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
- **دبیران اجرایی** : ستاره افشون، عارفه مسافر
- **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

• **جستاری روانکاوانه بر شخصیت‌های زن نمایشنامه ملکه زیبایی‌لی‌نین با تاکید بر شاخصه‌ی خشونت و بر اساس نظریات ژاک لکان**

مصطفی مختاباد، آرزو بابایی، محمدرضا شریف‌زاده.....۱۱

• **بررسی جامعه‌شناختیِ "کنش مشترک" از منظر تعامل‌گرایی نمادینِ هربرت بلومر در نمایشنامه تاریخی-سیاسیِ فَنشِن نوشتهٔ دیوید هِر**

فاطمه عبدوس، ناهید احمدیان.....۲۹

•**تحول تاریخی‌نگاشت استعاری قلمروهای مفهومی شهر و تئاتر؛ از پولیس تا شهر مدرن**

رفیق نصرتی، بهروز محمودی بختیاری، محمدباقرقهرمانی.....۵۱

•**مقایسه جلوه‌های نمایشی هویت ایرانی در نمایشنامه‌های سه دهه اخیر ایران(۱۳۶۰-۱۳۹۰)**

سیمین مشکواتی، محمد جعفر یوسفیان کناری ۶۵

• **تکه‌چین‌نویسی، کوشش‌های مدرن، رهیافت‌های پست‌مدرن. زمینه‌ها، عناصر، روش‌ها، تأثیرات و چالش‌های نمایشنامه‌نویسی تکه‌چینانه**

بهرام جلالی‌پور ۸۹

• **موسیقی دستگاهی، بستری مناسب برای شکل گیری تعزیه ایرانی**

عبدالحسین مختاباد ۱۱۳

• **کارکرد "حضور غائب" و فضای خارج صحنه" در نمایشنامه چیزهای پیش پا افتاده نوشته سوزان گلسپل**

نرگس یزدی.....۱۳۱

سخن سردبیر

تئاتر ایران پدیده‌ای وارداتی است که با طول عمر دویست‌ساله، هنوز نتوانسته به آن جایگاه بایستهٔ توسعه‌یافتگی دست یابد. دلایل و موارد مختلفی بر توسعه نیافتن تئاتر ایران صحه می‌گذارد که اساسی‌ترین آن، فقدان زیرساخت‌های مناسب و رشد طبیعی و تدریجی است. فرایندی که در بیشتر کشورها دنبال شده است تا کشورها برخوردار از جریان تئاتر شده‌اند. به‌طورنمونه آمریکا کشوری است که هم‌زمان با ایران یا قدری زودتر از نظر تاریخی، به تئاتر مدرن دست یافته است ولی در یک فاصلهٔ زمانی کوتاه در مکانی که امروز از آن برخوردار است، قرار گرفته است. تئاتری که حدود دو سدهٔ پیش وارد آمریکا شد، یک تئاتر خارجی و وارداتی بود. ورود این هنر به آمریکا، همانند دیگر اشکال زندگی دستاورد مهاجران بود. تئاتر مهاجر با همهٔ تجهیزات و اشکال از راه آبی و از خارج وارد این کشور شد. کشوری که دست به این اقدام زد، کشور حاکم یعنی انگلیس بود. در آمریکا قبل از پذیرش این تئاتر مهاجر، گونه‌ای نمایش سنتی آیینی سرخپوستی وجود داشت و ازسویی مهاجران، در حد اعمال سرگرمی و شعبده‌بازی، نمایش را دنبال می‌کردند. ولی هیچ نشانه‌ای از تئاتر متفکرانه و هنرمندانه در آن کشور دیده نمی‌شد. انگلیسی‌ها در این سرزمین نمایش را میدانی برای کسب تجارت و انتقال فرهنگ خود دیدند. وقتی اولین گروه تئاتری وارد آمریکا شد، در ابتدا گروه‌های مذهبی با آن به مخالفت برخاستند و آن را پدیده‌ای شک‌برانگیز خواندند. اما حاکمان انگلیسی به‌عنوان استعمارگران اعتنایی به این اعتراضات نکردند و به ترویج تئاتر در آن کشور پرداختند. اولین تماشاخانه با همهٔ اعتراض‌ها و حیرت‌ها در سال ۱۷۱۶ در مرکز ایالت ویرجینیا ساخته شد و به اجرای گروه‌های سیار انگلیسی تخصیص یافت. انگلیسی‌ها تا سال ۱۷۵۲ تلاش کردند، تئاتر را در آمریکا فراگیر کنند ولی موفق نشدند. اما در این سال، یک سرمایه‌گذار تئاتری که تئاتر کوچکی در لندن داشت، به این فکر افتاد گروه و سرمایهٔ خود را به آمریکا انتقال دهد. او به دلیل پیشینهٔ تئاتر در ایالت ویرجینیا، این ایالت را انتخاب و گروه خود را در آن‌جا مستقر کرد و نام این حرکت را قمار بزرگ نهاد. او آثار شکسپیر را به روی صحنه آورد و سعی کرد با کشتی و در داخل کشتی یا کنار ساحل، به اجراهای خوب تئاتری بپردازد. این کار

ویلیام، منجر به شناساندن یک جریان تئاتری سالم شد، مردم به‌سوی آثار او گرایش پیدا کردند، در ادامه او در شهرهای مختلف به اجرای تئاتر پرداخت ولی، به علت بیماری نتوانست به فعالیت‌های خودش ادامه دهد اما، با اجراهای خوبی که در شهرهای مختلف داشته است، که حتی در بعضی شهرها با مخالفت کلیسا مواجه شد، ولی در رشد کیفی تئاتر در جامعه آمریکا موفق بود. پس می‌بینیم که تئاتر در آغاز با همهٔ پیچیدگی و زیبایی به میان مردم رفت و به‌خوبی اثربخش شد. ولی در ایران، این‌گونه نشد. تئاتر مهاجر در دربار و دارالفنون توسط افراد و گروه‌هایی که آشنایی اندکی با آن داشتند محدود و محصور شد و هیچ‌گاه اجازه نیافت که برای مردم به اجرا درآید. این دو نمونه نشان از حرکتی ریشه‌ای و حرکتی سطحی در دو کشور برای یک جریان خلاقه می‌دهد. گروه ویلیام بعد از مرگ او، کمپانی تئاتر آمریکا را شکل دادند و در شهرهای بزرگ آمریکا، زمین‌هایی را خریداری و تالارهایی را در آن‌ها ساختند. این اقدام آن‌ها نه‌تنها تئاتر را فراگیر کرد، بلکه در هر شهر و ایالتی به آن رسمیت و مشروعیت بخشید. با وجود تالار گروه مجبور نبود به صورت سیار عمل کند، بلکه به شکل جدی و حرفه‌ای در مکانی معین، با برنامه قبلی دست به اجرا می زد. این گروه برای فراگیر کردن تئاتر، گروه‌هایی را به شهرهایی که پیوریتن‌ها در آن‌جا قدرت مذهبی سیاسی داشتند، اعزام و رهبران آن‌ها را متقاعد کردند، که اجازهٔ اجرای تئاتر به آن‌ها داده شود. مثلا، اتللو را به‌صورتی با شرایط موجود انطباق و به اجرا گذاشتند که کلیسای پیوریتن از آن‌ها ستایش کرد. در این انطباق، سعی کردند عبارت یا بخش‌های غیراخلاقی از نظر کلیسا حذف و تنها بر آن قسمتی از اثر که کلیسا آن را اخلاقی و متناسب با شئونات خود می‌دانست، تکیه کند. این گروه در ادامه، نام خود را به گروه آکادمی نمایش تغییر دادند تا به مردم بگویند هدف آن‌ها فقط سرگرمی نیست، بلکه در این فرایند در پی تفکر علمی و فلسفی و خلاق هستند. در کنار این گروه‌های انگلیسی گروه‌های بومی آمریکایی نیز با کپی‌برداری از آن‌ها شروع به فعالیت کردند و در زمان کوتاه کار خود را به صورت رپرتوار دنبال کردند. تئاتر آمریکا در فاصلهٔ کوتاه توانست با تقلید از ساختار تئاتر انگلیسی به اعتبار و منزلتی دست یابد. اقدامی که شرایط را برای ایجاد تئاتر بومی، گام‌به‌گام به‌وجود آورد. در زمان کوتاه، تئاتر آن‌چنان فراگیر و جدی شد که هر گروه مهاجر در آمریکا، مبادرت به تشکیل گروه نمایشی خود کرد. گروه‌های مذهبی نیز تئاتر را مهم‌ترین رسانه جهت تبلیغ و معرفی خود درنظر گرفتند. تا آن‌جا که توانستند، سرمایه‌هایی جهت تشکیل گروه‌های تئاتری اختصاص دهند. با گرایش گروه، فرقه و دسته‌های مختلف به‌سوی تئاتر، تئاتر در آمریکا فراگیر شد و قدرت و توان اجتماعی خود را به ثبات رساند. موج تئاتر آن‌چنان شدید بود که قبل یا بعد از هر گردهمایی در هر انجمنی باید تئاتر اجرا می شد. به‌عبارتی با تلاش و جدیت صادقانهٔ عده‌ای هنرمند در یک زمان کوتاه این هنر توسعه یافت، امری که شاید نتوان آن را، امروز در کشوری مثل ایران دنبال کرد، ولی با نگاه به این تجربیات می‌توان به این فرمول به‌عنوان چهارچوبی جهت مطالعه در امر رشد و توسعهٔ تئاتر بومی خود پی گرفت.

جستاری روانکاوانه بر شخصیت‌های زن نمایشنامه ملکه زیبایی‌لی‌نین با تاکید بر شاخصه‌ی خشونت و بر اساس نظریات ژاک لکان

مصطفی مختاباد [نویسنده مسوول]

آرزو بابایی

محمدرضا شریف‌زاده

تاریخ دریافت مقاله: ۱۹/ ۰۲ /۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۹/ ۰۴/ ۱۳۹۵

جستاری روانکاوانه بر شخصیت‌های زن نمایشنامه ملکه زیبایی‌لی‌نین با تاکید بر شاخصه‌ی خشونت و بر اساس نظریات ژاک لکان

مصطفی مختاباد | استاد، دانشکده هنر دانشگاه تربیت‌مدرس

آرزو بابایی | دانشجوی کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنر و معماری ،دانشگاه‌آزاد تهران‌مرکز

محمدرضا شریف‌زاده | استادیار، دانشکده هنر و معماری دانشگاه‌آزاد تهران‌مرکز

چکیده

هدف از این مقاله، جستاری روانکاوانه بر شخصیت‌های زن (مگ و مورین) درنمایشنامه **ملکه زیبایی‌لی‌نین** اثر مارتین مک‌دونا است. باوجود این‌که این نمایشنامه یکی از مطرح‌ترین آثار نوشته‌شده در قرن بیستم است و جوایز مهمی را به‌دست آورده، تعداد اندکی نقد بر این اثر نوشته شده است. در میان این نقدها، نخستین‌بار است که بر اساس روانشناسی ژاک لَکان و با تأکید بر شاخصه خشونت به تحلیل روانکاوانه‌ی دو شخصیت زن این نمایشنامه پرداخته می‌شود. در نمایشنامه مذکور، آن‌چه از روان شخصیت‌ها (به‌ویژه دو شخصیت زن قصه) نشأت می‌گیرد، دری را به خوانش روانکاوانه اثر می‌گشاید. این نمایشنامه دو شخصیت زن اصلی دارد، یکی مگ که پیرزنی هفتادوچندساله است که هراس از تنهایی دارد و برای نجات خود از تنهایی و انجام امور شخصی‌اش می‌خواهد فردی را به‌طوردایم در کنار خود داشته باشد، به‌همین‌دلیل دخترش مورین را از آسایشگاه روانی به خانه برمی‌گرداند. آزارهای مگ ازیک‌سو و موقعیت استعماری ایرلند آن زمان ازسوی‌دیگر، مورین را در وضعیت حاد روانی قرار می‌دهد و موجب دیگرآزاری او شده و درنهایت بحران نهایی را می‌آفریند که به قتل مادرش می‌انجامد. در این مقاله برای تحلیل خشونت در شخصیت‌های نمایشنامه با استفاده از روانشناسی لکان از دو نظریه‌ی تروما و ژوییسانس (به روش توصیفی – تحلیلی) بهره جستیم. این دو شاخصه قابل‌تطبیق با دو شخصیت زن نمایشنامه است. می‌توان روان‌زخم‌هایی که منجر به تروما است را در شرایط بحرانی مورین و هراس مگ از تنهایی دریابیم. در ادامه‌ی تروما، ژوییسانس زمانی نمود پیدا می‌کند که به شکنجه و لذت و آزار و درنهایت مرگ مگ منجر می‌شود. به‌طورکلی موقعیت و شرایط روحی شخصیت‌ها از باب تنیدگی تروما (روان‌زخم) و ژوییسانس (لذت درد و دیگر آزاری) قابل‌تحلیل است.

واژگان‌کلیدی:

ملکه زیبایی‌لی‌نین، مارتین مک‌دونا، ژاک لکان، خشونت، تروما، ژوییسانس

۱. مقدمه

فینتن اوتول در مقاله سایه‌هایی بر فراز ایرلند درباره‌ی نویسندگان معاصر ایرلندی می‌گوید: "نسل جدیدی از نمایشنامه‌نویسان شروع کردند تکه‌های پاره پاره شده‌ی ایرلند کهنه را بردارند و در برابر نور بگیرند" (مک دونا، ۱۳۸۶: ۹۱) و در مورد نگاه مک‌دونا اشاره می‌کند: "در این دنیا قرار نیست چیزی تغییر کند. خوش‌خیالی خواهد بود اگر تصور کنیم آدم‌های او برای تجربیاتشان تغییر کنند و به عناصری مطمئن برای تغییر تبدیل شوند به راحتی می‌توان گفت چنین امکانی در دنیای اینان وجود ندارد" (مک‌دونا ،۱۳۸۶: ۹۳).

می‌توان یکی از شاخص‌ترین نمایشنامه‌نویسان قرن بیستم را مارتین مک دونا و یکی از برجسته‌ترین نمایشنامه‌های این قرن را **ملکه زیبایی لی‌نین** دانست. ازطرفی با وجود این که آثار مارتین مک‌دونا قابلیت‌های فراوانی برای تحلیل و بررسی از باب روانشناسی و جامعه‌شناسی را در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد ولی مطالعات زیادی روی این اثر صورت نگرفته است. همین موضوع دلیل اصلی برای انتخاب این نمایشنامه در این پژوهش است. برای تحلیل روانکاوانه‌ی دو شخصیت زن **ملکه زیبایی لی‌نین** از میان نظریات روانکاوانه‌ی بزرگانی چون زیگموند فروید، ژان پیاژه، کارل راجرز، ژاک لکان، ویلیام جیمز و ... می‌توان فروید و لکان را شایسته‌تر دانست. زیرا نظریات آن‌ها بر این باور استوار است که بیماری‌های روانی تنها دلایل فیزیولوژیک ندارند و مسایل فرهنگی روی روان افراد تأثیر شگرفی دارد. درحالی‌که برای مثال، پیاژه بر روانشناسی و معرفت‌شناسی ژنتیکی و راجرز بر توانایی‌های بالقوه‌ی انسان بر روانشناسی و آموزش تأکید داشته‌اند. با استناد بر این‌که بیشتر تحلیل‌های روانکاوانه‌ی متون و آثار هنری بر پایه‌ی نظریات «فروید» صورت گرفته است ؛ با توجه به زمان خلق نمایشنامه‌های مارتین مک دونا و شخصیت‌های آثار او که مربوط به قرن بیستم هستند، شاید بتوان خوانشی تازه را بر پایه‌ی نظریات روانکاوی ژاک لکان که اهمیت ویژه‌اش را نقش عوامل فرهنگی، وام‌داری به دیدگاه‌های فروید در چارچوب زبانشناسی «ساخت‌گرا» است را بر این متون ارایه داد.

در نمایشنامه **ملکه زیبایی لی‌نین** با تنهایی و سرخوردگی انسان‌هایی مواجه هستیم که در گوشه‌ای از ایرلند تحت‌سلطه انگلیس زندگی حقیرانه خود را می‌گذرانند و از زنانی حکایت می‌کند (مورین، مگ) که در کشمکش‌های درونی و فردی خود ناکام هستند و در شرایط پَستی دست‌وپا می‌زنند.

دو نقش اصلی یکی مگ، پیرزن درمانده‌ای است که از تنهایی هراس دارد و مورین دخترش که چهل‌ساله است و در آرزوی بودن با مردی‌است تا او را از این خانه رها کند. او در دوره‌ای از زندگی‌اش مجبور به مهاجرت سوی انگلستان شد و از طریق نظافت منازل و تن دادن به کارهایی پست امرارمعاش می‌کرد که درنهایت، سختی شرایط و رفتار ظالمانه انگلیسی‌ها با او، منجر به بستری شدنش در آسایشگاه روانی می‌شود. درحالی‌که مورین سلامت روانی خود را به‌طورکامل به دست نیاورده است ، ضمانت مگ (تنها به‌خاطر تنها نبودن و انجام کارهای شخصی‌اش) موجب بازگشتش به خانه می‌شود. با بازگشت مورین به خانه، داستان تا جایی پیش می‌رود که شاهد

رفتارهای دیگرآزارانه مگ ازیک‌سو و رفتارهای بیمارگونه مورین نسبت به مادرش ازسوی‌دیگر هستیم که تبدیل به شکنجه شده و درنهایت هم به کشتن مادرش می‌انجامد.

۲. مبانی نظری تحقیق

در این بخش ابتدا با نظریات روانکاوی لکان آشنا می‌شویم و سپس به تحلیل آن می‌پردازیم. در دو دهه‌ی ابتدایی قرن بیستم، پدیدارشناسی در باب پدیدار ناب شکل گرفت که از آثار و تفکرات ادموند هوسرل به‌وجود آمد. در یک دهه بعد از هوسرل، شاگردش مارتین هایدگر و سپس سارتر، ایده‌های او را گسترش دادند. از نگاه هایدگر، انسان‌ها جهان را از وضعیتی خاص ادراک می‌کنند و بنیادی‌ترین میل‌شان فراتر رفتن از آن وضعیت است. هایدگر این را فرافکنی می‌دانست (بنونوتو و کندی، ۱۹۸۶).

"در نگاه کلی (اگو) بیانگر چیزی است که می‌توان آن را خِرد یا فهم متعارف نامید و در مقابل، (اید) محتوی تمنیات است. از نگاه فروید اگو بخشی از اید است که تحت تأثیر مستقیم جهان بیرون است و تعدیل می‌شود. اگو با آگاهی پیوند دارد، اما همچنین تنش مداومی با خواسته‌های ناخوداگاه و اَوامر سوپراگو دارد. کارکرد آن دفاعی است تا جایی که بین ناخودآگاه (اید) و مقتضیات واقعیت بیرونی(سوپراگو) میانجی‌گری کند"(هومر،۱۳۸۸: ۳۷). اندیشه‌های لکان و تعریف امر خیالی به نظریات فروید وابسته است. او برای خط سیر تفکرش از سنت فلسفی پدیدارشناسی، اندیشه‌های روانشناس بزرگ هانری والوِن ، نظریات روژه کایوئا و نگرش الکساندرکوژِو فیلسوف برای نظریه مرحله آیینه‌ای بهره جسته است". (رودینسگو، ۱۹۹۳)

لکان را می‌توان یکی از تأثیرگذارترین چهره‌های علمی در دهه ۶۰ تا ۷۰ میلادی به‌شمار آورد که بیشترین تأثیر را در حوزه فلسفه پساساختگرایی داشته است. دستاورد عمده او تفسیری تازه بر روانشناسی فروید ، در چارچوب زبانشناسی ساخت‌گرا است .

"از منظر لکان واقعیت موجودات انسانی به کمک سه سطح در هم تنیده می‌شود: سطح خیالی ـ تصویری(خیالگان)، سطح نمادین (نمادگان) و سطح واقع" (ژیژک، ۱۳۹۱: ۱۸).

او بنیان نظریاتش را با مرحله آینه‌ای می‌سازد."لکان معنایی را که برای مرحله آینه‌ای قائل می‌شود را (یک هم‌ذات‌پنداری) در مفهوم فنی (دگرگونی)یی که (هنگامی که سوژه تصویری را در پنداری می‌آورد) در او رخ می‌دهد می‌داند. تصویر [image]ای که اصطلاح قدیمی انگاره [image]، در نظریه تحلیلی مبین آن است." (پین، ۱۳۸۰: ۵۰).

صحنه‌ای که کودک در برابر آینه قرار می‌گیرد، می‌تواند بخشی از درام رشد فردیت او باشد. کودک زمانی‌که در برابر آینه است در دام مکانی است که تصویر خود را در آینه با خیالاتی از آینده‌ی احتمالی خودش پیوند می‌زند. این مرحله از مراحل رشد فردی اوست که ما در آن با ازدست دادن پویایی زیست‌شناسانه مواجه هستیم. هنگامی‌که کودک درگیر موقعیت‌هایی می‌شود که از طریق روابط اجتماعی شکل می‌گیرد، مرحله آینه‌ای به پایان می‌رسد و به ساحت نمادین ورود می‌کند.

در این مرحله کودک زبان را می‌آموزد و از طریق زبان، منطق پدر را یاد می‌گیرد. لکان در این مرحله

مطالعات روانشناختی خود را تحت‌تأثیر زبان‌شناسی ساخت‌گرا و به‌ویژه سوسور دنبال می‌کند و این‌گونه پیش می‌رود که بیان می‌کند ناخودآگاه همانند زبان، ساختاری منظم دارد. در این مرحله کودک جدایی را به شکل نمادین یاد می‌گیرد. لکان بر «عقده ادیپ» فروید تأکید می‌کند و سعی در بازبینی آن به کمک علم زبان‌شناسی دارد. لکان اعلام می‌کند در این مرحله کودک از طریق «دیگری» به تفاوت جنسی مذکر و مؤنث پی می‌برد و ازلحاظ اجتماعی در دوره نمادین کودک یاد می‌گیرد که کدام‌یک از این دو را اخذ کند "تعریف لکان از اخذ جنسیت بیولوژیک نیست بلکه نگاه او به جنسیت اجتماعی است که از طریق اجتماع و زبان بر هر شخص تحمیل می‌شود»"(هومر، ۱۳۸۸: ۵۴).

با تاکید بر مفهوم جنسیت می‌توان یکی از مهم‌ترین و جنجالی‌ترین نظریات روانکاوی فروید، عقده ادیپ را مثال زد. "فروید نخستین بار پس از خواندن داستان ادیپ اثر (سوفکل) که در آن اُدیپ در جنگلی پادشاه را می‌کشد و همسرش را به زنی می‌گیرد، اما چندی بعد درمی‌یابد که پادشاه پدرش بوده است و او با مادرش ازدواج کرده است. بنابراین خود را کور می‌کند"(فروید،۱۹۶۵).

از نگاه فروید میل به پدرکُشی و رسیدن به مادر میل ابتدایی بشر است. از نظم فروید این میل بین ۳ تا ۵ سالگی کودک ظاهر می‌شود. "عقده ادیپ در شکل مثبتش به صورت میل به مرگ رقیب، یا والد همجنس، به همراه میل جنسی به والد ناهمجنس متجلّی می‌شود. عقده ادیپ در شکل منفی‌اش در جهت عکس عمل می‌کند، یعنی میل به والد همجنس و نفرت از والد ناهمجنس. در واقعیت، عقده ادیب اصطلاحاً «بهنجار» هر دو شکل مثبت و منفی را دارد. نکته مهم درباره‌ی عقده ادیپ این است که چگونه کودک یاد می‌گیرد که بر احساسات دو وجهی‌اش نسبت به والدین غلبه و آن‌ها را مرتفع کند" (هومر، ۱۳۹۲: ۷۶) و (لکان، ۱۹۸۴).

ساحت نمادین بسیار پیچیده است و ابعاد مختلفی دارد.از یک نقطه آغاز می‌شود و سیر تکاملی را پیش می‌گیرد و در انتها ، بحران می‌آفریند. آنچه در این ساحت موردتوجه است ، ارتباط حاصل تنیدگی این روان‌زخم‌ها است.

رویدادهای روان‌ضربه‌ای چون تصادفات، جنگ، بلایای انسانی و ... است که تأثیراتی بر حاضران این رویدادها می‌گذارد و از جنبه روانی آزاردهنده است. روان‌ضربه‌ها لزوماً رخدادی نیستند که در واقعیت برای فرد اتفاق بیفتد ، بلکه معمولا رخدادی روانی است. "این رویداد به صورت زخمی روانی در ناخودآگاه سوژه نقش می‌بندد که با گذشت زمان دوباره ظاهر می‌شود. روان‌ضربه جریان نمادسازی را متوقف می‌کند و سوژه را در مرحله آغازین رشد ثابت نگه می‌دارد. برای مثال، زمانی که خاطره‌ای بد در ذهن فرد نقش می‌بندد و تثبیت می‌شود، به رنجی روانی دچار می‌شود که مداوم و در ذهن او همراه با رنجی عظیم تکرار می‌شود. مفهوم روان ضربه نزد فروید به صحنه‌ی نخستین مربوط است که کودک تجربه‌ی واقعی یا خیالی را از سر می‌گذراند ولی توان فهم آن را ندارد. این خاطره‌ی فهم‌ناپذیر فراموش و واپس‌زده می‌شود تا اینکه بر اثر رویدادی به سطح آگاهی بازگردد. آنچه که لکان به آن اعتقاد دارد روان‌ضربه را تا جایی که امر واقع است نمادپذیر می‌داند و

هرقدر که برای نمادپذیری و کلام که همان بیان درد و رنج است اقدام شود، همواره چیزی بیرون باقی می‌ماند که نمی‌توان با زبان بیانش کرد. لکان این مازاد را با (x) نشان می‌دهد که همان امر واقع است" (هومر، ۱۳۸۸: ۱۱۶).

بسیاری از زخم‌های روانی ریشه در تروما دارد یا حاصل نقصان‌هایی است که در ساحت نمادین روان آدمی شکل گرفته است. به‌عنوان‌مثال می‌توان از بیماری عصبی چون هیستری نام برد. "لفظ هیستری (Hysterie) از کلمه یونانی Hustere به معنی رحم یا زهدان مشتق شده است. از نگاه بقراط «هیستری» ناشی از «احتناق رحم» است و «افلاطون» بر این بود که زنان در بطن خود واجد (حیوانی بی‌روح) هستند که موجب عوارضی می‌شوند. در قرون وسطی این بیماری را ترجمان امیال جنسی می‌دانستند و در عصر روشنگری، پزشکان به مطالعه بر این بیماری پرداختند. از قرن ۱۶ به بعد مطالعه بر این بیماری و تلاش برای درمان آن بیشتر شد." (مُوَلّلی، ۱۳۹۳: ۲۵۷).

(ژان مارک شارکو پزشک عصب‌شناس فرانسوی موفق شد تا دگرگونی عظیمی در برداشت عالم پزشکی از هیستری پدید آورد). "شارکو در طبقه‌بندی بیماری‌های عصبی برای نخستین بار حملات هیستریک را از حملات صرعی متمایز کرد و به علاوه نشان داد که هیستری ربطی به تمارض ندارد. در نظر او هیستری نوعی بیماری عصبی است که منشأ آسیبی دارد یا (همان تروما) و با دستگاه تناسلی رابطه‌ای مستقیم دارد. وی معتقد بود که هیستری به مناسبت آسیبی خاص ظهور خارجی پیدا کرده عوارض خود را نشان می‌دهد. آسیب می‌تواند جسمی یا روانی باشد. به عنوان مثال مورد ضرب و شتم قرار گرفتن، سوء قصد جنسی و ..." (فروید، ۱۹۸۹).

هم‌چنین می‌توان به ظهور فوبیا و رابطه‌اش با تروما اشاره کرد. از نگاه فروید هر ترسی یک آژیرخطر است که به فرد نشان می‌دهد درونش احساسات هولناکی درحال‌ظهور است که بهایش تنبیه توسط دیگران است. این تنبیه به معنای تهدید و لمس هراس‌های دوباره گره ادیپ در انسان است. این‌جا است که فرد احساس می‌کند اگر به اشتیاق اروتیکی یا خشم خویش تن دهد توسط محیط بیرون و اطرافیانش تنبیه و از احترام محروم می‌شود. ازاین‌رو فرد با ایجاد حس ترس و اضطراب احساساتش را سرکوب می‌کند. لکان تئوری فوبیا فروید را تکامل می‌بخشد و بر این باور است که اساس ترس، نوعی رابطه خیالی با یک عشق مطلق است. درواقع انسان در حالت ترس شدید دچار درماندگی و تنهایی عمیق می‌شود و این حسرت و دیده‌نشدن او را به وحشتی بزرگ سوق می‌دهد. تروما همیشه در یک مسیر مشخص حرکت نمی‌کند بلکه زخم‌هایی بزرگ‌تر می‌آفریند که گاهی با وهم آمیخته می‌شود و در انتها به شکل پیچیده‌ای درمی‌آید که لکان آن را ژوویسانس می‌نامد. "از نگاه لکان، وهم یا خیالبافی پاسخی به چشم‌داشت دیگری است. آنچه خودوندانگی انسانی را مشخص می‌کند شکافی است که درون و بیرونی را می‌سازد و باعث می‌شود وهم در بنیادی‌ترین سطحش تبدیل به چیزی دسترس‌ناپذیر برای خودوند گردد که لکان آن را "تهی" می‌خواند" (ژیژک، ۱۳۹۱: ۷۵).

"اگر وهم باعث ساخت دادن به چیزی می‌شود که ما به مثابه‌ی واقعیت تجربه می‌کنیم و اگر وهم

نقش پرده‌ای را دارد که نمی‌گذارد ما زیر فشار مستقیم واقعِ خام از پا درآییم، پس خود واقعی می‌تواند نقش منفذی را داشته باشد برای گریز از رویارویی با واقع. در تقابل میان رؤیا و واقعیت، وهم در جانب واقعیت قرار دارد و در رؤیاست که با واقع ترومایی روبه‌رو می‌شویم- چنین نیست که رؤیاها برای کسانی‌ست که نمی‌توانند واقعیت را تاب آورند، بلکه خود واقعیت برای کسانی است که نمی‌توانند (واقعِ اعلام شده در) رؤیاهایشان را تاب بیاورند" (ژیژک، ۱۳۹۱: ۷۳). در این سیر تکامل یافته‌ی تروما لکان تمایزی اساسی نه بین اگو و سوژه، خیالی و نمادین، یا حتی بیگانه‌شدگی و جداسازی، بلکه بین امر واقع و واقعیت قایل می‌شود. "شرح لکان درباره‌ی فانتزی به‌عنوان تکیه‌گاه واقعیت، دفاعی در برابر دست‌درازی امر واقع به تجربه‌ی روزمره‌ی ما است. او این فرایند را گذر از فانتزی می‌نامد. در گذر از فانتزی، سوژه درگیر سوبژکتیوسازیِ روان‌ضربه‌ی امر واقع می‌شود. به عبارت دیگر، سوژه حالت رویداد روان‌ضربه را به خود می‌گیرد و عهده‌دار مسؤلیت کامل آن ژوییسانس است" (هومر، ۱۳۹۲: ۱۲۴).

"ما ژوییسانس را از طریق غیابش تجربه می‌کنیم. ما در مقام سوژه با امیال سیری‌ناپذیر به حرکت درمی‌آییم و برای تحقق میل جلو می‌رویم اما به طرز اجتناب‌ناپذیری ناکام می‌مانیم. ارضایی که حاصل می‌شود کافی نیست و ما احساس می‌کنیم که چیز بیشتری وجود دارد، چیزی که از دست داده‌ایم، چیزی بیشتر که می‌توانستیم داشته باشیم. به قول لکان، مطلوب گمشده که هیچ‌گاه گم نشده ولی می‌بایستی آن را بازیافت. چیزی است که بر زبان جاری نمی‌شود و قابل تشخیص نیست اما این توهم را پدید می‌آورد که حاوی تمام حقیقت است، حقیقتی تام که می‌توان به کشف آن نایل آمد. مطلوب از دست رفته نفس برزخی را در حالتی از هجران دائم نگاه می‌دارد. هجرانی که به او وعده وصال می‌دهد". (موللی، ۱۳۸۳: ۲۶۷)

"اگر چهار سطح را برای ژوییسانس قائل شویم، لکان آن را اینگونه دسته‌بندی می‌کند:

منخود آرمانی: نماد تصویر خیالی و آرمانی شده شوره است.

آرمان منخود: مُقامی که می‌کوشیم نگاه خیره‌ی آن را به کمک تصویر منخود تحت تأثیر قرار دهیم. دیگری بزرگی که مرا می‌پاید و وادار به بیشترین حد تلاش می‌کند. آرمانی که می‌کوشیم دنبالش را بگیریم و تحققش بدهیم.

اَبَر منخود: همان مُقام اَبَر منخود است با جنبه انتقام جویانه و سادیستی و کیفردهنده.

قانون چشمداشت: مُقامی که به شما می‌گوید از چشمداشت خود کوتاه بیایید" (ژیژک، ۱۳۹۲: ۹۸)

نظر به این‌که سه ساحت اصلی واقعیت انسان بستری برای شکل‌گیری نظریات لکان است اما بسیاری از نظریات او در این چارچوب منظم جای نمی‌گیرند و در مرز ساحت‌ها جریان دارند . امر واقع چیزی فراسوی امر نمادین خیالی است و در مرز هر دو جنبه حرکت می‌کند. این مرحله موقعیتی است که همگی ما در آن قرار داریم. این مرحله دوره حسرت بازگشت به مادر است و این بازگشت هیچ‌گاه اتفاق نمی‌افتد و این همان معنای امر واقع است. "امر واقع چیزی فراسوی امر نمادین خیالی است و در مرز هر دو جنبه حرکت می‌کند. این مرحله موقعیتی است که همگی ما

در آن قرار داریم. (واقعیت) به نزد لکان شامل نمادها و فرآیند دلالت است و امر واقع ناشناخته‌ای است که در مرز این جهان اجتماعی- نمادین و در کشاکشی پایدار با آن حضور دارد. امر واقع پشتیبان واقعیت اجتماعی است. لکان بر این باور بود که مانع اصلی که نمی‌توانیم با جهان فیزیکی بیرون یکی شویم و به وحدت برسیم زبان است." (هومر، ۱۳۹۲: ۱۱۳).

لکان با تاکید بر مفهوم زبان ، به بررسی ناخودآگاه و فانتزی‌اش می‌پردازد. او ناخودآگاه را به سه شکل روایت می‌کند:

"ناخودآگاه به شکل شکاف یا گسست است. ناخودآگاه، ساختاری مشابه زبان دارد و ناخودآگاه،کلام دیگریِ بزرگ است.

باید توجه داشت که سوژه از ماهیت خود آگاه نیست و ناخودآگاهی در پس آن وجود دارد که قابل درک نیست. لکان بر این نظر بود که ناخودآگاه برخلاف نظرات متافیزیکی در جایگاهی بی‌قانون قرار دارد که ساختارش شبیه زبان است. ناخودآگاه تحت تأثیر قواعد دال است و همانند زبان، دستورات و نحو مخصوص دارد."(هومر،۱۳۸۸: ۹۴).

از منظر او فانتزی صحنه‌ای خیالی است که سوژه در آن قهرمان داستان است. هم‌چنین می‌تواند بیانگر تحقق و ارضای آرزویی باشد و تا جایی پیش‌روی کند که فرایندهای دفاعی به آن اجازه دهد. از نگاه لکان، فانتزی نه ابژه‌ی میل است نه میل به ابژه‌ای خاص؛ فانتزی موضوع یا میزانسن میل است. لذتی که از فانتزی می‌بریم نه ناشی از دستیابی به ابژه‌ی آن، بلکه حاصل به روی صحنه آوردن میل است.(هومر،۱۳۸۸: ۱۲۱). فانتزی هرگز نباید تحقق یابد و با واقعیت آمیخته شود. آن‌چه که بین امر واقع و فانتزی قرار می‌گیرد ابژه‌ی کوچک a است. ابژه‌ی کوچک a در هر سه ساحت لکان مستتر است. لکان ابژه‌ی کوچک a را بیانگر فقدان بزرگ دیگری قرار داد از نگاه او میل ورزیدن با جست‌وجوی مداوم ابژه‌ی گمشده توأم است. یعنی بین سوژه و دیگریِ بزرگ شکافی وجود دارد. این شکاف، میل و ظهور ابژه‌ی کوچک a است و این ابژه‌ی کوچک است که شکاف ایجاد می‌کند و نظام نمادین در گرداگردش شکل می‌گیرد و آن چیزی است که فقدان را هم پنهان می‌کند. (هومر،۱۳۸۸: ۱۲۳).

پس از سال‌های ۱۹۵۰ لکان از ساختارگرایی فاصله می‌گیرد و تأکید بسیار بر نقش زبان و نظام نمادین می‌کند. ازنظر او ساختارگرایی به دنبال انحلال کامل سوژه است و لکان سوژه را صرفاً پیامد ساختار نمادین می‌داند. در مقابل او هنگامی‌که می‌خواهد نهاد سوژه را در مناسبت با امر نهادین پیدا کند، سوژه را چیزی فروکاستنی به پیامد زبان یا نظام نمادین نمی‌داند. لکان نظام نمادین را هرگز کامل نمی‌داند. از نظر او همواره چیزی اضافی وجود دارد که از امر نمادین فراتر می‌رود که همان سوژه و اُبژه است (لکان، ۱۹۵۹ – ۱۹۶۰).

در مبانی نظری تحقیق ، تعدادی از تئوری‌های روانکاوانه ژاک لکان را بر اساس سه ساحت اصلی خیالی ـ تصویری(خیالگان)، نمادین (نمادگان) و واقع بیان کردیم. آن‌چه حایزاهمیت است ، این نظریات از نقطه‌ای آغاز می‌شوند، امتداد پیدا می‌کنند، نزدیک می‌شوند، به نقطه‌ای مشترک می‌رسند

و در انتها از هم گذر می‌کنند. در نتیجه این تأثیرگذاری تنها از تنیدگی سه ساحت روان آدمی صورت نمی‌گیرد بلکه زیرمجموعه‌های هر یک از این سه ساحت نیز باهم پیوند می‌خورند.

دلیل انتخاب این نظریات قابلیت بررسی شدن آن‌ها با دو شخصیت اصلی زن نمایشنامه ملکه زیبایی لی‌نین است . در این مطالعه اهمیت بر ساحت نمادین (نمادگان) است و تمرکز بر تروما و ژوییسانس؛ دو نظریه‌ای که منوط بر آن‌ها به تحلیل (دو شخصیت زن نمایشنامه) خواهیم پرداخت.

۳. بحث و بررسی

در بخش ۱ تعدادی از نظریات لکان را بررسی کردیم و حال به تحلیل دو شخصیت اصلی نمایشنامه **ملکه زیبایی لی‌نین**(مگ و مورین) بر اساس شاخصه خشونت و با انطباق بر نظریه "تروما" و تنیدگی‌اش با "ژوییسانس" در ساحت نمادین انسانی می‌پردازیم.

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، تروما رویدادهای روان‌ضربه‌ای چون جنگ، بلایای انسانی و... است که تأثیراتی را بر حاضران این رویدادها می‌گذارد که از جنبه روانی آزاردهنده است. این روان‌ضربه‌ها معمولاً رخدادی روانی است و به‌صورت زخمی روانی در ناخودآگاه سوژه نقش می‌بندد که با گذشت زمان دوباره ظاهر می‌شود و به سطح آگاهی‌اش بازمی‌گردد.

نویسنده از ابتدای نمایشنامه کدهایی را به مخاطب می‌دهد تا شناخت عمیق‌تری نسبت به موقعیت و شخصیت‌ها پیدا کند.

در صحنه‌ی یکم نمایشنامه وقتی مورین می‌گوید: "اگه انگلیسیا زبون‌مونو نمی‌دزدیدن، زمینامونو نمی‌دزدیدن و خدا می‌دونه چه چیزای دیگه مونو نمی‌دزدیدن، ما احتیاج نداشتیم بریم اون‌جا گدایی کنیم و صدقه بخوایم" (مک‌دونا ،۱۳۸۶: ۱۰).

به داشته‌های سرزمین مادری‌اش اشاره می‌کند که توسط انگلیسی‌ها غارت شده است. در ادامه‌ی صحنه،

"مگ: بیرون رفتی کسی رو ندیدی مورین؟ [پاسخی نیست] حتماً نه. نه یه روزی مثل امروز. [مکث] به هر حال تو که با کسی احوالپرسی نمی‌کنی. به خودت مربوطه مورین. [مکث] هر چند با بعضیا همون بهتر که آدم سلام‌علیکی نداشته باشه. شنیدی او مَرده اول طفلی پیرزنه رو تو دوبلین کشته؟ اصلاً هم نمی‌شناختمش. تو اخبار بود. شنیدی؟ [مکث] خفه‌ش کرده. اصلاً هم نمی‌شناختماش! با این جور آدما بهتره آدم اصلاً سلام‌علیک هم نکنه. از این آدما باید کاملاً دوری کرد.

مورین: آره. این دقیقاً از اون آدماس که من دوس دارم ببینمش. بعدم دعوتش کنم بیاد این جا دیدنِ تو، اگه دوس داره پیرزن بُکُشه.

مگ: مورین خوب نیس اینجوری حرف بزنی.

مورین: خوب نیس. نه؟

مگ: [مکث] آخه چرا باید این همه راه از دوبلین پاشه بیاد اینجا؟ الکی راه خودشو دور می‌کنه.

مورین: بیاد برا لذتِ معاشرت با من. کُشتنِ توهم انعامشه. جایزه‌ی تشویقشه.

مگ: شرط می‌بندم اول دخلِ تو رو می‌آره.
مورین: اگه مطمئن باشم بعدِ من می‌افته به جونِ تو اصلاً ناراحت نمی‌شم. اگه با تبری چیزی بیفته به جونت و کلّه تو بکنه و گردنتو خورد کنه، اصلاً و ابداً برام مهم نیس که اولی باشم. نه. خیلی هم خوشحال می‌شم. از مسهل دُرُس کردن هم خلاص می‌شم. از شیربرنج پختن هم همین‌جور از نمی‌دونم ....
مگ: [در حالی‌که فنجان چای را به طرف مورین می‌گیرد، حرف او را قطع می‌کند] شکر توش نیس مورین. یادت رفت. برو یه ذره شکر بیار." (مک‌دونا ،۱۳۸۶: ۱۱)
در این صحنه فوبیای مگ نسبت به «تنهایی» عیان می‌شود. او پیرزنی است درمانده که از تنهایی هراس دارد و در کشمکش با خود بازنده است و توانایی انجام امور شخصی خود را هرچندساده ندارد و همواره سعی کرده است برای نجاتش از تنهایی و انجام امور شخصی‌اش کسی را در کنار خود به‌صورت دایم داشته باشد. هراسی که او را به یک دیگرآزار تبدیل می‌کند.
در صحنه دوم "ری" وارد داستان می‌شود و حامل نامه‌ای از "پاتو" برای مورین است که مضمون آن دعوتنامه‌ای برای یک جشن است. مگ نامه را می‌گیرد ولی به‌جای رساندن به دست مورین آن را می‌سوزاند. درهمین‌حال صدای پای مورین را می‌شنود و دستپاچه روی صندلی راحتی‌اش می‌نشیند. پس از پرس‌وجوهای مورین و مشاجره‌اش با مگ ، متوجه می‌شود که ری برای دعوت آن‌ها به میهمانی آمده بود و مگ این را از او مخفی کرده است . در این مشاجره روی بعضی از مکالمات باید تأکید داشت.
"مگ: دخترای جوون نباید برن. بیرون، با آدمایی که –
مورین: دخترای جوون! من چهل سالمه. چهل سال! یالا تمومش کن!
دخترای جوون! دیگه بهتر از این نمیشه. پس آنت و مارگو چه‌طوری ازدواج کردن؟ اگه هیچ وقت نرفتن بیرون!
مگ: نمی‌دونم
مورین: دخترای جوون نمیرن بیرون حالیم نمیشه– اینو زیاد تکرار می‌کنی.
مگه من چیکار کردم غیر از این‌که تو چهل‌سال گذشته دو تا مرد و بوسیدم؟
مگ: دو تا مرد خیلیه
مورین: فکر می‌کنی من خوشم می‌آد این‌جا با تو حبس باشم؟ عین یه چیز پلاسیده پیر
مگ: هرزه
مورین: [می‌خندد] هرزه؟ فکر می‌کنی آرزو نمی‌کنم؟ آرزو نمی‌کنم؟ [مکث]
گاهی اوقات خواب می‌بینم که
مگ: خب خواب غریبیه
مورین: نه اصلاً. هیچم خواب غریبی نیس. [مکث] اگرم هس تنها خواب غریبم نیس. می‌خوای یه خواب دیگه مو برات تعریف کنم؟

مگ: نه نمی‌خوام.
مورین: بعضی وقتا خوابِ تورو می‌بینم که با یه لباس سفید و قشنگ اون‌جا تو تابوتت خوابیده‌ی و من با لباس سراپا مشکی دارم نگات می‌کنم. یه مردی هم اون‌جا کنار من ایستاده و منو تسلاّ می‌ده. بوی اُدکلنش به مشامم می‌خوره و دستش دور کمرمه، بعد ازم می‌پرسه دلم می‌خواد بعد از این جا بریم خونه‌ش یه نوشیدنی با هم بخوریم؟
مگ: بعد تو چی جواب می‌دی؟
مورین: من می‌گم معلومه. حالا دیگه چی جلومو گرفته؟
مگ: تو اینو نمی‌گی!
تو ختم من؟
مورین: حتی زودتر. آره بالا سر جنازه‌ت!
مگ: خوب نیس آدم همچنین خوابی ببینه!
مورین: می‌دونم. آره. تازه خواب هم نیس. بیش‌تر شبیه رؤیاس.
می‌دونی، رویایی که یه ذره دلمو خوش می‌کنه، وقتی دارم کثافتِ مرغ و خروسارو پاک می‌کنم."
(مک‌دونا، ۱۳۸۶: ۲۲)

شاید بتوان یکی از مهم‌ترین قسمت‌های نمایشنامه را برای شناخت دو شخصیت زن، مکالمات فوق در صحنه‌ی دوم دانست. در کنار دشواری‌های اقتصادی و اجتماعی ایرلند و مهاجرت اجباری مورین به انگلستان برای امرارمعاش، می‌توان به مسأله تنهایی او و نداشتن رابطه‌اش با یک مرد در طول چهل سال نیز اشاره کرد. این نیاز در روان مورین چون رویدادهای مذکور به‌صورت روان‌زخمی عمیق نقش بسته شده است و بهبود نمی‌یابد.
صحنه‌ی چهارم با خالی‌کردن لگن ادرار توسط مگ درون ظرفشویی و دیدن لباس مشکی مورین روی میز آغاز می‌شود که شروعی است برای رفتارهای آزاردهنده مگ و در مقابل واکنش‌های انتقام‌جوی مورین.
"مگ: چهل پوند واسه این یه تیکه پارچه؟ نیگا کن آخه این چیه؟ همین طور هم پرتش کرده این‌جا!
[لباس و به گوشه‌ای پرت می‌کند و با صدای بلند صحبت می‌کند تا مورین بیدار شود] انگار باید مسهلمو خودم دُرُس کنم- نه؟ تو که نمی‌دونم تا چه ساعتی با اون لباست پرسه می‌زدی.
[آرام] این چه لباسیه! [بلند] خیال خودتو راحت می‌کردی و هیچ چی نمی‌پوشیدی سنگین‌تر بود!
[آرام] تا کله صبح همین‌طور خروپف! یه پیر زنو مجبور می‌کنی خودش مسهلشو دُرُس کنه. دُرُس نمی‌کنم. همین حالا بهت بگم. من وحشت دارم دیگه شیر برنجو خودم دُرُس کنم. نه خیر! کور خوندی»"(مک‌دونا، ۱۳۸۶: ۳۵).
ناراحتی مگ از لباس کوتاه مورین به دلیل دیدگاه اخلاقی او نیست بلکه این لباس نوید این را می‌دهد که مراسم جشنی است و با حضور یک مرد (پاتو) نیاز مورین لبریز می‌شود و او را از خانه

بیرون می‌کشاند. وحشت مگ نه از درست کردن شیر برنج، بلکه هراسش به خاطر رفتن مورین از کنار او و تنهایی است. مگ با بیدار شدن و بیرون آمدن پاتو از اتاق غافلگیر و مبهوت است. پاتو به کمک مگ می‌آید و مسهل را برایش آماده می‌کند و در ادامه صحنه مورین روی پاهای پاتو می‌نشیند و او را می‌بوسد درحالی‌که مگ با نفرت به آن‌ها نگاه می‌کند:

"مورین: دارم فقط واسه این شبِ عالی ازت تشکر می‌کنم پاتو. واقعاً ارزشِ انتظارو داشت. واقعاً می‌ارزید به این همه منتظر شدن.

پاتو: [خجالت زده] باشه

مگ: قبل از این‌که این‌جور لخت بپری وسط، داشتم از زخِم دستم حرف می‌زدم.

مورین: گورِ پدرِ زخم دستت!

پاتو: خب من دیگه باید یواش یواش برم. باید بارو بندیلمو ببندم و این جور کارا–

مگ: [به مورین با صدای بلند اشاره می‌کند] دستمو این زخم کرد! بذار بگم.

حالا برو بشین رو پای این و اون! دستمو گرفت روی اجاق. آره.

روش روغن داغ ریخت! آره بعدش به دکتر گفت من این کارو کردم." (مک‌دونا، ۱۳۸۶: ۳۸)

نقش تروما در شخصیت مورین که برپایه‌ی روان‌زخم‌ها شکل گرفته بود سیر تکاملی‌اش را طی می‌کند و تا جایی پیش می‌رود که به آزار و شکنجه منتهی می‌شود. زمان وقوع شکنجه ازسوی مورین گویی رسیدن به تنیدگی تروما و ژوییسانس است . این رابطه از تروما با روان‌ضربه‌ها آغاز می‌شود و در سیر تحول و شکل‌گیری جنون‌آمیزش با ژوییسانس پیوند می‌خورد. "ژوییسانس ترکیبی از لذت و درد است و یا بهتر است بگوییم لذتِ درد. از نگاه لکان ما در ژوییسانس با معنی خود لذت سروکار نداریم بلکه با تهاجم خشن چیزی مواجهیم که بیشتر دردآور است تا لذت بخش ، این بیانگر وضعیت متناقض نمای بیمارانی است که از نشانگان بیماری خود لذت می‌برند". (هومر، ۱۳۸۸: ۱۲۴)

"لکان چهار سطح را برای ژوییسانس قائل می‌شود: منخود آرمانی، آرمان منخود، ابر منخود و قانون چشمداشت". (ژیژک، ۱۳۹۱: ۹۸).

نمونه‌ی بارز این رفتارهای سادیستی را می‌توان در صحنه هفتم دید:

بحث‌هایی بین مگ و مورین شکل می‌گیرد که پنهان‌کاری مگ برای دعوت مورین از سوی «پاتو» را آشکار می‌سازد.

"مگ ناگهان متوجه می‌شود چیزی را لو داده. مورین با بُهت و تنفر به او خیره می‌شود. سپس با حالتی گیج به آشپزخانه می‌رود. تابه‌ای روی اجاق می‌گذارد. آن را با شعله زیاد روشن می‌کند و نیم بطر روغن توی تابه می‌ریزد. دستکش‌های لاستیکی را که به دیوار آویزان است دست می‌کند. مگ دست‌هایش را به صندلی تکیه می‌دهد که بلند شود. اما مورین با لگدی به شکمش او را سرِ جایش می‌نشاند. مگ وحشت‌زده روی صندلی خم شده و به مورین خیره می‌شود. روغن جوش آمده. مورین برخاسته، صدای رادیو را بلند می‌کند و در حالی‌که به مگ خیره شده از کنار او می‌گذرد.

تابه را از روی اجاق برمی‌دارد، با تابه به سوی مگ می‌رود.
مگ: نامه‌ای رو که واسه تو فرستاده بود و خوندم!
مورین آهسته و سنجیده دست لرزان مادرش را گرفته. آن را روی بخاری روشن می‌گیرد و آرام شروع می‌کند به ریختن روغن داغ" (مک‌دونا ،۱۳۸۶:۶۶).
در صحنه‌ی پایانی، حادثه اصلی داستان شکل می‌گیرد و این چنین توصیف می‌شود: "تنها نور درون اتاق از زغال‌های گداخته‌ی درون اجاقِ شعله‌ور است. این نور مگ و مورین را در تاریکی نمایان می‌کند. مگ بر صندلی راحتی نشسته و بدون هیچ تلاشی با حرکت خود به خودیِ صندلی به عقب و جلو می‌رود. و مورین که هنوز در لباس مشکی‌ست آرام و آهسته در حالی‌که انبری در دست دارد دورِ اتاق قدم می‌زند.
مورین: بوستُن. آره. می‌رم بوستُن. این همون‌جا نیست که اون دوتا «کِندی»ها توش دنیا اومدن؟ یا از یه شهر دیگه بودن؟ من رابرت کِندی رو به اون جان اف کِندی ترجیح می‌دادم. به نظر می‌اومد با زَنا مهربون‌تره. هر چند چیزی راجع به این قضیه جایی نخوندم. [مکث] بوستُن. همچنین یه آهنگ قشنگی داره. از انگلیس که حتماً بهتره. مطمئنم. هر چند کجا بهتر نیست از انگلیس؟ اون‌جا دیگه گه‌شوری نمی‌کنم. کسی هم سَرم داد نمیکشه. اگرم کسی سرم داد بکشه پاتو اون‌جاس و حسابِشو می‌رسه. اما مطمئنم اون‌جا ازین اتفاقا نمی‌افته. آمریکاییا عاشقِ ایرلندیان. [مکث] تقریباً بهم التماس کرد. پاتو رو می‌گم. تقریباً چاردست و پا افتاده بود و نزدیک بود بزنه زیرِ گریه" (مک‌دونا، ۱۳۸۶: ۷۲).
آن‌چه مشهود است زخم‌هایی که بر روان آدمی رفته و بهبود نیافته است هرچندسطحی، آن‌چنان رشد می‌کند و عمیق می‌شود که قادر است از مرز جنون بگذرد و فاجعه بیافریند.
مطالب فوق، نقل‌قول مستقیمی از متن نمایشنامه **ملکه زیبایی لی‌نین** براساس نظریات تروما و ژوییسانس از نگاه لکان است. در ادامه (در قسمت نتیجه‌گیری) به یافته‌های نهایی این پژوهش می‌پردازیم.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش دو شخصیت زن (مگ و مورین) نمایشنامه **ملکه زیبایی لی‌نین** اثر مارتین مک‌دونا براساس شاخصه خشونت و با استفاده از تئوری روانشناسی لکان و انطباق"تروما"و نگاهی بر "ژوییسانس" بررسی شدند. به‌طورکلی آن‌چه از این پژوهش برداشت می‌شود، نخست جایگاه ویژه ساحت نمادین و نقش پررنگش در روان آدمی است. روان انسان با دریافتی بالا پیرامونش را موردکنکاش قرار می‌دهد و افرادی که توان مقابله با رنج‌ها (جنگ، استعمار، فرهنگ، اقتصاد و ...) نداشته باشند، درمانده می‌شوند. این درماندگی زمینه‌ساز زخم‌های روانی است که با گذر زمان کهنه شده و مسیر جنون را طی می‌کند. مک‌دونا محل وقوع حوادث داستانش را گوشه‌ای دورافتاده از ایرلند در دهه هشتاد درنظر می‌گیرد که با تطبیق آن بر تاریخ سیاسی این سرزمین به دوره‌ی استعمار آن پی می‌بریم. ایرلند در سال ۱۹۷۳ به اتحادیه اقتصادی اروپا پیوست و پیش

از آن با مشکلات اقتصادی کلانی روبه‌رو بود. داستان نمایشنامه **ملکه زیبایی لی‌نین** مربوط به ابتدای دهه ۸۰ است و در این زمان روستاییان ایرلندی در فقر بودند و برای نجات از بحران بزرگ اقتصادی به ناچار دست به مهاجرت سوی انگلیس زدند و به مشاغل حقیرانه‌ای برای به‌دست آوردن پول و گذران زندگی خود رو آوردند. برای مثال در گفت‌وگوهایی که از مک‌دونا منتشر شده است، به دوره‌ای اشاره دارد که ایرلند در استعمار انگلستان قرار داشته است و مادرش مجبور به کار در خانه‌ی انگلیسی‌ها شده است .حال مک‌دونا از این مسأله، در خلق شخصیت مورین بهره جسته است. یا دیوارکوبی با مضمون (هیچ‌کجا خونه آدم نمیشه) که در توضیح صحنه‌ی نخست نمایش آمده است، می‌تواند گویای این باشد که ایرلند بدون استعمار ، آرزوی صاحبان خانه و خود نویسنده است.

در این نمایشنامه مشکلات روانی دو شخصیت زن داستان، زاده عواملی چون مسایل سیاسی و استعمار ایرلند ، تأثیر خانواده بر شکل‌گیری روان‌ضربه‌ها (آزارهای مگ نسبت به مورین/ در مقابل رفتارهای سادیستی مورین نسبت به مگ) و تأثیر فوبیا بر ظهور تروما که رفتار مگ دقیقاً پاسخ همان حس سرکوب‌شده بر وحشت درونی او از تنهایی و چاره‌جویی برای نجاتش است که تبدیل به دیگرآزاری می‌شود و راه جنون را پیش می‌گیرد. ازسوی‌دیگر فقدان حضور یک مرد در کنار مورین را با تکیه بر عقده‌ی ادیپی (عشق به پدر و رقابت با مادر) می‌توان به اثبات رساند. عقده ادیپ در واکنش‌هایی که بین مورین و مادرش صورت گرفته است و تعارضی را که در زندگی مورین و علاقه‌مندی‌اش به پاتو می‌بینیم، مشهود است. این مسایل پایه‌های محکمی برای شکل‌گیری و رشد تروما است. در صحنه پایانی زمانی‌که مورین با لباس سیاه بر صندلی مادرش نشسته است به بوستُن و «کِندی»ها اشاره می‌کند ، با علم به این‌که جان فیتزجرالد کندی از خانواده‌ی کاتولیک فیتزجرالد ساکن در دهکده‌ای در غرب ایرلند بوده و در سال ۱۹۸۶ ترور شده است این گفته‌ی مورین ما را به سلسله توهماتش نزدیک می‌کند. مورین با توهماتش تصاویری آرمانی را برای خود ساخته که دست‌نیافتنی است . این سیر جنون آمیز در انتها به ژوییسانس ختم می‌شود که نمود آن چیزی جز شکنجه و آزار همراه با لذت نیست . در شخصیت مورین، ترومای بهبودنیافته از ژوییسانس گذر کرده و تبدیل به جنون همراه با توهم شده که درنهایت به قتل مگ می‌انجامد. می‌توان بر این باور بود که سیر تسلسلی شکل گرفته است و این بار مورین است، که غیر از زخم‌های روانی‌اش خصایص مگ را نیز درون خود پرورش داده و دیوانه‌وارتر از همیشه بر صندلی راحتی مادرش تکیه زده است .

■ پی‌نوشت‌ها

۱– odipus complex
۲– Jean- Martin charco
۳– Traumatique
۴– The Real order
۵– Idealich
۶– Ich – Ideal
۷– Uber- Ich
۸– Unconscious
۹– Structural Linguistic
۱۰– sigmund Freud
۱۱– Jean Piaget
۱۲– Carl Rogers
۱۳– William Ja
۱۴– Alexandre Kojève
۱۵– L´imaginaire
۱۶– Le reel
۱۷– Ferdinand De Saussure
۱۸– Stade du miroire
۱۹– Martin Heidegger
۲۰– Hysterical
۲۱– Structural Psycholoanalysis

■ فهرست منابع

پین، مایکل (۱۳۸۰)، **لَکان، دریدا، کریستوا**، پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز
ژیژک، لاکان (۱۳۹۲)، **چگونه لاکان بخوانیم**، علی بهروزی، تهران، نشر رخ داد نو
مک‌دونا، مارتین (۱۳۸۶)، **ملکه زیبایی لی‌نین**، حمید احیاء، چاپ دوم، تهران، نشر نیلا
مُوَللی، کرامت (۱۳۹۳)، **مبانی روانکاوی فروید و لکان**، تهران، نشر نی
هومر، شون (۱۳۸۸)، **ژاک لاکان**، محمد علی جعفری و محمد ابراهیم طاهایی، تهران، نشر ققنوس

Freud,S, (1989) Sur étiologie de l'hystérie,OC III, Paris, PUF.
Freud,S, (1965) Trois essais sur la théorie de la sexualité, Paris, Gallimard
Ecrits (1977) selection by Jacques Lacan trans. Alan Sheridan (London: Tavistock & Routledge publication ; New York).
The standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud , trans James Strachey (1974) , the Hogarth press and the institute of psychol- Analysis, London.
Lacan J (1984) Les complexes familiaux , paris.
Benvenuto B & Kennedy R (1986) the works of Jacques Lacan An introduction , New York
Roudinesco E (1993) Jacques Lacan : Esquisse d´unevie, histoire d´un système des.

بررسی جامعه‌شناختیِ "کنش مشترک" از منظر تعامل‌گرایی نمادینِ هربرت بلومر در نمایشنامه تاریخی- سیاسیِ فَنشِن نوشتهٔ دیوید هِر

فاطمه عبدوس [نویسنده مسوول]

ناهید احمدیان

تاریخ دریافت مقاله: ۰۴/ ۰۳/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۹/ ۰۴/ ۱۳۹۵

بررسی جامعه‌شناختیِ "کنش مشترک" ازمنظر تعامل‌گرایی نمادینِ هرِبرت بلومر در نمایشنامه تاریخی- سیاسیِ فنشِن نوشتهٔ دیوید هِر

فاطمه عبدوس دانشجوی دکترای ادبیات انگلیسی پردیس بین‌المللی‌کیش دانشگاه‌تهران

ناهید احمدیان استاد مدعو ادبیات انگلیسی پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه‌تهران

چکیده

هربرت بلومر، جامعه‌شناس آمریکایی معاصر، یکی از چهره‌های تأثیرگذار در حوزهٔ جامعه‌شناسی در سطح روابط خُرد افراد با یکدیگر است. "کنش مشترک"، در حیطه "تعامل‌گرایی نمادین" شاید مهم‌ترین سهم او در مطالعات جامعه‌شناختی باشد. ازنظر بلومر، جامعهٔ انسانی متشکل از انسان‌های کنشگر است و حیات جامعه برخاسته از کنش مشترک کنشگران. کنش مشترک، رویدادی انسانی بر پایه روابطی پویا و انعطاف‌پذیر است که می‌تواند علاوه‌بر حرکتی جمعی در راستای تحقق اهدافی که صورت‌های کلان به خود می‌گیرد، واجد نوعی کیفیت جدلی و بازاندیشانه نیز باشد و در بطن خود با انحراف از الگوهای رفتاری ازپیش‌تعیین‌شده سمت‌وسویی تازه بگیرد. نمایش‌نامه‌های دیوید هِر نمایش‌نامه‌نویس معاصر انگلیسی ازآن‌روی که رویکردی دیالکتیکی به مسایل تاریخی-سیاسی، به‌ویژه در حوزه شرق‌شناسی دارند از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. **فنشِن**، یکی از آثار نمایشی او دراین‌راستا، به داستان روستایی در چین می‌پردازد که اهالی آن تحت‌هدایت جنبش مردمی که بلومر از آن به‌عنوان ساختار کلان یاد می‌کند، گام به گام از حرکتی فردی به رویدادی اجتماعی- انقلابی سوق می‌کنند. مقالهٔ حاضر تلاش کرده تا به بررسی این حرکت اجتماعی از منظر تعامل‌گرایی نمادین و "کنش مشترک" بلومر پرداخته و دراین‌راستا با نشان دادن روند کنش مشترک درمیان روستاییان و نیز تغییر و توسعه آن به‌سوی جامعه آرمانی، خوانشی جامعه‌شناختی از نگاه اصلاح‌طلبانهٔ یک نمایشنامه‌نویس مارکسیستی در به‌تصویر کشیدن انقلابی مردمی ارایه می‌کند. نتیجه این مطالعه اثبات حضور موثر کنش مشترک بلومر در مناسبات انقلابی و نیز بررسی جلوه های نمود آن در کنش ها و گفت‌وگوهای شخصیت های نمایش است.

واژگان کلیدی:

دیوید هِر، **فَنشِن**، هربرت بلومر، تعامل‌گرایی نمادین، کنش مشترک.

مقدمه

در آغازِ مطالعات جامعه‌شناسی به‌مثابه‌ی رشته‌ای دانشگاهی، نظریه‌پردازان تنها به بررسی پدیده‌های اجتماعی در سطح کلان می‌پرداختند و کمتر توجهی به علت وقوع آن‌ها در سطوح کنش‌ها و رفتارهای انسانی داشتند. از اوایل قرن بیستم، نظریه‌پردازان آمریکا و اروپا به‌تدریج دریافتند که ساختار جامعه در بخش‌های مختلف با کنش‌های متقابل افراد خلق و بر اساس آن قوام می‌یابد. عطف توجه به چنین روابطی، طیف وسیعی از نظریه‌های خُردنگرانه را ایجاد کرد که آن را کنش تعامل‌گرایی نمادین [1] نامیدند- نوعی روش‌شناسی که به دنبال چیستی و چگونگی پدیده‌های اجتماعی در مناظر ملموس و تجربه‌پذیر می‌پرداخت (ترنر، ۱۳۹۴: ۳۸۳). به باور ریتزر، محوریت مطالعات تعامل‌گرایی نمادین بر سه مؤلفه استوار بود: ۱) تعامل کنشگر با دنیا ۲) دیدن کنشگر و دنیا به‌صورت فرآیندهای پویا و نه ساختارهای ایستا و ۳) اهمیت توانایی کنشگر در تفسیر دنیای اجتماعی (ریتزر، ۱۳۹۳: ۴۷۳). هم‌چنین اصول عمده‌ی این نظریه بر پایه‌ی چهار نگرش بود: نخست آنکه، انسان بر خلاف حیوان از توانایی تفکر بهره‌مند است؛ دوم، توانایی تفکر حاصل تعامل اجتماعی است؛ سوم، انسان‌ها در تعامل اجتماعی معانی و نمادها را یاد می‌گیرند که به آن‌ها امکان می‌دهد توانایی تفکر متمایزشان را اعمال کنند و درنهایت، گروه‌ها و جوامع بر الگوهای درهم‌تنیده‌ی عمل و تعامل استوارند (ریتزر، ۱۳۹۳: ۴۹۶-۴۹۵).

ازجمله جامعه‌شناسانی که در این حوزه سهم به‌سزایی داشته‌اند، هربرت بلومر [2] (۱۹۸۷- ۱۹۰۰) جامعه‌شناس آمریکایی است که رویکرد ضدکارکردگرایی ساختاری او را می‌توان از محوری‌ترین مطالعات در سطح جامعه‌شناسی خُرد دانست. مهم‌ترین تأثیر بلومر در جامعه‌شناسی، روش‌شناسی اوست: کندوکاو در حیطه‌های اصلی زندگی اجتماعی نظیر روابط صنعتی، نژاد و نژادگرایی، رسانه‌های همگانی، رفتار جمعی، جنبش‌های اجتماعی، مشکلات اجتماعی و نیز توجه به صنعتی شدن، ساختار اجتماعی، تغییرات اجتماعی و جامعه‌شناسی تطبیقی (استونز، ۱۳۸۱: ۱۴۵). بلومر در صف مقدم منتقدانی است که با "جبرگرایی جامعه‌شناسی که کنش اجتماعی انسان‌ها]را[به مثابه‌ی جریان ظاهری یا تجلی نیروهای گرداننده‌ی آنها" می‌داند، برخورد می‌کند (بلومر، ۱۹۶۹: ۸۴). او بر این باور است که در سطح روابط افراد با یکدیگر، تعاملاتی ملموس و تجربه‌پذیر وجود دارد که اساس تعیین و پیشبرد روابط انسانی در سطح خرد و حرکت‌های اجتماعی در سطح کلان است. بلومر دراین‌راستا کلیدواژه‌هایی مانند "نظام اجتماعی"، "ساختار اجتماعی"، "فرهنگ"، "جایگاه منزلتی"، "نقش اجتماعی"، "رسوم"، "نهادها"، "بازنمایی جمعی"، "وضعیت اجتماعی"، "هنجار اجتماعی" و "ارزش‌ها" (بلومر، ۱۹۶۹: ۸۳) را ابداع کرده که بر عوامل ساختاری اجتماعی و فرهنگی اجتماعی تکیه می‌کنند. ازاین‌طریق، نظریات بلومر همواره تلاش کرده تا وجه‌های ملموس و قابل‌مطالعه از کنش انسانی را به‌عنوان اعمالی که انسان‌ها با تفسیرشان از وضعیتی که در

آن قرار دارند، انجام می‌دهند، به نمایش بگذارد و به تحلیل آن‌ها بپردازد.

دیوید هِر[3] (–۱۹۴۷) یکی از نمایش‌نامه‌نویسان برجسته‌ی انگلیسی و از چهره‌های معاصر در تئاتر "جریان اصلی[4]" انگلستان است. او از نسل جوانان پرشور و انقلابی دهه‌ی ۱۹۶۰ است، که با تأسی به رویکردهای مارکسیستی آن دوران هم‌چون بسیاری از هم‌قطارانش، کارش را با "تئاتر حاشیه‌ای[5]" آغاز و طی چهل سال به "متن" دنیای تئاتر انگلستان راه یافته است. هِر، که یکی از مؤسسان شرکت پُرتِبِل تیاتر[6] در سال ۱۹۶۸ و سپس شرکت جوینت ستاک تیاتر[7] در سال ۱۹۷۵ است (دو نهاد تئاتری مهم در انگلستان که تأثیر به‌سزایی در پیشبرد تئاتر سیاسی – اجتماعی انگلستان در نیمه‌ی دوم قرن بیستم داشتند)، کارنامه‌ی موفق و پرباری در حوزه‌ی سینما، تئاتر، اقتباس و فیلمنامه‌نویسی با رویکردها و مضامین تاریخی و سیاسی دارد (جان بول دراین‌باره می‌گوید نام او "متصل به نام آزبورن[8] و حتی راتیگن هست" (۶۱)) و با اینکه آثار اولیه‌ی او هم ازنظر زیبایی‌شناسی و هم ایدئولوژیکی متفاوت از آثار متأخر اوست[9] (دینی، ۲۰۰۶: ۴۲۹) به‌عنوان نویسنده‌ای شناخته می‌شود که دغدغه‌ای بنیادین نسبت به زیست اجتماعی انسان معاصر و به‌خصوص زنان در آثار خود نشان داده است.

غالب خروجی دیوید هِر بر روی صحنه‌ی نمایش، به‌ویژه زمانی‌که در کنار آثار معاصرانی چون هوارد بارکر[10]، هوارد برنتون[11]، کاریل چرچیل[12] و دیوید ادگار[13] قرار می‌گیرد، چنان است که دیوید ادگار آن را نقدی "آگاهانه بر شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی کشور" می‌داند (۱۹۹۹: ۵). درواقع هِر دنباله‌روی سنتی است که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم نسبت به تئاتر شکل گرفت و ماهیتی تاریخی – سیاسی به آن داد. در این دوره از تئاتر برای انتقال پیام سیاسی استفاده می‌شد تا تماشاگر را قانع کند نیاز مبرمی به ساختاربندی مجدد و اساسی اجتماع وجود دارد. به‌این‌منظور، نویسندگان این دوره اغلب متوسل به بازخوانی‌های تاریخی از وقایعی می‌شدند که در گذشته‌ای نه‌چندان‌دور، برخوردهای تک‌وجهی و تک‌روایتی با آن‌ها می‌شد. هِر، دراین‌میان از تاریخ استفاده‌ای عمل‌گرایانه در جهت نشان دادن کاستی‌های جامعه روز و علت این مشکلات می‌کند. او در سخنرانی خود در دانشکده کینگز، کمبریج (۱۹۷۸) می‌گوید:

> "اگر درباره‌ی زمان حال، فقط امروز و نه چیز دیگری می‌نویسید، پس بنظر می‌رسد تنها با یک سکون مواجه هستید؛ اما اگر شروع به توصیف جریان تاریخ کنید، اگر اقدام به نوشتن درام‌هایی کنید که گذر زمان را دربرمی‌گیرند، آنوقت به حس حرکت دست پیدا می‌کنید، حس تحول اجتماعی؛ و آن ناامیدی سطحی که از رویارویی با روز و تنها روز و اطاق و تنها اطاق ناشی می‌شود، به مرور از بین می‌رود و نویسنده می‌تواند بجای آن اثری از حرکت و تغییر ارائه دهد." (۱۹۷۸: ۶۱)

نمایش‌نامه‌ی **فنشِن**[14] (۱۹۷۵) نمونه‌ای از این حرکت و تغییر است. هِر **فنشن** را در سال ۱۹۷۵ برای شرکت سهامی عام نگاشت. این اثر بر مبنای کتاب ویلیام هینتون[15]، اثر تاریخی ششصدصفحه‌ای

از تجربیات یک روستای چینی در طول اجرای طرح اصلاحات ارضی است که باعث تغییر ساختار اجتماعی چین در اواخر دهه‌ی ۱۹۴۰ شد. اثر هینتون نشان می‌دهد که چگونه قشر عقب‌مانده‌ی کشاورز فرصت پیدا کرد تا با به‌کارگیری فنون خودانتقادی و ارزیابی علنی، کنترل امور خود را به‌دست گیرد. هِر در نسخه‌ای که از این اثر بازآفرینی می‌کند، تصویری کم‌وبیش مثبت از انقلاب مائوئیستی چین ارایه می‌کند. اثر او درباره‌ی گروهی دهقان چینی است که تلاش می‌کنند خود را با پیامدهای انقلاب یعنی گذار از مالکیت خصوصی به عمومی وفق دهند. به‌عبارت‌دیگر، هِر در این اثر به دنبال نشان دادن نحوه‌ی نظارت یک جامعه‌ی دموکراتیک بر خود به‌منظور تضمین دموکراسی حقیقی است. این دستاورد آرمان‌گرایانه در **فنشن** به کلام بلومر، با نشان دادن درهم‌تنیدگی عرصه‌ی عمومی و خصوصی و یا زندگی فردی و اجتماعی به‌منصه‌ی‌ظهور رسیده است. درواقع با عطف به نظریات بلومر، نمایش‌نامه‌ی هِر به تماشای حرکتی از دانش محدود و نسبی به دانش عمومی، از حرکت خودجوش به عمل یا کنش هدفمند و هدایت‌شده و از موفقیت محدود به موفقیت جامع و فراگیر نشسته است. تلاش مقالهٔ حاضر بر آن است که نشان دهد چگونه با بازخوانی نمایش‌نامه **فنشن** در سایه نظریهٔ "تعامل‌گرایی نمادین" بلومر و "کنش مشترک" می‌توان به درکی جامعه‌شناختی از اثری رسید که به دنبال ریشه‌یابی تحولات اجتماعی در بستری سیاسی- تاریخی است. مقاله در مجموع به دنبال نشان دادن روندهای افت‌وخیز و آزمون‌وخطای چهره‌ها درراستای کنش مشترک یا عمل جمعی روستاییان است. بررسی حاضر برآیندهای تز و آنتی‌تزگونه تمرین این کنش را به تماشا می‌نشیند و نشان می‌دهد که چگونه عینیت‌بخشی در راستای رسیدن به ایده‌ال اجتماعی از طریق تمرین های دسته‌جمعی به برساخت‌های مدام‌درحال‌تعدیلی می‌انجامد که نتیجه آن شناخت بهتر خود و نیز شناخت نیاز انسان ها در روند دموکراتیزه کردن جوامع‌شان است. در ادامه به پیشینه‌ی پژوهشی در باب مطالعاتی که در ایران به‌طورمجزا بر روی هربرت بلومر و دیوید هِر انجام شده، پرداخته و با اشاره به ضرورت مطالعاتی مشابه آن‌چه در این مقاله آمده به بحث و بررسی آرا بلومر بر **فنشن** پرداخته خواهد شد.

پیشینه‌ی پژوهش

پژوهش درباره‌ی نظریات جامعه‌شناسی هربرت بلومر به سال ۷۸ در ایران برمی‌گردد و از آن‌زمان تاکنون مطالعاتی در قالب پایان‌نامه، تألیف مقاله و ترجمه انجام شده است. تاکنون هیچ‌یک از آثار بلومر که مهم‌ترین آن شامل **تعامل‌گرایی نمادین: منظر و روش**[16] (۱۹۶۹) و یا **جورج هربرت مید و سلوک انسان**[17] (۲۰۰۴) هستند، به‌طورکامل در ایران ترجمه نشده‌اند. تنها حسین ابوالحسن تنهایی که یکی از شاگردان بلومر و از پژوهشگران جدی در معرفی اندیشه‌های او در ایران است، در تألیف ترجمه‌ای با عنوان **هربرت بلومر و کنش متقابل‌گرایی نمادی (نگاه اول)** (۱۳۸۸) با ترجمه‌ی چند مقاله از کتاب **تعامل‌گرایی نمادین** سعی در شناساندن این جامعه‌شناس به مجامع دانشگاهی ایران داشته است. او در مقدمه‌ی کتاب اشاره می‌کند که تاکنون کار پژوهشی جدی در

معرفی آثار بلومر در ایران انجام نشده است و ترجمه‌هایی که از او صورت گرفته یا نادرست‌اند یا نتوانسته‌اند آرا او را صحیح منتقل کنند. از دیگر آثاری که در حوزه‌ی معرفی جامعه‌شناسان غربی است و در آن‌ها به‌صورت موردی به بلومر و آرا او اشاره شده، می‌توان به **نظریه‌های نوین جامعه‌شناختی** (۱۳۹۴)، نوشته جاناتان اچ ترنر [۱۸] و ترجمه‌ی علی‌اصغر مقدس و مریم سروش، **نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر** (۱۳۸۲) نوشته جورج ریتزر [۱۹]، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، **تفکر نظری در جامعه‌شناسی** (۱۳۸۵) به نویسندگی ویلیام اسکیدمور [۲۰] و ترجمه‌ی علی‌محمد حاضری و دیگران، **متفکران بزرگ جامعه‌شناسی**(۱۳۸۳) نوشته راب استونز [۲۱]، ترجمه‌ی مهرداد میردامادی، و **نظریه‌ی جامعه‌شناسی دوران معاصر** (۱۳۹۳) نوشته جورج ریتزر و ترجمه‌ی هوشنگ نایبی اشاره کرد. رسالاتی نیز با محوریت بلومر نوشته شده‌اند که بیشتر آن‌ها تلاش کرده‌اند تا با بهره‌گیری از آرا بلومر در باب تعامل‌گرایی نمادین به بررسی شرایط بومی یا فرهنگ بومی بپردازند [۲۲]. شانزده مورد مقاله نیز درباره‌ی هربرت بلومر به دست آمد که به صورت یادداشت در روزنامه‌ها و مقالات علمی و پژوهشی موجودند. این مقالات یا به معرفی بلومر و نظریات او می‌پردازند یا ازمنظر آرا او به بررسی مسایل سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بومی در ایران پرداخته‌اند. ازجمله‌ی این پژوهش‌ها می‌توان به "بررسي نقش كاركردي ساختار گروه درماني اعتياد در بازپروري منش و كنش معتادان (مطالعه موردی: جمعیت رهپویان رهايي در تهران، ۱۳۸۹)" نوشته‌ی حسین ابوالحسن تنهایی [۲۳]، "هویت: رویکردها و نظریه‌ها" نوشته‌ی بهزاد دوران و منوچهر محسنی [۲۴]، «تخیل جامعه‌شناختی هربرت بلومر از نگاه ابوالحسن تنهایی" به تلخیص و گردآوریِ کامبیز پارتازیان [۲۵]، "بررسی نقش محرومیت نسبی در ایجاد رفتار جمعی جوانان شهر کرمانشاه بر اساس نظریه‌ی تعامل‌گرایی بلومر" نوشته‌ی گلمراد مرادی و بهمن سعیدی‌پور [۲۶] و «جامعه‌شناسی چون زمینی بادخیز" به نویسندگی روزبه صدرآرا در روزنامه شرق [۲۷] و "تعامل با تماشاگر و زیرساخت‌هاي اجتماعي" نوشته‌ی شراره گل محمدي در روزنامه رسالت [۲۸] اشاره کرد.

درباره‌ی دیوید هِر نیز، پیشینه‌ی پژوهش‌های انجام‌شده در ایران به سال ۸۲ برمی‌گردد که نشان از نوپایی آن دارد. به‌نظر می‌رسد جایگاه هِر در حوزه‌ی فیلمنامه‌نویسی در ایران شناخته‌شده‌تر از حضور او در ادبیات نمایشی است. شاید دلیل آن فیلمنامه‌نویسی او برای **ساعت‌ها** [۲۹] (۲۰۰۲) که با استفاده از روایت‌های پسامدرنی به داستان زندگی ویرجینیا وولف[۳۰] و رمان **خانم دالووی**[۳۱] (۱۹۲۵) می‌پردازد، باشد[۳۲]. دو نمایش‌نامه‌ی مهم دیگر او که هالیوود آن‌ها را به فیلم درآورده **فراوانی**[۳۳] (۱۹۷۸) و **شعف پنهان**[۳۴] (۱۹۸۸) هستند. **فراوانی** به همراه نمایش‌نامه‌ی **نفس زندگی**[۳۵] (۲۰۰۲) به فارسی نیز ترجمه شده‌اند. **نفس زندگی** داستان زندگی دو زن در رابطه با مردی است که معشوق یکی و شوهر دیگری است. داستان به رویارویی دو زن می‌پردازد که همان‌گونه که هِر می‌گوید با پیشینه‌ی کاملاً متفاوت از یکدیگر، با تجربه‌ای مشترک، روی‌به‌سوی آینده‌ای دارند که در ساختن آن با یکدیگر شریکند. (نقل از ویکی‌پدیا). **فراوانی**، در فرمی اپیسودی به روایت

زندگی سوزان تراهرن[۳۶] زنی انگلیسی که در دوران جنگ جهانی دوم به‌عنوان رابط ارسال پیام در جبهه‌ی متفقین همکاری می‌کرد، می‌پردازد. داستان زندگی سوزان در سال‌های پساجنگ، داستان سرگشتگی انسان معاصر و معناباختگی زندگی او در پس عصیان‌های اوست. **فراوانی** علاوه‌برآنکه تصویری بازاندیشانه از پوچی زندگی کسانی است که مستقیماً درگیر جنگ بوده‌اند، نقدی آگاهانه بر بازی‌های سیاسی و رویکردهای استعماری دهه‌ی شصت و هفتاد میلادی نیز دارد. مقالهٔ حسین پیرنجم‌الدین با عنوان "آرمان‌گرایی در بن‌بست: نگاهی به نمایش‌نامه‌ی **فراوانی** اثر دیوید هِر"[۳۷] نیز به بررسی آثار هِر و نیز نمایش‌نامه‌ی **فراوانی** با محور چهره سوزان تراهرن می‌پردازد. پایان‌نامه‌ای نیز در مقطع کارشناسی‌ارشد با عنوان "مروری بر شرق: بررسی نمایش‌نامه‌های منتخب دیوید هِر" به نویسندگی بهاره آزاد و راهنمایی حسین پیرنجم‌الدین به نگاه شرق‌شناسانه هِر درباره‌ی مسایل مربوط به شرق که در آثار نمایشی او به‌وفور یافت می‌شوند، پرداخته است [۳۸]. درمجموع دیوید هِر، مانند بسیاری از نمایش‌نامه‌نویسان نیمهٔ دوم قرن بیستم چندان در ایران شناخته‌شده نیست. کاری از او بر صحنه‌های تئاتر ایران به اجرا نرفته و تعداد مقالات علمی-پژوهشی که به شکل تخصصی و دانشگاهی به آرا او بپردازند به اندازهٔ انگشتان یک دست هم نیست. این درحالی است که هِر به‌سبب علاقه به مسایل سیاسی اجتماعی شرق، نگاهی منتقدانه نسبت به رفتار استعماری-امپریالیستی غرب دارد. هِر در **ساعت عمودی**[۳۹] (۲۰۰۶) از جنگ عراق می‌نویسد و دلایل حمله آمریکا به عراق را زیرسؤال می‌برد. محل وقوع داستان **نقشه جهان**[۴۰] (۱۹۸۵) دهلی است - جایی که قرار است کنفرانس یونسکو برای تأمین امنیت و صلح جهانی برقرار شود. هِر با قرار دادن دیالکتیکی پویا و جدلی بین سخنگویان جناح‌های مختلف سیاسی از نومارکسیست‌های دوآتشه تا غرب‌زدگان شرقی، سیاست‌های خیرخواهانه‌ی غرب را زیرسؤال می‌برد. **فراوانی** اشارات متعددی به کشورهای آفریقایی، آسیایی و حتی ایران دارد. **فَنشِن** نمایش‌نامه‌ای از همین نوع است که به بررسی راهکارهای سیاسی مارکسیسم در روستایی در چین می‌پردازد و به‌این‌ترتیب به شکلی تلویحی نقبی بر لیبرالیسم اقتصادی و سیاسی غرب می‌زند. این مقاله تلاش می کند دو فقدان مهم در مطالعات انجام‌شده که در بالا به آن‌ها اشاره شد را پر کند: نخست آنکه تاکنون و طبق پژوهش‌هایی که نویسندگان این مقاله انجام داده‌اند، هیچ مطالعه‌ای درباره امکان بررسی آرا بلومر در ادبیات‌نمایشی انجام نشده است و دوم آنکه تاکنون هیچ مطالعه جامعه‌شناختی در ایران درباره آرا هِر انجام نشده است. این درحالی است که هِر به‌سبب رویکرد اجتماعی و انتقادیش به‌ویژه درباره جهان شرق، ماخذ بسیار مناسبی برای مطالعات جامعه‌شناختی است. مقاله حاضر علاوه‌برآنکه تلاش می کند هِر را به‌عنوان یک نمایش‌نامه‌نویس به خوانندگان ایران معرفی کند، در تلاش است تا نقبی جامعه‌شناختی به نوع تعاملات انتقادی او در این‌باره بزند و الگوی رفتاری او را در نگارش نمایش‌هایی این‌چنینی نشان دهد.

روش پژوهش

مطالعه مقاله حاضر، یک بررسی تطبیقی است که در حوزه مطالعات ادبیات‌تطبیقی انجام می‌شود. روش تطبیق این پژوهش به شیوه مکتب آمریکایی است که بنیان آن نخستین‌بار توسط رِنِه ولک (۱۹۰۳ – ۱۹۹۵) در دومین کنگره بین‌المللی ادبیات‌تطبیقی در سال ۱۹۵۸ گذاشته شد. انوشیروانی رویکرد این مکتب را مطالعه ارتباطات ادبی بین فرهنگ های مختلف و در ارتباط با سایر رشته‌های علوم‌انسانی و هنرهای‌زیبا، "مانند تاریخ، فلسفه، ادیان، زبان شناسی، روان شناسی، پیکرتراشی، جامعه شناسی، نقاشی، سینما، موسیقی و سایر هنرها" (انوشیروانی:۱۳) تعریف می کند. بررسی انجام‌شده در این مقاله با مطالعه کتاب‌های اصلی، مقالات، رساله ها و آثار ترجمه‌شده، انجام شده است.

بحث و بررسی

نمایش‌نامه‌ی **فَنشِن** ثبت خلاقی از رویدادی تاریخی است که در روستایی واقع در جنوب غربی پکن گذشته است. هِر در ابتدای نمایش به واژه فنشن می‌پردازد: مانند هر انقلابی که واژگان خود را می‌آفریند، انقلاب چین واژه‌ی جدیدی با عنوان "فنشن" خلق کرد. فنشن در لغت به معنی "چرخاندن بدن" و یا "مسئولیت بر دوش کسی نهادن" است (فَنشِن، پرده ۱: ۵). در دوران انقلاب از این واژه برای توصیف تفکر افراطی جدید در بحبوحه‌ی انقلاب استفاده می‌شد و "برای صدها میلیون دهقان فقیر چینی که هیچ سهمی در اراضی کشاورزی نداشتند، "فنشن" به معنی مقاومت و ایستادگی، دور انداختن یوغ بندگی ملاکان و بدست آوردن زمین کشاورزی، کالا، چهارپا و مسکن بود. اما در عین حال معنی واژه‌ی "فنشن" از این هم فراتر می‌رفت و می‌توانست به معنای دخول به یک دنیای جدید باشد" (فنشن، پرده۱: ۵). به‌همین‌دلیل است که می‌توان، به کلام دیگر، "فنشن" را داستان سفر پیدایش دنیای تازه‌ی دهقانان روستای لانگ بُو [۴۱] و گزارش روند طبیعی تجارب اجتماعی دانست که آنان در این دنیای تازه کمونیستی می‌اندوزند. به‌همین‌دلیل اینس، **فنشن** را "اثری اتخاذ شده از شرح واقعی تأثیر کمونیسم در یک روستای چینی می‌داند" و براین‌باور است که "صحنه‌های این نمایش مراحل مختلف یک فرآیند اجتماعی را به تصویر می‌کشند و نه ترتیب و توالی منطبق با علت و معلول را" (۲۰۰۲: ۴–۲۲۳).

جان‌مایه‌ی داستان، گذر دهقانان روستای لانگ بُو از پروسه‌ی دشوار فنشن یا همان ساختاربندی مجدد کل اجتماع پس از پایان اشغال چین توسط ژاپنی‌ها و نیز شکست حزب ملی‌گراست. این واقعه فرصتی فراهم می‌کند تا دهقانان با استفاده از فضای آزادی که به وجود آمده به دنبال مجازات هموطنان خائن و سپس تشکیل گروه‌های بحث جمعی برای بررسی شرایط موجود و یافتن راه‌حلی باشند. پس از اعتراض و مقاومت در برابر زیاده‌خواهی‌های ملاکان سابق و درنهایت دخل‌وتصرف در اموال آنان و مجازات ملاکان، انجمن دهقانانی تشکیل می‌شود که وظیفه‌ی نظارت بر تقسیم اموال و دارایی‌های ملاکان و ارزیابی نیازهای جامعه را به‌عهده می‌گیرد تا آن‌چه چینیان آن را فنشن

یا بهبود وضع معیشتی دهقانان می‌نامند، تحقق یابد. در این مسیر وقایع زیادی رخ می‌دهد و اهالی لانگ بُو، اندک‌اندک با آزمون‌وخطا می‌آموزند خود را اصلاح کنند و درصدد رفع کاستی‌ها برآیند. آنان در هر مرحله از تجربه‌ی نوی سیاسی، اقتصادی و اجتماعی‌شان به درکی پویاتر و پیچیده‌تر از شرایط موجودشان می‌رسند و تلاش می‌کنند تا با برقراری رابطه‌ای دیالکتیک با ماحصل تغییراتی که در برهه‌های مختلف به‌دست آمده، تصمیماتی راه‌گشاتر برای آینده‌ی روستا بگیرند. این مسیر، مسیر تجربه‌ای جمعی است و بنابراین تصمیماتی جمعی و تغییراتی جمعی نیز به همراه دارد. درواقع تغییراتی که در ساختار اجتماعی روستای لانگ بُو حاصل می‌شود، ناشی از عمل یا کنش جمعی دهقانان است، دهقانانی که می‌آموزند تفکر کنند، اعتراض کنند، مقاومت کنند، حق خود را از نظام فئودالی حاکم بر روستا پس بگیرند و درنهایت موفق به ریشه‌کنی این نظام از روستا شوند. هرچند که دراین‌گذر اشتباهاتی نیز از دهقانان سر می‌زند اما آنان که تا پیش‌ازاین منفعل و برده‌وار در انقیاد اصحاب قدرت‌های مألوف سیاسی و اقتصادی بودند، پس از پایان اشغال روستا و دردست گرفتن قدرت، به افرادی فعال و عمل‌گرا تبدیل می‌شوند. درهرحال آنچه مهم و دشوار است "شروع" است و اتفاقاً دهقانان همین گام دشوار را برمی‌دارند. نکته قابل‌توجه این است که آن‌ها در راهی که درپیش گرفته‌اند، منفرد و مجزا "عمل" نمی‌کنند بلکه "گروهی" پیش می‌روند و همین عامل درنهایت باعث ریشه‌کن شدن نظام فئودالی می‌شود. دهقانان با "کنش یا حرکت گروهی" موفق می‌شوند بر بسیاری از مشکلات حاکم بر روستا فائق آیند، هرچند در این راه گرفتار مشکلاتی نیز می‌شوند. هربرت بلومر این پدیده در روستای لانگ بُو را "تعامل‌گرایی نمادین" می‌نامد.

به‌نظر بلومر، جامعه از ساختارهای کلان مانند فرهنگ و نظم اجتماعی تشکیل نمی‌شود. اساس جامعه را باید در کنشگران و کنش‌هایشان یافت: "جامعه‌ی انسان را باید متشکل از انسان‌های کنشگر به شمار آورد و حیات جامعه را باید متشکل از کنش‌ها دانست" (بلومر، ۱۹۶۹: ۸۵). حیات گروهی به باور بلومر "مجموعه‌ای از فعالیت‌های جاری" است اما این فعالیت‌های جامعه از دسته‌ای از اعمال جداازهم تشکیل نشده است. کنش جمعی هم وجود دارد که شامل "افرادی که جهت کنش‌شان با هم سازگار است... و نه فقط به خودشان بلکه به یکدیگر نیز علامت می‌دهند" می‌شود (بلومر، ۱۹۶۹: ۱۶). مید این نوع رفتار جمعی را "عمل اجتماعی"[۴۲] و بلومر آن را "کنش مشترک"[۴۳] می‌نامد. کنشی که به عقیده‌ی مینس، "کلید درک برداشت بلومر از سازمان‌های کلان متکی بر آن است" (نقل در ریتزر، ۱۳۹۳: ۵۱۴). به باور بلومر، کنش مشترک مجموع کل اعمال فردی نیست و ماهیت خودش را دارد. هم‌چنین کنش مشترک نسبت به کنشگران و کنش‌هایشان، بیرونی و یا اجباری نیست بلکه توسط آنان آفریده می‌شود. ازنظر بلومر، مطالعه‌ی کنش مشترک قلمرو کار جامعه‌شناس است (ریتزر، ۱۳۹۳: ۱۴-۵۱۳).

یکی از کنش‌های مشترکی که در سطح کنشگران روی می‌دهد و دامنه‌ی تأثیرات آن به‌صورت کلان

در زیست اجتماعی انسان دیده می‌شود، براندازی یک نظام سیاسی، اقتصادی و دراندازی نظامی تازه و متفاوت از آن است. پدیده‌ای که با نام انقلاب از آن یاد می‌شود. انقلاب موضوع داستان هِر در **فنشن** است. بسیاری **فنشن** را "نمایشی کلاسیک درباره‌ی انقلاب" می‌دانند (هومدِن، ۱۹۹۵: ۳). اما این انقلاب خود از زیرساخت‌های کوچک‌تری تشکیل می‌شود که واسطه‌ای بین کنشگران آغازین و ماهیت کلی انقلاب می‌شود و به تمام این تعاملات اجتماعیِ جهت‌دار، ساختاری بوروکراتیک، طبقه‌بندی‌شده و قابل‌فهم می‌دهد. در **فنشن** این زیرساخت‌ها که واسطه‌ی انتقال تأثیر کنشِ کنشگران به ساختار کل انقلاب هستند، در احزاب سیاسی تعریف می‌شوند. آرمان‌های سیاسی در **فنشن** به‌عنوان یک الگو و مدل در قالب دو حزب ملی‌گرا و حزب کمونیست بروز می‌کنند. در طول داستان هریک از این دو حزب راست‌وچپ، کنش مشترکِ خاص خود را ازسوی روستاییان به‌همراه دارد. ازاین‌به‌بعد، این عمل یا کنش جمعی، گروهی یا مشترک روستاییان است که ماهیت حزب را تعیین می‌کند. بنابراین، حزب فقط نقش هدایت‌گر و رهبری دارد و انقلاب به‌عنوان یک کنش کلان برخاسته از کنش‌های جمعی خرد است که در قالب احزاب سیاسی ساماندهی و مدیریت می‌شوند.

در **فنشن**، اولین مرحله از این کنش مشترک، برگزاری جلسات علنی برای اولین‌بار ظرف بیست سال گذشته در روستاست. در فرآیند دردست‌گیری قدرت، دهقانان ترغیب می‌شوند آن‌هایی را که در طول هشت سال جنگ با ژاپن هم‌دست بوده‌اند، در ملأعام محاکمه کنند. این محاکمه‌ها که با انگیزه‌های شخصی انجام می‌شوند و رویکردی انتقام‌جویانه دارند، از سلسله‌مراتب مدنیتی که در جوامع توسعه‌یافته از آن به‌عنوان حقوق شهروندی یاد می‌شود، برخوردار نیستند[۴۴]. مرحله‌ی بعدی کنش مشترک در فرآیند انقلاب دهقانان، "کادر رهبری" روستاست که نخستین تشکل سیاسی و هدایتی است که به سرکردگی یولای[۴۵]، تیئن- مینگ[۴۶] و من- هِسی[۴۷] تشکیل می‌شود. هسته‌ای سیاسی که هدف آن دستیابی به چیزی فراتر از اقدامات تنبیهی گناهکاران است. لیو[۴۸] دبیر حزب کمونیست برای نظارت بر تشکیل این انجمن وارد روستا می‌شود. روستاییان به مدت سه روز با یکدیگر مذاکره می‌کنند. لیو و تیئن، مینگ حامی محلی او، ضمن سخنرانی مدام سؤالاتی را مطرح می‌کنند و برای اولین‌بار دهقانان را وامی‌دارند به خودشان فکر کنند: "شما باید خودتون حساب کتاب کنید. اگر می‌خواهید به مردم خدمت کنید، بایستی فکر کنید" (فَنشِن، پرده ۱: ۲). دهقانان در پایان گفت‌وگوهایشان مصمم می‌شوند از پرداخت اجاره به ملاکان سر باز زنند و در اقدامی نمادین، پرچم سرخی را که روی آن نوشته شده "فنشن" به اهتزاز درمی‌آورند. دور بعدی کنش مشترک، مقابله و رویارویی دهقانان و ملاکان است. زمانی‌که دهقانان از پرداخت اجاره امتناع می‌کنند، ملاکان ابتدا رویکردی تدافعی و تهدیدآمیز به‌خود می‌گیرند، اما خیلی زود ناچار می‌شوند طلاهای پنهان، پول، آرد و نمک احتکارشده را به دهقانان تسلیم کنند. یک‌بار دیگر، عکس‌العمل دهقانان سنجیده نیست؛ توحش آن‌ها در مقابل ملاکان قابل‌توجه است: "از هفت ملاک لانگ بُو،

سه تاشون بعد از اینکه تا حد مرگ بوسیله‌ی انجمن دهقانان کتک خوردند، مردند. دو تای دیگه هم وقتی از زمین‌هاشون بیرونشون کردند، از شدت گرسنگی مردند" (فَنشِن، پرده ۱: ۳۱).

مرحله‌ی بعدیِ کنش مشترک (یکی از ویژگی‌های مشترک انقلاب‌ها در رویکرد رادیکالی آن‌ها برای تأمین سعادت – در این‌جا فنشن‌سازی – و دستیابی سریع به آرمان‌شهری زمینی)، "حرکت از جهنم به سوی بهشت است" (فَنشِن، پرده ۱: ۳۴). این روند که با آزمون‌وخطا همراه است با تقسیم ثروت اندوخته‌ی ملاکان میان دهقانان شروع می‌شود. چند کنش اشتباه ازسوی مردم و نیز سرکردگان سیاسی آن‌ها صورت می‌گیرد: اول آنکه قانونی وجود دارد که بر اساس آن کالاها نه با توجه به نیاز دهقانان بلکه با عطف به شکایات آنان از ملاکان توزیع می‌شوند. این باعث می‌شود کسانی مانند هسوا چن[۴۹] که خجالتی هستند و نمی‌توانند صحبت کنند، سهم زیادی نبرند. دوم، رهبران حزب در اقدامی مشترک تصمیم می‌گیرند بدون مشورت با دهقانان، مهمان‌سرا را در اختیار خود بگیرند. گرچه قرار است مهمان‌سرا به نفع انجمن دهقانان مدیریت شود، اما این اقدام رهبران کمونیست اولین حرکت به‌ظاهر فروتنانه‌ی آن‌ها برای جایگزینی "ثروتمندان قدرتمند" با "قدرتمندان ثروتمند" است (پَترسون، ۲۰۰۳: ۱۳۳). سوم، زمانی‌که دهقانان فقیر و گرسنه شکل مصرف سهم خود را انتخاب می‌کنند، نشان می‌دهند که نحوه‌ی تصمیم‌گیری آن‌ها نه بر اساس نیازهای مادی‌شان بلکه به‌شکل‌نامعقولی بر پایه‌ی سرکوب‌های روانی آنان استوار است: یکی کت یک ملاک را به‌عنوان سهم برمی‌دارد و دیگری یک دیگ بزرگ، خیلی بزرگ‌تر از آن‌چه که موردنیاز اوست. این‌ها همگی زنگ خطری در کنش سیاسی نظم جدید به‌شمار می‌آیند. رویکرد هِر در نشان دادن انقلاب فنشن رویکردی بازاندیشانه است و او سر آن ندارد که **فنشن** به‌مثابه‌ی متنی ایدئولوژیک که به دنبال تبلیغی پروپاگاندایی و چشم‌وگوش‌بسته از سیاست‌های کمونیستی است، باشد. ویژگی تمام نمایش‌نامه‌هایی که هِر در آن‌ها به‌طورمستقیم به مسایل سیاسی و تمرینات عملی آن در جوامع گوناگون می‌پردازد، پایبندی به نوعی دیالکتیک پویا و جدلی در بطن آن‌هاست. این دیالکتیک که به‌عنوان پیش‌نیاز ضروری و بسترساز راهکارهایی بهتر برای جامعه‌ای ایده‌آل‌تر است به‌شکل‌تلویحی نقدی جدی است بر آن‌چه در دنیای واقع در تمرین این سیاست‌ها می‌رود. او بر این باور است که، "تئاتر بهترین روش نشان دادن شکاف میان آن‌چه که بیان می‌شود و آن‌چه که به‌منصهٔ‌ظهور می‌رسد، است. گرچه ممکن است هم‌چو دندان کج‌ومعوج و لق به‌نظر بیاید، اما همواره یک پتانسیل به‌مراتب سالم‌تر از برخی دیگر از گونه‌های هنری ضعیف‌تر و رها شده به‌شمار می‌رود." (هِر، ۱۹۷۸: ۶۰)

دنیای تئاتر برای هِر این امکان را فراهم می‌کند تا به بررسی آسیب‌شناسانه‌ی آرمان‌گرایی‌های افراطی و بسته‌ای که راه را بر هرگونه خودانتقادی می‌بندند، بپردازد. ازاین‌رهگذر، تئاتر هِر این امکان را فراهم می‌کند تا شکاف آرمان‌گرایی تئوریک و تمرین عملی آن به‌خوبی شناخته شود.

این رویکرد هِر درواقع نشان از باور به‌نوعی انعطاف‌پذیری در بستر روابط و کنش انسان‌ها با

اشیاء، محیط و دیگر انسان‌ها دارد. ویژگی که بلومر نیز آن را یکی از مؤلفه‌های مهم کنش مشترک می‌داند. بلومر بر این باور است که عمل مشترک تقریباً به‌طورکامل انعطاف‌پذیر است (ریتزر، ۱۳۹۳: ۵۱۴). او ساختارهای کلان را تنها چهارچوب‌هایی می‌داند که "جنبه‌های واقعاً مهم زندگی اجتماعی یعنی کنش و کنش متقابل در درون آن رخ می‌دهد. این ساختارهای کلان شرایط و محدودیت‌هایی برای کنش انسانی تعیین می‌کنند، اما تعیین‌کننده‌ی خود این کنش‌ها نیستند" (ریترز، ۱۳۹۳: ۵۱۴). ازنظر بلومر انسان‌ها نه در ساختارها بلکه در موقعیت‌ها عمل می‌کنند و ساختارهای کلان ازآن‌جهت اهمیت دارند که موقعیت‌ها را برای کنش کنشگران به‌وجود می‌آورند. بلومر، بااین‌حال این الگوها را ثابت و قطعی نمی‌داند و کنش کنشگران را هر آن واجد رفتارهای تجویزنشده‌ای می‌داند که به اندازه‌ی رفتارهای ازپیش‌تعریف‌شده و جاافتاده، طبیعی و اصیل هستند و تکرار می‌شوند (ریترز،۱۳۹۳: ۵۱۵). در روابط اجتماعی-سیاسی که هِر در میان روستاییان لانگ بُو به تصویر کشیده، همین حکم جریان دارد. این انعطاف‌پذیری در دو سطح قابل‌بررسی است: نخست، در سطحی فرانمایشی و در همان سیاست‌های دیالکتیکی و جدلی هِر در مواجهه با توتالیتاریسمی که گریبانگیر ایدئولوژی‌های چپ در تمرین‌های عملی آن‌هاست. نوعی توصیه به نگاهی بازاندیشانه و انعطافی که همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، به دنبال بیان این شکاف در تمرین نظری و عملی سیاست‌های این‌چنینی در خارج از دنیای نمایش است. دوم، در خود چهره‌های نمایش و همان رویه‌ی آزمون‌وخطایی که در کنش کنشگران و نمایش پررنگ اشتباهات آن‌ها به‌منصه‌ی‌ظهور می‌رسد. هِر با قرار دادن گام‌به‌گام چهره‌ها در موقعیت‌های تازه‌ای که سیاست‌های کلان کمونیسم در لانگ بُو آن‌ها را آفریده و دریافت رفتارهای ازپیش‌تعیین‌شده و جاافتاده‌ی آن‌ها را می‌طلبد، رفتارهای تجویزنشده‌ی آن‌ها را نیز نشان می‌دهد. ازاین‌رهگذر، در چهارچوب دیالکتیک هِر، هر موقعیت پیش‌آمده در روستا نهادی است که برنهاد آن رفتار غیرقابل‌پیش‌بینی و گاهی اشتباه روستاییان است. تعامل این نهاد و برنهاد به برابرنهادی می‌انجامد که سبب می‌شود روستاییان در هر گام با دیدن تجربه‌ها و عکس‌العمل‌ها، رویکرد جدیدتری را که رفع‌کننده‌ی نقص‌های پیشین باشد در پیش گیرند. این روند دیالکتیکی در ادامه‌ی داستان در کنش بعدی روستاییان برای یافتن یک ایدئولوژی منسجم سیاسی، به‌طورخاص ایدئولوژی کمونیستی، نشان داده شده است. در فصل تازه‌ای از روند کنش مشترک دهقانان لانگ بُو، تیئن مینگ، با افشای اینکه خود یکی از اعضای حزب کمونیست است و اذعان به اینکه "بدون وجود حزب، روستا یه آش شلم شورباست" به دنبال عضوگیری در حزب است. ازجمله تأثیراتی که حزب در سطح نظری به دنبال آن است در کلام تیئن مینگ می‌آید:

"حزب باید ستون روستا باشه. باید آموزش بده، مطالعه کنه، نهادهای مردمی به پا کنه. انجمن دهقانان، دولت روستایی، انجمن زنان، نیروی مقاومت ملی مردمی؛ باید همهٔ اونها رو با هم هماهنگ کنه و یه خط روشن برای دنبال کردن بهشون بده. سیاستی که هر کی رو که می‌شه متحد

کرد متحد کنه. بدون وجود حزب، روستا یه آش شلم شوربا‌ست. اعضای اون باید زودتر از خواب بیدار بشن، سخت‌تر کار کنند، جلسات بیشتری شرکت کنند، دیرتر از هر کس دیگه‌ای بخوابند و قبل از هر کس دیگه‌ای نگران بشن. ما باید به بهترین شکل سازماندهی بشیم، و جدی‌ترین گروه تو روستا باشیم...." (فَنشِن، پرده ۱: ۲۵)

این تصمیم ایده‌آلی است که در سطح نظریه گرفته می‌شود اما کنش مشترکی که در این‌راستا به اجرا درمی‌آید با تمام پیشرفتی که دارد دچار تناقضاتی در عمل می‌شود که خارج از چهارچوب‌های معهود کنش‌های تکرارشونده‌ی الگوواری است که انتظار می‌رود ساختارهای کلان این‌چنینی در کنشگران به‌وجود بیاورند. مثلاً، در پرده‌ی دوم یولای در مقابل اعضای حزب از اقتدار خشونت‌آمیز و کلام موهن علیه عروسش استفاده می‌کند اما اعضاء هیچ‌گونه مداخله یا اظهارنظری درخصوص رفتار زننده‌ی یولای نمی‌کنند. یا وقتی در سال ۱۹۴۸ تیم کاری ازسوی حزب برای معرفی پیش‌نویس جدید قانون اراضی کشاورزی و نیز برای نظارت بر حزب وارد روستا می‌شود، جوان‌ترین عضو تیم تا پای مرگ موردضرب‌وشتم قرار می‌گیرد. ظن و گمان‌ها بدون ارایه‌ی ادله‌ی محکمه‌پسندی بلافاصله به یولای و پسرش معطوف می‌شود (فَنشِن، پرده ۱: ۳-۳۲). در اقدامی افراطی‌تر، هو[۵۰]، رهبر حزب کار با استناد به این واقعه، "اینجا فاسد شده باید از نو شروع کنیم" (فَنشِن، پرده ۱: ۳۵)، قوانین سفت و سختی را بر روستا تحمیل می‌کند. مثلاً دعوت مردم برای شرکت در جلسات تا آنجا پیش می‌رود که صورتی اجباری می‌گیرد و مردم با کتک و چماق روانه‌ی جلسات می‌شوند. وقتی جلسات محاکمه‌ی گیت[۵۱] ازسوی تیم کار برای نظارت، اصلاح و تنبیه اعضای بومی حزب در روستا تشکیل می‌شوند، هو با اشتباهاتی که در روند این محاکمه مرتکب می‌شود ازسوی رئیس حزب، چِن[۵۲]، به "افراطی‌گریِ چپ" (فَنشِن، پرده ۲: ۵۰) متهم می‌شود. چِن، افراط هو را در محکوم کردن یولای و پسرش بدون شواهد مستند و بر اساس شایعه و شک، ورود به روستا با این پیش‌فرض که همه‌چیز به فساد کشیده شده، محکوم کردن کادر روستا بر اساس شهادت کسانی که ادلهٔ محکمه‌پسندی نداشتند و روابط شخصی خصمانه‌ای با اعضای کادر داشتند، می‌داند (فنشن، پرده ۱: ۳۳- ۳۲). چنین اشتباهاتی را می‌توان از همان منظر دیالکتیکی که بین نهاد (نظریه‌پردازی‌های ایدئولوژیک) و برنهاد (تمرین عملی آن در روستای لانگ بُو) برقرار است، ملاحظه کرد. یکی از ایرادات مهمی که بلومر در سطح روش‌شناسی به روش علم‌گرایی بی‌تفاوت وارد می‌کرد همین غیرانعطاف‌پذیری این روش‌ها و "برهمبستگی ساده‌انگارانه‌ی متغیرها" (ریتزر، ۱۳۷۴: ۵۱۵) بود. او با مخالفت با طرح‌های نظری انتزاعی که فارغ از واقعیت‌ها و در محیط‌های آزمایشگاهی بسته انجام می‌شد، نتایج به‌دست‌آمده از آن را تفسیری می‌دانست که "جهان را در قالب خودش به سامان می‌کشد، نه آنکه واقعیت‌های تجربی را سخت‌کوشانه سبک سنگین کند تا ببیند که آیا نظریه با واقعیت مطابقت می‌کند یا نه" (نقل در ریتزر، ۱۳۷۴: ۳۰۳). همین رویکرد وی در سطح مضامین نیز در نمایش‌نامه‌ی **فنشن** دنبال می‌شود. هِر تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه

کنش مشترکی که انتظار می‌رود از بطن نظریات شسته‌رفتهٔ حزب، صورتی یکپارچه و منسجم به‌خود بگیرد، در عمل به خاطر کیفیت فروکاهنده و تنگ‌نظرانه‌ی آن‌ها، با تناقضات و مشکلاتی روبه‌رو می‌شود. آن‌چه نمای هِر را متفاوت می‌کند این است که او از اساس این مشکلات و کاستی‌ها را به رسمیت می‌شناسد و آن‌ها را تأیید می‌کند. هِر بر این باور است که رسیدن به چنین مرکزگریزی‌هایی در روند حرکت‌های سیاسی این‌چنینی اجتناب‌ناپذیر است. آن‌چه دراین‌میان اهمیت دارد این است که در برخورد با چنین گره‌های کوری به جای حرکت‌های رادیکالی در جهت حذف آن‌ها، به بازاندیشی در حرکت‌ها و نظریه‌های پیشین بپردازیم. به‌همین‌دلیل است که چِن در سخنرانی‌های خود می‌گوید که باید از نو به تعریف خطوط جدید برای جدا کردن طبقهٔ متوسط و فقیر از یکدیگر برسند (فَنشِن، پرده ۲: ۵۱). وقتی یولای و پسرش به روستا بازمی‌گردند و به گیت احضار و محکوم به شرارت در قبال عروس خود و دیگر روستاییان می‌شوند، تصمیم اتخاذشده توسط حزب، آموزش مجدد یولای و نه طرد اوست. لیو دبیر حزب، وقتی ناامیدی یولای و گریه‌ی او را در زندان می‌بیند، می‌گوید:

"هیچ وقت نگذارید کسی امیدش رو از دست بده. این ... یه خُسرانه. برای مردم. راحته. راحته که چیزی رو له کنیم و از گردونه خارجش کنیم. این کاری یه که همه جای دنیا می‌کنن. اونها مرض رو با کشتن مریض درمان می‌کنن. اما ما می‌خواهیم مریض رو نجات بدیم." (فَنشِن، پرده ۲: ۶۳)

درواقع اگر بتوان یولای تربیت‌ناپذیر و منحرف را تأدیب کرد، آن‌وقت می‌توان به موفقیت انقلاب امید داشت. دیوید هِر دراین‌راستا می‌گوید:

"در نمایش‌نامه‌ی فنشن، منطق و گفتگو پویاست. کنش سیاسی پاسخ تئوری سیاسی است و در عین حال باعث تغییر آن می‌شود، حزب پاسخگوی مردم است و این پاسخگویی باعث تحول آن می‌گردد. نبرد، نبرد ساختارهای سیاسی است، ساختارهایی که پاسخگوی نیازهای مردم هستند و خود مردم با پشت‌سرگذاشتن ایده‌های تئوریک، متحول می‌شوند. فنشن داستان تحول و پیشرفت است." (۱۹۷۸: ۶۲)

آن‌چه هِر در این‌جا به‌تصویر می‌کشد، به کلام بلومر، همان حرکتی است که منجر به کنش مشترک در دو سطح از روابط مبتنی بر تعامل‌گرایی نمادین می‌شود: ایجاد کنش مشترک در سطح پرداخت نظری (تئوری سیاسی) و ایفای کنش مشترک در سطح پرداخت عملی (کنش سیاسی). کنش‌هایی که در بطن خود با دیالکتیک پویا و جدلی در تلاشند تا به نسخه‌ی کامل‌تری از آن‌چه به‌عنوان منظری تکامل‌یافته می‌دانند، برسند. درمجموع، به‌نظر می‌رسد، دیوید هِر در به‌تصویر کشیدن انقلاب و تبعات آن منصفانه عمل می‌کند. او ازیک‌سو با لحنی بدبینانه از زبان یکی از روستاییان می‌گوید: "در زمان ملی‌گرایان کلی مالیات دادیم. در زمان کمونیست‌ها کلی جلسه داریم" (فَنشِن، پرده ۱: ۴۱) و ازسوی‌دیگر با اذعان به این‌که "اینطور نیست بگیم درست این کار را انجام بده و بقیش

حله. بالای هر تپه، تپه‌ای دیگر است و بالای آن تپه، کوه" (فَنشِن، پرده ۲: ۷۹) به دنبال برابرنهادی است که هر دو سوی این تعاملات را با هم درنظر داشته باشد. با این رویکرد، او با اذعان به ابعاد دردسرساز انقلاب نشان می‌دهد که به دنبال ارایه‌ی تصویری ایده‌آل از آرمان‌شهری ناممکن نیست بلکه می‌خواهد تماشاگران خود را دعوت به مناظره‌ای پویا درباره‌ی نحوه‌ی ساختاربندی جامعه‌ی خود کند و ازاین‌رهگذر آنان را به بازاندیشی در شرایط زیست‌شونده‌ی خود وادارد.

نتیجه‌گیری

هِر بر این باور است که اساس تئاتر را باید در شناخت درون‌گرانه‌ای که به تماشاگران القا می‌کند، دانست: "تماشاگران تصور می‌کنند آنجا (تئاتر) هستند تا بفهمند فرد روی صحنه چه فکر می‌کند. اینطور نیست: آنها آنجا هستند تا بفهمند خودشان چه فکر می‌کنند" (۱۹۷۸: ۱۱۲). شاید این جمله‌ای کلیدی برای خوانش تمام نمایش‌نامه‌هایی باشد که نومارکسیست‌های نیمه‌ی دوم قرن بیستم که از جوانان آرمان‌خواه دهه‌ی شصت نیز بودند به دنبال آن در آثارشان بودند. او در پیش‌گفتار **فنشن** به نیاز برای ارایه‌ی یک الگوی مثبت برای تحول اجتماعی و سیاسی اشاره می‌کند:

> جورج اورول در سال ۱۹۴۸ چنین نوشت: "وقتی روی یک کشتی در حال غرق‌شدن هستید، افکار شما حول کشتی‌های در حال غرق‌شدن می‌چرخد، ادبیات اروپا در طول هفتاد سال گذشته به افول غرب اشاره کرده است. تقریباً تمامی آثار برجسته از سال ۱۹۰۰ به فرهنگ نارضایتی اختصاص داشته‌اند. نویسندگان در دام قطبهای منفی گرفتار شده‌اند، وادار به شلیک از کمینگاه و اعتراض شده‌اند ... بنابراین در یک برهه ناگزیرند الگوهای مثبتی برای تغییر ارائه دهند در غیر اینصورت عملکرد آنها پا به پای اجتماعی که بدنبال توصیف آن هستند، به انحطاط کشیده خواهد شد." (۱۹۷۶: ۷)

همین نگاه اصلاح‌طلبانه‌ی هِر و هم‌قطاران اوست که متون نمایشی آن‌ها را از قالب نمایش‌های ملودارم، خانگی و جداافتاده از جامعه بیرون می‌کشد و آن‌ها را مستعد خوانش‌هایی می‌کند که می‌توان مثلاً ازمنظر جامعه‌شناختی به تماشایشان نشست. در این مقاله تلاش شد تا بخشی از آرا هربرت بلومر، جامعه‌شناس آمریکایی، با عنوان کنش مشترک در مجموعه آرا او در حیطه‌ی تعامل‌گرایی نمادین در نمایش‌نامه‌ی **فنشن** بررسی شود تا ازاین‌رهگذر خوانشی مبتنی بر واقعیتی جامعه‌شناختی از رویکردی سیاسی در بن‌مایه این اثر ارایه شود. این نمایش‌نامه در سایه‌ی آن‌چه بلومر کنش مشترک کنشگران درراستای تحقق ساختارهای کلان برمی‌شمارد، تلاش کرده تا طرحی تازه و راهکاری برای برون‌رفت از مشکلات نهفته در سرمایه‌داری غرب ارایه دهد. در این مقاله تلاش شد با عطف به‌نوعی انعطاف‌پذیری که بلومر آن را از ویژگی‌های جدلی تعاملات در کنش‌های مشترک می‌داند، نشان داده شود که تصویرپردازی هِر از راهکار سیاسی روستای لانگ بُو، توتالیتری و ساده‌لوحانه نیست و در بطن خود واجد نوعی دیالکتیک پویاست که به ما کمک می‌کند نگاه منتقدانه‌تری نسبت به راهکارهای بشری داشته باشیم. درهمین‌راستاست که پترسون بر این

باور است که"**فنشن** ما را بر آن می‌دارد به بررسی گزینه‌های دیگری در نظم اجتماعی و اقتصادی جهان‌مان بپردازیم" (نقل در دینی، ۲۰۰۶: ۴۳۴). رویکرد نمایش‌نامه سیاسی تاریخی است و در تلاش برای نشان دادن گذر یک جامعه کوچک از اقتصادی مبتنی بر گفتمان فئودالی به اقتصادی جمع‌گرایانه، چهره ها را به‌شکلی‌پویا و نزدیک‌به‌واقع در بستر تعاملاتی اجتماعی قرار می‌دهد. در این مقاله نشان داد شد که چگونه در سراسر این فرآیند، دهقانان با کنش‌های مشترک خود از قربانیان منفعل نیروهای اجتماعی و طبیعی به سازندگان فعال یک دنیای جدید تبدیل می‌شوند. دنیایی که تصویری کم‌وبیش مثبت از یک انقلاب و پیامدهای آن به‌تصویر می‌کشد و به‌مثابهٔ یک الگو عمل می‌کند. دنیایی که در آن درهم‌تنیدگی عرصهٔ عمومی و خصوصی و یا زندگی فردی و اجتماعی منعکس می‌شود. **فنشن** داستان یادگیری الفبای مدنیت، تفکر، رعایت حقوق بشر، عدالت و برابری زنان و مردان، جایگزینی انتصاب با انتخاب و مشورت، جمع‌گرایی و خودانتقادی است؛ داستانی که به باور هِر ما را به این فکر وا می‌دارد که "آیا معیارهایی که با آنها پرورش یافته‌ایم درست است (یا خیر)" (۱۹۷۸: ۳۵).

■ پی‌نوشت‌ها

۱ . ازجملهٔ پیروان رویکرد تعامل‌گرایی نمادین می‌توان به جامعه‌شناسانی چون جورج هربرت مید (George Herbert Mead)، چارلز هورتن کولی (Charles Horton Cooley)، دبیلیو آی تامس (W. I. Thomas)، اروینگ گافمن (Erving Goffman) اشاره کرد.

۲. Herbert Blumer

۳. David Hare

۴ . Mainstream Theatre

۵ . Fringe Theatre

۶ . Portable Theatre Company

۷ . Joint Stock Theatre Company

۸. John Osborne (1929- 1994)

۹.از آن‌جا که هِر قادر است گفت‌وگوی تند و بذله‌گویانه بسازد و تصویر سرگرم‌کننده‌ای از قشر متوسط انگلیس ارایه بدهد، پترسون بر این باور است که به‌راحتی می‌توان تأثیر سیاسی نمایشنامه‌هایش را دست‌کم گرفت و یا به‌گونه‌ای دیگر تعبیر کرد (پترسون ۱۲۶).

۱۰. Howard Barker (1946-)

۱۱ . Howard Brenton (1942-)

۱۲. Caryl Churchill (1938-)

۱۳ . David Edgar (1948-)

۱۴ . Fanshen

۱۵ . William Hinton

۱۶. Symbolic Interactionism: Perspective and Method

۱۷. George Herbert Mead and Human Conduct

۱۸ . Jonathan H. Turner

۱۹ . George Ritzer

۲۰ . William Skidmore

۲۱ . Rob Stones

۲۲.از میان این پایان‌نامه‌ها می‌توان به **بررسی مکانیزم تحولات تاریخی از قاجاریه به پهلوی** (۱۲۵۰ – ۱۲۹۹ ه.ش) براساس جامعه شناسی ژرف (۱۳۸۰) نوشته فلورا شکرانی تبار اصل به راهنمایی حسین ابوالحسن تنهایی، **بررسی پویایی شناسی جنبش جبهه ملی ایران در سالهای ۱۳۳۲–۱۳۲۹** براساس نظرات پروفسور هربرت بلومر (۱۳۸۰) نوشته محمدتقی آقابابایی جمکرانی و راهنمایی حسین ابوالحسن تنهایی، **بررسی جامعه شناختی جنبش وال استریت** بر اساس نظریه هربرت بلومر (۱۳۹۱) نوشته هدی فرازمند، به راهنمایی حسین ابوالحسن تنهایی، **بررسی و تحلیل مهاجرت امام حسین (ع) از مدینه تا کربلا** بر اساس دیدگاه جامعه شناختی – تفسیری هربرت بلومر (۱۳۸۳) نوشته مسعود توکلی صابر، به راهنمایی حسین ابوالحسن تنهایی، **بررسی نسبت ارزشهای مذهبی و تفکیک یافتگی اجتماعی جوامع: مطالعه تطبیقی میان جوامع کمتر تفکیک یافته و بیشتر تفکیک یافته** (۱۳۸۷) نوشته مهدی سلطانی، به راهنمایی حسین ابوالحسن تنهایی، **بررسی جامعه‌شناختی فرایند شکل‌گیری جنبشهای اجتماعی با تکیه بر جنبش دوم خرداد** بر اساس تئوری پرفسور هربرت بلومر (۱۳۸۳) نوشته منصور احمدپورسلطانی به راهنمایی حسین ابوالحسن تنهایی اشاره کرد. تمام پایان نامه ها در مقطع کارشناسی‌ارشد، در دانشکده علوم‌اجتماعی دانشگاه‌آزاداسلامی واحد تهران‌مرکزی نوشته شده‌اند.

۲۳. نگاه کنید به: **تنهایی**، حسین ابوالحسن. (۱۳۸۹). **بررسی نقش کارکردی ساختار گروه درمانی اعتیاد در بازپروری منش و کنش معتادان** (مطالعه موردی: جمعیت رهپویان رهایی در تهران، ۱۳۸۹). **نشریه جامعه شناسی**. دوره ۵، شماره (۱)، صص ۷۳-۴۱.

۲۴. نگاه کنید به: **هویت**: دوران، بهزاد. محسنی، منوچهر. (۱۳۸۲). **رویکردها و نظریه‌ها. مجله علوم تربیتی و روانشناسی**، جلد ۴، شماره (۱)، ص‌ص ۹۰-۳۹.

۲۵. نگاه کنید به: **پارتازیان**، کامبیز. «تخیل جامعه شناختی هربرت بلومر از نگاه ابوالحسن تنهایی» در سایت جامعه شناسی، مقالات جامعه شناسی، http://www.akazemi.ir/

۲۶. نگاه کنید به: مرادی، گلمراد. سعیدی پور، بهمن. (۱۳۹۰). **بررسی نقش محرومیت نسبی در ایجاد رفتار جمعی جوانان شهر کرمانشاه بر اساس نظریهٔ تعامل گرایی بلومر. مجله علوم اجتماعی فردوسی مشهد**، شماره ۲ (پیاپی ۱۶).

۲۷. نگاه کنید به: صدرآرا، روزبه. **جامعه شناسی چون زمینی بادخیز. روزنامه شرق** شماره (۱۰۲۶) ۸۹/۵/۱۱ صفحه ۹، کتاب.

۲۸. نگاه کنید به: گل محمدی، شراره. «**عامل با تماشاگر و زیرساخت های اجتماعی. روزنامه رسالت** (شماره ۷۳۶۲ ۹۰/۶/۲۴) صفحه ۱۶، هنری.

۲۹. ***The Hours*** (ساعت‌ها) این فیلمنامه توسط آرش ثابتی به فارسی ترجمه شده است. نگاه کنید به: هِر، دیوید. (۱۳۹۲). مترجم آرش ثابتی. تهران: کتاب رهنما.

۳۰. Virginia Woolf

۳۱. Mrs. Dalloway

۳۲. مقالاتی نیز در حوزه فعالیت های سینمایی هِر به چاپ رسیده اند. دراین‌باره نگاه کنید به:
۱. هر، دیوید. (۱۳۹۱). **مکاشفات: سخنرانی دیوید هِر در سمینار فیلمنامه نویسی بفتا. ماهنامه فیلم نگار**. مترجم آراز بارسقیان. شماره (۱۱۳). صص ۱۰۰-۹۴.
۲. هر، دیوید. (۱۳۸۲). **گفت و گو با دیوید هِر. ماهنامه فیلم نگار**، شماره (۱۱)، ص ۵۲.
۳. دنبی، دیوید. دالدری، استیون. هر، دیوید. کانینگهام، مایکل. (۱۳۸۲). **معجزه سه جانبه: ساعت ها. مجله هفت**. مترجم مجید اسلامی. شماره (۳). صص ۲۵-۲۲.

۳۳. Plenty

۳۴ . The Secret Rapture

۳۵ . The Breath of Life

۳۶ . Susan Traherne

۳۷ نگاه کنید به پیرنجم الدین، حسین. (۱۳۸۶). **آرمان‌گرایی در بن‌بست: نگاهی به نمایشنامهٔ فراوانی اثر دیوید هِر. پژوهش زبان‌های خارجی**. شماره (۳۹). صص ۲۰- ۵.

۳۸ نگاه کنید به: آزاده، بهاره (۱۳۹۱) **مروری بر شرق: بررسی نمایشنامه‌های منتخب دیوید هِر**. به راهنمایی حسین پیرنجم‌الدین. دانشگاه اصفهان، دانشکده زبانهای خارجی. رساله کارشناسی ارشد.

۳۹ . The Vertical Hour

۴۰ . A Map of the World

۴۱. Long Bow

۴۲. Social act

۴۳. Joint action

۴۴. دراین‌میان تیئن، مینگ سعی دارد الفبای مدنیت را تمرین کند. او از اهالی تجمع‌کرده‌ی روستا می‌خواهد تا دربارهٔ جنایات متهم حرف بزنند. آن‌ها در ابتدا حتی جرأت به‌زبان آوردن ستم‌هایی که بر آنان رفته را ندارند. اما دراین‌میان یکی از همان روستاییان به نام یولای که سابق بر این راهزن بوده، بی‌درنگ و قبل از آنکه متهم به جنایات خود اعتراف کند، او را به‌شدت موردضرب‌وشتم قرار می‌دهد. کتک زدن او زبان دهقانان را بر ظلم‌هایی که بر آن‌ها تحمیل شده می‌گشاید (پرده ۱، ۱۱). تضاد فاحشی بین این دو رفتار دیده می‌شود: سکوت بر ظلم به‌خاطر ترس و انتقام انفجاری و غریزی به‌خاطر سرکوب. هِر نشان می‌دهد که چگونه تمرین دموکراسی نداشتن به جریان‌های نابه‌سامان و افراطی در رفتار و روان اجتماعی زیست‌کنندگان یک جامعه منجر می‌شود و شاید نمایش این رفتار کنایتی هم به تأثیر روان‌شناختی و درحال‌تحول چنین انقلاباتی باشد.

۴۵ . Yu- Lai

۴۶. Tien- ming

۴۷ . Man-hsi

۴۸ . Liu

۴۹. Hsueh- chen

۵۰. Hou

۵۱. Gate

۵۲. Ch'en

■ فهرست منابع

Blumer, Herbert. (1969) 'Society as Symbolic Interaction' in ***Symbolic Interaction***. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall: 78–89.

Blumer, Herbert. (1969) 'The Methodological Position of Symbolic Interactionism' in ***Symbolic Interaction***. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall: 1–60.

Bull, John. (1984) ***New British Political Dramatists***, London: Macmillan.

Deeney, John. (2006) 'David Hare and Political Playwriting: Between the Third Way and the Permanent Way' in ***A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005***. Blackwell Publishing Ltd: 429-440.

Edgar, David. (1999) 'Provocative Acts: British Playwriting in the Postwar Era and Beyond' in David Edgar (ed.). ***State of Play: Playwrights on Playwriting***. London: Faber & Faber: 3-34.

'From Portable Theatre to Joint Stock … via Shaftesbury Avenue' [interview with Catherine Itzin and Simon Trussler], ***Theatre Quarterly* 5 (20),** December 1975- February 1976.

Hare, David. (1978) 'A lecture given at King's College'. Cambridge, March 5 1978', Licking Hitler, London: Faber & Faber.

---. ***Fanshen***, London: Faber & Faber, 1976.

Homden, Carol. (1995) ***The Plays of David Hare***. Cambridge: Cambridge University Press.

Howard, Roger. (1997) 'Gambit Discussion: Political Theatre', ***Gambit*** 8 (31).

'Humanity and passion don't count', ***Plays and Players*** 19 (5), February 1972.

Innes, Christopher. (2002) ***Modern British Drama: The Twentieth Century***. Cambridge: Cambridge University Press.

Patterson, Michael. (2003) ***Strategies of Political Theatre: Postwar British Playwrights***. Cambridge: Cambridge University Press.

استونز، راب. (۱۳۸۱) **متفکران بزرگ جامعه‌شناسی**. ترجمهٔ مهرداد میردامادی. تهران: نشر مرکز.

انوشیروانی، علی رضا.(۱۳۸۹) **ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران. ویژه نامه ادبیات تطبیقی، ویژه‌نامه فرهنگستان زبان و ادب فارسی**، ۱ (۱).

ترنر، جاناتان اچ. (۱۳۹۴) **نظریه‌های نوین جامعه‌شناختی**. ترجمهٔ علی‌اصغر مقدس و مریم سروش. نشر جامعه‌شناسان.

ریتزر، جورج . (۱۳۹۳) **نظریه جامعه‌شناسی دوران معاصر** . ترجمهٔ هوشنگ نایبی، تهران، نشر نی.

ریتزر، جورج . (۱۳۷۴) **نظریه جامعه‌شناسی دوران معاصر** . ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.

تحول تاریخی‌نگاشت استعاری قلمروهای مفهومی شهر و تئاتر؛ از پولیس تا شهر مدرن

رفیق نصرتی [نویسنده مسوول]

بهروز محمودی بختیاری

محمدباقر قهرمانی

تاریخ دریافت مقاله: ۲۵/ ۰۲/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۹/ ۰۴/ ۱۳۹۵

تحول تاریخی‌نگاشت استعاری قلمروهای مفهومی شهر و تئاتر؛ از پولیس تا شهر مدرن

رفیق نصرتی
دانشجوی دکتری تئاتر پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران

بهروز محمودی بختیاری
دانشیار گروه هنرهای نمایشی پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران

محمدباقر قهرمانی
دانشیار گروه هنرهای نمایشی پردیس هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران

چکیده

تعریف استعاره‌های شناختی در زبان‌شناسی شناختی، نگرش معمول در باب استعاره‌ها که آن‌ها را تنها آرایه‌هایی ادبی و مربوط به قلمرویی ورای زبان روزمره می‌داند، متحول کرده است و استعاره‌ها را واجد کارکردی شناختی می‌داند که تبیین‌کنندهٔ نحوهٔ نگرش گویشوران یک زبان به زیست-جهان پیرامون‌شان است. زبان‌شناسی شناختی برخلاف نظریه‌های کلاسیک، استعاره‌ها را موضوعی زبانی تلقی نمی‌کند بلکه بر این باور است که استعاره‌ها به حوزهٔ اندیشه تعلق دارند و در آن‌ها نگاشت‌های کلیِ مربوط به قلمروهای مفهومی اتفاق می‌افتد. در این نگره، کاربرد استعاره‌ها واجد نوعی مفهوم‌سازی است. مسألهٔ این مقاله تبیین تحولی است که در رابطهٔ شهر و تئاتر از خلال گذار از آتن دوران یونان باستان به شهر در دوران مدرن رخ می‌دهد بر مبنای نگرش به استعاره در پارادایم شناختی. مطالعهٔ رابطهٔ شهر و تئاتر در دوران یونان باستان نشان می‌دهد؛ گزارهٔ « تئاتر پولیس است» که در آن برای فهم تئاتر از استعارهٔ پولیس استفاده می‌شود بر بنیان رابطهٔ این دو پدیده حاکم است. درحالی‌که در شهرهای مدرن این رابطه با گزاره‌ای معکوس تبیین می‌شود که در آن تأکید می‌شود « شهر تئاتر است». بر اساس صورت‌بندی نظری استعاره در زبان‌شناسی شناختی، این مقاله نتیجه گرفته است، گزارهٔ « تئاتر پولیس است» در آتن قرن پنجم ق.م روشن‌کنندهٔ درک شناختیِ سوژه‌های زیست-جهان آتنی از تئاتر به‌عنوان نوعی قلمرو مفهومیِ انتزاعی است که باید برحسب پولیس که قلمروی عینی و تجربه شده بود درک می‌شد. درحالی‌که با ورود به دنیای مدرن این گزاره معکوس می‌شود و به شکل «شهر تئاتر است » درمی‌آید. با این فرض که با توجه به یک‌سویه بودن استعاره‌ها در چهارچوب نظری زبانشناسی شناختی، این تحول، واژگونی سادهٔ یک شباهت استعاری نیست و نشان دهندهٔ دگرگونیِ درک شناختی سوژه‌های زیست-جهان باستانی و مدرن از رابطهٔ شهر و تئاتر است. سعی این مقاله، تبیین علمیِ این دگرگونی تاریخی درون پارادایم شناختی است که درواقع بر اساس پرسش مرکزی این مقاله پیرامون امکان ترسیم شمایی کلی برای رابطهٔ تاریخی شهر و تئاتر شکل گرفته است.

واژگان‌کلیدی:

تئاتر، پولیس، شهر، دانش شناختی، استعاره.

مقدمه

رابطهٔ شهر و تئاتر رابطه‌ای دورودراز است که دیرینه‌ای به قدمت درام‌های یونانی دارد. تئاتر از همان یونان قرن پنجم پیش‌ازمیلاد جزیی جدانشدنی از شهر بوده است تابه‌امروز. تأمل تاریخی روی رابطهٔ این دو پدیده دو نقطهٔعطف مهم را نشان می‌دهد که نخستین آن به هنگام رواج تراژدی‌های یونان قرن پنجم قبل‌ازمیلاد اتفاق می‌افتد و تراژدی ارتباطی بلاواسطه و تفکیک‌نشدنی با شهر پیدا می‌کند و دیگری در دوران مدرن و به هنگام پدید آمدن مادرشهرها است که دوباره این رابطه اهمیتی بسیار پیدا می‌کند اما در فاصلهٔ این دو نقطهٔعطف، تحولی در نگرش انسان، نسبت به این دو پدیده و رابطهٔ آن‌ها صورت می‌گیرد که صورت‌بندی نظری و مفهوم‌سازی آن درواقع ایدهٔ اصلی این مقاله است. به‌عبارتی‌دیگر، این مقاله سعی دارد با استفاده از روش درزمانی بررسی پدیده‌ها و با استفاده از چهارچوب نظریِ علم شناختی و نظریهٔ استعاره‌های شناختیِ مدون‌شده در این چهارچوب نظری، یک صورت‌بندی نظری مستدل از رابطهٔ تاریخی شهر و تئاتر ارایه دهد.

۱- استعاره‌ها ازمنظر شناختی؛ به‌عنوان مبنای نظری فهم تحول رابطهٔ شهر و تئاتر

در طی هزاران سال استعاره به‌مثابه موضوعی مربوط به زبان مطالعه شد نه موضوعی مربوط به اندیشه. در این دوران نظریهٔ کلاسیک زبان همیشه میان زبان روزمره و زبان ادبی تمایزگذاری کرده و صنایع بلاغی ازجمله استعاره را به حوزهٔ زبان ادبی محدود کرده بود. درحالی‌که "زبان‌شناسی شناختی که رویکردی است به مطالعهٔ زبان بر اساس تجربیات ما از جهان، نحوهٔ درک و شیوهٔ مفهوم سازی" (راسخ‌مهند، ۱۳۹۲: ۶) این تلقی از استعاره را منسوخ می‌کند.

> "رویکرد کلی مطالعهٔ زبان که امروزه تحت عنوان زبان‌شناسی شناختی مطرح می‌شود، به عنوان جزو لاینفک جنبشی گسترده‌تر به طور کلی برای دست یابی به شرحی رضایت بخش از طبیعت شناخت انسان و به طور خاص به معنای زبانی شکل گرفت.]...[در این رویکرد دانش زبانی ذهنی، تنها بازتاب و در پاره‌ای موارد صورت تخصیص یافته‌ای است از توانایی‌های کلی‌تر شناختی که به واسطهٔ فرآیندهای عصبی کنترل می‌شود. از این رو، در این نظریه پیوستاری میان انواع شناخت و زبان فرض می‌شود؛ بنابراین دیگر نمی‌توان زبان را حوزهٔ جداگانه‌ای در ذهن و یا مغز در نظر گرفت چه برسد به این‌که بخواهیم چنین جایگاهی برای نحو در نظر بگیریم." (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۹)

در این رویکرد استعاره سازوکاری است مربوط به طبیعت شناخت انسان نه‌تنها امری مربوط به بیان، آن‌هم بیان محدود ادبی. در این تلقی از استعاره، یک حوزهٔ تجربی بر حوزهٔ تجربی دیگری نگاشت می‌شود به‌شکلی که حوزهٔ مبدأ که معمولاً عینی است بر حوزهٔ مقصد که انتزاعی است، نگاشت می‌شود. "به بیان دیگر استعاره را می‌توان نگاشت سازمان یافته از حوزهٔ

مبدأ به حوزهٔ مقصد دانست.]...[یعنی ابتدا حوزهٔ مقصد، که به واقع می‌خواهیم دربارهٔ آن صحبت کنیم آورده می‌شود، سپس حوزهٔ مبدأ که بر اساس آن به ویژگی‌های حوزهٔ مقصد اشاره می‌شود آورده می‌شود." (راسخ‌مهند، ۱۳۹۲: ۵۵) جرج لیکاف[۱] می‌نویسد:

"این اصول کلی که شکل نگاشت‌های مفهومی را به خود می‌گیرند، البته نه فقط در شیوه‌های بیان بدیع شاعرانه که در مورد زبان روزمره نیز دخیل اند. خلاصه بگویم، جایگاه استعاری به کلی در زبان نیست، بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم سازی یک قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنی دیگر یافت. نظریهٔ عام استعاره از طریق تعیین مشخصات نگاشت‌های بین قلمروهای ذهنی تحقق یافته است. در این فرآیند مشاهده می‌شود مفهوم‌های انتزاعی روزمره مانند زمان، حالت‌ها، علیّت و هدف نیز استعاری اند." (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۳۶-۱۳۷)

۲- « تئاتر پولیس است»؛ پولیس[۲] و تئاتر در آتن دوران کلاسیک

در بررسی رابطهٔ شهر و تئاتر در سیر تاریخی آن بی‌شک باید با سرآغاز پدید آمدن درام در یونان باستان شروع کرد. دوران دویست‌سالهٔ قرن پنجم و چهارم پیش‌ازمیلاد که در این دوره آتن به «یونانِ یونان[۳]» بدل شد. اما آتن تنها شهر به معنای امروزی آن نبود. آتن تجسم واحدی سیاسی-اجتماعی بود به نام پولیس که صبغه‌ای دارد مربوط به ۸۰۰ پیش‌ازمیلاد. و در بررسی‌های تاریخی پدید آمدن آن را به دورهٔ سیصدسالهٔ ۸۰۰ تا ۵۰۰ پیش از میلاد نسبت می‌دهند. (استار، ۱۹۸۶)

پولیس با شهر تفاوت دارد. شهر به معنای جایگاه زیست مردمان را در یونانی asty می‌نامیدند. پولیس در آغاز قلعه‌ای بود که در پای asty ساخته می‌شد اما مفهوم آن تغییر یافت و به معنای جامعهٔ منظم سیاسی به‌کار رفت. (عنایت، ۱۳۹۰: ۱۳) دوره‌ای که در یونان به دورهٔ آرکاییک[۴] معروف است، دوره‌ای است که پس از دوران تاریکی یونان فرا می‌رسد. دوران تاریکی یونان سال‌های میان قرن سیزدهم تا هشتم پیش‌ازمیلاد را دربر می‌گیرد که نبود نوشتار این دوران را واجد صفت تاریکی می‌کند. حماسه‌های هومری با آنکه در دورهٔ تاریکی پدید آمده‌اند اما نوشته شدنشان به دورهٔ آرکاییک تعلق دارد؛ دورانی که سرآغاز ادبیات یونانی به‌شمار می‌آید و از قرن هشتم پیش‌ازمیلاد شروع می‌شود. زمینهٔ حماسه‌های هومری و سایر آثار ادبی دورهٔ آرکاییک یونان، نظم سیاسی، اقتصادی و فرهنگی نوینی است که پولیس خوانده می‌شود. "شکل گیری پولیس مصادف است با استقرار معابد و چهار مکان مقدس پان هلنی در المپیا[۵]، دلفی[۶]، ایستمیا[۷]، نئمیا[۸] و بستری شد برای حدوث نوآوری‌های سیاسی، فرهنگی، ادبی، فلسفی و معمارانه‌ای که دوران آرکائیک و کلاسیک یونان شهرت خود را مدیون آن است. پولیس که در اصل به معنی استحکامات است دو مفهوم شهر[۹] و حکومت[۱۰] را در خود نهفته دارد به همین دلیل دولت-شهر نیز خوانده می‌شود» (کرولی، ۲۰۱۱: ۵۷)

بسیاری ترجمهٔ دولت–شهر یا حتا حکومت–شهر را برای پولیس ناکافی می‌دانند. به‌طورمثال، اچ. دی. کیتو[11] معتقد است: "پولیس کلمهٔ یونانی است که به ناچار دولت–شهر ترجمه‌اش می‌کنیم. ترجمهٔ خوبی نیست، چراکه پولیس متعارف چندان به شهر نمی‌مانسته و از دولت هم به مراتب بیشتر بوده." (کیتو، ۱۳۹۳: ۸۱) یا کرولی که عقیده دارد برخلاف دولت مدرن که می‌تواند از شهروندان منفک شود، پولیس از شهروندانش منفک‌شدنی نبود، و به‌همین‌خاطر ترجمهٔ دولت–شهر برای پولیس را رد می‌کند. (کرولی، ۲۰۱۱: ۵۷) این همبستگی بلافصل پولیس و مردمانش در عبارتی یونانی به‌تمامی تجسم یافته است، ریچارد سیفورد عین این عبارت را از تئوسیدیدس[12] یونانی نقل می‌کند: "منظور از پلیس مردمان آن پولیس است." (سیفورد، ۱۹۹۴: ۱) سایمون گلدهیل نیز در کتابش **دربارهٔ ارسطیا** از ترجمهٔ پولیس به دولت–شهر پرهیز می‌کند، چراکه معتقد است:

> "ترجمه‌های معمول شهر و دولت–شهر نمی‌تواند طیف پیچیدهٔ تصورات سیاسی، مکانی، مذهبی تاریخی و اجتماعی را که این اصطلاح یونانی در ذهن بر می‌انگیزد را انتقال دهد]...[فکر می‌کنم برای بسیاری از خوانندگان امروزی اصطلاح سیاسی متضمن چیزهایی است که کمابیش به گونه‌ای تنگاتنگ با حکومت، سازمان‌ها و برنامه‌های ایدئولوژیکی ارتباط دارد. مثلاً؛ سیاست را در ورزش دخالت ندهید. اما پولیس در زبان یونانی، دقیقاً شرط هستی انسان است و چیزهای مربوط به پلیس تمام جنبه‌های زندگی یک شهروند را در برمی‌گیرد]...[همانطور که ارسطو در این جمله مشهور می‌گوید انسان حیوانی سیاسی است با این جمله می‌خواهد بگوید که انسان لزوماً و طبیعتاً در پولیس زندگی می‌کند." (گلدهیل، ۱۳۸۲: ۹).

درواقع آن‌چه بیشتر این متفکران بر آن تأکید دارند ویژگی منحصربه‌فردی است که پولیس واجد آن است و ترجمهٔ آن را ناممکن می‌سازد. بررسی دقیق معانی ضمنی پولیس، همبستگی آن با نظم‌های سیاسی، دینی و اجتماعی را آشکار می‌سازد.

> "برخی اوقات شهر و قلمرو نام‌های متفاوتی داشته اند. مثلاً آتیکا قلمروی است که در اختیار آتنی ها بوده است و از آتن– که پولیس به مفهوم دقیق کلمه بوده– و پیرایوس و روستاهایی چند تشکیل می‌یافته است؛ اما مردم این قلمرو را مجموعاً آتنی می‌گفته اند و نه آتیکایی و هر شهروندی در هر نقطه‌ای از این قلمرو آتنی محسوب می‌شده است. در این معنی پولیس برابر دولت ماست. در آنتیگونهٔ سوفوکلس، کریون[13] برای اعلام شاهی خود جلو می‌آید و گفتارش را چنین شروع می‌کند: «آقایان، پولیس را خدایان سوار بر کشتی مطمئنی از میان توفان سالم گذراندند» این همان تصویر آشنای کشتی دولت است و تصور ما این است که می‌دانیم کریون چه می‌گوید. اما جلوتر چیزی

می‌گوید که طبعاً باید اینگونه ترجمه کرد « اعلان عمومی انجام شده است» در واقع می‌گوید: « به پولیس اعلام عمومی شده است...»- نه به «دولت» بلکه به «مردم». جلوتر در نمایشنامه، او به شدت با پسرش مشاجره می‌کند و فریاد بر می‌آورد: « چه؟ آیا کسی باید بر من حکم براند؟» هایمون پسرش جواب می‌دهد: « پولیسی که فقط یک نفر بر آن حکومت کند اصلاً پولیس نیست» این جواب جزء مهم دیگری از مفهوم پولیس را روشن می‌کند: این که پولیس اجتماع است و امور آن مربوط به همه. ممکن بوده" (کیتو، ۱۳۹۳: ۸۸-۸۹)

پیوند دوسویهٔ درام و پولیس، ورای تحقیق‌های تخصصی مفصل و روشمند، در نگاهی کلی به تاریخ‌ادبیات یونان نیز خودنمایی می‌کند. تاریخ برآمدن و افول حکومت- شهرهای یونان به‌طورعام و آتیکا به‌طورخاص، تقریباً هم‌زمانی گویایی با برآمدن و افول ادبیات دراماتیک یونانی دارد. همان‌گونه که اچ. جی. رز، در بررسی تاریخی‌اش در مورد ادبیات یونان، فصلی را که به بررسی درام اختصاص داده است آتن و درام نامیده است، بیشتر محقق‌هایی که در مورد یونان باستان آثاری پرداخته اند، نیز به همین شیوه رفتار کرده اند. آتن و درام به‌طرزواجدتأملی، دلالتی دوسویه به هم دارند. این دلالت دوسویه به‌نظر نمی‌رسد مختص به درام باشد، در مورد دنیای باستان، شاید بتوان ادعا کرد، تمام تعیّنات فکری و فرم‌پردازی‌های ادبی بن‌مایه‌های مکانی دارند. برخلاف دوران مدرن، که وجه زمان‌شمول آن غلبه دارد.

پولیس را می‌توان حامل همهٔ پدیده‌هایی دانست که بیش‌وپیش از سایر گونه‌های ادبی تا آن‌زمان، با درام پیوند می‌خورند. فردیت، انسان‌گرایی، سیاستِ دمکراتیک و غیره. اما پولیس حتا از این نیز فراتر می‌رود و تنها به قلمروهای انتزاعی نظم پولتیکی، شامل، دولت، مردم، اجتماع و غیره محدود نمی‌ماند. درواقع پولیس در زندگی یونانیان کارکردی نظام‌ساز دارد و فقط مسؤل امنیت، بهداشت و غیره مردم نیست بلکه عاملی است که تربیت ذهن و منش مردم را برعهده دارد. برای نیل به این منظور، پولیس چه ابزارهایی در اختیار داشته است؟ بی‌شک یکی از مهم‌ترین آن‌ها تئاتر است. به‌همین‌دلیل است که تئاتر پیوندی ناگسستنی با پولیس دارد. گلدهیل در **دربارهٔ ارستیا** چهار زمینه برای پدید آمدن تراژدی یونانی برمی‌شمارد؛ پولیس، دمکراسی، جشنواره و تئاتر. درحالی‌که با خوانش دقیق اثر گلدهیل می‌توان با کمی اغماض هر چهار زمینه یه یک زمینه یعنی همان پولیس فروکاهید. چراکه با شرحی که دربارهٔ پولیس آمد، بدیهی است که دمکراسی، جشنواره و تئاتر را نیز ذیل همان مفهوم پولیس قرارداد. پولیسی که به‌زعم گلدهیل "تراژدی بخشی اساسی از آن است که بر هستی تماشاگرانش در مقام حیوانات سیاسی تأثیر می‌گذارد." (گلدهیل، ۱۳۸۲: ۱۰).

وابستگی به پولیس به تئاتر تنها ایده‌ای انتزاعی و پولتیکی نیست بلکه اساساً در تعریف و تبیین پولیس نقشی اساسی دارد. به قول لوییس ممفورد، "برخلاف عقیده و نظر آمارگران سرشماری

جمعیت، آنچه شهر را تعریف می‌کند، هنر، فرهنگ و هدف سیاسی است نه تعداد جمعیت آن." (ممفورد، ۱۳۸۷: ۱۸۹) برهمین‌مبناست که پاسانیس[۱۴] پژوهشگر شهرهای یونانی یک شهر فوسی[۱۵] را ازاین‌نظر به‌عنوان شهر بازنمی‌شناخت که نه دارای ادارات دولتی بود، نه ورزشگاه داشت، نه تئاتر نه بازار و لوله کشی. (ممفورد،۱۳۸۷:۲۰۰) این درحالی است که مبنای تعریف پولیس در دنیای کلاسیک تعداد جمعیت آن بوده است. لازم‌به‌ذکر است اشاره شود جمعیت مذکر و فقط شامل مردان، آن‌هم مردانی که دراصل به پولیس مذکور تعلق داشته‌اند. درواقع اگر پلیس مدنظر ارسطو باید ۱۰۰۰۰ جمعیت می‌داشته، با احتساب زن، کودکان و خدمهٔ هر نفر، پولیس ایده‌آل ارسطو جمعیتی حدود ۱۰۰هزار نفر دارد. اما این نحوهٔ بازشناسی پولیس بر مبنای تعداد شهروندان، درعمل در خود نظم سیاسی یونان آن‌زمان موردپذیرش نبوده است چراکه ملزومات پولیس فراتر از تعداد نفوس می‌رود. تئاتر یکی از مهم‌ترین ملزوماتی است که پولیس برای تحقق خود در نظم سیاسی بدآن نیاز داشته است.

> "در اینجا ممکن است ما در پذیرفتن تئاتر به عنوان یک نهاد شهری، که تقریباً همزمان با ژیمنازیوم به شهر یونانی وارد شد درنگ نماییم. تئاتری که در آغاز، در یک صحنهٔ چوبی سرهم بندی شده در میدان شهر به اجرا در می‌آمد] ...[خیلی زود به خاطر کثرت تماشاگران در شهر در حال رشد بر دامنهٔ تپه‌ای خارج از شهر و در هوای آزاد مستقر گردید. جشن‌هایی که تئاتر از میان آن‌ها به پا خاست، جشن‌هایی مذهبی بود که مدت‌ها در روستا برگزار می‌شد. کاهن‌های پرستشگاه، صف نخست ارکستر ان را بر عهده داشتند. اگر کمدی عتیق از آیین‌های قدیمی و کهنه‌ای که در گذشته پسین سنگی ریشه داشت، مایه گرفته است. تراژدی با مسایل توسعه و پیشرفت انسان که با نظم جدید شهری یعنی سرنوشت، بخت و اقبال و ختیار مطرح گردیده بود، دست و پنجه نرم می‌کرد. با توسعهٔ شهر، از اهمیت میراث مذهبی درام کاسته شد: تفریحات ذهنی محض، جای مراسم زشت و بازیهای ناهنجار را و تهذیب موقرانه را گرفت.]...[بدین ترتیب، درام در توسعهٔ خود، مظهر و نمادی از فرآیند توسعهٔ شهری بود که در آن پستی و فرومایگی تماشاگر جای شعائر دینی مربوط به تولد، تابعیت، حرفه ازدواج و مرگ و میر را گرفت. لیکن در دوره پساتراژیک، هنگامی که رابطهٔ مذهبی قطع گردید تئاتر به صورت یکی از مظاهر برجسته و متمایز شهر کلاسیک باقی ماند که در دورترین شهرهایی که برای گروه‌های مهاجر و مزدوران و وظیفه خوران امپراطور ساخته شده بود دیده می‌شد.]...[اگر یک نشان پایان شهر کلاسیک، برچیده شدن بازیهای المپیک باشد، نشان دیگر آن رها شدن تئاتر است. زیرا در تئاتر بود که شهروند

یونانی خود را می‌دید، و از اصول اخلاقی دلفی اطاعت می‌کرد. خودت را بشناس. بهتر از همه، دل سختی‌های کمدی آریستوفانس به ما می‌گوید که وی آموخت تا خود را ببیند، گیج . مبهم، آن طور که دیگران او را می‌دیدند و با خندهٔ خود او را به استهزاء می‌گرفتند. ولی در همان حال وی در پیکره‌های بزرگ‌تر قهرمانان و خدایان می‌نگریست و به منش‌های بالقوه‌ای توجه می‌کرد که تأسی از آنها، در لحظات بحرانی به وی کمک می‌کرد تا به زندگی عوامانه و بی دردسر همیشگی خود، غلبه کند. خودآگاهی و خودشناسی و حتی خود برتر بینی به صوررت نشانه‌های تازهٔ شخصیت شهری- یا دست کم اقلیتی هشیار درآمد." (ممفورد، ۱۳۸۷: ۲۰۸-۲۰۹)

اتکای دوسویهٔ تئاتر و پولیس سوای همهٔ زمینه‌های اقتصادی، فرهنگی و غیره ریشه در وضعیت جدیدی دارد که دمکراسی پدید آورده است. دمکراسی به‌عنوان شکل نوینی از اداره و سازماندهی اجتماعی پولیس، شهر و مکان زیستن انسان یونانی را دچار تغییرات شگرفی می‌کند. شهر ازنظر بافت مکانی همان شهر سابق است اما آن‌چه تغییر کرده، مناسبت‌های سازمان‌دهندهٔ آن است. پولیس شهروند یونانی را در ساحتی سیاسی تعریف می‌کند. همان حیوان سیاسی مدِنظر ارسطو.

"از میان جانداران تنها انسان است که توانایی نطق دارد. راست آن است که صورت محض نمودار درد یا خوشی باشد و از این رو جانداران دیگر نیز قادر به تولید آنند.]...[اما نطق به کار بازنمایاندن سود و زیان درست و نادرست نیز می‌آید. زیرا خصیصهٔ آدمی که او را از جانداران دیگر متمایز می‌کند توانایی او را به شناخت نیکی و بدی و درست و نادرست و صفات دیگری از این گونه است و اشتراک در این چیزهاست که خانواده و شهر پدید می‌آورد" (ارسطو، ۱۳۹۰: ۵) زندگی این حیوان سیاسی به‌تبع پدید آمدن پولیس دچار تغییراتی بنیادی شد که سخت وی را گیج و آشفته می‌کرد و تئاتر ابزاری بود برای روشن ساختن این وضعیت جدید. درواقع تئاتر جایی بود که مردم در آن زندگی در وضعیت جدید سیاسی، در دمکراسی را می‌آموختند. این همان مبنایی است که ژان پیر ورنان[۱۶] و پیر ویدال ناکه[۱۷] را بر آن می‌دارد که تراژدی را با رشد دمکراسی یگانه بینگارند. (رابینوویستس، ۲۰۰۸: ۳۳)

تقریباً تمام پژوهندگان تئاتر در مواجهه با درام یونانی و بررسی پس‌زمینه‌های سیاسی آن تمرکز خود را بر تازگی و ناشناخته بودن دمکراسی، پولیس و غیره گذاشته‌اند. در تازگی این مفاهیم برای انسان یونانی شکی نیست اما نباید فراموش کرد در این وضعیت، تئاتر از خود دمکراسی تازه‌تر و غریب‌تر است. اگر بتوانیم یک‌بار ازمنظر انسان یونانی به تئاتر بنگریم متوجه غرابت و اعجاب آن می‌شویم. نه آنکه تئاتر به کل امری ناآشنا باشد چه همان‌گونه که می‌دانیم تئاتر بن‌مایه‌های آیینی بسیار دارد

اما درام یونانی نوعی جهش فرهنگی به شمار می‌آید. همان که برخی پژوهندگان، به‌طورمثال، جین هریسون[18] از آن به‌عنوان «جهش کوانتومی[19]» از سبعیتِ آیین به تمدن یاد می‌کنند. (ساپو و میلر، ۲۰۰۷: ۲) هرچند واقعیت آن است که در این جهش کوانتمی، آتن الگوی سرمدی سایر شهرهای یونانی نیست و به‌زعم گلدهیل "آتن [عصر پریکس] شهری منحصر بفرد است و نمی‌توان آن را نمونهٔ نوعی شهرهای یونان در آن زمان دانست" (گلدهیل، ۱۹۹۷: ۵۴).

۳- « شهر تئاتر است»؛ شهر و تئاتر در دوران مدرن

چارلز مولسورث[20] در مقاله‌ای با عنوان شهر: "**پاره‌ای برهه‌های کلاسیک**"[21] می‌نویسد:

> "من با کلامی از سیسرو[22]، نویسندهٔ رومی، در کتابش رویای اسکیپیو[23] پیرامون تشخص‌بخشی به شهرها شروع می‌کنم: « دوستان من، بدانید که از نظر آنها که بر جهان حکم میرانند، در میان همهٔ کارهایی که بر روی زمین انجام شده است هیچ کدام پذیرفتنی‌تر از شکل گیری اجتماعی از انسان‌ها بر اساس احترام به قانون که ما آن را شهر می‌نامیم نبوده است.» اگر ما این متن را مبنا قرار دهیم به سادگی می‌توانیم پی به اهمیت بنیادی شهر ببریم به عنوان سرچشمهٔ اصلی تمام آن کیفیت‌هایی که ریشه در شهر دارند، مانند، مدنیت، تمدن و شهریّت. اینها مشخصه‌های بارز جوامعی قانون مدار اند که بر اساس حسی از احترام به قانون ساختار یافته اند و بر همین مبنا دوام داشته اند. اما مادامی که این متن]نوشتهٔ سیسرو[را مبنا قرار می‌دهیم باید به فخامت و وارستگی آن بدگمان باشیم. آگاه باشیم که چگونه از جایگاهی برتر] ما را[مورد خطاب قرار می‌دهد و چگونه سعی دارد در تبیین آنچه می‌خواهد بگوید خصلتی یقینی، فراگیر و مطلق‌گرا داشته باشد. سخن گویی سیسرو از جایگاهی بالاتر باید ما را هوشیار کند به فهم این نکته که شهر یک صحنه تئاتر است در حقیقت فضایی که در آن معنایی مشخص از خود به روی صحنه می‌رود. شاید لازم است با تعریفی ابتدایی شروع کنیم: شهر صحنه‌ای است که خود امر روی صحنه رفتن در آن اتفاق می‌افتد. به قول یک منتقد، شهر جایی است که در آن همه چیز در عین حال که حاضر است، محو نیز هست چنان‌که می‌توانیم ببینیم شهر صحنه‌ای است که در آن همهٔ قاب‌صحنه‌ها، همزمان آشکار اند و ناپیدا.". (مولس‌ورث، ۱۹۹۱: ۱۳)

کاربرد استعارهٔ تئاتر برای شهر به امری جاافتاده در میان نظریه‌پردازان مسایل شهری بدل شده است. لوییز ممفورد، جین جکوب و کوین لیچ از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه‌اند که عبارت « شهر تئاتر است» را به‌کار برده‌اند. ممفورد بعد از تعریف شهر به‌مثابه مجموعه‌ای به‌هم‌پیوسته از گروه‌های اصلی و اجتماعات هدفمند، برخی از این گروه‌های

اصلی مانند خانواده و همسایگان را ویژگی هر مکان زیست مشترک انسانی می‌داند اما اجتماعات هدفمند را ویژگی زندگی شهری می‌نامد که از طریق سازمان‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی مناسبات خود را سامان می‌دهند. وی می‌نویسد:

"لذا شهر در معنای کامل خودیک شبکهٔ در هم تنیدهٔ جغرافیایی، یک سازمان اقتصادی، یک فرآیند نهادی، یک تئاتر کنش اجتماعی و یک نماد زیبایی‌شناختی وحدت جمعی است. شهر هنر می‌پرورد و خود هنر است. شهر تئاتر می‌سازد و خود تئاتر است. در این شهر، یعنی شهر همچون تئاتر است که فعالیت‌های هدفمندتر انسان از طریق شخصیت‌ها، رویدادها و گروه‌های متعارض و همکار در مرکز توجه قرار گرفته و به نتایج نهایی برجسته تری ختم می‌شود. در کشوری آزاد بدون نمایش اجتماعی که از طریق متمرکز شدن و تشدید فعالیت‌های گروهی به وجود می‌آید حتی یک عملکرد منفرد نیز در شهر نیست که امکان انجام شدن داشته یا در حقیقت انجام شده باشد. سازماندهی کالبدی شهر ممکن است این نمایش را کم اثر کرده یا عقیم کند و یا ممکن است از طریق فعالیت هدفمند هنر، سیاست و آموزش این نمایش را از حیث ارایه و طراحی مناسب پربارتر کند بر حرکات بازیگران و عمل نمایش اثر گذاشته و آنها را تشدید کرده یا بر آنها تأکید ورزد. بیهوده نیست که انسانها اغلب دل مشغول زیبایی یا زشتی شهر هستند چرا که این صفات کیفیت فعالیت‌های اجتماعی انسان ها را هم معین می‌کند و اگر یک شهرنشین واقعی از ترک بخش شلوغ خود و رفتن به محیطی مطبوعتر از لحاظ فیزیکی در حومه – حتی یک حومه آرمانی سرسبز– اکراه داشته باشد غرایز وی قابل توجیه است. شهر در زندگی متنوع و چند بعدی اش در فرصت های بسیارش برای ناهماهنگی و نزاع اجتماعی، نمایش خلق می‌کند و این همان چیزی است که حومه شهر فاقد آن است." (ممفورد: ۱۹)

کاربرد استعاره تئاتر برای شهر مدرن محدود به لوییس ممفورد نیست. جین جکوب از استعاره باله برای اشاره به شهر استفاده کرده است. درواقع جکوب با این استعاره بر اهمیت فضاهای عمومی و فضاهای شهری تأکید می‌کند که هم‌چون صحنه نمایش عمل می‌کند. جیکوب معتقد بود خیابان‌ها و پیاده‌روها مهم‌ترین فضاهای شهری‌اند که در ذهن افراد باقی می‌مانند. و سرزندگی پیاده‌روها افراد بیشتری به خود جذب می‌کند. کوین لینچ نیز معتقد است شهر تنها کالبد آن نیست بلکه انسان‌ها، کارها و رفتارشان را هم شامل می‌شود و به باور وی عوامل متحرک هر شهر به‌خصوص مردم در ایجاد تجسم شهر نقش دارند و آدمیان نه‌تنها تماشاگر مناظر شهراند بلکه خود نیز بخشی از نمایش منظر شهر هستند.

"ادوارد هال از نظریه پردازان مهم مطالعات شهری، فضا را به سه دسته ثابت، نیمه ثابت و بی‌شکل طبقه بندی می‌کند. فضای ثابت شامل چیزهایی مانند ساختمان‌ها و حجم‌های ثابت شهری است. فضای نیمه ثابت از نظر وی بخشهای منعطف‌تر شهر اند که امکان تغییر دارند و شامل چیدمان، مبلمان شهری، اثاثیه، گیاهان و ... است. هال فضای بی شکل را به علت برخورداری از فواصلی که در تماس با دیگران وجود دارد با ارزش می‌داند و می‌گوید الگوهای فضای بی‌شکل حدودی چنان مشخص و چنان اهمیت عمیقی دارند که بخش مهمی از فرهنگ را شکل می‌دهند. عناصر غیر ثابت مربوز به انسانها، محیط آنها، انتقال ارتباطات فضایی و موقعیت جسمانی، وضعیت کالبدی، ژست دست و باز، حالت ظاهر و صورت، عکس العمل گردن و دست‌ها، اشارات سر، ارتباطات چشمی، سرعت کلام و بیان، صدا و میزان مکث و بسیاری از رفتارهای غیرکلامی دیگر است. بر این اساس عناصر ثابت فضا که کالبد را شکل می‌دهند، صحنه نمایش محسوب می‌شوند و عناصر بی شکل فضا همان بازیگران این صحنه هستند که محتوا را شکل می‌بخشند. عناصر نیمه ثابت فضا نیز در این میان جایگاه ثابتی نداشته و بین این دو طیف در حال تغییر هستند." (الوندی‌پور و سربندی فراهانی، ۱۳۹۱: ۲۶)

نتیجه گیری

در این مقاله سعی شد نشان داده شود که شهر و تئاتر در یک روند تاریخی به تناوب استعاره‌ای برای فهم دیگری بوده اند. و این یک امر بلاغی نبوده است و بر اساس بینش شناختی نشانگر نحوهٔ فهم آدم‌ها از این پدیده‌ها بوده است.

درواقع همان‌گونه که به تفصیل در بخش دوم این مقاله بحث شد؛ در یونان باستان چون تئاتر پدیده‌ای نوظهور و انتزاعی بود، برای فهم آن از نگاشت قلمرو مفهومی آن بر روی پدیدهٔ عینی پولیس یا شهر–حکومت بهره برده می‌شد اما به‌مرورزمان و در طی یک روند تاریخی و با تطوری که در ساخت شهر پدید آمد و شهر کلاسیک با شهر مدرن جایگزین شد که به‌زعم فریزبی "نمونهٔ عالی مدرنیته" یا به بیانی "در تقابل با اجتماع کوچک، محل اصلی ملاحظه روابط اجتماعی غیر شخصی، اقتصاد پولی و بی نظمی اجتماعی" (سوج، ۱۳۹۴: ۵۶) است، انسان گرفتار آمده در اضطراب شهر مدرن برای فهم این پدیدهٔ نوظهور، انتزاعی و مقاوم در برابر ادراک یقینی، ناچار شد برای درک آن از استعارهٔ تئاتر بهره ببرد و ازاین‌به‌بعد قلمرو مفهومی شهر را بر روی قلمرو تئاتر نگاشت کند تا بتواند شهر انتزاعی و به‌چنگ‌نیامدنی ازلحاظ ادراکی را با تئاتر درک کند که اینک امری آشنا شده بود.

■ پی‌نوشت

۱ – George Lakoff

۲ – Polis

۳ – این عبارت را به توکودیدس شاعر لیریک‌پرداز نسبت می‌دهند و این‌جا از اچ.جی رز نقل شده است.

۴ – Archaic

۵ – Olympia

۶ – Delphi

۷ – Isthmia

۸ – Nemea

۹ – City

۱۰ – State

۱۱ – H.D.Kito

۱۲ – Thucydides

۱۳ – Creon

۱۴ – Pausanias

۱۵ – Phocian

۱۶ – Jean Pierre Vernant

۱۷ – Pierre Vidal Naquet

۱۸ – Jean Harrison

۱۹ – Quantum Leap

۲۰ – Charles Molesworth

۲۱ – The City: Some Classical Moments

۲۲ – Cicero

۲۳ – Scipio's Dream

■ فهرست منابع

– ارسطو. (۱۳۹۰). **سیاست**. ترجمهٔ حمید عنایت،چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

– الوندی پور، نینا و سربندی فراهانی، معصومه (۱۳۹۱). **نمایش شهری و خلق فضاهای شهری سرزنده** در سرسنگی، مجید، (به کوشش) **مجموعه مقالات سمینار بازنمایی فضاهای شهری در هنر و ادبیات**، تهران: خانه هنرمندان و سازمان زیباسازی شهرداری تهران.

– راسخ‌مهند، محمد. (۱۳۹۲). **درآمدی بر زبان شناسی شناختی؛ نظریه‌ها و مفاهیم**، چاپ سوم، تهران: انتشارات سمت.

– رز، اچ. جی. (۱۳۷۲). **تاریخ ادبیات یونان**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: انتشارات امیرکبیر.

– سوج، مایک. (۱۳۹۴)، **اندیشهٔ شهری والتر بنیامین: تحلیل انتقادی**. در مایک کرنگ و نایجل ثریفت (ویراستاران)، **اندیشیدن دربارهٔ فضا**. ترجمهٔ دکتر محمود عبدلله زاده. تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.

– عنایت، حمید.(۱۳۹۰). **پیشگفتار چاپ نخست بر سیاست ارسطو، در ارسطو، سیاست**. چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

– لیکاف، جرج. (۱۳۹۰). **نظریهٔ معاصر استعاره**، ترجمهٔ فرزان سجودی در آمبرتو اکو و دیگران، **استعاره**. ترجمهٔ گروهی به کوشش فرهاد ساسانی. چاپ دوم، تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

– کیتو، هامفری دیوی. (۱۳۹۳). **یونانیان**. ترجمهٔ سیامک عاقلی. تهران: نشر ماهی.

– گلدهیل، سایمون. (۱۳۸۲). **دربارهٔ ارستیا**. ترجمهٔ رضا علیزاده. تهران: نشر مرکز.

– ممفورد، لوئیز. (۱۳۸۷). **شهر در بستر تاریخ؛ خاستگاه‌ها، دگرگونی‌ها و دورنماهای آن**، ترجمهٔ احمد عظیمی بلوریان، چاپ دوم، تهران: مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.

– ممفورد، لوییس. (؟)، **شهر چیست؟** ترجمهٔ ابوالفضل توکلی شاندیز. در مستقیمی، شمیم. (گردآوری و تدوین) تهران،انتشارات اداره توسعه و برنامه ریزی سازمان زیباسازی شهر تهران

- Croally, Neil. (2011). **A Archaic Greece: the rise of the Polis.** In Croally Neil & Roy Hyde. **Classical Literature; An Intoduction**. Routledge: London and New York.

- Goldhill, S. (1997). **The Audience of Greek Tragedy**. In Easterling, P.E, **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**. Cambridge Uni Press

- Molesworth, Charles. (1991). **The City: Some Classical Moments**, in Mary Ann Caws, **City Image: Perspective From Literature, Philosophy and Film**. Gordon and Breach Scinece Publisher: New York.

- Rabinowitz, Nancy Sorkin. (2007). **Greek Tragedy**. Blackwell Publishing.

- Scapo, Eric & Miller, Margaret C. (2007). **The Origins Of The Theatre In Ancient Greece And BeyondY: From Ritual To Drama**, Cambridge Uni Press. New York

- Seaford, Richard. (1994). **Reciprocity And Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City State**. Oxford uni press

- Star, Chester G. (1986). **Individual and community: The Riase of The Polis 800-500BC**. Oxford university press.

مقایسه جلوه‌های نمایشی هویت ایرانی در نمایشنامه‌های سه دهه اخیر ایران(۱۳۶۰ – ۱۳۹۰)

سیمین مشکواتی [نویسنده مسوول]

محمد جعفر یوسفیان کناری

تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۹۵/۰۳/۰۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۰۶/ ۰۶/ ۱۳۹۶

مقاله حاضر برگفته از پایان نامه کارشناسی‌ارشد به راهنمایی محمد جعفر یوسفیان باعنوان« مقایسه جلوه‌های نمایشی هویت ایرانی در نمایشنامه‌هاي سه دهه اخیر ایران– ۱۳۶۰ – ۱۳۹۰» است که در تاریخ ۲۹ بهمن۱۳۹۲ در دانشگاه تربیت‌مدرس دفاع شده است.

مقایسه جلوه‌های نمایشی هویت ایرانی در نمایشنامه‌های سه دهه اخیر ایران(۱۳۶۰ـ۱۳۹۰)

سیمین مشکواتی | کارشناسی‌ارشد ادبیات‌نمایشی، دانشگاه تربیت‌مدرس

محمدجعفر یوسفیان کناری | استادیار ، ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت‌مدرس

چکیده

مقاله حاضر با بررسی دگرگونی‌های هویت در متون نمایشی سه دهه اخیر(۱۳۶۰– ۱۳۹۰)، به مطالعه فرهنگی درام ایران می‌پردازد. بدین‌منظور با انتخاب ده نمایشنامه از هر دهه، عناصر نمایشی متشکل از اشخاص نمایش، گفت‌وشنود، کشمکش، فضا و زمان و نیز درون‌مایه با استفاده از نظریه امانوئل کاستلز تحلیل شده است تا سهم هریک از منابع هویتی (ملی، قومی، دینی، مدرن) در شاکله هویت نمایشی معاصر ایران مشخص شود. از آن‌جایی که هویت متاثر از زمینه‌های تاریخی و اجتماعی است، توجه به فضای گفتمانی تولید آثار نمایشی در هر دوره ضروری به نظر می‌رسد. با توجه به بررسی‌های انجام‌شده می‌توان گفت هویت نمایشی ایران، هویتی سیال و ترکیبی است که در دهه ۶۰ به‌صورت هویت مشروعیت بخش و در دهه۷۰ به‌صورت هویت مقاومت متجلی می‌شود. از خصوصیات نمایشنامه‌نویسی دهه ۶۰ می‌توان به زبان ژورنالیستی، توصیه‌های اخلاقی مستقیم و شخصیت‌پردازی‌های ساده و درون‌مایه‌های ملهم از فضای انقلاب و جنگ اشاره کرد. در برابر ارزش‌های بنیادین دهه ۶۰، گفتمان ادبی در نمایشنامه‌های دهه ۷۰ رویکردی نخبه‌گرایانه یافته و با ظهور طبقه جدید متوسط شهری به‌عنوان اشخاص نمایش مفاهیم تجددگرایی موردتوجه قرار می‌گیرد. در دهه ۸۰ اما هویت برنامه‌دار محقق نشده و آثار نمایشی گویای نوعی ازخودبیگانگی اشخاص نمایش است که شکاف بین انسان و جهان اجتماعی بیرون از او را نشان می‌دهد.

واژگان‌کلیدی:

هویت ایرانی، مطالعه فرهنگی درام معاصر ایران، کنش متقابل نمادین، جلوه‌های نمایشی، گفتمان، امانوئل کاستلز.

۱.مقدمه

نمایشنامه‌ها بر کنش استوارند ازاین‌رو منابع غنی هویت‌ساز فرهنگی محسوب می‌شوند. اشخاص نمایش نیز خود برآمده از زبان‌اند؛ ازاین‌رو بازنمود هویتی اشخاص نمایش نیز انعکاسی از فضای اجتماعی است که در آن نگاشته شده‌اند. بنابراین با رویکرد کنش متقابل نمادین و با نگاهی درام‌شناسانه می‌توان منابع هویتی نهفته در متون نمایشی(ملی، قومی، دینی و مدرن) را موردمطالعه قرار داد. این رویکرد بر این برداشت استوار است که اشخاص(در این‌جا منظور شخصیت‌های نمایش) در جریان کنش و بر اساس تعبیر و برداشت نویسنده، عناصر هویتی خویش را تعریف، تولید و مشخص می‌کنند و این مهم در جریان زندگی اجتماعی(بافت نمایشنامه) و به مدد کنش متقابل(گفت‌وشنود) به‌وقوع می‌پیوندد. آن‌چه ضرورت انجام این پژوهش را سبب می‌شود پاسخ به این سوال است که نمایشنامه‌نویسان سه دهه اخیر چگونه در آثار خود به روابط و مناسبات ابعاد و عناصر هویت ایرانی پرداخته‌اند؟ این مقاله هم‌چنین درصدد است تاثیر زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی مختلف را بر رفتار اشخاص نمایش و نیز بر محتوای نمایشنامه‌ها در ده نمایشنامه نگارش‌شده از هردهه به‌لحاظ منابع هویتی بررسی و تحلیل کند.

۲.چارچوب نظری

هویت‌دهی به ساختار اجتماعی می‌تواند در متون نمایشی بازنمود داشته باشد. ازاین‌رو در مقاله حاضر با درنظر گرفتن رویکرد کنش متقابل نمادین و با استفاده از چارچوب نظری امانوئل کاستلز چگونگی رابطه منابع چهارگانه هویت ایرانی شامل ملی، مذهبی، محلی (قومی) و مدرن در هویت نمایشی ایران بررسی شده است. واقعیت اجتماعی «حقیقتی بینا ذهنی» است که میان افراد جامعه به بحث گذاشته می‌شود و به یاری کنش متقابل کشف و شناخته می‌شود(احمدی،۱۳۷۳ :۱۹۷). به اعتقاد کاستلز ساختن هویت همواره در بستر روابط قدرت انجام می‌گیرد و با این نگاه بین سه صورت و منشأ ساختن هویت تمایز قایل شده است که این سه صورت عبارتند از: هویت مشروعیت‌بخش، هویت مقاومت و هویت برنامه‌دار.

•هویت مشروعیت‌بخش به‌معنای هویتی است که توسط نهادهای غالب جامعه ایجاد می‌شود تا سلطه‌ی آن‌ها را بر کنشگران اجتماعی گسترش داده و عقلانی کند. این موضوع هسته اصلی نظریه اقتدار و سلطه سنت است.

•هویت مقاومت به هویتی اشاره دارد که به دست کنشگرانی ساخته می‌شود که در اوضاع و احوال یا شرایطی قرار دارند که از طرف منطق سلطه، بی‌ارزش دانسته می‌شود و یا داغ ننگ بر آن زده می‌شود.

•منظور از هویت برنامه‌دار نیز هویتی است که درآن، کنشگران اجتماعی با استفاده از هرگونه مواد و مصالح فرهنگی قابل‌دسترسی، هویت جدید می‌سازند؛ هویتی که موقعیت آنان را در جامعه از نو تعریف می‌کند و به‌این‌ترتیب در پی تغییر شکل کل ساخت اجتماعی هستند(کاستلز،۱۳۸۵: ۲۴).

۳. رویکردها و مبانی نظری هویت ترکیبی

جامعه‌شناسان معاصر که عمدتاً روشی تلفیق‌گرا دارند جامعه را عرصه هم‌نشینی عناصر خرد و کلان درنظر می‌گیرند که نمود عینی آن مشروعیت دادن به تکثرگرایی و قبول وجود هویت‌های جمعی گوناگون است(توسلی، ۱۳۸۱: ۱۶). درواقع در این دیدگاه انواع و سطوح متفاوت هویت‌های جمعی اعم از محلی، ملی، و جهانی به موازات هم مطرح می‌شوند، به‌طوری‌که می‌توان تحقق هویت جمعی عام جهانی را قرین حفظ تفاوت‌ها و هویت‌های جمعی خاص دانست(عبداللهی و حسین بر، ۱۳۸۱: ۱۱۱). هویت‌ها شالوده و سازه‌های اجتماعی هستند و در فرایند سازماندهی یا شالوده‌ریزی اجتماعی به‌وجود می‌آیند. هویت‌ها پدیده‌هایی فراتاریخی، عاری از اقتصاد، مذهب، ایدئولوژی و تاریخ و جغرافیای خاص خود نیستند، بلکه این سازه‌های اجتماعی با تکیه بر حافظه جمعی و تمام منابع معرفتی و درنظر گرفتن ساختار عینی اجتماعی به‌وجود آمده‌اند. بنابراین، هویت‌ها پدیده‌های اجتماعی هستند که در بخشی از فرایند ساخته شدن آن‌ها پدیده‌های معرفتی نیز نقش دارند(منتظرقائم، ۱۳۷۹: ۲۵۶ و ۲۵۷). همه انواع و لایه‌های هویتی موقعیت و اهمیت یکسانی ندارند. همواره بخشی یا لایه‌ای از هویت و عناصر هویتی در جهت‌گیری عام نمایش نقش بیشتری بازی می‌کنند و دیگر لایه‌های هویتی در نهان می‌ماند. نخستین‌بار زیمل در مقاله "تضاد فرهنگ مدرن" به موضوع ترکیبی بودن هویت و فرهنگ در جامعه مدرن توجه کرده است(زیمل، ۱۹۶۸). جرج هربرت مید نیز بر ماهیت فرایندی هویت مستمر تاکید کرده است و امکان انطباق و سازش میان ابعاد مختلف هویت را پذیرفته است(مید، ۱۹۳۴). موضوع هویت‌های متعدد ازسوی روان‌شناسان و پژوهشگران مطالعات فرهنگی نیز موردتوجه قرار گرفته است. این نظریه‌ها بینش‌های روان‌شناختی و فرهنگی را در هم ادغام و تلفیق کرده‌اند. اولسون معتقد است: "اکنون فرد به عنوان مجموعه‌ای از هویت‌های جداگانه و نه یک هویت مشخص در نظر گرفته می‌شود. این هویت‌ها ممکن است به طور غیر قابل پیش بینی مجدداً شکل گیرند، تغییر کنند و ناپدید شوند. این به معنی مرگ سوژه فردی، مستقل و معنا دار است"(اولسون، ۲۰۰۴: ۸۴۴). هم‌چنین نورمن بلیکی در بیان ویژگی‌های پست‌مدرنیسم به هویت‌های تکه‌تکه‌شده و پذیرش نسبیت فرهنگی اشاره می‌کند. وی می‌گوید: "به نظر می‌رسد معیارهای عینی که به عنوان مبنایی برای تمایز بین حقیقت و بطلان ارائه شده‌اند چیزی جز نوعی از متقاعد کردن نباشند که طراحی شده‌اند تا صحت چیزی را نشان دهند. پرداختن به اعتبار و روایی، زمینه را برای پرداختن به تنوع در ساختارهای اجتماعی که در طول زمان و در شرایط مختلف تغییر می‌کند فراهم می‌سازد. تمام ساختارهای اجتماعی معتبر هستند و هیچ یک بر دیگری برتری ندارد"(بلیکی،۱۳۸۹: ۷۶). متفکران مکتب کنش نمادین نیز بر موضوع شکل‌گیری هویت‌های چندگانه به‌کرات تاکید کرده‌اند. ازجمله در نظریه هویت اجتماعی ترنر و تاجفل تاکید شده است که هر فرد هم‌زمان به جمع‌های متعددی تعلق دارد و ممکن است خود را با بیش از یک جمع معرفی کند (مور، ۱۹۹۵: ۳۹۰ و عالمی: ۵۲). پیتر بروک به‌صورت تجربی و عملی بر روی تئوری‌های هویت کار کرده و دیدگاه کنش متقابل را

مبنای کار خود قرار داده است. او در نظریه کنترل هویت به بحث وجود هویت‌های متعدد و رقیب و نقش آن‌ها در برهم خوردن تعادل یا چرخه کنترل هویت پرداخته شده است. بروک اضطراب‌های اجتماعی ناشی از تعارض هویت‌ها را مطرح می‌کند و بر آن است که افراد با توجه به نقش‌های مختلف، دارای هویت‌های جداگانه می‌شوند. بروک هویت را یک مجموعه معانی که در تعریف یک نقش و یا موقعیت اجتماعی از این‌که شخص کیست به‌کار برده می‌شود، می‌داند. در ادراک از منابع محیطی، یک سیستم معانی مشترک در بین کنشگران واقع می‌شود که موجب می‌شود فرد رفتار خود را(رفتار فردی) با این سیستم معانی مقایسه کرده و درنهایت به شکل رفتار اجتماعی بروز دهد که می‌تواند سرمنشا مشارکت خود در محیط اجتماعی شود. هم‌چنین در نظریه‌های روان‌شناسی اجتماعی مانند تمایز بهینه نیز به انواع روابط میان دو نوع هویت اجتماعی هم‌زمان پرداخته شده و سه حالت کلی: وجود تفاوت در هویت‌های دوگانه، وجود قدر مشترک میان دو نوع هویت(آمیخته)، قرار گرفتن یک هویت ذیل(تودرتو) اشاره شده است(عالمی:۹۲-۹۰) که شکل‌گیری هرکدام تابع نیاز به شمول بودن یا متفاوت بودن است. در میان مردم‌شناسان، پیوند میان خود و دیگران مستلزم پذیرش پیش‌فرض وجود هویت‌های چندگانه بود. ازنظر کوهن: "اجتماع به طور وسیع سازهای ذهنی است که ظهور عینی آن در محلیت یا قومیت آن را واثق و قابل اعتماد می‌کند. به شدت نمادین است و در نتیجه اعضای آن می‌توانند آن را با خودهایشان بیارایند... درواقع جلایی که اجتماعیت به مولفه‌های متنوع خود می‌بخشد به هریک از آنها این امکان را میدهد که مرجعی اضافی برای هویت‌های خود بیابد"(کوهن،۱۳۹۰: ۱۶۴). دراین‌راستا نظریه هویت چهل‌تکه داریوش شایگان نیز درخورتوجه است. شایگان در چارچوب نظریه مرقع‌سازی خود معتقد است: هویت مرزی نوعی آگاهی دورگه است که گذر از یک سطح به سطحی دیگر را امکان‌پذیر می‌کند. مجموعه این گذرها سازنده چیزی است که مک لارن «تخیل فرهنگی» نامیده است یعنی عرضه‌ای که ناشی از تصادف کدهای ارجاعی گوناگون است(حاجیانی،۱۳۸۸: ۹۶). شایگان در بیان نظریه چهل‌تکه‌سازی بر آن است که اکنون در عرصه فرهنگ تنوع موزاییک‌واری را می‌بینیم که همه آگاهی‌ها را پهلوی هم قرار داده است و در این موقعیت تازه‌ترین گفتارها و بینش‌ها به کهن‌ترین آن‌ها می‌پیوندند(شایگان،۱۳۸۰ :۴۱). او تاکید می‌کند: "ما اکنون شاهد تجدید حیات همه گفتارهای از یاد رفته‌ایم که به پستوهای ناخودآگاه بشر رانده شده بودند. به استثنای گفتار جهانی مدرنیته که دستاوردهای آن اجتناب ناپذیر و خواه ناخواه ملک و میراث همه بشریت شده است هیچ هویتی بر دیگر هویت‌ها برتری مطلق ندارد و هیچ ایدئولوژی‌ای آن قدر قدرتمند نیست که دیگر ایدئولوژی‌ها را از میدان به در کند، امری که در تاریخ بشریت بیسابقه بوده است"(شایگان، ۱۳۸۰: ۴۲). کامل‌ترین پاسخ مقاله حاضر درخصوص امکان وجود هویت‌های چندگانه و نیز امکان سازگاری (تناقض نداشتن) درخصوص روابط میان منابع و ابعاد هویت ازسوی نظریه‌پردازان مکتب کنش نمادین ارایه شده است و دراین‌راستا منابع هویتی ملی، دینی، قومی و مدرن موردتوجه ما بوده‌اند که در ادامه به تعریف آن‌ها پرداخته می‌شود.

۱-۳.هویت ملی

هویت ملی به معنای احساس تعلق و وفاداری به عناصر و نمادهای مشترک در اجتماع ملی است مهم‌ترین عناصر و نمادهای کلی که سبب شناسایی و تمایز می‌شوند عبارتند از: زبان و ادبیات، سرزمین، دین و آیین، آداب و مناسک، تاریخ، مردم و دولت در درون یک اجتماع ملی(یوسفی، ۱۳۸۰: ۷۹). در زیر ابعاد مختلف هویت ملی تعریف می‌شوند: بعد اجتماعی هویت ملی، در ارتباط با کیفیت روابط اجتماعی فرد با نظام کلان اجتماعی است. به‌نظر گیدنز، هویت اجتماعی افراد بر اساس خودآگاهی و هم توسط شرایط و موقعیت‌های اجتماعی در زمان‌ومکان شکل می‌گیرد(گیدنز، ۱۳۷۸: ۸۱). بعد تاریخی هویت ملی را می‌توان آگاهی و دانش از پیشینه‌ای تاریخی و احساس تعلق‌خاطر و دلبستگی بدان دانست. تحولات و فرآیندهایی که در شکل دادن به احساسات عمیق دلبستگی و تعلق به یک کشور مؤثر است(معمار،۱۳۷۸ :۱۷). خاطرات، رخدادها و حوادث، شخصیت‌ها و فرازونشیب‌های تاریخی در شکل دادن به انگیزه‌های جمعی مؤثر هستند. بعد جغرافیایی هویت ملی عبارت است از نگرش مثبت به آب‌وخاک به‌این‌جهت که «ما» ساکن یک کشور و یک سرزمین معین هستیم و از جایگاه مشخصی در نظام هستی برخورداریم. هویت ملی در بعد سیاسی، در صورتی شکل می‌گیرد که افرادی که ازلحاظ فیزیکی و قانونی عضو یک نظام سیاسی هستند و داخل مرزهای ملی یک کشور زندگی می‌کنند و موضوع یا مخاطب قوانین آن کشور هستند، ازلحاظ روانی هم خود را اعضای آن نظام سیاسی بدانند. تسیانکوف بعد فرهنگی هویت ملی را هنجاری می‌داند که نشان‌دهنده جهت‌گیری‌های عاطفی یا احساسی افراد و دربردارنده معانی نمادین و به‌لحاظ اجتماعی ساخت‌یافته مشترک در جامعه به عنوان یک کل است(سایگانکوی،۲۰۰۴ :۲۴) .میراث فرهنگی در حالتی‌که نخواهیم تعریف بسیار گسترده، عام و غیرتحلیلی از آن ارایه کنیم شامل مجموعه مناسک عام، شیوه‌های معماری، سنت‌ها، اعیاد، اسطوره‌ها، عرف‌ها، و فولکلور است. زبان و آثار ادبی نیز بعد مهمی از میراث مکتوب هر ملت است. درواقع زبان يك ملت تنها وسیله سخن گفتن نیست بلکه ابزار اصلی اندیشیدن، جهان‌بینی، روابط خرد و کلان با دیگران و ارتباط با گذشته، حال‌وآینده است. زبان فراگیرترین عنصر مشترك هویتی است که می‌تواند تاحدزیادی نظرها، ارزش‌ها و باورهای مشترك را در تعامل اجتماعی و انتقال آن به آینده برعهده بگیرد.

۲-۳.هویت دینی

برخورداری از دین و تعالیم مذهبی مشترک، پایبندی و وفاداری به آن و اعتقاد و تمایل به مناسک و آیین‌های مذهبی فراگیر، در فرآیند شکل‌دهی به هویت دینی بسیار موثر است. امروزه با وجود افزایش و شدت یافتن فرایندهای توسعه، مذهب هم‌چنان به‌عنوان منبع مهمی برای هویت و معنا بخشی در جهان متجدد و آشفته به‌شمار می‌رود. دورکیم به‌عنوان یک جامعه‌شناس دینی، دین را به‌عنوان یک سیستم عقاید و اعمال جهت‌گیری شده به‌سوی اعمال مقدس می‌دانست و معتقد بود هویت دینی به‌واسطه اجتماعات دینی شکل می‌پذیرد و حفظ می‌شود. در این‌جا با رویکرد

کنشگرایی متقابل، هویت دینی عبارت است از هویتی که فرد (اشخاص نمایش) را به یک ساخت اجتماعی به نام دین پیوند می‌زند یا به‌عبارتی مجموعه‌ای نسبتاً پایدار از ساختارهایی است که فرد از رابطه خود با دین در ذهن دارد. هویت دینی در سه بعد قابل‌بررسی است:۱- احساس تعلق به دین و دینی پنداشتن خود ۲- تعلق به فرهنگ دینی (شامل پذیرش باورهای دینی، پذیرش اقتدار متون مقدس و رهبران مذهبی، رفتار مذهبی و پایبندی عملی به دین، اعتقاد به تأثیر، دخالت و فایده‌مندی دین در بعد فردی)۳- تعهد به اجتماع دینی (شامل تعهد و مشارکت در عبادات جمعی، درگیری ذهنی در مقولات مذهبی، اعتقاد به دخالت دین در حوزه مسایل اجتماعی، مدارا و تساهل در مقابل هویت دینی ایدئولوژیک، مشورت و تعامل با مذهبی‌ها، سطح عضویت در اجتماعات دینی)(حاجیانی ،۱۳۸۸: ۴۵۴).

۳-۳. هویت قومی

به اعتقاد آنتونی اسمیت، «قوم» عبارتست از "یک جمعیت انسانی با یک افسانه اجدادی مشترک، خاطرات مشترک، عناصر فرهنگی، پیوند با یک سرزمین تاریخی یا وطن و میزانی از حس منافع و مسئولیت"(احمدی، ۱۳۷۸: ۷). یک گروه قومی دارای ویژگی‌های متفاوتی شامل دین، طبقه، منطقه، زبان، ملیت، تبار، نژاد، رنگ و فرهنگ است. این ویژگی‌ها، هرکدام به‌تنهایی یا ترکیب‌های متفاوتی از آن‌ها، برای تعریف قومیت یا گروه قومی مورداستفاده قرار می‌گیرند اما به‌سختی می‌توان مهم‌ترین و ضروری‌ترین آن‌ها را مشخص کرد(مسعود چلبی و همکاران، ۱۳۷۸: ۱۴۱).

۴-۳.هویت مدرن

هویت مدرن به‌معنای گرایش به ارزش‌ها و مبانی بنیادی مدرنیته در ابعاد شناختی و اجتماعی و با اندک تسامحی احساس تعلق به فرهنگ غربی است(نوذری، ۱۳۸۸: ۱۰۹-۱۰۷). این هویت دستاوردهای مدرنیته را در حوزه اجتماعی به زیرمجموعه‌های طبقه، جنسیت و نژاد تقسیم می‌کند. در حوزه سیاست نیز از تغییر در نظام‌های ارزشی و هنجاری ازجمله برآمدن نظام‌های جمهوری، دموکراسی و تحول در فرهنگ سیاسی نام می‌برد. هم‌چنین تغییروتحول در نظام‌های فرهنگی، تحول در الگوهای نگرش به زنان، امنیت فردی و اجتماعی، تحول در عرصه مذهب، ارزش‌ها و هنجارها و ایدئولوژی را دستاوردهای مدرنیته می‌دانند. شاخص‌های مدرنیته ازنظر بیرچ و همکارانش حاصل ۴ فرایند است:۱- جایگزینی نسبی ارزش‌های انسانی مثل آزادی، برابری، فردگرایی به جای مذهب۲- قوت گرفتن نهضت علمی و روش‌های علمی (تجربه‌گرایی)۳- اعتقاد به عقل و عقلانیت و تأثیرات شهروندی فرهنگ و تکنولوژی۴- اعتقاد به پیشرفت (عاملی،۱۳۸۳: ۱۰).

۴.تحلیل یافته‌ها:

۱-۴. دهه ۶۰: هویت مشروعیت‌بخش

این دوران زمان بعدازانقلاب و دوران جنگ را دربر دارد. دال مرکزی گفتمان اجتماعی دهه ۶۰، ایمان به خدا و مفهوم جنگ است و به‌تعبیری هویت اسلامی و انقلابی برجسته است. این نوع هویت توسط نهادهای حاکم بر جامعه ایجاد شده و سلطه خود را بر کنشگران اجتماعی گسترش

داده و عقلانی کرده است، چنان‌چه گفت‌وگوهای اشخاص نمایش فضایی شعارگونه یافته است. نمایشنامه‌های ادبی این دوره را می‌توان بر حسب ایدئولوژی‌ای که به بازنمایی آن می‌پردازند مفهوم‌پردازی کرد. نمونه‌ای از این فضا را در **آهسته با گل سرخ**(اکبر رادی) می‌توان دید:

"دیلمی: گفتم باباجون این مسایل عاقبت نداره، راه رو بهش گفتم. با زبان لطیف، با منطق،با تندی بی فایده**!** تمام مدت یا رفته باشگاه یا گیتارشو برداشته و از این آهنگ های جلف و مستهجن زده. خودمونیم دیگه، داریم صحبت میکنیم. درحالیکه همون وقت این جلال رو یه حصیرپاره قوز کرده بوده، داشته حسابشو حل میکرده. نه نوکر دست به سینه داشته، نه ماشین آخرین مدل زیرپاش بوده و نه اصلاً میدونسته آب گوجه فرنگی و چیپس آلمانی خوردنیه یا مالیدنی، فقط کار کرده و زحمت کشیده"(رادی،۱۳۸۸ :۲۶۷).

در درونمایه ادبیات این دهه، مقابله با دشمن به‌عنوان یک عنصر وارد شده است مثلاً **فتح‌نامه کلات** (بهرام بیضایی) به بیرون راندن مغول‌ها از سرزمین کلات اشاره دارد، یا **داستان جنو**(حسین مختاری) و **اعتراض**(حسین جعفری) نیز به جنگ ایران و عراق پرداخته است. درون‌مایه اغلب آثار نمایشی تاکیدکننده باورهای مذهبی است و عناصری مانند ایثار، جهاد، شهادت، ظلم ستیزی، مقاومت، شجاعت، آرمان‌گرایی، وطن‌دوستی، روشنفکرستیزی، دفاع از محرومان و ستایش زندگی در آن جلوه‌گر است. **مسیح هرگز نخواهد گریست**(محمد چرمشیر) به دوران آپارتاید ومقابله با تبعیض نژادی اشاره دارد، **اکتایووالدز**(محمد رحمانیان) داستان جوان ساده روستایی بولیویایی است که برای فرار از کار در معدن به پادگان می‌رود و با ارتقا درجه درگیر جنگ می‌شود.

جدول مقایسه نمایش‌نامه‌ها در سه دهه ازنظر موضوع و درون‌مایه‌ها – دهه ۶۰

نام اثر	درون‌مایه
فتح‌نامه کلات (بهرام بیضایی)	موضوع: دفاع درون‌مایه: دفاع از آب‌وخاک زن‌ومرد نمی‌شناسد. هدف:ترغیب حس میهن‌دوستی
جنگ نامه غلامان (بهرام بیضایی)	موضوع: نزاع درونمایه: با سلاح عشق می‌توان مبارزه کرد و بر هر ظلمی چیره شد. هدف: نمایش مضحکه ضعف پهلوانان پوشالی(ظالمان) در مقابل ساده‌دلی و زیرکی خواست نوکران(رعیت)

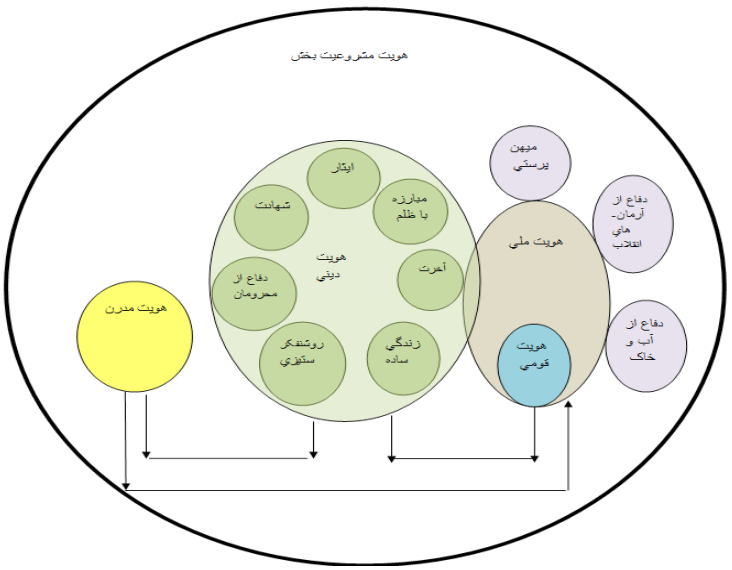
نام اثر	درون‌مایه
آهسته با گل سرخ (اکبر رادی)	موضوع: انقلاب و مبارزه علیه سرمایه‌داری درون‌مایه: انقلاب‌ها حاصل اختلاف طبقاتی و ثمره به آگاهی رسیدن طبقه ضعیف است. هدف: اندیشه و شرافت انسان‌ها ربطی به طبقه اجتماعی ایشان ندارد.
گزارش محرمانه اکتاویووالدز (محمد رحمانیان)	موضوع: جنگ درون‌مایه: جنگ کثیف است و خودی و غیرخودی نمی‌شناسد. هدف: نمایش زشتی چهره جنگ در سایه فقر، تقدیر و سرنوشت
مروارید (محمد چرمشیر)	موضوع: ازدواج سنتی درون‌مایه: مرگ راهی برای اعتراض است. هدف: نقد سنت‌ها و باورها در مورد ازدواج
تانگوی تخم داغ (اکبر رادی)	موضوع: فقر و تنگدستی درون‌مایه: فقر بر اراده انسان‌ها و سرنوشت ایشان اثر می‌گذارد. هدف: نمایش تفاوت بین نسل‌ها و تقابل سنت و مدرنیته
نامیرا (نعمت‌الله لاریان)	موضوع: شهادت درون‌مایه: شهادت در راه حق ثمره به آگاهی رسیدن و بیدار شدن وجدان است. هدف: تشویق و دعوت به شهادت
اعتراض (حسین جعفری)	موضوع: جنگ درون‌مایه: آراء مختلف در مورد جنگ، بر سرنوشت اثر می‌گذارد. هدف:تشویق به حضور در جنگ

نام اثر	درون‌مایه
جنو (حسین مختاری)	موضوع:جنگ درون‌مایه: شیوه تفکر دو ارتش بر برخوردشان با یکدیگر اثر می‌گذارد. هدف: نمایش برتری جهان‌بینی مذهبی
شهر اسباب‌بازی‌ها (حبیب‌الله لزگی)	موضوع: انقلاب درون‌مایه:مقابله با ستم حتی در رویای پاک کودکان هم هست. هدف: مقابله با شاه و سلطنت
مسیح هرگز نخواهد گریست (محمد چرمشیر)	موضوع: تبعیض نژادی درون‌مایه: تبعیض نژادی و ستمی که به سیاهان می‌رود. هدف: به‌چالش کشیدن ستم از هر نوعی که باشد.

کهن‌الگوی غالب بر آثار نمایشی این دهه کهن‌الگوی «بیرون راندن بیگانه از خانه» و نیز «اسطوره پدر» است که با توجه به طولانی بودن دوره جنگ توجیه‌پذیر است. در این دوران جریانات غیرمذهبی کاملاً در حاشیه رانده شدند و جریانات مذهبی حاکم بر کل عرصه سیاسی شدند. در دهه۶۰، الگوهای نوسازی فرهنگی که با طرد ارزش‌های غربی وارد میدان شدند، هنجارهای تازهای را که از مذهب وام گرفته شده بود، پیش چشم آورد. در نمایشنامه‌های دهه ۶۰ از وقایع تاریخی و مذهبی مانند عاشورا، روایت انقلابی و اخلاقی می‌شود و کلان‌روایت قیام علیه ظلم و ستم برجسته می‌شود مثلاً درنمایشنامه **نامیرا**(نعمت‌الله لاریان) تعزیه‌ای برپا شده است؛ آن‌کس که شبیه‌خوان نقش حسین(ع) است در این بازی وجدانش به آگاهی می‌رسد و به یکی از مردان راه حق بدل می‌شود و در آخر به شهادت می‌رسد. شخصیت‌ها غالباً کلیشه‌ای و از تیپ افراد ساده و پاک‌دلی هستند که به نوعی موردظلم قرار گرفته‌اند؛ مثلاً شخصیت جلال در(**آهسته با گل سرخ** اثر رادی) جوانی از خانواده‌ای فقیر است که برای ادامه تحصیل در خانه عموی تاجرش اقامت گزیده و موردتمسخر عموزاده‌هایش است. بافت نمایشنامه به برخی اشخاص نمایش قداست می‌بخشد؛ در کشمکش‌ها افرادی دست بالا را دارند که حامی ارزش‌های حاکم هستند و اگر در نمایشنامه‌ای کشمکشی بر مبنای ایدئولوژیک مطرح شود معمولاً در جهت حمایت از سنت، مقابله با دنیای تجدد و مدرنیته و محکوم کردن دنیای مادی، نقد فردگرایی یا نقد عقل‌گرایان است. فضای نمایشنامه‌ها غالباً در حمایت از طبقه ضعیف و زیستن در فضاهای ساده می‌گذرد و درواقع در

برخی ویژگی‌های زمانی و منطقه‌ای خاص و پذیرش چند حادثه تاریخی متوقف است. به‌طورکلی فضای نمایشنامه‌های این دهه در جست‌وجوی آرامش است. دنیای درون و بیرون آدم‌ها یکی است. شخصیت‌ها چندان پیچیده نیستند. تحول آدم‌ها در مسیر پیروزی خیر بر شر است. نحوه روایت معمولاً خطی است. در کنار رابطه علی-معلولی حوادث، چنان‌چه رسم دنیای سنت است، به این اصل که "در ورای عالم طبیعت عالم دیگری وجود دارد" توجه می‌شود. استفاده از تعابیری مانند معجزه، قضا و قدر، خواست خداوند و... رقم‌زننده بسیاری از حوادث روایی آثار نمایشی این دهه است. بنیان‌های معرفتی این آثار با بنیان‌های معرفتی دنیای سنت مطابق بوده و بیانگر هویتی است که ایدئولوژی حاکم از آن حمایت می‌کند و توسط اشخاص نمایش بر ساخته می‌شود.نمودار هویت در دهه۶۰ نشان می‌دهد که هویت مسلط دینی آمیخته با هویت ملی است. هویت ملی در تداخل با هویت قومی است و هویت مدرن نیز به‌صورت هویت حاشیه‌ای در تبادل ریزوموار با دو هویت دیگر قرار گرفته است.

نمودار- هویت در دهه ۶۰



۲-۴. دهه ۷۰: هویت مقاومت

طبق‌نظر کاستلز«هویت مشروعیت‌بخش جامعه مدنی ایجاد می‌کند» یعنی این مجموعه هویتی را بازتولید می‌کند که منابع ساختاری غالب را، البته گاهی به شیوه متعارض عقلانی می‌سازد(کاستلز،۱۳۸۵: ۲۵).گفتمان اجتماعی دهه ۷۰ پیرامون اصطلاح جامعه مدنی شکل گرفته است و مفاهیمی نظیر آزادی، حق شهروندی، حقوق بشر و حقوق زنان را به دنبال داشته است. ورود این اصطلاح که گویای مضامین مثبت دگرگونی دموکراتیک اجتماعی است به دنبال

هویت مشروعیت‌بخش دهه ۶۰، موید نظریه کاستلز است. هویت مقاومت، شکل‌هایی از مقاومت جمعی را در برابر ایدئولوژی مسلط ترسیم می‌کند که به دست کنشگرانی ایجاد می‌شود که در اوضاع یا شرایطی، خط‌مشی‌های هویتی آن‌ها بر مبنای اصول متفاوت یا جدیدی نسبت به اصول موردحمایت نهادهای جامعه ساخته می‌شود. یعنی هویت دفاعی در قالب ایدئولوژی‌ها و نهادهای مسلط از طرق واژگون ساختن قضاوت ارزشی آن‌ها و درعین‌حال تقویت حدومرزها و خطوط تمایز. این‌جاست که در برابر ارزش‌های بنیادین دهه ۶۰، مفاهیمی از دنیای مدرن که تاکنون حذف شده بود یعنی درواقع «مفاهیم به‌حاشیه‌رانده‌شده تجددگرایی» در دهه ۷۰ باز موردتوجه قرار می‌گیرد. دراین‌باره می‌توان به مولفه‌های انسان مدرن ازجمله برابری طلبی و مساوات‌خواهی در **خروس**(رحمانیان) و **خانمچه و مهتابی** (رادی) ،عقل گرایی در **شب سیزدهم** (امجد) ، و توجه به ابعاد تجربی و مادی‌گری جهان در"داستان دور و دراز وفراموش نشدنی و سراسر پند و اندرز سفرسلطان بن خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک"(چرمشیر) اشاره کرد:

"رخش: بگفتند نام‌آوران فرنگ /پسندیده بود این کلام جفنگ...این بگفتند و شیخ خراسان را برندهی- برندهی(کاغذی از جیب در میآورد)برندهی یه عدد جایزه حقوق کهن سرایی معاصر دوستانه معترض بشر کردند اما با یک تبصره، یک بند، یک شرط، یک اگر: بلندشو بیا تو به این شهرما/بگیر لپه و حبه قند ما.

چون این خبر به شیخ خراسون رسیدگرپ گرپ گرپ رفت و افتاد روی تومار و نوشت به آن سلطان که: ندارم زری تا دهم با کسی/بگیرد برایم ویزا کسی/ فرستم به سویت من این رخش خویش/ فروشد به تو این زمان پخش خویش.(دستگاه پخش صوت را در برابر شاه شهید می‌گذارد) (چرمشیر،۱۳۸۴ :۲۲).

درون‌مایه‌هایی چون« آرمان‌گرایی و سرخوردگی از رسیدن به کمال» در **مجلس قربانی کردن سنمار**(بیضایی) و «نابرابری جنسی» در **خانمچه و مهتابی**(رادی)، «بی‌عدالتی حاصل از تعصب قومیتی ونابرابری جنسی» در **خروس**(رحمانیان)دیده می‌شود. **مجلس قربانی سنمار** حکایت سنمار معمار است که به دستور نعمان حاکم خورنقی می‌سازد بی‌مانند در بیابان شنزار عرب و از همین خورنق است که نعمان او را بی‌هیچ گناهی به زیر می‌افکند.

"یکی: (وارفته)خوشا مردمی که نساختند، یا کوته ساختن که چون فروافتادند نه دستی شکستند و نه جانی باختند !خوشا کوته اندیشی !بهتر آنکه خود از خاک برتر نگرفت ؛که چنین هم واژگون نشد!"(بیضایی، ۱۳۸۹: ۹).

علاوه‌بر کمال‌طلبی و آرمان‌خواهی سنمار در این نمایشنامه، شیوه دموکراتیک سنمار در بهره‌گیری از نیروی مردمی برای بالابردن خورنق نیز درخورتامل است .

سنمار: ...بیایید این خشت خام بنگرید؛ برآن نقشه‌ی خانه می‌کشم،شما که در هر کارید، از آن بهر خود خانه کنید. هر کس درخت سدری برید برای خورنق، به پاداش ،شاخه‌ها از خودش، برای سقف خانه‌اش! !(بیضایی، ۱۳۸۹ :۲۱).

ماجرای **خروس** به حکایت جنگ داخلی افغانستان برمی‌گردد و نگاهی ویژه به موقعیت زنان درآن شرایط دارد. هم‌چنین واکنش دنیای سنت در برابر ورود ابزار زندگی مدرن (تکنولوژی‌هایی نظیر رادیو و تلویزیون) در این نمایش‌نامه برجسته شده است.

"ماه جان : دیگر جانم برایت بگوید ...رایوی ترانزیستوری دو موج! سه ولایت را میگیره عین ماه! افغان،ایران ،پاکستان!"(رحمانیان،۱۳۸۲: ۳۹).

"سخی داد : په این فیدئو چیه س/ یا ئی تلویزیون؟ (تلویزیون را با ضربه ای خاموش می کند) دو ساعت اولی که کابل را گرفتیم یک دانه از این شنگولیات در مغازه ها سالم نگذاشتیم، اون وقت اینجا ،زیر گوش ما (پایش را بلند میکند که بر ویدئو فرود آورد) بزنم لت و کوبش" (رحمانیان،۱۳۸۲: ۳۸).

خانمچه و مهتابی روایتی چندصدایی از زنانی است که هرکدام در تعریف هویت خود در رابطه با دیگری بخشی از وجود خویش را گم کرده‌اند .خانم‌جان، لیلا ،گلین ، ماهرو و زنی که با چشمان سبز- آبی توصیف می‌شود، گویی همه یک تن هستند که به صداهای گوناگون روایتی از تبعیض می‌گویند.

"ماهرو: خسته ام سامی، بیزارم ،از تمامی کلمات پلاسیده ای که برای تسکین دردهای خودم توی اون قصه های مینی مال سقط میکنم ، یا اون رنگ های مرده ای که تو بی نظم و نقشه پرتاب می کنی روی بوم."(رادی،۱۳۸۸: ۳۹۰).

"ماهرو: (دوش به دوش هم راه میروند)سرتاسر تاریخ شما یا پسرکشی بوده ،یا تاج و تخت غصبی یا فراموشخانه.

لیلا: به این ترتیب ، من باید بیام به هتلی که پاتوق سه شنبه های توئه ، قهوه ای بخورم که قهوه دلخواه توئه و بعد هم پای معاملهای امضا کنم که ...به این ترتیب دیگه از لیلای تو چی مونده شارل؟" (رادی،۱۳۸۸: ۳۴۲).

توجه به موقعیت‌های اجتماعی، خانوادگی و حوادث مربوط به زندگی در شرایط مدرن با مضامینی چون طلاق، مرگ، ترک کردن خانه و... در **رقص کاغذپاره‌ها** (محمد یعقوبی)دیده می‌شود، دگرگونی‌های رفتاری اشخاص نمایش به‌ویژه خواست‌های جدید زنان درخورتوجه است:

"شیدا: خب، من هیچ‌وقت چندان میلی به ازدواج نداشتم. ازدواج کردم فقط برای این‌که بتونم بچه‌دار شم. فقط برای این‌که توی این کشور نمی‌تونم بدون ازدواج بچه داشته باشم. اگه می‌شد بدون این‌که ازدواج کنم بچه‌ای به‌دنیا بیارم که مثل همه بچه‌های دیگه از حقوق اجتماعی برخوردار باشه، شاید هیچ‌وقت ازدواج نمی‌کردم. اما سرنوشت همچین بچه این ئه که از بدیهی‌ترین حقوق اجتماعی محروم می‌شه. نمی‌تونه شناسنامه‌ای داشته باشه، از من ارث نمی‌بره، مردم به چشم دیگه‌ای به‌ش نگاه می‌کنند.... فقط تا وقتی که بچه‌م به دنیا می‌آد شوهرم باشه، بعدش اگه بخواد طلاقم بده و با شیوا ازدواج کنه، بکنه دیگه"(یعقوبی،۱۳۷۸).

انتقاد از ناهنجاری‌های فردی و اجتماعی در ادبیات‌نمایشی دهه ۷۰ مشاهده می‌شود. این

نمایش‌نامه‌ها محدودیت‌هایی را که تبدیل به باور و عقیده شده است با معنایی دگرگون بازگو می‌کنند: مرگ تبدیل به مناسک و عزاداری می‌شود. زن‌ها در برابر محدودیت‌هایی که به آن‌ها ازسوی خانواده وارد می‌شد و در دهه ۶۰ به‌عنوان، عفت، صبوری، مادری و وفاداری پذیرفته شده و به عنوان باور درونی شده بود، سخن می‌گویند و صدای آن‌ها به‌گونه‌ای متفاوت در نمایش‌نامه‌های این دهه، این‌بار به‌صورت‌فاعلی کنش‌گر که در متن دست بالا را دارد، شنیده می‌شود. چنین نگرش‌هایی به مقوله زنان نیز باعث ایجاد کشمکش در سطح وسیعی بین اشخاص نمایش شده است. این تنش‌ها فقط در سطح دعواهای لفظی خلاصه نشده، صحنه خانواده‌ها را تبدیل به عرصه قدرت‌نمایی زنان و مردان کرده است. تغییرات اجتماعی به‌وجودآمده در دهه ۷۰، آثاری پدید آورده که کهن‌الگویشان اغلب به‌سمت «شکست اسطوره پدر»و «مدینه فاضله» متمایل است مثلا می‌توان از **شب سیزدهم** (حمیدامجد)و **مجلس ضربت زدن** (بهرام بیضایی) در شکست اسطوره پدر و از **مجلس قربانی کردن سنمار**(بیضایی) در ساختن مدینه فاضله یاد کرد. **شب سیزدهم** روایتی از تلاش برای کشتن ناصرالدین‌شاه و پایان دادن به حکومت اوست. به‌تدریج، با تزریق باورهای روشنگرانه به شخصیت‌ها، باورهای مذهبی تغییر می‌کنند، و این همان‌چیزی است که در فضای گفتمان اجتماعی جامعه در دهه ۷۰ درحال‌وقوع است. **مجلس ضربت زدن** روایت اعتراضی نویسنده‌ای است در برابر تفوق نگارش ایدئولوژیک و مذهبی که از اوخواسته شده درباره ضربت خوردن علی(ع) بنویسد. شرایطی که منجر به این تحول شده‌اند را می‌توان چنین برمی‌شمرد : پایان جنگ، فوت امام (ره) و بازسازی اقتصادی(سلطانی ،۱۳۸۴: ۲۴۲). در نیمه اول دهه ۷۰ توجه ویژه به مسایل اقتصادی و اصول سرمایه‌داری، یادآور این وعده مدرنیته است که ساختن بهشت بر روی زمین است. اعتقاد به پیشرفت، ساختن گرایی، توجه به پول و سرمایه (مادی‌گرایی) مسایلی است که در آثار نمایشی این دهه به آن توجه شده است. شخصیت‌های بیشتر آثار نمایشی در این دهه از طبقه متوسط هستند. این گفتمان در نیمه دوم دهه ۷۰ حول نقطه مرکزی «مردم» و «مردم سالاری دینی» فصل‌بندی شده است. با اینکه نیروهای محدودکننده زاینده ارزش‌ها، هنجارها و مناسک هستند اما آن‌چه باقی می‌ماند تضادهای طبقاتی است که در بسیاری از آثار دهه ۷۰ دیده می‌شود. تحلیل فضا و مکان در این دهه نشان می‌دهد زمان و فضای تاریخی بیان شده در نمایشنامه‌های این دهه بیشتر یادآور لحظات گذار یا لحظات تاریخی‌ای هستند که در آن‌ها جامعه آبستن تغییر است، انقلاب مشروطه و نیز کشته شدن ناصرالدین‌شاه ازجمله این فضاهاست.

جدول تحلیل فضا و مکان دهه ۷۰

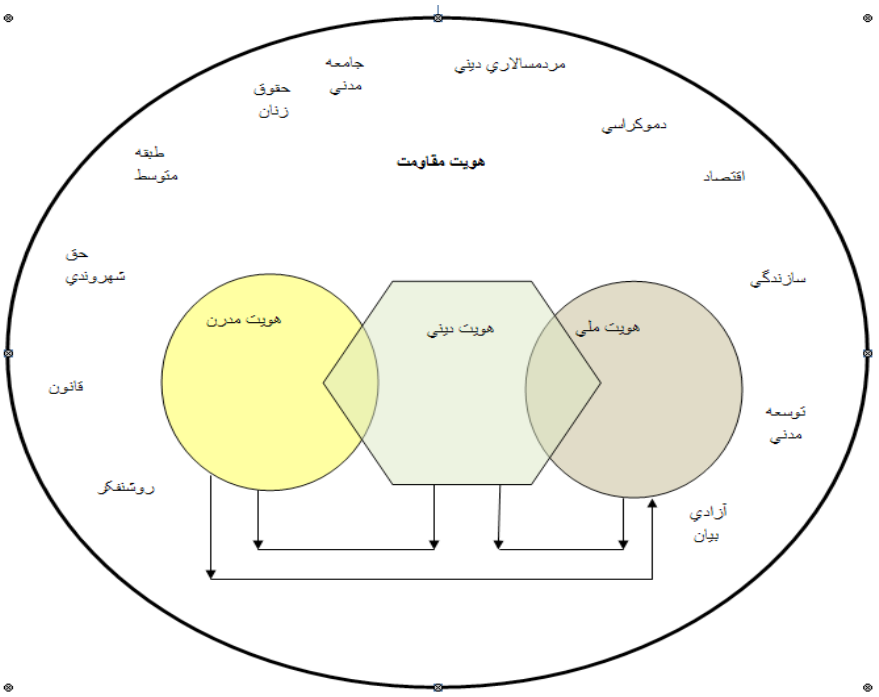
نام اثر	مکان	فضای تاریخی
مجلس ضربت زدن	فضای سیاسی- مذهبی: تهران /کوفه	شهادت علی (ع)
خانمچه و مهتابی	فضای سنتی- مدرن: تهران (سعادت‌آباد)	تحقیر شازده‌های قجری در دوران پهلوی
خروس	فضای گذار از سنت - جنگی- فقیرانه: افغانستان	طالبان در افغانستان
نهر فیروزآباد	فضای سنتی- جنگی: فیروزآباد- اپیزود اول: بیمارستانی کنار نهر اپیزود دوم: محل کشیک سربازی در فیروزآباد	جنگ و خدمت سربازی
شب سیزدهم	فضای گذار تاریخی - انقلابی: تهران	کشتن ناصرالدین‌شاه به ضرب گلوله
رقص کاغذ پاره‌ها	فضای مدرن معاصر: بندرانزلی (سوییت ۲۷ هتل)	-
فاطمه عنبر	فضای سنتی- فقیرانه: جنوب ایران	زلزله جنوب
مهر و آیینه	فضای سنتی- مذهبی: حوالی کوفه	شهادت علی (ع)
مجلس قربانی سنمار	فضای تاریخی: شنزار عرب - در کنار خورنق(بنای آرمانی مدرن در شنزار) (سنمار: پدر ایرانی- مادر رومی دارد یعنی بینافرهنگی است)	نگارگری ساختن خورنق اثر کمال‌الدین بهزاد - هفت‌پیکر نظامی

نام اثر	مکان	فضای تاریخی
یک دقیقه سکوت	فضای معاصر (مدرن): خانه‌ای در شهر	دوران انقلاب (شعارها، اعدام‌ها، تبدیل سلطنت به جمهوری، حجاب و...)- دوران جنگ- دوره اصلاحات- قتل‌های زنجیره‌ای
زمستان ۶۶	فضای جنگ: تهران	دوره جنگ
داستان دوررو دراز و فراموش‌نشدنی و سراسر پندواندرز سفر سلطان ابن‌خاقان به دیار فرنگ به روایت مرد مشکوک	فضای گذار از سنت به مدرنیته: تهران	کشته شدن ناصرالدین‌شاه- آشنایی ایران با مدرنیته در دوره قاجار ارتباط بینامتنی با قصه امیرارسلان نامدار، **شاهنامه** فردوسی، فیلم سوپرمن، فیلم دلیجان، نمایشنامه **اتللو**، نمایشنامه **هملت**[1]

گفتمان در دهه ۷۰ رویکردی نخبه‌گرایانه یافته و نظام معانی و پیام‌های خود را معطوف به طبقه یا طبقات خاص اجتماعی (طبقه جدید متوسط شهری با سبک زندگی مدرن‌گرایانه) کرده است. از توده‌های گسترده اجتماعی و مطالبات گفتمانی و هویتی عوام فاصله گرفته و تلاش خود را به اقشار برگزیده و نیز گسترش جامعه مدنی معطوف کرده است. نمایشنامه‌نویس دهه ۷۰، دال‌های جدید گفتمان اجتماعی ازجمله آزادی را و نیز تردید و یا آرزویش را نسبت به مسایل تازه ازطریق برون‌فکنی در شخصیت‌های خود منعکس کرده است. فضای هراس و تردید در بیشتر این نمایشنامه‌ها به‌خوبی احساس می‌شود و ساختار اساسی آن‌ها بر اساس قطعیت‌نداشتن و اضطراب است. نویسندگان از نیروهای تهدیدآمیز درونی و بیرونی می‌نویسند که راه را بر زندگی دلخواه بشر معاصر می‌بندد. اشخاص نمایش در این دهه بعضاً با تابوشکنی تأویل جدیدی از نظام ارزش‌ها ارایه داده‌اند، که تازگی دارد. بنیان‌های معرفتی مدرنیته و تجددگرایی ازجمله مسایلی نظیر این‌که: وعده جهان مدرن رفاه انسان است، برابری‌طلبی و مساوات‌خواهی، عقل‌گرایی، تقلیل جهان به ابعاد تجربی و قابل‌آزمایش، فردگرایی و تحقق منافع خود در تفکر و گفت‌وگوهای شخصیت‌های این دهه برجسته شده است. درون‌مایه بسیاری از این نمایشنامه‌ها، دغدغه‌های روشنفکران، یاس و سرخوردگی دست نیافتن به آرمان‌ها و یا برعکس با استفاده از فرصت آزادی بیان اعتراض و به‌چالش کشیدن اصول پذیرفته و بازنگری در محدودیت‌ها و باورهای اجتماعی است. برخی

از نمایشنامه‌های این دهه تصویری واقع‌گرایانه از دردها و مشکلات اجتماعی سنت‌های پس از انقلاب ارایه کرده و برخی به بازنمایی احساس بی‌هدفی، بیهودگی و ملال انسان سرگشته را با بهره‌گیری از ساختارهای ضدداستان، شخصیت‌های اسکیزوفرنیک، زبان‌های روان‌پریشانه، درون‌مایه‌های آشنازدایانه و... پرداخته‌اند. می‌توان گفت چه به‌لحاظ فرم و چه به‌لحاظ محتوا به‌تدریج نوعی روشنفکرگرایی بر نمایشنامه‌های دهه ۷۰ حاکم شده است که تماشاگر خاص خود را برمی‌گزینند. نمودار هویت دهه۷۰ که بر مبنای چارچوب نظری کاستلز از نوع مقاومت است نشان می‌دهد هویت دینی ، ملی ، قومی ومدرن به‌صورت‌آمیخته و درعین‌حال تبادل ریزوم‌وار با سایر هویت‌ها قرار دارد. این نمودار هم‌چنین نحوه توزیع و تعامل کلمات شناور با هر سه هویت را نشان می‌دهد. در این نمودار هویت دینی به‌شکل‌اصلاح‌شده (استفاده از شکل شش ضلعی به جای دایره) در مرکز دیده می‌شود و دو هویت قومی و ملی به صورت لایه‌های هم‌مرکز با این هویت اصلاح‌شده در تعامل‌اند.

نمودار-هویت دهه ۷۰



۳-۴. دهه ۸۰: بازگشت، سرگشتگی و بحران هویت

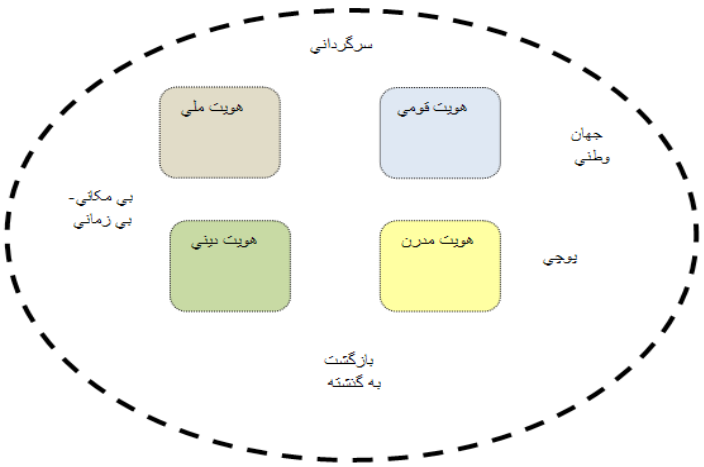
هنگامی‌که اشخاص نمایش با استفاده از هرگونه مواد و مصالح فرهنگی قابل‌دسترسی (واژه‌ها و کنش‌ها) هویت جدیدی می‌سازند که موقعیت آن‌ها را در متن نمایش (به‌مثابه متن اجتماعی) از نو تعریف می‌کند و به‌این‌ترتیب در پی تغییر شکل هستند، هویت برنامه‌دار تحقق می‌یابد. کاستلز معتقد است سومین فرایند ساختن هویت یعنی هویت برنامه‌دار به ایجاد سوژه(فاعل) می‌انجامد. سوژه‌ها(فاعلان) با این‌که به‌وسیله افراد ساخته می‌شوند، همان افراد نیستند و سوژه‌ها کنشگران اجتماعی جمعی هستند که افراد به کمک آن‌ها در تجربه‌های خود به‌معنایی همه‌جانبه دست می‌یابند. در این‌جا ساختن هویت، پروژه یا برنامه‌ای برای یک زندگی متفاوت است. در فضای اجتماعی دهه ۸۰ به پشتوانه نهادهای حکومتی، میل به بازگشت به ارزش‌های گذشته(اصول و ارزش‌های دهه ۶۰) دیده می‌شود یعنی برخلاف انتظار تبدیل هویت مقاومت به هویت برنامه دار، این‌جا نوعی تلاش برای بازگشت به هویت مشروعیت‌بخش دیده می‌شود. از سال ۸۰ به‌بعد را می‌توانیم بازگشت اصول‌گرایی یا برگشت به اصول و ارزش‌های انقلاب‌اسلامی بنامیم. صحنه‌ای که در آن نگاه به گذشته‌ها و رفتارهای کهن جان بگیرد بیانگر نوعی عقب‌نشینی از شرایط حاضر است. آن‌چه در ادبیات‌نمایشی این دهه ترسیم شده است بازنمودی از «بحران هویتی» است که این فضا ایجاد کرده است. در توضیح این فضا هربرت مید می‌تواند راه‌گشا باشد چراکه وی احساس هویت را به‌واسطه «دیالکتیک بین فرد و جامعه» می‌داند. در شرایطی که هویت فرد یا تصور فرد از خودش با نگاه دیگران درباره او به دلیل تفاوت‌های ارزشی تثبیت‌نشده تفاوت دارد، هویتی با ارزش‌های متباین شکل می‌گیرد. این شرایطی است که در آن فرد دچار تعارض نقشی شده و در نمایش از روان‌پریشی، بی‌هویتی و شخصیت چندگانه سخن گفته می‌شود. در این شرایط مسأله اجتماعی، تظاهرات متعارضی است که جامعه موردنظر در طی یک دوره تاریخی از خود نشان می‌دهد و هر زمان با مراجعه به بخشی از ارزش‌هایش به صورت متفاوتی خود را بروز می‌دهد. این مسأله اجتماعی در نمایشنامه‌ها خود را به صورت بیان انتقادآمیز و نمایش انسان‌هایی که سرگردانند، بروز می‌دهد. درون‌مایه بسیاری از آثار این دهه بی‌هویتی و خودبیگانگی انسان است که نشان می‌دهد شکاف بین انسان و جهان اجتماعی بیرون او را به ازخودبیگانگی رسانده است. نکته جالب در دهه ۸۰ این است که اشخاص نمایش در این دوره نه‌تنها به سوژه فعال نرسیده‌اند بلکه به‌نوعی «هویت‌گریزی» دست یافته‌اند که می‌توان آن را با ماهیت پست‌مدرن مقایسه کرد. شخصیت‌های «مرثیه‌ای برای یک سبک وزن» (ایوب آقاخانی) ازاین‌دست هستند. هرگاه شخصیت‌ها نمی‌توانند نقشی ارضاکننده در جامعه بیابند پس به‌نوعی واکنش دلسردکننده دست می‌زنند. دراین‌میان واکنش اشخاص زنان نمایش درخورتوجه است مثلاً نگین (حمید امجد) ماجرای دختر جوانی است که بعد از شکست در ازدواجی اجباری و به دنبال آن ناکامی‌های پیاپی دست به خودکشی می‌زند.

"نگین: خواستم یه بار ،فقط یه بار انتخاب کرده باشم ؛ولی –حالا میفهمم–اینم اجبار شما بود !(گریان)چیکار باید میکردم؟ چرا هنوز دست از سرم بر نمیدارین؟

مرد۱: شما هنوز در محکمه اید–از شما جواب میخوایم نه سوال!
نگین: من رفتم–چون از جواب دادن خسته شده بودم؛ و از اون همه محکمه که توش همه شما قاضی بودین و من فقط متهم!" (امجد،۱۳۸۴ :۴۹)
در دهه ۸۰ با توجه به فضای آزادی که به‌وجود آمده و توجهی که به امر حقوق زنان شده است نگرش زنان نسبت به هویت جنسی خود تغییر کرده و دیگر حوزه خانگی را فضای کافی برای استعدادهای خود نمی‌دانند و در تلاش برای کسب موقعیت‌های مطلوب‌تر در حوزه عمومی هستند. این هویت نوین با تصور درونی‌شده‌ای که در دهه‌های گذشته جامعه از هویت زن تعریف کرده، متفاوت است و این تفاوت ارایه قالب‌های معنایی جدید را در ادبیات‌نمایشی درراستای این تحول فراهم آورده است. در «شهادتخوانی قدمشاد مطرب در تهران»(رحمانیان)تلاش زنان برای بازیابی هویت ازدست‌رفته، دیده می‌شود .آن‌ها تلاش دارند درزمان منع عزاداری، با مرثیه‌خوانی برای حسین(ع) و هم‌ذات‌پنداری با زنان عاشورا و بیان ستم‌هایی که بر ایشان رفته است، خود را بازتعریف کنند.
"عالمتاج: بس کنید این بازی مردان را که سهم ما از آن تنها گریستن است و بس! تا کدام مصیبت باید فقط به ندبه دلخوش کرد؟ سحر بود و مدینه بود و حسین بود در راه و نسوان طهرانی جامه نیلی میکردند . روز بر آمد و مکه رسید و حج ناتمام و ما فقط هق هق کردیم . صلات ظهر شد و کربلا و مقتل و خیمه‌های سوخته ، و سهم خواهران من تنها بر سر و روی خود کوفتن بود چون تبیره ها ! چه بگویم که شام غریبان شد و ما درتدارک شام مردان خود بودیم که زنجیر به دیوار می آویختند تا عاشورایی دیگر!..." (رحمانیان،۱۳۸۴ :۵)
در آثار نمایشی به‌نحوی نگاه اجتماعی را می‌توان واکاوی کرد. در آثار مدرن و ابسورد علاوه‌بر تحلیل غالب که درون‌مایه اصلی را ازخودبیگانگی انسان می‌داند باید گفت که در این آثار مفاهیم اجتماعی نیز موردنظر است. در تحلیل کهن‌الگویی آثار دهه ۸۰ می‌توان گفت عناصر دخیل در خلق نمایشنامه‌های این دوره سعی می‌کنند به بازتابی از آن‌چه در جامعه و جهان اطراف آن‌ها جاری است، دست یابند و آن مطلب این است : "ما نمی‌توانیم به خانه برگردیم و جهانی که در آن زندگی می‌کنیم جهانی بیگانه است" (میلر، ۱۹۷۸: ۶۵). در دهه ۸۰ دیگر پیوستگی و استمراری میان منطق اعمال قدرت و منطق بازنمود در متن ادبی(به‌مثابه جامعه) نیست و جست‌وجوی معنا در بازسازی صداهای فراموش‌شده حول اصل اجتماعی مشترک مقدور شده است. این اصل اجتماع اشتراکی در دهه ۸۰، همان بازگشت به سنت است که شیوه‌های آشنازدایانه در «پرداخت و محتوا» آن را به اصول پست‌مدرن شبیه کرده است. استدلال و عقلانیت در این آثار معنای تازه می‌یابند و جز عقل عوامل دیگری نیز ما را به عقاید و باورها می‌رساند. مکان‌وزمان ازبین رفته و تنها مفهوم انسان است که شکل گرفته است. اصول پست‌مدرنی نظیر: نقد/ نقض/ تعمیق در مدرنیته، بازگشت به سنت، طنین‌انداز شدن صدای تاریخ، چندصدایی شدن متون، ازبین رفتن روایت‌های کلان در آثار این دهه مشاهده می‌شود. اکثر کنش‌های نمایشی بر مبنای تضاد میان جریان‌های ناشناخته و هویت‌های منزوی سازمان‌یافته است.

در دهه ۸۰ ادبیات‌نمایشی دنبال مسیر تازه‌ای غیر از جنگ و اصلاحات شده است تا حیات خود را در آن مسیر تازه ادامه دهد. شاید بتوان جدی‌ترین موضوع در این دوره را نقد جامعه از دیدگاه تحولات فکری نوین تلقی کرد چراکه نمایشنامه‌نویسی دهه ۸۰ بین بیان هنری و روشنفکری به معنای حساسیت در مقابل هرگونه ناملایمات اجتماعی رابطه برقرارکرده است؛ برای نمونه می‌توان از **نوشتن در تاریکی**(یعقوبی)یاد کرد. در این اثر از تکنیک کلمه «۲۵» استفاده شده است. «۲۵» شمارهای است که شخصیت‌های نمایشنامه محمد یعقوبی به‌جای کلماتی خاص به زبان می‌آورند. آثار این دهه (مثلاً آثار محمد یعقوبی) با اجرای روایت‌های متکثری که در آن‌ها زمان‌ها و مکان‌های ناهم‌زمان به‌صورت هم‌زمان به نمایش درمی‌آیند و هم‌چنین با بیان روان‌پریشانه و پاره‌پاره، سعی در القاء زبانی اندیشه مازوخیستی، جنون‌زده و دچاربحران‌شده انسان معاصر را داشته و این کار خود را با ساختارشکنی‌های مداوم در زبان به نمایش گذاشته‌اند. وقتی بسیاری از ارزش‌ها فرو می‌ریزد و هویت انسان تکه‌تکه می‌شود، نمایش هم تکه‌تکه می‌شود یا از تکه‌تکه‌ها ساخته می‌شود. هرلحظه از چیزی می‌گوید، پریشان است. یا همان‌طور که شایگان می‌گوید "هویت بحران‌زده و چهل‌تکه". این بیان مکانیسم خاص خود را می‌طلبد که شامل این ویژگی‌ها است: توجه به زبان، ضدقهرمان بودن، بیان روایی–محاوره ای به‌جای بیان مفهومی و نمادین، چندصدایی بودن، چندفرمه بودن، غیرتغزلی بودن، چندمرکزی بودن، جدا شدن از سطح درک عامه و نزدیک شدن به مخاطبان خاص و بالاخره شاید دوری از کلیشه‌ها و جزیی‌نگری به‌جای کلان‌نگری‌های رایج. در آثار این دوره می‌توان نشانه‌هایی از تئوری‌های فلسفی و ادبی مرگ مؤلف رولان بارت، منطق گفت‌وگویی باختین و شالوده‌شکنی دریدایی را یافت. اگرچه گفتمان تجدد در پی ارایه معنایی غیردینی و غیرقدسی است اما در نمایشنامه‌های معاصر ایران با تکیه بر تنهایی و پریشانی انسان‌های امروز و نوعی دل‌تنگی بر سنت‌ها و بازیافتن آرامش توصیه می‌شود. تئاتر سنتی ایران به‌طورقابل‌توجهی ریشه در باورهای دینی و مذهبی دارد و تازه آن‌جا که در دهه ۸۰ به برداشت از مدرنیته و غرب روی می‌آورد نیز باورهای خاص دینی‌اش را در محتوای آثار دخالت داده و برداشتی ایرانی و مبتنی بر تفکر دینی را ارایه می‌دهد که بخشی از آن وابسته به اندیشه وحدانی (در ایران قبل‌ازاسلام و بعدازاسلام) است. به‌طورکلی می‌توان گفت نمایشنامه‌های این دهه بیشتر میل به بازگشت به سنت و پسامدرنیسم دارد، حتی اهداف مادی مدرنیته را تحریف می‌کند مثلاً پیشرفت‌گرایی تابع اخلاق است و باید نوع خاصی از اخلاق را داشته باشد. شخصیت‌های نمایش در قالب‌های خاص ارزشی اخلاقی ایدئولوژیک قرار گرفته و تعریف شده‌اند و این ویژگی نظام‌های معرفتی ایدئولوژیک است. فقط انسان خاصی با این قالب می‌تواند پیشرفت کند و این‌جاست که مرزبندی خودی و غیرخودی منشأ کشمکش داستانی می‌شود. نمودار هویت دهه ۸۰ ، بحران هویت ناشی از هویت‌های متعارض یا متضاد را نشان می‌دهد .

نمودار– هویت دهه ۸۰



۵. نتیجه‌گیری

بررسی جلوه‌های نمایشی هویت ایرانی در نمایشنامه‌های سه دهه اول بعدازانقلاب ایران نشان می‌دهد چهار منبع ملی، دینی، قومی و مدرن بر ساخت هویتی این آثار اثرگذار بوده‌اند. مقایسه تطبیقی این سه دهه حاکی از آن است روابط و مناسبات بین ابعاد هویت ایرانی در نمایشنامه‌های دو دهه ۶۰ و ۷۰ تعاملی بوده و این ابعاد در وضعیت سازگاری و هماهنگی قرار داشته‌اند، هرچند کیفیت ارتباط بین این عناصر متغیر بوده است. درباره چگونگی وکیفیت رابطه عناصر هویتی در آثار نمایشی دهه ۶۰ می‌توان گفت هویت مسلط در این دهه هویت دینی است که به‌صورت آمیخته با هویت ملی وجود دارد. رابطه هویت‌های ملی و قومی از نوع تداخلی است. به دلیل تاکید بر وحدت مردمی در دوران جنگ، هویت قومی با هم پوشانی کامل، جزیی از هویت ملی شده است. در دهه ۶۰ هویت مدرن اما به‌صورت منبعی حاشیه‌ای است. تحلیل شواهد حاضر در بررسی نشان می‌دهد که در دهه ۷۰ هویت‌های دینی، ملی، قومی و مدرن به‌گونه‌ای آمیخته و درعین‌حال درتبادل افقی با یکدیگر قرار دارند. هویت دینی در این دهه اگرچه تغییرشکل یافته و اصلاح شده اما هم‌چنان در مرکز ارتباط با سایر هویت‌ها است. در دهه ۸۰ اما این تعادل برهم خورده و نمایشنامه‌ها ترسیم‌گر نوعی سرگردانی ناشی از ناسازگاری بین ابعاد مختلف هویتی هستند. اصول پست‌مدرن ازجمله بازگشت به سنت، صدای تاریخ، چندصدایی شدن متون و ازبین رفتن روایت‌های کلان در آثار این دهه مشاهده می‌شود.

جدول: انواع هویت با توجه به رویکرد گفتمانی در سه دهه

دهه۶۰	دهه۷۰	دهه ۸۰
هویت مشروعیت بخش	هویت مقاومت	سرگشتگی و بازگشت به گذشته
•دال مرکزی گفتمان: ارزش های اخلاقی •رویکرد گفتمان: ایدئولوژیک •شخصیت پردازی: کلیشه ای ، قشر ضعیف جامعه •زبان گفتاری : شعاری	•دال مرکزی گفتمان: جامعه مدنی •رویکرد گفتمان: نخبه گرایانه •شخصیت پردازی: روشنفکران ،طبقه متوسط •زبان گفتاری: چند صدایی	•دال مرکزی گفتمان: سرگردانی •رویکرد گفتمان: پوچ انگارانه •شخصیت پردازی: ضد قهرمان •زبان گفتاری: روان پریشانه و پاره پاره

یافته‌های تحقیق با توجه به نظریه «گفتمان» برتاثیر زمینه‌های اجتماعی و رویدادهای فرهنگی و سیاسی مختلف در هر دهه را به‌صورت تاثیر بر رفتار اشخاص نمایش یا محتوای نمایش‌نامه‌ها تاکید دارد. برای توضیح این مسأله می‌توان به دهه ۶۰ اشاره کرد که رابطه عمیقی میان محتوای نمایش و دین دیده می‌شود. در دوران جنگ، دین به‌وسیله ابزارها و توانایی‌هایی که ازلحاظ اندیشه و ایدئولوژی در اختیار تئاتر قرار داده است، چنین رابطه‌ای را ایجاد کرده است. فضای گفتمان اجتماعی دهه ۶۰ به‌صورت درونمایه‌هایی با تاکید بر باورهای مذهبی مانند شهادت، مقابله با ظلم و ستم ،دفاع از محرومان و ستایش زندگی ساده خود را در آثار نمایشی نشان داده است. در دهه ۷۰ ،«مفاهیم به‌حاشیه‌رانده‌شده تجددگرایی» موردتوجه قرار گرفته است. مباحث موجود در جامعه از جمله گفت‌وگوی تمدن‌ها زمینه‌ساز ورود بیشتر مؤلفه‌های جهانی و مدرن به حوزه ادبیات نمایشی شده و حتی بر درون‌مایه، زبان و کنش اشخاص نمایش هم اثرگذار بوده است. هم‌چنین تغییرات اجتماعی به‌وجودآمده در دهه ۷۰ فرصتی در اختیار نمایشنامه‌نویسان قرار داده که خود را در استفاده از کهن‌الگوهایی نظیر «شکست اسطوره پدر» و «مدینه فاضله» نشان داده است. اعتقاد به پیشرفت، ساختن‌گرایی، توجه به پول و سرمایه (مادی‌گرایی) ازجمله مسایلی است که در آثار نمایشی این دهه به آن توجه شده است. در فضای اجتماعی دهه ۸۰ نیز میل به بازگشت به سنت و ارزش‌های گذشته (اصول و ارزش‌های دهه ۶۰) دیده می‌شود. این فضا در نمایشنامه‌های دهه ۸۰ با تکیه بر تنهایی و پریشانی انسان‌های امروز یا نوعی دل‌تنگی بر سنت‌ها و بازیافتن آرامش خود را نشان داده است.

■ فهرست منابع

چلبی ، مسعود(۱۳۷۸). **میزگرد وفاق اجتماعی، فصلنامه مطالعات ملی** ، شماره(۱)،تهران.
حاجیانی، ابراهیم(۱۳۸۸). **جامعه‌شناسی هویت ایرانی**. تهران، پژوهشکده تحقیقات استراتژیک.
رادی، اکبر(۱۳۸۸). **روی صحنه آبی**. ج۱و۲.تهران، قطره.
رحمانیان، محمد(۱۳۸۲). **خروس**. تهران، نیلا.
رحمانیان، محمد(۱۳۸۴). **شهادتخوانی قدمشاد مطرب در تهران**. تهران، نیلا.
سلطانی، سید علی اصغر(۱۳۸۴). **قدرت، گفتمان و زبان: ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران**. تهران، نشر نی.
شایگان، داریوش(۱۳۸۸). **افسون زدگی جدید: هویت چهل تکه و تفکر سیار**. چاپ ششم، مترجم: فاطمه ولیانی. تهران، نشر و پژوهش فرزان روز.
عالمی، مسعود(۱۳۸۰). **مطالعه برجستگی‌های هویت در ایران (مطالعه موردی عرب‌های خوزستان)**. پایان نامه کارشناسی‌ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی.
عاملی، سعید رضا(۱۳۸۳). **جهانی شدن‌ها. ارغنون** .۲۴. ص۱۰.
عبداللهی، محمد و حسین بر، محمد عثمان (۱۳۸۱). **گرایش دانشجویان بلوچ به هویت ملی در ایران، جامعه شناسی ایران**، دوره چهارم، شماره(۴)، ص۱۰۱– ۱۲۶
کاستلز، امانوئل(۱۳۸۵). **عصر اطلاعات: اقتصاد، جامعه، فرهنگ (قدرت هویت)**.ج ۲. مترجم: حسن چاووشیان و علی پایا تهران، طرح نو.
کوهن، آ. پ(۱۳۹۰). **سرشت نمادین اجتماع**. مترجم: عبدالله گیویان، عبدالله .تهران، انتشارات دانشکده صدا و سیما.
گیدنز، آنتونی(۱۳۸۵). **جامعه شناسی**. مترجم: منوچهر صبوری. تهران، نشر نی.
لاریان، نعمت‌الله(۱۳۶۶). **نامیرا**. تهران، نمایش.
معمار، رحمت‌الله(۱۳۷۸). **سنجش گرایش به هویت تاریخی**، اداره کل مطالعات مرکز تحقیقات و سنجش برنامه‌ای سازمان صدا و سیما، ص ۱۷.
منتظر قائم ، مهدی(۱۳۷۹). **رسانه های جمعی و هویت** ، فصلنامه **مطالعات ملی** ، شماره (۴) .
نوذری، حسینعلی(۱۳۸۸)، **صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته** : بسترهای تکوین تاریخی و زمینه‌های تکامل اجتماعی. چ سوم، تهران ، انتشارات نقش جهان.
یعقوبی، محمد(۱۳۷۸).**یه دقیقه سکوت**. بازیابی مرداد۱۳۹۵ از (http://www.takbook.com/pdf/ebook۲۴۰۵.www takbook.com).pdf
یوسفی، علی (۱۳۸۰). **روابط بین قومی و تاثیر آن بر هویت ملی اقوام در ایران ، فصلنامه مطالعات ملی**، سال دوم، تابستان، شماره(۸)، ص ۴۳–۱۳

Alvesson,M.,(2002).*Postmodernism* ,in M.S LewisBeck,A.Bryman and and T.F.Liao(eds)The SAGE Encyclopedia of social Research Methods ,Calif:Sage.

Mead,H.G1934),.). *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* (Edited by Charles W. Morris). Chicago: University of Chicago .

Miller,A.,(1978).*The Theatre Essay of Arthur Miller*,NewYork: Viking Press.

Stets, Jan E. ; Peter J. Burke. *A Sociological Approach to Self and Identity*, pp. 128-152 in Mark Leary and June Tangney (Eds.), Handbook of Self and Identity, Guilford Press .Available from 12 from wat2146.ucr.edu/papers/02a.pdfA [14Nov2012].

Tsygankoy.Andrei Pavel, (2000).Farewell to the empire? National Identity, Domestic Structure and Foreign Economic Policies of the Post –Soviet. University of Southern California

Simmel, Georg.,(1968).*The Conflict in Modern Culture and Other Essays*. Translator: Etzkorn.K.P,NewYork:Teachers College Press

تکه‌چین‌نویسی، کوشش‌های مدرن، رهیافت‌های پست‌مدرن زمینه‌ها، عناصر، روش‌ها، تأثیرات و چالش‌های نمایشنامه‌نویسی تکه‌چینانه

بهرام جلالی پور ■

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳/ ۰۴/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۰۶/۰۶/ ۱۳۹۵

تکه‌چین‌نویسی، کوشش‌های مدرن، رهیافت‌های پست‌مدرن زمینه‌ها، عناصر، روش‌ها، تأثیرات و چالش‌های نمایشنامه‌نویسی تکه‌چینانه

بهرام جلالی‌پور
استادیار گروه نمایش، دانشگاه هنر

چکیده

در طی سه دهه اخیر، تکه‌چین‌نویسی[1] به‌عنوان گونه‌ای ادبی گسترش یافته، و به‌همین‌نسبت، به نماد دوران معاصر و بحران‌های آن تبدیل شده است. نگارش تئاتری نیز از این قاعده مستثنی نبوده و در یک سده گذشته تجربیات متنوعی را به گنجینه ادبی و هنری جهان عرضه داشته است. ازاین‌منظر پژوهش در مورد زمینه‌های پیدایش؛ روش‌ها، عناصر آفرینش؛ و تأثیرات معناشناختی آن ضرورتی غیرقابل‌انکار یافته است.

چه عواملی زیبایی‌شناسی یکپارچه و قطعی مبتنی بر نظام ارسطویی را خدشه‌دار و زیبایی‌شناسی تکه‌چینانه را به‌عنوان جایگزین آن مطرح ساخت؟ نقش‌آفرینان این تحول در حوزه تئاتر چه جریان‌ها و افرادی هستند؟ زیبایی‌شناسی تکه‌چینانه به عنوان جایگزین نظام ارسطویی چه ویژگی‌هایی دارد و چه اهدافی را دنبال می‌کند؟

با درنظر گرفتن پرسش‌های فوق و با توجه به فقدان منابع منسجم نظری پیرامون زیبایی‌شناسی تکه‌چینانه، به‌ویژه در حوزه تئاتر و به‌ویژه در زبان فارسی، این پژوهش به روش کتابخانه‌ای می‌کوشد چارچوبی مدون از چیستی، سیر تحول، تأثیرات، فرصت‌ها و چالش‌های آن فراهم آورد. در این راه، نخست رابطه تکه‌چین‌نویسی را با گرایش غالب فلسفی دوران معاصر – یعنی تکثرگرایی– نشان می‌دهد؛ سپس به تشریح زمینه‌های تاریخی و اجتماعی ظهور آن به‌عنوان یک قالب زیبایی‌شناسانه می‌پردازد و در ادامه چارچوب‌های نظری آن را تبیین می‌کند. دراین‌باره به دشوارهای واژگانی و دلالی این مفهوم می‌پردازد و به‌خصوص یکی از مباحث مهم و بنیانی این مفهوم؛ یعنی تمایز یا تفاوت بین تکه‌چین مدرن و تکه‌چین پست‌مدرن را خاطرنشان می‌سازد. سخن پیرامون ناتمامیت به‌عنوان جوهره هویتی تکه‌چین و نیز انواع تکه‌چین قسمت پایانی این بخش از مقاله را تشکیل می‌دهد. در ادامه، سیر تحول تاریخی گرایش به زیبایی‌شناسی تکه‌چین، به‌ویژه در حوزه تئاتر تشریح می‌شود و بالاخره، در بخش پایانی مقاله نیز، به‌اختصار به برخی از تأثیرات زیبایی‌شناختی و فرصت‌ها و چالش‌های آن می‌پردازد.

یافته‌های حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که مجموعه‌ای از عوامل سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و... که موجب خدشه‌دار شدن تصور یکپارچه و قطعی انسان از خودش، جهان، واقعیت و حقیقت شد و در دوران پست‌مدرن با عنوان تکثرگرایی توصیف می‌شود، زمینه‌های تبدیل شدن تکه‌چین را به‌عنوان گونه اصلی و فراگیر این دوران فراهم کرد. این گونه، چنان که نشان داده‌ایم، بهترین ترجمان و وسیله تامین آن چیزی است که تحت‌عنوان مشارکت در هنر دوران معاصر دنبال می‌شود.

واژگان‌کلیدی:

تکه‌چین‌نویسی، نمایشنامه مدرن، نمایشنامه پست‌مدرن، ناتمامیت

بگذارید علیه تمامیت، جنگی برپا کنیم.
ژان فرانسوا لیوتار

مقدمه

چنان‌که از این دعوت به جنگ برمی‌آید و در کتاب **وضعیت پست‌مدرن**[۲] نیز به‌تفصیل بیان می‌شود، باید سرکشی در برابر رویکردها و گرایش‌های تمامیت‌خواه و تمامیت‌طلب را یکی از مهم‌ترین دست‌آوردهای تفکر فلسفی معاصر به‌حساب آورد؛ رویکردی که تحت‌عنوان تکثرگرایی[۳] شناخته شده است و حوزه‌های وسیع و متفاوتی را از فرهنگ و هنر تا اقتصاد، سیاست و... دربر می‌گیرد. در حوزه هنر، این فلسفه به بسط و تثبیت نوع خاصی از زیبایی‌شناسی منتهی شد که در نقطه مقابل زیبایی‌شناسی کلاسیک قرار می‌گیرد. در زیبایی‌شناسی کلاسیک، صرف‌نظر از اختلافات محتوایی و شکلی بین مکاتب و سبک‌های مختلف، درنهایت با اثری کامل، یکپارچه، هماهنگ و ارگانیک مواجه هستیم، درحالی‌که در این زیبایی‌شناسی جدید، یعنی زیبایی‌شناسی تکه‌چین (fragment) اصل بر ناتمامیت، ناهمگونی، و بی‌ثباتی است.

چنان‌که نشان خواهیم داد، صرف‌نظر از تجربیات بسیار قدیمی‌تر، حداقل از دوران رمانتیسم گرایش به سمت زیبایی‌شناسی تکه‌چین وجود داشت و در نیمه اول قرن بیستم، علاوه‌بر ادبیات در تئاتر و هنرهای تجسمی نیز در قالب سبک‌ها و مکتب‌های آوانگارد تجربه شد. بااین‌حال، از نیمه دوم قرن بیستم، و به‌خصوص طی سه دهه اخیر است که به‌عنوان گونه‌ای فراگیر مطرح و به نماد دوران معاصر و بحران‌های فلسفی، فرهنگی و اجتماعی آن تبدیل می‌شود. اگرچه، همان‌طور که خواهیم دید، به‌رغم شباهت‌های بسیار بین تجربیات دوره اخیر و تجربیات نیمه اول قرن، در استفاده از تکه‌چین نوعی تفاوت بنیادین مشهود است.

اما، به‌رغم گرایش فزاینده به خلق آثار هنری تکه‌چینانه، هنوز اثر منسجمی، به‌ویژه در مورد تکه‌چین‌نویسی در تئاتر، وجود ندارد. بسیاری از منابعی که در این مقاله به فراخور بحث استفاده می‌شوند آشکارا جهت‌گیری ادبیاتی دارند و به تجربیات در حوزه ادبیات و حداکثر فلسفه محدود مانده‌اند. ازاین‌منظر، تا آن‌جا که نگارنده در منابع فارسی و فرانسه رصد کرده است، مقاله حاضر را باید یکی از نخستین کوشش‌ها در جهت تدوین چارچوب موضوع در حوزه تئاتر دانست.

در این مقاله، به بررسی زمینه‌های پیدایش؛ عناصر و روش‌های آفرینش؛ و بالاخره، تأثیرات زیبایی‌شناسانه و معناشناختی زیبایی‌شناسی تکه‌چین، با تأکید بر تحولات آن در حوزه تئاتر می‌پردازیم. نخست به تبارشناسی واژه، مفهوم تکه‌چین و انواع آن می‌پردازیم، سپس رابطه تکه‌چین‌نویسی را با گرایش غالب فلسفی دوران معاصر – یعنی تکثرگرایی– نشان می‌دهیم؛ سپس زمینه‌های تاریخی و اجتماعی ظهور آن را به‌عنوان یک قالب زیبایی‌شناسانه تشریح و در ادامه چارچوب‌های نظری آن را تبیین می‌کنیم. دراین‌باره به دشوارهای واژگانی و دلالی این مفهوم می‌پردازیم و به‌خصوص یکی از مباحث مهم و بنیانی این مفهوم؛ یعنی تمایز یا تفاوت بین تکه‌چین

مدرن و تکه‌چین پست‌مدرن را خاطرنشان می‌سازیم. سخن پیرامون ناتمامیت به‌عنوان جوهره هویتی تکه‌چین قسمت پایانی این بخش از مقاله را تشکیل می‌دهد. در ادامه، سیر تحول تاریخی گرایش به زیبایی‌شناسی تکه‌چین، به‌ویژه در حوزه تئاتر تشریح می‌کنیم و بالاخره، در بخش پایانی مقاله نیز، به‌اختصار به برخی از تأثیرات زیبایی‌شناختی و فرصت‌ها و چالش‌های آن می‌پردازیم. البته، همان‌طورکه در قسمت نتیجه‌گیری خاطرنشان خواهیم ساخت، یکی از ابعاد بسیار مهم مسأله، بررسی عمیق‌تر دو موضوع اخیر است که که مجال جداگانه و مستقلی را می‌طلبد.

۱. تبارشناسی و مفهوم تکه‌چین

واژه fragment، از ریشه لاتین fragmentum، به تکه‌ای از یک‌چیز شکسته اطلاق می‌شود: مثلاً فرگمایی از استخوان [در زبان فارسی، پاره استخوان]. گاهی این واژه در مورد امور تجریدی نیز به‌کار می‌رود: مثلاً فرگماهای گذشته [در زبان فارسی، تکه‌های گذشته].

در صحبت از آثار مکتوب، تکه‌چین به متنی اطلاق می‌شود، که قسمت عمده‌ای از آن به هر دلیل از در دسترس خارج است. (ری، ۲۰۰۶ : ۸۲۵) این امر می‌تواند دلایل متعددی داشته باشد: نخست این‌که ممکن است در گذر زمان و در فرازونشیب‌های آن فقط بخش‌هایی از یک متن باقی مانده باشد: مثل آثار فیلسوفان پیشاسقراطی. دراین‌حالت، تکه‌چین‌های باقی‌مانده ارزشی تاریخی نیز دارند و می‌توانند به‌عنوان «شاهدی از گذشته» برای ارزیابی دوران موردنظر استفاده شوند (چاسی، ۲۰۰۲ : ۲۴۸). دوم، متونی که به علت مرگ نابه‌نگام نویسنده ناتمام مانده‌اند: مثل **رساله تفکرات**[۴]، اثر پاسکال یا نمایشنامه **ویستک** اثر بوخنر. بالاخره، دسته سوم، آثاری که به دلیل انصراف نویسنده از ادامه کار ناتمام مانده‌اند. از دوران قرون‌وسطی نمونه‌های متعددی از این نوع آثار در دست است که بعداً توسط «یک یا چند ادامه‌دهنده» تکمیل شده‌اند (ون گورپ، ۲۰۰۵ : ۲۱۰). اما، گروهی از آثار نیز کاملاً تعمدی و اختیاری به‌صورت ناتمام خلق شده‌اند. اغلب، این دسته از آثارند که در ظهور تکه‌چین‌نویسی به‌عنوان یک ژانر ادبی و هنری مشارکت می‌کنند.

متأسفانه، نه‌تنها هیچ‌یک از معادل‌هایی که در زبان فارسی برای واژه fragment و مشتقات آن (مصدری، وصفی یا قیدی) استفاده شده است، جامعیت لازم را ندارند بلکه گاهی حتی حایزمعنایی هستند که به‌طورکامل با روح این واژه در تناقض است. مثلاً واژه قطعه در شعر فارسی به قالبی کامل اشاره دارد و به مجموعه ابیاتی می‌گویند که یک وزن و قافیه داشته باشند و از ابتدا تا انتها یک موضوع واحد را دنبال کنند. دیگر آنکه، با هیچ‌یک از این واژه‌ها ساختن وجوه مصدری، وصفی و قیدی امکان‌پذیر نیست. ما از میان واژگانی مثل پاره، قطعه، تکه و... که نزدیک‌ترین معادن معنایی fragment را تداعی می‌کنند، برای خاص کردن واژه از کلمه تکه‌چین استفاده کردیم و مشتقات آن را به‌صورت تکه‌چینی، تکه‌چینانه و تکه‌چین‌نویسی ساختیم.

درخصوص طبقه‌بندی انواع تکه‌چین، به‌ویژه در حوزه ادبیات‌نمایشی، هم به سبب تنوع تجربیات موجود و هم به‌خاطر تازگی آن‌ها، هنوز راهی طولانی در پیش است. سوسینی–آناستروپولوس

تکه‌چین را به انواعی مثل اختیاری و غیراختیاری؛ ساده و پیچیده؛... تقسیم کرده است. (سوسینی آناستووپولوس، ۱۹۹۴ : ۱۲۴۰) ژرژ بانو نیز، همان‌طور که در ادامه خواهیم دید، از دو نوع تکه‌چین- دیدگاه و تکه‌چین- ابزار یاد می‌کند.
زیبایی‌شناسی معاصر، از تکه‌چین‌های غیراختیاری مثل نمایشنامه ویستک نیز به‌گونه‌ای اختیاری استفاده می‌کند، اما به‌نظر می‌رسد که برای تمایز بین تکه‌چین‌های ادبی از تکه‌چین‌های غیرادبی تقسیم‌بندی اختیاری و غیراختیاری مناسب و راه‌گشا باشد. بعداً ملاحظه خواهیم کرد که همین نوع دوم، یعنی تکه‌چین‌های اختیاری است که تاریخچه تکه‌چینی را به‌عنوان یک‌گونه زیبایی‌شناسانه رقم می‌زند.

۲. از تکثرگرایی تا تکه‌چین‌نویسی

فرانسوا لیوتار در کتاب **وضعیت پست‌مدرن** از فروپاشی روایت‌های کلان و جانشینی خرده‌روایت‌ها به‌عنوان یکی از نتایج رویکرد تکثرگرایانه معاصر سخن می‌گوید؛ رویکردی که نتیجه مستقیم بدگمانی انسان معاصر نسبت وجود یک رویکرد یک‌جا و جامع است. در نمایشنامه **سه روایت از زندگی** بحث جالبی در این زمینه وجود دارد که می‌تواند به روشن شدن موضوع یاری رساند. در قسمتی از این نمایشنامه، دو زوج تحصیل‌کرده و دانشگاهی پیرامون «امکان وجود یک نظریه جهان‌شمول» بحث می‌کنند و این سؤال مطرح می‌شود که آیا اصلاً وجود چنین نظریه‌ای در دوران معاصر امکان‌پذیر است؟ یکی از پرسوناژها ویژگی چنین نظریه‌ای را - در صورت وجود داشتن- در آن می‌داند که قادر باشد بین «تمامی نیروهای بنیادی» وحدت ایجاد کند. درعین‌حال، او اعتقاد دارد که "حتی اگر بتوان [وجود] چنین نظریه‌ای را تصور کرد، آن نمی‌تواند جهان‌شمول باشد» و از قول آنری پوآنکره[۵]، ریاضی‌دان و فیلسوف فرانسوی، به این شک علمی می‌پردازد که «اگر بخواهیم واقعیت جانورشناسانه یه فیل رو درک کنیم کافی نیست تمام سلول‌های بدنش رو بررسی کنیم. بلکه باید پارادوکس کیهان‌شناسی رو حل کرد". (رضا، ۱۳۸۷: ۹۰-۸۹)
این نقل‌قول، و به‌ویژه اشاره آن به فیل، موضوعی را به خاطر متبادر می‌سازد که چند سده پیش‌تر شاعر و عارف پرآوازه ایران، مولانا جلال‌الدین بلخی در قصه مشهور خود، "فیل در تاریکی" مطرح کرده بود. در این قصه، مولانا تفاوت معرفتی افراد مختلف را نسبت به پدیده‌های هستی ناشی از نقص ابزارهای شناخت آن‌ها معرفی می‌کرد؛ ولی امکان دست‌یابی به حقیقت نهایی را منتفی نمی‌دانست.[۶] درمقابل، چنان‌که از عبارات نقل‌شده از پوآنکره هم به‌وضوح مشهود است، امکان دست‌یابی به چنین ابزار یا مرجعی، حداقل امروز، بسیار بعید به‌نظر می‌رسد. بنابراین، ناچار به‌جای «حقیقت»، باید از «حقیقت‌ها» سخن گفت.
این اعتقاد معاصر به ممکن نبودن دست‌یابی به شناخت کامل و نهایی، چنان‌که اشاره شد، مبنای چیزی را تشکیل می‌دهد که «تکثرگرایی» نامیده می‌شود و به‌نوبه‌خود اساس فلسفه پست‌مدرن و تمام عناصر و ابزارهای آن را پی می‌ریزد. اما، معنای این سخن آن نیست که سرچشمه‌های تاریخی

این زیبایی‌شناسی را نتوان ردگیری کرد.

۳. زمینه‌های تاریخی و اجتماعی ظهور زیبایی‌شناسی تکه‌چین

از عصر نوزایی، با نفی حاکمیت کلیسا و تسلط زبان لاتین، و به‌موازات آن، با شکل‌گیری تدریجی دولت‌ها و زبان‌های ملی، گرایش‌های مرکزگریز رشد کرد، اما شاید بتوان وقوع انقلاب‌صنعتی را نخستین گام جدی در جهت متلاشی ساختن تصور یکپارچه‌ای دانست که انسان از هویت خود داشت.

تا پیش‌ازاین انقلاب انسان‌ها در جوامع بسته و محدودی زندگی می‌کردند که بخشی از هویت آن‌ها به‌حساب می‌آمد. هر فرد با نام قبیله خود شناخته می‌شد. به‌این‌ترتیب شجره‌نامه نیز اهمیت می‌یافت چراکه افراد را از طریق یک سلسله‌مراتب روشن و یک رابطه دقیق پدر و فرزندی به ریشه‌ای اولیه مرتبط می‌کرد. انقلاب صنعتی انسان را از بافت قبیله‌ای‌اش جدا، و با جابه‌جایی مکانی، امکان آمیزش او را با قبیله‌های دیگر فراهم کرد. اگر قبلاً پیگیری شجره‌نامه یک فرد درنهایت ما را به نام جد ارشد او و بنیان‌گذار قبیله هدایت می‌کرد حالا دیگر این تضمین وجود نداشت که از یک شجره‌نامه به یک شجره‌نامه دیگر منتقل نشویم. حتی مفهوم شجره‌نامه نیز اهمیت خود را ازدست داده بود.

به‌این‌ترتیب، این انقلاب با قطع کردن ارتباط فرد با زمین آباواجدادی‌اش و انتقال او به حاشیه شهرهای بزرگ، اولین گام را در قداست‌زدایی از مفهوم مکان برداشت[۷] اما افراد هم‌چنان در چارچوب مناسبات اجتماعی و اقتصادی و درون مرزهای سیاسی کشوری خاص زندگی می‌کردند و هنوز راه درازی در پیش بود تا به شهروند دهکده‌ای جهانی تبدیل شوند. راهی که با گسترش ارتباطات و به مدد توسعه و پیشرفت فن‌آوری‌های ارتباطی (چه در حوزه حمل‌ونقل و چه در حوزه امواج مخابراتی) به‌سرعت هموار شد. انسان امروز، به‌زحمت دو یا سه نسل پیش خود را می‌شناسد. حتی ملیت نیز امری قراردادی شده و گاه مثل یک لباس تعویض می‌شود.[۸]

طی چند دهه اخیر، نیاز به یافتن شیوه‌های به‌صرفه‌تر تولید، و مهم‌تر از همه، بهره‌برداری از نیروی کار ارزان‌تر، و نیز، نیاز به یافتن بازارهای جدید مصرف، به توسعه فن‌آوری‌های مراسلاتی و حمل‌ونقل منتهی شده است: توسعه راه‌ها، شبکه‌های حمل‌ونقل دریایی، زمینی و هوایی باعث شد مرزهای اقتصادی بین کشورها محو شود و به‌طورموازی اختراع رسانه‌های عمومی مثل رادیو، تلویزیون و مهم‌تر از همه شبکه اینترنت و نیز رشد و توسعه ابزار و روش‌های ارتباطی گسترده مثل شبکه‌های ماهواره‌ای مسیر محو مرزهای فیزیکی بین دولت‌های ملی هموار ساخت.

حوزه فرهنگ و هنر نیز از این تحولات و دستاوردها به دور نمانده است. در طول سده گذشته، به‌وضوح گرایش‌های مرکزگریز را در هنر شاهدیم و تمایل به سرکشی در مقابل «مسأله پیوستگی» را در زمینه‌های مختلف هنری ملاحظه می‌کنیم. به‌عنوان‌نمونه، رمان نو، موج نو و سبک‌هایی مثل امپرسیونیسم، کوبیسم، آبستره و پاپ‌آرت؛ به‌ترتیب در داستان‌نویسی، سینما، و نقاشی و حتی

ظهور سبک‌هایی مثل رقص شکسته[9] و هیپ‌هاپ[10] را در موسیقی باید از نشانه‌های این سرکشی به‌حساب آورد. این تحولات در حوزه تئاتر نیز، به‌ویژه در گرایش روزافزون به نفی روایت ارسطویی تا پاره‌پاره کردن و از فرم انداختن آن، در آثار نمایشنامه‌نویسان تئاتر ابزورد، تئاتر روزمره، تئاتر سیاسی، پرفورمانس و... قابل‌ردگیری است. اما، پیش از پرداختن به تکه‌چین‌نویسی در تئاتر، لازم است صورت عمومی‌تر آن، یعنی زیبایی‌شناسی تکه‌چین را به‌عنوان نمود هنری تکثرگرایی بررسی کنیم.

۴. زیبایی‌شناسی تکه‌چین، یک چارچوب نظری

تکه‌چینی به‌عنوان یک ژانر، چنان‌که اشاره شد، گونه‌ای نوظهور است. بااین‌حال، برای درک دقیق‌تر موضوع لازم است سیر تحول و تطور آن را مطالعه کنیم، مطالعه‌ای که تغییر مفهوم آن در طول تاریخ و تحولات سبکی و زیبایی‌شناسانه آن را دربر می‌گیرد.

۱-۴. تکه‌چین، نماد امروز

با توجه به گرایش روزافزون به زیبایی‌شناسی تکه‌چین، چنین به‌نظر می‌رسد که این زیبایی‌شناسی به نماد دوران معاصر و مسایل آن تبدیل شده است. سوسینی- آناستاپولوس اعتبار یافتن تکه‌چین را به دغدغه‌های دوران معاصر ربط می‌دهد، دورانی که "در آن فقط می‌توان از بمباران اتمی، پراکندگی و تکه‌تکه‌شدن هویتی سخن گفت". (سوسینی آناستوپولوس، ۱۹۹۴ : ۱۲۳۹) برژیت گوتیه هم تکه‌چینی را، ازنظر فلسفی، حاصل سرخوردگی‌های نیمه دوم قرن بیستم از یافتن مکانیزمی واحد برای توصیف جهان می‌داند و سال‌ها دهه ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ را به‌عنوان دوران این نوع نگارش معرفی می‌کند. (گاوتیر، ۲۰۰۲ : ۱۴)اما، درمجموع، می‌توان عوامل سیاسی، اجتماعی، علمی و اقتصادی متعددی را که در ظهور و گسترش این نوع نگارش نقش داشته‌اند و توسعه نگره فلسفی خاص این عصر-یعنی تکثرگرایی- کمک کرده‌اند سرچشمه رواج این نوع زیبایی‌شناسی نیز دانست.

در دو دهه اخیر، گرایش به تکه‌چین‌نویسی تا آن‌جا پیش رفته که این واژه در عنوان آثار هم راه یافته است. **تکه‌چین‌های یک گفتمان عاشقانه**[11] اثر رولان بارت، و بین آثار متاخرتر، فیلم‌های سینمایی «تکه‌چین‌هایی از آنتونن»[12] و «۷۱ تکه‌چین از یک وقایع‌نگاری شانس»[13] نمونه‌هایی از آن است. هم‌زمان با کلمه تکه‌چین، واژه مصالح[14] نیز این روزها با دلالت‌های ضمنی مشابه تکه‌چین در عنوان بعضی نمایش‌ها ظاهر می‌شود. مثل «مصالح مده»، «مصالح شکسپیر»، که از اشتیاق هنرمندان به اقتباس از این آثار حکایت دارد.

بااین‌حال، هنوز تعریف تکه‌چین به‌عنوان یک ژانر امری دشوار است. سوسینی-آناستروپولوس در این مورد از سه دسته موانع ساختاری، اصطلاح‌شناسانه[15] و ایدئولوژیکی یاد می‌کند. به اعتقاد او، از نظر ساختاری، وجود تنوع و گوناگونی بسیار در فرم‌های مورداستفاده؛ از نظر اصطلاح‌شناسانه، وجود هرج‌ومرج در واژگان به‌کاررفته و خلط شدن بین آن با واژگانی مثل ماکسیم[16] و آفوریسم[17]؛ و

بالاخره، از نظر ایدئولوژیک، وجود تلقی‌های گاه کاملاً متضاد مثبت و منفی نسبت به تکه‌چین مانع از ارایه تعریفی روشن از آن می‌شود. (سوسینی آناستروپولوس، ۱۹۹۴ : ۱۲۳۹ – ۱۲۴۹) احتمالا، این تلقی‌های متضاد، به‌طورکلی به دو دیدگاه متفاوت مدرنیستی و پست‌مدرنیستی نسبت به این مسئأله مربوط است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

۲-۴. تکه‌چین مدرن، تکه‌چین پست‌مدرن

به‌رغم استفاده از فن‌های مشابهی مثل کلاژ و مونتاژ، هم به‌لحاظ جهان‌بینی و نگرش و هم به‌لحاظ هدف، تکه‌چینی، دو دوره مدرن و پست‌مدرن از یکدیگر متمایزند و همین امر، چنان‌که کمی بعد اشاره خواهیم کرد، تفاوت هنرمند مدرنی مثل برتولت برشت را از دنباله‌روهای پست‌مدرن‌اش نشان می‌دهد.

ازنظر جهان‌بینی و نگرش، نگاه مدرن‌ها نسبت به تکه‌چینی تراژیک است. آن‌ها در سوگ ازدست رفتن تمامیت و یکتایی جهان مرثیه می‌سرایند، در مقابل، پست‌مدرن‌ها از این امر استقبال می‌کنند. ماری گلینز، منتقد ادبی، این تفاوت نگرش را چنین تشریح می‌کند:

> "مدرنیسم به دنبال ارائه تصویری گسیخته از ذهنیت و تاریخ انسان است (برای مثال «زمین بایر» [اثر تی. اس. الیوت] یا رمان به‌سوی فانوس دریایی نوشته [ویرجینیا] ولف، اما گسیختگی و سقوطی که ارائه می‌دهد تصویری تراژیک است، فقدانی که باید برایش سوگواری کرد و تأسف خورد. بسیاری از آثار مدرنیستی درصدد حفظ این دیدگاه‌اند که آثار هنری توان ایجاد یکپارچگی، انسجام و معنایی را دارند که در بیشتر ابعاد زندگی مدرن از بین رفته است؛ هنر کاری را انجام خواهد داد که سایر نهادهای انسانی از انجام آن ناتوان بوده‌اند. اما پسامدرنیسم برعکس مدرنیسم به سوگواری گسیختگی، گذرایی یا عدم انسجام نمی‌پردازد بلکه آن را می‌ستاید." (گلینز، ۱۳۸۸: ۲۳۱)

پیش‌تر یک بار از نمایشنامه **سه روایت از زندگی** یاد کردیم. در نمایشنامه یادشده دراین‌خصوص نیز بحث جالبی وجود دارد. در آن‌جا، و ادامه همان بحث قبلی، در پاسخ یکی از پرسوناژها که نیاز به نظریه وحدت‌بخش را زیرسؤال می‌برد، دیگری از نوستالژی وحدت سخن می‌گوید و از حسرت زندگی در جهانی یاد می‌کند که در آن جدایی راه نداشته باشد:

"اوبر: بعد از مذهب و فلسفه، علم دنبال وحدته. جست‌وجوی بی‌ثمر یا سرزمین موعود؟

آنری: کی می‌تونه بگه؟

سونیا: یه تئوری وحدت‌بخش چی‌اش جالبه؟

آنری: سؤال خوبیه. خیلی سؤال خوبیه. فکر کنم به‌جای جالب بودن باید از خالی بودن جای یه تئوری وحدت‌بخش حرف بزنیم. ما در حسرت دنیایی زندگی می‌کنیم که توش جدایی راهی نداشته باشه. در نوستالژی یک تمامیت گم شده‌ایم. نوستالژی‌ای که با تکه‌تکه شدن جهان که محصول زندگی مدرنه تشدید می‌شه." (رضا، ۱۳۸۷: ۹۰-۸۹)[۱۸]

این احساس بدگمانی در معادل‌هایی هم که برای این واژه درنظر می‌گیرند، ملاحظه می‌شود. همان‌طورکه ژان-فرانسوا شاسی نیز خاطرنشان می‌سازد واژگانی هم‌چون «ویرانه‌ها، بقایا، ناتمامیت، عدم انسجام، امتناع از تمامیت، و متن متلاشی شده»[۱۹] نیز که در کنار تکه‌چین استفاده می‌شود آن را به‌گونه‌ای منفی توصیف می‌کنند (چاسِی، ۲۰۰۲ : ۲۴۹).

ازنظر اهداف تکه‌چینی نیز در بین مدرن‌ها و پست‌مدرن‌ها تفاوت فاحشی وجود دارد. در دوران مدرن تکه‌تکه کردن پدیده‌ها با هدف شناختن بهتر آن‌ها و درک روابط درونی‌شان صورت می‌گیرد. درحالی‌که در دوران پست‌مدرن، به تبعیت از شالوده‌شکنی ژاک دریدا، تکه‌تکه کردن عملی برای نشان دادن تناقض درونی پدیده است:

"درحالی‌که مدرنیست‌ها دنبال منطق موجود در متن بودند، پست‌مدرنیست‌ها متن را پاره‌پاره می‌کنند تا تناقضات آن را نشان دهند. مدرنیست‌ها هم متن را تکه‌تکه و جدا می‌کردند اما پست‌مدرنیست‌ها این کار را نه با هدف نشان دادن منطق آن بلکه برای نشان دادن تناقضات آن انجام می‌دهند. مدرنیست‌ها از شالوده‌شکنی متن قصد زیر سؤال بردن مفروضات را ندارند و می‌خواهند به منطق متن پی ببرند." (پوول، ۱۹۹۷ : ۸۷)

اما، همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، می‌توان ملاحظه کرد که در آثار این هنرمندان نوع نگاه به جهان پاره‌پاره شده، یکسان نیست. برخی آن را تحولی مثبت می‌دانند و برخی از آن مرثیه‌ای می‌سازند برای جهانی که یکپارچگی خود را ازدست داده است. بنابراین، به‌نظر می‌رسد که می‌توان برای زیبایی‌شناسی تکه‌چینانه سه دوره تاریخی درنظر گرفت:

۱. دوزخ (دوران تراژیک): همان‌طور که در ادامه خواهیم دید، دوران رمانتیک‌ها، هنوز تحت‌نگرش سنتی، دوران مرثیه‌خوانی برای جهانی است که وحدت خود را ازکف داده است.[۲۰]

۲. برزخ (دوران کمیک): که دوران مدرنیست‌هاست: دوران جست‌وجو برای یافتن زبانی تازه؛ زبانی که قادر به بازنمایی و توصیف ناپیوستگی‌ها و نامتجانسی‌های عصر جدید باشد. چراکه ابزارهای قبلی (مثلاً نظام نمایشنامه‌نویسی ارسطویی)، دیگر نمی‌توانستند جهانی را که یکپارچگی خود را ازدست‌داده است توصیف کنند. احتمالاً خود این دوران برزخ را

می‌توان به دو دوران تاریخی تقسیم کرد: دوران مدرنیست‌ها و دوران مدرنیست‌های متأخر. در بین مدرنیست‌ها نوعی وجد و سرخوشی از یافتن ابزارهای بیانی تازه مشاهده می‌شود اما بین مدرنیست‌های متأخر، احتمالاً تحت‌تأثیر فلاکت‌ها و ناامیدی‌های ناشی از جنگ خانمان‌سوز جهانی، گاهی وجه تراژیک پاره‌پارگی دوباره برجسته می‌شود.

۳. بهشت (دوران ساتیریک): دوران بعد از جنگ جهانی دوم. دوران پست‌مدرنیست‌ها. دورانی که در آن تکه‌چینی و چندپارگی به‌عنوان خصیصه‌ای وجدآور تحسین می‌شود.

اگر در دوران مدرن تکه‌چینی مرحله تجربه‌گری را طی می‌کند تا به‌تدریج شکل‌های بیانی خویش را بیابد، در دوران پست‌مدرن و با تثبیت این تجربه‌ها، به شکل هنری غالب تبدیل می‌شود. به‌این‌ترتیب، صرف‌نظر از این‌که در دوران پست‌مدرن نسبت به دوران مدرن استفاده از تکنیک‌هایی مثل کلاژ و مونتاژ مرحله تجربه‌گری را پشت‌سرگذاشته و به ابزاری رایج و تثبیت‌شده تبدیل شده است، یا ازنظر جهان‌بینی تکه‌چینی پست مدرن در جست‌وجوی به نمایش گذاشتن تکثر، تضادها و تناقض‌های هستی است، و ناتمامیت را نه یک نقص که یک امکان معرفی می‌کند.

۳-۴. تکه‌چین‌نویسی و ناتمامیت

صرف‌نظر از تعریف، طبقه‌بندی یا جهت‌گیری، اصلی‌ترین خصیصه تکه‌چین «ناتمامیت» آن است نه طول و اندازه آن. به‌همین‌دلیل، باید بین تکه‌چین و دیگر فرم‌های کوتاه و موجز تمایز قایل شد. فلیپ لاکو-لابارت و ژان-لوک نانسی نیز برای تمیز بین تکه‌چین و فرم‌های موجز مورداستفاده اخلاق‌گرایان از همین خصیصه استفاده می‌کنند. به اعتقاد آن‌ها، فرم‌هایی مثل کلمات قصار، ضرب‌المثل‌ها، جملات حکیمانه و...[۲۱] که اغلب به‌غلط چندپاره به‌حساب می‌آیند، «اصطلاح-ژانر»هایی کامل و تمام هستند؛ درحالی‌که اصل ضروری تکه‌چین وجود خصیصه «ناتمامیت» است. (لاکولا ب آرت و نانسی، ۱۹۷۹ : ۶۲)

هم‌چنین، بین تکه‌چین (fragment) و تکه‌چینانه (fragmentaire) هم باید فرق گذاشت: برخلاف تکه‌چین که واجد خصیصه «ناتمامیت» است، یک اثر تکه‌چینانه می‌تواند ناتمام باشد یا این‌که درنهایت، هم‌چون یک پازل، یک کل کامل را تشکیل دهد. مثلاً قصه[۲۲] را درنظر بگیریم: یک تکه‌چین از قصه یک قصه ناتمام است؛ یعنی قصه‌ای که حداقل یکی از اجزای خود را ازدست داده است. دراین‌معنا، این اثر در مقابل مفهوم «موجود زنده»[۲۳] ارسطو قرار می‌گیرد (لسکوت و رین گائرت، ۲۰۰۵ : ۸۹). اما قصه تکه‌چینانه می‌تواند قصه‌ای باشد که در آن ترتیب این اجزاء به نحو افراطی یا کاملاً تصادفی به‌هم ریخته، و یا از چند قصه تشکیل شده باشد که به‌گونه‌ای مفرط یکدیگر را قطع می‌کنند.

۵. تکه‌چین به‌عنوان یک ژانر زیبایی‌شناسانه

درخصوص نقطه آغازین تکه‌چین‌نویسی به‌عنوان یک ژانر توافق وجود ندارد. سوسینی-

آناستروپولوس معتقد است که «تکه‌چین‌نویسی همواره وجود داشته است» (سوسینی آناستروپولوس، ۱۹۹۴ : ۱۲۳۹). درمقابل، رینگار و لسکو «قدیمی‌ترین و وسیع‌ترین کاربردهای آن» را در آثار نمایشنامه‌نویسان الیزابتی، قرن طلایی اسپانیا و باروک می‌بینند که در آن‌ها دسته‌هایی از کنش به‌طورهم‌زمان شروع و در مسیرهای موازی یا متضاد – حداقل از نظر ظاهری– حرکت و در نقطه گره‌گشایی با هم تلاقی می‌کنند (لسکوت و رین گائرت، ۲۰۰۵ : ۸۹–۹۰) ، بااین‌حال، رمانتیسم آلمان را باید دراین‌زمینه یک نقطه‌عطف به‌حساب آورد. در این‌جا، با صرف‌نظر از نمونه‌های به‌جای‌مانده قدیمی‌تر و نیز، تجربیات پراکنده قرون شانزدهم تا هجدهم، مسیر حرکت زیبایی‌شناسی تکه‌چین را از دوران رمانتیسم تا عصر حاضر ترسیم می‌کنیم و به‌ویژه به نمونه‌های آن در حوزه تئاتر می‌پردازیم.

۱–۵. تکه‌چین رمانتیک، طلوع یک ژانر

ظهور و گسترش تکه‌چین‌نویسی در عصر رمانتیک‌های آلمانی چندان عجیب نیست؛ عصری که در آن به دلایل مختلف سیاسی و فلسفی، مدل «معرفت‌شناختی سازمند کلاسیسیسم» خدشه‌دار و حکم ارسطویی «موجود زنده»، زیر پا گذاشته می‌شود. حکم موجود زنده ارسطو به‌طورضمنی ناتمام بودن و چندپارگی را محکوم و مردود می‌دانست. (سانگ سو، ۱۹۹۷ : ۳۳۰)

بااین‌حال، در این دوران، هنوز وجود یک کل انکار نمی‌شود بلکه این کل فقط به‌طوردایمی معلق گذاشته می‌شود و هر تکه‌چین تنها اندکی آن را کامل می‌کند. "ازاین‌پس، کل مجموع تکه‌چین‌ها نیست، حضور هم‌زمان آن‌ها است و روی تکثر و وجود هم‌زمان آن‌ها تأکید می‌شود". (آیبید، ۳۲۹)

ازنظر فردریش فون شلگل[۲۴] و نویسندگانی که در "حلقه ینا" گرد آمده بودند، جهان به‌مثابه «شدن» دایمی است. نوالیس تکه‌چین‌های خود را «دانه گرده» می‌نامید و آن‌ها را «بذرهای ادبی» توصیف می‌کرد. این تعبیر، چشم‌انداز امیدوارانه و خوشایند تکه‌چین را نزد رمانتیک‌های آلمان به نمایش می‌گذارد. (آیبید، ۳۲۹)

فردریش با همکاری برادرش اگوست ویلهلم[۲۵] مجله **آتنئوم** را بنیان گذاشت و در این مجله، با الهام از آثار شامفورت[۲۶] تکه‌چین‌های معروف خود را منتشر ساخت، (آیبید، ۳۳۰) "و با روح تازه‌ای که به آن بخشید این سبک را به فرم عملی نوعی نگارش جدید شعر تبدیل کرد" (سوسینی آستروپولوس، ۱۹۹۴ : ۱۲۴۰).

ازنظر ژان فرانسوا شاسی، "ضرورت گرایش به تکه‌چین‌نویسی در این دوران به بحرانی مربوط است که ادبیات را فراگفته و نیز حوزه‌هایی مثل اخلاق، سیاست، مذهب و هنر را تحت‌الشعاع قرار داده بود. به نظر می‌رسد که تمامیت‌طلبی دیگر قادر به ایجاد رضایت نیست و تکه‌چین نشانه‌ای از این ناتوانی است." (چاسِی, ۲۰۰۲ : ۲۴۹)

به‌این‌ترتیب، باید رمانتیک‌های آلمان را اولین گروهی دانست که تکه‌چین‌نویسی را به‌گونه‌ای تعمدی اختیار و به «ژانری ادبی» تبدیل کردند. (سانگ‌سو، ۱۹۹۷ : ۳۲۹) بااین‌حال، شاید این خود یکی

از کنایه‌های روزگار باشد که نمایشنامه ویستک، اثری که به قول برنار دورت آغازگر تدوین «بوطیقای تکه‌چین‌نویسی» محسوب می‌شود و تعداد زیادی از پاره‌نویس‌های نیمه دوم قرن بیستم را تحت‌تأثیر قرار داده است (دورت، ۱۹۷۱ : ۲۸۲ – ۲۸۳) برحسب‌تصادف و به علت مرگ ناگهانی نویسنده چنین وضعیتی یافته است.

۲-۵. تجربیات قرن نوزدهم

از قرن نوزدهم، خودزندگی‌نوشت‌ها نیز تجربه‌ای را در تکه‌چین‌نویسی به نمایش می‌گذارند. **قلب عریان من**[۲۷] شارل پیر بودلر[۲۸] هم روایتی اتوبیوگرافیک و هم اثری تکه‌چینانه محسوب می‌شود (سانگ‌سو، ۱۹۹۷ : ۳۳۱). بسیاری از تکه‌چین نوشته‌های این شاعر از یادداشت‌های روزانه‌ای ناشی می‌شود که به دفترچه خاطره‌نویسی شباهت دارند. بودلر در اهداییه **اشعار کوچک منثور** (۱۸۶۲) می‌نویسد: "تکه‌چین‌نویسی نوشتن «بدون سر و بدون ته» نیست، بلکه «به طور هم زمان هم سر و هم ته» است. به این ترتیب، وی، بدون این که به صراحت از واژه تکه‌چین نام ببرد در شکل‌گیری این سبک نگارشی سهیم می‌شود." (چاسِی، ۲۰۰۲ : ۲۴۹) البته، به‌طورکلی باید بین دفترچه خاطرات‌نویسی و تکه‌چین‌نویسی تمایز قایل شد. تمایزی که به خاطر وجود یک توالی تاریخی و یک «من» نویسنده در خاطره‌نویسی برجسته و تقویت می‌شود. (سانگ‌سو، ۱۹۹۷ : ۳۳۱)

همین مسأله در تمایز بین رمان مکاتبه‌ای[۲۹] و تکه‌چین‌نویسی هم صادق است. مجلات نیز، ازآن‌جهت که در آن‌ها مطالب متنوعی در کنار یکدیگر به چاپ می‌رسد، می‌توانند سرچشمه نوعی از مجموعه (جنگ) سازی به‌حساب آیند. به‌ویژه که نوع خاصی از نگارش، یعنی پاورقی‌نویسی[۳۰] از این دوران رواج یافت که بیشتر نوشته‌هایی دنباله‌دار و درنتیجه تکه‌چینانه بودند. رمانتیک‌های آلمان در این نوع نگارش نوعی ظرفیت تکثرگرایی می‌دیدند و همین ایده است که بعدها الهام‌بخش موریس بلانشو قرار گرفت.

از اواخر قرن نوزدهم طبیعت‌گرایی نیز، ازمنظری‌دیگر، با یورش علیه «نمایشنامه خوش‌ساخت» و «هنر آماده‌سازی» در پایان بخشیدن به مفهوم «موجود زنده» ارسطو و بسط و گسترش دادن ذائقه تکه‌چین‌نویسی سهیم می‌شود. ژان ژولین[۳۱]، نمایشنامه‌نویس و نظریه‌پرداز طبیعت‌گرا، نمایشنامه را به‌عنوان «برشی از زندگی که به کمک هنر روی صحنه رفته است» درنظر می‌گیرد و به کمک این فرمول از گزینش یک قطعه از زندگی واقعی برای به نمایش گذاشتن بر روی صحنه دفاع می‌کند. (لسکوت و رین گائرت، ۲۰۰۵ : ۹۳)

بدیهی است که با پیروی از این فرمول، به‌ندرت امکان ارایه یک کل کامل مقدور می‌شود. همان‌طور که ژولین نیز بیان می‌کند، در این‌جا، دیگر شروع و پایان نیز به‌معنای ارسطویی کلمه وجود ندارد؛ مقدمه‌چینی نمایش در دل ماجرا صورت می‌گیرد و پایان نیز فقط یک نقطه توقف اختیاری در جریان رویداد است.

۳-۵. عصر زیبایی‌شناسی تکه‌چین

از آغاز قرن بیستم و همراه با فروپاشی تدریجی دیدگاهی که به وحدت و انسجام در جهان و انسان معتقد بود، در حوزه‌های مختلف فکری و هنری تجربیات متعددی صورت گرفت که هر یک می‌تواند به‌نوبه‌خود در پیدایش این زیبایی‌شناسی سهیم بوده باشد.

۱-۳-۵. تجربیات طلیعه قرن

طی دو دهه نخست قرن بیستم، تجربیات و نوآوری‌ها در حوزه هنرهای تجسمی و ادبیات ابزارهایی مثل کلاژ و مونتاژ را معرفی کرد که در ادامه در حوزه تئاتر و به‌ویژه سینما نیز مورداستفاده قرار گرفت.

در حوزه هنرهای تجسمی، می‌توان از گرایش امپرسیونیست‌ها به ثبت «لحظه»ای مناظر یا انسان‌ها توسط ضربات قلم (مثل تابلوی کلیسای جامع روئن[۳۲] اثر مونه یا تابلوی پائین آمدن زن برهنه[۳۳] اثر دوشان[۳۴])؛ از گرایش دادائیست‌ها در تأکید بر عنصر تصادف و کنار هم چیدن عناصری که به‌صورت تصادفی فراچنگ آمده است؛ و از گرایش کوبیست‌ها در به‌تصویر کشیدن هم‌زمان سوژه از زوایای مختلف یاد کرد.

در حوزه درام نیز، نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی، با به‌کارگیری ساختاری گسسته و اپیزودیک، و نمایشنامه‌های سورئالیستی با الهام گرفتن از ساختار رویا و ضمیر ناخودآگاه و درهم‌آمیزی جهان عینی و ذهنی در خلق گونه‌ای از نمایشنامه تکه‌چینانه مشارکت کردند. دراین‌زمینه، درام ایستگاهی[۳۵] استریندبرگ نمونه‌ای مثال‌زدنی است.

در طول اولین دهه قرن بیستم تجربیات مختلفی در زمینه مونتاژ صورت گرفت که در رواج این فن در آثار نمایشی مؤثر بود.[۳۶] از نثر ترانسبرین ساندراس[۳۷] تا کارگردانی‌های آیزنشتن برای تئاتر پرولتکورت[۳۸] و فیلم‌های گریفیث. در آثار پیسکاتور و برشت نیز مونتاژ نقش مهمی بازی می‌کند. اروین پیسکاتور در آثاری مثل **پرچم‌ها** (۱۹۲۴) و **اجبار** (۱۹۲۵) تکه‌چین‌هایی از «سخنرانی‌های رسمی، مقالات، بریده جراید، اطلاعیه‌ها، تراکت‌ها، عکس‌ها و فیلم‌های جنگ، صحنه‌ها و پرسوناژهای تاریخی» را با تکنیکی شبیه به مونتاژ سینمایی در کنار هم سوار می‌کند.[۳۹] این روش مونتاژ مواد خام بعداً در آثار نمایشنامه‌نویسان تئاتر مستند ادامه می‌یابد که کمی بعد به آن اشاره خواهیم کرد. اما برتولت برشت با بازتولید و کاربرد مجدد این تکه‌چین‌ها مسیر دیگری را در استفاده از مونتاژ پی می‌گیرد.

۲-۳-۵. برتولت برشت و تکه‌چین‌نویسی ابزاری

برشت، تحت‌تأثیر نمایش‌های تبلیغی- تهییجی[۴۰] دهه بیست، کاباره کارل والنتن[۴۱] و بخشی از سینمای دوران، به‌ویژه تجربیات آیزنشتن در مونتاژ نوشتن تحت‌فرم‌های کوتاه تکه‌تکه را آغاز

کرد.[۴۲]
وی تکه‌چین را به‌عنوان ابزاری برای ویران کردن یک کل و بنا ساختن یک کلی جدید به‌کار می‌گیرد. از نظر برشت، «دنیا همگن نیست بلکه مرتب شده است». بنابراین می‌توان آن را تخریب و طبق نظم جدیدی بازسازی کرد. به‌این‌ترتیب، همان‌طور که ژرژ بانو تشریح می‌کند، از نظر برشت، تکه‌چین و مونتاژ تنها ارزشی ابزاری دارند و در خدمت برنامه آرمانی و امکان تحقق آن هستند. ازاین‌نظر، ژرژ بانو برای متمایز کردن روش استفاده برشت از روش رمانتیک‌های آلمان از اصطلاح «تکه‌چین- ابزار» استفاده می‌کند.
برشت مترصد دستیابی به تمهیدی بود که به کمک آن سلطه و سیطره ارسطویی را به‌چالش بکشد و برای مخاطب این امکان را فراهم سازد که در گره‌ها و وقفه‌های ایجادشده در قصه به تفکر بپردازد:

"ازآنجاکه قصد نداریم تماشاگران را به‌گونه‌ای در قصه پرتاب کنیم که در یک رودخانه پرتاب و به این‌طرف و آن‌طرف کشیده می‌شوند، بایستی که رویدادها به‌وسیله گره‌هایی قابل‌رؤیت از یکدیگر جدا شوند. نباید رویدادها به‌گونه‌ای غیرقابل تشخیص به دنبال هم بیایند و بایستی که امکان قضاوت بین آن‌ها فراهم شود." (برشت، ۲۰۰۰ : ۳۷۹)

به‌این‌ترتیب، همان‌طور که ژان- پیر رینگار خاطرنشان می‌سازد، تئاتر برشت به‌واسطه قطع‌ها و جهش‌هایی که در جریان فابل ایجاد می‌کند و نیز از نظر تنوعی که در زاویه دید به‌وجود می‌آورد در تکه‌چین‌نویسی سهیم می‌شود. (لسکوت و رین گائرت، ۲۰۰۵ : ۹۳) بااین‌حال، تمامیت‌طلبی موجود در دیدگاه برشتی موجب می‌شود که پیروان پست‌مدرنش در تکه‌چینی مسیر متفاوتی را در پیش گیرند.

۳-۳-۵. آنتونن آرتو و هنر اجرا

نظام برشتی تئاتر، در تلاش برای ضربه زدن بر وجه تقدیرگرا و درنتیجه وحدت‌گرای تئاتر ارسطویی دست به تخریب این تئاتر می‌زند، اما، در این راه، و به تبعیت از روح زمانه، برشت تنها نیست. چراکه هم‌زمان با او، در حوزه جغرافیایی دیگری، در کشور همسایه، آنتونن آرتو نیز با الهام از اشکال غیرغربی تئاتر نظام ارسطویی را نقد می‌کند. به عقیده آرتو، تئاتر غرب عمیقاً تحت‌سلطه کلام و متن قرار داشت و در تلاش برای خارج کردن آن از این سیطره، آرتو در بیانیه‌های «تئاتر خشونت» بازگشت تئاتر را به سرچشمه‌های آیینی آن خواستار شد. توصیه‌ای که به‌ویژه از نیمه دوم قرن به‌گونه‌ای جدی موردتوجه قرار می‌گیرد و صحنه‌های نمایش، تحت‌فرم هنرهای پرفورمانس از سیطره متن و قصه می‌گریزد.

۴-۳-۵. تئاتر ابزورد

علاوه‌براین گرایش، از نخستین سال‌های نیمه دوم قرن بیستم حرکت آوانگارد دیگری نیز در حوزه تئاتر شکل گرفت که درست یا غلط به‌عنوان تئاتر ابزورد مشهور شد. بخشی از مهم‌ترین آثار این تئاتر، با بهره‌گیری از اصطلاح اوژن یونسکو، «ضد-تئاتر» ارسطویی به‌حساب می‌آید و چنان ضربه‌ای به این نظام می‌زند که احتمالاً تا پیش از آن سابقه نداشته است.

از نظر نمایشنامه‌نویسان تئاتر ابزورد، زبان نه‌تنها کارکرد ارتباطی خود را ازدست داده، بلکه به عاملی بازدارنده در مسیر ارتباط‌های انسانی تبدیل شده است. به‌این‌ترتیب، در بسیاری از نمایشنامه‌های این گروه نشانه‌ای از گفت‌وگو ملاحظه نمی‌شود. در این‌جا، نه‌تنها پرسوناژها از یک شاخه به شاخه دیگر می‌پرند، بلکه اصولاً در پاسخ کلام طرف مقابل گاهی چیزهایی می‌گویند که در آن نشانه‌ای از جواب را مشاهده نمی‌کنیم. درواقع، در یک فضای واحد هر پرسوناژ مونولوگ‌گویی می‌کند و به‌این‌ترتیب فضای ایزوله خود را دارد. دراین‌حالت، و به‌نوعی با گسست فضایی مواجه می‌شویم.

هارولد پینتر نیز در آثارش، به‌ویژه از طریق به‌کارگیری سکوت و وقفه کیفیتی تکه‌چینانه خلق می‌کند. بریژیت گوتیه در کتاب **هارولد پینتر، استاد پاره‌نویسی** به ابعاد مختلف سبک نگارشی پینتر می‌پردازد و آثار وی را بازتاب وضعیت جهان آشوب‌زده‌ای می‌داند که در آن انسان‌ها و زبان‌هایشان دیگر قادر نیستند به نشانه‌هایی محکم متوسل شوند و به‌عنوان موجوداتی تکه‌تکه از جمع‌کردن قطعات پراکنده هویت و گذشته‌شان عاجز هستند.[۴۳]

۵-۳-۵. تکه‌چین‌نویسی در سنت برشتی بعد از برشت

برشت پس از تخریب (بریده و تکه‌تکه کردن) یک کل در پی بنیان نهادن کلی جدید است درحالی‌که پیروان پسامدرن او از بنا نهادن کل جدید امتناع می‌کنند. به قول ژرژ بانو، "درحالی‌که از نظر برشت تکه‌چین بایستی انرژی لازم را برای تحقق «دنیای نو» فراهم آورد، این بار تکه‌چین براساس تردیدهایی شکل می‌گیرد که نسبت به دستیابی به این دنیا وجود دارد". (بانو، ۱۹۸۱: ۴۲) به‌عنوان‌نمونه، آگوستو بوال از ارایه یک راه‌حل مشخص برای مسایل و مشکلات ستمدیدگان خودداری و شرایطی را فراهم می‌کند که در آن تک‌تک تماشاگران وارد صحنه شوند و راه‌حل شخصی خود را ارایه دهد.

تئاتر مستند نیز همین مسیر را دنبال می‌کند. نمایشنامه‌نویس‌هایی مثل پیتر وایس قطعاتی را از وقایع تاریخی گرفته و بدون کوچک‌ترین دخل‌وتصرف در کنار یکدیگر مونتاژ می‌کنند. برنار دورت، نظریه‌پرداز و منتقد فرانسوی، در بحثی تحت‌عنوان «واقعیت و تکه‌چینی» به رابطه بین تئاتر مستند و تکه‌چینی می‌پردازد. از نظر او، از آن‌جا که فقط تکه‌هایی از واقعیت را می‌توان به‌دست آورد، تئاتر مستند، در کوشش برای بازنمایی واقعیت، فقط می‌تواند این تکه‌ها را به‌همان‌صورتی که هستند به روی صحنه ببرد. در این نتیجه، هرگونه تلاش برای ارایه تصویری کامل از واقعیت به

منزله مرگ این تئاتر است. (دورت، ۱۹۷۱ : ۲۸۲-۲۸۳)
پیتر وایس، در نمایشنامه **استنطاق**، تکه‌هایی از اظهارات متهمان و شاهدان دادگاه جنایتکاران جنگی را کنار هم می‌چیند و اگرچه درنهایت از آن‌چه در اردوگاه‌های آدم‌سوزی رخ داد تصویری یکپارچه ارایه می‌دهد، اما تکه‌چین‌های تشکیل‌دهنده نمایشنامه به‌گونه‌ای بسیار سیال قابل‌جابه‌جایی هستند و از این نظر نمایشنامه ساختاری ریزومیک[۴۴] دارد.
در ادامه سنت آلمانی مونتاژ باید از آثار هاینر مولر و به‌ویژه از دو نمایشنامه **ژرمانیای ۳** و **هملت ماشین** یاد کرد. مولر به‌عنوان نمایشنامه‌نویسی پست‌مدرن توجه خاصی به تکه‌چین‌نویسی دارد. تا آن‌جا که اهمیت «فاتزر» برشت را ناشی از خصیصه تکه‌چینانه آن می‌داند و خود نیز با استفاده از تکنیک کلاژ در آثارش کیفیتی تکه‌چینانه خلق می‌کند. کیفیتی که مدیون رفت‌وبرگشت‌های سریع و آشکار هنرمند و مخاطب‌اش بین متن نگاشته شده و متونی است که به آن‌ها ارجاع داده می‌شود. به‌عنوان نمونه، نمایشنامه **هملت ماشین** رفت‌وبرگشتی پاندولی را بین پرسوناژهای کلاسیکی مثل هملت و نمونه آن در زندگی ماشینی معاصر به نمایش می‌گذارد. درعین‌حال، در هریک از پرسوناژهای نمایشنامه طیف وسیعی از پرسوناژهای مشابه یا متضاد آن‌ها کلاژ می‌شود و هملت، ریچارد دوم، مکبث، راسکولنیکف و... درهم می‌آمیزند.
نمایشنامه **ژرمانیای ۳** نیز اثری به‌واقع تکه‌چینانه و ناتمام است. نمایشنامه‌ای که در سال ۱۹۹۵ و به علت مرگ مولر ناتمام ماند و از نه سکانس پراکنده تشکیل شده است. در این نمایشنامه مولر رویارویی دو ایدئولوژی هیتلر و استالین را به نمایش می‌گذارد و در حدود پنجاه پرسوناژ تاریخی و غیرتاریخی را به‌تصویر می‌کشد که برخی از آن‌ها را از سرود نیلبونگن یا نمایشنامه‌های شکسپیر، کلایست و برشت به‌عاریت می‌گیرد.

۶-۳-۵. تکه‌چین‌نویسی در تئاتر روزمره[۴۵]

یک دهه بعد از سنت نمایشنامه سیاسی، همین ویژگی‌ها در «تئاتر روزمره»، جریان تئاتری نئوناتورالیست ده هفتاد، ملاحظه می‌شود. نمایشنامه‌نویسان جریان تئاتر موسوم به «روزمره» برخلاف نمایشنامه‌نویسان تئاتر مستند به وقایع روزمره و آدم‌های عادی می‌پردازند اما به‌همان‌اندازه از مونتاژ و تکه‌چینی بهره می‌گیرند. تا آن‌جا که، دانیل لوماهیو، منتقد و یکی از نمایشنامه‌نویسان این جریان، تئاتر روزمره را «دراماتورژی تکه‌چینی» می‌داند. (لاهیو، ۲۰۰۳ : ۱۳۵۱-۱۳۵۲)
میشل وینار[۴۶]، نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی، یکی از شاخص‌ترین نویسندگان این جریان، و یکی از معدود کسانی است که به شکل گسترده‌ای در تمام آثار خویش از تکه‌چین‌نویسی بهره می‌گیرد. ازاین‌نظر، نمایشنامه درخواست شغل[۴۷] او اثری بسیار شاخص است.
داستان این نمایشنامه درباره زندگی کارمندی به اسم «فاژ» است که بعد از ۲۳ سال به خاطر یک درگیری شغلی از کار خود استعفا داده و در جست‌وجوی شغلی جدید است. در طول مدتی که وی در جلسه مصاحبه‌ای استخدامی به سوالات متصدی گزینش پاسخ می‌دهد، به‌طورموازی با

مسایل زندگی خصوصی او نیز آشنا می‌شویم: نگرانی‌های زنش، از تمام شدن ذخیره مالی خانواده، باردار شدن دختر هفده ساله‌اش، از یک سیاه‌پوست و کوشش پدرومادر برای ترغیب دختر به سقط جنین، فعالیت‌های چپ‌گرایانه افراطی دختر که منجر به دستگیری‌اش توسط پلیس می‌شود و...
درخواست شغل از نظر ساختاری شامل سی تکه یا قطعه است که با ذکر شماره از یکدیگر جدا شده‌اند و ساختاری قطعه‌قطعه و درهم‌ریخته دارد. گفت‌وگوی شخصیت‌ها به‌نحوی افراطی بریده و مخلوط شده و خواننده متن یا تماشاگر نمایش ملزم است تکه‌های پراکنده و مجزای شخصیت‌ها را در ذهن خود مرتب کند. به‌علاوه این‌که از تلاقی و تداخل این گفت‌وگوهای پاره‌پاره معانی جدیدی نیز خلق می‌شود.[۴۸]

۶. تکه‌چین‌نویسی، فرصت‌ها و چالش‌ها

در تکه‌چین‌نویسی نقاط اتصال و «حفره»های بین قطعات تشکیل‌دهنده اثر برجسته و حضور متصل‌کننده، مونتاژگر یا خالق اثر به‌رخ کشیده می‌شود و بر کیفیت برساخته یا تصنعی اثر تأکید می‌شود و این شاید کمال مطلوب تأثیری است که فرمالیست‌های اولیه روس، ازجمله شکلوفسکی تحت‌عنوان «آشکارسازی صناعات» مطالبه می‌کردند.[۴۹]
در پیروی از این اصل است که تئاتر نئوارسطویی مخالفت خود را با هر نوع خلأ یا وقفه‌ای در بین داستان اعلام می‌کند. از نظر پدر اوبینیاک، مؤلف کتاب **عمل تئاتر**[۵۰] حقیقت‌مانندی ضرورتی بسیار جدی و ازاین‌نظر، وجود یک پیشروی، یک زنجیره بین رویدادها، و یک گره‌گشایی ناشی از شروعی واحد الزامی بود.
به‌این‌ترتیب، در تئاتر نوآرسطویی، تقسیم نمایشنامه‌ها به تعدادی «پرده» و «صحنه» فقط نوعی دکوپاژ کاذب ایجاد می‌کرد. انگار که در فواصل معمول داستانی نمایشنامه مخفیگاه‌هایی تعبیه می‌شد تا پارگی‌ها و گسست‌ها را کتمان کند. عین همان کاری که فیلم‌سازی مثل آلفرد هیچکاک در ساختن فیلم «طناب» انجام می‌دهد و این توهم را به‌وجود می‌آورد که کل فیلم یک نما-سکانس است.
ازاین‌منظر، بخیه زدن[۵۱] در این تئاتر عملی بسیار مهم به‌حساب می‌آید و می‌توان آن را به هنر ماله‌کشی شکاف‌ها و وقفه‌ها تشبیه کرد. برای این کار، اندازه معمول پرده‌ها و صحنه‌ها به‌گونه‌ای انتخاب و طراحی می‌شود که تأثیری هماهنگ ایجاد کند و سیالیت جریان دراماتیک حفظ و ادامه حیات «موجود زنده» تضمین شود.
درمقابل، هنر و به طبع آن درام معاصر بی‌مهابا تصنعی بودن و برساخته بودن خود را به نمایش می‌گذارد. چنان‌که شکل‌گرایان روس آشکارسازی فنون را ضامن ادبیت متن و عامل تمیز زبان ادبی از زبان عادی و نیز وقوع آشنایی‌زدایی در آن می‌دانستند. در نمایشنامه‌نویسی، تقسیم نمایشنامه به تعدادی تابلو و نیز تیترگذاری قطعات نمایشنامه که به‌ویژه در آثار برتولت برشت و درام‌نویسان بعد از او به‌وفور ملاحظه می‌شود نمونه‌ای از حرکت‌های زیبایی‌شناسانه و معناشناسانه در این‌زمینه

است.[۵۲]

به‌همین‌نسبت، تکه‌چینی آزادی و مشارکت مخاطب را نیز در «باز مرتب کردن» اثر یا متصل کردن تکه‌چین‌های به‌هم‌ریخته و درهم آن جلب می‌کند. امری که با گرایش ذاتی انسان در هماهنگی است. انسان به‌صورت خودجوش (و البته تا حدی نیز بر اساس یک تربیت فرهنگی) به این گرایش دارد که بین پدیده‌ها ارتباط برقرار و یا ارتباط فرضی بین آن‌ها را کشف کند. این گرایش وی در مورد پدیده‌هایی که می‌داند از قبل بین آن‌ها نظمی وجود داشته از این‌هم شدیدتر است. گرایش انسان را به سرگرمی‌هایی مثل پازل یا بازی‌هایی معمایی باید درهمین‌راستا دانست. عین همین گرایش در جهان نشانه‌شناسی تئاتر ملاحظه می‌شود و براین‌اساس انتظار داریم هیچ‌چیز ازقبل‌پیش‌بینی‌نشده‌ای درروی صحنه اتفاق نیفتد و اگر چیزی در نگاه نخست بی‌ربط می‌نمود برحسب عادت در جست‌وجوی رابطه آن با کل اثر برمی‌آییم. حتی در آفرینش‌های دادائیستی که بر تصادف مبتنی بود، درنهایت مخاطب به جست‌وجوی معنا برمی‌آمد.

درعین‌حال، این آزادی تفسیر و دریافت افق‌های گسترده‌ای از تنوع را پیش روی مخاطب می‌گشاید. تا آن‌جا که گاهی داستان‌ها یا مواد اولیه گاه بسیار معمولی از طریق تکه‌چینی کیفیتی بدیع و نوآورانه پیدا می‌کنند.

اما، در کنار این فرصت‌ها، تکه‌چینی چالش‌هایی را نیز برمی‌انگیزد. به قول رینگار و لسکو، «آزادی فوق‌العاده‌ای» که پیش روی هنرمند و مخاطب قرار می‌دهند «مصیبت خاص خودش» را هم در پی دارد. (لسکوت و رین گائرت، ۲۰۰۵ : ۹۶) نخست آن‌که، در غیاب اصول و چارچوب‌های ازقبل‌پذیرفته‌شده در مورد این سبک نگارشی و در غیاب نظریه‌پردازی در مورد آن می‌توان هنرمند را به ناشیگری و ناتوانی متهم ساخت. دوم این‌که، آزادی برداشت از این آثار «باز» می‌تواند به برداشت‌های نادرست و یا حتی سوءبرداشت منتهی شود. درست مثل سوءاستفاده نازی‌های آلمان از تکه‌چین‌نویسی‌های نیچه.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، با توجه به فقدان منابع منسجم نظری پیرامون زیبایی‌شناسی تکه‌چینانه، به‌ویژه در حوزه تئاتر و به‌ویژه در زبان فارسی، کوشیدیم چارچوبی مدون از چیستی، سیر تحول، تأثیرات، فرصت‌ها و چالش‌های آن فراهم آوریم. به‌خصوص، با تشریح معانی و دلالت‌های متعدد تکه‌چین در دو دوران مدرن و پست‌مدرن، نشان دادیم که در دوره اخیر، زیباشناسی تکه‌چین و رشد و گسترش فرم‌های متنوع آن نتیجه مستقیم نگرش فلسفی خاص این دوران، یعنی تکثرگرایی است. اگرچه در تشریح تاریخچه تحول تکه‌چین‌نویسی در نیمه دوم قرن بیستم به‌طورجسته‌وگریخته به برخی از شگردها و تأثیرات این سبک یا این زیباشناسی خاص نیز پرداختیم، و درباره فرصت‌ها و چالش‌های آن نیز به‌صورت محدود سخن گفتیم، حقیقت این است که بحث پیرامون شگردهای خاص این نوع از نگارش (به‌ویژه شگردهایی مثل مونتاژ و کلاژ) و تأثیرات آن (به‌ویژه کنایه،

چندصدایی و بینامتنیت) خود به پژوهش‌ها و نگارش مقاله‌های مستقلی نیاز دارد. در این پژوهش‌ها و مقاله‌ها، بایستی یکی از تأثیرات بسیار مهم دیگر این نوع نگارش، یعنی بسط رویکرد مشارکتی متن را نیز درنظر داشت. هم‌چنین، باید درنظر گرفت که هر یک از شکل‌های خاص این نوع نگارش – که خود نیازمند بررسی و تدوین است– می‌تواند به ایجاد تأثیرات زیباشناختی و معناشناختی خاص و منحصربه‌فردی منتهی شود. به‌رغم این که هنرمندان پست‌مدرن عموما از تکنیک‌هایی مثل کلاژ و مونتاژ بهره می‌گیرند که مدرنیست‌ها ابداع و استفاده کرده بودند، چنان‌که دیدیم، بین آن‌ها از نظر دیدگاه و کاربرد اختلافات فاحشی وجود دارد.

به‌علاوه، صرف‌نظر از مطالعاتی که می‌تواند طبیعت زیبایی‌شناسی تکه‌چین را در آثار هنری به‌شکل‌عام بررسی کند و نشان دهد، در حوزه نگارش تئاتری نیز مطالعات خاص‌تری، به‌خصوص در مورد عناصر اصلی درام یعنی داستان یا پی‌رنگ، پرسوناژ، زبان، زمان‌ومکان امکان‌پذیر و بلکه ضروری است. به‌عنوان‌نمونه، طرح سؤال‌هایی ازاین‌دست که چطور از طریق ایجاد شخصیتی تکه‌چینانه برای پرسوناژ می‌توان اثری تکه‌چینانه خلق کرد، یا در یک نمایشنامه تکه‌چینانه پرسوناژها چه نوع شخصیتی دارند، در محدوده این مطالعه می‌گنجد.

درهرحال، چنان‌که این مقاله نشان می‌دهد، به‌رغم گرایش عمیق هنرمندان، به‌ویژه در نیمه دوم قرن بیستم به استفاده از تکه‌چین در آثارشان، متأسفانه هنوز تا تدوین بوطیقای خاص آن بسیار فاصله داریم و این امر، البته از روحیه نظریه‌گریز پست‌مدرنیته و جلوه‌ها و مظاهر آن نیز ناشی می‌شود.

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Ecriture fragmentaire

۲– لیوتار، ژان–فرانسوا (۱۳۸۷). **وضعیت پست‌مدرن** (گزارشی درباره دانش)، ترجمه حسینعلی نوذری، چاپ چهارم.

۳– Pluralisme

۴– قرار بود تفکرات (*Pensées*) رساله جامعی در دفاع از مسیحیت باشد. به‌همین‌دلیل، در آغاز «دفاع از مذهب مسیحیت» (*Chrétienne Apologie de la religion*) نام گرفته بود. اما مرگ مجال تحقق آن را نداد. پس از مرگ پاسکال تعداد زیادی کاغذ در وسایل وی یافتند که بر روی آن‌ها افکار مختلفی به‌صورت درهم نوشته شده بود. اولین نسخه از این نوشته‌های مجزا در سال ۱۶۷۰ با نام «تفکرات پاسکال در ارتباط با مذهب و سایر موضوعات» (*Pensées de M. Pascal sur la réligion, et sur quelques autres sujets*) به‌صورت کتاب چاپ شد. نگرانی و هراس دوستداران پاسکال از این‌که این "تفکرات" گسسته به‌جای زهد و دین‌داری منجر به ایجاد شبه در دین شود باعث شد تا قسمت‌های موردشک را مخفی کرده و سایر قسمت‌ها را تغییر دهند تا باعث ناخشنودی شاه و یا کلیسا نشود.

۵ – Henri Poincaré (1854-1912)

۶– این خوش‌بینی مولانا تا به آن‌جا پیش می‌رود که وی، در قصه مشهور دیگرش، و در دعوایی که بین چهار نفر بر سر خریدن انگور رخ داده است، از «صاحب سر» و «عزیزی صد زبان» سخن می‌گوید که قادر است بین کسانی که به زبان‌های مختلف یک چیز واحد را طلب می‌کنند صلح و سازش برقرار سازد.

۷– فردریک جیمسون، با اشاره به نقشه‌های قدیمی، که در حاشیه آن‌ها تصاویری از اژدها ترسیم شده است به وحشت انسان دوران فئودالی به خروج از قلمرو زندگی‌اش اشاره می‌کند.

۸– تونیس، نظریه‌پرداز آلمانی، به‌تفصیل به یکپارچگی جامعه پیشاصنعتی در مقابل تکه‌تکه‌گی، انفکاک و تصنع «جامعه مدرن» پرداخته است.

۹– Break Dance

۱۰– Hip hop

۱۱– Fragments d'un discours amoureux

این کتاب تحت‌عنوان **سخن عاشق** به فارسی ترجمه شده است: بارت، رولان (۱۳۸۷)، **سخن عاشق** (گزیده گویه‌ها)، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ سوم، نشر مرکز.

۱۲– Les fragments d'Antonin, Gabriel Bomin, 2005.

۱۳ – 71 fragments of a chronology of chance, Michael Haneke, 1994.

۱۴ – Matériau

۱۵ – Terminologique

۱۶ – Maxime

۱۷ – Aphorisme

۱۸– این عبارت‌ها بار دیگر ما را به یاد مولانا می‌اندازد و تمثیل آغازین مثنوی در تشبیه انسان به نی‌ای که از نیستان جدا افتاده است. اما، چنان‌که در ادامه می‌بینیم، انسان معاصر از این حسرت به‌دور است. او نه‌تنها بر تکثر حقیقت و بر تکه‌تکه‌شدگی جهان مرثیه نمی‌خواند، بلکه آن را می‌ستاید و از آن با سرخوشی استقبال می‌کند.

۱۹ – Ruines, résidus, inachèvement, incohérence, refus de la totalité, texte en éclat

۲۰– مثلاً در آثار مولانا دو جهان وجود دارد: جهان الهی و جهان مادی. در جهان الهی همه‌چیز پیوسته و حل در ذات یگانه الهی است و انسان، دورافتاده از اصل خود در جهان مادی باید تلاش کند به این وحدت متصل شود. البته بدون آنکه چیزی را کامل کرده باشد. وصل شدن انسان در خدا چیزی بر خدا نمی‌افزاید.

۲۱– متأسفانه در مورد فرم‌هایی مثل pensée, maxime, sentence, opinion, anecdote, remarque نیز در زبان فارسی با فقر شدید معادل‌سازی مواجه هستیم. تقریباً تمام آن‌ها را در زبان فارسی تحت‌عنوان کلمات

قصار و یا حداکثر با صورت گرته‌برداری شده خود واژگان، مثلاً آفوریزم، ماکسیم و ... می‌شناسیم. برای آشنایی با این صورت‌های موجز و فرم‌های کوتاه دو اثر ذیل بسیار مفید هستند:

1. André Jolles, *Formes simple*, (trad. De l'Allemand par Antoine Marie Buguet), Seuil (collection poétique), 1972.

2. Bernard Roukhomovsky, *Lire les formes brèves*, Armand Colin, 2005.

هم‌چنین، نمونه‌های متعددی ازاین‌دست آثار به زبان فارسی ترجمه شده است. به‌عنوان‌مثال می‌توان از کتاب **قطعات تفکر**، اثر امیل سیوران، که خود از آفوریسم‌نویسان مطرح و مشهور قرن بیستم به‌حساب می‌آید (ترجمه بهمن خلیقی، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۹۰) و نیز از کتاب **یادداشت‌هایی درباره سینماتوگراف**، اثر روبر برسون (ترجمه بهرنگ صدیقی، نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۲) یاد کرد. به‌علاوه، در زبان فارسی نیز مثل زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگر مجموعه‌های متعددی از گفتارهای حکیمانه متفکران و اندیشمندان بزرگ تحت‌عنوان کلمات قصار و نیز گفتارهای حکیمانه عامیانه موجود است که نمونه‌هایی از فرم‌های موجز را تشکیل می‌دهد.

ویژگی عمده تمام این فرم‌ها، همان‌طور که اشاره شد، نوعی تمامیت یا بسندگی موجود در آن‌هاست. به‌عنوان‌نمونه، عبارت «گل در گلدان شکسته هم می‌روید» را درنظر بگیریم. این جمله، به‌طورضمنی نتیجه‌گیری ذیل را دربر دارد: پس ای انسان، توجه داشته باش که صرف‌نظر از ناملایمات بیرونی، می‌توانی ببالی و بشکفی و بارور شوی!

۲۲– Fable

۲۳– مفهوم «موجود زنده» (bel animal) یکی از مفاهیم مهم **بوطیقای** ارسطو محسوب می‌شود. در **بوطیقا**، ارسطو تراژدی را در تبعیت از مطالعات‌اش در حوزه علوم طبیعی به یک موجود زنده تشبیه می‌کند و معتقد است که هم‌چون یک موجود زنده، تراژدی نیز باید کامل، یعنی دارای ابتدا، میان و پایان باشد به‌گونه‌ای که درآن‌میان از ابتدا و پایان از میان ناشی شده باشد. به‌علاوه، اندازه آن نیز باید به‌قدری باشد که در یک نظر به‌چشم آید. نه آن‌قدر کوچک که دیده نشود و نه آن‌قدر بزرگ که در هر نوبت فقط بخشی از آن در حوزه دید قرار گیرد.

۲۴ – Friedrich von Schelgel (1772-1829)

۲۵– August Wilhelm von Schelgel (1767-1845)

۲۶– Sébastien-Roch Nicilas de Chamfort (1741-1794)

۲۷– *Mon cœur mis à nu* de Baudelaire *(1887,* publication posthume)

۲۸– Charles Pierre Baudelaire (1821-1867)

۲۹– Roman épistolaire

۳۰– پاورقی (*Feuilleton*) به داستانی دنباله‌دار می‌گویند که در شماره‌های متوالی روزنامه یا مجله منتشر می‌شود. اولین‌بار این روزنامه‌های پاریس بودند که از دهه ۱۸۳۰ در پایین صفحات خود دست به انتشار داستان‌های دنباله‌دار زدند و وجه‌تسمیه کلمه نیز به‌همین‌مناسبت است. الکساندر دوما، چارلز دیکنز و فئودور داستایوفسکی ازجمله کسانی بودند که با هدف عادت دادن خوانندگان کم‌سواد به خواندن آثار ادبی داستان‌های خود را به‌صورت پاورقی در مطبوعات منتشر کردند و به‌تدریج نویسندگانی سر برآوردند که کار حرفه‌ای‌شان تولید این نوع «کالا»های ادبی بود. [دایره‌المعارف کتاب‌داری و اطلاع‌رسانی، عباس حری (سرپرست و ویراستار)، ج اول (آ–ژ)، تهران، ۱۳۸۱، ناشر، کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران]

۳۱– Jean Jullien

۳۲ – Claude Monet (1840- 1926), *Cathédrale de Rouen, effet de soleil, fin de journée* (1892-1894)

این تابلو را مونه سی بار نقاشی کرد و عقیده داشت زمانی یک‌چیز را به‌درستی می‌شناسیم که گستره کاملی از دریافت‌های آنی، حسی و تأثیراتی را که در خود دارد تجزیه کنیم.

۳۳ – Marcel Duchamp (1887-1967), *Nu descendant un escalier*, 1912

۳۴– حتی واژه امپرسیونیسم را نخستین‌بار منتقدان این مکتب در توصیف اثری مورداستفاده قرار دادند که به اعتقاد آنان از نظر معیارهای دانشگاهی ناتمام به‌حساب می‌آمد.

۳۵– Drames à stations

۳۶– برای کسب اطلاعاتی مفید در مورد این تجربیات در ادبیات، موسیقی، تئاتر، هنرهای تجسمی و سینمای دهه بیست به کتاب ذیل مراجعه شود:

BABLET Denis (1978). (présentées par), Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt, La Cite- L'Age d'Homme.

۳۷– Transsibérien Cendrass

۳۸– Proletkult

۳۹– در مورد مونتاژ و عملکرد آن در آثار پیسکاتور به مقاله:

Jeanne LORANG, Montage et fonctionnement du montage chez Piscator. Vers une nouvelle dramaturgie

در کتاب مذکور مراجعه فرمانید.

۴۰– پس از جنگ‌جهانی‌اول و پس از انقلاب روسیه در سال ۱۹۱۷، در کشورهایی مثل ایالات‌متحده‌امریکا و اتحادجماهیرشوروی نوعی از نمایش‌های تبلیغاتی رواج یافت که به تبلیغی– تهییجی یا Agit–prop مشهور است.

۴۱– والنتن لودویک فی (Valentin Ludvig Fey) معروف به کارل والنتن (Karl Valentin) متولد ۱۸۸۲ در شهر مونیخ آلمان است. در ۱۹۰۷ با اولین اسکچ خود، آکواریوم (L'Aquarium)، موفقیت کسب و تا سال‌های دهه سی با موفقیت در کاباره‌های مونیخ برنامه اجرا کرد.

۴۲ – در مورد شباهت‌های برشت و آیزنشتن به مقاله بسیار غنی و جالب «برشت و آیزنشتاین: مونتاژ در هنر جدید»، نوشته راینر فردریش در کتاب ذیل مراجعه فرمایید: **ایده نمایش** (مقالاتی درباره تئاتر)، گزیده و ترجمه مراد فرهادپور، انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۹، صص ۱۵۵–۱۳۷.

۴۳– برای اطلاع از چکیده مباحث کتاب مراجعه کنید به: جلالی پور، بهرام (۱۳۶۵). استاد **پاره‌پاره نویسی** (نگاهی به کتاب تحقیقی درباره هارولد پینتر)، **روزنامه آینده نو**، شماره (۶۵)، دوشنبه ۲۲ آبان، ص ۱۲.

۴۴ – ریزوم (Rhizome) گیاهی که ساقه‌اش به‌گونه‌ای افقی در خاک رشد می‌کند. در ریزوم یک شاخه یا یک مرکز اصلی وجود ندارد و هر نقطه از آن می‌تواند – و باید– به هر نقطه دیگر متصل شود.

– ۴۵Théâtre du quotidien

۴۶ – *Michel Vinaver* (۱۹۲۷-)

۴۷ – *La Demande d'emploi*

۴۸– برای آشنایی با این نمایشنامه و خواندن قطعاتی از آن مراجعه شود به: شیوه نزدیک‌شدن به متن تئاتری، به همراه تجزیه‌وتحلیل نمایشنامه درخواست شغل، **فصلنامه تئاتر** ، دوره جدید، شماره (۳)، پائیز و زمستان ۱۳۸۴، ص ۱۳۳–۱۱۶

۴۹– یک ضرب‌المثل کلاسیک قدیمی می‌گوید که «هنر حقیقی، هنر خود را پنهان می‌دارد». (arts celare artem. طبق این نظر، در بهترین نوشته‌ها نباید اثری از تلاشی که برای ایجاد آن صرف شده است به چشم بخورد. بلکه اثر باید تصور خلاقیتی خودبه‌خودی را القاء کند. شعرای رمانتیک به این گفته تأکید جدیدی افزودند، تأکید بر اصالت «طغیان خودبه‌خودی احساس پرتوان».

[برای توضیح جذابی در این مورد مراجعه کنید به : **رامان سلدون، نظریه ادبی و نقد عملی**، ترجمه جلال سخنور و سیما زمانی، انتشارات پویندگان نور، چاپ اول، ۱۳۷۲، صص ۷۰–۶۳.]

– ۵۰ D'Aubignnac, *Pratique du théâtre*, ۱۶۵۷.

– ۵۱Suture

۵۲– در نمایشنامه‌نویسی معاصر شکل‌های بسیار متنوعی از دکوپاژ متن نمایشی ابداع و استفاده می‌شود. برای اطلاع از بخشی از این ابداعات مراجعه شود به مقاله مقدمه‌ای بر معرفی روش‌ها و اصطلاحات مورداستفاده در تقطیع (دکوپاژ) متون نمایشی" در کتاب **گفتمان تئاتر** ، نوشته نگارنده، انتشارات افراز، چاپ اول، ۱۳۹۳.

■ فهرست منابع

– حسن، ایهاب (۱۳۸۳) ، **کثرت‌گرایی در چشم‌انداز پسامدرن**، ترجمه هلن حقانی‌راد، محمدباقر قهرمانی، صحنه، شماره (۱۹)، اسفند.

– رضا، یاسمینا (۱۳۸۷)، **سه روایت از زندگی**، مترجم فرزانه سکوتی، نشر نی، چاپ اول، صص – ۹۰ ۸۹.

– لیوتار. ژان–فرانسوا (۱۳۸۷)، **وضعیت پست‌مدرن** (گزارشی درباره دانش)، ترجمه حسینعلی نوذری، چاپ چهارم.

– گلیگز. مری (۱۳۸۸)، **درسنامه نظریه ادبی**، ترجمه جلال سخنور/ الاهه دهنوی/ سعید سبزیان،چاپ اول، نشر اختران.

– ناکلین، لیندا (۱۳۹۰). **بدن تکه‌تکه شده** (قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته)، ترجمه مجید اخگر، چاپ دوم، انتشارات حرفه هنرمند.

-BANU, Georges. (1981), «Le fragment: crise et/ou renouvellement», in Théâtre/ Public, n° 38, mars-avril, p. 40-43.

-BRECHT, Bertolt. (2000), «Petit organon pour le théâtre préface», in Ecrits sur le théâtre, Traduction par Bernard Lortholary, Gallimard.

- CHASSAY, Jean-François. (2002), «Fragment», in Le dictionnaire du littéraire, (sous la dir.) Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Presses Universitaires de France.

- DORT, Bernard. (1971), « Du théâtre politique, un renversement copernicien», in Théâtre réel, Le Seuil, p. 282-283.

-GAUTHIER, Brigitte. (2002), Harold Pinter: Le maître de la fragmentation, Paris : L'Harmattan.

- JOLLES, André. (1972), Formes simple, (trad. De l'Allemand par Antoine Marie Buguet), Seuil (collection poétique).

- KLAGES. Mary, (2007). Litrary Theory, a Guide for the Perplexed, Continuum.

-LACOUE-LABARTHE et NANCY, Philippe et Jean-Luc. (1978), «L'exigence fragmentaire», in L'absolu littéraire, Paris, Seuil, p. 57-80.

- LEMAHIEU, Daniel. (2003), «Théâtre du quotidien», in Dictionnaire encyclopédique du théâtre, (sous la dir.) Michel Corvin, Larousse / VUEF, Paris, p. 1351-1352.

- LESCOT et RYNGAERT, David et Jean-Pierre. (2005), «Fragment / Fragmentation / Tranche de vie», in Lexique du drame moderne et contemporain, Paris : Circé / Poche.

- POWELL, Jim. (1997), Postmodernism for biginner, Writers and Readers Ltd.

- Ray, Alain (sous la dir. de), (2006), Dictionnaire historique de la langue française, vol 1..

- ROUKHOMOVSKY, Bernard. (2005), Lire les formes brèves, Paris, Armand Colin.

- SANGSUE, DANIEL. (1997), «Fragment», in Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Encyclopaedia universalis Albin Michel, Paris, p. 329-334.

- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (1994), «Fragment», in Dictionnaire universel des littéraires, (sous la dir.) Beatrice Didier, PUF, vol. I.

- VAN GORO et d'autres, H. et d'autres, (2005), Dictionnaire des termes littéraires (Rédigé par), Traduction français adapté, Paris, Editions Champion, p. 210.

موسیقی دستگاهی، بستری مناسب برای شکل‌گیری تعزیه ایرانی

عبدالحسین مختاباد

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

موسیقی دستگاهی، بستری مناسب برای شکل‌گیری تعزیه ایرانی

عبدالحسین مختاباد
استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی

چکیده

موسیقی به‌عنوان یکی از عناصر اصلی در هنرهای دراماتیک به‌حساب می‌آید. تعزیه نیز یکی از ریختارهای نمایشی در ایران است که موسیقی مذهبی عنصر جدایی‌ناپذیر آن به‌شمار می‌آید. در تمام دنیای اسلام، ایران و نمایش تعزیه است که در رواج دین اسلام و مذهب شیعه همت گماشته. موسیقی مذهبی در ایران به دو شاخه مداحی و تعزیه تقسیم می‌شود که از مداحی فقط نامی از آن باقی مانده و اگر به موسیقی تعزیه نگاهی میراث‌گونه نشود آن هم به درد مداحی مبتلا خواهد شد. در تعزیه دو نوع موسیقی وجود دارد یکی موسیقی سازی و دیگری موسیقی آوازی. موسیقی سازی ارتباط چندانی با متن تعزیه ندارد ولی موسیقی دستگاهی یا آوازی زمینه اصلی اجرای تعزیه است. هر مملکتی برای حفظ آثار کهن و ارزشمند خود اقدام به انجام اعمالی می‌کند تا این آثار با همان کیفیت و محتوا حفظ شوند و به آینده‌گان انتقال یابند. اما این کار در کشور ما درخصوص تعزیه و موسیقی مذهبی انجام شده است؟ موسیقی دستگاهی ایران چگونه توانسته با نمایش تعزیه به حیات خود ادامه دهد؟ در این‌جا سعی شده تا از طریق کتب و استفاده از نظرات صاحب نظران در این زمینه به اهمیت و معرفی موسیقی مذهبی در ایران و نمود آن در نمایش تعزیه پرداخته شود و درنهایت این نتیجه حاصل شود که حفظ موسیقی دستگاهی ایرانی می‌تواند بستری مناسب برای شکل گیری و حفظ نمایش ایرانی تعزیه باشد.

واژگان کلیدی:

موسیقی مذهبی، تعزیه، نوحه‌خوانی، نقالی و منقبت‌خوانی، روضه‌خوانی

مقدمه

"صاحب‌نظران سابقه تاریخی موسیقی ایرانی را به قدیمی‌ترین دوره‌هایی که تاریخ آن در دست است برگردانده و معتقدند این هنر از ایران به سایر ملل شرقی نفوذ کرده و موسیقی ایرانی اصل و اساس موسیقی مشرق زمینی بوده است و با توجه به قدمت دو هزار ساله موسیقی ایرانی باید گفت که موسیقی ایرانی بر موسیقی غرب نیز مقدم بوده و ملت ایران سال‌ها قبل از ملل جدید اروپایی با این هنر آشنا بوده‌اند."(روح الله خالقی، ۱۳۶۲: ۴). موسیقی تعزیه در فرهنگ سنتی ایران اهمیت خاصی برخوردار است. یکی از مهم‌ترین آن‌ها حفظ موسیقی دستگاهی در لوای موسیقی تعزیه است. چنان‌که موسیقی دستگاهی در طول تاریخ حیات خود با ممنوعیت فراوان روبه‌رو بوده و برای سال‌ها تنها در پوشش موسیقی تعزیه امکان حیات موسیقی دستگاهی یا سنتی وجود داشته است. تعزیه از موسیقی دستگاهی ایران بسیار بهره برده و تقریبا تمام گوشه‌های موسیقی دستگاهی در تعزیه اجرا شده لیکن در دوره‌هایی تعزیه ناجی تمام‌وکمال موسیقی دستگاهی ایران‌زمین بوده است. تعزیه خود شامل پیش درآمدهایی است که در تمام آن‌ها موسیقی نقشی پررنگ و تعیین‌کننده دارد. منظور از موسیقی در این مقاله لزوما موسیقی مذهبی و قدسی است. موسیقی مذهبی در عصر جدید دچار تغییروتحولاتی شده که این موضوع به نفع موسیقی سنتی–مذهبی ایران نیست. لزوم بررسی و آسیب شناسی در زمینه موسیقی مذهبی برای نسل امروز و عصر حاضر مساله‌ای حیاتی برای فرهنگ و سنت و حفظ و حراست از آن وظیفه‌ای همگانی و ملی است.موسیقی خود بستری است برای هنرهای دراماتیک. هنرهای دراماتیک شامل : ۱–تئاتر، ۲–سینما، است. حال این موسیقی مذهبی چگونه می‌تواند بسترساز نمایش تعزیه باشد؟ آیا با حذف موسیقی مذهبی می‌توان بازهم تعزیه‌هایی فاخر و شکوهمند داشت؟ میزان اتکای هنر شبیه‌خوانی به موسیقی قدسی به چه میزان است؟

۱– تعریف موسیقی

"افلاطون موسیقی را برای نشو و نمای آدمی لازم می‌شمارد و معتقد است که این هنر بر دقت، هوش، مشاهده و استنباط و عواطف روحی بشر می‌افزاید.

ابونصر فارابی: موسیقی علم شناسایی الحان است و شامل دو علم است؛ علم موسیقی عملی و علم موسیقی نظری.

ابوعلی سینا: موسیقی علمی است ریاضی که در آن از چگونگی نغمه‌ها از نظر ملایمت و سازگاری، و چگونگی زمان‌های بین نغمه‌ها بحث می‌شود.

فرصت الدوله‌ی شیرازی: موسیقی لحن است و لحن مرکب از نغمه و نغمه شامل ایقاع و نقره و همه مربوط به حرکت و سکون است."(ابوتراب رازانی، ۱۳۴۲: ۵۸ و ۶۱)

واژهٔ موسیقیٰ ریشهٔ یونانیٰ دارد و گرفته شده از کلمه Mousika و مشتق از کلمه Muse می‌باشد و در عربیٰ قَیٰ تلفظ میٰشود. از زمان منصور خلیفهٔ عباسیٰ توجه به آثار یونانیٰ آغاز شد و سپس در دوران هارون پنجمین خلیفهٔ عباسیٰ (۱۹۸–۲۱۸ هـ) با تأسیس بیت‌الحکمه به اوج خود رسید.

مقارن همین دوران بوده است که واژهٔ موسیقی راه یافته و به‌تدریج جایگزین غناء عربی شده است." (بهرام نفری، ۱۳۸۲: ۲۳)

در **فرهنگ معین** موسیقی این‌طور تعریف شده است: «فن آواز خواندن و نواختن ساز».

"موسیقی علم و هنری یا صنعتی وسیع و جهان‌شمول بوده که بنابر نظر فلاسفه از شعب علوم ریاضی محسوب می‌شود. ارتباط داشتن این هنر با روح بشر که هنوز در پاره‌ای از ابهام به سر می‌برد و برداشت‌های خاصی که هر یک از افراد انسانی در مورد موسیقی دارند، در کنار اختلاف اقوام و ملل و تحول فرهنگ‌هایی که در تأثیر انسان از موسیقی‌ها نقش مهمی ایفاء می‌کنند، باعث شده تا ارائه تعریفی جامع و مانع در مورد موسیقی با دشواری ویژه‌ای توأم گردد."(محمد تقی جعفری، ۱۳۸۰: ۱۷)

در کشور ما نیز موسیقی قدمتی طولانی و تاریخی دارد. از اولین موسیقی‌دانان این مرزوبوم می‌توان به عبدالقادر بن‌غیبی مراغی اشاره کرد.

"عبد القادربن‌غیبی مراغی معروف به حافظ در نیمه سده هشتم هجری در مراغه زاده شد و پس از آموختن موسیقی و علوم زمانه نزد پدرش غیبی، به تبریز رفت و در دربار سلطان حسین و سپس سلطان احمد جلایر به نوازندگی پرداخت. با حمله تیمور به آذربایجان، به فرمان وی به سمرقند رفت و پس از مدتی فعالیت هنری در آنجا به آذربایجان بازگشت، و در دربار میرانشاه تیموری(تبریز)، خلیل سلطان(سمرقند)، سلطان شاهرخ(هرات) به فعالیت پرداخت و در ۸۲۸ ه.ق در هرات به بیماری طاعون در گذشت. جامع الالحان، کنزالحان و شرح الادوار از آثار گران‌بهای عبدالقادرغیبی مراغی است. عبدالعزیز و نورالدین عبدالرحمن دو فرزند عبد القادر بن غیبی مراغی از شاگردان و از وارثان هنری او محسوب می‌شدند. عبد القادربن‌غیبی مراغی علاوه بر موسیقی عرفی با موضوعات غیردینی کار می کرد و هم در موسیقی ربانی(مذهبی) نیز اشراف داشت، چنانکه برای سی شب ماه مبارك رمضان اشعاری از شاعران بزرك ایران را سی دفعه به صورت تصنیف ربانی اجرا کرده است، که به این موضوع و در کتاب کنزالحان اشاره شده است.

جامع الحان:مهمترین اثر عبدالقادر مراغه ای بود. یك نسخه از این کتاب در کتابخانه بادلهایان به شماره ۱۸۴۲به تاریخ ۸۰۸ و تجدید نظر ۸۱۶ه.ق و دیگری درکتابخانه نور عثمانیه شماره ۳۶۴۴ به تاریخ ۸۱۸ه.ق وجود دارند. دو نسخه دیگر از کتاب کتابخانه نورعثمانیه به نام سلطان شاهرخ و نسخه مورخ ۱۰۷در پاریس موجود است، کتاب شامل دیباجه و دوازده بخش و پیشگفتار پایانی است.

شرح الادوار: این کتاب آخرین کتاب اوست که در کتابخانه نوری عثمانی (شماره ۳۹۵۱۹نسخه ای از آن وحود است. این کتاب شرحی است که درباره کتاب الادوار صفی الدین ارموی که در ان زمان بسیار پرآوازه بوده است نوشته شده است.

کنز الحان: نسخه ای ازاین کتاب دردست نیست. او در پایان این کتاب نغمه های موسیقی را که خود ساخته با خط ویژه ای نوشته است" (روح انگیز راهگانی، ۱۳۷۷: ۲۸۸تا۲۹۳). گوشه‌ای از

صحت نامه خواجه عبدالقادر مراغی به شرح زیر است:
«ای یار ای جانم هی بحمدالله که صحت ای هی صحت د آ د د آ ده ای د آ د داده ایزد دلفکاری را ای یار ای جانم هی کاری راااااای ای واااا هی دلفکاری را ای یار ای جانم هی کاری را ای یار ای قلبم هی به عزت برگرفت از ای از خاک راه‌ای خاک راه اف افتاده خاری رااای یارای یارای جانم هی خواری راااااا ای هی آها هی افتاده خاری رااای یارای یارای جانم هی خواری را.»(سید محمد تقی حسینی، ۱۳۸۸: ۷۰)

۲- نقش موسیقی مذهبی در ادیان

ادیان مختلف در بدو ظهور خود از موسیقی برای اشاعه و رخنه در دل پیروان خود یاری بسیاری جسته‌اند."پاگذاردن انسان به عصر نوسنگی (حدود ۶۰۰۰ تا ۳۰۰۰ سال قبل از میلاد) مصادف با بهره‌گیری از موسیقی برای جلب توجه رب النوع‌ها و خدایانی شد که برای عوامل طبیعی مانند باد، باران، خورشید و ... قائل بودند و از این دوره به بعد بود که موسیقی در خدمت ادیان قرار گرفت و آوازهای کلیسایی شکل گرفتند." (بهاءالدین شمس، ۱۳۸۳: ۱۲). "راجع به موسیقی در تمدن اسلامی نیز باید دانست که اعراب پس از حمله به ایران در موسیقی تحت تأثیر هنر ایران و روم قرار گرفتند و موسیقی از ایران راهی عربستان شد." (بهرام نفری، ۱۳۸۲: ۱۵). "موسیقی‌های مذهبی عموماً آهنگ‌های سنگین و موقری هستند که در مساجد، کلیساها و عبادتگاه‌ها اجرا می‌شوند. از جمله این موسیقی‌ها، موسیقی کلیسایی یا روحانی است که بیشتر به منظور ایجاد حس دولتی و شفقت و همین‌طور حس نوع‌دوستی، خداجویی و حالات روحانی و معنوی ساخته و اجراء می‌شوند. شایان ذکر است که امروزه موسیقی مذهبی ایرانی نیز از جمله موسیقی‌های مذهبی است که به طور کلی می‌توان آن را به سه بخش تقسیم کرد:

۲-۱ انواع موسیقی و سرودهای مذهبی که الهام گرفته از روحیات و خصوصیات مذهبی مردمند

۲-۲ موسیقی استفاده شده در تعزیه خوانی، روضه خوانی، نوحه خوانی و عزاداری‌ها

۲-۳ انواع تک خوانی بدون ساز که در خواند مناجات نامه‌ها، مرثیه‌های، اجرای اذان و تلاوت قرآن با آهنگی مطبوع و دلنشین صورت می‌گیرد." (ایرج برخوردار، ۱۳۷۹: ۵)

موسیقی در ملل دیگر و مذاهب دیگر نیز کارکردی شبیه به موسیقی در تعزیه دارد. بدین‌معنا که برای اجرای نمایش‌ها و رسم و آیین‌های خود از موسیقی بهره گرفته‌اند. به‌طورمثال در کشور هند نمایش کاتاگالی که از نمایش‌های آیینی و سنتی هند به‌شمار می‌آید، موسیقی و آواز نقش به‌سزایی دارد. "در سبک کاتاکالی، سنت‌های مذهبی میسترها با رقص کلاسیک(در روایت محلی) ترکیب شده و درباره‌ی دنیای اساطیری خدایان، سلحشوران و غولان است. در کاتاگالی چند عامل نقش دارد؛ موسیقی آوازی، ضرب آهنگ، کف پا، موضوعاتی که با حرکت دست‌ها نشان داده می‌شوند و احساساتی که از طریق چهره به خصوص چشم‌ها بیان می‌شوند. افزون بر رقص و موسیقی، شعر و درام از عواملی‌اند که در اجرای آن نقش به سزایی داشته‌اند." (روحانگیز راهگانی، ۱۳۸۸: ۴۵۳و۴۵۴). بازکاوی تاریخی دوران تشکیل مسیحیت معین می سازد، در زمان حیات

مسیح موسیقی کلیسایی ساخته نشده است، زیرا در آن عهد کلیسایی وجود نداشته تا مراسمی در آن انجام شود و هیچ مراسمی با نام آن نیز به انجام نرسیده است. ازاین‌رو همراهی موسیقی با تشریفات مذهبی به دوران‌های بعد مربوط می‌شود. در زمان آغاز موسیقی مسیحی، موسیقی یهودی در شرایطی متعالی وجود داشته است. آیین‌های مذهبی یهودی در زمان ظهور مسیح بسیار کارآمد و پررونق بود. تنوع اعمال و گونه‌گونی ادعیه و زیارت، شرایطی ویژه به‌سبب کثرت دستورها، در آن فراهم آورده بود. در این دوره مزامیر داوود پیامبر، با لحنی سرودگونه خوانده می‌شده و گویا به‌سبب اهمیت، برای حفظ ضرب‌آهنگ آن، از ساز نیز استفاده می‌شده است.

۳- موسیقی در نمایش

هنرهای نمایشی به آن دسته از هنرهایی گفته می‌شود که «A نقش B را برای C بازی کند؛ آنگاه یک نمایش شکل گرفته‌است» اگر این تعریف را بپذیریم، وابستگی غیرقابل‌انکار هنرهای نمایشی به سه مقوله (بازیگر، نقش و تماشاگر) مشخص می‌شود. (مارتین اسلین، ۱۳۹۳: ۳۱). با توجه به این تعریف تئاتر و سینما جز این هنرها قرار می‌گیرند.

نمایش انواع مختلفی دارد. فرهاد ناظرزاده کرمانی در کتاب **درآمدی بر نمایشنامه نویسی** ۹ ریختار را برای نمایش ایران درنظر می‌گیرد: ۱-سیاه‌بازی، ۲-تعزیه، ۳-کوسه‌برنشین، ۴-نمایش‌های خندستانی، ۵-بقال‌بازی، ۶-خیمه‌شب‌بازی، ۷- کاروانی، ۸-میدانی، ۹-تقلید

در تمام ریختارهای نمایشی موسیقی نقش به‌سزایی در پیشبرد و جذابیت نمایش‌ها دارد. به‌طورمثال در سیاه‌بازی آوازی توسط سیاه خوانده می‌شود و حضار را به‌وجد می‌آورد. یا در خیمه‌شب‌بازی مرشد با کمانچه آهنگی شاد و یا غمگین می‌نوازد و مبارک با آن آهنگ می‌رقصد و یا گریه می‌کند. "شعر در تمامی اشکال نمایشی سنتی ایران (بقالی، پرده خوانی، معرکه، روحوضی، عروسکی، تعزیه، پیش پرده خوانی) حضوری فعال و چشمگیر دارد و هنر نمایش به فراخور موقعیت و هدف خود از آن بهره گرفته است ولی در نمایش تعزیه نمودی برجسته تر یافته است، چرا که تمامی متن نمایش و اطلاعات موجود در آن منظوم است"(احمد جولایی، ۱۳۹۴: ۵۱).

موسیقی در سینما کاربردی دیگر دارد. "این مدیوم در ابتدا کاربرد چندانی نداشت. آنها فقط می‌خواستند وسیله‌ای بیابند که بر لکنت‌های تصویری کارشان پرده بیفکند و حد نهایی اینکه در شنونده شور و وجدی حاصل کند تا یحتمل از توالی گاه طولانی تصویرها دچار دلزدگی و ملال نشود."(تورج زاهدی، ۱۷۶: ۳۱)

موسیقی در ابتدا در فیلم‌ها برای خالی نبودن فضای بین صحنه‌ها و نبودن سکوت روی تصاویر بوده است، اما با پیشرفت سینما و تکامل این هنر موسیقی به سه شکل در فیلم‌ها ظهور پیدا می‌کند.

"موسیقی فیلم به سه بخش تقسیم می‌شود، که می‌توان آنها را چنین نام‌گذاری کرد:

موسیقی سرنوشتی: بر طبق نامش، با سرنوشت تقدیری فیلم سر و کار دارد. این موسیقی غالبا در عنوان بندی فیلم شنیده می‌شود. موسیقی سرنوشتی وظیفه دارد نمایی کلی از فیلم به دست دهد. لذا می‌توان به آن عنوان " موسیقی کلی" را نیز اطلاق کرد.

موسیقی آنی: موسیقی آنی یا لحظه‌یی، بیشتر هیجانات و تاثیرات ناشی از صحنه ها را القا می‌کند. درونمایه موسیقی آنی از حالت‌هایی مثل ترس، خشم، هیجان، محبت، سرچشمه می‌گیرد.
موسیقی تماتیک: این قسمت از آن رو موسیقی تماتیک نام نهاده شده که می‌تواند وحدت یک‌دستی بین قسمت‌های اول و سوم تقسیم‌بندی برقرار سازد."(تورج زاهدی، ۱۳۷۵: ۷۵،۷۶،۷۷،۷۸)

۴- پیش‌درآمدهایی برای تعزیه

از گذشته‌های کهن تاکنون مراسم مذهبی به دو صورت سور(شادی) و سوگ(عزاداری) برگزار می‌شود. در هر دو شکل این مراسم اشعاری با ساز و آواز بیان می‌شود که در مدح و ثنای بزرگان دین و مذهب است. سوگ‌ها به اشکال مختلفی برگزار می‌شود. موسیقی مذهبی در ایران ریشه‌ای تاریخی بعد از ظهور اسلام دارد. با ظهور اسلام در سرزمین ایران، قرائت قرآن موردتوجه قرار گرفت که این امر موجب شد آیات الهی در قالب موسیقی آوازی آن دوره اجرا شود. در دوران صفویه و در زمانی که مذهب شیعه رسمی می‌شود مراسم مذهبی رنگ‌وبوی دیگری به خود می‌گیرند که این مراسم تا به امروز به راه خود ادامه می‌دهد. در همین زمان بود که موسیقی مذهبی در غالب آیین‌های عزاداری مانند: روضه‌خوانی، نوحه‌خوانی، مناقب‌خوانی، اذان و مناجات‌خوانی، پرده‌خوانی و تعزیه‌خوانی شکوفا می‌شود.

۱-۴- روضه‌خوانی: "ملا حسین واعظی کاشفی که در اوایل قرن دهم هجری وفات یافت، با کتاب آغازگرش "روضة الشهدا" فرهنگ جامعی در خصوص روضه خوانی از خود به یادگار گذاشت.به گفته ادوار براون پیش از این، منحصراً خواندن این کتاب را روضه خوانی می‌گفته‌اند. ولی بعدها، اصطلاح روضه خوانی بر کتاب‌های دیگری مانند "طوفان البکا" و "اسرارالشهادة" نیز اطلاق شد.(الهه بدیع زاده، ۱۳۸۰: ۲۶) "روضه خوانی مقدم بر تعزیه است و قبل از آن، در ایران رواج داشته است. در مراسم روضه، اشعاری را که در سوگ و رثای سیدالشهدا سروده شده است، با لحن بسیار محزون و غمناکی می‌خوانند و به این منظور از آواز خوش بهره می‌جویند تا حضار متاثر شوند و به گریه بیفتند." (تورج زاهدی، ۱۳۹۰: ۱۳)

"سه تن از برگزیدگان روضه خوانی میتوان به حاج تاج نیشابوری و حاج میرزا لطف الله اصفهانی و شیخ علی زرگر اشاره نمود."(روح الله خالقی، ۱۳۳۵: ۳۵۶)

۲-۴- نوحه‌خوانی: نوحه نیز بر تعزیه مقدم‌تر است و قدمتش از تعزیه بیشتر است. "نوحه اصولاموسیقی آوازی است. این آوازها بدون همراهی ساز، گاهی به طور تنها و گاه به طور جمعی یا با خواننده تنها، و همراهی آواز جمعی است و معمولا جملاتی به صورت روفن(واخوان) دسته جمعی تکرار می‌شود."(عزیز شعبانی، ۱۳۵۴: ۱۰۴). "آنچه در باب مجرای حضور تاریخی و تقویمی نوحه خوانی در ایران می‌توان گفت این است که این عزاداری از میان اعراب به ایران آمد و پادشاهان شیعی مذهب ایران برای ابراز هویت در مقابل خلفای اهل تسنن عرب، به این عزاداری سخت بها دادند. از جمله می‌توان به سنت دسته گردانی اشاره کرد که عده کثیری از مردم، یک جمع عزادار و مرثیه‌خوان را تشکیل می‌دادند و در حالی که در سوگ امام حسین(ع) نوحه‌خوانی

می‌کردند، در خیابان ها و کوچه های شهر دور می‌زدند."(تورج زاهدی، ۱۳۹۰: ۲۹و۲۸). "نوحه خوانی علاوه بر اینکه به ارتقا و استکمال فرم تصنیف در موسیقی ایران کمک کرد، عامل بزرگی برای حفظ و اشاعه کل موسیقی ایران و انتقال آن به نسل های بعدی نیز محسوب می‌شود."(تورج زاهدی، ۱۳۹۰: ۲۹-۲۸).

"این اشعار به منظور نوحه‌خوانی در نوع خود بی‌نظیرند:

شکوه از چرخ ستمگر، چکنم گر نکنم
چکنم گر نکنم
گله از گردش اختر، چکنم گر نکنم
چکنم گر نکنم
غم عباس بلاکش، چه کشم گر نکشم
چکنم گر نکشم
ناله بر حسرت اکبر، چکنم گر نکنم
چکنم گر نکنم"(روح الله خالقی، ۱۳۳۵: ۳۶۲)

۳-۴- مناقب خوانی: "منقبت خواندن هنر قدسی، مذهبی، آئینی ایرانیان است. گرچه مسقط الرأس مناقب به لحاظ ستایش ائمه(ع) به سید حمیری می‌رسد، اما هنر ستایشگری در ایران تاریخچه‌ای بس کهن‌تر از عهد هخامنشیان است، رد پای ستایش ایزد را در یشت‌ها به خوبی می‌توان یافت، ایرانیان پس از اسلام و گرویدن به مذهب شیعه همان هنر ستایشگری را در خدمت خاندان علویان درآوردند و پیشتاز هنری بس عظیم شدند که اوج آن در قرن پنجم و ششم هجری بود. شیخ عبدالجلیل رازی در کتاب «النقض» به تفصیل از مناقبیان و مناقب خوانان نام آورده و شرح احوال آنان را نوشته، از جمله ابوطالب مناقی و بوالعمید مناقبی میتوان نام برد. در هنر منقبت خوانی بخش گستردهای از گنج آوازهای موسیقایی کهن نهفته است."(هوشنگ جاوید، ۱۳۹۱: ۷و۸).

" آن نقطه که زیر باء بسم الله است
آن راهنما، به جمله خلق الله است
بنوشت در آن نقطه تمام قرآن
آن خال لب علی(ع)، ولی الله است."

(مرشد، سید مصطفی سعیدی)

۴-۴- اذان و مناجات‌خوانی: "اساسا درسنت موسیقایی ایران، مناجات‌خوانی و آوازسنتی ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر داشته‌اند؛ به گونه‌ای که بیشتر استادان آواز در موسیقی ردیفی و دستگاهی، در عین حال مناجات‌خوانی کرده و حتی اذان هم خوانده‌اند. چنان‌که ادیب خوانساری، از استادان آواز در دوره متاخر، موذن مسجد شهر خود بوده است."(شاپور بهروزی، ۱۳۶۷: ۴۵۶). "از اساتید دیگری که در خواندن اذان بسیار مهارت داشته و با صدای وحیانی و روحانی خویش در بدن مرده، جان می‌دمده‌اند، می‌توان حاج قربان را نام برد."(تورج زاهدی، ۱۳۹۰: ۴۵). "معروف است

که سید حبیب الله چاله حصاری برای انیس‌الدوله، زن سوگلی ناصرالدین شاه اذان می‌گفته، شاه صدایش را شنیده و پسندیده و به او گفته است که آیا از عهده خواندن آواز هم بر می‌آید؟ سید حبیب الله جواب داده است که اهل موسیقی هستم ولی نمی‌توانم زیاد بلند بخوانم. بعد از دستور پادشاه، شروع به خواندن آواز می‌کند و شاه او را ملایم حضور خطاب می‌کند، و بعدها هم لقب ضیاء خلوت می‌گیرد"(روح الله خالقی، ۱۳۳۵، ج۱: ۳۶۴)

۵-۴- نقالی و پرده‌خوانی: پرده‌خوانی یکی از اشکال نمایشی در ایران است که از قدمت تاریخی برخوردار است. پرده‌خوانی اغلب در میادین شهرها و یا گذرهای پررفت‌وآمد و گاهی در قهوه‌خانه‌ها اجرا می‌شد. به خاطر تعلق‌خاطر ایرانیان به خاندان نبوت و ائمه‌اطهار این شکل از نمایش هم رنگ‌وبوی مذهبی به‌خود می‌گیرد به‌گونه‌ای که از نقالی و پرده‌خوانی در تعزیه نیز استفاده می‌شود. "نقالی شیوه دیگری است که در موسیقی آوازی تعزیه به کار می‌رود. گاهی بر بستر مقامی معین، نقال با بهره‌جویی از نقل خطابی و نیز گاهی دکلمه و آواز و ریستاسیون و گفتار ریستاتیف، شنونده را مورد خطابه قرار می‌دهد. تعزیه، حین جستجوی نهایی خود، فراوان از مایه و سبک نقالی کمک گرفت. جالب است که هنوز هم می‌توان دو روش مشخص نقالی را در تعزیه تشخیص داد؛ بیان غمناک آوازی در دستگاه‌های معین موسیقی ایرانی که مظلوم‌خوان‌ها به کار می‌برند و بازمانده نقالی مذهبی است؛ بیان غلو شده پر از طمطراق و تحرک و شکوه که اشقیا به کار می‌برند، و بازمانده نقالی حماسی است. این همان است که در تعزیه اصطلاحا به آن صدای اشتلم یا صدای بلند و بدون تحریر گویند، که مخصوص مخالف‌خوان‌هاست." (محمدرضا درویشی، ۱۳۷۰، ج۱: ۸۲). درهم آمیختن داستان‌های اسطوره‌ای و حماسی ایرانیان با وقایع مذهبی از دیگر خصوصیات منحصربه‌فرد نقالی و پرده‌خوانی است. مرشد، ولی الله ترابی سفیدآبی از نقالان و پرده‌خوانان به نام ایران زمین در همایش موسیقی قدسی، مذهبی و آیینی ایران این‌طور می‌گوید:"سپس گریز را در نقل دنبال کردم یا به اصطلاح "حال‌گردانی" را. به عنوان مثال در داستان بیژن و منیژه، هنگامی که منیژه دنبال بیژن می‌گشت من آن را ربط می‌دادم و پیوند می‌زدم به داستان لیلی و مجنون، جایی که فردی به مجنون می‌گوید:

ز هر خاکی کمی بردار و بو کن
زهر خاکی که بوی عشق برخاست
بدان که تربت لیلی همان جاست

باز در این‌جا بنا به اقتضای زمان اجرا و مخاطب و حال و مکان اجرا وارد ماجرای جابر می‌شدم که نابینا بود و خاکها را آن‌قدر بویید تا به قبر آقا امام حسین(ع) رسید. داستان سیاوش‌کشون را به ابراهیم خلیل الله در آتش، داستان فرنگیس را به داستان زینب(س)، داستان گرسیوز را به توطئه‌ی بوخلیق دفتردار، فریاد سیاوش از بی‌گناهی را به فریاد امام حسین(ع) پیوند دادم." (هوشنگ جاوید، ۱۳۹۱: ۹۸)

۶-۴- تعزیه: ایرانی‌ترین و مذهبی‌ترین نمایش در ایران تعزیه است. تمام ایرانیان با نمایش تعزیه آشنا هستند و این نمایش را دیده‌اند."جدای از خصلت‌ها و ویژگی‌های نمایشی، تعزیه به عنوان شاخص‌ترین گونه‌ی نمایش ایرانی-اسلامی، و جدای از کرداری ثوابمند و جنبه‌های دینی و آیینی آن، نسخ تعزیه را می‌توان نخستین گونه‌های ادبیات دراماتیک ایرانی قلمداد کرد که از دوره‌ی زندیه تا کنون به رشته‌ی تحریر درآمده و به عنوان سامان‌یافته‌ترین شکل نمایش مردمی در واکنش اجتماعی همچنان در کوی و برزن‌ها توسط خود مردم در ایام ویژه به اجرا در می‌آید." (احمد جولایی، ۱۳۹۲: ۷). "شبیه‌گردانی یا شبیه‌خوانی یا تعزیه نمایشی بوده است در اصل بر پایه قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصا وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش آمد." (بهرام بیضایی، ۱۳۸۰: ۱۱۳).
تعزیه گونه‌ای از نمایش ایرانی-مذهبی است که پایه‌واساس آن موسیقی است. تعزیه را می‌توان با شکوه‌ترین نمایش ایرانی دانست. بازیگر تعزیه باید به موسیقی و گوشه‌های آوازی موسیقی اشراف داشته باشد. تعزیه نقش به‌سزایی در زنده ماندن موسیقی ایران داشته است. " تعزیه نهایت ذوق و منتهای قدرت و هنر، به علاوه بهترین و بالاترین وسیله برای اشاعه موسیقی ایرانی بوده است."(تورج زاهدی، ۱۳۹۰: ۵۰)
موسیقی در تعزیه از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. "موسیقی تعزیه به دو صورت آوازی و غیر آوازی تقسیم می‌شود. شکل آوازی آن از طریق گفتار اولیا خوانان نمود می‌یابد و شکل غیر آوازی آن از توسط گروه نوازندگان(با سازهایی چون، دهل، طبل، سنج، شیپور) که به طور زنده اجرا می‌شود."(احمد جولایی، ۱۳۹۲: ۵۲). موسیقی‌تعزیه دارای ردیف‌های آوازی است که بازیگر تعزیه باید به فراگیری آن‌ها اهتمام ورزد. از ردیف‌های موسیقایی که در تعزیه به‌کار می‌رود، می‌توان از:
"چهارگاه: که شبیه خوان حضرت ابوالفضل العباس(ع) می‌خواند و حالتی رزم‌آورانه دارد و خصال مردانگی و دلیری و شجاعت را افاده می‌کند.
عراق: حربن یزیدبن ریاحی می‌خواند.که در دو گوشه ماهور و نوا خوانده می‌شود.
راک عبدالله: شبیه خوان نقش عبدالله بن حسن راک عبدالله می‌خواند.
گبری: شبیه خوان حضرت زینب(س) آن را می‌خواند. این گوشه متعلق به آواز ابوعطاست که در ردیف سازی موسیقی سنتی ایرانی گبری نامیده شده است.
آواز کردی: آمده است که اگر در تعزیه اذان گفته می‌شد، در آواز کردی اجرا می-شد."(عبدالله مستوفی، ج۱: ۳۸۹و۳۹۰).
موسیقی تعزیه از دو منبع مهم در ساختار خود بهره می‌برد.
"موسیقی ردیف: از مجموع ۱۷۵ تعزیه ای که از نقاط مختلف ایران ثبت گردیده است در تمام آنها کلیه‌ی دستگاهه و ردیف‌های موسیقی ایرانی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در این میان نقش بعضی دستگاه‌ها و گوشه‌ها به دلیل انطباق حسی بیشتر پررنگ‌تر است. آواز شور، بیات ترک و دشتی در

۷۰ درصد مجالس و همایون کمترین کاربرد را داشته‌اند.
موسیقی نواحی: در کنار موسیقی ردیف که نقش عمده ای در موسیقی تعزیه دارد، موسیقی مقامی نیز در هر ناحیه جای خود را در تعزیه ها حفظ کرده و همین باعث شده است هر ناحیه صاحب سبکی منحصر به فرد باشد."(مهاجری، ۱۳۸۲)
یک تعزیه‌خوان باید در روضه‌خوانی، نوحه‌خوانی، نقالی و پرده‌خوانی، مناقب‌خوانی، اذان‌گویی، مهارت داشته باشد تا به فراخور مکان‌وزمان بتواند آن را به اجرا در بیارود.

۵- خوانش وجه مشترک بین انواع موسیقی قدسی

اما مساله‌ای که در این بین حایزاهمیت است کلمه‌ای مشترک در بین واژگان یادشده(روضه‌خوانی، مناقب‌خوانی، تعزیه‌خوانی و ...) کلمه (خوانی) است. این می‌تواند اشاره‌ای محکم و موکد روی خواندن و دانش موسیقی داشته باشد. یک روضه خوان یا یک پرده خوان باید جدا از صدای خوش باید دارای بدنی سالم و آماده باشد تا با کمک‌گیری از بدن سالم خود صدای خود را آزاد سازد.
تسلط بر بدن، بیان، حرکت و دانش موسیقایی برای یک نقال یا تعزیه‌خوان یا مناجات‌خوان یا... بسیار مهم و بااهمیت است. مرشد ترابی می‌گوید: "کسی که وارد جرگه نقل و نقالی شد باید ریاضت‌ها بکشد، آئین را بداند، نقالی تنها بیان داستان شاهنامه نیست، تنها خواندن کتاب نیست، عمل آوردن داستان شرط است به اضافه اینکه:
اول: سرساعت توی پاتق، حال هر کجا که باشد، باید حاضر شود.(نظم)
دوم: حکم چشمه‌ی جوشان داشته باشد و مدام در پی یافتن باشد. (مطالعه و دقت نظر)
سوم: باید چکیده و سر و ته مهر باشد. (اطلاعات عمومی را بداند)
چهارم: از حرکات نامناسب و ناصحیح بپرهیزد، ناگهان خم نشود، به گونه ای که بد جلوه کند وتوهین به مخاطب باشد.
پنجم: پای‌بند تذکر و امر به معروف و نهی از منکر باشد.
ششم: چنته پر و حاضر جواب باشد.
و در نهایت نقالی، حس، جرات، اعتماد به نفس، فرز بودن، بداهه سازی را نیز می‌طلبد."(هوشنگ جاوید، ۱۳۹۱: ۹۹)

۶- وجه تشابه موسیقی دستگاهی و تعزیه ایرانی

همان‌طور که پیشتر اشاره شد موسیقی دستگاهی از قدمت بیشتری نسبت به تعزیه برخوردار است، تعزیه را می‌توان وام‌دار موسیقی دستگاهی قلمداد کرد. موسیقی دستگاهی تشکیل شده از: گوشه، پیش‌درآمد، دستگاه.
دستگاه در موسیقی ایرانی، عبارت است از یک توالی از پرده‌های مختلف موسیقی ایرانی که انتخاب آن توالی حس و شور خاصی را به شنونده انتقال می‌دهد.
"موسیقی سنتی ایران از دستگاه‌ها، ملحقات (متعلقات) و گوشه‌های موسیقی تشکیل شده است. دستگاه از دو واژهٔ «دست» و «گاه» تشکیل شده و مانند واژهٔ پهلوی «دستان» در موسیقی دوران

ساسانی، به نوعی موسیقی که با دست اجرا می‌شود، اشاره می‌کند. موسیقی دستگاهی دارای هفت ردیف دستگاه می‌باشد: ۱- دستگاه ماهور، ۲-دستگاه شور، ۳- دستگاه سه گاه، ۴- دستگاه چهار گاه، ۵- دستگاه راست پنجگاه، ۶- دستگاه همایون، ۷- دستگاه نوا، و هر کدام از این دستگاه‌ها متشکل از گوشه‌هایی می‌باشد، به طور مثال در دستگاه سه‌گاه ۱۸ گوشه با نام‌های: درآمد سه‌گاه، قفقازی، زنگ شتر، جغتایی، کیکاووسی، کرشه، کوچه باغی، رهامی، شاه ختایی، مثنوی، زابل، نفیر، مسیحی، مویه، بسته نگار، مخالف، نغمه، حزان، وجود دارد و هر کدام از این گوشه‌ها با پیش درآمدهایی به وجود می‌آیند. مانند گوشه قفقازی از دستگاه سه‌گاه: اهالی این منطقه از ترک های آذربایجان شوروی سابق هستند حالتی از ملودی و آواز که لحنی ترکی همراه با سوزو گداز دارد، به قفقازی معروف شده و همین‌طور می‌توان این گوشه را در دستگاه سه گاه یک نوع درآمد دانست." (محمدرضا فیاض، ۱۳۹۱: ۱۰۹الی ۱۱۳).

"تعزیه‌نامه ها را می‌توان به سه دسته تقسیم نمود: ۱-گوشه: تعزیه های تفننی و مضحک ریشخندآمیز، که افراد آن اغلب اشخاص اساطیر مذهبی اسلامی هستند، ۲-پیش‌واقعه: تعزیه‌نامه‌هایی هستند تفننی که از نظر داستانی مستقل و تام نیست زیرا همیشه باید به نمایش یک واقعه منجر شود، ۳-واقعه: تعزیه‌نامه‌هایی که به مصائب و شهادت افراد و اساطیرمذهبی و خصوصا ماجراهای مربوط به کربلا و خاندان سیدالشهدا(ع) را نشان می‌دهد." (بهرام بیضایی،۱۳۸۰: ۱۳۳).

"با توجه به وجه تشابه بین نوع نام‌گذاری ارکان موسیقی دستگاهی و انواع نمایش تعزیه می‌توان نتیجه گرفت موسیقی نقش تعیین کننده و به سزایی در نام‌گذاری انواع نمایش تعزیه داشته است."(جزوات آموزشی احمد جولایی).

۶- لزوم حفظ و نشر موسیقی قدسی و مذهبی ایران

موسیقی ایران و به‌خصوص موسیقی مذهبی همانند میراث فرهنگی باید حفظ و نگهداری شود. متاسفانه با ورود فرهنگ غرب و موسیقی غربی بسیاری از مردم این سرزمین به موسیقی سنتی خود پشت کرده‌اند. حتی این موسیقی غربی وارد نوحه‌ها و عزاداری‌ها هم شده است. موسیقی مذهبی ایران از اهمیت به‌سزایی برخوردار است."یکی دیگر از دلنگرانی‌های دوستاران حسین(ع)، و موسیقی‌دانان و فرهیختگان این است که در سال‌های اخیر، سطح بسیار نازلی از گفت و گوهای عوامانه، به عنوان مراثی و اشعار، به نوحه‌خوانی‌های معاصر راه یافته که سخت به ارزش عزاداری‌های شیعیان فارسی زبان لطمه وارد کرده است. باید ترتیبی داد که نوحه‌ها، از حیث محتوای شعری و موسیقایی و حتی سبک خواندن ذاکرین، به گونه‌ای باشد که فرهنگ شیعیان حسینی را ارتقا بخشد و مانند مجلس وعظ و خطابه، از حیث مباحث زیبایی شناسی هنر اسلامی، آنان را تعلیم دهد. موسیقی مذهبی ایران به چهار شاخه تقسیم می‌شود: ۱- اذان، ۲- روضه‌خوانی، ۳- نوحه‌خوانی، ۴- تعزیه، از چهار شاخه ذکر شده که کل موسیقی مذهبی ایران را تشکیل می‌دهد، سه عنصر انتهایی، منحصرا به عاشورا تعلق دارد. به عبارتی ۷۵ درصد موسیقی مذهبی ایران به سوگواری در رثای مظلومیت و شهادت مولا حسین(ع) تعلق دارد. " (تورج زاهدی،

۱۳۹۰: ۹۴و۸۶).
نغمه‌های بومی و محلی همانند موسیقی مذهبی و تعزیه در معرض خطر فراموشی قرار دارند. بسیاری از تعزیه‌ها در نقاط مختلف ایران با زبان و گویش و نغمه‌های آن خطه اجرا می‌شود."این الحان سابقه‌ای بس طولانی داشته و چون با مناسک دینی مذهبی عجین گشته‌اند به مرور زمان دلبستگی بسیاری در میان مردم ایجاد کرده‌اند.

۱. چاووشی خوانی

بر طبق لغت‌نامه‌ی دهخدا اشعاری گفته می‌شود که چاووش قافله‌ی زوار می‌خواند. این واژه ریشه‌ی ترکی دارد و به معنای نقیب لشکر است. گویا در گذشته و پیش از آنکه چاووشی خوانی آوازی شیعی و مذهبی گردد توسط چاووشی خوان‌ها در رکاب اُمرا و شاهان خوانده می‌شده و در ردیف آوازهای ادعیه محسوب می‌گشته است چرا که آنها به این وسیله برای اُمرا طلب آرزوی خیر می‌کرده‌اند. چاووشی خوانی به تدریج وارد فرهنگ شیعه گردید و تبدیل به سنتی گشت که در آن برای بدرقه‌ی حجاج و زائرین عتبات عالیات خوانده می‌شده است.

چاووشی خوانی راه خود را به تعزیه ها نیز گشود و در پاره ای از مجالس تعزیه به منظور تجلیل از اولیاء و امامان مورد استفاده قرار گرفت. که تعزیه ی امام رضا(ع) از آن دسته است.

۲.اذان

قرائت اذان در بسیاری از مجالس تعزیه وجود دارد. این اذان‌ها که متاثر از اذان‌های موذنین محلی بوده است نیز در تعزیه‌ها الحان ویژه‌ای را پدید آورد که اذان با مایگی بیات ترک در تعزیه‌ی امام رضا(ع) و وفات حضرت زینب(س) از آن جمله است.

۳. درویش خوانی

علاوه بر دراویش که اشعاری با لحن مطبوع از جمله مثنوی مختلف در حقیقت مولای متّقیان و دیگر ائمه و معصومین می‌خواندند و خوانندگان اشعار مذهبی خود طبقه‌ای را تشکیل می‌دادند و در میان آنها خوانندگان ممتاز وموسیقی‌دان‌های مطلع بودند و اکنون نیز کم و بیش در ایران هستند. این دراویش در آوازهای خود از الحانی استفاده می‌نمودند که مأخوذ از برخی نغمات خانقانی و یا مولودخوانی‌ها بوده است.این گونه نغمات را نیز می‌توان در مجلس تعزیه درویش بیابانی ملاحظه نمود. این آوازها به میزانی اندک با موسیقی دستگاهی ایران نیز آمیزش یافته‌اند اما قابل تطبیق با آن نیست و بیشتر به عنوان نمونه‌های ویژه‌ای از نغمات تعزیه قابل بررسی است

۴. سایر الحان

گروه دوم از آوازهای مذهبی شامل نغماتی هستند که جزئی از موسیقی نواحی محسوب گردیده و رفته رفته در چارچوب ویژه موسیقی بومی تلقی می‌شود. این گونه آوازها دارای کاربردی دوگانه‌اند چرا که آوازهای مذکور بخاطر بستر مناسب جهت پذیرش برخی اشعار با موضوعات و مضامین دینی مذهبی جنبه تقدس آمیز پیدا کرده و در منطقه‌ای خاص و یا مناطق مختلف از هویت و شخصیّتی جدید که همان مضمون مذهبی و حکیمانه‌ی آنهاست برخوردار شدند. تعداد این گونه

نغمات نیز توسط تعزیه خوان‌ها به موسیقی تعزیه راه یافت بسیار بیشتر از گروه اول هستند. نمونه های این گونه نغمات نیز بسیارند که حقانی‌های دامغان و سبزوار،امیری‌های گیلان و مازندران و مولودخوانی‌های هرمزگان و بیت خوانی‌های خراسان نمونه ی آن است." (نصیری اشراقی، ۱۳۷۸).

۷- نتیجه گیری

موسیقی مذهبی در ایران از قدمت زیادی برخوردار است و می‌توان گفت که از کهن‌ترین هنرهای این سرزمین است و ایران صادرکننده هنر موسیقی به دیگر کشورهای جهان است. در ایران موسیقی‌دانان بزرگی وجود داشته که باعث اعتلای این هنر می‌شوند.

موسیقی بستری مناسب برای انواع هنرهای دراماتیک است که تعزیه یکی از این هنرهاست. تعزیه یک نمایش کاملا ایرانی است که برگرفته از سنت‌ها و باورهای دینی این مرزوبوم است.

موسیقی در تمام ادیان نقش به‌سزایی داشته و باعث انتقال و رونق آن ادیان شده است. همان‌طور که در کشور ما موسیقی باعث رونق نمایش مذهبی تعزیه و پیش‌درآمدهای آن شده است.

نوحه‌خوانی، منقبت‌خوانی، نقالی و پرده‌خوانی، روضه‌خوانی، مناجات‌خوانی، همگی یک وجه مشترک دارند و آن کلمه خوانش است که همان موسیقی آوایی است . تمام این‌ها پیش‌درآمدهای نمایش تعزیه است که ریشه در موسیقی مذهبی دارند.

موسیقی‌مذهبی و شاخه‌های آن می‌تواند بستری مناسب برای تعزیه سنتی ایران باشد. موسیقی در ادوار مختلف در ورطه نابودی قرار می‌گیرد ولی به‌واسطه هنر تعزیه به حیات خود ادامه می‌دهد و هم‌چنین نمایش تعزیه در دورانی روبه‌زوال می‌گذارد ولی به کمک موسیقی به نسل‌های بعدی انتقال می‌یابد و ادامه حیات می‌دهد.

ارکان موسیقی دستگاهی نقش به‌سزایی در نام‌گذاری انواع نمایش تعزیه دارد.

تعزیه و پیش‌درآمدهای آن همگی جز میراث فرهنگی و فولکلور این سرزمین هستند و باید در حفظ و نگهداری و نشر و انتقال درست آن به نسل‌های آینده، کوشید.

توصیه های یونسکو

سازمان علمی، فرهنگی و تربیتی ملل متحد (UNESCO) برای حفاظت از فرهنگ سنتی و فولکلور کشورهای مختلف پیشنهاداتی داده. در توصیه‌نامه یونسکو هم‌چنین تعریف فولکلور چنین آمده است:

فولکلور(یا فرهنگ سنتی و عامیانه) مجموعه آفرینش‌های سنتی هر جامعه‌ی فرهنگی و بازتاب هویت اجتماعی و فرهنگی آن است. ضوابط و ارزش‌های آن به‌صورت‌شفاهی، از راه تقلید یا به وسایل دیگر، از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یابد. برخی از اشکال آن عبارت است از زبان، ادبیات، موسیقی، رقص، بازی‌ها، اساطیر، آیین ها، آداب‌ورسوم، صنایع‌دستی، معماری و دیگر هنرها.

توصیه‌های یونسکو برای حفظ فولکلور:

"- توجه به این امر که فولکلور بخشی از میراث جهانی بشری است و ابزاری قوی در جهت همبستگی افراد و گروه های اجتماعی مختلف به شمار می آید که با تکیه بر آن اقوام می توانند هویت فرهنگی خود را ابراز دارند.

- خاطرنشان ساختن نقش مهم اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی فولکلور و دانش سنتی در تاریخ حیاط بشری و جایگاه آن در فرهنگ معاصر.

- تأکید کردن بر ماهیت ویژه و اهمیت فولکلور به مثابه بخشی از میراث فرهنگی و فرهنگ زنده هر جامعه.

- درک این موضوع که اشکال مختلف سنتی فولکلور به ویژه آنهایی که به "حوزه ی سنت‌های شفاهی" مربوط می‌شوند "بسیار حساس و شکننده" می‌باشند، از این رو امکان از بین رفتن آنها نیز زیادتر وجود دارد.

- تأکید بر تمام نیاز کشورها برای درک نقش فولکلور و خطراتی که از همه سو آن را تهدید می‌کند.

- طرح این نظر و حکم که دولت ها ضرورت دارد که نقش شایسته ای را در زمینه حفاظت از فولکلور در اسرع وقت ایفا نمایند.

- در بیست و چهارمین اجلاس یونسکو تصمیم گرفته شد که بهتر است حفاظت از فولکلور به عنوان یک موضوع مشخص در بند ۴ ماده ۴ قطعنامه آورده شود و به تمام کشورهای عضو اجرای آن توصیه شود.

- مجمع عمومی یونسکو توصیه می‌کند که کشورهای عضو ضرورت دارد تمام اقدامات قانونی در راستای حفاظت از فولکلور را با قوانین داخلی خود و توصیه‌هایی که در زیر خواهد آمد همسو و هماهنگ سازند.

- مجمع عمومی یونسکو توصیه می‌کند که کشورهای عضو بایستی توجه اولیاء امور، ادارات یا دستگاه‌های مسئول حفاظت از فولکلور را به این توصیه‌ها معطوف دارند و سازمان های مختلف مرتبط با فولکلور را نیز برای برقراری ارتباط با سازمان های ذی ربط بین‌المللی به منظور حفاظت هر چه بیشتر از فولکلور تشویق نمایند.

- مجمع عمومی یونسکو توصیه می‌کند که کشورهای عضو ضرورت دارد در چنین مواقعی و حالاتی همان طور که معمول است گزارش فعالیت های خود را در خصوص اجرای این توصیه ها به یونسکو ارائه نمایند."(هوشنگ جاوید، ۱۳۹۱: ۶۹و ۷۰)

■فهرست منابع

– اسلین، مارتین (۱۳۹۳) **دنیای درام**، ترجمه شهبا، محمد، تهران، انتشارات هرمس.
– بدیع زاده، الهه (۱۳۸۰)**گلبانگ محراب تا بانگ مضراب، خاطرات سید جواد بدیع زاده**، چاپ اول، تهران، نشر نی.
– برخوردار، ایرج (۱۳۷۹)**شناخت موسیقی سنتی ایران**، تهران، انتشارات اداره کل تحقیق و توسعه صدا.
– بهروزی، شاپور[گردآوری و نگارش] (۱۳۶۷) **چهره‌های موسیقی ایران**،چاپ اول، تهران، انتشارات کتابسرا.
– بیضایی، بهرام (۱۳۸۰)**نمایش در ایران**، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
– جاوید، هوشنگ(۱۳۹۱) **مناقب خوانی، موسیقی قدسی،مذهبی و آیینی ایران**، چاپ دوم، تهران، انتشارات سوره مهر.
– جعفری، محمدتقی (۱۳۸۰) **موسیقی از دیدگاه خلفی و روائی**، چاپ اول، تهران، انتشارات کرامت.
– جولایی، احمد (۱۳۹۴) **ارزش ادبی نسخ تعزیه‌ی ایرانی**، تهران، انتشارات افراز.
– حسینی، سید محمد تقی (۱۳۸۸) **نغمه رود، نشانها و سازنامه‌های عبدالقادربن‌غیبی حافظ مراغی**، تهران، انتشارات سوره مهر.
– خالقی، روح الله (۱۳۳۵) **سرگذشت موسیقی ایران**، ، جلد اول، تهران، بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه.
– خالقی، روح‌الله (۱۳۶۲) **تاریخ موسیقی**، چاپ دوم، تهران، انتشارات هنر و فرهنگ.
– درویشی، محمد رضا(۱۳۷۰)**موسیقی تعزیه**، کتاب ماهور، جلد اول، تهران، موسسه فرهنگی هنری ماهور.
– رازانی، ابوتراب (۱۳۴۲) **شعر و موسیقی و ساز و آواز در ادبیات فارسی**، تهران، چاپخانه دانشگاه تهران.
– راهگانی، روح انگیز (۱۳۷۷)**تاریخ موسیقی ایران**، تهران، انتشارات پیشرو.
– راهگانی، روح انگیز (۱۳۸۸)**تاریخ نمایش، تئاتر و اسطوره در عهد باستان**، تهران، انتشارات قطره.
– زاهدی، تورج (۱۳۷۶) **موسیقی فیلم**، تهران، چاپخانه رامین.
– زاهدی، تورج (۱۳۹۰) **موسیقی عاشورا**، چاپ دوم، تهران، انتشارات سوره مهر.
– شعبانی، عزیز (۱۳۵۴) **شناسایی موسیقی ایرانی**، انتشارات راد.
– فیاض، محمدرضا (۱۳۹۱) **شناخت دستگاه‌های موسیقی ایرانی**، چاپ اول، تهران انتشارات مؤسسه فرهنگی هنری ماهور.

- مستوفی، عبدالله، **شرح زندگانی من، تاریخ سیاسی و اجتماعی عهد قاجار**، جلد اول، کراچی، لاهور، کتاب فروشی زوار.
- ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۵) **درآمدی به نمایشنامه شناسی**، تهران، انتشارات هنر.
- نفری، بهرام (۱۳۸۲) **اطلاعات جامع موسیقی**، تهران، انتشارات مارلیک.

مقالات

- نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۷۸) **چهارچوب اصلی موسیقی تعزیه موسیقی ردیفی است**، تهران، **مجله هنر** .
- مهاجری، شاهین، (۱۳۸۲)، **موسیقی و تعزیه**، تهران، **مجله فردوسی**.

کارکرد "حضور غائب" و "فضای خارج صحنه" در نمایشنامه چیزهای پیش‌پاافتاده نوشته سوزان گلسپل

نرگس یزدی

تاریخ دریافت مقاله: ۲۸/ ۰۴/ ۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۲۷/ ۰۶/ ۱۳۹۵

کارکرد "حضور غائب" و "فضای خارج صحنه" در نمایشنامه چیزهای پیش‌پاافتاده نوشته سوزان گلسپل

نرگس یزدی
عضو هیئت‌علمی دانشکده سینماتئاتر، دانشگاه هنر تهران

چکیده

شخصیت‌های نمایشی تأثیرگذاری وجود دارند که در ذهن ما برجسته و زنده‌اند. بخشی از جذابیت آن‌ها مربوط به حضور صحنه‌ای آن‌هاست. بااین‌حال، شخصیت‌های نمایشی‌ای وجود دارند که در صحنه ظاهر نمی‌شوند، اما «حضور غایب» آن‌ها به‌قدری تأثیرگذار است که اشخاصی که بر روی صحنه ظاهر می‌شوند، تحت‌تاثیر نیروی اعمال‌شده از جانب آن‌ها هستند. ویلیام گروبر در کتاب **فضای خارج صحنه، روایت، و تئاتر تخیل** این نظریه را مطرح می‌کند که حضور غایب شخصیت‌های اصلی‌ای در «فضای خارج صحنه»، که در تخیل تماشاگران مجسم می شود، زندگی می‌کنند، می‌تواند نمایش را تاثیرگذارتر کند. در این مقاله نمایشنامه **چیزهای پیش‌پاافتاده** نوشته سوزان گلسپل بر مبنای نظریه گروبر بررسی می‌شود. این بررسی نشان می‌دهد با وجود اینکه شخصیت اصلی در این نمایشنامه هرگز بر روی صحنه ظاهر نمی‌شود، در تخیل خواننده به قوت شکل می‌گیرد. درحقیقت، نمایشنامه‌نویس با بهره‌گیری از فضای خارج صحنه و غیاب شخصیت اصلی، تاثیر نمایش را فزونی می‌بخشد. بررسی این ویژگی، ضمن آشکار کردن لایه های پنهان اثر، هم‌چنین می‌تواند به نمایشنامه‌نویسان کمک کند تا با کاربست این تمهید، تجربه‌ای متفاوت و غنی برای خوانندگان/ تماشاگران به‌همراه آورند.

واژگان‌کلیدی:

سوزان گلسپل، چیزهای پیش‌پاافتاده، ویلیام گروبر، حضور غایب، فضای خارج صحنه

۱- مقدمه

با وجود اینکه در تئاتر اغلب شخصیت‌ها به دلیل حضور قدرتمندشان بر روی صحنه تأثیرگذار می‌شوند، در بسیاری از نمایشنامه‌ها شخصیت اصلی، شخصیتی است که در سرتاسر نمایشنامه بر روی صحنه ظاهر نمی‌شود. این امر ممکن است به دلایل متعدد دراماتورژیک رخ دهد. در برخی موارد نمایشنامه‌نویسان از این تمهید بهره می‌برند تا گفتمان‌های مسلط اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و جنسیتی را به نمایش بگذارند. بنابراین، بهره بردن از این تمهید در نمایشنامه‌های مختلف را نمی‌توان تنها مرتبط با دلیل واحدی دانست. در این تمهید، نمایشنامه‌نویسان نمایش را به فضای خارج از صحنه بسط می‌دهند. آن‌ها با این کار، آگاهانه و به‌عمد از به‌نمایش گذاشتن شخصیت‌ها و یا رویدادها به‌صورت مستقیم بر روی صحنه اجتناب می‌کنند و با کاربرد هوشمندانه غیاب و فضای خارج صحنه به تاثیری شگرف دست می‌یابند.

سوزان گلسپل[۱] (۱۸۷۶- ۱۹۴۸) نویسنده، بازیگر و کارگردان آمریکایی و یکی از موسسین پراوینس‌تاون پلیرز[۲] است. او چهارده نمایشنامه، نُه رمان، بیش از پنجاه داستان کوتاه و یک زندگینامه برجای گذاشته است و اغلب آثار او به موضوعات مهم در عصر او ازقبیل حق‌رای، جنسیت ، اخلاقیات و معیارهای اخلاقی دوگانه جامعه برای مردان و زنان می‌پردازند. او که در زمان خود نویسنده پرفروش و مطرحی بود، پس از درگذشتش مدت‌ها به فراموشی سپرده شد و سال‌ها تنها به‌عنوان کشف‌کننده یوجین اونیل از او یاد می‌شد. ارزیابی انتقادی مجدد آثار او موجب شد آثار او دیگر بار محبوبیت پیدا کنند و امروزه او به‌عنوان یک نویسنده پیشروی فمینیست و مهم‌تر از آن به‌عنوان یک نمایشنامه‌نویس مطرح در درام مدرن آمریکا به رسمیت شناخته می‌شود (بنز وی، ۲۰۰۵)، تا جایی‌که هرناندو-ریل[۳] او را "مادر درام مدرن آمریکا" می‌داند. (هرناندو ریل، ۲۰۱۱: ۱)

مارتا سی. کارپنتیر[۴] با اشاره به گستره آثار او که شامل بیش از پنجاه داستان کوتاه، شش رمان، و چهارده نمایشنامه می‌شود، حذف نام او را از مجموعه آثار مطرح دراماتیک و ادبی آمریکایی قابل‌تامل می‌داند. (کارپنتیر، ۲۰۰۸) بسیاری با درنظر گرفتن این‌که از دهه ۱۹۲۰ تا دهه ۱۹۵۰ زنان آمریکایی در محافل آکادمیک جایگاهی نداشتند، جنسیت گلسپل را دلیل اصلی نادیده گرفته شدن او می‌دانند. او در بیست‌ویک‌سالگی در دانشگاه دریک[۵] ثبت نام کرد و پس از فارغ التحصیلی به‌عنوان خبرنگار به‌صورت تمام‌وقت مشغول به کار شد و مسؤولیت پوشش پرونده‌های قضایی دولتی و نیز پرونده‌های جنایی را برعهده داشت. او پس از پوشش دادن ماجرای محاکمه زنی که به قتل شوهرش متهم بود، از خبرنگاری استعفا داد و برداستان‌نویسی متمرکز شد(بنز وی، ۲۰۰۵).

هنگامی‌که همسرش از او خواست نمایشنامه‌ای برای اجرا بنویسد، او همین پرونده را دستمایه اثر خود قرار داد و نمایشنامه **چیزهای پیش‌پاافتاده**[۶] (۱۹۱۶) را خلق کرد که هنوز یکی از برترین نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای در تاریخ درام آمریکا محسوب می‌شود. به بیان هینزبُد[۷]، این نمایشنامه و نیز داستان کوتاهی که گلسپل یک سال بعد با عنوان **هیئت منصفه‌ای از همآلان خود**[۸] (۱۹۱۷) بر

مبنای آن نگاشت، به آثار کلاسیک فمینیستی بدل شده‌اند. (هینز بد، ۲۰۰۶)
در این مقاله ابتدا وضعیت تئاتر آمریکا به‌هنگام فعالیت گلسپل به‌صورت اجمالی بررسی می‌شود. سپس "حضور غائب" و "فضای خارج صحنه" به‌عنوان چارچوب نظری معرفی می‌شوند. در ادامه، این موارد در نمایشنامه **چیزهای پیش‌پاافتاده** نوشته سوزان گلسپل موردبررسی قرار می‌گیرند. پرسش‌های این پژوهش عبارتند از: حضور غائب به چه معناست؟ فضای خارج صحنه چگونه می‌تواند به غنی‌تر شدن تجربه نمایشی خوانندگان/ تماشاگران کمک کند؟ سوزان گلسپل چگونه از حضور غائب و فضای خارج صحنه در نمایشنامه **چیزهای پیش‌پاافتاده** بهره می‌برد؟ چگونه می‌توان با بهره‌گیری از این تمهیدات و با به‌کار گرفتن تخیل خواننده/ تماشاگر، تجربه متفاوتی برای او خلق کرد؟

۲-مروری بر وضعیت تئاتر در آمریکا به‌هنگام فعالیت گلسپل

در آغاز قرن بیستم تئاتر در آمریکا تحت‌سلطه برادوی بود و سندیکای تئاتری که توسط سرمایه‌گذاران کنترل می‌شد، تئاتر را به یک فعالیت تجاری و نه هنری بدل کرده بود. درنتیجه، نمایش‌هایی که در اروپا به‌ویژه در لندن موفقیت کسب کرده بودند، به نمایشنامه‌های نمایشنامه‌نویسان آمریکایی ترجیح داده می‌شدند زیرا مدیران تئاتر با اجرای آن‌ها می‌توانستند به فروش خوبی امیدوار باشند. نظام ستاره‌سازی که در سراسر قرن نوزدهم توسعه‌یافته بود، به بازیگران و مدیران تئاتری خاصی فرصت شکوفایی داده بود و درنتیجه آن‌ها به نوآوری اعتنایی نداشتند و به اجرای آثاری می‌پرداختند که پیشتر موفقیت تجاری کسب کرده بودند. این رکود و انگیزه تجاری موجب به‌وجود آمدن تئاترهای کوچک شد که پایه آف- برادوی[۹] را در آمریکا پایه‌ریزی کرد. تئاترهای کوچک در آمریکا با سرعت شگفت‌انگیزی رشد کردند. دوروتی چنسکی[۱۰] در بررسی اخیر خود درباره جنبش تئاتر کوچک[۱۱] بیان می‌کند که بین سال‌های ۱۹۱۲ و ۱۹۶۳ تعداد آن‌ها به ۶۳ رسید و تا سال ۱۹۲۶ تعداد ۵۰۰۰ تئاتر کوچک به‌وجود آمده بود. (چنسکی، ۲۰۰۴: ۵) برخی از معروف‌ترین آن‌ها عبارت بودند از شیکاگو لیتل تیتر[۱۲]، واشنگتن اسکوئر پلیرز[۱۳] و پراوینس تاون پلیرز در نیویورک. اغلب این تئاترهای کوچک هدف مشترکی داشتند که عبارت بود از حیات تازه بخشیدن به تئاتر آمریکایی و حمایت از اجرای نمایشنامه‌های جدید به‌ویژه نمایشنامه‌های نویسندگان آمریکایی. اغلب این تئاترها در مکان‌های موقت نمایش اجرا می‌کردند، و تجهیزات محقرانه‌ای داشتند. بیشتر افرادی که در این تئاترها فعالیت می‌کردند هم‌زمان در مقام نویسنده، بازیگر، طراح، تکنسین و مسؤول تبلیغات فعالیت می‌کردند. در رپرتوار آن‌ها نمایشنامه‌های مختلفی با موضوعات و سبک‌های مختلف وجود داشت و نمایشنامه‌های تک‌پرده‌ای در این تئاترها اهمیت خاصی یافتند. (دیکی اوزیبلو، ۲۰۰۸)

۳- چارچوب نظری

۳-۱ - حضور غایب

ویلیام گروبر[۱۴] در کتاب خود تحت‌عنوان فضای **خارج صحنه، روایت، و تئاتر تخیل**[۱۵] توجه

ما را به این نکته جلب می‌کند که برخلاف آن‌چه ممکن است تصور کنیم، تعداد نمایشنامه‌هایی که در آن‌ها شخصیت‌های اصلی هرگز به‌صورت فیزیکی بر روی صحنه نمایش ظاهر نمی‌شوند بسیار زیاد است. او در کتاب خود برای یافتن ردپای این آثار به دوران کلاسیک رجوع می‌کند و نشان می‌دهد که حتی در کمدی‌های کلاسیک ازقبیل نمایشنامه **دختر اهل آندروس**[۱۶] و یا **ظرف طلا**[۱۷] نوشته ترنس[۱۸] و نیز نمایشنامه **کاسینا**[۱۹] نوشته پلوتوس[۲۰] شخصیت اصلی در نمایش ظاهر نمی‌شود. او در ادامه بررسی خود به‌عنوان نمونه‌های متاخرتر به نمایشنامه **خانه برناردا آلبا**[۲۱] نوشته لورکا[۲۲] و نیز نمایشنامه‌های مدرن ازقبیل **در انتظار گودو**[۲۳] نوشته ساموئل بکت[۲۴] و نیز **ففو و دوستانش**[۲۵] نوشته ماریا آیرین فورنس[۲۶] اشاره می‌کند. در تمام این آثار، نمایشنامه حول محور یک حضور غایب است که در پیشبرد کنش اثر نقش مرکزی دارد. ممکن است غریب به نظر برسد که شخصیت‌هایی که نه بر روی صحنه ظاهر می‌شوند و نه سخنی بر زبان می‌رانند، قدرت و تاثیرگذاری بیشتری در مقایسه با شخصیت‌هایی داشته باشند که بر روی صحنه ظاهر می‌شوند و گفت‌وگوهای تاثیرگذار و بریادماندنی بر زبان می‌رانند. این نکته به‌ویژه در تئاتر اهمیت می‌یابد زیرا در تئاتر حضور صحنه‌ای اهمیت زیادی دارد. گروبر در ادامه بررسی خود توجه ما را به این نکته جلب می‌کند که دلایل برگزیدن این تمهید از جانب نویسندگان ممکن است کاملاً متفاوت باشند. به‌زعم او در بسیاری موارد به‌کار بردن این تمهید با جنسیت مرتبط است. او به‌عنوان نمونه غیاب شخصیت اصلی زن در نمایشنامه کاسینا اثر پلوتوس را به نوعی با "نامرئی" بودن زنان در تاریخ تئاتر غربی مرتبط می‌داند. او هشیاری و ذکاوت نمایشنامه‌نویسان را در بازنمایی شخصیت‌هایی مهم و به‌لحاظ دراماتورژیک قدرتمند، با پنهان شدنشان می‌ستاید. (گروبر، ۲۰۱۰) او بر این باور است که با خارج کردن تمام شخصت‌های متعلق به یک جنسیت، می‌توان این شخصیت‌ها را درنظر مخاطبان مهم‌تر جلوه داد. بنابراین، او این تمهید را به‌ویژه در نزد نمایشنامه‌نویسان مدرنی که "اهدافشان برای آثاری که خلق می‌کنند، به طرز گسترده‌ای سیاسی و گاهی به نحو آشکاری فمینیستی است" محبوب می‌داند. (گروبر، ۲۰۱۰: ۱۴۶) بااین‌وجود او تصریح می‌کند که این تمهید تنها در خدمت آشکار کردن مسایل مربوط به جنسیت نیست. او به‌عنوان‌نمونه از نمایشنامه **در انتظار گودو** نام می‌برد که در آن به‌زعم او "مرئی بودن و قابل مشاهده بودن و در نتیجه تن یافتگی به معنی در معرض آسیب قرار گرفتن است". (گروبر، ۲۰۱۰)

۳-۲- فضای خارج از صحنه

گروبر در فصل دیگری از کتاب خود به بررسی مفهوم فضای خارج از صحنه در آثار دراماتیک می‌پردازد. او در این بررسی به این موضوع اشاره می‌کند که طی سال‌ها به نمایشنامه‌نویسان توصیه شده که از "نشان دادن" به جای "گفتن" استفاده کنند. بااین‌حال به عقیده او "نشان دادن" لزوماً همواره بهترین و موثرترین تکنیک نیست و گاهی نویسندگان درام تصمیم می‌گیرند "رویدادهای تصور شده را جایگزین رویدادهای قابل مشاهده نمایند" و درنتیجه نقش تخیل را در اجراهای دراماتیک برجسته کنند.(گروبر، ۲۰۱۰) او بر این باور است که همان‌گونه که در زندگی واقعی

افراد ماجراهایی را برای یکدیگر تعریف می‌کنند که در گذشته رخ داده‌اند، مثلاً درباره دعوایشان با دیگران و یا تجربه رفتن به دندانپزشکی صحبت می‌کنند، در گفت‌وگوهایی که در نمایشنامه‌ها رخ می‌دهند نیز شخصیت‌ها از چیزهایی سخن می‌گویند که برایشان اتفاق افتاده است. (گروبر، ۲۰۱۰) بنابراین، در نمایش‌ها "شخصیت‌ها به نحو پس‌نگرانه‌ای از مکان‌ها، افراد، و یا رویدادهایی سخن می‌گویند که مخاطبان بواقع شاهد روی دادن آنها نیستند." (گروبر، ۲۰۱۰، ۷) آشکارترین نمونه در این مورد زمانی است که شخصیت‌ها از گذشته سخن می‌گویند و یا خاطرات خود را از گذشته به یاد می‌آورند. مخاطبان چنین تصور می‌کنند که این خاطرات و رویدادهایی که در گذشته رخ داده‌اند، در "فضای خارج صحنه"، در جایی که مک‌اولی آن را فضای "ارجاع داده شده" می‌نامد، روی داده‌اند. (مک‌اولی، ۱۹۹۶)

۴- خلاصه نمایشنامه چیزهای پیش‌پاافتاده

هنری پیترز کلانتر و جورج هندرسن دادستان بخش به همراه آقای هیل، خانم پیترز، همسر کلانتر و خانم هیل به خانه جان رایت وارد می‌شوند. در این‌جا پلیس در حال بررسی پرونده قتل رایت است. لوئیس هیل شرح می‌دهد که رفتار خانم رایت که به او اطلاع داده همسرش وقتی که او خواب بوده، به قتل رسیده است عجیب و غیرطبیعی به‌نظر می‌رسیده است. عجیب‌تر اینکه با وجود اینکه در خانه یک اسلحه وجود داشته، آقای رایت به‌طرزفجیعی با یک طناب خفه شده است. مردان به صورت مداوم زنان را سرزنش می‌کنند که بی‌جهت نگران امور پیش‌پاافتاده و بی‌اهمیت هستند و به موضوع اصلی توجه نمی‌کنند. با این‌حال، هندرسن به زنان اجازه می‌دهد وسایلی را برای خانم رایت که در بازداشت به‌سر می‌برد، جمع‌آوری کنند.

هم‌چنان که مردان در طبقه بالا مشغول بازرسی درباره قتل هستند، خانم هیل به‌یاد می‌آورد که خانم رایت پیش از ازدواج چقدر شاد بوده است و پشیمان است که چرا بیشتر به ملاقات او نیامده است. به‌ویژه با این‌که می‌دانسته او پس از ازدواج با آقای رایت، زن شادی نبوده است. زنان پس از جست‌وجوی خانه لحاف چهل‌تکه‌ای را پیدا می‌کنند و با وجود تمسخر مردان تصمیم می‌گیرند آن را با خود ببرند. سپس زنان یک قفس خالی پرنده را پیدا می‌کنند و درنهایت پرنده مرده را در جعبه‌ای در سبد خیاطی خانم رایت پیدا می‌کنند. پرنده درست مانند آقای رایت خفه شده است. خانم پیترز و خانم هیل با توافقی پنهان تصمیم می‌گیرند این مدرک را از مردان پنهان کنند و مردان موفق نمی‌شوند مدرک قابل‌استنادی بیابند تا مانع از برائت خانم رایت شود.

۵- حضور غایب در نمایشنامه چیزهای پیش‌پاافتاده

در نمایشنامه **چیزهای پیش‌پاافتاده** خانم و آقای رایت که شخصیت‌های اصلی نمایشنامه هستند بر روی صحنه ظاهر نمی‌شوند و از طریق گفت‌وگوهای شخصیت‌های دیگر نمایشنامه در تخیل خواننده/ تماشاگر ساخته می‌شوند. در آغاز نمایشنامه، دادستان بخش از آقای هیل می‌پرسد دیروز که به آن‌جا آمده بود، دقیقاً چه دیده است. آقای هیل شرح می‌دهد هنگامی‌که وارد شده خانم رایت

را دیده که در صندلی گهواره‌ای نشسته بوده است. این نخستین بخش از اطلاعاتی است که درباره خانم رایت ارایه می‌شود.

"دادستان بخش:" او چه می‌کرد؟"

هیل: "خود را به عقب و جلو تکان می‌داد. پیش‌بند خود را در دست گرفته بود و آن را چین می‌داد."

دادستان بخش: "چطور به نظر می‌رسید؟"

هیل: "خب، غیر عادی."

دادستان بخش: "غیرعادی؟ منظورتان چیست؟"

هیل: "انگار نمی‌دانست باید چه کند و کمی هم آرایش کرده بود."

دادستان بخش: "وقتی شما را دید چه احساسی از خودش بروز داد؟"

هیل: "چطور؟ فکر می‌کنم اصلاً برایش مهم نبود . . . او اصلاً اعتنایی نداشت. من گفتم: "خانم رایت، چطورید، هوا سرد است، اینطور نیست؟" و او جواب داد: "سرد؟" و به چین دادن پیش‌بند خود ادامه داد. خب، من تعجب کردم. او از من نخواست بیایم کنار اجاق، یا بیایم بنشینم، فقط آنجا نشسته بود. حتی به من نگاه نمی‌کرد، من گفتم: "می‌خواهم جان را ببینم." و بعد او . . . زد زیر خنده. فکر می‌کنم شما هم اسم آن را خنده بگذارید. من به یاد هری و بقیه افتادم که بیرون منتظر بودند. بنابراین کمی تندتر گفتم: "نمی‌توانم جان را ببینم؟" او با صدای تقریباً خفه‌ای گفت، "نه". پرسیدم: "خانه نیست؟" گفت: "چرا، خانه است." و با بی صبری پرسیدم: "پس چرا نمی‌توانم او را ببینم؟" گفت: "چون او مرده." گفتم: "مرده؟" او فقط سرش را به نشانه تایید پایین آورد. اصلاً هیجان‌زده نبود. فقط داشت خودش را به عقب و جلو تکان می‌داد. من که نمی‌دانستم چه باید بگویم، گفتم: "چرا . . . او کجاست؟" او به بالای پله‌ها اشاره کرد. (گلسپل، ۱۹۱۶: ۵)

نمایشنامه‌نویس از ابتدای نمایشنامه تصویری از شخصیت اصلی، خانم رایت به خواننده/ تماشاگر ارایه می‌دهد، که نامتعارف می‌نماید. این زن به ظاهر نسبت به مرگ شوهرش بی‌اعتناست. اما دلیل این بی‌اعتنایی هنوز مشخص نیست. خواننده/ تماشاگر زنی را در تخیل خود تجسم می‌کند که بی‌احساس از مرگ شوهرش سخن می‌گوید. این آغاز معرفی شخصیت اصلی نمایشنامه است و این رویداد در فضای خارج از صحنه رخ داده و برای خواننده/ تماشاگر بازگویی می‌شود.

در بخش دیگری از نمایشنامه، خانم هیل در پاسخ به سوال دادستانِ بخش درباره خانم رایت اظهار می‌کند که "هیچ‌وقت این‌جا با نشاط به‌نظر نمی‌رسید." این نکته به‌ظاهرکم اهمیت دیگری است که خواننده/ تماشاگر باید مانند تکه‌های کوچک لحاف چهل‌تکه نزد خود نگه دارد تا با متصل کردن آن به قطعات دیگر که آن‌ها نیز ممکن است به‌خودی‌خود پیش‌پاافتاده و کم‌اهمیت جلوه کنند، به واقعیت ماجرا پی ببرد. این نکته نشان می‌دهد که شخصیت اصلی نمایشنامه، از شرایط زندگی خود راضی نبوده است.

هنگامی‌که مردان برای بررسی طبقه بالا زنان را تنها می‌گذارند، خانم هیل در گفت‌وگو با خانم پیترز اطلاعات بیشتری را درباره خانم رایت افشاء می‌کند: "رایت خسیس بود. فکر می‌کنم به همین

دلیل خانم رایت این قدر منزوی بود. او حتی عضو انجمن مشارکت زنان نبود. گمانم حس می‌کرد نمی‌تواند سهمی داشته باشد. وقتی احساس بدبختی می‌کنید، از هیچ چیز لذت نمی‌برید. پیش از ازدواج وقتی که اسمش مینی فاستر بود و در دسته کُر آواز می‌خواند، همیشه لباس‌های قشنگ می‌پوشید و سرزنده بود. ولی خوب این حرف‌ها مال سی سال پیش است." (گلسپل، ۱۹۱۶: ۱۲)

اطلاعات مهمی که در این گفت‌وگوها ارایه می‌شوند، به‌تدریج به خواننده/ تماشاگر کمک می‌کنند تصویر خانم رایت را در ذهن خود کامل‌تر کند. او سال‌ها پیش، دختر جوان و سرزنده‌ای بوده که به ظاهر خود اهمیت می‌داده، لباس‌های زیبا بر تن می‌کرده و به آواز خواندن علاقه داشته است. اما پس از ازدواج با آقای رایت به‌کلی تغییر کرده است. گلسپل با گفت‌وگوهایی که بر زبان این دو شخصیت جاری می‌کند، با شفافیت ماجرای زندگی خانم رایت را در تخیل خواننده/ تماشاگر مجسم می‌کند. او پس از ازدواج به‌تدریج نشاط و سرزندگی خود را ازدست داده و در دام یک زندگی یکنواخت و عاری از شادمانی گرفتار آمده است. تا همین قسمت خواننده/ تماشاگر می‌تواند میان بخش اول اطلاعات مربوط به واکنش خانم رایت در مقابل مرگ شوهرش و ماجرای زندگی او پیش از ازدواج و پس از آن ارتباط برقرار کند، بدون اینکه این شخصیت بر روی صحنه ظاهر شده باشد. بااین‌حال، هنوز تکه‌های دیگری موردنیاز است تا کل ماجرای این شخصیت غایب از صحنه آشکار شود.

کمی بعدتر در نمایشنامه **خانم هیل** وجه دیگری از شخصیت خانم رایت را آشکار می‌کند:

خانم هیل: "خانم رایت . . . وقتی به او فکر می‌کنم، خودش هم شبیه پرنده بود. واقعاً زیبا و دوست داشتنی، اما کمی خجالتی بود و . . . مضطرب. چقدر . . . عوض . . . شد." (گلسپل، ۱۹۱۶: ۱۴)

این جملات ضمن جمع‌بندی اطلاعاتی که پیش‌ازاین درباره خانم رایت ارایه شده‌اند، بر این نکته تاکید می‌کنند که او پس از ازدواج دستخوش تغییرات فراوانی شده است. دختر جوانی که هم به‌لحاظ ظاهری و هم به‌لحاظ شخصیتی مطلوب بوده، به‌مرورزمان و بر اثر تجربیاتی که از سر گذرانده، به زنی منزوی و دل‌مرده بدل شده است. بنابراین بستری فراهم می‌شود تا اطلاعات بیشتری از شوهر او و زندگی مشترک آن‌ها داده شود. تا این‌جا خواننده/ تماشاگر به شناخت قابل‌قبولی از شخصیت خانم رایت رسیده است. هم‌چنین تااندازه‌ای از ماجرای زندگی او مطلع شده است. اما از آقای رایت چیز زیادی نمی‌داند. تنها مطلبی که تا این‌جا درباره او بیان شده، خسیس بودن اوست. گلسپل برای اینکه برای خواننده/ تماشاگر آشکار کند چه بر خانم رایت گذشته این بار نیز شخصیت مهم غایب دیگری را از طریق صحبت‌های شخصیت‌های دیگر به‌تصویر می‌کشد. بنابراین، گلسپل این بار دو شخصیت زن را وامی‌دارد تا تصویری از آقای رایت را در تخیل خواننده/ بیننده خلق کنند:

"خانم هیل: "خانم پیترز . . . شما جان رایت را می‌شناختید؟"

خانم پیترز: "نه چندان؛ او را در شهر دیده‌ام. می‌گویند مرد خوبی بود."

خانم هیل: "بله . . . مرد خوبی بود؛ مشروب نمی‌خورد، به قول و قرارهایش وفا می‌کرد . . . و

بدهی‌هایش را به موقع می‌پرداخت. ولی خانم پیترز، او مرد خشنی بود. فقط در حد سلام و احوالپرسی. (به خود می‌لرزد.) مثل سرمایی بود که تا مغز استخوان نفوذ می‌کند. (مکث می‌کند، چشمش به قفس می‌افتد.) احتمالاً خانم رایت پرنده‌ای می‌خواسته است." (گلسپل، ۱۹۱۶: ۱۸)

با این توصیفات، شخصیت مهم دیگر نمایشنامه یعنی آقای رایت، به خواننده/ تماشاگر معرفی می‌شود و در تخیل او شکل می‌گیرد. این شخصیت نیز بدون اینکه بر روی صحنه ظاهر شود با گفت‌وگوهایی که شخصیت‌های دیگر درباره او بر زبان می‌رانند، جان می‌گیرد. گلسپل درنهایت ایجاز، تصویری کامل از این شخصیت فراهم می‌کند و خواننده/ تماشاگر به‌خوبی می‌تواند رابطه میان او و همسرش را درک کند و این کلید اصلی درک کنش کلی نمایشنامه است.

۶- فضای خارج از صحنه در نمایشنامه چیزهای پیش‌پاافتاده

در نمایشنامه **چیزهای پیش‌پاافتاده** بخش مهمی از رویدادها در فضای خارج صحنه روی می‌دهند. از همان ابتدای نمایشنامه کل ماجرا که در گذشته روی داده است، از طریق گفت‌وگوی میان کلانتر، دادستان بخش و آقای هیل آشکار می‌شود. دادستان بخش از آقای هیل می‌خواهد شرح دهد دیروز صبح که به آن‌جا آمده، چه دیده است: دادستان بخش: "بسیار خوب، آقای هیل، بگویید دیروز صبح که به اینجا آمدید، چه روی داد؟" (گلسپل، ۱۹۱۶: ۳)

آقای هیل در پاسخ شرح می‌دهد که او به همراه هری به سوی شهر راه افتاده بودند و او تصمیم گرفته بود به ملاقات جان رایت برود تا او را مجاب کند یک خط تلفن عمومی بگیرند. او در زده و به داخل رفته بود. خانم رایت در صندلی گهواره‌ای نشسته بود و خود را به عقب‌وجلو تکان می‌داد، در حالی‌که پیش‌بند خود را چین می‌داد. آقای هیل رفتار نامتعارف خانم رایت را شرح می‌دهد و می‌گوید که او بی‌هیچ احساسی گفته او نمی‌تواند جان را ببیند زیرا جان مرده است. و در پاسخ به سوال او که پرسیده جان الان کجاست؟ به طبقه بالا اشاره کرده است. و در ادامه شرح می‌دهد از آنجا که فکر کرده ممکن است به کمک نیاز داشته باشد، هری را صدا زده و با هم به طبقه بالا رفتند و با بدن بی‌جان جان مواجه شدند.

در این‌جا همان‌گونه که گروبر شرح می‌دهد، رویدادهایی که در گذشته در فضای خارج از صحنه اتفاق افتاده‌اند، توسط شخصیت‌های حاضر بر روی صحنه بازگو می‌شوند و این بازگویی، تخیل خواننده/ تماشاگر را به‌صورت فعال درگیر می‌کند.

شخصیت اصلی نمایشنامه، یعنی خانم رایت در زندان به‌سر می‌برد و ما هرگز او را مشاهده نمی‌کنیم، بلکه او را در تخیل خود در فضای خارج از صحنه تجسم می‌کنیم که در انتظار نتیجه محاکمه است و همین امر موجب تاثیرگذاری بیشتر اثر می‌شود. هنگامی‌که خانم هیل و خانم پیترز مدرکی پیدا می‌کنند که بر اساس آن اتهام خانم رایت در دادگاه ثابت می‌شود، خواننده/ تماشاگر برای او نگران می‌شود. و هنگامی‌که این دو زن با توافق یکدیگر تصمیم می‌گیرند این راز را پنهان کنند و از مدرکی که پیدا کرده‌اند، با مردان سخنی نگویند، خواننده/ تماشاگر با خانم رایت که در زندان بهسر می‌برد، همدردی می‌کند.

نمونه دیگر کاربرد فضای خارج صحنه توسط نمایشنامه‌نویس زمانی است که دو زن از مینی‌فاسترِ پیش از ازدواج سخن می‌گویند. با توصیفات شفاف این دو شخصیت، خواننده/ تماشاگر در فضای بسط‌یافته خارج از صحنه این دختر جوان پرنشاط و سرزنده و خوش‌لباس را که حضور فعالی در جامعه خود دارد، متصور می‌شود.

رویداد بسیار مهم دیگری که در فضای خارج صحنه رخ داده و برانگیزاننده کنش اصلی نمایشنامه یعنی قتل آقای رایت بوده است، خفه شدن پرنده خانم رایت توسط شوهر اوست. گلسپل هوشمندانه کاری می‌کند که خواننده/ تماشاگر این صحنه دردناک را در تخیل خود مشاهده کند و به درک کاملی از آن‌چه بر خانم رایت گذشته، نایل آید. او با به‌چالش کشیدن این اصل که درام موفق، درامی است که در آن کنش در زمان حال توسط شخصیت‌هایی که بر روی صحنه حضور دارند، انجام می‌شود، درامی خلق می‌کند که در آن دو شخصیت اصلی به‌تمامی در تخیل خواننده/ بیننده ساخته‌وپرداخته می‌شوند و اغلب کنش‌های اصلی در فضای خارج از صحنه روی می‌دهند. هم‌چنین رویدادهای اصلی نمایشنامه که شخصیت‌های اصلی و درعین‌حال غائبِ اثر به‌پیش‌برنده آن‌ها هستند، در فضای خارج صحنه روی می‌دهند. خانم هیل و خانم پیترز در گفت‌وگوی خود روشن می‌کنند خانم رایت که فرزندی نداشته، ناچار بوده سکوت سرد و سنگین شوهرش را در خانه‌ای خالی از شادمانی و نشاط تحمل کند. او برای تحمل‌پذیر کردن این وضعیت از پرنده‌ای نگهداری می‌کرده تا آواز آن جایگزینی برای سروصدای فرزندان به دنیا نیامده باشد. بنابراین، وقتی شوهرش پرنده را خفه می‌کند، چاره‌ای جز انتقام برای او نمی‌ماند. به‌گفته ماکوفسکی این دو زن با استفاده از استعاره آواز پرنده به‌مثابه صدای روح، درمی‌یابند که جان رایت نه‌تنها پرنده مینی را کُشته، بلکه روح او را نیز نابود کرده است. (ماکوفسکی، ۱۹۹۳: ۶۲)

۷- نتیجه‌گیری

با وجود این‌که در تئاتر، حضور شخصیت‌ها بر روی صحنه اهمیت بسیاری دارد، گاهی اوقات شخصیت‌های دراماتیک با غیابشان به شخصیت‌های ماندگاری در ذهن خوانندگان/ تماشاگران بدل می‌شوند. در نمایشنامه **چیزهای پیش‌پاافتاده**، شخصیت اصلی زنی است که در سرتاسر نمایشنامه بر روی صحنه ظاهر نمی‌شود. او که به قتل شوهرش متهم است در زندان در بازداشت به‌سر می‌برد. خواننده/ تماشاگر با اطلاعاتی که از شخصیت‌های دیگر نمایشنامه که درباره خانم رایت و رابطه او با شوهرش صحبت می‌کنند، به‌دست می‌آورد، موفق می‌شود تصویری شفاف از این زن‌وشوهر و آن‌چه بر آن‌ها گذشته است در تخیل خود بسازد. گلسپل با بهره‌گیری از تمهید حضور غایب و نیز به‌کار گرفتن فضای خارج صحنه موفق می‌شود، تاثیر شگرفی بیافریند. بررسی‌هایی ازاین‌قبیل ضمن این‌که به تحلیل آثار کمک می‌کنند، برای نمایشنامه‌نویسان نیز این امکان را فراهم می‌کنند که با بهره‌گیری از چنین تمهیداتی ضمن درگیر کردن تخیل خواننده/ بیننده جذابیت بیشتری در آثار خود ایجاد کنند.

■ پی‌نوشت

۱– Susan Glaspell
۲– Provincetown Players
۳– Hernando- Real
۴– Carpentier Martha C
۵– Drake University
۶– Trifles
۷– Hinz- Bode
۸– A Jury of Her Peers
۹– Off- Broadway
۱۰– Dorothy Chansky
۱۱– Little Theater Movement
۱۲– Chicago Little Theater
۱۳– Washington Square Players
۱۴– William Gruber
۱۵– Offstage Space
۱۶– The Girl from Andros
۱۷– The Pot of Gold
۱۸– Terence
۱۹– Casina
۲۰– Plautus
۲۱– The House of Bernarda Alba
۲۲– Lorca
۲۳– Waiting for Godot
۲۴– Samuel Beckett
۲۵– Fefu and Her Friends
۲۶– Maria Irene Fornes

■فهرست منابع

- Carpentier, Martha C (2008), ***Susan Glaspell: New Directions in Critical Inquiry***, Cambridge Scholars Publishing.
- Chansky, Dorothy (2004*),* ***Composing Ourselves: The Little Theatre Movement and the American Audience,*** Southern Illinois University Press, Carbondale.
- Glaspell, Susan (1916), ***Trifles,*** Frank Shay: New York.
- Gruber, William. (2010). ***Offstage Space, Narrative, and the Theatre of the Imagination.*** Palgrave, macmillan.
- Hernando- Real, Noelia (2011), ***Self and Space in the Theater of Susan Glaspell***, McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Hinz- Bode, Kristina (2006), ***Susan Glaspell and the Anxiety of Expression, Language and Isolation in the Plays***, McFarland & Company, Inc., Publishers.
- McAuley, Gay. (1996). ***Space in Performance: Making Meaning in the Theatre***. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Makowsky, Veronica (1993), ***Susan Glaspell's Century of American Women, A Critical Interpretation of Her Work,*** Oxford University Press.
- Ozieblo, Barbara; Dickey Jerry (2008), ***Susan Glaspell and Sophie Treadwell, Routledge Modern and Contemporary Dramatists,*** Routledge.

Abstract

The Function of Absent Presence and Offstage Space in Susan Glaspell's "Trifles"

Narges Yazdi
Member of Cinema and Theater Faculty, Tehran University of Art

Abstract

Numerous dramatic characters enormously appeal to us on account of the fact that they are powerfully present on the stage. Nevertheless, there exist characters who do not physically appear on stage, yet their "absent presence" is so strong that affects the characters who do appear physically on stage. William Gruber in his book "Offstage Space, Narrative, and the Theatre of Imagination" suggests that the "absent presence" of the main characters who live in "offstage space" opens up new possibilities for the playwrights. Examples of such plays can be found from classic canon to modern plays. The present study attempts to explore the "assent presence" in Susan Glaspell's "Trifles" and illustrate how the main character of the play, who does not appear on stage throughout the play, is pivotal to the action of the play and is created vividly in the imagination of readers/ audience and remains a strong character in dramatic literature.

Keywords: Susan Glaspell, Trifles, William Gruber, Absent Presence,Offstage Space, Dramatic Characters

The Iranian Musical Destgahi, A Well Made Place To Rice Taziyeh Play

Abdolhosein Mokhtabad
Associate Proressor, Azad Islamic University

Abstract

Ta'ziyeh is a genre in Iranian Theater in which the religious music is an essential element. Throughout the Islam world and also Iran, Ta'ziyeh has played an important role in promoting Islam and Shiism. Religious music, is devised into Maddahi and Ta'zieh. There has been remained only a trace of Maddahi, and if we don't pay enough attention to the heritage of Ta'ziyeh, it would undergo the same destiny and it would suffer from the same problem. In Ta'ziyeh, there are two kinds of music : Instrumental and Vocal. Instrumental music has no much to do with the context of Ta'ziyeh, but Destgah and Vocal music is the central background of Ta'ziyeh plays. It goes without saying that, each nation do its best in order to keep its valuable ancient entries, so that it could be transferred to the coming generations. But the questions raised here are as follows : has our country had made any effort to preserve Ta'ziyeh and religious music or not? How could Iranian Destgah survive using Ta'ziyeh plays? This research has tried to show the importance and the introduction of religious music in Iran and its representation in Ta'ziyeh plays and at last, to come to this conclusion that the preservation of Iranian Destgah music can provide a context for formation and preservation of Iranian Ta'ziyeh plays.

Keywords: Taziyeh, Relisious Music, Iranian Musical Destgahi, Sacred Music

Fragmented Writing, Modern Attempts, Postmodern Approaches; Contexts, elements, methods, influences and challenges of fragmented drama writing

Bahram Jalalipour
Assistant Prof. Tehran University of Art

Abstract

During the past three decades the 'fragmented writing' style has developed as a literary breed and has turned into a symbol of the contemporary era and its calamities. Theatrical writing has not been an exception to this, as it has had a lot to offer to the world's literary and artistic treasury in the form of various novel experiences. That is why, this research has found it inevitable to investigate the roots, methods, structural elements and semantic implications of fragmented writing, as an artistic practice symptomatic of our times.

The research asks questions such as: what was the causes of diminishing the old, consistent aesthetics of 'Aristotle's Rhetoric' and replaced it by fragmented writing? Who are the effective individuals and movements that have led this transition in the theatre realm? What are the specific features and aims of fragmented writing aesthetics, as an alternative to the Aristotelian one?

Considering the questions presented above, and despite the lack of much solid theoretical resources on the fragmented writing aesthetics specially in theatre – and certainly in Persian language – this research attempts to provide a structured framework on the definition, evolutional trajectory, influences, opportunities and challenges of fragmented writing method. For this, the research seeks to illustrate the relationship between fragmented writing to its contemporary philosophical trend – Pluralism. Further, the study endeavors to explicate the emergence of the fragmented writing's historical and social context as an aesthetic style and identify its theoretical framework. Moreover, this study tries to clarify the terminological and implicational difficulties of the concept of the fragmented writing and particularly one of its important and basic arguments namely the differentiation between the "modern fragmented writing'" and the "postmodern fragmented writing". Last, the fragmented writing historical trajectory of evolution within the theatrical sphere is discussed and eventually in the final part of the paper, some of its aesthetic influences, opportunities and challenges are addressed.

The research findings demonstrate that a collection of political, social, economic, etc. motives – which have caused the consistent and definite image of self, reality and truth become fragmented and scattered, known as Pluralism in the postmodern era – have provided fertile grounds for the fragmented writing to become the main and dominant form of writing in this period. This type of writing, as shown by this study, is the best translation and carrier of what is generally known as 'sharing in art' in contemporary cultural milieus.

Keywords: fragmented writing, modern drama, postmodern drama, incompleteness

A Comparison Study among Dramatic Aspects of Iranian Identity in Three Decades of Iranian Drama (1980-2010)

Simin Meshkati
Master Degree in Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, College of Art and Architecture

M.J.Yousefian
Assistant Professor of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Faculty of Art and Architecture, Tehran

Abstract

This research has a cultural look over three decades of Iranian Drama (1980-2010) to find out procedure of identical changes. Ten dramas have been studied from each decade to analyze. Different aspects of characters, dialogues, conflicts, space, time and theme are considered, then described based on Manuel Castells theory to find out identical portions of National, Traditional, Religious and Modern identity. Context of dramatic discourse is also in consideration due to find out the influence of historical and social background on complicity of texts. Findings indicate on Legitimating identity in 60's and Resistance identity In 70's. Journalistic language, direct moral advice, simple characters and revolutionary themes can be named as the feature of 60's dramas. Iranian drama moves toward intellectual approach in70's in front of fundamental 60's values. Marginalized concepts of modernity came in focus by immergence of new civil class in 70's dramatic texts. In 80's we couldn't find any mark of Project-identity .This finding represents human alienation that shows a gap between man and rest of the world.

Keywords: Iranian Identity, Dramatic Cultural Studies, Symbolic Interaction, Dramatic Representations, Discourse, Manuel Castells.

The Historical Transformation of Metaphorical Mapping in the Conceptual Domains of City and Theater; from Polis to Modern City

Rafiq Nosrati
PhD Student of Theater, College of Fine Arts, University of Tehran

Behrouz Mahmoudi Bakhtiari
Associate Professor, College of Fine Arts, University of Tehran

Mohammad Baqer Qahremani
Associate Professor, College of Fine Arts, University of Tehran

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.

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

A Sociological Study of Herbert Blumer's Symbolic Interactionist Views on "Joint Action" in David Hare's Historio-Political Play Fanshen

Fateme Abdous
PhD Candidate in English, University of Tehran, Kish International Campus

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

Abstract

Herbert Blumer, the contemporary American sociologist, is one of the influential figures in the field of sociology on the micro level of individuals' relations. Blumer's theories on "symbolic interactionism" and "collective action" are his most important contribution to sociological studies. To him, human society consists of acting people, and the life of the society is derived from their joint action. Such relations not only determine many of the large-scale features of a society, but also are not coercive and external to it. Rather, they are created and controlled by actors and their actions. David Hare, the contemporary British playwright, is a writer who has a critical-political view on macro-level issues of human society in his works. Fanshen, a play by Hare, is the story of a Chinese village whose inhabitants, under the leadership of a communist movement viewed by Blumer as a large-scale structure, move gradually from individual action to a social-revolutionary event. The present paper aims to study this social act based on Blumer's theories of "symbolic interactionism" and "collective action", and renders a sociological reading of a Marxian dramatist's reformist view in depicting a populist revolution.

Keywords: David Hare, Fanshen, Herbert Blumer, Symbolic Interactionism, Collective Action.

Psychological Survey on female characters in play " The beauty queen of Leenane" with emphasis on rudness index based on Jacques Lacan theory

Mostafa Mokhtabad
Professor – Tarbiat Modares University

Arezoo Babaie
Professor, Faculty of Art Tarbiat Modares University

Mohammadreza Sharifzadeh
Assistant Professor, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Faculty of Art and Architecture

Abstract

This paper aims at a psychoanalytic query on female characters (Meg and Maureen) in the play "Beauty Queen of Leenane" written by Martin McDonagh. Although it is one of the most notable works written in the twentieth century and has received significant awards, few critics have been written about it. Among the critics, this is the first time that two female characters of the play are psychoanalytically discussed based on Jacques Lacan's psychology and with an emphasis on violence feature. What is originated in the play from psychological characters (especially the two female characters of the story) opens a door to psychoanalytic reading of the work. The play has two main female characters. One of them is Meg; an old woman over 70 years old who is desperately afraid of loneliness and who wants someone to permanently live with her to save her from loneliness and to do her personal services. For this reason, she returns her daughter Maureen from asylum to home. Meg's harassment on the one hand and colonial status of Ireland at that time on the other hand resulted in an acute mental status of Maureen followed by sadism and finally caused a critical situation which resulted in the murder of her mother. In this paper, we enjoyed Trauma and Jouissance theories (by descriptive analytical method) by using Lacanian psychology in order to analyze violence in the characters of the play. These two features are comparable with the two female characters of the play. We can find traumatisms that resulted in trauma in Maureen's critical conditions and Meg's fear from loneliness. Following the trauma, Jouissance appears once it results in torture and harassment pleasure. Finally, Meg's death can be psychoanalyzed from trauma and Jouissance perspective.

Keywords: Jacquess Lacan , Martin Mc¬¬ Donagh , Trauma , The beauty queen of Leenane , Jouissance , rudeness.

Contents

A Psychoanalytic Query on Female Characters of the Play "the Beauty Queen of Leenane" with an Emphasis on Violence Feature and Based on Jacques Lacan's Theories

Mostafa Mokhtabad, Arezoo BABAEI,Mohammadreza Sharifzadeh.....11

A Sociological Study of Herbert Blumer's Symbolic Interactionist Views on "Joint Action" in David Hare's Historio-Political Play Fanshen

Fateme Abdous, . Nahid Ahmadian.....29

The Historical Transformation of Metaphorical Mapping in the Conceptual Domains of City and Theater; from Polis to Modern City

Rafiq Nosrati, Mohammad Baqer Qahremani, Behrouz Mahmoudi Bakhtiari.....51

A Comparison Study among Dramatic Aspects of Iranian Identity in Three Decades of Iranian Drama (1980-2010)

Simin Meshkati، Muhammad.J Yousefian.K.....65

Fragmented Writing, Modern Attempts, Postmodern Approaches; Contexts, elements, methods, influences and challenges of fragmented drama writing

Bahram Jalalipour.....89

The Iranian Musical Destgahi, A Well Made Place To Rice Taziyeh Play

Abdolhosein Mokhtabad.....113

The Function of Absent Presence and Offstage Space in Susan Glaspell's "Trifles"

Narges Yazdi 131

■ **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, Arefeh Mosafer
- **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