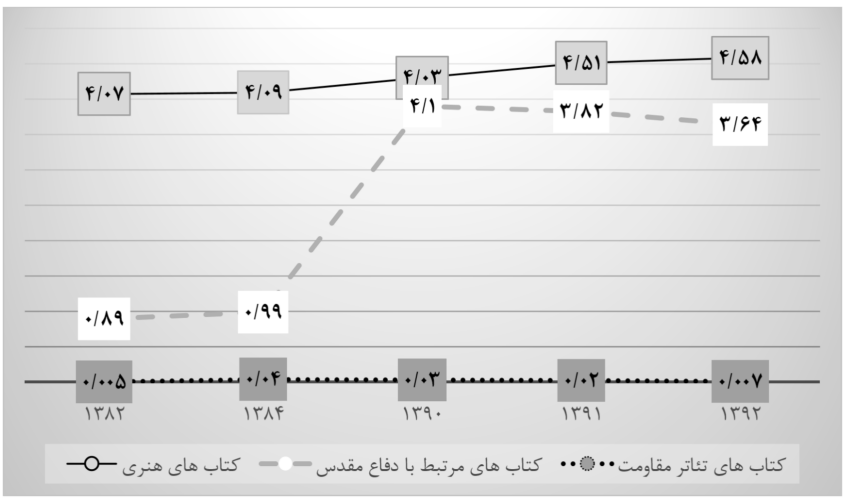
عنوان / سال	مجموع کتاب‌های چاپ شده	کتاب‌های مربوط به دفاع‌مقدس	کتاب‌های مرتبط با هنر	کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت
۱۳۸۲	۳۷۵۶۴	۳۳۶	۱۵۳۰	۲
۱۳۸۴	۵۱۵۱۰	۵۱۴	۲۱۰۸	۲۰

جدول ۳. مقایسه آمارِ کتاب‌های چاپ‌شده در زمینه‌های دفاع‌مقدس، هنر و تئاتر مقاومت با مجموع کتاب‌های چاپ‌شده، در سال‌های ۸۲ و ۸۴

عنوان / سال	مجموع کتاب‌های چاپ‌شده	کتاب‌های مربوط به دفاع‌مقدس	کتاب‌های مرتبط با هنر	کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت
۱۳۹۰	۶۸۷۱۶	۲۸۱۸	۲۷۷۱	۲۱
۱۳۹۱	۶۴۰۰۱	۲۴۴۵	۲۸۹۱	۱۳
۱۳۹۲	۶۶۲۴۸	۲۴۱۱	۳۰۳۸	۵

جدول ۴. مقایسه آمارِ کتاب‌های چاپ‌شده در زمینه‌های دفاع‌مقدس، هنر و تئاتر مقاومت با مجموع کتاب‌های چاپ‌شده، در بینِ سال‌های ۹۰ تا ۹۲

در نمودارِ ۲، مقایسه درصدی میان کلِّ کتاب‌های منتشرشده با کتاب‌های هنری، کتاب‌هایِ مرتبط با دفاع‌مقدس و کتاب‌های تئاتر مقاومت؛ در سه سطح قابل‌اعتناست: در سطح بالایی درصدِ چاپ کتاب‌های هنری، در ترازی تقریباً افقی، نشان از آهنگی کم‌تغییر و کم‌نوسان دارد. در سطح میانی، نشرِ کتاب‌های مرتبط با دفاع‌مقدس با رشدی قابل‌قبول در ابتدای دهه نود برخوردار است، اما در سطح پایینی آمار چاپ کتاب‌های تئاتر مقاومت در وضعیتی نگران‌کننده دیده می‌شود، به‌طوری‌که در بعضی سال‌ها مانند سال‌های ۸۲ و ۹۲ انتشارِ این آثار به حد صفر نزدیک می‌شود. سطح منحنیِ نمودار نیز در طی چندین سال با کمترین میزان تغییر روبه‌روست یعنی خطی ممتد، نزدیک به خطی افقی بدون نوسانی قابلِ‌اعتنا.



نمودار ۲. مقایسه میزان چاپ کتاب‌های هنری، کتاب‌های مرتبط با دفاع‌مقدس و کتاب‌های تئاتر مقاومت با یکدیگر، نسبت به کلِ کتاب‌های چاپ‌شده در ابتدای دهه هشتاد و ابتدای دهه نود(به درصد)

آمارِ چاپ کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت از چند جنبه دیگر نیز قابل‌بررسی است. اطلاعات مندرج در جدول شماره ۵ نشان می‌دهند که:

الف- در طی پنج سال در دو دهه ۸۰ و ۹۰، در مجموع تنها ۶۱ اثر منتشر شده است.

ب- ده درصد از آثار مربوط به کتاب‌های تخصصیِ تئاتر مقاومت است، یعنی فقط ۶ عنوان کتاب؛ به‌شکلی که در بعضی سال‌ها مانند سال ۸۴، هیچ کتاب تخصصی به چاپ نرسیده است.

ج- انتشارِ نمایشنامه‌های مقاومت با اوج و حضیض فراوانی روبه‌روست به‌طوری‌که در سال‌های ۸۴ و ۹۰ با افزایش نشر و در سال‌های ۸۲ و ۹۲ با اُفت شدیدِ چاپ نمایشنامه‌ها روبه‌رو هستیم.

عنوان / سال	نمایشنامه‌های مقاومت	کتاب‌های تخصصی تئاتر مقاومت	جمع کتاب‌های چاپ‌شده در هر سال
۱۳۸۲	۱	۱	۲
۱۳۸۴	۲۰	۰	۲۰
۱۳۹۰	۲۰	۱	۲۱
۱۳۹۱	۱۰	۳	۱۳
۱۳۹۲	۴	۱	۵
مجموع	۵۵	۶	جمع کل۶۱

جدول ۵. مقایسه آمارِ کتاب‌های تخصصی تئاتر مقاومت با نمایشنامه‌های مقاومت، چاپ‌شده در ابتدای دهه‌های ۸۰ و ۹۰

از جدول شماره ۶ می‌توان چنین استنباط کرد که: بر اساس آمار اعلام شده ازسوی بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع‌مقدس و انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس و نیز اطلاعات مندرج در فهرست کتاب‌های شانزدهمین دوره جایزه کتاب سال دفاع‌مقدس؛ در ابتدای‌دهه نود از مجموع ۳۹ عنوان کتابِ انتشاریافته:

۱- ۱۵ عنوان در بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع‌مقدس به چاپ رسیده است.

۲- چهار عنوان در انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس انتشار یافته، که با توجه به رسالت این انجمن، آمار قابل‌قبولی نیست.

۳- بیست عنوان نیز توسط سایر مؤسسات منتشر شده است. از میان مؤسساتِ فعال در این عرصه می‌توان از مؤسسه امیرکبیر و انتشارات سوره مهر(حوزه‌هنری سازمان تبلیغات اسلامی) نام برد.

۴- تنها ۲ عنوان کتاب در حیطه تئاتر مقاومت(آن هم دو نمایشنامه)، در شهرستان‌های کشور به

چاپ رسیده است.

عنوان / سال	مجموع کتاب‌های تئاتر مقاومت	کتاب‌های چاپ شده توسط بنیاد حفظ آثار	کتاب‌های چاپ شده توسط انجمن تئاتر	کتاب‌های چاپ شده توسط سایر مؤسسات	کتاب‌های چاپ شده در تهران	کتاب‌های چاپ شده در شهرستان‌ها
۱۳۹۰	۲۱	۶	۳	۱۲	۲۰	۱
۱۳۹۱	۱۳	۹	–	۴	۱۳	–
۱۳۹۲	۵	–	۱	۴	۴	۱

جدول ۶. جزییاتی از آمار نشرِ کتاب‌های تئاتر مقاومت در ابتدای دهه ۹۰

نشرِ کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت: مشکلات، چالش‌ها

انتشار کتاب در کشورمان در طی چهاردهه گذشته همواره با رشد نسبی روبه‌رو بوده است. «در دوره‌زمانی سی ساله(۱۳۸۷–۱۳۵۸)، به جز برخی از سال‌ها با رشد نسبیِ نشر روبرو هستیم. بنابر این منحنی، سیر صعودی را نشان می‌دهد و حتی رشد بالای صد در صدی را در سال‌های ۱۳۶۱ و ۱۳۶۸ شاهد هستیم.»(باب‌الحوائجی و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۴۶) اما همان‌گونه که از نمودار ۲ برمی‌آید، باوجود رشدِ قابل‌قبول نشر در چاپ کتاب‌های مرتبط با دفاع‌مقدس در ابتدای دهه نود؛ با رکود و رشدِ کم نوسانِ نشرِ کتاب‌های هنری و کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت روبه‌رو هستیم. می‌توان سرنوشت چاپِ کتاب‌های هنری و کتاب‌های تئاتر مقاومت را به یکدیگر گره زد و همان دلایلی را که اسبابِ کم‌توجهی به کتاب‌های هنری را فراهم ساخته است به نشرِ کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت تعمیم داد. اما نخستین سؤال می‌تواند این باشد که آیا همین میزان چاپ کتاب‌های تئاتر مقاومت، به‌طورمیانگین ۱۲ عنوان در سال در دو دهه اخیر – کفایت نمی‌کند؟برای پاسخ کافیست مروری داشته باشیم بر وضعیت و جایگاه تئاتر مقاومت در ایران.

باید تأکید کرد که هیچ شکل تئاتری در کشورمان هم‌چون تئاتر مقاومت در چند دهه اخیر، اینچنین موردتوجه نبوده است. از همان آغاز جنگ تحمیلی، نهادها و سازمان‌های نظامی و غیرنظامی مانند: سپاه، بسیج، ارتش، وزارت ارشاد، حوزه‌هنری، بنیادشهید، شهرداری‌ها و چندین نهادِ دیگر، فعالیت در زمینه تئاتر مقاومت را در دستورِ کار خود قرار دادند. با راه‌اندازی بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع‌مقدس و انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس، تئاتر مقاومت با رویکردی تشکیلاتی و نظام‌مند، جانی تازه گرفت. در این سال‌ها میلیاردها ریال بودجه و اعتبارات مالی به تئاتر مقاومت تخصیص یافت. همفکری و مشارکتِ مسؤولین، هنرمندان و مردم سبب شد تا تئاتر مقاومت به حرکتی گسترده و کشوری مبدل شود. برگزاری جشنواره‌های متعدد، اجراهای بی‌شمار در سراسر

کشور، تولید نمایش‌های رادیویی و تلویزیونی، فعالیت‌های آموزشی و پژوهشی، تبلیغات گسترده، در اختیار گرفتنِ سالن‌های نمایش و امکانات مالی و فیزیکیِ قابل‌توجه، جذب و فعال ساختنِ شمارِ زیادی از هنرمندان به‌ویژه هنرمندانِ جوان و البته انتشار و چاپ آثار؛ از حرکت‌هایی بودند که در تاریخ تئاتر معاصر ایران بی‌بدیل است.

تئاتر مقاومت با این سرمایه مادی‌ومعنوی و گستردگی کم‌نظیر، نمی‌تواند از چنین جایگاهی در زمینه نشر برخوردار باشد. با معیارهایی هم‌چون دامنه تولیدات و تعدد جشنواره‌ها و حتی نمایشنامه‌هایی که هرساله نگارش می‌شوند، آمارِ نشر در این حوزه باید از نظر ابعادِ کمی، چند برابرِ آمار کنونی باشد.

مشکلات نشرِ کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت در دو گروه قابل‌ارزیابی هستند: الف- مشکلات و موانع بیرونی، که چاپ و انتشار کتاب در ایران به شکل عمومی با آن روبه‌روست. ب- مشکلات و آسیب‌های درونی، که به اجرای سیاست‌ها و برنامه‌های تئاتر مقاومت در کشور بازمی‌گردد.

الف- مشکلات و موانع بیرونی:

عرضه و انتشار کتاب فرآیندی پیچیده و چندمرحله‌ای است که دست‌کم با چهار بعد کلی در ارتباط است: مؤلف، چاپ و نشر، شبکه توزیع و فروش و مخاطب. داریوش مطلبی پژوهشگرِ صنعت نشر از این فرآیند به‌عنوان «چرخه زیستی کتاب» نام برده و این چرخه را شاملِ:"۱. تولید محتوا، ۲. تولید فیزیکی کتاب، ۳. توزیع و فروش و ۴. مصرف برمی‌شمارد."(مطلبی، ۱۳۹۴) از این زاویه دید، مشکلات نشر در ایران تنها اقتصادی نبوده و عوامل فرهنگی، سیاسی و اجتماعی نیز در آن دخیل‌اند. باب‌الحوائجی این مشکلات را چنین دسته‌بندی می‌کند:"عدم توجه دولت به نشر؛ ممیزی کتاب؛ موانع اقتصادی؛ پایین بودن فرهنگ مطالعه در کشور؛ تورم؛ گرانی مواد اولیه و کاغذ؛ افزایش هزینه‌ها[ی چاپ]؛ کاهش سرمایه‌گذاری در بخش فرهنگ و هنر."(باب‌الحوائجی و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۶۰-۲۵۸) اما داریوش مطلبی، چرخه‌ای را درنظر می‌گیرد که در آن از تولیدِ محتوا توسط مؤلف تا ذائقه مخاطبان و فرهنگ ضعیف کتابخوانی در کشور و نیز ضعف‌های صنعت چاپ، جملگی بر وضعیت نشر کتاب تأثیرگذارند:"محتوایی مناسب است که انگیزه مطالعه را در خواننده برمی‌انگیزد و او را شیفته خواندن و دانستن می‌کند. از این رو مشکلات نشر را می‌توان: ضعف محتوا؛ محتواهای تکراری و نبود خلاقیت در خلق آثار؛ ضعف در ویرایش و نگارش آثار؛ نبود همخوانی بین نیازها و علائق مردم و کتاب‌های تولید شده؛ نبود مکانیزم‌های بازارپژوهشی و بازارسنجی در نشر سنتی و غیرحرفه‌ای کشور؛ نبود تکنولوژی مناسب در صنعت چاپ؛ توزیع نامناسب و روابط حاکم بر توزیع کتاب؛ نبود مشتری برای کتاب‌های تولید شده؛ نظام آموزشی در مدارس و دانشگاه‌ها که دانش‌آموزان و دانشجویان را به خواندن علاقه‌مند نمی‌کنند." (مطلبی، ۱۳۹۴) مشکلات بیرونی دیگر در نشر کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت عبارتند از:

کاهش ناشرانی که بیشتر به دلیل نبودِ بازار مناسب برای کتاب‌های مقاومت از چاپ این آثار پرهیز می‌کنند. "گردش مالی بازار نشر در کشورمان تنها ۷۷۸ میلیارد تومان در سال بوده و همین سوددهی

پایین، زمان طولانی‌مدت عرضه محصولات و شمارگان متوسط ۷۰۰ تا ۱۵۰۰ نسخه برای کتاب سبب شده است تا سرمایه‌گذاران حرفه‌ای این بازار دیگر تمایلی برای حضور در بازار فرهنگ نداشته باشند."(پارسینه، ۱۳۹۳)

– پایین بودنِ شمارگان(تیراژ) کتاب‌ها. «برای کشوری مثل ایران که مهد تمدن و فرهنگ است شایسته نیست که تیراژ کتاب عموماً هزار نسخه باشد اما در کشور حدود ۶۰ میلیونیِ فرانسه تیراژ به ۱۰میلیون نسخه برسد." (ربیعی: ۱۳۹۳)

– گرانی کتاب. "قیمت کتاب در طول سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۹۲ با رشدی ۲۰۵ برابری همراه بوده است."(پارسینه، ۱۳۹۳)

ب– مشکلات و موانع درونی:

پیشتر خاطرنشان کردیم که تشکیلات تئاتر مقاومت در ایران بر پایه فعالیت نهادهای دولتی نهاده شده است، این مسأله هم یک مزیت به شمار می‌آید و هم یک مخاطره؛ زیرا مشکلات نظامِ اداری در کشور در نهایت به تشکیلاتِ فرهنگی نیز تسری یافته و گریبان آنان را هم خواهد گرفت. مشکلاتی هم‌چون ضعف در سیاست‌گذاری‌ها؛ تغییر مدیریت‌ها؛ ضعف‌های مدیریتی؛ ناآشنایی مدیران با مقوله‌های هنری و تئاتر؛ تحمیل سلایق؛ بی‌برنامه‌گی؛ نبود برنامه‌های بلندمدت و راهبردی؛ تخصیص ندادن بودجه؛ دیوان‌سالاری و امثال این‌ها به تئاتر مقاومت نیز ضربه زده است. در زمینه چاپ و نشر کتاب نیز همین مشکلات به‌چشم می‌خورد.

برنامه‌های تأثیرگذاری برای انتشار نمایشنامه‌های مقاومت در بعضی نهادها طراحی و اجرا شد، که هیچ‌یک تداوم نیافتند. برای مثال بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع‌مقدس در دهه ۷۰ ، جمعی از نمایشنامه‌نویسانِ مستعد و جوان را گرد هم آورد و با ارایه مشاوره‌های مستمر و حمایت‌های مادی‌ومعنوی از آنان، مجموعه نمایشنامه‌هایی را با نام **تئاتر مقاومت** آماده و منتشر کرد. تعدادی از نمایشنامه‌های این کتاب‌ها، صدها بار در نقاط مختلفِ کشور به صحنه رفتند و همان نویسندگان هم‌اکنون از شاخص‌ترین چهره‌های ادبیات نمایشی کشور محسوب می‌شوند. انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس نیز در دهه ۹۰ خورشیدی، تشکیلاتی را به نام شورای چاپ به راه انداخت. تلاش بر این بود تا در این شورا، با تشویق نویسندگان برای نگارش نمایشنامه‌های مقاومت و با حمایت‌های مادی‌ومعنوی و ارایه کمک‌های فنی و آموزشی به نمایشنامه‌نویسان، به‌تدریج نمایشنامه‌های منتخبی را به چاپ برسانند.

این‌گونه تجربیات در سه دهه اخیر اغلب ناکام باقی ماندند. با مروری بر گزارش عملکردِ تئاتر دفاع‌مقدس در بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع‌مقدس و انجمن تئاتر انقلاب و دفاع‌مقدس در سال‌های دهه ۸۰، درمی‌یابیم که در بخشی از برنامه‌های مصوب در این دو نهاد اساساً طرحی برای چاپ آثار تئاتر مقاومت وجود ندارد. گاه برنامه مصوبی برای انتشارِ کتاب دیده می‌شود اما در گزارش عملکرد که تحقق و اجرای برنامه‌ها را در پایان هر سال اعلام می‌کند، سندی دال بر چاپ و انتشارِ آثار دیده نمی‌شود. گاه نیز برعکس در گزارش‌های عملکرد، انتشار یک یا چند کتاب اعلام

شده اما آن نهاد پیشتر برنامه‌ای برای چاپ اثر نداشته است.(حامدسقایان، ۱۳۹۰: ۱۷۰–۱۶۹) این مسئله بدین معناست که چاپِ آثار، بدون برنامه قبلی و به‌طوراتفاقی و یا برای مصرفِ تتمه بودجه‌های بر زمین مانده مورد توجه قرار گرفته است.

بی‌توجهی به انتشار کتاب‌های تخصصی، یکی از مشکلات در نشر کتاب‌های مرتبط با تئاتر مقاومت محسوب می‌شود(رجوع شود به جدول شماره۵). ریشه این مشکل، ضعف در بنیان‌های آموزشی و پژوهشی است. بدون پژوهش‌های علمی به‌ویژه تحقیقات بنیادین، تاریخی و توصیفی و توسعه دانش در حیطه‌تئاتر جنگ و مقاومت؛ تولید و نشر کتاب‌های تخصصی دشوار به‌نظر می‌رسد. "عدم درك صحیح سیاست‌گذاران و برنامه‌ریزانِ عرصه نشر از اهمیت و نقش نشر در ارتقای کمی و کیفی جامعه و در نتیجه ارائه سیاست‌ها و برنامه‌های نسنجیده و ضعیفِ فاقد خاستگاه تحقیقاتی از جمله مشکلات این حوزه است."(اصلانی ملایری، ۱۳۹۵)

وضعیت تئاتر مقاومت در ایران جدای از مشکلات و بحران‌هایی که تئاتر ایران را در مخاطره قرار می‌دهد، قابل‌تصور نیست. مهدی نصیری، مدرس و پژوهشگر تئاتر معتقد است: "وضعیت نشر کتاب‌های تئاتر در ایران بسیار بحرانی است. مشکلات نشر کتاب در حوزه تئاتر بیش از آنکه به ناشران و نویسندگان این حوزه مربوط باشد، متأثر از میزان علاقه و نیاز دانشجویان و خوانندگان کتاب‌ها در این حوزه است. سال‌هاست که در گزارش‌ها و اظهارنظرهای بسیاری از مدرسان و حتی دانشجویان تئاتر، بی‌علاقگی دانشجویان و هنرجویان به خواندن کتاب مورد تأکید و توجه قرار می‌گیرد و در مورد آن هشدار داده می‌شود."(نصیری، ۱۳۹۵) افزون‌براین، سپهر و میکائیل‌زاده در پژوهشی که پیرامون مشکلات نشرِ نمایشنامه در ایران داشته‌اند، مسایل دیگری را مطرح می‌کند: "کمیِ تقاضا از طرف تهیه‌کنندگان تئاتر، کمیِ تقاضا از سوی مخاطبان، پایین بودن سطح فرهنگ عمومی، عدم حمایت از هنرمندان تئاتر، کمبود نمایشنامه‌های خوب برای چاپ، عدم جذب مخاطب، سفارشی بودن آثار، عدم حمایت نهادها و سازمان‌ها."(سپهر و میکائیل‌زاده، ۱۳۹۰: ۱۲۱)

ارتقای کمی‌وکیفیِ آثار مرتبط با تئاتر مقاومت، نشانگر روندی دوسویه از پیشرفت و توسعه اینگونه تئاتر است. ازیک‌سو زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا منابع مکتوب(ازجمله نمایشنامه‌ها و کتاب‌های تخصصی)، جنبه‌های اجرایی و کاربردیِ خود را به‌منصه‌ظهور برسانند و ازسویی‌دیگر فعالیت‌ها، کنش‌ها، اجراها، تجربه‌ها و پژوهش‌ها در جایی باید ثبت و مستندسازی شوند تا دانش جدیدی را شکل دهند، که همین کتاب‌ها هستند.

نتیجه‌گیری

تئاتر مقاومت در ایران از تشکیلات، بودجه و گستردگیِ بی‌بدیلی برخوردار است، اما وضعیت نشر آثارِ مرتبط با این تئاتر ازنظر کمی‌وکیفی در شرایط نامناسبی قرار دارد. در این پژوهش با تکیه بر آمار، جداول و نمودارها در ابتدا تلاش شد تا تصویر مشخصی از وضع موجودِ نشر آثارِ مرتبط با تئاتر مقاومت، ارایه شود. براساس آمار، نسبت چاپ کتاب‌های تئاتر مقاومت در ابتدای دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی با مجموع کتاب‌های منتشرشده در هر سال کمتر از ۰/۰۲ درصد بوده است.

هم‌چنین نمودارِ رشد نشرِ این کتاب‌ها نمایانگر نوعی رکود و رشدنیافتگی در طی سال‌های اخیر است. چاپ و انتشار آثارِ مرتبط با تئاتر مقاومت با بی‌برنامه‌گی، بی‌توجهی و سوء مدیریت روبه‌رو بوده است. هرچند بعضی تجربه‌ها در نهادهای ذیربط، می‌توانست زمینه‌سازِ تحرک و رشد در این عرصه باشد، هیچ‌گاه تداوم نیافته و برنامه‌ها هم‌چون جرقه‌ای کوچک نتوانستند مسیرِ تاریکِ نشر را روشن سازند. ضعف‌های فنی و آموزشی و بی‌توجهی به جایگاه پژوهش سبب شده است تا کتاب‌های تئاتر مقاومت ازنظر محتوایی برای مخاطبان کمتر جذابیت داشته باشند و آثاری که محصولِ فعالیت‌های تحقیقاتی هستند کمتر به بازار نشر راه پیدا کنند. در شرایط موجود، و سطح نازلِ نشر آثارِ مرتبط با تئاتر مقاومت، مقوله نشر در این عرصه نمی‌تواند پاسخ‌گوی نیازهای هنری و تخصصیِ هنرمندان و دست‌اندرکارانِ تئاتر مقاومت باشد.

■ فهرست منابع

– آذرنگ، عبدالحسین(۱۳۷۸). **شمه‌ای از کتاب، کتابخانه و نشر کتاب**. تهران: کتابدار.

– انجمن تئاتر انقلاب و دفاع مقدس(۱۳۹۵). **گزارش آمار و اسناد فعالیت‌های سالیانه**. تهران: چاپ نشده.

– باب‌الحوائجی، فهیمه. مطلبی، داریوش. حریری، نجلا. مومنی، فرشاد(۱۳۹۰). **تحلیل آماری سیر تحول و زمینه‌های نشر کتاب ایران میان سال‌های ۱۳۷۸–۱۳۵۸**. دانشگاه فردوسی مشهد: **پژوهشنامه کتابداری و اطلاع‌رسانی**. شماره(۱)، سال۱.

– بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس(۱۳۹۵). **آمار و اطلاعات سالیانه**. تهران: چاپ نشده.

– حامدسقایان، مهدی(۱۳۹۰). **فرهنگ جامع تئاتر دفاع مقدس(دفتر نخست)**. تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس.

– خانه کتاب(۱۳۹۵). **آمار و گزارش‌های سالیانه کتاب**. تهران: خانه کتاب جمهوری اسلامی ایران.

– دفتر مطالعات فرهنگی(۱۳۹۰). **بررسی وضعیت نشر کتاب در ایران**. کد ۲۷۰، شماره مسلسل ۱۱۰۲۱. تهران: مرکز پژوهش‌های مجلس شورای اسلامی.

– سپهر، فرشته؛ میکائیل‌زاده، فرشته(۱۳۹۰). **مشکلات نشر نمایشنامه برای کودکان و نوجوانان: دیدگاه صنعت نشر ، فصلنامه مطالعات ملی کتابداری و سازماندهی اطلاعات**، شماره (۹۷)، تهران.

منابع اینترنتی(تاریخ مراجعه از ۱۵ سپتامبر ۲۰۱۶ تا ۲۰ نوامبر ۲۰۱۶)

– اصلانی ملایری، محسن(۱۳۹۵). **مسائل و مشکلات نشر کتاب از دیدگاه ناشران**، اهل قلم، صنوف وابسته به نشر شهر اصفهان. از: 233616/http://vista.ir/article

– ربیعی، شایان(۱۳۹۳). **واکاوی آماری نشر کتاب در ایران**. از: /donya-e-eqtesad.com 854824/news

– فهرست کتاب‌های شانزدهمین جایزه کتاب سال دفاع مقدس. از: www.nashraward.ir/fa

– مطلبی، داریوش(۱۳۹۴). **چرخه زیستی کتاب در ایران و مشکلات موجود**. از: /www.irna.ir/fa 81911952/News

– نصیری، مهدی(۱۳۹۵). **غیبت کتاب ازصحنه تئاتر ایران**. از: 378015/www.qudsonline.ir/news www.parsine.com/fa/news -

بازنمایی تروماتیکی تراژدی نو در قاب تئاتر پست دراماتیک

نیوشا ستاری [نویسنده مسوول]

کامران سپهران

تاریخ دریافت مقاله : ۰۱/ ۰۲/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۰۶/ ۰۲/ ۱۳۹۵

بازنمایی تروماتیکی تراژدی نو در قاب تئاتر پست دراماتیک

نیوشا ستاری کارشناسی‌ارشد ادبیات‌نمایشی، دانشکده سینماتئاتر ، دانشگاه‌هنر تهران

کامران سپهران استادیار ، دانشکده سینماتئاتر ،دانشگاه‌هنر تهران

چکیده

مقاله حاضر قصد طرح روشی از اجرا را دارد که برگرفته از مراحل درمانی طرح‌شده ازسوی روانشناسان آمریکایی بعد از جنگ، به‌طورمشخص جودیث هرمن و کتی کروث است. این طرح تبدیل به روشی می‌شود برای درمان و رهایی بیماران ترومازده (تماشاگران/ اجراگران)، که به‌نوعی قربانی اتفاقات و بحران‌های فردی و تاریخی شده‌اند. برای این منظور ابتدا خلاصه تعریف هانس تیس لمن از «تئاتر پست‌دراماتیک» و هم‌چنین شرح نظریات و دیدگاه‌های روانشناسان امریکایی انجمن «اختلالات اضطرابی پست‌تروماتیک» ارایه می‌شود. این دیدگاه‌ها وام‌گرفته از تئاتر خشونت آرتو و نظریه روانکاوی فروید و لکان است. در ادامه با استفاده از این توصیفات، صحنه‌ای از رابطه سه‌گانه قربانی/ متجاوز/ ناظر در ارتباط میان تماشاگر و اجراگر تعریف می‌شود. این اجرا «بازنمایی تروماتیکی»، یعنی تکرار رخداد تروماتیک در گذشته سرکوب‌شده‌ای است که امکان بروز نداشته و در تلاش برای فراموش شدن است. تصویر بیرونی این تروماها، راهی برای رها کردن افراد از تروماهای شخصی و فرهنگی آن‌هاست. بهترین روش برای این رهایی، «به‌کلام درآوردن» ناخودآگاه سرکوب شده است که تاکنون از جانب قدرت و جامعه امکان بیان نیافته است. با طرح چنین موقعیتی، تئاتر به‌طورمشخص در ارتباط نزدیکی با سیاست، فرهنگ و اجتماع قرار می‌گیرد که شکلی از تجربه گردهمایی و آیین اجراست. در آخر، این تئاتر سیاسی، به‌عنوان تراژدی جدیدی برای نفوذ به عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه تاریخی و حمله به مرزهای واقعیت موجود تعریف می‌شود که لحظه‌ای از «به‌یاد آوردن» و درنتیجه کنارهم قرار گرفتن دو حس ترس و نیاز و حرکت به‌سوی حافظه‌ای جمعی است.

واژگان‌کلیدی: تروما، بازنمایی تروماتیکی، تئاتر پست‌دراماتیک، تئاتر سیاسی، تراژدی

مقدمه

در سال ۱۹۹۹، هانس تیس لمن، با انتشار کتابی با عنوان **تئاتر پست‌دراماتیک**، به جمع‌آوری و تشریح گروهی از اجراها و آثار آوانگارد بعد از ۱۹۶۰ پرداخت که بازتعریف جدیدی از تئاتر نو به‌حساب می‌آید. لمن اصطلاح موردنظرش را متفاوت با تئاتر پست‌مدرن مد روز می‌دانست. به اعتقاد او «پست» در این‌جا به معنای مقوله‌ای تاریخی و یا سلسله‌مراتبی بعد درام نیست، بلکه به معنای گسستگی ارتباط آن از درام است. او با این‌کار تئاتر جدید را به‌طورمشخص به آیین‌ها و کهن‌الگوهای آغازین بشر پیوند زد که برای اولین‌بار آرتو مطرح کرده بود و تلاش لمن را می‌توان در ادامه تئاتر خشونت آرتو دانست. مقاله حاضر این ارجاع به گذشته تاریخی را بازگشتی به ناخودآگاه تاریک بشری می‌داند که زیر یوغ فشار تحمیلی ازسوی هژمونی و قدرت حاکم سرکوب شده، و نیاز به برون‌ریزی و تبدیل شدن به کلام دارد. این تعریف می‌تواند مقدمه‌ای برای ارتباط دنیای تئاتر نو با ناخودآگاه بشری باشد.

در سال ۱۹۸۰، جمعی از روانشناسان آمریکایی، انجمنی برای تعریف و تشخیص «اختلالات اضطرابی پست‌تروماتیک» تشکیل دادند و روش درمان این بیماری را به‌طورمشخص، مشابه نتیجه‌گیری ژانت و فروید، به‌کلام درآوردن تروماهای سرکوب‌شده در طول زندگی انسان دانستند. دو تن از مهم‌ترین سخن‌گویان این گروه «جودیث هرمن» و «کتی کروث» هستند که با بازتعریف جدیدی از نظریات فروید و لکان و پیروان آن‌ها، اصطلاح «بازنمایی تروماتیکی» را در شرح درمان کلینیکی این بیماران به‌کار بردند. این مقاله به‌طورمشخص می‌کوشد ارتباطی میان روش مرحله‌به‌مرحله درمانی این افراد با نوع بازنمایی و اجراهای تئاتر پست‌دراماتیک بر روی صحنه اجرا برقرار کند. هرمن در کتاب خود با عنوان **تروما و درمان**[1] این مراحل را در ارتباط سه‌گانه‌ی شکل‌گرفته میان قربانی، متجاوز و ناظر تعریف کرده است. مقاله حاضر با استفاده از این مراحل، ارتباط میان تماشاگر و بازیگر را شکل می‌دهد و با درنظر گرفتن این ارتباط به‌طورمشخص جایگاه تماشاگر و ارتباط آن با اجرا و اجراگران مطرح می‌شود. در ادامه مقاله با توصیف این جایگاه، به تعریف جدیدی از تماشاگر در برابر صحنه اجرای تئاتر پست دراماتیک می‌پردازد که طی سه مرحله با ترومای خود روبه‌رو شده، با آن یکی شده و آن‌را رها می‌کند. به‌این‌ترتیب اجرای تئاتر و تماشای آن راهی می‌شود برای درمان قربانیان ترومازده، طی تمام اتفاقات و رخدادهای مهم تاریخی قرن بیستم و بیست‌ویکم: از اتفاقاتی چون جنگ، تروریسم، تجاوز و حقوق پایمال‌شده زنان تا مسائلی شخصی‌تری چون ارتباط میان خانواده و اجتماع.

برای‌این‌منظور ابتدا خلاصه‌ای از فعالیت‌ها و ایده‌های انجمن «اختلالات اضطرابی پست‌تروماتیک»، و سپس توصیفی از تئاتر پست‌دراماتیک موردنظر لمن و هم‌چنین تئاتر سیاسی نظریه‌پردازان پس از او ارایه می‌شود. در ادامه با به‌کارگیری این توصیفات، مراحل درمانی تئاتر پست‌دراماتیک برای آزاد کردن تروماهای شخصی یا تاریخی سرکوب‌شده نزد بشر امروزی طرح می‌شود که به‌نوعی پیش‌درآمدی است بر تعریف تراژدی نو و درنتیجه تقابل دو حس ترس/ نیاز.

تئاتر پست‌دراماتیک و بازنمایی آن

هانس تیس لمن[۲] در سال ۱۹۹۹ کتابی مرجع برای توضیح ویژگی‌های تئاتر معاصر منتشر کرد و آن‌را **تئاتر پست‌دراماتیک**[۳] نامید. کارن ژورس مونبای[۴] مترجم این کتاب به زبان انگلیسی درمورد اهمیت آن می‌گوید: «مطالعات لمن به‌طور مشخص به نیاز حیاتی هنر به یک تئوری جامع و در دسترس پاسخ می‌دهد، چراکه درام و ساختار تئاتر شکل گرفته از سال۱۹۷۰را دیگر نمی‌توان دراماتیک نامید». (ژورس مونبای ، ۲۰۰۶: ۱) به باور لمن، با ظهور تکنولوژی‌های نو، شکل درک آثار هنری و ادبی تغییر کرده و از نو زیرسوال رفته است. باوجود نشر این تکنولوژی نو و فراگیر به‌عنوان دنیایی غیرمادی در فضای رسانه، "وجه متمایز تئاتر درست با مادیت ارتباط[۵] در آن مشخص می‌شود". (لمن،۱۳۸۳: ۳۴) به‌اعتماد لمن تئاتر نه‌تنها مکانی برای سنگینی حضور بدن‌ها، بلکه محلی برای یک گردهمایی واقعی است؛ محلی که در آن تقاطع منحصربه‌فردی از سازمان‌دهی زیباشناسانه و زندگی هرروزه رخ می‌دهد. درمقایسه با سایر هنرها که تولیدکننده‌ی یک شیء یا در ارتباط با رسانه‌ها هستند، در تئاتر فعل اجرا به‌اندازه‌ی فعل دریافت[۶] ، به‌عنوان یک عمل واقعی در این‌جا و اکنون اتفاق می‌افتد. "تئاتر به‌معنای مصرف جمعی زندگی و تنفس هوایی مشترک در محلی است که اجرا و تماشا در آن به‌وقوع می‌پیوندد". (لمن،۱۳۸۳: ۳۵) دیدگاه لمن را می‌توان در ترکیب با پیشنهاد باز کرشو[۷] در کتاب خود **سیاست اجرا**[۸]، این‌طور صورت‌بندی کرد: «نقشه‌ی مربوط به عملکرد تئاتر در ارتباط با سه مفهوم طرح می‌شود: پرفورمنس، اجتماع[۹] فرهنگ». (کرشاو، ۱۳۹۲: ۱۷)

تئاتر پست‌دراماتیک موردنظر لمن به تبادل و آمیزش دایمی و ادامه‌دار بین تئاتر و درام اشاره دارد. در واقع تئاتر در مرکز بحث لمن قرار گرفته است و «متن» تنها به‌عنوان یکی از عناصر و مواد خام در کنار سایر عناصر و اجزا قرار می‌گیرد. متن "به‌عنوان یکی از موارد آفرینش صحنه‌ای و نمایشی است، نه در مقام ارباب سایر اجزا». (لمن،۱۳۸۳: ۳۵) این هنرمندان تمرکز خود را بر تولید یک رویداد یا موقعیت می‌گذارند که وضوح و یگانگی‌اش ارجاع به چیزی دارد که لمن آن‌را «موقعیت، ارتباط و یک لحظه‌ی اجتماعی می‌داند که قادر به ساختار بخشیدن به آن است». (کرول اتال، ۲۰۱۳: ۵)

تأکید لمن بر اهمیت تئاتر و مرکزیت‌زدایی از متن، دلیل انتخاب اصطلاح «تئاتر پست‌دراماتیک» را برای کتابش نیز توضیح می‌دهد. درواقع او با انتشار کتاب‌اش به این عنوان، جایگزین مناسبی برای اصطلاح متداول و مرسوم «تئاتر پست‌مدرن» ارایه کرد. لمن نیز هم‌چون منتقدانی که تئاتر و پرفرمنس را به پست‌مدرنیسم نسبت می‌دهند، به دنبال یافتن زبان مناسبی برای این تئاتر جدید بود، «اما او این‌کار را با درنظر گرفتن ارتباط آن به تئوری‌های دراماتیکی و تاریخ تئاتر انجام داد که شامل هماهنگی و عدم هماهنگی آن با تاریخ تئاتر آوانگارد و همچنین بررسی برابر زیبایی‌شناسی فضا، زمان و بدن و استفاده از متن بود".(ژورس مونبای، ۲۰۰۵: ۱۳) بنابراین «پست» در این‌جا به‌معنای یک مقوله‌ی تاریخی و یا سلسله‌مراتبی بعد درام نیست، بلکه به‌معنای نپذیرفتن تداوم

ارتباط آن با درام است و به‌معنای دقیق‌تر می‌توان آن‌را آنالیز و یادبودی از درام درنظر گرفت. این ارتباط در تئاتر معاصر بعد از ۱۹۷۰ اتفاق افتاد. تعریفی که لمن از تئاتر پست‌دراماتیک ارایه می‌دهد قوام‌بخش تحلیلی با دانشی دقیق و باپشتوانه است. برهمین‌اساس او تقابل ذاتی تئاتر دراماتیک و پست‌دراماتیک را این‌طور تعریف می‌کند: "نمایش به‌جای کنش پلات‌محور، اجرا به‌جای بازنمایی". (لمن،۱۳۸۳: ۱۰۵)

با توجه به تعاریف و نتیجه‌گیری‌های لمن، از دو جنبه می‌توان تئاتر پست‌دراماتیک را فراهم‌کننده بستری برای بررسی تئاتر مدرن بعد از جنگ درنظر گرفت:

۱.جاگزینی اصطلاح پست‌دراماتیک به‌جای تئاتر پست‌مدرن، به‌وضوح اشاره به بازگشت تئاتر به ریشه‌های اولیه‌ی اجرا و واسازی آن دارد و این تعریف وامدار تئاتر آرتو و تئاتر خشونت او است. چراکه او ضرورت تئاتر و اجرا را در بازگشت به بدویت و توحش بشری و اجرای تئاتر مبتنی بر آیین‌ها و مناسک کهن می‌دانست. این تعریف را می‌توان به‌معنای فرو رفتن درون ناخودآگاه و کهن‌الگوهای بشری در تاریخ و کشف سیاه‌ترین و عمیق‌ترین لایه‌های آن دانست؛ و راه‌حل این‌کار درهم کوبیدن دنیای ذهن، هم‌چون شوک و زخمی ناگهانی است. آرتو آن‌را تنها از طریق تولید تصاویر خشونت‌بار امکان‌پذیر می‌دانست. چون با نیروی پرشوری که به درون نفوذ کرده و با تأثیری پایدار و مداوم، می‌توان به تطهیر و پالایش ذهن رسید.

۲.ازطرفی‌دیگر چنان‌که گفته شد لمن فضای تئاتر را به‌مثابه یک فضای اجتماعی معرفی می‌کند که اجرا در این‌جا و اکنون اتفاق می‌افتد. براین اساس تئاتر نوعی گردهمایی واقعی از بدن‌های زنده است که اجرا و تماشای آن مشابه مصرف جمعی از هوایی مشترک است. او برهمین‌اساس رابطه‌ی هنر و سیاست را غیرقابل‌اجتناب دانسته و به طرح یک تراژدی نو می‌پردازد. این تراژدی به‌شکل تجاوز[۱۰] به هنجارهای اجتماعی مطرح می‌شود که در واقع پایه‌های اساسی هویت وجودی را بی‌ثبات می‌کند؛ لحظه‌ای که مخاطب دچار شوک شده و در این مواجهه عادات فکری‌اش که در چارچوب ایدئولوژی قدرت شکل گرفته‌اند، موردحمله قرار می‌گیرند. او معتقد است این موضوع تنها با کنار گذاشتن الگوهای بازنمایی موجود اتفاق می‌افتد.

شرح و بسط هریک از این دو جنبه، می‌تواند نحوه شکل‌گیری تراژدی نو را توضیح دهد و راه رسیدن به تئاتردرمانی و سویه رهایی‌بخش مدنظر مقاله را فراهم کند. بدین‌منظور حمله به لایه‌های عمیق ناخودآگاه را باید به‌طورمشخص در ارتباط با تروماهای سرکوب‌شده در آن بررسی کرد. این تروماها درواقع فراتر از لایه‌های فردی و شخصی می‌روند و به وسعت تاریخ می‌رسد: تاریخ جنگ، تبعید، تجاوز و ... .

تئاتر به‌منظور هبوط به مغاک ناخودآگاه

کریستوف اینز[۱۱] بررسی جنبش آوانگاردیسم را منحصر به امکانات و تغییرات دنیای مدرن نمی‌داند، بلکه در نظرش به‌بیان‌دقیق‌تر باید "ریشه‌ی آن‌را در بدویت بشری[۱۲] دید." (اینز، ۲۰۰۵: ۲) این تعبیر مبتنی بر دو جنبه‌ی مکمل هم است: "یکی کشف حالات رویاگونه ذهن یا سطح غریزی و

ناخودآگاه روان بشر؛ و دیگری شبه مذهبی که متمرکز بر افسانه‌ها و جادو بوده و تئاتر را به سمت آزمایش مناسک و الگوهای مذهبی و اجرای آن‌ها می‌برد". (آیبید)

به باور اینز ایده‌ی بدویت در تئاتر آوانگارد را آزمایش‌های مختلف زیباشناسی دست‌به‌دست منتقل کرد تا به پیشرفت تکنیکی درون خود هنر منجر شد. این کار مدیون کشف پرسش‌هایی بنیادی است: تئاتر چیست؟ نمایش‌نامه چیست؟ بازیگر کیست؟ تماشاگر چه‌کسی است؟ چه ارتباطی بین همه‌ی این‌ها وجود دارد؟ و چه شرایطی بهترین پاسخ را فراهم می‌کند؟ "در این سطح، باور علمی در دوره‌ی مدرن موازی با بازگشت به فرم ابتدایی قرار گرفت؛ که خبر از جایگزین شدن ساختار الگوهای نخستین به‌جای فرم‌های مسلط زمان خود می‌داد". (آیبید: ۳) برهمین‌اساس احتساب صفت پست‌دراماتیک برای تئاتر امروز را نیز می‌توان اشاره به تئاتری دانست که خود را ملزم به عملکردی فراتر از درام می‌داند. به باور لمن "هنر در کل نمی‌تواند بدون ارجاع به فرم‌های ابتدایی پیش رود". (لمن،۱۳۸۳: ۳۶) ریشه‌ی باورهای مذهبی اخلاقی دوران نخستین را می‌توان به‌خوبی در ایده‌ی کتاب **توتم و تابو**[۱۳] اثر فروید دید. بنابراین آیا نمی‌توان این فرم بیانی نو از تئاتر را در ارتباط با دنیای نامتقارن و بازنمایی‌ناپذیر تروماهای سرکوب‌شده بررسی کرد؟

مطالعه تروما در ابتدای ورودش به مباحث روانکاوی، در ارتباط با بیماری هیستری در زنان معرفی شد. در اواسط دهه‌ی ۱۸۹۰، ژانت در فرانسه و فروید به همراه همکارش بروئر در وین، به‌طورقابل‌توجهی به نتیجه‌ای مشابه رسیدند: "هیستری وضعیتی است که یک ترومای روانی به‌وجودش می‌آورد». (Herman, manual script) در ادامه نیز به این نتیجه رسیدند که علایم جسمی ناشی از هیستری، تصویری مبدل از رخدادهای پریشان‌زای فراموش‌شده در حافظه را نمایش می‌دهند. بروئر و فروید در یک جمع‌بندی ماندگار، دلیل این وضعیت را این‌طور ثبت کردند: «بیماران هیستریک اغلب از «خاطرات» رنج می‌برند". (آیبید) و فروید در یک نتیجه‌گیری گسترده‌تر، با بررسی ارتباط مستقیم میان تروماها و خشونت‌های تاریخی در بحبوحه‌ی جنگ جهانی اول گفت "سرکوب‌ها زمینه‌ی تمام واکنش‌ها به تروماهاست؛ خواه جنسی، خواه عواملی بیرونی». (کاپلان، ۲۰۰۵: ۲۹) این خاطرات سرکوب‌شده سال‌ها بعد به‌شکل علایم فیزیکی حاد و بیمارگونه به‌سطح باز می‌گردند. آن‌ها در ادامه‌ی مطالعاتشان بهترین راه را برای درمان این بیماری «به‌کلام درآوردن» آن معرفی کردند.

تشکیل انجمن روان‌پزشکان آمریکایی در سال ۱۹۸۰، که شامل تشخیص «اختلالات اضطرابی پست تروماتیک»[۱۴] (PTSD) بود، راه را برای مطالعات بیشتر در مطالعه‌ی تروماهای روانی باز کرد. این گروه با بررسی آسیب‌های روانی بعد از جنگ و هم‌چنین آسیب‌های ناشی از اتفاقات بومی و فردی، "به توضیح تجربیات غیرقابل تحمل از اتفاقات و فجایع ناگهانی پرداختند؛ که پاسخ به این رخدادها، به‌شکل کنترل‌نشده و ظهور دائمی و مکرر توهمات و سایر اختلالات بود". (کروث، ۱۹۹۶: ۵۷) برخلاف بسیاری از اختلالات روانی،"شناخت PTSD بستگی دارد به ارتباط همزمان علائم بیماری با رخداد تروماتیکی اتفاق افتاده. این ارتباط هم تسلسل زمانی دارد و هم شباهت

محتوایی." (شلِو، ۲۰۰۹: ۱) کسانی که به‌طور مداوم و بی‌اختیار از این اختلالات رنج می‌برند، در هرلحظه رخداد تروماتیک را با حسی از یک تهدید دائمی و ورود خودسرانه علائم استرس‌زا، از سر می‌گذرانند. چراکه "بعد از یک تجربه‌ای تروماتیک، سیستم حفاظتی بدن در یک وضعیت هشدار دایمی برای امکان بازگشت به همان تجربه، قرار می‌گیرد و تحریکات فیزیولوژیکی به‌شکل شدت‌یافته ادامه می‌یابند." (Herman, manual script)

خاطرات تروماتیکی بازنمایی‌شده در یک‌لحظه از زمان فیکس شده‌اند، و همه‌چیز در خلسه‌ای بی‌زمان در جریان است. به‌همین‌ترتیب وقایع بدون تسلسل زمانی بوده و هیچ داستانی نخواهند داشت؛ اتفاقات از نوعی تکرار رنج می‌برند که فروید آن‌را «اجبار به تکرار»[۱۵] نامیده بود. به‌این‌ترتیب با سپری‌شدن زمانی طولانی از اتفاق تروماتیک، فرد ترومازده هم‌چنان با آن اتفاق زندگی می‌کند. درواقع گویی که زمان درست در آن لحظه ایستاده است. آن‌ها قادر به ادامه‌ی زندگی در حالت نرمال خود نیستند، چراکه تروما مکرراً در آن ایجاد اختلال می‌کند. درواقع لحظه‌ی تروماتیکی در یک فرم غیرعادی از حافظه، بازتولید شده و به‌صورت خودبه‌خودی، هم به‌صورت فلش‌بک در بیداری و هم به‌شکل کابوس در خواب، وارد خودآگاه می‌شود.

> "مردم بر این باورند که حقیقت تروما در تحمیل خود به بیمار، گواه بر قدرت آن است: بیمار در اصل در آن تروما تثبیت شده است. باوجود غیرقابل درک بودن این تجربه، اما درحقیقت روان‌نژندی تروماتیکی باعث رنج بیماران شده و بیداری آن‌ها را با خاطرات تصادف‌شان تسخیر می‌کند". (کروث، ۱۹۹۵: ۱۵۲)

به‌این‌ترتیب داستانی که این فلش‌بک‌ها و خاطرات روایت می‌کنند، به‌معنای دقیق هیچ مکانی ندارد؛ نه در گذشته که تجربه‌ای مربوط به آن است و نه در حال. آن‌ها هیچ تصویر دقیقی ندارند و طوری به‌نمایش درنمی‌آیند که قابل‌درک باشند. تروما در ورود خودسرانه‌ی مداوم خود در حسی از فراموشی، به‌نظر روایت‌گر واقعیتی دیگر بوده و پیدایشی غیرقابل‌فهم دارد. به‌این‌ترتیب حقیقت رخداد تروماتیکی نه‌تنها به‌شکل واقعیتی خصمانه، بلکه به‌شکل اتفاقی دور از فهم و بدون جامعیت بازنمایی می‌شود. و به‌این‌ترتیب تکرار رخداد تروماتیک در رویاها و خاطرات و فلش‌بک‌ها در افراد ترومازده، «بازنمایی تروماتیکی»[۱۶] آن رخداد تثبیت‌شده خواهد بود. براین‌اساس تروماها "فرم ویژه‌ای از خاطرات هستند که فقط تأثیر می‌گذارند و معنایی را با خود حمل نمی‌کنند. تنها به‌دلیل همین بی‌معنا بودن تجربیات تروماتیکی است که سوژه به‌طور مداوم گرفتار چنین رویاها، فلش‌بک‌ها و توهمات می‌شود".(کاپلان، ۲۰۰۵: ۳۴)

مقالات مهم فروید در ابتدای قرن بیستم، در ارتباط با جنگ، تمهیدی از ارتباط علایم بیماران ترومازده با موضوع فرهنگ و ایدئولوژی در سطحی وسیع‌تر بود. در ادامه، بعد از دهه هشتاد در قرن بیستم، روانشناسان PTSD، به بررسی این اختلالات خارج از قلمروی فردی پرداختند. آن‌ها نتیجه گرفتند اگر تروماها در حوزه فردی قابل‌بحث هستند، بررسی آن‌ها در متن گسترده‌تر فرهنگ نیز میسر است. درنظر «جودیث هرمن»[۱۷]، توجه به حمله تروماها علاوه‌بر خودآگاه فردی،

به‌همان اندازه خودآگاه اجتماعی را نیز شامل می‌شود. براین‌اساس شناخت اخیر تروماها به‌معنای توجه به قربانیان فراموش شده است: قربانیان تجاوز، شکنجه، جنگ و خشونت‌های محلی. پس با گسترش مطالعه تروماها به مرزهای اجتماعی، "ظهور تروماها به‌شدت مرتبط با مدرنیته شدن جوامع شد؛ مرتبط با انقلاب صنعتی و ماشین‌های خطرناک تولیدشده در آن دوره و همچنین رشد سریع طبقه بورژوا". (کاپلان، ۲۰۰۵) مدرنیته عمیقاً در ارتباط با امپریالیسم، مصرف‌گرایی و فاشیسم مطرح می‌شود که به نقل از نتایج مطالعات گسترده، «پل گیلوری آن‌ها را پایه و اساس تمام رخدادهای فاجعه‌آمیز قرن بیستم می‌داند؛ و روانشناسان نیز در ادامه عامل آن‌را درنتیجه‌ی ریشه کردن تروماهای تاریخی و فردی در نوع بشر معرفی می‌کنند". (ـیبید:۲۴)

این شرح مختصر از بازنمایی‌ناپذیری تروماها، نشان می‌دهد امکان بررسی خاصیت روایت‌ناپذیری آن‌ها، در ارتباط با فرم آنتی- بازنمایی تئاترهای «پست‌دراماتیک» وجود دارد. چراکه این تئاتر در تلاش برای «دست‌یافتن به عمیق‌ترین لایه‌های واقعیت، به‌جای ظهور فریبنده و سطحی آن است تا به این شکل به طبیعت درونی انسان مثالی[۱۸] با نشا"نه‌های مسلم آن در تقابل با تصویر طبیعی از افراد اجتماعی تعریف‌شده، تجسم بخشد". (اینز، ۲۰۰۵: ۱۹) این واقعیت بیرونی، انعکاس روانی شخیت‌ها بر روی صحنه است؛ به‌معنای هبوط به مغاک ناخودآگاه ذهن. آرتو عقل و منطق را که منجر به تحجر و کند شدن ذهن می‌شود به‌شدت انکار و رد می‌کرد. "و روش پیشنهادی او هذیان و خودانگیختگی بی‌منطقی بود که توانایی رها کردن ذهن سرکوب‌شده را به‌شکل پالایش عاطفی کلاسیک/ تراژیک داشته باشد»". (آیبید:۵۷) به باور او "گرایش طبیعی بشر به خشونت و تجاوز که می‌توان نمایش آن‌را در فاشیسم و استالینیسم در اواسط ۱۹۳۰ دید، با تئاتر خشونت امکان تطهیر و پالایش را می‌یابد". (ویلسون گلدفریب، ۲۰۱۲: ۳۷۶)

شاید بیان یک نمونه در تاریخ تئاتر به روشن‌تر شدن این موضوع کمک کند. نمایشنامه **نجات‌یافته**[۱۹] اثر **ادوراد باند**[۲۰]، در سال ۱۹۶۵ برای اولین‌بار در سالن رویال کورت لندن به‌روی صحنه رفت. در این اجرا، صحنه سنگ‌زدن تعدادی جوان اوباش به نوزادی در گهواره، با واکنش شدید تماشاگران روبه‌رو شد. اما باند هدف خود را به‌تصویر کشیدن خشونت‌های دوره‌ای رایج در اجتماع و ارایه راه‌حل برای آن‌ها اعلام کرد. به اعتقاد او "خشونت در ذات نوع بشر است، و از این خشونت باید به‌عنوان ابزاری سیاسی استفاده کرد". (سیرز، ۲۰۰۰: ۱۹) باند در پاسخ به اعتراضات تماشاگران و منتقدان گفت: «نوشته‌ی من درمورد خشونت، به‌اندازه‌ی آثار جین آستین درمورد رفتارها، طبیعی است». و در دفاع از کارش گفت: "خشونت تمام جامعه ما را گرفتار خود کرده است و درصورت به‌پایان نرسیدن آن دیگر هیچ آینده‌ای وجود نخواهد داشت". او انکار خشونت و ثبت نکردن آن‌را بی‌اخلاقی دانست. (آیبید) درواقع چیزی‌که منجربه آزار مخاطبان شده بود نه خشونت بیش‌ازحد آن، بلکه حس سنگدلانه آن بود؛ حس بی‌تفاوتی شخصیت‌ها به پلیدی خودشان و حقیقت بیگانگی و شکل طبقه اجتماعی آن‌ها. "این تصاویر خشونت‌آمیز ما را با ماهیت درونی خودمان روبه‌رو می‌کرد. ما را مجبور می‌کرد بپذیریم که خشونت عاملی خارجی نیست بلکه طبیعت ماست." (آیبید)

بنابراین تئاتر خشونت «به‌دنبال درهم گسیختن ناخودآگاه مخاطب و خرد کردن احساسات او با پرورش زبانی جدید ورای کلمات نوشته شده‌ی مشخص بود". (برواسکی، سوجیرا، ۲۰۱۳: ۷۲)

تئاتر به‌مثابه یک نهاد اجتماعی[۲۱]

دومین وجه از تئاتر موردنظر لمن که آن‌را به سیاسی شدن نزدیک می‌کند، در نظر گرفتن آن به‌عنوان محلی برای یک گردهمایی اجتماعی است. آرتو با طرح تئوری تئاتر خشونت، نیاز چنین تئاتری را بریدن از شاهکارهای گذشته می‌داند که نمایانگر تفکر سازش‌گرانه‌ی بورژوازی است، و مخاطب را از یک چشم‌چران صرف به موجودی فعال و تاثیرگذار تبدیل کرده است. این ادعای آرتو ایده و دیدگاه او را به بستر تاریخ پیوند می‌زند؛ به‌این‌معنا که تئاتر چیزی جدا از تاریخ و وضعیت اجتماعی و سیاسی ما نیست. این موضوع به‌همراه دیدگاه مشخص لمن در باب تئاتر پست‌دراماتیک، بحث را به جایگاه تئاتر به‌عنوان یک پایگاه اجتماعی و سیاسی بسط می‌دهد. باوجود اینکه تئاتر صرفا هنری برای ارایه ابعاد سیاسی نیست، اما با الگوها و پیکره‌ی ویژه‌ی خود، اجتماع منحصربه‌فردی را برای درگیری مستقیم تماشاگران در درک واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی ایجاد می‌کند. لمن در یکی از سمینارهای خود بعد از چاپ کتاب **تئاتر پست‌دراماتیک**، در اهمیت این ارتباط می‌گوید: "تئاتر نیاز به دست و پنجه نرم کردن مستقیم با موضوعات سیاسی دارد؛ حتی اگر هیچ راه‌حل و چشم‌اندازی برای ارائه نداشته باشد". (کارول ات آل، ۲۰۱۳: ۲) بنابراین بحث با این سوال ادامه می‌یابد که فرم‌ها و استراتژی‌های مناسب برای سیاسی‌شدن تئاتر چیست؟

لمن در توصیف این وضعیت تنها راه را کنارگذاشتن الگوهای بازنمایانه می‌داند. "شیوه‌ای که در آن یک‌سری الگوهای معنایی استاندارد دیگر به مخاطب توهین نمی‌کند. شیوه‌ای که دیگر او را محدود به تجربه‌ای محصور در قاب واقعیت زیباشناسی[۲۲] نمی‌کند، بلکه او را در فضایی به‌مراتب واقعی[۲۳] قرار می‌دهد. درواقع لمن رجوع به تئاتر پست‌دراماتیک را اجرایی برای فوران واقعی می‌شناسد". (آیبید: ۵) این بحث، به‌طورمستقیم ارجاع به بحث لکان از ساحت امر واقعی دارد. لکان «امر واقع» را در ادامه طرح ترومای پنهان‌شده در سرکوب‌ها تئوریزه و آن‌را به تأکید از واقعیت جدا کرد. در واقع "واقعیت درون ساختاری نمادین قرار گرفته که اسلاوی ژیژک آن‌را دارای فرم داستان (فیکشن) می‌داند".(جرز مونبای، ۲۰۰۹: ۳) با بروز رویداد تروماتیکی، "امر واقعی در قالب بازگشت چیزی شک‌آور و ترومایی غلیان کرده و توازن زندگی روزمره‌ی فرد را برهم می‌زند". (ژیژک،۱۳۹۲: ۶۱) این امر باعث می‌شود او از نظم نمادین، یعنی نظام قدرت و ایدئولوژی، کنار گذاشته شود. به‌این‌ترتیب مرز میان امر واقعی و واقعیت که از دل نظم نمادین نشأت گرفته، شکسته شده و به‌تقابل با ایدئولوژی خام و ساده‌اندیشانه‌ی واقعیت پذیرفته‌شده می‌پردازد. طرح بازنمایی واقعی تروماها، مجرای ورود به‌دنیای آشفته و رویاگون اجراهای پست‌دراماتیک است که در ادامه بررسی می‌شود.

لمن نتیجه‌ی پیوند هنر و سیاست را به‌وجودآمدن نوعی تراژدی نو در دنیای مدرن می‌داند. او در مقاله‌ی خود باعنوان «آینده‌ی تراژدی؟»[۲۴]، در توصیف و تشریح تراژدی موردنظرش با این مقدمه

آغاز می‌کند که تماشای یک اجرای پست‌دراماتیک برای مخاطب به‌مثابه تجربه‌ی یک لحظه از تئاتر است که در اصل نمایش صداها و سکوت‌هاست. "صدا و سکوت مخاطب و یا کنش گوش دادن و دیدن او که تمام‌شان برای او به معنای لحظه‌ی به‌یادآوردن است." (لمن، ۲۰۱۳: ۹۱) به‌باور او "این اعتقاد تراژیک به آن لحظه‌ها و ساختارهای زندگی دست می‌یابد که بشر به سمت مرزها و حدها حرکت کرده و از آن‌ها عبور می‌کند". (آیبید:۹۲) این حس تجاوز به مرزها به‌وجودآورنده‌ی نوعی اشتیاق متعالی و روح انقلابی برای امکان درکی رادیکال از وجود بشر است. براین اساس لمن تئاتر پست‌دراماتیک را به‌عنوان یک تجاوز تراژیک[۲۵] معرفی می‌کند.

به‌اعتقاد او باوجود بازنمایی دراماتیک ذات و روح یک کشمکش تراژیک تجاوز تراژیک، یک پدیده به‌حساب می‌آید که به‌موجب آن نوعی آگاهی، احساس و شوک فکری حاصل می‌شود و هیچ ساختار دراماتیکی را نیز به‌خود نمی‌پذیرد. این تجاوز موجبات انواع ماجراجویی‌های خطرناک اروتیک و به‌خطر انداختن زندگی را فراهم می‌کند که وجودشان ارزش «واقعی» بشر را به او بازمی‌گرداند. پس "یک تجربه‌ی تراژیک را نمی‌توان محدود به بازنمایی هنری یک‌سری کشمکش‌های اخلاقی و سیاسی کرد، بلکه تجربه‌ی چنین لحظه‌ای درواقع پذیرش بی‌قید و شرط زندگی خواهد بود، حتی به قیمت تحمل درد و رنج و مرگ." (آیبید: ۹۸)

این نزدیکی، سیاست و هنر را تنها محدود به فعالیت و کشمکش برای قدرت نمی‌داند و مشابه بیان «ژاک رانسیر»[۲۶] هنر تنها با دنبال کردن موضوعات و جریانات سیاسی جاری در جامعه و یا بین افراد و گروه‌های اجتماعی، به امری سیاسی تبدیل نمی‌شود. بلکه هنر و سیاست هر دو فرمی از «توزیع امر محسوس»۲۷ هستند (رانسیر،۱۳۹۲: ۲۳) به تعبیر رانسیر، "هنر آن لحظه سیاسی می‌شود که نظم موجود را تأیید کرده و الگوهای جدیدی برای چگونگی توزیع کالا و فضای نمادین معرفی می‌کند. در این صورت، مرز بین قلمروی سیاسی، خواه رویت‌پذیر یا رویت‌ناپذیر، حذف شده و از بازنمایی و صدای خودکار بی‌بهره می‌شود". (بروسکی، ساجیرا، ۲۰۱۳: ۷۳) درنظر او زمانی می‌توان میان هنر و سیاست پیوند ایجاد کرد که این پیوند در قالب اختلاف۲۸، که همان رژیم استتیکی[۲۹] است، پی‌ریزی شود. این اختلاف معرف تعارض، البته در نه در معنای عام کلمه، بلکه در معنایی خاص، یعنی تعارض میان حس[۳۰] و حس. "اختلاف به معنای نوعی تعارض یا کشمکش میان یک نمایش حسی خاص و یک برداشت خاص از معنای آن، یا نوعی کشمکش میان چند رژیم حسی و/یا چند بدن است. سیاست فعالیتی است که به موجب آن چارچوب معرف ابژه‌های مشترک از نو تعریف می‌شوند." (رانسیر،۱۳۹۲: ۱۹) به‌تعبیری می‌توان گفت سیاست انواع جدیدی از بیان جمعی را برمی‌سازد.

اما این شکل از مواجهه به‌طورمشخص نیاز به هرچه نزدیک شدن بازیگران و تماشاگران دارد: به‌شکل تولید مکان و فضای اجتماعی برای حضور همزمان هردوی تماشاگر/ بازیگر. مشابه تعریف فیشرلیخت از «تئاتر همسرایی»[۳۱] که ارتباط تماشاگر و اجراگر را مشابه لوپی تعریف کرده، درنتیجه‌ی فرآیند بازخوردی خودسازنده در فعل‌وانفعال میان فعالیت اجراگر و درک و پاسخ

تماشاگر، انرژی آزاد می‌شود. انرژی‌ای که درنتیجه‌ی آن عمل و رفتاری با کیفیتی خاص در قالب یک اجتماع ظهور می‌کند». (فیشرلیخت، ۲۰۰۵: ۲۴۷) اما ایدئولوژی مخالف با این همراهی است.

هدف ایدئولوژی به‌عنوان سیستمی از باورها و ارزش‌هایی که توسط قدرت از گلو به‌درون ما تپانده شده است، آفرینش موجوداتی خشک و بی‌تفاوت است که قادر به ایجاد هیچ‌گونه ارتباطی با مخاطب نباشند. و درنتیجه‌ی آن نمایش در یک‌سو و مردم درسویی‌دیگر قرار می‌گیرند. پس "به‌جای آن‌که به مردم حقیقت وجودشان را نشان دهند، تصویر آن‌را در آینه نشان خواهند داد". (آرتو،۱۳۸۳: ۱۱۲) چنانکه گفته شد راه رسیدن به عمیق‌ترین و قدیمی‌ترین لایه‌های خود، نابود کردن آن‌هاست، تا درهایی از درکی مطهر باز شوند. اما این سیستم مانند سدی بر هنرمند ظاهر می‌شود و او باید بر آن غلبه کند؛ کار هنر رادیکال نیز دقیقا رسیدن به همین هدف است. دلیل ریشه کردن ایدئولوژی درون همه، مواجهه‌شدن با چیزی است که باعث ایجاد چالش در وجود آن‌ها می‌شود. اما به‌وجود آوردن چنین مواجهه‌ای تئاتر را به نهادی اجتماعی تبدیل می‌کند.

> «مردم نه برای ارتقای سطح فرهنگی خود، بلکه بدین‌خاطر به تئاتر می‌روند که متأثر شوند. آن‌ها سالن تئاتر را، نه درحالی‌که بافرهنگ و فرهیخته شده‌اند، بلکه گیج و متأثر، اندیشناک و با ذهنی خسته ترک می‌کنند. آن‌ها حتی علی‌رغم سردادن بلندترین قهقهه‌ها، چیزی خرسندکننده و رضایت‌بخش نیافته‌اند؛ آن‌ها با ایده‌هایی مواجه شده‌اند که سابق بر این حتی گمان نمی‌کردند وجود داشته باشند." (بدیو،۱۳۹۱: ۲۳)

تعریف و تشریح فرم غیرروایی تئاتر پست‌دراماتیک، توصیف‌کننده واکنش و پاسخ آن به تروماهای سرکوب‌شده درنتیجه بحران‌ها و اتفاقات قرن حاضر است. چراکه خاطرات تروماتیکی با حمل حقیقت گذشته، فرمی از به‌خاطر آوردن را عرضه می‌کنند که در تقابل با بخش پنهانی خاطرات روایی است. این واکنش در پاسخ به این پرسش است که هنرمند تئاتر چگونه می‌تواند با تصویرکردن رخدادهای تروماتیکی ما را ناظر بر اتفاقاتی کند که حتی آن‌ها را به‌طورشخصی نیز از سر نگذرانده‌ایم؟

مقاله حاضر در پاسخ به این پرسش به‌طرح سه مرحله از مواجهه در یک اجرای تئاتر می‌پردازد که راهی برای به‌کلام درآوردن تروماهای شخصی و غیرشخصی سرکوب‌شده و بیرونی کردن آن‌ها برروی صحنه اجرا است.

رسالت تراژدی نو

مقاومت خاطرات تروماتیک دربرابر بازنمایی و به‌کلام درآوردن و هم‌چنین فرم نامنسجم و پراکنده‌ی آن‌ها این پرسش را در ذهن متبادر می‌کند که چه رابطه‌ای می‌تواند بین این شکل از خاطرات و تئاتر آوانگارد معاصر وجود داشته باشد؟

با درنظر گرفتن تمام شاخصه‌های حافظه‌ای تروماتیکی و نوع مواجهه‌ی آن با اجتماع و دنیای اطرافش، تئاتر صحنه‌ای از ارتباط سه‌گانه‌ای می‌شود که تنش میان تماشاگر و اجراگر را شکل

می‌دهد: ارتباط میان قربانی، متجاوز و ناظر. به‌اعتقاد نگارنده راه‌حلی که هرمن برای شکل‌دادن این ارتباط در مراحل اولیه‌ی درمان بیماران ترومازده، میان بیمار و روانکاو، ارایه داده به‌خوبی قابل‌تعمیم به‌دنیای تئاتر برای درمان تاریخ و بشر ترومازده است. صحنه‌ی تئاتر پست‌دراماتیک، با از نو ساختن تنش میان فرد و اجتماع، تماشاگر را به‌عنوان عنصری فعال و درگیر در فعل ترجمه، به‌حساب می‌آورد. برهمین‌اساس صحنه‌ی این تئاتر، فضای تقابل سه‌گانه‌ی قربانی، متجاوز و ناظر می‌شود که با حمله به مرزهای واقعیت موجود در این نظم نمادین، به عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه نفوذ کرده و آن‌را درهم می‌شکنند. ساختمان نمایش، با تمرکز بر یک رویداد تکین تروماتیک، به‌وضوح در یک قاب «پست‌تروماتیک» تصویر می‌شود. مهم‌ترین مشکل بیماران ترومازده در ناتوانی آن‌ها برای پیوند گذشته‌ی تثبیت‌شده‌ی تروماتیک‌شان با زمان حال روزمره آن‌هاست. با برقراری این پیوند، امکان انتقال گذشته به حال میسر شده و منجر به رهایی آن‌ها از آن خاطره ثبت‌شده می‌شود. بنابراین وظیفه‌ی تئاتر، برقراری این ارتباط سه‌گانه، برای ایجاد پیوند بین گذشته و حال است. "هرمن بنیادی‌ترین صحنه‌ی درمان را در سه مرحله مطرح می‌کند:

۱.ایجاد امنیت و اعتماد

۲.از نو ساختن داستان تروما

۳.بازسازی ارتباط بین قربانیان و اجتماع

در نظر او مهم‌ترین هدف در این مسیر، تلاش برای یافتن زبانی به‌منظور نزدیک‌شدن به ناگفتنی‌ها است." (Herman, manual script) به‌کلام درآوردن این خاطرات شامل توصیف کامل و واضح تصاویر تروماتیکی است. بازنمایی تروماتیکی تراژدی نو در صحنه‌ی پست‌دراماتیک در گام اول، با درنظر گرفتن این ارتباط سه‌گانه، کل فضای اجرا و مکان گردهمایی را به صحنه‌ی اجرا، مخاطبان و مرز جداکننده‌ی آن‌ها تقسیم می‌کند. اکنون نیاز به ادغام این ارتباط سه‌گانه و فضای سه‌بخشی تئاتر است.

۱.صحنه‌ی اجرا در نقش متجاوز

تماشاگر با حضور در فضای اجرا، هیچ پیش‌درآمدی از اجرا نداشته و با تعریفی مشخص از آموخته‌های تزریقی نظم موجود، به سراغ تماشای آن می‌رود. در این حالت او نقش ناظر را خواهد داشت؛ و به‌این‌ترتیب رابطه‌ی فرد (individual) و اجتماع (community) –تماشاگر و اجراگران– شکل می‌گیرد که نتیجه‌ی آن شکل‌گیری یک گردهمایی اجتماعی است، برای مواجه‌ی تماشاگر با هرآن‌چه از رویارویی با آن در زندگی شخصی‌اش سرباز می‌زند. این تصاویر ارایه‌شده حافظ خشونتی است که بدون وجود آن هیچ اتفاقی نخواهد افتاد. براین‌اساس صحنه‌ی اجرا نقش متجاوز را بازی می‌کند. درنتیجه تمام باورها و اعتقادات ایدئولوژی حاکم در بستر نظم نمادین ، درهم‌شکسته و مرز میان واقعی و واقعیت شکسته می‌شود. نزدیک‌شدن به حدها و مرزها و فروریختن آن‌ها، منجر به ایجاد تنش میان اجراگر و تماشاگران می‌شود. از طریق این تنش به‌وجودآمده، نقش ارتباط سه‌گانه نیز تغییر کرده و صحنه تبدیل به یک تروما شده و فرد وارد

مرحله‌ی اول از این مواجهه می‌شود. او ناظر بر ترومای خودش شده و درعین‌حال متوجه است که دیگران نیز هم ناظر بر او و هم خودشان هستند. در یک لحظه‌ا او با ترومای خودش یکی شده و ازهم‌گسیخته می‌شود. "این صحنه‌ی ترومازده به‌طور همزمان برای او فضایی از نزدیکی و صمیمیت همراه با حسی از تجاوز و خشونت به‌وجود می‌آورد". (Herman, manual script) چراکه درعین احساس نیاز به حضور بقیه، به‌شدت می‌ترسد ازاینکه موردقضاوت بقیه قرار بگیرد و این‌که خانواده و دوستان و نزدیکانش قرار است چه واکنشی در برابر تجربه‌ی تروماتیک او داشته باشند. این رابطه‌ی شکل‌گرفته بین تماشاگران و صحنه، تقابل دو حس «ترس/ شفقت» در تراژدی ارسطویی را به‌شکل تقابل دو حس «ترس/ نیاز» بازنمایی می‌کند. وجود همراه این دو حس، درنتیجه‌ی فقدان میل است که فضایی از صمیمیت درعین وجود حسی از تجاوز و خشونت را به‌وجود می‌آورد.

۲. تماشاگر آینه‌ی یک تروما

تنش میان تماشاگران و اجراگران، به‌شکل تنش میان اجتماع و فرد، مدام ادامه یافته و منجر به بروز دگرگونی پویا در موقعیت فرد و در رابطه‌ی او با اجتماع می‌شود؛ بدون‌اینکه برنده و یا بازنده‌ای داشته باشد. «یک فرد بدون دیگری قادر به انجام کاری نخواهد بود، درعین‌حال‌که وجود دیگری هردو طرف را به‌طور مداوم تهدید می‌کند». (فیشرلیخت، ۲۰۰۵: ۲۵۰) این تنش موجود بین دو طرف، با به‌وجودآمدن خشونتی دوطرفه حفظ و یا ازبین نمی‌رود، بلکه مدام هم‌چون تهدیدی قریب‌الوقوع بر آن‌ها وارد می‌شود. این "اشتیاق برای یک اجتماع- ائتلاف و پیوستگی کامل با دیگران، تهاجم و خود-ویرانگری" را منجر می‌شود. (لمن، ۲۰۱۳: ۹۵)

با حمله‌ی یک‌باره‌ی صحنه بر تماشاگر، او نقش یک قربانی را می‌گیرد که شاهد ترومای خود است. در لحظه‌ای از این مواجهه او با ترومایش یکی شده و فضا آبستن تنش بزرگتر بعدی می‌شود. درنتیجه‌ی این یکی‌شدن، تماشاگر به‌طورهمزمان، عهده‌دار دو نقش می‌شود: قربانی (victim) و شاهد (witness). او درحالی‌که قربانی ترومای واردشده از جانب صحنه است، شاهد ترومای بقیه (تماشاگر/ اجراگر) نیز خواهد بود و این وضعیت جسارت و صداقت تماشاگر و اجراگر را می‌طلبد. برهمین‌اساس وقایع روی صحنه، بازنمایی تروماتیکی ترومای تثبیت‌شده در گذشته است و این وضعیت درنتیجه‌ی حضور هم‌زمان در دو دنیا حسی از ازهم‌گسیختگی را ایجاد می‌کند.

تمام تصاویر روی صحنه، بازنمایی تروماتیکی گذشته‌ی فراموش‌شده‌ای است که هیچ تسلسلی را برنمی‌تابد؛ تصاویری بی‌زمان و مکان. همه‌چیز در خلسه‌ای بی‌زمان جریان داشته و فاقد روایت است. برهمین‌اساس تئاتر به فضایی عمومی برای برملاکردن رازها بدل می‌شود؛ به‌معنای‌دقیق‌تر، فضایی برای به‌یاد آوردن با حافظه‌ای مشترک. در این حالت هم‌چنان‌که ارتباط بین خاطره‌ی گذشته با حال، به‌وجود می‌آید، درعین‌حال فرد، دیگری را نیز، به‌شکل خودآگاه و یا ناخودآگاه با خود همراه می‌کند. درواقع این تصاویر هردوی مخاطب و اجراگر را با تصاویری روبه‌رو می‌کند که همواره در حال‌انکار آن بوده است. درنتیجه‌ی شکل‌گرفتن دیالکتیک تروما بین قربانی و شاهد، تئاتر سیاسی شکل خواهد گرفت؛ سیاست نه به‌معنای سردادن شعار و یا دغدغه‌های روز سیاسی، اجتماعی

و اقتصادی وضعیت موجود؛ بلکه تئاتر سیاسی به‌معنای نفوذ به عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه تاریخی و حمله به مرزهای واقعیت. این فضای به‌وجودآمده، لحظه‌ای از «به‌یاد آوردن» است. افشای سراسر درد در صحنه‌ی اجرا، نمودهایی محض از ابژه‌هایی کاملا موهوم و رویاگونه در قالب یک رخداد است که صحنه با تولید آن، در یک لحظه نمایشی به نوعی ابداع می‌رسد. "ابداعی که خشونت میل را به نقش‌های خرده‌قدرت‌های محلی، روی صحنه گره بزند." (بدیو،۱۳۹۱: ۲۱)

۳.صحنه، ایستاده در فاصله‌ی میان دو مرگ

تئاتر با بازنمایی تروماها و یکی‌شدن با آن‌ها، به مرزها و حدهای واقعیت آن حمله کرده و با ایجاد شوک در تماشاگر، آن‌ها را درهم می‌شکند. اما تئاتر چگونه می‌تواند تا این حد تولید شوک کند؟ "دلیل اصلی آن، اجرای زنده آن است." (سیرز، ۲۰۰۰: ۷) شکسته‌شدن تابوها و حمله به مرزهای واقعیت، دیگر محدود به انزوای فردی نیست، بلکه همه‌چیز در فضایی عمومی در مقابل دیدگان چندین ناظر اتفاق می‌افتد. مخاطب شاهد نمایشی است که تنها در چند قدمی او درحال‌اجراست. با تماشای یک اجرا نه‌تنها خود به آن واکنش نشان می‌دهد، بلکه آگاه به این موضوع است که دیگران نیز مشابه او واکنش نشان داده و از واکنش او نیز آگاهند. "درواقع زمانی‌که تابوها به‌شکل عمومی و همگانی شکسته می‌شوند، تماشاگران تبدیل به شاهدان صریح و مستقیم آن‌ها می‌شوند". (سیرز، ۲۰۰۰: ۷) تئاتر «in- yer- face» در دهه ۱۹۹۰ در بریتانیا، نمونه مشخصی از این نوع مواجهه وجود دارد.

در اواسط دهه‌ی ۱۹۹۰ جنبشی در تئاتر بریتانیا به‌راه افتاد که مسیر آن‌را تغییر داد. گروهی از نویسندگان جوان و ناشناس روش جدیدی در نوشتن به‌وجود آوردند که مخاطبانشان را با شخصیت‌های بی‌اخلاق و احساسی با خشونت و زبانی خام شوکه کردند. الکس سییرز[۳۲] برای این نمایندگان درام نو، یک سبک مشترک درنظر گرفته و اصطلاح «in-yer-face theatre» را برای آن‌ها به‌کار برد. این اصطلاح به‌خوبی نمایانگر "نوعی بی‌واسطگی و حسی از تقابل بود که مرزها را درنوردیده و نمودی از تردید و خطر داشت". (ریتزر، ۲۰۰۸: ۲۸) بیشتر این نمایشنامه‌ها برگرفته از لحن ستیزه‌جویانه‌ی نسل جوانی بودند که سبکی برای تقابل با خشونت و دشواری‌های فرهنگی دوران مارگارت تاچر اتخاذ کرده بودند. الکس سیرز در تعریف این تئاتر می گوید:

> "بهترین تعریف برای این گروه، هر تئاتری است که مخاطب را از پس گردنش گرفته و با تکان های شدید او را ملزم به درک پیام اثر می‌کند. این تئاتر، تئاتر شور و احساس است. این تئاتر بازیگر و مخاطب را از پاسخ‌های قراردادی سنت جدا می‌کند تا مخاطب را عصبی و هشیار کند. این گروه پیشتاز، مخاطب خود را مجبور می‌کند تا تجربه‌گر ایده‌ها و احساساتی باشد که در زندگی عادی، به دلیل دردناک بودن و وحشتناک بودن و ناخوشایند بودنشان، همواره در حال اجتناب از آن‌ها بوده است".(سیرز،۲۰۰۰: ۴)

نمایشنامه‌های این دوره از روش‌های مختلفی برای ایجاد شوک در مخاطب استفاده می‌کردند تا به‌شکلی‌تأکیدی و تجربی مخاطب را از تئاتر شناخته‌شده‌ی قبلی جدا کنند. آن‌ها "انعکاس

فشارهای تاریخی و سیاسی دوران تاچر و بعد از آن و ذهنیت سیاسی فردی و جمعی متأثر از این رویدادها بودند". (ریتزر، ۲۰۰۸: ۳۰) به‌این‌ترتیب تبدیل به آثاری برای بازتاب چگونگی شکل‌گیری سوژه‌ی سیاسی فردی و جمعی با تأثیر از رویدادهای این دوره شدند. اما این مواجهه مخاطب را شاکی کرد، چراکه این تجاوز به مرزها و قواعد اصلی و زیربنایی جامعه، حس امنیت او را زیرسوال برده و به خطر انداخته بود. دست‌بردن در فرم قراردادی و قابل‌قبول تئاتر، به ماده‌ی خام برای تولید شوک در مخاطب بدل شد. سیرز دلیل بروز این شوک را تابوشکنی برروی صحنه‌ی زنده معرفی کرد. این تابوکشی به‌معنی نفوذ در لایه‌های قدرت و نظم ازپیش‌موجود است. اما "درست در هسته و مرکز این شبکه‌ی نمادین در ظاهر متعادل، عنصر غریب و تروماتیکی چیز (Thing)، قرار دارد که نمی‌تواند در نظم نمادین ادغام شود". (ژیژک،۱۳۸۹: ۲۲۳) "حوزه‌ی نمادین در ذات خودش همواره از پیش ناقص و ترک‌خورده بوده و حول نوعی هسته‌ی غریب با خود در اندرونش، حول قسمی ناممکن ، ساخت یافته است. کارکرد قطعه‌ی کوچک امر واقعی دقیقاً پر کردن این خلأای است که در قلب حوزه‌ی نمادین دهان گشوده است". (ژیژک،۱۳۹۲: ۶۹)

امکان رسیدن به "این واقع محصورشده در صحنه‌های مفقودشده و حفره‌های ساختاری و همچنین در بیان مجموعه‌ای از شکاف‌های بی‌ارتباط به‌هم"، در یک اجرای پست‌دراماتیک است.(جرز مونبای، ۲۰۰۹: ۱۰) برهمین‌اساس خاطرات و تجربه‌های تروماتیک به نمایش درآمده، بازنمایی دراماتیک آن‌ها نیست، بلکه فرآیند به‌یادآوردن مجموعه‌ای از پژواک‌ها است که در جریان زمان منعکس می‌شوند. این فرآیند «حک ناممکن‌ها» در هسته‌ی واقع تروماتیکی است. (آیبید) شکاف به‌وجود آمده میان واقعی و واقعیت درون حوزه‌ی نمادین، تقلیل‌ناپذیر بوده و نظم نمادین بیهوده می‌کوشد تا آن‌را تعمیر و تصحیح کند. این شکاف هرازگاهی فوران کرده و ما را به یاد شکنندگی این بنای نمادین می‌اندازد. این فوران کاملا «بازنمایی‌ناپذیر» بوده، و در جایگاه امر واقعی به‌عنوان «هسته‌ی سخت و نامنعطفی» است که هرگونه نمادپردازی را رد کرده و به «نمودهای محض» تبدیل می‌شود. درواقع آن‌ها «ابژه‌هایی کاملا موهوم» و پندارینند. (ژیژک، ۱۳۸۹)

با ظهور این وضعیت، فرد با تهدید «مرگ ثانوی» روبه‌رو می‌شود. لکان اختلاف میان دو مرگ را اختلافی می‌داند میان مرگ (بیولوژیک) واقعی دریک‌سو و نمادین کردن این مرگ درسویی‌دیگر؛ یعنی نوعی تصفیه حساب و تکمیل نمادین سرنوشت. شکاف میان این دو مرگ، مرکز «چیز» است: هسته‌ی واقع تروماتیکی که در میانه‌ی نظم نمادین قرار گرفته است. براین‌اساس با شکسته‌شدن مرزها در یک اجرای پست‌دراماتیک، فرد در قلمرویی از فوران واقعی قرار می‌گیرد؛ و این یعنی حضور در همین فاصله‌ی میان دو مرگ. این فاصله صحنه‌ی ناب حقیقت است؛ صحنه‌ای از یک «تئاتر ناب».

در فاصله دو مرگ، فرد از زمان حال جداشده و در لحظه‌ای از گذشته می‌ایستد. این لحظه، لحظه‌ای از نهایت خودآگاهی است. رسالت رهایی‌بخش اجرا نیز درحقیقت ورود به همین قلمروی حقیقی، درنتیجه‌ی شکستن تمام واقعیت ازپیش‌موجود و تحمیل‌شده است. قلمرو وسیع

خودآگاهی، تجربه‌ای در یک «حالت آستانه‌ای» است و زمان اجرا نیز زمانی در آستانه. اجراگران با حمله به مرزها و نابود کردن آن‌ها، در نقش **متجاوز**، فضایی از خلسه را تولید می‌کنند که تماشاگران و خودشان را درهم می‌شکنند. این وضعیت هردوی آن‌ها را وارد حالت جدیدی می‌کند؛ "حالتی از «میان و بین» در بسیاری از نقش‌های اجتماعی و وجوه آگاهی". (دیویس، ۲۰۰۷: ۲۴) کنش و واکنش روانی بین بازیگر واقعی و نقش داستانی آن، ویژگی‌ای به تئاتر می‌دهد که ویکتور ترنر[۳۳] آن‌را «حالت آستانه‌ای»[۳۴] نامید؛ "برای اشاره به قلمروی وسیعی از تجربه و خودآگاهی. نقشی که به‌اعتقاد او مشابه تجربه‌ای آیینی است. تئاتر این ویژگی را در ارتباط با مذهب و آیین‌های اجتماعی برای ایجاد هویت‌های فردی و گروهی به‌وجود می‌آورد". (ریتزر، ۲۰۰۸: ۲) «آن‌ها با تحمل این دگردیسی، زمان اجرا را به‌عنوان زمانی در آستانه تجربه می‌کنند".(فیشرلیخت، ۲۰۰۵: ۱۳) به‌این ترتیب پرفرمنس به‌مثابه‌ی آیین و تشریفات آشکار می‌شود. "ایجاد این فضای خلسه، با انواع شوک و تجربه‌های هولناک، تجربه ورود به دنیای دیگری را به‌وجود می‌آورد که ناشی از همین حافظه و شعور مشترک و همگانی میان تماشاگران و اجراگران است." (آیبید: ۳۸) این نقش، مشابه تجربه‌ای آیینی بوده و این آیین، آیین برگزاری مراسم ماتم و سوگواری به‌منظور دفن قربانیان، مطابق سنت است.

۴.برگزاری مراسم تدفین مطابق آیین سنت

چنان‌که پیش‌تر گفته شد تروما همواره یک فقدان را با خود به‌همراه دارد. این فقدان تسلسل عادی و متداول فرد را با قراردادهای اجتماعی موجود ازبین برده و او را در مقابل آن‌ها قرار می‌دهد. بیمار با گفتن داستان تروماتیک خود، در غم و اندوهی عمیق فرو می‌رود. فرو رفتن در سوگواری و عزا برای این اندوه، مهم‌ترین بخش از مرحله‌ی درمان به‌حساب می‌آید. به‌اعتقاد فروید درصورتی‌که سوگواری و ماتم حاصل از فقدان اتفاق نیفتد، خسران و یا گم‌کردن ابژه، تبدیل به خسران و یا گم‌کردن نفس می‌شود. این خسران، حسی از ماخولیا را به‌وجود می‌آورد که درتقابل با سوگواری بوده و هیچ نشانی از محرومیت و خسران ناآگاه در آن نیست. مقایسه‌ی ماخولیا و ماتم ما را به این نتیجه می‌رساند که "فرد ماخولیایی نیز در ارتباط با یک ابژه دچار خسران گشته است؛ اما آن‌چه به ما می‌گوید حاکی از نوعی خسران در ارتباط با نفس (ego) اوست". (فروید،۱۳۹۰: ۸۸) براین‌اساس مرحله‌ی شناخت خود درنتیجه‌ی شناخت دیگری، منجر به پس‌روی از ابژه‌گزینی و بروز عشق به خود می‌شود که به‌عنوان مرحله‌ی اول شروع جریان حیات غریزی شناخته شده است. فرد درعین ارتباط مستقیم با بیرون و نیاز به تبادل عشق با آن، پس‌روی کرده و براساس وجود حس دوگانه‌ی نیاز و ترس (و یا نفرت)، تن به نابودی خویش می‌دهد؛ یعنی حضور فراگیر ترس از فقیر شدن.

درنتیجه‌ی این پس‌گرد که براساس حس دوگانه‌ی نیاز/ ترس اتفاق می‌افتد، سوژه تن به نابودی خود می‌دهد. چراکه خودش را به‌عنوان ابژه‌ی ازدست‌رفته درمعرض اتهام و سرزنش قرار داده و خود را یک مرده خواهد دانست. ماتم اساساً معلول نوعی فقدان ابژه‌ی میل، یعنی معلول مرگ

آن است. به‌این‌ترتیب دنیای فرد، به دنیای اشباح مرده بدل می‌شود: دنیای جداشده از حال و ایستاده در گذشته؛ همان دنیای بین دو مرگ. این شکاف درنظر لکان "جایگاه زیبایی عظیم و یا هیولاهای هول‌انگیز است. هسته‌ی واقع تروماتیکی که درمیانه‌ی نظم نمادین قرار گرفته است". (ژیژک،۱۳۸۹: ۲۲۸) به‌این‌ترتیب مهم‌ترین مرحله در درمان بیماران ترومازده، گذراندن تجربه‌ی سوگواری است. تا زمانی‌که این مرحله اجرا نشود، درمان تکمیل نمی‌شود. فضای صحنه و تئاتر براین‌اساس باید برای انجام رسالت رهایی‌بخش خود پا از قلمرو خویش بیرون بگذارد و در جهان واقعی مداخله کند. رانسیر این مداخله را «جریانی رفت‌وآمدی میان هنر و عمل اجتماعی» می‌داند. (رانسیر،۱۳۹۲: ۳۲)

درنتیجه‌ی اشتراک ترومای تماشاگر و دیگری (سایر تماشاگران و اجراگران)، خودآگاهی اتفاق می‌افتد. چراکه این ارتباط منجر به حرکت از افراط عواطف به سمت افکار تاریخی می‌شود. هنر باید "به بازیابی کارکردهای اجتماعی اساسی که از سوی حاکمیت بازار تهدید می‌شوند کمک کند، ابژه‌های جهان متعارف و خاطره‌ی تاریخی مشترک ما را مورد مداقه قرار دهد، و سرانجام بر حس ما در یک جهان مشترک تأکید بورزد". (رانسیر،۱۳۹۲: ۳۱) به‌این‌ترتیب حافظه‌ی مشترک و جمعی ظهور می‌کند.

در این فرآیند خاطرات تروماتیکی و نابهنجار گذشته فعال شده و به حال بازگردانده می‌شود و درنتیجه‌ی آن امکان ارتباط خاطره‌ی گذشته با درکی از حال روزمره، به‌وجود می‌آید. یک فرد (تماشاگر/ اجراگر)، دیگری (تماشاگر/ اجراگر) را درگیر تکرار تجربه‌ی خود کرده و به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه با خود همراه می‌کند. این "اجماع عبارت است از نوعی موافقت میان حس و حس، و به‌عبارت دیگر میان یک شیوه‌ی ارائه‌ی حسی و یک رژیم معنایی". (رانسیر،۱۳۹۲: ۲۹)

۵.حس نیاز و ترس.

این داده‌های حسی درواقع به بستری بدل می‌شوند برای تقویت ایده‌ها و رویه‌های اجتماعی.

به‌این ترتیب با برگزاری مراسم سوگواری آیین نمادین، مردگان در متن سنت نمادین ثبت و درج می‌شوند و خاطرشان جمع می‌شود که به‌رغم مرگشان در یاد و خاطره‌ی جماعت زندگان، زندگی‌شان را ادامه خواهند داد. اما «بازگشت مرده‌های زنده» ، وارونه‌ی مناسک خاکسپاری و تدفین صحیح است. "آیین خاکسپاری صحیح در گرو نوعی آشتی و کنارآمدن، رضادادنی به فقدان است و حال آن‌که بازگشت مردگان حاکی از آن است که ایشان نمی‌توانند جایگاه درست و درخور خویش را در متن سنت بیابند". (ژیژک،۱۳۹۲: ۵۱) با گذراندن این مرحله از انتقال، فرد قدرت ازدست‌داده‌اش را از نو بازمی‌یابد. و دوباره شروع به ارتباط‌گیری با دیگران می‌کند. چراکه آن‌ها درنهایت برای این سوگواری و برگزاری آیین خاکسپاری نیاز به کمک دیگران دارند. "رفع غم انبوه این افراد زمانی به‌درستی انجام می‌شود که اندوه حاصل از فقدان آن‌ها توسط اجتماع پذیرفته‌شده و به آن اقرار شود". (Herman,manual script) تئاتر پست‌دراماتیک موردنظر لمن، درنهایت برگزارکننده‌ی این مراسم برای تمام قربانیان ترومازده در تاریخ است. برای برگزاری آن، تئاتر نیاز به ارجاع به آیین‌ها

و سنت‌های پیش از تاریخ تئاتر دارد. این آیین‌های بدوی به‌عنوان بیانی از کهن‌الگوهای روانی، "جنبه‌های بنیادی از واقعیت ناشناخته را آشکار می‌کنند". (اینز، ۲۰۰۵: ۲)

نتیجه‌گیری

سرکوب، انکار و ازهم گسیختگی، هم‌چون حوزه‌ای در درون اجتماع نیز اتفاق می‌افتد. بنابراین برای از سرگذراندن تجربه‌ی رهایی، باید که از مرزهای تراژدی زندگی فردی و معمول خود فراتر رفت؛ چون مرده‌های زنده‌ای که برای تصفیه‌حساب با نظم نمادین بازمی‌گردند و خواستار برپایی یادبودی برای خاکسپاری و سوگواری طبق آیین سنت هستند. جامعه نیز باید تاریخ را به‌یاد آورده و با آن زندگی کند، تا امکان بازیابی حال و ساختن آینده به‌وجود آید. صحنه‌ی تئاتر پست‌دراماتیک، با از نو ساختن تنش میان فرد و اجتماع، تماشاگر را به‌عنوان عنصری فعال و درگیر در فعل ترجمه به‌حساب می‌آورد. ساختمان نمایش، با تمرکز بر یک رویداد تروماتیک مشخص و تکین، به‌وضوح در یک قاب «پست‌تروماتیک» تصویر می‌شود. براین‌اساس می‌توان صحنه‌ی این تئاتر را فضای تقابل سه‌گانه‌ی قربانی، متجاوز و ناظر درنظر گرفت که با حمله به مرزهای واقعیت موجود در این نظم نمادین، به عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه نفوذ کرده و آن‌را درهم می‌شکند. مخاطب (و اجراگر) با هرآنچه دایم منکر آن‌ها بود، به‌یک‌باره روبه‌رو شده و صحنه‌ی تئاتر به فضایی برای رهایی او بدل می‌شود. با حرکت هردوی مخاطب و اجراگر، به‌سوی ضرورت یک حافظه‌ی مشترک، این صحنه تبدیل به صحنه‌ی بازگشت قربانیان فراموش‌شده‌ای می‌شود که برای تصفیه‌حساب و سوگواری آمده‌اند. چون تا آن‌زمان که ترومای مرگ این قربانیان در حافظه‌ی تاریخ گنجانده نشده، آن‌ها بارها و بارها بازخواهند گشت تا تهدیدی برای این اجتماع باشند. زیرا این حق آن‌هاست که جایگاه درست و درخورشان را در متن سنت بیابند. در این ساختار، تئاتر به آیینی برای به‌یادآوردن هرآن‌چه تاکنون سرکوب شده و به سیاستی برای حرکت به‌سوی حافظه‌ای جمعی بدل می‌شود.

■ پی‌نوشت‌ها

۱. Trauma and Recovery
۲. Hans Thies- Lehmann
۳. Postdramatic theatre
۴. Karen Jürs-Munby
۵. Materiality of communication
۶. Reception
۷. Baz Kershaw
۸. The politics of performance
۹. Community
۱۰. Transgression
۱۱. Christoph Innes
۱۲. Primitivism
۱۳. Totem and Taboo
۱۴. Post-traumatic stress disorder
۱۵. Repetition compulsion
۱۶. Traumatic reenactment
۱۷. Judith Herman
۱۸. Archetypal man
۱۹. Saved
۲۰. Edward Bond
۲۱. Social institution
۲۲. Aesthetic reality
۲۳. Real
۲۴. A future for tragedy?
۲۵. Tragic transgression
۲۶. Jacques Rancière
۲۷. The distribution of the sensible
۲۸. Dissensus
۲۹. Aesthetic regime
۳۰. Sense
۳۱. Choric theatre
۳۲. Aleks Sierz
۳۳. Victor turner
۳۴. Liminal state

■ فهرست منابع

کتب فارسی

آرتو، آنتونن. (۱۳۸۳). **تئاتر و همزادش**، دکتر نسرین خطاط، تهران، نشر قطره.

بدیو، آلن. (۱۳۹۱). **تزهایی درباره تئاتر**، در کتاب ایده- تئاتر:آلن بدیو و دیگران، امیر کیان‌پور، تهران، انتشارات مینوی خرد.

رانسیر، ژاک. (۱۳۹۲). **پارادوکس‌های هنر سیاسی**، اشکان صالحی، تهران، نشر بن‌گاه.

رانسیر. ژاک (۱۳۹۲). **توزیع امر محسوس: سیاست و استتیک و رژیم‌های هنری و کاستی‌های انگاره‌ی مدرنیته**، اشکان صالحی، تهران، نشر بن‌گاه.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲). **چگونه لاکان بخوانیم**، علی بهروزی، تهران نشر رخداد نو.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۹). **عینیت ایدئولوژی**، ترجمه‌ی علی بهروزی، تهران، نشر طرح نو.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۲). **کژ نگر یستن**، مازیار اسلامی و صالح نجفی، چاپ سوم، تهران، نشر رخداد نو.

فروید، زیگموند. (۱۳۹۰). **ماتم و ماخولیا**، مراد فرهادپور، از مجموعه‌ی روانکاوی (۱)، **فصلنامه‌ی ارغنون**، شماره (۲۱) بهار سال ۱۳۸۲، چاپ سوم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.

له‌من، هانس تیس. (۱۳۸۳). **تئاتر پست‌دراماتیک**، نادعلی همدانی، تهران، نشر قطره.

کتب لاتین

-Borowski, Mateusz, and Sugiera, Malgorzata. ***Political fiction and fictionalization: history as material for postdramatic theatre*, in *Postdramatic theatre and the political: international perspectives on contemporary performance***, A&C Black, 2013.

-Caruth, Cathy. ***Trauma: Explorations in memory***, JHU Press, 1995.

-Carroll, Jerome, Karen Jürs-Munby, and Steve Giles, eds. (2013) ***Postdramatic theatre and the political: international perspectives on contemporary performance***, A&C Black.

-Fischer-Lichte, Erika. (2005) ***Theatre, sacrifice, ritual: exploring forms of political theatre***. Routledge.

-Herman, Judith Lewis. (1997) ***Trauma and recovery***, manual script.

-Innes, Christopher D. (1993) ***Avant garde theatre, 1892-1992***, Psychology Press.

-Jürs-Munby, Karen. (2006) ***Introduction in Postdramatic theatre***, Routledge.

-Jürs-Munby, Karen. (2009) ***'Did you mean post-traumatic theatre?': The vicissitudes of traumatic memory in contemporary postdramatic performances***, Performance Paradigm 5.2.

-Kaplan, E. Ann. (2005) ***Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature***, Rutgers University Press.

-Kershaw, Baz. (2002) ***The politics of performance: Radical theatre as cultural intervention***, Routledge.

-Kritzer, Amelia Howe. (2008) ***Political theatre in post-Thatcher Britain: new writing, 1995-2005***. Palgrave Macmillan.

-Lehmann, Hans-Thies. (2013) **A *future for tragedy? Remarks on the political and the postdramatic***, in *Postdramatic theatre and the political: international perspectives on contemporary performance*, A&C Black.

-Sierz, Aleks. ***In-Yer-Face Theatre: British Drama Today***, Faber & Faber, 2001.
-Wilson, Edwin, and Alvin Goldfarb. ***Living Theatre: History of the Theatre***. McGraw-Hill, 2012

-Y Shalev, Arieh. ***Posttraumatic stress disorder: Diagnosis, history, and longitudinal course, in Post Traumatic Stress Disorder: Diagnosis, Management and Treatment***, CRC Press, 2009.

بازآفرینی ادبیات داستانی ایران در ادبیات دراماتیک جهان با نگاه ویژه به قاضی حمص، دیوان بلخ و دُلُپاتس (سندباد نامه) در تاجر ونیزی ویلیام شکسپیر

محمدرضا شهبازی [نویسنده مسؤول]

سمیه آورند

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/ ۰۱/ ۳۰ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/ ۰۳/ ۰۹

بازآفرینی ادبیات داستانی ایران در ادبیات دراماتیک جهان با نگاه ویژه به قاضی حمص، دیوان بلخ و دُلُپاتس (سندباد نامه) در تاجر ونیزی ویلیام شکسپیر

محمدرضا شهبازی | استادیار گروه هنرهای نمایشی ، دانشگاه‌آزاداسلامی واحد بوشهر

سمیه آورند | دانشجوی دکتری زبان و ادبیات‌فارسی ، دانشگاه‌آزاداسلامی واحد بوشهر

چکیده

ادبیات کلاسیک ایران درطول سالیان و قرن‌های متوالی، باعث تحول در ادبیات جهانی شده و همواره ازسوی بسیاری از نویسندگان در سطح جهانی مورد استقبال و اقتباس قرار گرفته است. بنابر نظریه بینامتنی، متون نه‌تنها از گذشته خود جدا نیستند بلکه با مناسبات فرهنگی و ادبی گذشته نیز درگیرند. به‌عبارت دیگر متن در خلأ به‌وجود نمی‌آید بلکه آن را در درون‌یک متن بزرگ‌تر مطالعه می‌کنیم. دراین‌راستا بررسی ادبیات داستانی ایران در ادبیات دراماتیک جهان، جایگاه الگوپذیری از ساختار و محتوا را مطرح کرده است. حال با توجه به قدمت تاریخی و تمدنی ادبیات داستانی ایران، در این پژوهش، نقش ادبیات داستانی ایران بر تفکر و شیوه پرداخت شکسپیر در تاجر ونیزی و تأثیر بر او بررسی شده است. این پژوهش به روش توصیفی کیفی و تحلیل محتوا صورت گرفته و یافته‌هایش حاکی از آن است که **تاجر ونیزی** اثری از ویلیام شکسپیر نوعی اقتباس و بازآفرینی از داستان **قاضی حمص** یا همان **دیوان بلخ**، از داستان‌های شفاهی ایران، بوده که بعدها توسط صبحی مهتدی مکتوب شده است.

واژگان‌کلیدی:

بازآفرینی، ادبیات داستانی ایران، ادبیات دراماتیک جهان، **تاجر ونیزی**، **قاضی حمص**، بینامتنیت

۱. مقدمه

ادبیات فارسی همواره ظرفیت‌های داستانی ارزشمندی را برای اقتباس نمایشی و بازآفرینی در خود داشته و این قابلیت‌ها گه‌گاه، به‌خوبی در آثار نمایشی بازتاب یافته‌اند. اصولاً "یکی از روش‌های آفرینش و خلق آثار ادبی و هنری، بازآفرینی است. بدین معنا که نویسنده و هنرمند از آثار دیگران چه کهن، چه معاصر، الهام می‌گیرد و به خلق اثر جدیدی می‌پردازد. عمده‌ترین کار در این روش تغییر موضوع و برهم‌زدن چارچوب موضوعی اثر قبلی است" (پایور، ۱۳۸۸: ۵).

با این تعریف شاید بتوان اقتباس و بازآفرینی را یکی دانست. "اقتباس به معنی گرفتن آتش است؛ چراکه مصدر است از واژه‌ی عربی قبس به معنای آتش‌پاره‌ی گرفته‌شده و نیز در معنای گرفتن روشنایی، علم آموختن از کسی، از کسی فایده و دانش گرفتن آمده است" (دهخدا، ذیل ماده اقتباس). یا در تعریفی دیگر، اقتباس یعنی "فراگرفتن، اخذکردن، آموختن و فایده‌گرفتن از کسی، همچنین گرفتن مطلب از کتاب یا رساله‌ای با تصرف و تلخیص" (معین؛ ذیل اقتباس).

بازآفرینی و اقتباس، می‌تواند برگردان شعر یا متن کهن به زبان روز با تغییر در متن و محتوا باشد. ازطرفی تغییر ماهیت شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، توصیف‌ها، زبان و لحن از عناصر مهم بازآفرینی و اقتباس است. به‌یک‌معنا، بازآفرینی و اقتباس، انتخابی هوشمندانه از متنی کهن برای نگرشی نو به جهان آن متن است و ازجمله ویژگی‌های آن می‌توان به تخیل خلاق، استقلال و تازگی، ساختارشکنی در محتوا و شکل و هم‌چنین خلق اثری نو مبتنی بر پیشینه‌های متون ادبی و ارزش‌های آن، اشاره کرد.

در این تحقیق، اقتباس‌های احتمالی صورت‌گرفته از آثار ایرانی در دیگر آثار، با نگاه ویژه به **دیوان بلخ، دلپاتس و قاضی حمص در تاجر ونیزی** بررسی می‌شود. یعنی پژوهشگر تلاش می‌کند تا به این سؤالات پاسخ دهد:

۱. آیا آثار ادبی- داستانی ایران، در ادبیات داستانی اروپا، اقتباس و الگوبرداری مستقیم و یا غیرمستقیم شده است؟

۲. شکسپیر به صورت ناخودآگاه و یا با دقت در متن‌ها به شباهت داستانی در تمدن غربی و اسلامی دست یافته است؟

بحث و بررسی

۲. بینامتنیت

"بینامتنیت که با ریشه ترویج و در قالب اصطلاح Intertextuality مطرح گردید" (البقاعی، ۱۹۹۸: ۳۸)، "نخستین‌بار به وسیله ژولیا کریستوا[1] متن‌های موجود را کاشی‌کاری و اقتباس از متون پیشین دانسته است" (البقاعی، ۱۹۹۸: ۳۳). هم‌چنین "نظریه برداشت‌شده از نظریه میخائیل باختین[2] که در قالب گفت‌وگو طرح شد و در متن به صورت نوشتاری ازسوی کریستوا نظریه‌پردازی شد، در

عنصر روایی متلاشی‌شدن عناصر رمانتیک از طریق تحول نظام گفتاری صورت می‌پذیرد؛ بنابراین تحولات نظام گفتاری از طریق ارتباط میان قهرمانان داستان‌ها در دوره معاصر تحلیل شده و به صورت واقعیت در جامعه بازتاب می‌یابد"(الباختین، ۱۹۸۷: ۹).

صورت‌گرایان روس برداشت‌های نظری و ظاهری را در این نظریه مطرح کردند. با ادامه نظریه‌پردازی‌ها رولان بارت[۳] برداشت ساختار و محتوایی و علاقمندی نسبت به شخصیت‌ها را برگرفته از عنصر لذت معرفی می‌نماید" (بارت: ۹ تا ۱۵). با پیشرفت نظریه‌پردازی هرمونوتیک، تغییر و تأویل متن به مرحله جدیدی وارد می شود. تا جایی که شباهت‌ها در جهان تابع قانون و نظم متن، مکش‌هایی از متون دیگر هستند و آن‌چه اهمیت دارد اصالت فرهنگی و تمدنی و تناسب میان تفکر و محیط پیرامونی است.

"در ادبیات تطبیقی واکاوی شباهت‌ها از طریق تأثیرگذاری و تأثیرپذیری تبیین می‌شود. از این جهت، عوامل مهم همزمانی مؤلفان و یا نظریه‌پردازان و همچنین انتصاب دو اثر به دو زبان متفاوت، به عنوان زبان رسمی یک تمدن، مبنای تأثیرگذاری و تأثیرپذیری قرار می‌گیرد» (عبّود، ۱۹۹۶: ۱۳). «در نقطه مقابل ادبیات تطبیقی با دیدگاه فرانسوی مبنای بررسی‌های خود را به بیان مشترکات میان دو زبان، فارغ از ابعاد زمان می‌پردازد" (عبّود، ۱۹۹۶: ۱۸). این مسئله دیدگاه نظریه‌پردازان را به عرصه‌های وسیع زبانی کشانده و جلوه‌ای از همسان‌پنداری در زبان‌ها را تأکید و تأیید می‌نماید. اما آن‌چه باعث برتری یک زبان بر دیگر زبان‌ها می‌شود، تفکر و حرکت به سمت شخصیت‌پردازی است.

۱-۲. بینامتنیت در داستان‌ها

"داستان‌ها در بافت و ساختار خود تابع ایده‌پردازی مؤلف می‌باشند و ما در هر داستان شاهد نوعی از برداشت محتوایی و ساختاری در طرح و پیرنگ هستیم؛ که پیوند عقلانی میان رویدادها را به وجود می‌آورد" (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۶۴). "داستانهای شرقی که از طرق مختلف ارتباطی و گفتگو مخصوصاً جاده ابریشم که راه ارتباطی میان شرق و غرب بوده است به طرح داستان خود می‌پردازد" (مینوی، ۱۳۴۶: ۱۱۵). "اگرچه دلیل شیفتگی ممالک شرقی نسبت به فرهنگ و تمدن غرب در ریشه‌یابی اصول اولیه داستانها و شخصیت‌پردازی‌ها به خصوص روند داستان‌پردازی و شخصیت‌پردازی با نوعی از غفلت به داستان‌های شکسپیر نگاه کرده‌اند.

این مسئله در ارائه الگوهای کلی به مخاطب جذابیت فرهنگ غرب را در اصالت تمدن شرق به دست فراموشی سپرده است" (العید، ۱۹۸۶: ۲۱). تا جایی‌که شکسپیر را در تمام ابعاد ظاهری و محتوایی، نویسنده‌ای نوآور و نوشته‌هایش را به دور از اقتباس دانسته‌اند.

"از آنجا که قدمت ممالک شرقی نسبت به ممالک غربی بیشتر بوده است تصادفی‌نبودن شباهت داستان‌پردازی در دوره تدوین از قرن یازدهم تا شانزدهم میلادی را در ذهن ما قابل بررسی می‌سازد"(الشارونی، ۱۹۸۹: ۱۱).

۲-۲. اقتباس

اقتباس تبدیل انرژی از یک فرم به فرم دیگری است و به معنی تقلید صرف نیست. مهم‌ترین اصل در اقتباس، ناب‌بودن و قابل‌تبدیل بودن موضوع است. یکی از کاربردهای مهم اقتباس در ادبیات دراماتیک است. شاید بتوان گفت که دراماتیک بودن یک داستان و کنش آن می‌تواند عاملی برای ترغیب و تشویق یک نویسنده شود تا یک داستان ادبی را به نمایشنامه مبدل سازد. دراین میان جذابیت و قابلیت‌های نهفته در متن اثر بسیار حایزاهمیت می‌نمایند و باید حتی‌الامکان در تبدیل آن‌ها صادق بود و در ماهیتشان تغییری به وجود نیاورد. گاه ممکن است اقتباس ادبی از اقلیم و فرهنگی به سرزمین و تمدنی دیگر وارد شود و مردمی با آداب‌ورسوم خاص مورد توجه مردمی با باور و عقایدی متفاوت قرار گیرند. دراین‌میان سهم نویسنده اقتباس‌گر بسیار تأثیرگذار است. "به گفته باختین زبان رمان گفت‌وشنودی و چند زبانی است و به معنای دقیق کلمه عرصه مبارزه است تا گفته‌های تک معنا و تک‌گویانه‌ای را که مشخصه‌ی زبان رسمی و تمرکزیافته است شکست دهد یا دستِ‌کم تقلید نقضی‌های آن باشد" (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۹۰).

"بینامتنیت دو کانون دارد: از یک‌سو، توجه را به اهمیت متون پیشین جلب کرده و یادآوری می‌کند که استقلال متون، مفهومی گمراه‌کننده است و همچنین معناداری یک اثر، تنها به این دلیل میسر است که قبلاً متون خاصی نوشته شده‌اند» (کالر، ۱۳۸۸: ۱۹۲).

بر اساس این تعاریف می‌توان ادعا کرد که اقتباس نوعی همسان‌سازی خط اصلی داستان اثر در کشور مبدأ بافرهنگ کشور مقصد است؛ اما بینامتنیت تعریفی پیچیده‌تر دارد. در یک حرکت بینامتنی نویسنده دوم روح اثر نخستین را به تقید خود درمی‌آورد. در بینامتنیت گاه پیرنگ یک اثر می‌تواند مورداستفاده باشد؛ اما در اقتباس وفاداری به اثر اولیه بیشتر است. شاید از همین رواست که بینامتنیت را نظریه‌پردازانی به‌کار می‌گیرند که دارای انگاره‌های انتقادی بوده‌اند.

۳-۲. انواع اقتباس

سه نوع اقتباس در ادبیات به‌ویژه در ادبیات دراماتیک وجود دارد:

- آزاد
- وفادار
- لفظ‌به‌لفظ

البته بسیاری از انواع اقتباس نیز وجود دارد که بینابین این موارد قرار می‌گیرد و این دسته‌بندی حاضر جنبه قراردادی دارد.

- اقتباس آزاد

عموماً یک ایده، یک موقعیت یا یک شخصیت را از منبع ادبی می‌گیرند و آن را به‌گونه‌ای مستقل می‌پرورانند.

- اقتباس وفادار

در این نوع سعی بر آن است که با حفظ روح اثر اصلی تاحدممکن، منبع ادبی را در قالب ادبیات دراماتیک بازآفرینی کند.

●اقتباس لفظ به لفظ

که منحصر به اقتباس از نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه هستند و سازندگان آن‌ها، تمایل شدیدی به حفظ حیات همه کلیات و جزییات اثر ادبی در فیلم خود دارند (شهبا و همکاران، ۱۳۹۱).

۲-۴. متون ادبی منبع بزرگی برای بازآفرینی و اقتباس

متون ادبی به عنوان متون کلاسیک یا رسمی شناخته می‌شوند. متونی که به‌نثرونظم و در قالب‌های مختلف نوشته شده‌اند و از نظر زمان‌بندی تاریخی متعلق به گذشته‌اند؛ این گذشته در کشورهای مختلف متفاوت است. بعضی قدمت چندین‌هزارساله دارند و بعضی بیش از دو سه قرن تاریخ ندارند. اما این قدمت کم یا زیاد، تأییدی بر متن‌بودن آن‌ها نیست. تمام نوشته‌های گذشته متون ادبی نیستند، زیرا زبان رایج گفتاری و نوشتاری مردم متفاوت است و بیش‌تر مبتنی بر اصول نگارشی و دستور زبان و نیز آرایه‌های ادبی مانند تشبیه، استعاره کنایه، ابهام، ایهام، نمادها و نشانه‌ها و بالاخره لغات مشکل و فراموش‌شده استوار است. ویژگی دیگر متون ادبی موضوع و محتوای این متون است که متناسب با شرایط ذهنی و تاریخی آفریننده متن بیان شده‌اند.

شاهنامه فردوسی یکی از نمونه‌های شاخص و برجسته متون ادبی کهن ایران است که به دلیل ارزش‌های ادبی و نیز بن‌مایه‌های اساطیری و تاریخی و ارزش‌های فرهنگی و اخلاقی بسیاری که آفریننده‌ی آن در هنگام نگارش به‌کار برده، تاکنون دستمایه‌ی آفرینش‌های نوشتاری دیگر قرار گرفته است. این آفرینش‌ها به‌صورت بازآفرینی و اقتباس، بازنویسی متعهد به متن از نظر محتوی، بازآفرینی آزاد در قالب رمان، نمایشنامه و فیلم است. فردوسی، **شاهنامه** را با هدف زنده‌کردن روح و هویت ایران سروده است. شرایط تاریخی و اجتماعی و ادبی و اندیشگی زمانه فردوسی، این اندیشه را در ذهن او پرورانده که باید اثری خلق کند که موضوع‌های متفاوتی از آن بتراود و پیوسته در زایش تفکرهای نوبه‌نو باشد. خلق **شاهنامه** به‌تعبیری بازآفرینی است. این بازآفرینی، بازآفرینی از آثار منثور و شفاهی گذشتگان است. **شاهنامه** حوزه بازآفرینی دیگر نیز داشته است و آن حوزه‌ی تصویرآفرینی‌های خیال‌انگیز متن است که نقاشان و نگارگرها را چنان مجذوب کرده است که تابلوهای هنرمندانه‌ی خود را به **شاهنامه** اختصاص داده‌اند. در این حوزه نیز نقاشان مردمی، سبکی خاص با عنوان خیالی‌نگاری یا نقاشی قهوه‌خانه‌ای ابداع کرده‌اند (شکرانه: ۱۳۹۲).

۲-۵ نمایش و نمایشنامه

"واژه دراماتیک به هر چیزی می‌گویند که به تئاتر اطلاق می‌شود و مراد از عناصر دراماتیک ادبیات داستانی، عناصری است که اثر ادبی را جالب‌توجه، مهیج، متحرک و نمایشی می‌سازد. اصلی‌ترین تفاوت یک اثر دراماتیک با یک اثر غیر دراماتیک را در نمایی و تصویری‌بودن، داشتن حرکات و وجود عناصر داستان در اثر موردنظر می‌دانیم؛ به‌عبارت‌دیگر، عناصری که به خواننده یاری دهد تا

شخصیت‌ها و وقایع و... را آن‌گونه که هست در ذهن خود مجسم سازد" (حنیف، ۱۳۸۴: ۱۲).

هر متن ادبی را نمی‌توان به‌عنوان متن نمایشی شناخت و آن را بر روی صحنه اجرا کرد. متن نمایشی دارای ویژگی‌های خاصی است که نمایش‌نویس در نگارش بدان توجه داشته است. وقتی اثری را دارای عناصر دراماتیک می‌دانیم که خصوصیات یک اثر نمایشی را در خود داشته باشد. مثلاً داستان موردنظر باید دارای یک یا چند شخصیت به‌صورت قهرمان و ضدقهرمان و یک‌زمان تاریخی مشخص باشد. ازطرفی داشتن یک مکان جغرافیایی خاص، زمینه‌های ظهور بحران، کشمکش، تعلیق، گره‌افکنی، گره‌گشایی و درون‌مایه‌ی مناسب هم از دیگر خصوصیات یک اثر دراماتیک است.

برای تبدیل یک داستان به نمایشنامه باید به عناصر نمایشی و حتی تعریف‌های مختلفی که از نمایشنامه ارائه‌شده است، توجه داشت. نویسنده‌ای که می‌خواهد یک اثر داستانی را به نمایشنامه تبدیل کند در گام اول باید هم نمایش را خوب بشناسد و هم‌داستان را. او متنی کهن از متون ادبی شامل نظم‌ونثر و نیز متون تاریخی، فلسفی، عرفانی، دینی را برمی‌گزیند. با متن ارتباط برقرار می‌کند و قصه‌ی متن و عناصر این قصه را شناسایی می‌کند. بدون تسلط بر شناخت قصه متن، بازآفرینی و اقتباس او ضعیف خواهد بود. سپس به‌دقت متن را ازنظر مضمون و محتوی واکاوی می‌کند. با لایه‌های اندیشه در متن آشنا می‌شود. مهم‌ترین این لایه‌ها، نشانه‌ها و نمادهای متن است. زیرا متن ماندگار با استفاده از این نمادها و نشانه‌ها که ریشه در باورها و سنت‌ها و عقاید دارند و بخشی از خاطره‌های ازلی انسان‌ها هستند، ماندگار شده‌اند و درگذر سال‌ها، نسل‌به‌نسل این متون را خوانده‌اند. هم‌چنین نویسنده باید فضا و مناسبات فرهنگی و نیازهای روز جامعه را درنظر بگیرد. درمجموع، ضمن وفاداری به متن اولیه، قصه خود را پیدا می‌کند و با قصه، زاویه دید و فضایی که در ذهن دارد، بازآفرینی و اقتباس را آغاز می‌کند. آزادگذاشتن ذهن در فرایند بازآفرینی و اقتباس باعث به وجود آمدن خلاقیت هنری می‌شود. در چنین فرایندی است که ذهن هنرمند بازآفرین فرصت دارد تا از یک مضمون به مضمون دیگر اتکا کند.

"در اقتباس و بازآفرینی از آثار ادبی و نمایشی‌کردن آن‌ها باید به تمام عناصر و اجزای تشکیل‌دهنده نمایش واقف بود و القای حس‌های مختلف شخصیت‌ها و کشمکش‌های درونی را در جای‌جای کار از ابتدا مدنظر قرار داد. اگر این موضوع روند درست خود را پیدا کند، اثر نمایشی به‌اندازه اثر ادبی جذاب و گاه حتی اثرگذارتر خواهد شد. بهترین روش برای آموزش فن اقتباس، بررسی ریزه‌کاری‌ها و ظرایف اقتباس در عمل است". (بلاند، ۱۳۸۴: ۱۰)

"سرزمین کهن و پهناور ایران از دیرباز همچون پلی تمدن‌های باختری و خاوری را به یکدیگر پیوند داده و به سبب همین جایگاه جغرافیایی، نه‌تنها مرکز بازرگانی، بلکه جایگاه دادوستد فرهنگ‌ها و تمدن‌های گوناگون نیز بوده است. تاریخ این سرزمین، پیوندی ژرف با تاریخ تمدن‌های انسانی در گذرگاه پیشرفت، راه یکسانی پیموده‌اند" (محمدی و قایینی،۱۳۹۰: ۳). جاده‌ی ابریشم

یکی از عمده‌ترین راه‌های تبادل فرهنگی و اقتصادی ایران با جهان بوده است و همیشه تجار علاوه‌بر جنس‌های سرزمین خود، فرهنگ کشورشان را نیز وارد و اجناس ایرانی را با فرهنگ غنی آن تحفه می‌بردند. گاه حتی داستان‌ها و قصه‌های کشورها که بیشتر مایه‌ی عبرت و سرگرمی بود نیز مانند کالا مبادله می‌شد. داستان‌هایی که به‌طبع در جامعه پربسامدتر بودند و کاربرد بیشتری داشتند، سریع‌تر و کامل‌تر منتقل می‌شدند.

در این‌بین داستان‌های مشابهی است با عناوین **قاضی حمص**، **دیوان بلخ**، **طلبکار قسی‌القلب** که به نظر می‌رسد در خلق نمایشنامه **تاجر ونیزی** الگوی اصلی برای شکسپیر بزرگ بوده است. به‌نظر می‌رسد که این داستان، از دوران کهن به‌جا مانده و دست‌کم در ایران چنان سینه‌به‌سینه گشته تا به عصر امروز رسیده و به‌صورت مکتوب درآمده است. مردم، از این داستان ضرب‌المثل‌ها، کنایه‌ها و عبرت‌ها استخراج کرده‌اند و بارهاوبارها در زندگی روزمره از آن استفاده کرده و می‌کنند. صبحی مهتدی در مقدمه داستان **دیوان بلخ** درباره ریشه این داستان می‌گوید:

"داستان **قاضی بلخ** و دیوان آن لااقل قبل از قرن ششم هجری در میان مردم ایران شهرت داشته است. برای تأیید این گفته می‌توان این بیت خاقانی را شاهد گرفت:

این مگر آن حکم باژگونه بلخ است آری بلخ است روستای سپاهان

و یا این بیت عامیانه که غالباً بر زبان مردم جاری است:

گنه کرد در بلخ آهنگری به ششتر زنی گردن مسگری

و دیگر این عبارت **قاضی بلخ** که می‌گفته است: هیچ‌کس زورش به من نمی‌رسد ولو امیر غزنوی باشد تقریباً صریح است که او معاصر با غزنویان مخصوصاً امرای مقتدر آن سلسله مانند سبکتکین و پسرش محمود بوده است و اگر این استنباط صحیح باشد عصر **قاضی بلخ** مقارن می‌شود با اوقاتی که بلخ را غزنویان در تصرف داشته‌اند.

اشارات دیگری که در این داستان مذکور است بخصوص اعلام تاریخی و جغرافیایی مانند کوی نوبهاران و اسامی دروازه‌های بلخ و طیفور و مهرک و ابوالقاسم غلچه و رجبک و شهر آشوب و زیتون و... همه می‌فهماند که اساس این داستان بسیار قدیمی است اما آنچه حائز اهمیت است، آن است که این داستان هم پس از گذشت زمان زیادی از ساخته‌شدن و سینه‌به‌سینه نقل شدنش به دست نویسنده رسیده و لاشک بدون تغییر و تحریف نمانده است" (مهتدی، ۱۳۸۷: ۹۶۵).

۶-۲. دیوان بلخ

مهرک پسری است که بعد از فوت پدرش مبلغی از دوست پدر که شخص یهودی است قرض می‌کند و طی آن قراردادی امضا می‌کند که اگر پول را دیرتر از موعدمقرر بازگرداند یک رطل از بدن او بریده شود. ازقضا مهرک پول را در موعدمقرر به شخص یهودی نمی‌رساند و مرد یهودی برای ادای شرط خود با مهرک نزد قاضی بلخ می‌روند که در قضاوت برعکس و عجیب‌و غرب رأی صادر می‌کند. درنهایت با رأی این قاضی مرد یهودی بدهکار مهرک نیز می‌شود و اموال خود را به

او می‌بخشد (مهتدی،۱۳۸۷: ۹۶۵)

قصه‌های فرهنگ‌عامه بافتی ساده دارند. شخصیت‌ها به‌طورمطلق خوب یا بد زیرک یا ابله درست‌کار یا فریب‌کار و... توصیف‌شده‌اند. شخصیت‌ها در قطب مخالف یا مقابل یکدیگر قرارگرفته‌اند و ازاین‌رو خواننده و شنونده می‌داند که باید کدام را بپسندد و یا نپسندد. با چه‌کسی همدردی کند و از کدام بیزار باشد (پولادی، ۱۳۸۷: ۲۱۳). **دیوان بلخ** نیز همان‌طور که قبلاً اشاره شد، داستانی است شفاهی که بعد طی عمری طولانی در عصر حاضر، توسط صبحی مهتدی به رشته تحریر درآمده است. قصه‌پردازی در این داستان هنرمندانه است و رویدادهای گوناگون جذاب به تصویر کشیده شده‌اند.

در این داستان مهرک و قاضی شخصیت اصلی را بر عهده‌دارند و حوادث هیجان‌انگیز، این داستان را رقم می‌زنند. شخصیت‌پردازی در این داستان بسیار ضعیف است. اگرچه در بعضی مواقع نویسنده با توصیف حالات و رفتارهای اشخاص به پردازش شخصیت آن‌ها می‌پردازد اما نه به مقصود شخصیت‌پردازی، بلکه برای درک بهتر وضعیت موجود اشخاص در داستان. دیوان بلخ یک داستان حادثه‌محور است و بعد از اتمام یک حادثه، حادثه‌ای دیگر درراه است؛ اما داستان موردنظر تنها قسمتی از داستان اصلی **دیوان بلخ** است. گفت‌وگوها در این داستان کوتاه و تنها در بعضی موارد بلند می‌شود؛ اما چون عنصر پیش‌برنده داستان گفت‌وگو است تاحدودزیادی به نمایشنامه نزدیک می‌شود. مکان‌وزمان نیز در این داستان بسیار ملموس و واقعی است.

۷-۲. قاضی حمص

داستان دیگری که شباهت بسیار به این قسمت از **دیوان بلخ** دارد قصه‌ی قاضی حمص است که در کتاب **جوامع الحکایات و زهر الربیع** (در سال ۱۵۶ق) آمده است. "در این داستان مردی فقیر مبلغی از شخصی یهودی طلب می‌کند که به ازای دریافت پول قراردادی با یهودی می‌بندد. مرد یهودی که به زن فقیر چشم دارد شرط می‌کند چنانچه پول را در موعد مقرر پس ندهد یک رطل از بدن او جدا می‌شود و داستان مانند داستان حکایت دیوان بلخ ادامه می‌یابد" (إیفانز، ۱۹۹۹).

قاضی حمص در تعریف امروزی یک حکایت است. البته حکایتی که عناصر داستانی را به‌راحتی می‌توان در آن مشاهده کرد. لازم‌به‌ذکر است که یکی از ویژگی‌های آثار بزرگان ادب و اندیشه، این است که افق دیدشان فراتر از مرز دانسته‌های زمانه‌ی خود است؛ یعنی حکایت‌ها و اشعار و آثار ازلحاظ شیوه‌ی نگرش به انسان و جهان، بلکه ازلحاظ شیوه‌ی بیان و به‌کارگیری فنون و شگردهای ادبی نیز از محدوده‌ی زمانه‌ی خود فراتر رفته است. مثلاً همین حکایت **قاضی حمص**، حکایتی که از لحاظ فرم و به‌کارگیری فنون ادبی به شیوه‌ی شگفت، امروزی می‌نماید.

گرچه داستان کوتاه نسبت به دیگر انواع ادبی جوان‌تر به‌حساب می‌آید و درواقع سرآغاز آن را اواخر قرن نوزدهم می‌دانند، اما در حکایت **قاضی حمص** که قرن‌ها قبل از شکل‌گیری داستان نوشته‌شده است تقریباً تمام عناصر تشکیل‌دهنده‌ی داستان‌های امروزی به شیوه‌ای مؤثر به‌کار

گرفته‌شده‌اند. حکایت **قاضی حمص** تمام عناصر داستان ازجمله گره‌افکنی، تعلیق، نقطه‌ی اوج، نقطه‌ی فرود، کشمکش و شخصیت‌پردازی را در خود دارد. افزون‌براین، داستان از یک پیرنگ مستحکم نیز برخوردار است.

مخاطب قصه خواننده‌ای عام و معمولی است، اما خالق اثر با دست‌مایه قرار دادن دو موضوع که در تمام دوران نزد خوانندگان جذابیت دارند، یعنی عشق و عدالت و چیدمان استادانه‌ی حوادث داستان و نیز ایجاد تعلیق، موفق می‌شود داستانی حادثه‌ای و هیجان‌انگیز که موردپسند عامه‌ی مردم است، خلق کند. شخصیت‌پردازی در این قصه با توجه به مجال کم خالق اثر و تمرکزش برای بیان داستان و انتقال نکته‌ی اخلاقی و اجتماعی، به‌خوبی صورت نگرفته که البته در حکایت و قصه این امر طبیعی به‌نظر می‌رسد.

گره‌افکنی کار شاید از زمانی آغاز بشود که فرد مسلمان حاضر می‌شود آن عهدنامه را امضا کند؛ و حتی کشش و جذابیت قصه نیز از همین‌جا آغاز می‌شود چراکه مخاطب در پی آن است تا بداند برای مرد مسلمان چه اتفاقی می‌افتد. نکته مهم در این قصه، شرطی است که فرد طلبکار بین خود و فرد مسلمان می‌گذارد. شاید بتوان چنین گفت که مخاطب با این شرط تخم تنفر در دلش نسبت به فرد طلبکار کاشته می‌شود. در **قاضی حمص** با به‌کارگیری مؤثر شگردها و فنون قصه‌گویی، اثری جذاب خلق شده که حاوی پیامی ژرف است.

۸-۲. دُلُپاتس (سندباد نامه)

در میان روایات مختلف این قصه، **طلبکار قسی‌القلب** در السنه اروپایی ظاهراً روایتی که از همه قدیمی‌تر قصه‌ایست که در **دلپاتس** آمده است (۱۲۰۰میلادی). **دلپاتس** نسخه دیگری از **سندباد نامه** به زبان عبری است. از آن‌جا که **سندباد نامه** مانند **کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه و هزارویکشب** دارای داستان‌ها و حوادث مختلف است پس می‌توان چنین برداشت کرد که داستان **طلبکار قسی‌القلب** که در نسخه **دلپاتس** آمده نیز، یکی از داستان‌های فرعی ضمن یک داستان اصلی است. در این حکایت صحبت از تاجر بزرگی است که تمام اموالش بعد از مرگ به دخترش می‌رسد و از آنجاکه این دختر خواستگاران فراوان دارد آزمونی برگزار می‌کند تا هرکس در این آزمون موفق شود به همسری او درآید. در بین شرکت‌کنندگان شخصی است که برای اولین‌بار تمام دارایی‌اش را می‌دهد تا در آزمون شرکت کند اما به خاطر جادویی که دختر به‌کار می‌برد شکست می‌خورد. پسر متوجه سحر دختر می‌شود و پولی طلب می‌کند که به خاطر دریافت آن پول قرارداد ننگینی امضا می‌کند و داستان مانند دیگر حکایت‌ها ادامه می‌یابد (مینوی، ۱۳۴۶).

حکایت نوعی از داستان کوتاه است که در آن درس یا نکته اخلاقی به خواننده منتقل می‌شود و معمولاً این درس یا نکته در انتهای حکایت مشخص می‌شود. شخصیت‌های یک حکایت ممکن است افراد، حیوانات یا اشیای بی‌جان باشند.

حکایت **طلبکار قسی‌القلب** که ضمن یک داستان اصلی است و نویسنده آن نتوانسته آن را مانند

حکایت **قاضی حمص** به‌خوبی بپرورد و تنها به روایت داستان می‌پردازد. البته شاید بتوان گفت که چون این حکایت در لابه‌لای یک داستان اصلی مطرح می‌شود، گوینده حکایت در فرصتی کم مجبور است برای دفاع از خود این حکایت را بیان کند. بنابراین او ترجیح می‌دهد تا زیاد به حاشیه نرود و به اصل حکایت و بیان نکته اخلاقی که موردنظرش است، بپردازد. درعین‌حال تعریفی که از حکایت بیان می‌شود نیز این کاستی را توجیه می‌کند.

نقطه‌ضعف این حکایت در شخصیت‌پردازی و فرازوفرود داستانی است؛ اما مکان‌وزمان و صحنه‌ها به‌خوبی تصویر می‌شود. نکته قابل‌توجه عنصر جادو است که باعث جذابیت کار می‌شود.

۹-۲. تاجر ونیزی

ونیز، سال ۱۵۹۶، آنتونیوی افسرده‌حال، علاقه زیادی به دوست جوانش، باسانیوی زنده‌دل دارد. ازاین‌رو، وقتی باسانیو به سه هزار سکه نیاز پیدا می‌کند، آنتونیو، بی‌آن‌که بداند دوستش این پول را برای خواستگاری از پورشیا می‌خواهد، می‌پذیرد هرطورکه‌شده این مبلغ را برایش فراهم کند. آنتونیو تمام سرمایه‌اش را پای اجناسی داده که درحال‌حاضر بار کشتی‌های نزول‌خواری در وسط دریاست. ازاین‌رو، چون پولی در بساط ندارد، به شایلاک، نزول‌خواری یهودی رو می‌اندازد که پیش‌ازاین به‌شدت تحقیرش می‌کرده است. شایلاک کینه‌اش را در زرورق مهر و محبت می‌پوشاند و قرضی سه‌ماهه و بدون بهره در اختیار آنتونیو می‌گذارد، با این شرط که در صورت بازپرداخت نشدن وام در تاریخ مقرر، آنتونیو باید به‌جایش تکه‌ای از گوشت بدنش را تقدیم کند (شکسپیر، ۱۳۷۹).

این نمایش در ۵ پرده تدوین‌شده و دارای ۱۸ شخصیت و تعدادی سیاهی‌لشکر است. شخصیت‌های اصلی نمایشنامه عبارت‌اند از:

شایلاک: شایلاک فقط در پنج صحنه از بیست صحنه ظاهر می‌شود، ولی شخصیت اصلی نمایش‌نامه است. با آنکه این شخصیت از داستان دیگری اقتباس‌شده، شایلاکی که شکسپیر در نمایش‌نامه خود معرفی می‌کند، ساخته‌وپرداخته خود اوست و نماینده قوم یهود نیست، بلکه واجد خصال خاص این بازیگر است.

پورتیا: در قسمت اول نمایش‌نامه تا مدتی که محکوم به اطاعت از وصیت‌نامه پدرش درباره صندوقچه‌ها است نقش مهمی ندارد، اما درصحنه دادگاه خصایل اصلی او ناگهان هویدا می‌شود.

آنتونیو: آنتونیو از برخی جهات یکی از قهرمانان داستان به‌شمار می‌رود، زیرا گذشته از اینکه نمایش‌نامه به نام اوست و با آنکه فعالیت او در داستان زیاد نیست، به‌عنوان نمونه عالی فداکاری در راه دوستی معرفی شده که از خوشی دیگران شاد است و موفقیت باسانیو و پورشیا دو قهرمان دیگر داستان بستگی به او دارد.

باسانیو: نقش اساسی او در داستان صندوقچه و اینکه عامل اصلی قرض‌گرفتن از شایلاک درواقع

باساینو بوده او را به یکی از شخصیت‌های اصلی داستان تبدیل کرده است.

محل وقوع حوادث نمایشنامه ونیز و اقامتگاه پورتیا در بلمونت است و زمان‌ومکان حقیقی و ملموس است.

این اثر، داستانی هیجان‌انگیز و کُمیک است. نقش شایلاک یهودیِ رباخوار آن‌چنان کشش و جذابیتی دارد و از چنان قدرت و حقیقتی برخوردار است که همیشه بزرگ‌ترین بازیگران تئاتر را به خود جلب کرده است. مرد پول‌پرست در پی کینه‌ای کهنه به چنان ورطه‌ی هولناکی می‌افتد که همه‌ی دارایی‌اش را ازدست می‌دهد و آن را برخلاف میلش یک‌جا به دخترش جسیکا – که از خانه گریخته تا با محبوب مسیحی‌اش بپیوندد – وامی‌گذارد. طمع، بلای جان و ثروتش می‌شود. او ثروت بادآورده از رباخواری‌اش را به‌سادگی به باد می‌دهد. این نمایش‌نامه، چند صحنه‌ی پوچ و توخالی نیز دارد؛ اما در غنای تحسین‌برانگیز ساختمان آن گم است. شکسپیر، وحشت و خنده را استادانه باهم تلفیق کرده است؛ البته **تاجر ونیزی** خالی از صحنه‌های بدیع و دل‌پذیر و نمایش نیست. قطعات زیبا، شاعرانه و اندیشه‌محور در این اثر فراوان به چشم می‌آید. تبحر شکسپیر در به‌تصویر کشیدن این داستان و اقتباسی است که از داستان‌های مشابه انجام داده است. نگاه شکسپیر به محیط عمق خاصی به کلام وی بخشیده است. آن‌چه متن داستان‌های شکسپیر را نسبت به دیگر داستان‌پردازان و نظریه‌پردازان عرصه‌های ادبی ممتاز می‌سازد طرح پیرنگ و شخصیت‌پردازی ویژه این شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی است (ایفانز، ۱۹۹۹).

در این اثر چهارچوب ساختاری آن متن سه داستان دیگر به‌هم ریخته شده است. اگرچه چهره شخصیت‌ها چندان با داستان اصلی تفاوتی ندارد اما دیالوگ‌ها و گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها باعث شده تا تفاوت‌های زیادی با سه داستان پیشین داشته باشد. بااین‌حال متن نمایشنامه **تاجر ونیزی** تداعی متون مبدأ را در ذهن خواننده به دنبال دارد.

این‌چنین است که بازآفرینی و اقتباس در این اثر یک فرایند ساخت‌گرا و هدفمند شده و ساختاری ادیبانه و هنرمندانه دارد و با اهداف مشخصی انجام شده است.

۳. عناصر مشترک در سه داستان و تاجر ونیزی

۱-۳. نهادمایه (تم)

تم اصلی هر چهار اثر عشق و عدالت است. مضمون‌هایی که هرکدام بنا به شرایط حاکم، مردم عصر خود را محصور می‌کند و به‌دنبال خود می‌کشد. ضمن اینکه این مضامین در این چهار اثر دستمایه‌ی نویسندگان برای مطرح‌کردن مسایل اجتماعی و سیاسی روز قرار گرفته‌اند. این مسایل چنان پشت سر مضامین پنهان شده‌اند که خواننده بعد از دریافت و لذت از داستان، متوجه مطرح‌شدن مشکلات حاکم در جامعه می‌شود. درواقع این مهم از تبحر نویسنده در استفاده مفید از علایق مردم عصر، برای بیان مسایل روز در قالب داستان و نمایشنامه ناشی می‌شود.

۲-۳. پیرنگ

داستان‌ها در طرح و پیرنگ با هم مشابهت دارند. این عوامل از مشترکاتی است که به‌وضوح، در بین چهار اثر دیده می‌شود. در هر چهار اثر، مردی است که به دلیل بدهکاریش به شخصی یهودی، رطلی از بدن را گرو می گذارد و مرد یهودی در پی نیت خود آن طلب را وصول می‌کند. مرد بدهکار چون از عهده بدهی خود بر نمی‌آید، داد را بر قاضی می‌برد. درنهایت، با اتفاقاتی که در داستان‌ها متفاوت به نمایش گذاشته می‌شود، این قاضی است که رأی صادر می کند.

۳-۳. شخصیت

ازجمله مهم‌ترین عناصر موجود در هر داستان شخصیت‌های آن داستان است. چراکه تا آن‌ها وجود نداشته باشند داستانی شکل نمی‌گیرد. شخصیت‌ها در این چهار اثر، از نظر تعداد با هم متفاوت‌اند؛ اگرچه به‌لحاظ شخصیت‌پردازی، **تاجر ونیزی** به خاطر نوع قالبی که نویسنده برای به‌تصویر کشیدن این داستان انتخاب کرده، شخصیت‌هایی جامع‌تر، گویاتر و ملموس‌تر دارد و مخاطب به‌راحتی با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند.

یکی از تفاوت‌های بارزی که در شخصیت‌های این چهار اثر وجود دارد، دین مردِ بدهکار به شخص یهودی است. در **دیوان بلخ و قاضی حمص** آن مرد مسلمان معرفی می‌شود، درحالی‌که در **دلپاتس** از دین مرد هیچ صحبتی به‌میان نمی‌آید. در **تاجر ونیزی** بنا برشرایط حاکم و دین مسلم مردم آن جامعه، مرد بدهکار، مسیحی معرفی می‌شود. به‌نظر می‌رسد که شکسپیر برای تقابل دین مسیحی و یهودی عمدی در کار داشته است. شاید منظور او ارایه تصویرِ خباثت مردم یهود بوده که در هر عصر به دلیل رباخواری زبان‌زد بوده‌اند. بنابراین شکسپیر، ازاین‌طریق ضمن معرفی نیت بد یهودیان برای قرض‌دادن پول به مردم مسیحی، این کار را نکوهش می‌کند.

شخصیت دیگری که در داستان **قاضی حمص و دیوان بلخ** به‌چشم نمی‌خورد، شخصیت دختری است که مرد بدهکار عاشق او می‌شود. درواقع این مرد، برای به‌دست‌آوردن و ازدواج با اوست که خود را مقروض شخص یهودی می‌کند. با این تفاوت که در **دلپاتس** آن دختر جادوگر است و درنهایت با جادویی که انجام می‌دهد خود را به‌صورت وکیل مرد درمی‌آورد و او را از بند می‌رهاند. اما در **تاجر ونیزی**، شکسپیر راه رئالیسم را در پیش می‌گیرد. او شخصیتی می‌آفریند که باورپذیر است و به‌دلیل دانایی و کفایت عقلی که دارد چهره خود را تغییر می‌دهد. این شخصیت، در دادگاه از مرد مسیحی، یعنی آنتونیو دفاع می‌کند و او را نجات می‌دهد. اما در کل هدف و کار هردو یکی است. تفاوت آثار با یکدیگر، در تأکید نویسندگان بر شخصیت‌هاست. در داستان **دیوان بلخ** تأکید نویسنده بر شخصیت قاضی است و کارهایی که انجام می‌دهد و در **قاضی حمص** تأکید بر دختر جادوست، در **دلپاتس** بر مرد یهودی و در **تاجر ونیزی** بر شایلاک.

۴-۳. گفت‌وگو

گفت‌وگو عنصری است که در هر چهار اثر نقش پررنگی ایفا می‌کند. در داستان **دیوان بلخ** عنصر

پیش‌برنده داستان گفت‌وگو است؛ از این رو به نمایشنامه نزدیک می‌شود. در **تاجر ونیزی** که خود نمایشنامه است، گفت‌وگو عنصر لاینفک و اصلی کار محسوب می‌شود. در **قاضی حمص** و **دلپاتس**، شاید به‌خاطر انتخاب زاویه دید، مجالی برای گفت‌وگوی زیاد نیست و این راوی است که داستان را پیش می‌برد. اما گفت‌وگوها چنان قوی و رسا بیان می‌شود که خواننده متوجه کمیِ گفت‌وگویِ و ردوبدل شدن جملات بین اشخاص داستان نمی‌شود.

۳-۵. کشمکش

اگرچه کشمکش‌ها در چهار اثر متفاوت است اما کشمکش اصلی تمام آن‌ها جایی است که مرد یهودی خواهان طلب خود می‌شود و مرد بدهکار نمی‌تواند از عهده‌ی طلبش بر بیاید.

۳-۶. پیچیدگی(گره‌افکنی، گره‌گشایی)

پیچیدگی در هر چهار اثر مشترک است. چنان‌که مرد آن عهدنامه را در دادن رطلی از بدن خود امضا می‌کند. گره‌گشایی در **دلپاتس و تاجر ونیزی** به دست دختری انجام می‌شود که با جادو و تدبیر مرد بدهکار را از بند رها می‌کند. **در دیوان بلخ و قاضی حمص** گره‌گشایی به دست قاضی انجام می‌شود. اما نتیجه کار در هر چهار اثر مشترک است و درنهایت این مرد یهودی است که بازنده می‌شود.

۳-۷. زمان‌ومکان (صحنه، موقعیت)

در داستان‌های کهن، مقتضیات زمان‌ومکان رعایت نشده است. اساس عدم‌توجه به زمان یا درج طول زمانی غیرقابل‌باور و مشخص نبودن محدوده‌ی جغرافیایی و تنها بسنده کردن به وصف برخی مکان‌های خاص، از خصوصیات همه‌ی داستان‌های سنتی است. هرچه داستان موردنظر قدیمی‌تر باشد، دامنه‌ی میزان تغییرات غیرقابل‌اجتناب بیشتر می‌شود. این امر به مقتضیات زمان و شیوه‌ی زندگی بستگی تام دارد. با ایجاد گره در سیر حوادث نمایشی، مخاطب را با داستان درگیر ساخته، عوامل دیگری چون بحران و اوج، نتیجه‌ی اخلاقی موردنظر را به‌طورغیرمستقیم به شخص انتقال می‌دهد (حنیف، ۱۳۸۴).

مکان‌وزمان نیز در این آثار بسیار ملموس و واقعی است. نویسندگان آثار برای به‌تصویر کشیدن داستان خود سعی کرده‌اند که مکان‌وزمان داستان‌هایشان نزدیک به درک و فهم مردم عصرشان باشد، تا بتوانند بیشتر پیوند خودخواسته‌شان با مخاطب را برقرار و آن‌چه از مسایل روز مدنظرشان است به خواننده القا کنند.

درمجموع می‌توان گفت زمان‌ومکان دستمایه‌ی نویسندگان برای پیوندی بهتر بین متن و خواننده است.

به‌نظر می‌رسد که این داستان را جنگجویان مسیحی در دوره جنگ‌های صلیبی در مشرق‌زمین از مسلمین شنیده بوده‌اند. یا تجار ونیزی که به ایران رفت‌وآمد بسیار داشته‌اند، آن را به شهر خود برده‌اند. ازآن‌جاکه ونیز در اواخر قرون‌وسطی به تجارت و ثروت زیاد و صرافی و معامله

پول مشهور بوده است، شکسپیر یا کسی که داستان را به او رسانده به‌خاطر کینه‌ورزی مسیحیان نسبت به یهودیان، حکایت را به یک تاجر یهودی و ونیزی منتسب ساخته است تا آنها را تخریب شخصیت کرده باشد و کارشان را به سخره بگیرد.

با نگاهی عمیق به داستان‌ها و نمایشنامه **تاجر ونیزی** به این نکته پی‌می‌بریم که اگرچه این آثار در پرداخت و توصیفات متفاوت به نمایش گذاشته می‌شوند، اما در کل شباهت‌های بسیاری دارند که این شباهت‌ها، غیرقابل‌اغماض است. با بررسی عناصر مشترک بین داستان‌ها و **تاجر ونیزی** می‌توان گفت که بدون شک، شکسپیر در **تاجر ونیزی**، خواسته یا ناخواسته، از داستانی با چنین محتوایی استفاده کرده است. تا بدین‌وسیله فساد اجتماعی حاکم بر عصر خود را در قالب نمایشنامه به تصویر بکشد.

۴. نتیجه‌گیری

فرهنگ، علم، معرفت و حکمت و ادب، شرقی و غربی ندارد، قابل تجزیه و انحصار و اختصاص نیست. تمام اقوام عالم ازاین‌حیث به یکدیگر مرتبط‌اند و از آداب و تمدن گرفته تا اکتشافات و اختراعات بزرگ و کوچک و قصص و حتی لغات همه‌چیز را از یکدیگر اقتباس کرده‌اند. هرچه در این عالم از فکر و کوشش بشر به‌وجود آمده، میراث تمام افراد بشر است. هرچه یک فرد آن را ادراک کرده و از آن فایده یا لذت برده، ممکن است که سایر افراد بشر نیز آن را ادراک کنند و از آن فایده یا لذت ببرند.

در مقایسه چهار داستانی که ضمن این پژوهش آورده شد این‌چنین به‌نظر می‌رسد که داستان **تاجر ونیزی** چکیده‌ای از سه داستان دیگر است. بخشی از داستان **قاضی حمص**، بخشی از داستان **دیوان بلخ** و بخشی از **دلپاتس**. این داستان‌ها باوجود طرح و پیرنگ مشابه، هرکدام بر عنصری خاص تأکید دارند. مثلاً شخصیت قاضی و تأکید بر فساد قضات در زمان‌های گذشته، در داستان **دیوان بلخ** و در داستان **قاضی حمص**، تأکید بر شخصیت مسلمان و رسیدن حق به حق‌دار. در داستان **دلپاتس**، شخصیت زن و تأکید بر بیان مکر و سیاست زنانه؛ اما در **تاجر ونیزی** تأکید بر هر سه عنصر است اگرچه بنابر شرایط اجتماعی حاکم، به‌تصویرکشیدن بدذاتی و بدطینتی شایلاک یهودی امری طبیعی به‌نظر می‌رسد. کمیک‌نوشتن این اثر، یکی دیگر از موفقیت‌های شکسپیر در امر اقتباس است و باعث شده تا مخاطب بیشتری نسبت به سه داستان قبل داشته باشد. شکسپیر در اثر خود، یک داستان خیالی را به تصویر می‌کشد اما چنان روند داستان و عناصر را واقعی و مکان‌ها را ملموس انتخاب می‌کند که به‌نظر می‌رسد جزیی از تاریخ بوده و اتفاقی‌ست مربوط به قرن‌های پیش.

شکسپیر در نگارش این نمایشنامه چنان موفق ظاهر می‌شود که هرکس این داستان را به‌صورت شفاهی بشنود بی‌اختیار آن را **تاجر ونیزی** شکسپیر می‌داند و چه‌بسا اگر درباره داستان‌های قبلی با

ایشان صحبت کنیم مایه‌ی تعجبشان خواهد بود. براساس نظریه بینامتنی به‌نظر می‌رسد که به‌دلیل شباهت داستان در ساختار و مضامین و قدمت تمدن اسلامی ایرانی، دستِ‌کم از طریق روحیه جمعی در حیطه ادبیات عمومی جهانی، شکسپیر از داستان‌پردازی مشرق‌زمین تأثیر پذیرفته است. لیکن این تأثیرپذیری به‌صورت غیرمستقیم و به خاطر لذت از متنی است که شکسپیر در دسترس داشته است. این امر باعث شده تا متن، به ناخودآگاه ذهن شکسپیر راه یابد و او بنابر شرایط حاکم و مخاطبان عصر خود، داستان به رشته‌تحریر درآورد. درواقع **تاجر ونیزی**، برگردان متن کهن داستان‌های پیشین به زبان روزِ شکسپیر، با تغییر در متن است؛ ازطرفی تغییر ماهیت شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، توصیف‌ها، زبان و لحن از عناصر مهم و قابل‌توجه در این اثر است.

درپایان می‌توان نتیجه گرفت که **تاجر ونیزی** یک اقتباس و بازآفرینی از **قاضی حمص یا دیوان بلخ و دلپاتس** است. عناصر نمایشی به‌کارگرفته‌شده در **تاجر ونیزی** با عناصر داستانی در **حمص قاضی و دیوان بلخ و دلپاتس** مشترک است. ازآن‌جاکه این چند اثر هرکدام مربوط به زمانی‌ومکانی می‌شود، هرکدام ساختار اجتماعی عصر نویسندگان خود را به‌نمایش می‌گذارد.

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Julia Kristeva

۲– Mikhail Bakhtin

۳– Roland Barthes

■ فهرست منابع

فارسی

کتاب ها

بلاند، جوئل. ک. (۱۳۸۴) **بازآفرینی صحنه‌هایی از ادبیات کلاسی**، ترجمه شبنم میرزین‌العابدین، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش.

پایور، جعفر. (۱۳۸۸) **بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات**، به اهتمام فروغ‌الزمان جمالی، تهران، نشر کتابدار.

پولادی، کمال. (۱۳۸۷) **بنیادهای ادبیات کودک**، چاپ دوم، تهران، کانون پرورش فکری کودکان نوجوانان.

حنیف، محمد. (۱۳۸۴) **قابلیت‌های نمایشی شاهنامه**، تهران، انتشارات سروش و مرکز تحقیقات و مطالعات و سنجش برنامه‌ای.

شکرانه ، اسدالله. (۱۳۹۲) **درآمدی بر بازنویسی و بازآفرینی**، چاپ اول، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شکسپیر، ویلیام. (۱۳۷۹) **تاجر ونیزی**، ترجمه اسماعیل فصیح، تهران، نشر پیکان.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۸) **در جستجوی نشانه‌ها**، ترجمه لیلا صادقی و تینا امرالهی، تهران، نشر علم.

کلیگز، مری. (۱۳۸۸) **درس‌نامه‌ی نظریه‌ی ادبی**، ترجمه جلال سخنور، الهه دهنوی و سعید سبزیان، تهران، نشر اختران.

محمدی، محمدهادی و زهره قایینی. (۱۳۹۰) **تاریخ ادبیات کودکان** (ادبیات شفاهی و دوران باستان)، جلد ۱، چاپ ششم، تهران، نشر چیستا.

معین، محمد. (۱۳۶۴) **فرهنگ فارسی معین**، جلد هفتم، تهران انتشارات امیرکبیر.

مهتدی، فضل‌الله. (۱۳۸۷) **قصه‌های صبحی**، به اهتمام لیما صالح رامسری، تهران، انتشارات معین.

مینوی، مجتبی. (۱۳۴۶) **پانزده گفتار**، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۰) **عناصر داستانی**، چاپ چهارم، تهران، سخن.

مجلات

شهبا، محمد، غلامرضا شهبازی، (۱۳۹۱)، **تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما**، مجله **هنرهای زیبا** (هنرهای نمایشی و موسیقی)، (شماره ۴۶). ۱۵-۲۴

ب) عربی

کتاب‌ها

باختین، میخائیل. (۱۹۸۷) **الخطاب الروائی**، ترجمة محمّد برادة، القاهرة، دارالفکر للدراسات و النشر و التوزیع، الطبعة الاولی.

عبّود، عبده. (۱۹۹۶) **هجرة النصوص دراسات فی الترجمة الادبیة و التبادل الثقافی**، دمشق، منشورات اتحاد الکتاب العرب.

العید، یمنی. (۱۹۸۶) الراوی: الموقع و الشکل(بحث فی السرد الروائی)، بیروت–لبنان، موسسة الأبحاث العربیة، الطبعة الاولی.

إیفانز، إفور. (۱۹۹۹) **موجز تاریخ الدّراما الإنجلیزیّة**، ترجمة الشریف خاطر، قاهرة، الهیئة المصریة العامة للکتاب.

الشارونی، یوسف. (۱۹۸۹) **دراسات أدبیّة مع الدّراما**، قاهرة ، الهیئة المصریة العامّة للکتاب.

بارت، رولان. (۱۹۹۶) **لذة النص**، ترجمة منذر العیاشی، حلب–سوریه، مرکز الإنماء الحضاری.

البقاعی، محمّد خیّر. (۱۹۹۸) **فی النصّ و التناصیّة**، حلب–سوریه، مرکز الإنماء الحضاری، الطبعة الأولی.

خوانش فراواقع‌گرایی تعزیه درویش، موسی و مقدمات شهادت امام ثقلین جناب امام‌حسین ازمنظر زمان‌ومکان

سیدعلی عسگری[نویسنده مسوول]

فرهاد ناظرزاده کرمانی

احمد جولائی

تاریخ دریافت مقاله: ۰۱/ ۰۲/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۰۹/ ۰۳/ ۱۳۹۵

خوانش فراواقع‌گرایی تعزیه درویش، موسی و مقدمات شهادت امام ثقلین جناب امام‌حسین ازمنظر زمان‌ومکان

سیدعلی عسگری کارشناس‌ارشد ادبیات‌نمایشی

فرهاد ناظرزاده کرمانی استاد دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران

احمد جولائی عضو هیئت‌علمی دانشگاه‌آزاداسلامی واحد تهران‌مرکزی

چکیده

کنکاش و پژوهش درباره‌ی سبک‌شناسی نمایش ایرانی (چه سیاه‌بازی و چه نقالی و چه تعزیه و یا ...) بسیار کم صورت گرفته است و بسیار زیاد نیاز به پژوهش دارد و بدتر این که در کل مکتب سوررئالیسم برخلاف شهرت و اعتبارش در جامعه‌ی هنری جهانی، در ایران بسیار مهجور مانده و پژوهش مستقل و درعین‌حال جامع به‌خصوص ازمنظر ادبیات نمایشی در آن انجام نپذیرفته است. این پژوهش در زمره‌ی اولین گام‌ها است در این وادی و همیشه اولین گام‌ها سخت و پر خطر و زمان‌بر هستند، مقاله پیش‌رو چکیده و جوهره پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارنده با عنوان «سوررئالیسم در ادبیات نمایشی با نگاهی به تعزیه» است با راهنمایی ناظرزاده کرمانی.

بی‌شک یکی از ماندگارترین مکتب‌های ادبی را می‌توان بعد از جنگ جهانی اول و البته برآمده از مکتب دادائیسم دانست، سوررئالیسم که بر ضد عقل‌گرایی افراطی ـ که چیزی جز جنگ و تباهی به همراه نداشت ـ آمده بود، اصول اساسی خویش را بر پایه‌ی نظریات فروید پایه‌گذاری کرد. سوررئالیست‌ها طی مانیفست‌های خویش که بیشتر توسط «آندره برتون» نوشته می‌شد، تمام اصول خویش را مدون ساختند.

یافتن کنکاش و بررسی این اصول ـ که ذکر آن آمده ـ در نمایش ایرانی ـ با بررسی تعزیه به‌عنوان انگشت‌شمار نمایش ایرانی که از گذر تاریخ جان سالم به‌در برده است ـ و چرایی استفاده از مؤلفه‌های سوررئالیستی و البته چگونگی به‌کار بستن آن هدف اصلی این پژوهش است. لازم‌به‌ذکر است که نمایش سنتی هر کشور که از باد و باران و گزند گذر زمان جان سالم به‌در برده است، نشان‌دهنده‌ی فرهنگ آن کشور بوده و پژوهش در هر گوشه‌ای از آن گونه نمایشی می‌تواند اعتلابخش و پیش‌برنده این فرهنگ باشد.

واژگان کلیدی:

سوررئالیسم، تعزیه، زمان، مکان، ادبیات‌نمایشی.

مقدمه

تعزیه نیز همانند بیشتر گونه‌های نمایش در جهان دارای ۲ وجه اصلی است تا رسیدن به ذهن و چشم تماشاگر: متن و اجرا. هردوی این‌ها در طول تاریخ به‌مرور تغییراتی یافته و گاه به تکامل نزدیک‌تر شده است. روی سخن در این پژوهش بیشتر متون نمایشی است که بیشتر بر پایه‌ی اعتقادات نویسندگان آن استوار بوده است تا نوشتن براساس اصول نویسندگی درام. متون تعزیه نیز مانند دیگر گونه‌ها دارای ساخت‌مایه‌هایی است که مواد اولیه‌ی شکل‌گیری یک نمایشنامه است و دارای مؤلفه‌هایی از مکاتبی مثل سمبولیسم و سوررئالیسم و...

یکی از ساخت‌مایه‌های شکل‌دهنده‌ی یک متن تعزیه عنصر زمان ـ مکان است چنان‌که در آن از حالت واقعی خارج شویم مثل شکستن زمان و تغییرات متناوب مکان مثل فلاش‌بک زدن و رجوع به آینده و... به متن به سمت‌وسوی تخیل و فراواقعی شدن می‌رود که یکی از مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم است.

۱ـ سوررئالیسم

اولین دیدار من با «سوپو» (۱۹۹۰ ـ ۱۸۹۷) و «آراگون» (۲۰۱۴ ـ ۱۹۳۸) درواقع منشاء فعالیتی شد که آغازش در مارس ۱۹۱۹ بود و به تأسیس مجله ادبیات انجامید که چیزی نگذشته به‌صورت انفجاری به جنبش دادا تبدیل شد و بعد ناچار شد از سر تا پا تجدیدحیات کند و بشود «سوررئالیسم» (کوثری، ۱۳۹۲ : ۴۷) آن‌چه که ذکر شد را شاید بتوان موجزترین تعریف «آندره برتون» (۱۹۶۶، ۱۸۹۶) از شروع سوررئالیسم و به‌طورکلی‌تر با توجه به موجز بودنش، کامل‌ترین آن دانست. قرن‌ها عقل در عرصه‌های مختلف چون فرهنگ و تاریخ حاکمیت داشت، سوررئالیست‌ها دقیقاً بر ضد این حاکمیت شوریدند. حاکمیتی که معتقد بودند چیزی جز تباهی و سیاهی و مرگ نداشته است ازجمله تعداد زیاد کشته‌شدگان جنگ جهانی اول و ویرانی‌های آن، درنظر داشته باشیم که سوررئالیسم بلافاصله بعد از جنگ جهانی اول زاییده شد، درواقع سوررئالیست‌ها از دو اتفاق زاییده شدند: ۱ـ جنگ جهانی اول ۲ـ نظریات فروید راجع به ضمیر ناخودآگاه.

برخی اصول سوررئالیسم:

۱) مسأله رویا: سوررئالیست‌ها برای رویا و خواب به‌عنوان الهام‌دهنده‌ی فرم و محتوای اثر هنری، اهمیت ویژه‌ای قایل بودند.

۲) دیوانگی: دیوانگان بیش از فرزانگان به امور درونی معرفت دارند.

۳) امر شگفت: "به نظر سوررئالیست‌ها هنرمند موظف نیست محاکات کند و با ریسمان عقل و منطق دست و پای خود را ببندد، واقعیت باید به قدری بسط پیدا کند که شگفت‌انگیز را هم در بر بگیرد" (بیگزبی، ترجمه حسن افشار، ۱۳۹۲ : ۸۳)

۴) اشیاء و تصاویر سوررئالیستی: عینی کردن تصاویر عجیب‌وغریب، آن‌چه که فقط در خواب وجود دارد: فرشتگان، دیو، مرده‌ای که حرف می‌زند و نمایش فضای زیرزمین.

۵) تصادف: اعتقاد به تصادف و اتفاق در هنر

۶) هزل و طنز: اعتقاد به این که هزل و طنز امتناع از قبول خرافات است.
۷) نگارش خودکار: باید بدون تفکر گوشه‌ای از ذهن را آزاد گذاشت و نوشت.
۸) لحظه سوررئالیستی: تصاویری که در لحظاتی بدون اراده شخصی به ذهن می‌آید مانند کسی که مخدر مصرف کرده است.
۹) اروتیسم و پورنوگرافی: شیفتگی سوررئالیست‌ها به اروتیسم تاحدزیادی متأثر از «فروید» (۱۹۳۹ ـ ۱۸۵۶) بود، تأکید فروید بر نقش محوری غریزه جنسی در زندگی انسان مخالفت صریحی به فرضیات عقلانی قرون پیش بود و هم‌چنین او بر ضمیر نیمه‌هوشیار تأکید داشت و هر دو این‌ها همانی بود که سوررئالیست‌ها در پی‌اش بودند.

۲ـ ۱: سوررئالیسم در ادبیات نمایشی

تازگی جنجال آفرین بعضی نمایشنامه‌ها و اجراهای سوررئالیستی مانند شاه اوبو اثر «آلفرد ژاری» (۱۹۰۷ ـ ۱۸۳۷) و یا عروس و داماد برج ایفل اثر «ژان کوکتو» (۱۹۶۳ ـ ۱۸۸۹) در ابتدا سوت زدن‌ها و هلهله‌ها، روزنامه‌های فحاش و مقالاتی حاکی از تعجب همراه داشت. تماشاگرانی که از یک‌سو به دیدن نمایش‌های پررمزوراز و پر از تفکر و تعقل عادت کرده بودند، دوست نداشتند که خود را در چهره راستینشان ببینند ولی ازسویی‌دیگر بی‌اعتمادی آن‌ها بعد از جنگ خانمان‌سوز جهانی اول به همین تفکر و تعقل که هم جنگ را ناشی از آن می‌دانستند و هم این که نتوانسته بود جلو این همه فجایع را بگیرد آن‌ها را به‌سمت چیزی فراتر از واقعیت می‌کشاند که همان رویاگونگی سوررئال بود.
علاوه‌برذکر نام و اندیشه‌ها و آثار افرادی چون ژاری و کوکتو، بدون‌شک باید از یکی از تأثیرگذارترین اندیشمندان و تئوریسین ادبیات‌نمایشی جهان هم نام برد. مردی که او را دیوانه می‌خواندند و تنها پس از مرگش فهمیدند که بر نمایش جهان چه تأثیری گذاشته است و ازجمله بر ادبیات‌نمایشی سوررئالیستی:
«آنتونن آرتو» (۱۹۴۸ ـ ۱۸۹۶) روزگاری از اواخر ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۶ در زمره سران سوررئالیسم بود ولی دیری نپایید که از آن‌ها جدا شد، آرتو اعتقاد به تئاتر ذهن‌گرایانه و متکی بر رویا داشت (یکی از وجوه اشتراک او با سوررئالیست‌ها) "آنتونن آرتو به تئاتر غربی همان انتقادی را وارد می‌داند که آندره برتون به رمان‌های به اصطلاح روان‌شناختی داشت و معتقد بود که تحلیل‌های روحی در آن‌ها فایده چندانی ندارد، زیرا حاکی از زندگی راستین هستند، تئاتر باید تماشاگر را به دنیای رویا ببرد و دنیای غرائزی که سفاک و غیر انسانی باشد، باید بر حواس تماشاگر تازیانه زد" (سیدحسینی، ۱۳۸۹ : ۸۸۳)

۲ـ سوررئالیسم و تعزیه

۱ـ ۲ «تعریف ـ توصیفی از تعزیه»

"شبیه‌گردانی یا شبیه‌خوانی یا تعزیه نمایشی بوده است در اصل بر پایه قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری

در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد، ولی به زودی گسترش یافت و همه‌ی جنبه‌های داستانی و تفننی فرهنگ توده را شامل شد" (بیضایی ۱۳۹۲ : ۱۱۳ و ۱۱۴). این تعریف را شاید بتوان برای تعزیه خلاصه و کامل دانست ولی تعاریف دیگری نیز هست: "تعزیه در میان شیعیان ایران و مسلمانان شیعه مذهبی که در سرزمین‌های میان رودان (بین‌النهرین) و شبه‌قاره هند و افغانستان زندگی می‌کنند معانی و مفاهیم گوناگونی دارد، عزا و سوگ، مجلس عزاداری، روضه‌خوانی و نوحه‌سرایی در شهادت و مرگ امامان و امامزادگان، به ویژه نوحه‌سرایی و عزاداری در مجلس شهادت سیدالشهدا امام حسین و همدردی با مصیبت دیدگان از جمله معانی و مفاهیم کلی و عام این کلمه است. در فرهنگ و ادبیات مذهبی ایران تعزیه (تعزیه‌خوانی) به معنا و مفهوم مجموعه‌ای از نمایش‌های آیینی ـ مذهبی و آیینی ـ افسانه‌ای خاص به کار می‌رود» (بلوک‌باشی، ۱۳۹۰ : ۱۴۵) "سوگواری شیعیان بغداد در سده چهارم ق. را می‌توان آغازی‌ترین شکل پیدایش نمایش تعزیه دانست که به دستور معزالدوله دیلمی مردم بازارها را می‌بستند و به عزاداری می‌پرداختند، برخی دوره‌ی صفوی و برخی دیگر دوره زندیان را زمان تجلی تعزیه‌خوانی و گروهی هم شکل نمایش تعزیه را برگرفته از نمایش‌های مذهبی غربی می‌دانند و یا تأثیر گرفته از نمایش غربی و دوره‌ی افشار نیز زمانی بود که نادر هر گونه سوگواری در عاشورا را ممنوع کرده و فرمان داده بود که هر یک از بندگان من و سربازان من که حرف از ماتم و عزاداری بزنند، زبان از حلقشان درمی‌آورم.
افشاریان بر خلاف صفویان، که به عزاداری علاقه بسیار نشان می‌دادند و با برپایی عزاداری اختلافی میان شیعیان ایران و سنیان عثمانی برانگیخته بودند، برای فرونشاندن اختلافات شیعی و سنی جلوی همه‌ی تظاهرات مذهبی شیعیان را گرفته بودند" (بلوک‌باشی، ۱۳۹۰ : ۲۳)

۲ـ ۲ جنبه‌های سوررئالیستی در تعزیه:

در شماری از تعزیه‌ها، هنرمندان تعزیه از شگردها و شیوه‌هایی استفاده کرده‌اند که به‌نظر این پژوهشگر از جنبه‌های سوررئالیستی به کلانی برخوردار است. هنرمندان تعزیه‌ساز با ذوق فطری خود به این نقطه رسیده‌اند که هرچه بر بیت‌های تخیلی تعزیه اضافه کنند بر گیرایی و جذب مخاطبان خود افزوده‌اند و ازاین‌رهگذر آن خواست عمومی از تعزیه برقرار شده که ارتباط با امر قدسی است. ازجمله استفاده از:

۱ـ ۲ ـ ۲ شبیه‌های ناپایدار:

شبیه‌هایی را می‌گوییم که اصل مادی ندارند و درنتیجه به‌چشم نمی‌آیند اما از آن‌جا که تعزیه هم مانند نمایش به همه‌چیز عینیت می‌بخشد در شرایطی ویژه شبیه‌های ناپیدا دیدنی می‌شوند: الف) کروبیان (فرشتگان عرش الهی)، ب) جن و دیو، ج) ارواح: روح انبیاء و خاندانش، د) سروش، هاتف، منادی: شبیه‌هایی هستند که جسمیت ندارند. ه) جانوران: اسب‌ها، کبوتران، شیر، شتران و...

۲ـ ۲ـ ۲ مکان سوررئالیستی

الف): تنوع مکانی در شبیه‌خوانی که از عرش تا فرش و قعر زمین را دربر می‌گیرد:

فضاهای عرش: (تعزیه تولد امام‌حسین، معراج پیامبر و...) و قعر زمین (عروسی زعفرجنی)
ب) جهش مکانی: واقعه‌ای که در مکانی خاص در حال روایت است که ناگهان گریزی به مکان دیگر می‌شود (طی‌الارض کردن امام‌حسین)
ج) مکان‌های واقعی و مکان‌های مجازی
۳ـ ۲ـ ۲ زمان سوررئالیستی
الف) جهش‌های زمانی
۱) بازگشت به گذشته
۲) رجوع به آینده
ب) تنوع زمانی: (زمان تاریخی، زمان روایی و...) هم‌زمانی که دو روایت که به‌لحاظ تاریخی متفاوت از هم هستند اما هم‌زمان دیده می‌شوند: سلیمان و بلقیس که سرزمین کربلا و وقایع آن را می‌بینند.
۳ ساخت‌مایه‌ها یا عناصر نمایشی‌ساز:
با استناد طبقه‌بندی ناظرزاده کرمانی برای ساخت‌مایه‌های نمایشنامه، ایشان این هشت مورد را برشمرده‌اند:
۱ـ تم
۲ـ خردمایه
۳ـ نقشه داستانی
۴ـ شخصیت‌پردازی
۵ـ گفت‌گو
۶ـ زمان، مکان
۷ـ فضا، حالت
۸ـ قراردادهای تماشاگانی
هر نمایشنامه‌ای دارای این هشت عنصر است و ازجمله تعزیه نیز از این قاعده مستثنی نیست، عناصر هشتگانه‌ی سازنده‌ی یک متن می‌تواند دارای مؤلفه‌های مکتب خاصی باشند ازجمله مکتب سوررئالیسم بنابراین وقتی یک متن نمایشی (و یا یک متن تعزیه) از جنبه تمیک و از جنبه بن‌اندیشه و یا دیگر ساخت‌مایه‌های سازنده‌ی یک متن دارای مؤلفه‌های سوررئالیستی باشد، می‌توان آن متن را سوررئال نامید.
در این مقاله به علت محدودیت‌های موجود تنها به مؤلفه‌ی زمان ـ مکان (به صورت بررسی جزء به‌جزء در یک تعزیه) اکتفا می‌کنم.
۴ـ زمان‌ومکان
داستان و کنش نمایشنامه چنان‌چه در بستر زمان‌ومکان قرار نگیرد، نمی‌تواند نمود پیدا کند و به‌طورقطع نمی‌توان نمایش را بدون مکان متصور شد، در بعضی مکتب‌های ادبی ـ نظیر سوررئالیسم

ـ با زمان‌ومکان بازی‌هایی صورت می‌گیرد ولی باز هم مکان‌وزمان وجود خواهد داشت. هنر نمایش هنری است که هم در ظرف مکان قرار می‌گیرد و هم در بستر زمان جاری می‌شود مانند هنرهایی مانند رقص و سینما. عامل زمان در ارتباط با هنرهای نمایشی چهار جنبه‌ی مختلف به‌خود می‌گیرد:
۱ـ زمان فیزیکی: مقدار زمانی که تماشاگر صرف تماشای یک اثر نمایشی می‌کند و با سرعت معمولی قابل‌اندازه‌گیری است.
۲ـ زمان ترتیبی: عبارت از کل زمانی است که رویدادهای داستان نمایش را دربر می‌گیرد چه به‌صورت آن‌چه در مقابل تماشاگر جاری می‌شود و از برابر دیگانش می‌گذرد، و چه به صورت آن‌چه با قراین و نقل خاطره‌ها و یادآوری رویدادهای گذشته در ذهنش ایجاد می‌شود.
۳ـ زمان نمایش: طول زمانی است که از آغاز نمایش تا پایان آن بر قهرمانان نمایش اثر می‌گذارد و آن‌ها را پیرتر می‌کند.
۴ـ زمانی روانی: گذشت زمان تنها در بیرون اشخاص به‌صورت یکنواخت جریان ندارد. گذشت زمان در درون اشخاص و به اعتبار کیفیت شرایطی که در بیرون از وجود ایشان می‌گذرد یعنی در ارتباط با خوشی یا غم‌انگیز بودن لحظات موجود در آن، ضرب‌آهنگی متفاوت خواهد داشت.
علاوه بر این زمان‌ها، از زمان دیگری به نام «زمان اسطوره‌ای» نام برده می‌شود که به آن زمان بی‌زمانی هم گفته می‌شود در این زمان گذشت ماه و سال آن‌چنان که در جهان مادی و عالم می‌گذرد مورد نظر نیست، بدین‌جهت تأثیراتی را که در گذشت زمان به‌طورطبیعی بر جسم آدمیان عادی می‌گذارد، بر قهرمانی که در دایره چنین زمانی قرار گیرند، به‌جا نخواهد گذاشت" (مکی، ۱۵۹، ۱۵۸ ف ۱۵۷)
ضمن‌آن‌که باید بدانیم میان تاریخ و طرح تفاوت وجود دارد: "درام روایت تاریخ نیست، درام پرداختن به اموری است که از ذهن نویسنده می‌گذرد و بر اساس اصول دراماتیک به رشته تحریر درمی‌آید. درام بیان کلمات است و تاریخ در حیطه جزئیات گام برمی‌دارد، در درام واقعیت باید بر حسب احتمال و ضرورت ارائه شوند در حالی که در تاریخ الزام ندارد" (قادری، ۱۳۹۱ : ۹۶)
سازماندهی کنش در زمان باعث به وجود آمدن احساس کندی یا سرعت، غافل‌گیری یا تکرار، غرق شدن در گذشته، آینده و یا قرارگیری در زمان حال می‌شود "به طور کلی زمان در تئاتر همیشه به عنوان محرک است و نویسنده با استفاده از آن، افکار تماشاگر را به بازی می‌گیرد" (پرونه، ترجمه‌ی غلامحسین دولت‌آبادی، ۱۳۹۱: ۱۰۹ و ۱۱۰)
در مقوله‌ی مکان نمایشی نیز همانند زمان دارای انواع هستیم که عنوان کردن دو نوع کلی و انواع زیرمجموعه‌های آن‌ها ضروری می‌نماید، درواقع مکان نمایشی تقسیم می‌شود به فضای واقعی که در واقع صحنه فیزیکی ماست یعنی آن‌جایی که تماشاگر وارد آن می‌شود و به تماشای تئاتر می‌نشیند و فضای خیالی و فضایی که قرار است تجسم شود که در آن رویدادهای نمایش شکل می‌گیرد. "پیدا کردن مکان‌های واقعی یا خیالی که فضای نمایشی اثر را مهیا می‌کند در خواندن دقیق دستورات صحنه و نیز در تحلیل دیالوگ‌های شخصیت‌ها امکان‌پذیر است. و البته اشاره به انواع «فضای باز» مکان نمایش ممکن است در مستطیلی سیاه رنگ و یا در صحنه‌ای دارای «سن»

صورت بگیرد، در صحنه گرد و با حضور تماشاگران در اطراف و یا تماشاگرانی در یک سو دو سو و یا سه سو" (پرونه، ترجمه غلامحسین دولت‌آبادی، ۱۳۹۱: ۹۳ تا ۷۹)

۵-زمان، مکان در تعزیه درویش، موسی و مقدمات شهادت امام ثقلین جناب امام حسین

درویش بیابانی به رحمت و رحیم بودن خدا شک می‌کند. او وجود جهنم را با رحمان و رحیم بودن خدا در تعارض می‌داند:

درویش بیابانی: حیرتم خدای ارض و سما
نام نیکت رحیم و رحمان است
آفریدی چرا جهنم را
از چه کردی حجیم و ناربنا
آن کسی را که گشته نام رحیم (فتحعلی‌بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۶۰)

حضرت موسی با او گفت‌وگو می‌کند تا او را متقاعد به رحمان و رحیم بودن خدا کند، درویش حرف‌های او را نمی‌پذیرد و حتی قبول نمی‌کند که او فرستاده‌ای است از جانب خداوند تا این‌که درنهایت جبرئیل بر حضرت نزول کرده و از جانب خداوند پیغام می‌آورد که حضرت موسی از میان دو انگشتان خویش واقعه کربلا را به درویش بیابانی نشان دهد:

جبرئیل: حق سلامت می‌رساند ای کلیم
بعد از آن فرماید از لطف علیم
شاد ناکرده دلش خستی چرا
رو به نزد او دو انگشت گشا
تا ببیند او زمین کربلا

موسی (ع) چنین می‌کند و درویش بیابانی با دیدن این واقعه غش می‌کند. حضرت موسی به او توضیح می‌دهد که آن‌چه می‌بیند دشت کربلا است (اتفاق و زمان، مکانی که هنوز روی نداده است) و اولیاء و اشقیاء را به او معرفی می‌کند. مجلس با ذکر چند واقعه از کربلا توسط موسی برای درویش ادامه پیدا می‌کند تا این که وارد واقعه کربلا می‌شویم و شمر، سکینه، زینب و امام با هم گفت‌وگو می‌کنند و آن را می‌بینیم، مجدداً به زمان‌ومکان موسی و درویش بازمی‌گردیم و این رفت و آمد زمانی، مکانی چندین بار تکرار می‌شود، درویش وقایع کربلا را گاه از زبان موسی و گاه به‌صورت عینی می‌بیند و از دیدن ظلم وحشتناکی که به امام و یارانش می‌شود و با دیدن این واقعه عظیم بسیار منقلب شده و داشتن جهنمی عظیم را برای ظالمینی چون شمر و یزید (در پایان مجلس) لازم می‌داند:

درویش بیابان: بگو به حضرت پرودگار جمله عیا
هزار دوزخ دیگر زنو کند ایجاد
که من ز گفته خود نادم و پشیمانم
به حق نزاع نداریم کنون که می‌دانم

برای قوم تبه کار زشت بی پروا
هزار دوزخ دیگر کم است از موسی (فتحعلی بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۹۸)
می‌توان با قاطعیت بیان داشت که یکی از فراواقع‌گرایانه‌ترین حالت‌های زمانی‌ومکانی را مجلس «درویش، موسی و مقدمات شهادت امام ثقلین جناب امام حسین» دارا می‌باشد. در این مجلس تماشاگر به‌طورهمزمان در حال تماشای دو واقعه است که ازلحاظ زمانی‌ومکانی بسیار با هم فاصله دارند. آن‌چنان‌که در خلاصه این مجلس اشاره شد از زمانی‌که موسی (ع) برای اثبات چرایی وجود جهنم از میان دو انگشتش وقایعی را به درویش نشان می‌دهد که هنوز اتفاق نیفتاده و در زمانی بسیار آینده‌تر است و همچنین در مکانی بسیار متفاوت، زمان‌ومکان می‌شکند و زمان‌ومکان فراواقع‌گرایانه با رفت‌وآمدهای چندین‌وچندباره حاکمیت مطلق پیدا می‌کند (مخاطب دو واقعه را در دو زمان متفاوت (حال و آینده) و دو صحنه جداجدا می‌بیند، گاه شاهد گفت‌وگوی حضرت موسی (ع) و بیابانی هستیم و گاه متوجه صحنه‌هایی از وداع امام‌حسین (ع) با اهل‌بیت و شهادت آن حضرت، "گفتگو در زمان حال (بین درویش و موسی) و مشاهده وقایع آینده (حادثه‌ی کربلا) به تناوب یکی دیگر از ساختارهای نمایشی تعزیه درویش و موسی است" (فتحعلی‌بیگی، دریایی، ۱۳۹۰، :۱۵۵)
ضمن‌آن‌که شبیه ناپایداری به نام جبرئیل هم گاه‌به‌گاه حضور می‌یابد و این فرشته‌ی آسمانی نیز به سوررئالیستی بودن این اثر کمک می‌کند. شبیه‌نامه‌نویس دفعه اولی که می‌خواهد به آینده (کربلا) برود از نوعی موازی‌گری در نمایش استفاده می‌کند (هم‌زمانی) او دو انگشتش را در مقابل درویش می‌گشاید و درویش چیزی را می‌بیند که ظاهراً درحال‌اتفاق‌افتادن است و ما نمی‌بینیم ولی درویش می‌بیند و غش می‌کند ولی به آن زمان نمی‌رویم.
جبرئیل:
رو به سمت او دو انگشت‌گشا
تا ببیند او زمین کربلا
موسی:
یک دم نظر میان دو انگشت من نما
بنگر زمین کرب و بلا را به دیدگان
درویش/ غش می‌کند/ کاش ای خدا می‌شدم از هر دو دیده کور
یا دست مرگ کرده مرا زیر خاک گور (فتحعلی‌بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۶۶)
این در حالی است که تا سه صفحه بعد مخاطب و نمایشنامه به کربلا (آینده) نمی‌روند و درویش و موسی آنچه را که می‌بینند ذکر می‌کنند تا این‌که شمر وارد می‌شود و زمان‌ومکان ناگهان عوض می‌شود و این‌بار مخاطب هم می‌بیند:
شمر:
ایا حسین علی پروریده زهرا

قدم به معرکه کارزار رنجه نما
سکینه:
از تشنگی مردم امان ای وای غریبم
ای وای داد و بیداد
زینب:
از تشنگی اهل حرم ای وای غریبم
ای وای داد و بیداد (فتحعلی بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۷۰)
و این گونه است که شبیه‌های کربلا یکی یکی وارد می‌شوند و با دادن مقدمات و زمینه‌های شروع جنگ دوباره به زمان و مکان حال برمی‌گردیم:
درویش:
صغیر کوچکی از بیش که العطش کرده
ز سوز تشنه لبی افتاده غش کرده
موسی:
بدان که هست همان طفل زار خسته جگر
سکینه دختر فرخنده امام بشر (فتحعلی بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۷۳)
و این رفت‌وبرگشت زمانی دوباره چند خط بعد تکرار می‌شود و بیننده مجدداً شاهد شکستن زمان‌ومکان است:
امام:
کی ذوالجلال حال پریشان ما ببین
ما را غریب و در به در مبتلا ببین (فتحعلی بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۷۳)
تا پایان این مجلس سه بار دیگر شکست زمانی – مکانی اتفاق و در همه این دفعات، این دو اتفاق را هم‌زمان می‌بینیم و این درحالی است که هیچ‌کدام از اشخاص نمایش به همدیگر هیچ عکس‌العملی نشان نمی‌دهند اشخاص واقعه کربلا حتی درویش و موسی را نمی‌بینند ولی درویش و موسی آن‌ها را می‌بینند، با خود آن‌ها گفت‌وگویی ندارند ولی به واقعه‌ای که در حال اتفاق است عکس‌العمل ندارند. در این داستان به‌طورکامل وارد زمان‌ومکان دیگر نمی‌شویم و بین هر دو زمان معلق هستیم، اشخاص هر دو زمان– مکان هم‌زمان و یکی در میان گفت‌وگو می‌گویند ولی نویسنده هیچ زمانی را مطلق نمی‌کند، در این مجلس نویسنده به‌راحتی از یک زمان‌ومکان دیگر می‌رود و مجدداً بازمی‌گردد، بدون رعایت اصول واقع‌گرایانه نگارش نمایشنامه و همین دلیل محکمی است که این اثر بر اساس ساخت‌مایه زمان – مکان کاملا فراواقع‌گرایانه است و این ساخت‌مایه به دیگر ساخت‌مایه‌ها غالب است. در ابیات زیر به یک گونه از شکست زمانی – مکانی اشاره می‌شود:
شمر:
مکن تو ناله سرت را از تن جدا سازم

تن ترا از جفا من به خاک اندازم
امام:
خوشا حال تو ای طفل جگر خون
که رفتی دامن بابا خود اکنون
بروده مژده‌ای طفل رشیدم
به بابایت که من از پی رسیدم
درویش:
فغان و آه که یک ظالمی جفا کرده
تیغ کینه سر طفلی جدا کرده
بگو فدات که این طفلک صغیر از کیست
زدودمان که می‌باشد و گناهش چیست
موسی:
همان صیغه که شد کشته بی‌خطا و گناه
بود یتیم حسن شاهزاده عبدالله
برای یاری عم خود آمده میدان
سرش جدا شده از ظلم شمر بی‌ایمان
شمر:
بگو شهاده ایا نور چشم پیغمبر
که تا جدا کنم از تن سرت به این خنجر
زینب:
ای ابن سعد، لعن خدا بر حیای تو
کو همت تو و به کجا شد وفای تو (فتحعلی بیگی، دریایی، ۱۳۹۰: ۱۹۱–۱۹۲)

زمان فیزیکی این اثر امکان قرار گرفتن در حالت فراواقع‌گرایانه را ندارد و به‌صورت واقعی زمان خود را طی می‌کند – در تمام نمایشنامه‌ها زمان فیزیکی (زمانی‌که با ساعت قابل‌اندازه‌گیری است، درواقع حدفاصل شروع اثر تا تمام شدن آن) نمی‌تواند فراواقعی باشد – ولی از سه جنبه دیگر: زمان تربیتی زمان نمایشی، و زمان روانی، می‌توان به نکاتی اشاره کرد.

زمان ترتیبی این مجلس – کل زمان – که رویدادها را دربرمی‌گیرد – چه آن‌چه که می‌بینیم و چه آن‌چه که نقل می‌شود – حالتی فراواقع‌گرایانه دارد، درواقع آن‌چه که در حال نقل شدن است از میان دو انگشت موسی (ع) همزمان در حال دیده شدن هم هست و این در عالم واقع امکان‌پذیر نیست، در این اثر دو زمان را به طور هم‌زمان در حال طی کردن هستیم زمان موسی و درویش و زمان امام‌حسین (ع) و شمر، زمان موسی و درویش در حال دیده شدن و طی شدن است و زمان امام (ع) و شمر درحال‌دیده‌شدن، طی شدن و نقل شدن و شیوه گاهی دیده شدن و گاهی توضیحات

مستقیم کلامی موسی و گاهی گفت‌وگوهای درویش. در زمان نمایشی اثر – طول زمانی است که از آغاز نمایش تا پایان آن بر قهرمانان نمایش اثر می‌گذارد و آن‌ها را پیرتر می‌کند – دارای مؤلفه‌ای سوررئالیستی نیستیم هر دو زمان در حال اتفاق به‌صورت واقعی طی می‌شود و شاهد گذشت فراواقعی خیالی، و هم‌انگیز و... و یا ایستایی زمان و... نیستیم.

و درنهایت زمان روانی این مجلس با توجه به تعریف آن – گذشت زمان در درون اشخاص و به اعتبار کیفیت شرایطی که در بیرون از وجود ایشان می‌گذرد، یعنی در ارتباط با خوشی و یا غم‌انگیز بودن لحظات موجود در آن – گذشت زمان تا بعد از شروع این اتفاق به بعد چنان غمی بر فضا – حالت حاکم می‌شود که به‌طورمحسوسی زمان روانی اثر را کند می‌کند و رابطه مستقیم غم‌انگیز بودن کار پرداخت‌ها و گذشت کند زمان را مشاهده می‌کنیم و این در عین این است که صحنه کاروزار همیشه ریتم تندی دارد. ولی در این‌جا به این علت است که کاروزار بیشتر در حالت‌های گفت‌وگویی آن مدنظر است.

در مقوله‌ی مکانی نمایشی نیز با دو نوع کلی روبه‌روییم، صحنه فیزیکی یا واقعی این اثر می‌تواند در هر جایی باشد فضای باز و یا فضای بسته و فضای خیالی اثر کربلا و بیابان است که در شرایطی فراواقع‌گرایانه چنان‌که ذکر شد به‌صورت موازی طی می‌شود.

نتیجه‌گیری

تلاش اصلی این پژوهش یافتن مؤلفه‌های سورئالیستی در تعزیه و بررسی این مؤلفه‌ها بود که ساخت مایه زمان – مکان انتخاب شد که یکی از اصلی‌ترین ساخت‌مایه‌هایی بود که می‌توانست یک اثر را سورئالیستی کند و تعزیه درویش، موسی و مقدمات شهادت امام ثقلین جناب امام‌حسین را ازاین‌منظر بررسی کردم. چنان‌چه ذکر شد این مجلس با توجه به نمایش دادن دو زمان موازی متفاوت به‌صورت هم‌زمان و البته پرش‌های زمانی زیاد، مثل رجوع به آینده – که در عالم واقع امکان‌پذیر نیست و جهش‌های مکانی – رجوع از محل زندگی درویش به دشت کربلا و رفت‌وآمد متفاوت بین این دو مکان و دیگر دلایل ذکرشده لحاظ مؤلفه زمان‌ومکان سورئال است. امید که گامی باشد شاید کوچک ولی شروعی باشد برای ادامه سبک‌شناسی نمایش ایرانی.

■ فهرست منابع

- اسماعیلی،حسین، (۱۳۸۹) **تشنه در میقاتگه متن و متن شناسی تعزیه** (مجموعه لتین)، تهران، نشر معین.
- بیگز بی، سی. و. ای، (۱۳۹۲)، **دادا و سوررئالیسم**، ترجمه (حسن) افشار، تهران، نشر مرکز.
- برونل،پیر، (۱۳۸۴) تهران، **تئاتر و شقاوت یا تقدس زدایی از دیونیزوس**، کهنمویی‌نژاد، نشر قطره.
- بلوک‌باشی، علی، (۱۳۹۰) **تعزیه‌خوانی حدیث قدسی مصائب در نمایش آئینی**، تهران، نشر امیرکبیر.
- بیضایی، بهرام، (۱۳۹۲)، **نمایش در ایران**، تهران، نشر روشنفکران و مطالعات زنان.
- پرونه، میشل، (۱۳۹۱) **تحلیل متن نمایشی**، ترجمه غلامحسین دولت‌آبادی، تهران، نشر افزار.
- زرین‌کوب ،عبدالحسین، (۱۳۹۲)، **ارسطو و فن شعر** ، تهران، امیرکبیر.
- سیدحسینی ،رضا، (۱۳۸۹) **مکتب‌های ادبی**، تهران، نشر نگاه.
- ستاری، جلال، (۱۳۷۸)، **آنتونن آرتو شاعر دیده‌ور صحنه تئاتر** ، تهران، نشر نمایش.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۹۰)، **مکتب‌های ادبی**، تهران، نشر قطره.
- فتحعلی‌بیگی، داود، (۱۳۹۰)، **دفتر تعزیه ۱۲**، تهران، نشر نمایش.
- قادری ،نصرالله، (۱۳۸۰)، **آناتومی ساختار درام**، تهران، نشر نیستان.
- ناصربخت، محمد حسین، (۱۳۹۰)، **دفتر تعزیه ۹**، تهران، نشر نمایش.
- ناظرزاده ،فرهاد،(۱۳۹۲)، **نمایشگان، جنگی از جستارهای پژوهشی**، تهران، نشر دریابیگی.
- نوری، نظام الدین، (۱۳۸۹)، **مکتب‌ها و سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم**، تهران، نشر اسدی.
- ناصر بخت، محمد حسین، (۱۳۸۶)، **دفتر تعزیه ۸**، نشر نمایش.
- ناصر بخت، محمد حسین، ۱۳۸۶، **تأثیر ادبیات مکتوب در مجالس شبیه‌خوانی**، تهران، نشر پرسمان.
- مکی،ابراهیم، **شناخت عوامل نمایش**، تهران، نشر سروش.

بررسی تطبیقی شیوه اجرایی نقالی بزم و عشق و مطالعه موردی نقل سهراب‌کشی و نقل بیژن و منیژه با اجرای مرشد ترابی

زینب خسروی [نویسنده مسؤول]

اصغر فهمیمی فر

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۰۹/۰۸ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۰۳/۰۹

بررسی تطبیقی شیوه اجرایی نقالی بزم و عشق و مطالعه موردی نقل سهراب‌کشی و نقل بیژن و منیژه با اجرای مرشد ترابی

زینب خسروی
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرومعماری ، دانشگاه تربیت‌مدرس

اصغر فهمیمی فر
دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنرومعماری دانشگاه تربیت‌مدرس

چکیده

این پژوهش در یک بررسی توصیفی-تحلیلی براساس یافته‌های نشانه‌شناسی اجرا به مقایسه‌ی تطبیقی نسبت جایگاه نظام نشانگی حرکات بدن نقال به گفته‌پردازی در نقالی از دو مضمون سوگ حماسه و بزم و عشق با مطالعه موردی اجرای مرشد ولی الله ترابی از سهراب‌کشی و بیژن و منیژه می‌پردازد. بنابه یافته‌های این پژوهش نقش هر دو نظام نشانگی دیداری و شنیداری (روایت بدن و کلام مرشد) در فرایند روایت کردن در هر دو اجرا به‌یک‌اندازه است؛ مضمون عاشقانه و مضمون سوگ‌وارانه نیز باعث خلق قرارداد حرکتی یا کلامی خاصی نمی‌شوند. هرچند که نسبت فراوانی بروز نشانه‌های بدنی در این دو اجرا تفاوت معناداری دارد اما این تفاوت برخلاف فرض اولیه، به خاطر مضمون متفاوت اجرا نیست بلکه شیوه‌ی گفته‌پردازی مرشد از قصه، تعیین‌کننده فراوانی و تنوع نشانه‌های حرکات او است. چنان‌چه در اجرای سهراب‌کشی، چون روایت‌گری داستان سیال است و نقال به‌طورمداوم از دو زاویه ی سهراب و رستم داستان را تعریف می‌کند، الگوی نشانه‌ای بدن هم پیرو این سیال بودن، متنوع‌تر است. حال در داستان بیژن و منیژه که بیژن به عنوان شخصیت کانونی سهم غالب را در کنش‌ها دارد، نوع گفته‌پردازی متفاوت است و تنوع نشانه‌های بدنی محدودتراست.

واژگان کلیدی:
نقالی-مرشد ولی الله ترابی، نشانه‌شناسی اجرا، سهراب‌کشی، بیژن و منیژه

مقدمه

نقالی از انواع سنت قدیمی قصه‌خوانی است. نقالان از طومار قصه می‌گویند. طومارها روایت‌های نثر آمیخته به نظم هستند و شامل انواع قصه‌های حماسی، رزمی، دینی، عاشقانه و تعلیمی‌اند. در دوران معاصر از زمان پهلوی، تعریف نقالی محدود و معادل نقل از **شاهنامه** شد. اگرچه معیار نقل، طومار است اما نقال در هر جلسه متکی بر بداهه، گفته‌پردازی می‌کند. در این گفته‌پردازی‌ها، نقالان خط اصلی داستان را تغییر نمی‌دهند بلکه جزییات توصیفی موقعیت، حالت و شخصیت‌ها را تغییر می‌دهند و بدین‌ترتیب معانی جدیدی از نقل می‌سازند که مناسب شرایط آن مجلس باشد. برای‌مثال تاکید نقال از طریق لحن، مکث و گزاره‌های تفسیری که در امتداد خط اصلی داستان به مخاطب می‌دهد معناهای جدیدی می‌سازد. (یامامونو، ۲۰۱۰ : ۱۹۷۷).

در مروری بر سابقه پژوهش شیوه‌های اجرای نقالی مشخص می‌شود که سنت آموزش اهل سخن و ذیل آن نقالان در قالب سنت استاد/شاگردی و شفاهی انجام می‌شده است و اطلاعات چندانی از آن برجا نمانده. معتبرترین اسناد در این حوزه به معرفی محجوب، یکی بخشی از **فتوت نامه‌ی سلطانی** که در باب "اهل‌سخن" ذیل اهل‌بازی آمده است که تالیف کاشفی سبزه‌واری در قرن دهم هجری است و دیگری **طراز الاخبار فخرالزمانی قزوینی** در قرن ۱۱ هجری. (جعفری،۱۳۹۴:۳۰۵) **فتوت نامه‌ی سلطانی** بیشتر به منش اهل قصه می‌پردازد و **طراز الاخبار** ساخت‌مندتر بر شیوه گفته پردازی مناسب با وضعیت‌های مختلف در قصه‌گویی متمرکز است. بااین‌همه، در بخش بسیار کوتاهی از آن به نحوه اجرا نیز پرداخته. با مروری بر نوشته قزوینی چنین برمی آید که:

یک- قصه‌خوانان در حد محدودی از بدن در اجرا استفاده می‌کنند و وجه قالب آن‌چه در هنر قصه‌گویی سنتی تاکید می‌شود، دامنه‌ی دانش نظم و نثر نقال، توان بداهه‌سرایی با درنظر داشتن احوال مخاطبان است.

دو- بر حرکات بدنی قصه‌خوان در وجه توصیف صحنه‌های رزم و نبرد تاکید شده است. به شیوه‌ای که این حرکات باید بازنمایی طبیعی از اصل اتفاق باشد. مثلاً در نشان دادن ابعاد گرز و پنجه‌درپنجه انداختن با حریف قصه‌گو باید طوری حرکات را بازنماید که یک نبرد واقعی در خاطر مخاطب زنده شود. نزد قزوینی، وجه کلامی و این‌که نقال چه می‌گوید بیشتر از این‌که چگونه می‌گوید موردتاکید بوده است. بازنمایی و تقلید در سنت اجرا قصه‌خوانی محدود و واقع نما، در جهت محتوای کلام بوده است. (۱۳۹۳:۲۵-۲۲)

اما سهیلا نجم در کتاب **هنر نقالی در ایران** روی جنبه‌های نمایشی در نقالی تاکید می‌کند. ازنظر او، نقال تنها به نقل داستان قناعت نمی‌کند، بلکه با اتکا به هنر و قدرت تجسم خود خالق فضایی القایی است که در آن حرکت مستمری از نقل و کنش نمایشی در آن جریان دارد. او تا جایی پیش می‌رود که هنر نقالی را بر پایه رفت‌وآمد از نقل به بازی و از بازی به نقل می‌داند.(۱۳۹۰:۲۹۱).

بیان مسأله

هدف این پژوهش آن است که تنوع نشانه‌های دیداری در اجرای نقالی از دو مضمون مختلف، یکی

"بزم و رزم" و دیگری "سوگ و حماسه"، بررسی کند و نتایج آن را باهم تطبیق دهد تا مشخص شود آیا مضامین مختلف در نسبت حضور و تنوع نشانه‌های دیداری تفاوت معناداری ایجاد می‌کنند؟ و بدین‌ترتیب گامی در جهت بحث مناقشه‌برانگیز جایگاه نظام نشانگی حرکات بدن نقال در روایت قصه و نسبت آن به گفته‌پردازی در اجرا بردارد.

این پژوهش بررسی خود را به اجراهای یک نقال از میان اساتید محدود می‌کند. کسی که یک‌فیلم اجراهایش در دسترس باشد. دوم- به درجه‌ی استادی در نقالی رسیده باشد. سه- در اجرا هم‌پایه با گفته‌پردازی، نظام نشانگی بدنی پویایی داشته باشد و برای این بررسی داده‌های کافی فراهم آورد. با توجه به معیارهای فوق، اجراهای مرشد ترابی انتخاب مناسبی است. مرشد ترابی ضمن آن‌که درجه استادی در نقالی دارد، هم‌پای کلام در اجراهایش از حرکات بدن و نشانه‌های دیداری بهره می‌برد؛ تاجایی‌که برخی شیوه‌ی اجرای او را بدعتی متاثر از سابقه آشنایی مرشد با تعزیه می‌دانند. (عاشورپور،۱۳۸۰:۲۹۶)

شرکت انتشارات علمی و فرهنگی مجالس نقل مرشد ترابی را ذیل عنوان**نقالی ایرانی** در استودیو تصویربرداری و در قالب بسته‌ای دی‌وی‌دی سال۱۳۹۰ منتشر کرد. از آنجایی که اجراهای مرشد در این مجموعه از پیش به قصد ضبط استودیویی تهیه شده

سوالات پژوهش عبارتند از:

۱. حرکات بدن مرشد در هر اجرا چه نوع نشانه‌هایی را تصویر می‌کنند؟

۲. جایگاه نشانه‌های دیداری به نسبت گفته‌پردازی در این دو اجرای نقالی چیست؟

نشانه‌شناسی حرکات بدن در اجرا

لیخته فیشر، "رمزگان نشانه‌های تئاتر به‌مثابه یک سیستم" را به دو حوزه‌ی جنبه‌های دیداری (شامل نشانه‌های میمیک: حالت‌های چهره- نشانه‌های ژست: حالت‌های بدن- نشانه‌های مکانی- نور- ماسک- لباس- ترکیب صحنه-دکور صحنه-وسایل صحنه) و جنبه‌های شنیداری (شامل نشانه‌های زبانی- نشانه‌های فرازبانی-موسیقی) تقسیم کرد. به‌علاوه او وجه معناساز این نشانه‌ها را همواره در تعامل با دو عامل دیگر دانست؛ یک: مدت زمان حضور یک نشانه بر صحنه، دو: فضای حاکم بر کل اجرا متاثر از رابطه بازیگر، مخاطبان و شرایط اجرا.(فیشرلیخت، ۲۰۱۴: ۵۷) می‌دانیم که طی اجرای نقالی، با این‌که نور، ماسک، لباس، موسیقی و دکور وجود ندارد، نقال گاهی تا بیش از ده نقش مختلف را روایت می‌کند. هم‌چنین طبیعت اجرای نقالی برپایه کوتاه بودن زمانِ حضور موثر نشانه است، یعنی در اجرای نقالی هرگز حرکتی یا نشانه‌ای نداریم که مدت طولانی بر صحنه به یک امر دلالت کند. بلکه طبیعت اجرای نقالی بر سیالی‌بودن لحظه‌به‌لحظه نشانه‌ها استوار است.(نجم،۱۳۹۰:۳۹۶)

باور رایج در اجرای قصه‌خوانی، نقالی و سایر هنرهای کلامی سنتی [که در مقدمه نیز اشاره شد] بر این است که معناسازی از طریق کلام صورت می گیرد و گفته‌پردازی کلام بر نشانه‌های بدنی سیطره دارد؛ تاحدی که عده‌ای مانند فخرالزمانی قزوینی معتقدند حرکات قصه‌گو اضافه است و

باید بسیار محدود باشد. اگر این فرض را بپذیریم پس انتظار این خواهد بود که بازنمایی حرکات در اجرای نقالی حداقل با حفظ فاصله از نقش باشد.

نتیجه‌ی بررسی روایت‌شناسانه‌ی علی عباسی در "نشانه‌شناسی نقالی سیالیت گفته‌پردازی و گفته در نقالی" نشان می‌دهد که در گفته نقالی سیالیتی وجود دارد و نقال- راوی پیوسته از یک حالت به حالت دیگری به‌طوررفت‌وبرگشتی گذار می‌کند. بنابراین گفته‌پرداز/ راوی در نسبت زمان‌ومکان با گفته مدام از وضعیت همسان به غیرهمسان و برعکس در رفت‌وبرگشت است.(۱۳۸۸) این یافته در کنار افق‌های تازه در روایت‌شناسی درام (قهرمانی و دیگران،۱۳۹۳) تا حدی مرزبندی‌ها در مورد جایگاه بازنمایانه روایت تقلیدی به روایت نقلی را به‌چالش می‌کشد. بدین‌ترتیب برای نخستین‌بار فضایی حاصل می‌شود که کلام و تصویر را واجد دو وجه تقلیدی و نقلی بدانیم و پاسخ دقیق‌تری به این پرسش بدهیم که سهم نشانه‌های تصویری (حرکات نقال) در تولید معنا و بازنمایی روایت‌های همسان و غیرهمسان چیست.

نگاهی به سنت‌های تئاتری شرق مانند کاتاکالی در هند و کابوکی در ژاپن نشان می‌دهد که در حوزه اجرا نظام نشانگان بدن می‌تواند مستقل از کلام شود تا جایی‌که به شیوه‌ی استلیزه ژست بازیگر گاه تنها یک فرم بصری است و الزاماً به‌معنای مشخصی هم دلالت نمی‌کند. (الام،۱۳۸۲: ۸۹)(زایرلی، ۲۰۰۰: ۱۴و۱۸)

پیش از پرداختن به زبان بدن راوی در اجرای نقالی، لازم است به کارکردهای گفته بپردازیم. با نگاهی به یافته‌ها روایت‌شناسانی چون ویٰ زومر و انسگر نونینگ می‌توان برای گفته در نقالی چهار کارکرد را متصور شد:

۱. کنش را از طریق گفت‌وگو و گزاره‌های روایی پیش می‌برد.

۲. حالت، موقعیت و شخصیت را در قصه توصیف می‌کند.

۳.با تفسیر و تحلیل بخشی از قصه نسبت به روایت اصلی فاصله‌گذاری می‌کند.(کناره‌گویی، روایت درون)

۴.از طریق عبارات آغازین و پایانی که عموماً به نظم هستند مخاطب را آماده ورود/ خروج به قصه می‌کند. (قهرمانی و دیگران،۱۳۹۳:۱۱)

برهمین‌اساس، برای بدن راوی در اجرای نقالی، می‌توان چهار شاخصه کلی را درنظر گرفت:

۱. شخصیت را از طریق نشانه‌های نمایه‌ای(نقش بازی کردن/تقلید) و نشانه‌های نمادین (ژست حین روایت و دکلمه) معرفی می‌کند.

۲. مود، لحن و فضا را از طریق حرکت کردن با سرعت‌های مختلف، ساکن شدن، دست‌وپا کوبیدن تنظیم می‌کند.

۳.گذر از زمان‌ومکان را از طریق حرکات نمادین، قراردادی بیش‌رمزگذاری‌شده معرفی می‌کند.

۴.موقعیت و کنش میان شخصیت‌ها را از طریق تقلید تصویر می‌کند.

با پذیرفتن دسته‌بندی حاضر در فرآیند گفته‌پردازی اجرا لازم است حالت‌هایی که دو نظام نشانه‌گانی کلام و حرکت می‌توانند نسبت به‌هم در روند تولید معنا داشته باشند را نیز شناسایی کنیم. کرالام مشخصه‌ی گفتمان تئاتری را "تراکم نشانه‌ای" می‌داند. ازاین‌طریق تاکید می‌کند که در هر لحظه تماشاگر ادراک را از طریق مجراهای متفاوتی دریافت می‌کند. (الام،۱۳۸۲: ۹۶) او نشانه‌ها را براساس مشارکتشان با یکدیگر در تولید معنا چنین طبقه‌بندی کرد:

۱. همسان

۲. تکمیل‌کننده

۳. متفاوت.

در همسانی نشانه‌های مختلف یک معنی را القا می‌کنند. و بدین‌ترتیب روی معنی موردنظر تاکید می‌کنند. در تکمیل‌کنندگی معنی در پیوستگی نشانه‌ها باهم ساخته می‌شود. در تفاوت نشانه‌ها به دو سطح مختلف معنایی دلالت دارند.

نسبت نشانه‌های بدن به کلام در نقل بیژن و منیژه و نقل رستم و سهراب در اجرای مرشد ترابی

رزم وبزم-نقل بیژن و منیژه

داستان‌های رزم‌وبزم، هم‌چنان‌که از عنوانش نیز برمی‌آید، درباره‌ی داستان‌های عاشقانه پهلوانی است. یکی از معروف‌ترین آنان، داستان بیژن و منیژه است. روایت در مجموع ۶۰ دقیقه در دو اجرای ۳۰ دقیقه ای توسط مرشد ترابی اجرا شد. شخصیت‌هایی که در این روایت مطرح می‌شوند: بیژن، کیخسرو، گیو، گرگین، منیژه، افراسیاب، پیران، گرسیوز، رستم، رمه‌دار یک، رمه‌دار دو و ندیمه منیژه و کاروان سالار هستند. در شیوه گفته‌پردازی این اجرا شخصیت اصلی و کانون روایت بیژن است؛ بعد از در چاه افتادن بیژن، شخصیت کانونی منیژه می‌شود تا جایی‌که در انتها، روایت به‌جای همراهی بیژن و منیژه در بازگشت به ایران، بر رستم در توران متمرکز می‌شود. چهاربار نقال در این اجرا کاملاً از خط قصه فاصله می‌گیرد. یکی وقتی گرگین به ریا نزد بیژن اظهار دوستی می‌کند، نقال درباره‌ی این‌که انسان چطور می‌تواند دوست را از نارفیق تشخیص بدهد می‌گوید. (دقیقه ۱۰:۱۰) در زمانی‌که به عشق‌بازی بیژن و منیژه در داستان می‌رسد، یکی در جشن‌گاه و دیگری در کاخ منیژه، هر دو بار درباره‌ی چیستی عشق و اهمیت عشق در زندگی به‌خصوص زندگی هنرمندان برای خلق اثر هنری صحبت می‌کند.(دقیقه ۱۸:۳۵) در پایان قبل از اتمام داستان، به مخاطبان درباره اهمیت فرهنگ غنی ملی پهلوانی ایران هشدار می‌دهد. (دقیقه ۶۰:۱۷)

سوگ حماسه-نقل رستم وسهراب

داستان‌های سوگ حماسه، داستان‌های پهلوانی هستند که شخصیت اصلی آن در بزنگاه" نام و ننگ" مرتکب خطای تراژیک می‌شود. چنان‌چه در داستان رستم و سهراب، رستم ناخواسته پسر خود را می‌کشد. در روایت مرشد از این داستان، شخصیت‌های نقل، کیکاوس، گیو، گودرز، رستم، سهراب، زنده رزم، پیران، شبان مازندرانی، آرش شه‌کمان، گشسب‌بانو و توس هستند. نکته‌ی

برجسته در نقل مرشد ترابی از این داستان در رفت‌وبرگشت پیاپی شخصیت کانونی بین رستم و سهراب است. هم‌چنین جغرافیای قصه وسیع است. راوی لحظه‌ای در بیابان با بانوگشسب است، بعد در میدان نبرد با سهراب است، آنی بعد در زابلستان با رستم است. پیروی آن، شگردهای گذار راوی از یک مکان و زمان خاص به مکان‌وزمان دیگر نقش برجسته‌ای پیدا می‌کند. هم‌چنین توصیف صحنه‌های نبرد در این داستان جایگاه مهمی دارد، سهراب پنج نبرد مختلف با شیوه‌های متفاوت انجام می‌دهد. بنابراین به‌واسطه‌ی نوع گفته‌پردازی، فضای مناسبی برای راوی به‌وجود می‌آید تا از طریق شگردهای مختلف این صحنه ها را اجرا کند. در این اجرا هم مانند اجرای قبلی، راوی در حد چند جمله‌ی کوتاه از چارچوب قصه خارج می‌شود. دست کم نگرفتن دشمن،(دقیقه ۲۰:۳۵) تاثیر خون خویشاوندی هنگام مواجه رستم و سهراب، (دقیقه ۱۹:۹) بی‌موقع حرف زدن و سر سبز را با زبان سرخ بر باد دادن در مواجه آرش شه‌کمان و سهراب(دقیقه ۴۰:۴۵) ازآن‌جمله‌اند. به‌نظر می‌رسد پیچیدگی روایت، فشردگی رخدادها و ضرباهنگ بالای این نقل، مجالی برای گریز طولانی به حاشیه و تفسیرهای خارج از موضوع قصه باقی نمی‌گذارد. زمان اجرای موردتحلیل ۸۵ دقیقه است که در دو اپیزود ۵۰ و ۳۵ دقیقه‌ای اجرا می‌شود.

هم‌چنان‌که نقال داستان را روایت می‌کند، شخصیت‌ها در کنش‌وواکنش خط داستانی به‌واسطه‌ی حرکاتش تصویر می‌کند. هیچ‌چیز خارج از نقال بر صحنه وجود ندارد. بدن نقال، صدای نقال به‌عنوان نظام های نشانگی در پیوستگی باهم می‌کوشند معنا بسازند و در لحظه‌ای بعد دوباره معنای دیگری بسازد. مرشد ترابی در هر دو این نقل‌ها تحت چهار حالت داستان را تعریف می‌کند:

۱. داستان را در مقام راوی سوم شخص روایت می‌کند.

۲. در مقام یکی از شخصیت های داستان بازی می‌کند.

۳. در جای‌جای، میانه‌ی داستان را رها می‌کند تا موضوع را از طریق گزاره‌های خبری بازتفسیر کند یا بعد تازه ای به آن بیافزاید. مثلاً به‌جای توصیف صحنه‌ی عشق بازی بیژن و منیژه، درباره‌ی اهمیت عشق راستین سخن می‌گوید؛ یا در صحنه ای که گرگین تصمیم به فریب بیژن دارد درباره دوستی حقیقی و راه تشخیص‌اش از ریاکاری توضیح می‌دهد (دقیقه ۱۰:۱۰)و یا بعد از اولین رویارویی رستم و سهراب درباره شناخت حریف و دست‌کم نگرفتن دشمن می‌گوید.(دقیقه ۲۰:۱۱)

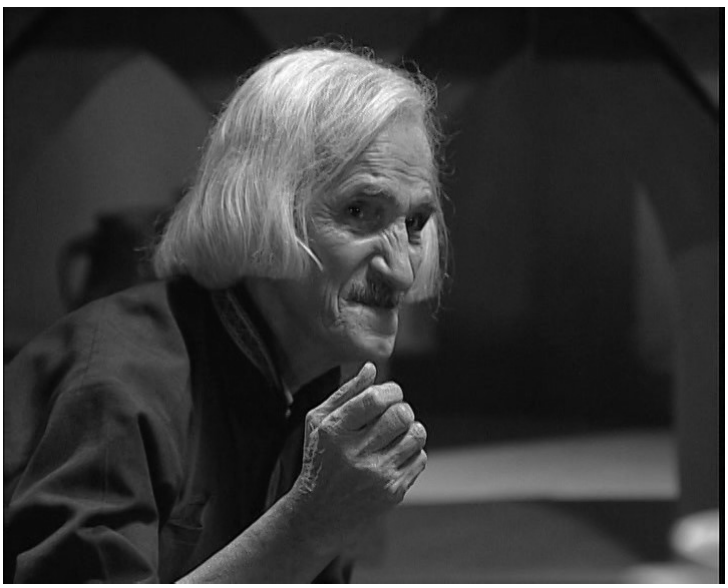
۴. روایت را میانه رها می‌کند و نقل دیگری درباره‌ی یکی از شخصیت‌ها در دل نقل داستان اصلی می‌گوید. مثلاً در مواجه سهراب و شبان مازندرانی، داستان مواجه رستم و شبان مازندرانی در گذشته را هم تعریف می‌کند(دقیقه ۴۶:۲۵) و یا در هنگام توصیف صحنه‌ی مرگ سهراب و جوان‌مرگی، گریزی به صحرای کربلا و شهادت علی‌اکبر می‌زند. (دقیقه ۸۲:۳۰)

بدن مرشد حین اجرا در یکی از حالت‌های زیر قرار دارد:

۱. زمانی‌که نقش بازی می‌کند در ژست تقلیدی از همان نقش ظاهر می‌شود. مثلاً اگر بیژن در پایین چاه است. مرشد هم مثل بیژن خم شده روی زانو نشسته و رو به بالا حرف می‌زند. در این حالت لحن هم از موقعیت و ویژگی شخصیتی که مرشد بازی می‌کند تبعیت می‌کند؛ نوعی بازنمایی

واقع‌گرا که ویژگی بازی‌های واقع‌نماست.(تصویر یک، دو و سه)

تصویر ۱ – مرشد در نقش سهراب در برابر آرش کمان می‌کشد. (دقیقه ۳۹:۲۶)



تصویر ۲ – مرشد در نقش سهراب صحنه‌ای که پیش از مرگ می فهمد رستم کیست! (دقیقه ۷۴:۴۹)

تصویر ۳- مرشد نقش بیژن در چاه را بازی می‌کند که گرسنه، مرغی که منیژه آورده را با ولع می‌خورد. (دقیقه ۴۲:۳۰)

۲.مرشد در مقام دانای کل، داستان را نقل می‌کند. یعنی از نقش‌ها در کلام فاصله دارد. جملاتش ضمیر سوم‌شخص است. در این حالت از بدنش به سه روش استفاده می‌کند:

الف- زبان دارد موقعیت را روایت می‌کند، بدن دارد آن موقعیت را بازی می‌کند. مثل صحنه‌ای که بیژن دارد از میان چادر به منیژه نگاه می‌کند: مرشد راوی سوم‌شخص است ولی حالت بدنش، بیژنِ ایستاده کنار درختان، خیره به روبه‌رو درحالی‌که افسار اسب به دست گرفته را تقلید می‌کند. پس هر دو نظام نشانگی هم‌زمان به یک معنا اما در دو سطح متفاوت دلالت می‌کنند؛ مرشد می‌گوید:"بیژن بیرون چادر منیژه ایستاده و افسار اسبش را نگه داشته!" و تصویر هم همین را با تاکید بر بازنمایی بیژن به ما نشان می‌دهد. (دقیقه ۱۳:۲۵)یا زمانی‌که راوی موقعیت سهراب در نبرد با گشسب‌بانو روایت می‌کند، بدن نقال موقعیت و واکنش‌های سهراب را نشان می‌دهد که زیر سپر ایستاده و ضربت گرز را تحمل می‌کند.(تصویر چهار)

تصویر ۴- راوی نبرد سهراب و گشسب‌بانو را روایت می‌کند، هم‌زمان موقعیت سهراب را زیر ضربه‌های گرز گشسب‌بانو نشان می‌دهد. (دقیقه ۶۴:۰۴)

ب-نشانه‌های بدن تکمیل‌کننده‌ی نشانه‌های کلامی است. مثلاً در صحنه‌های درگیری بازنمایی بدنی در لایه دیگری به مخاطب اطلاعاتی می‌دهد اضافه بر آن‌چه می‌شنود. برای نمونه، اولین صحنه‌ی رویارویی سهراب و رستم در تنگه‌ای پشت دو سپاه توران و ایران، نقال درعین‌حال‌که گزارش می‌دهد پیران و گودرز از دو سوی مختلف، در بلندی‌های مشرف بر تنگه شاهد این نبرد هستند از انگشتان هر دو دستش به‌عنوان نشانه رستم و سهراب در گودی تپه استفاده می‌کند تا ضمن این‌که گفته افکار گودرز و پیران را بر ما آشکار می‌کند، بدن تصویر فیزیکی از صحنه نبرد برای مخاطب می‌سازد. (تصویر پنج و شش)

تصویر ۶- مرشد دو انگشتش را به نشانه رستم و سهراب در تنگه می‌گیرد و گفته، افکار و احساس گودرز و پیران را بر مخاطب آشکار می‌کند. (دقیقه ۲۲:۲۵)

تصویر ۵- مرشد حرکت قراب را که در هوا می‌چرخد را بازی می‌کند، اما کلامش در مقام سوم شخص داستان درگیری رستم و افراسیاب روایت می‌کند. (دقیقه ۵۶:۵۵)

سه– آن‌چه بدن نشان می‌دهد مستقل از کلام است و تداعی‌کننده معنی خاصی نیست. بلکه بیشتر به‌طورضمنی در خدمت ضرباهنگ مثلاً افزایش تنش است. مثل زمانی‌که مرشد دستانش را به‌هم می‌کوبد و یا زمانی‌که انگشتانش را سریع می‌چرخاند. در این شگرد حرکات مستقل از گفته معنا ندارند بلکه در بافت گفته‌پردازی تاکیدکننده گفته است یا به‌مثابه یک پاساژ(گذرگاه) برای تغییر فضا به کار می‌رود.

جدول زیر نسبت شیوه‌های تولید معنا نظام نشانگی بدنی و گفته‌پردازی را در اجرای نقالی نشان می‌دهد:

کارکردهای گفته‌پردازی در نقالی	کارکردهای نشانه‌های حرکت در نقالی	نسبت شیوه‌های تولید معنا نظام نشانگی بدنی و گفته‌پردازی در نقالی		
		همسان	تکمیل کننده	متفاوت
پیشبرد کنش داستان	تقلید کردن کنش شخصیت	✓	✓	
	ژست نمادین در جهت ضرباهنگ کنش			
معرفی شخصیت	تقلید واقع‌نما از شخصیت	✓	✓	
	ژست‌های نمادین			
معرفی زمان، مکان و فضاسازی	صداسازی با حرکت اعضای بدن	✓	✓	✓
	ژست‌های نمادین			
فاصله‌گذاری از طریق تفسیرهای اخلاقی از داستان	حرکات و ژست‌های تاکیدی		✓	

جدول۱ – نسبت گفته‌پردازی به نشانه‌های حرکتی در اجرای نقالی

هم‌چنان‌که جدول بالا نشان می دهد، نسبت شیوه‌های تولید معنا نظام نشانگان بدن و گفته‌پردازی در نقالی اغلب همسان یا تکمیل‌کننده‌ی هم هستند. هرچندکه در مورد فضاسازی و معرفی زمان‌ومکان روایت امکان دارد، دو نشانه همزمان به دو معنای مختلف اشاره کنند که از آن می توان به‌مثابه نوعی پیش‌آگاهی خوانش کرد.

در بررسی تطبیقی نظام‌های نشانه‌ای تصویر و کلام، پویایی و تنوع نشانه در یک دوره‌ی زمانی

کوتاه مسأله است. بدین‌ترتیب که مرشد ترابی در نقل بخش کوتاهی از قصه به‌طورپیوسته، از چندین حالت استفاده می‌کند؛ یعنی بازی کند بعد، روایت کند؛ دوباره روایت را در سطح نشانه‌ی نمادین از زوایه دیگری تعریف کند و باز با یک قدم پا رو به جلو گذاشتن و تغییر لحن زمان‌ومکان جغرافیای قصه را در می‌نوردد و از جای دیگری قصه را روایت و اجرا کند. احتمالاً عامل جذابیت اجراهای نقالی همین پویایی و تنوع در ترکیب‌بندی شیوه‌های بیانی توسط نقالان است. نکته‌ای که عباسی هم در بررسی روایت‌شناسانه‌ی نقالی، تحت‌عنوان "سیالیت گفته‌پردازی و گفته در نقالی" به آن اشاره می‌کند(۱۶۴:۱۳۸۸). یافته‌های این پژوهش ضمن تایید این نکته نشان می‌دهد که چگونه در اجرای نقل مرشد ترابی، تنوع نشانگان بدن از سیال بودن در گفته‌پردازی متاثر است و هرچه رفت‌وبرگشت میان روایت‌های همسان و غیرهمسان در کلام بیشتر باشد، به‌طبع بیان بدنی نیز پیچیده‌تر می‌شود.

برای نمونه صحنه‌ی کشته شدن ژنده رزم به دست رستم در نقل سهراب کشی، وقایع هم از زاویه دید رستم، هم از زاویه دید ژنده رزم و هم از دید راوی/ دانای کل تصویر می‌شود.(دقیقه‌های ۱۲:۴۵ و ۱۱:۲۰) رستم پشت چادر سهراب ایستاده و پنهانی از درز چادر داخل را نگاه می‌کند. چشمش به سهراب که می‌افتد، قلبش تند می‌زند. در این صحنه گفتار راوی، فضای کلی را توصیف می‌کند اما ژست‌اش، حالت رستم را از پشت چادر نشان می‌دهد. دمی پیش از آن که نقال بگوید:"چشم رستم افتاد به میوه ی دلش!" او با یک حرکت تند سر و میمیک صورت هم از نقش راوی به نقش رستم می‌رود و هم به‌نوعی پیش‌آگاهی لحظه‌ای روایت بدن را مقدم بر کلام می‌سازد چون اول بدن به ما واکنش رستم را نشان می‌دهد بعد نقال روایت می‌کند. در ادامه مرشد در همان حالت، متعجب در نقش رستم ثابت مانده، با دهانش صدای گرپ‌گرپ قلب رستم که تند می‌زند را نیز می‌سازد. بدین‌ترتیب هم‌زمان هم فضاسازی می‌کند، هم روایت می‌کند و هم نقش بازی می‌کند. وقتی می‌خواهد تغییر حالت بدهد به جهت این‌که کانون روایت از رستم که پشت پرده سهراب مانده به ژنده رزم می‌چرخد، بدن او نیز اگرچه در همان ژست ثابت مانده ولی با تولید ضربان از طریق انگشتانش که بازوبسته می‌شوند، تدوام حسی صحنه را نگه می‌دارد. بعد از لحظه‌ای مکث تغییر ژست می‌دهد، می‌ایستد و این بار در مقام دانای کل می‌گوید:"همین موقع ژنده رزم می‌خواهد برود برای قضای حاجت!"و بعد از این گذرگاه حسی چندثانیه‌ای، شروع می‌کند به بازی در نقش ژنده رزم. نقال در نقش او، این پا آن پا می‌کند تا بفهمد چه‌کسی داخل چادر را نگاه می‌کند. کلام راوی سوم‌شخص می‌ماند:"زد اینجای رستم!" هم‌زمان با دست راست به شانه چپ خود می‌زند.

"هی غریبه! رستم دید گودرز نیست. از اینجای رستم سر آورد که ببینه کیه!" سپس موقعیت سر و دست رستم را با بدنش نشان می‌دهد، اینکه چطور گردن ژنده رزم را لای عضلات بازو می‌گذارد و مشت‌اش را گره می‌کند. توصیفات و بازی راوی در نقش رستم هم‌زمان دو تصویر می‌سازند راوی سوم‌شخص با کلام خود گفته‌پردازی می‌کند و اما پیش از آن‌که بگوید رستم چطور به ژنده رزم ضربه می‌زند، دستانش را بر هم می‌کوبد تا حداکثر توجه مخاطب را جلب کند. سپس نقل را ادامه

می‌دهد. در حین گفته‌پردازی نیز، زبان بدن این بار ژنده رزم را تصویر می‌کند که مشت رستم بر سرش کوبیده می‌شود. هم‌زمان با بیان گزاره:" مغزش متلاشی شد!" باز به نقش راوی برمی‌گردد و دستانش را موازی هم چندین بار، بالاوپایین می‌برد؛ بدین‌ترتیب نقل در این رفت‌وآمدهای متوالی و در حضور کوتاه‌مدت نشانه‌ها بر صحنه ادامه می‌یابد و پیوسته در سطوح مختلف نشانگی معنا تولید می‌شود.

نتیجه گیری

بررسی نشانه شناسانه‌ی این پژوهش نشان می‌دهد که در اجرای نقالی مرشد ترابی از سوگ حماسه و بزم‌ورزم، نظام نشانه‌های بدنی در راستای گفته‌پردازی است و اهمیتش در اجرا هم‌پایه‌ی کلام است.

هم‌چنین تنوع نظام نشانه‌های حرکتی بدن مرشد در هر دو اجرای نقالی یکسان است. بدین‌ترتیب، مضمون‌های متفاوت سوگ و عشق منجر به بروز نظام‌های متفاوت نشانه‌ای حرکتی در اجرای مرشد ترابی نشده است. اما نوع گفته‌پردازی در بسامد تکرار یک گروه از حرکات نسبت به دیگر گروه‌ها موثر بوده است. درنتیجه گفتمان نشانه‌های بدنی در هر دو اجرا متفاوت است. درحالی‌که بیشتر حرکات بدنی در اجرای بیژن و منیژه در سطح همسان با گفتار هستند، در اجرای رستم و سهراب به‌همان‌نسبت تعداد نشانه‌های بدنی و کلامی تکمیل‌کننده نیز افزایش می‌یابد و این می‌تواند به این معنی باشد که هرچه نظام گفته‌پردازی پیچیده‌تر می‌شود نشانه‌های بدنی نیز متنوع‌تر، در ترکیبات پیچیده‌تری به کار می‌روند در نتیجه، فرآیند معناسازی را از سطح بازنمایی ساده پیچیده‌تر می‌کنند. در اجرای نقالی مسأله‌ی مهم چگونگی تعویض نقش‌ها در دو قالب راوی/ شخصیت کنشگر، سیالیت مکان–زمان و تنوع در زاویه دید است. یعنی نقال مدام از شخصیتی به شخصیت دیگری، از جغرافیایی به مکان دیگری و از حال به گذشته و آینده درحال‌رفت‌وبرگشت است. البته سطح پیچیدگی در این هنر سنتی به‌جایی نمی‌رسد که نشانه‌های بدن و گفته‌پردازی به دو چیز مختلف دلالت کنند و مثلاً بدن از منطق گفته تخطی کند. بااین‌همه گاهی حضورشان در ظرف زمان نسبت به یکدیگر تقدم و تاخر دارد که می‌توان آن را به‌مثابه نوعی پیش آگاهی لحظه‌ای خواند. یعنی در حالی‌که کلام هنوز دارد نبرد را تعریف می‌کند، ژست راوی از پیش به ما نشان می‌دهد که یکی از طرفین درگیری، تیر خواهد خورد.

■فهرست منابع

آستن، آلن و ساوانا، جرج(۱۳۸۶). **نشانه‌شناسی متن و اجرای تئاتری**. داوود زینلو، چ اول، تهران، سوره مهر.

آلام، کر(۱۳۸۳). **نشانه‌شناسی تئاتر و درام**. فرزان سجودی، چ اول، تهران، سوره مهر.

ترابی، ولی الله(۱۳۹۰)،DVD **نقل های "سوگ حماسه ۱"**. تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

_____. DVD **نقل های "بزم و عشق ۲"**. تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

تقیان، لاله(۱۳۹۰). **مجموعه مقالات سومین سمینار بین المللی نمایش های آیینی و سنتی**. حمیدرضا اردلان، چ اول، تهران، انتشارات نمایش.

حاج سیدجوادی، سید کمال(۱۳۹۲). **طرازالاخبار عبدالنبی فخر الزمانی قزوینی**. چ اول، تهران، فرهنگستان هنر.

جعفری، محمد(۱۳۹۴). **درآمدی بر فولکلور ایران**، چ اول، تهران، نشر جامی.

عاشورپور، صادق(۱۳۸۰). **نمایش های ایرانی: نقالی**، ج ۴، چ اول، تهران، سوره مهر.

عباسی، علی(۱۳۸۸). "**نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هم اندیشی سینما**". منیژه کنگرانی، چ اول، تهران، فرهنگستان هنر.

قهرمانی، محمدباقر، محمود بختیاری و پرستو محبی(۱۳۹۳). **سیر تکاملی مطالعات نظری روایت شناسی در درام**. **فصلنامه صحنه**، ش (۹۶)،صص۱۸-۵.

محجوب، محمد جعفر(۱۳۵۰). **فتوت نامه سلطانی حسین ابن علی کاشفی**. تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

نجم، سهیلا(۱۳۹۰). **هنر نقالی در ایران**. چ اول، تهران، فرهنگستان هنر.

Fischer-Litchte(2014). ***Theatre and Performance studies***. Routledge. London & New York.

Page, Mary Ellen(1977). ***Naggali and Ferdowsi: Creativity in the Iranian tradition***.(dissertation). Philadelphia.

Yamamoto, Kumiko(2010). Naggali: Professional Iranian storytelling. ***History of Persian Literature Vol XVIII***. Philip G. Kreyenbroek.

Zarrilii,Phillip b(2000). ***Kathakali dance-drama: where gods and demons come to play***. Routledge. New York.

Abstract

A comparative study on two different Naqqali performances: joy and love theme and sorrow and epic theme
Case studies: Bijan & Manijeh and Rostam& Sohrab performed by Master (Morshed) Torabi

Zeinab Khosravi
PhD candidate, Department of Art research, Faculty of Art and Architecture, TMU

Asghar Fahimifar
Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, TMU

Abstract

Naqqali is defined as one of the most important Iranian traditional performing art in which verbal feature is dominated. Understanding the perceptual order of the representation in Naqqali might enable us to perceive how meaning of different stories are embodied in the course of Naqqali, yet little research has done in this regard.

This article, through a semiotic approach analyzes the relationship of specific features of Naqqali: word and sounds of Naqqal (his linguistic and paralinguistic signs) with body of Naqqal (his mimetic, proxemics and gestural signs) in two different stories: joy and love (Bijan & Manijeh) versus sorrow and epic (Rostam & Sohrab) which were performed by Morshed Torabi in 1390.

The study shows that over the course of each performance the way of the story presented is not necessarily influenced by what the story is about. So, the sort of body signs are same in both performances. However, the narrativization of the story has an influence on the discourse of performing body. In the other word, the diverse of narrativity in Rostam& Sohrab story embodies the diverse of his presenting gestural signs with high frequency; in contrast, the frequency of body signs in Bijan & Manijeh performance which has a linear structure is considerable limited.

Keywords: Naqqali, Morshed Torabi, Semiotic of performance, Bijan & Manijed, Rostam & Sohrab.

The Surrealistic Perusal of the Ta'zie' of the Fakir(Dervish), Moses and the Testimony Basics of Imam Saghalain, Excellency Imam Hossein from the Perspective of Time and Place

Dr.Farhad Nazerzade Kermani
professor, the art university, tehran university

Dr.Ahmad Joolayi
assistance professor, the art and architect university, islamic azad university

Seyed Ali Asgari
M.A. in dramatic literature, the art and architect university of center branch of islamic azad university

Abstract

Consult and study about stylistics of Iranian amusement (whether as Siaahbazi (with black and white face) or minstrelsy or panegyric and etc.) become very few and there is a significant needs for research and the bas status here that surrealism school, otherwise its reputation and authority in worldwide art society, is very obsolete in Iran, and there is not any independent and comprehensive study with amusement literature view. This study is as a pioneer study and first steps in this regard, and every first steps are very hard, dangerous and need much time, this article is abstract and substance of Art of Science dissertation of author which entitled "surrealism in amusement literature with a study on panegyric" by guidance of Dr. Nazer zadeh Kermani.

Undoubtedly, one of the most persistence schools after world war one, and also arise from Dadaism school, is Surrealism school which is opponent of extremist rationalism – which accompanied with war and decay- and its principle based on Freud theories. Surrealism in its manifests, mostly written with "Andre Breton" and formulized its principles.

Consult and study about mentioned principles in Iranian amusement- by study about minstrelsy literature which is as rare case of Iranian amusement and be safe in time passing- and the reason of using from surrealism component and how work of it, is a main aim of this study. It should be noted that tradition amusement of every county, which be safe in time passing, is a sign of this country's culture and study about any aspect of this amusement type could lead to paramount and become driving component of this culture.

Keywords: Surrealism, Tazie, Time, Place, Dramatic Litrature

Recreating the Iranian fiction in the world dramatic literature, with special attention to Homs judge, court of Balkh and Dlpats (Sinbad nameh) The Merchant of Venice by William Shakespeare

Mohammad Reza Shahbazi
Assistant Professor. Department of Dramatic Arts. Islamic Azad University. Bushehr

Somayeh Avarand
PHD Candidate .Department of Persian Literature . Islamic Azad University. Bushehr

Abstract

During the concequens years and centuries, Iranian classical literature led to world literature evolution and always has been accepted and adapted by famous and notable writers around the world. According to intertextuylity theory the texts do not seprate from their past and they engage by the litratural and cultural relations. In the other words the text does not created in the hollow and it should be examined in the broader context. In this regard Iranian literature study has been introduced as a pattern in structur and content. This research has been done by descriptive- qualitive and content analysis methods. this article attemps to examine the role of Iranain classical litrature on the Shakespeare thought and writing method and tries to show the way that he affected by Iranian stories in writing Merchant of Veniz according to historical and cultural records. The findings show that Shakespeare has adapted his Merchant of Veniz from, Ghazi Hams and Divan-E-Balkh, Iranian oral stories that have been written by Sobhi Mahtadi there after.

KeyWords: Adaptation, Iranian stories, World dramatic literature, Merchant of Veniz, Ghazi Hams, intertextuylity.

Traumatic Re-enactment of new tragedy in the Frame of post-dramatic theatre

Niyousha Sattari
M.A of Dramatic Literature, Art University of Tehran, Cinema & Theater Faculty, Tehran

Kamran Sepehran
Assistant Professor, Art University of Tehran, Cinema & Theater Faculty, Tehran

Abstract

This paper figures the new principle for post-dramatic theatre in the frame of 'post-traumatic' history which will free all repressed traumas of history and community that is neglected by them, and be taken back to them with inherent violence of their images. Mentioning reinterpretation of traumas after the mid-20th century, I focus on Judith Herman and Cathy Caruth's surveys, as the members of PTSD (post-traumatic stress disorder) studies. This group has posed new definition for traumatic dreams and memories by devising the term 'traumatic reenactment'. In this way, every moment of 'now' is the enactment of the moment of 'past'. Curing these traumas, we both urgently demand historical experience. But how we could access to a traumatic history? Reinterpretation of new tragedy as a political theatre in the frame of post-dramatic theatre will be the answer. For this purpose, with an emphasis on 'traumatic reenactment' the principle of triple communication between victim, perpetrator and witness is renovated by essential tension between spectator and actor, and the inherent distance between them. So, the entire scene becomes traumatic reenactment of a singular traumatic event which has been fixed in the specific moment of past. By reenacting the past, each actor or spectator stays in the liminal state, as a ritual performance. This moment is the moment of pure consciousness. This will be happened by transgressing the boundaries between the Real and reality, as Jacque Lacan mentioned. In this level, they will be gotten the strength of talking about what they have repressed in the past. So, in this state of consciousness, both spectator/ actors will make their way to the 'shared memory'.

Keywords: trauma, traumatic re-enactment, post dramatic theatre, political theatre, tragedy

A Study on Statue of Publication of Books Related to Resistance Theater in Iran (Emphasizing on publication in early decades of 2000 and 2010)

Mahdi Hamed Saghaian
Assistant Professor of Art Faculty in Tarbiat Modares University

Abstract

A qualitative and quantitative study and also a study on publication of works related to Resistance Theater such as theater scripts and specialized books could be a reflection of growth and development level of such theater in Iran. Present paper is a descriptive – analytical study using statistics and data produced by "House of Book" and governmental institutions. First we will use tables, diagrams and pictures to study publication condition of books related to resistance theater in Iran (specially in early 2000's and 2010's) and what kind of problems and obstacles prevented publication of such books? problems include: ignorance of private and public institutions and organizations to publish works related to resistance theater, economic obstacles, educational and contextual weak points, limited number of published books, problems in book distribution system, mismanagement and lack of proper planning, working to be noticed in festivals, working for celebrations, lack of interest for audience, ignorance toward research activities, book censorship, publication concentration in capital, decrease of investment in cultural and art section will be discussed.
Fallowing is mentioned in conclusion: publication condition of books related to Resistance Theater has a direct significant relation to state and qualitative level of Resistance Theater in Iran. Publication of works related to Resistance Theater will reach a proper qualitative and quantitative level whenever there is stability and required planning in policymaking, budget allocation, management and planning. Lack of required policy making and will in this area have led to constant stagnation, fluctuation and lack of programming in publication of Resistance Theater books.

Key words: Holy Defense, Resistance Theater, Book Publication, Iran's Publication, Publication Statistics, Publication Problems

A Comparative Analysis of Two main Characters in the Iranian and Turkish drama history: Pahlavan Kachal [The Bald Hero] and Karagöz [Black Eye]

Fahimeh Mirzahosein
MA in theater, Faculty of cinema and theater, Tehran University of Art

Abstract

Amongst all traditional puppet shows of the whole world, the Iranian puppet show "Pahlevan Kachal" and the Turkish play Karagöz are two samples that have various similarities, in spite of their significant differences, the most obvious one is their techniques. Pahlevan Kachal is a hand puppet, while Karagöz is a shadow play. The current article takes an analytical approach, based on the French school of comparative literature to study the structure of two plays also through the character analysis finds the bases of Pahlevan Kachal and Karagöz's popularity in the origins of their societies and compares them with each other. Both characters are born and lived in the context of the mass society up to this moment, and both try to find a way to the future. So according to their numerous resemblances, it is possible to discover common cultural roots in the Iranian and Turkish audiences. Pahlevan Kachal and Karagöz are two national heroes who both develop religious-moral, political-critical, and cultural-social teachings in addition to their behavioral and outward similarities. They are aware that irony, either in speech, face appearance or in music, and eventually in creation of happy atmosphere is the method to use for building a connection with the audiences. The methodology used is a mixture of descriptive and analytical methods, and is benefited by library and internet research, in addition to the personal experience of the author regarding a number of "Pahlevan Kachal" shows through several years and attending various Karagöz plays which both add an experimental method to the two other methodologies. In the end, the research studies the contemporary audiences of the shows in order to suggest an evolution for their future, since both plays are in a similar state of disregard and eventually "failing to remember" by the audiences.

Keywords: marionette, Pahlevan Kachal, hand puppet, Karagöz, shadow play

Studying the writing style of three-dimensional radio drama based on Imagination General Theory using the binaural drama "the interrogation chamber" as an example

Hoda Fallah
Master's Degree of Radio Writing, Faculty of Radio and Television, Iran Broadcasting University, Tehran

Shahram GilAbadi
Assistant Professor at Faculty of Radio and Television, Iran Broadcasting University,Tehran

HamidReza Afshar
Assistant Professor at Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran

Abstract

Every form of media needs its own special way of creating ideas which leads to the formation of concepts. Radio drama، in writing or performing، is not an exception and in its ideal form should only be understandable via audio media. Based on the same logic، it can be assumed that changes imposed by being three-dimensional in a radio drama، would cause them to have their own way of creating ideas and styles of writing. In this paper، by using imagination، the general theory and studying different technical systems of radio broadcasting such as Mono، Stereo and high order systems، we determine this special style of writing، called the Silent Character style. In this style، the point of listening (POL) of the main character is positioned in the audience's location which is the center. The main character does not speak through the play due to dramatic and technical reasons and his/her situation are explained by other characters. The mise-en-scène in three-dimensional dramas that use this style is helical for three-dimensional systems based on headphones (binaural)، and rotational for systems based on speakers. But these kind of dramas do not differ from mono and stereo dramas in the way of creating ideas، however there are certain themes that are more suitable for them، such as interrogation and plays with psychological themes based on mental diseases.

Keywords: 3D Radio Drama، Silent Character Style، Imagination General theory، Binaural system

Contents

Studying the writing style of three-dimensional radio drama based on Imagination General Theory using the binaural drama "the interrogation chamber" as an example

Hoda Fallah، Shahram GilAbadi، HamidReza Afshar.....11

A Comparative Analysis of Two main Characters in the Iranian and Turkish drama history: Pahlavan Kachal [The Bald Hero] and Karagöz [Black Eye]

Fahimeh Mirzahosein.....33

A Study on Statue of Publication of Books Related to Resistance Theater in Iran (Emphasizing on publication in early decades of 2000 and 2010)

Mahdi Hamed Saghaiandi.....53

Traumatic Re-enactment of new tragedy in the Frame of post-dramatic theatre

Niyousha Sattari، Kamran Sepehran.....69

Recreating the Iranian fiction in the world dramatic literature, with special attention to Homs judge, court of Balkh and Dlpats (Sinbad nameh) The Merchant of Venice by William Shakespeare

Mohammad Reza Shahbazi، Somayeh Avarandar.....91

The Surrealistic perusal of the' Tazie 'of the Fakir(dervish),Moses and the testimony basics of Imam Saghalain, Excellency Imam Hossein from the perspective of time and place

Farhad Nazerzade Kermani, Ahmad Joolayi, Seyed Ali Asgari.....111

A comparative study on two different Naqqali performances: joy and love theme and sorrow and epic theme
Case studies: Bijan & Manijeh and Rostam& Sohrab performed by Master (Morshed) Torabi

Zeinab Khosravi، Asghar Fahimifar 125

■ **Theatre Quarterly**

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

- **Members of the Editorial Board:**

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

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

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

- **Tel:** 88946669
- **Postal Code:** 15987745517
- www.quarterly.theater.ir
- **E-mail:** ft.drama@gmail.com

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

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

IN THE NAME OF GOD