به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی- پژوهشی تئـاتر

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

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

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

- **قیمت**: ۱۰۰۰۰ تومان
-
- **نشانی**:تهران، بلوار کریمخان زند، خیابان آبان جنوبی، کوچه ارشد، پلاک ۱۰، طبقه دوم، انتشارات نمایش
- تلفن: ۸۸۹۴۶۶۶۹
- **کد پستی**:۱۵۹۸۷۷۴۵۱۷
- www.quarterly.theater.ir
- **نشانی الکترونیک**: ft.drama@gmail.com
- **استفاده از مطالب فصلنامه با ذکر ماخذ آزاد است.**

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

این نشریه در پایگاه Sid و ISC نمایه می‌شود.

راهنمای تهیه و شـــرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فهرست

• **سخن سردبیر** ۷

• **بررسی تطبیقی داستان رستم و سهراب و نمایشنامه کوهولین با رویکرد روانکاوانه**
مهدی داوری دولت‌آبادی، رحمت امینی..... ۱۱

• **تحلیل زبان شاعرانه‌ی دو نمایشنامه از بهرام بیضایی**
مصطفی مختاباد، فاطمه فلاح..... ۲۹

•**«سایکو درام» در «زار» مطالعه تطبیقی دو شیوه درمانی آیین زار (سنتی) و سایکودرام (مدرن)**
میترا خواجه‌ئیان، محمدرضا خاکی، پرویز آزادفلاح..... ۴۳

.

•**از اسطوره آناهیتا تا آیین گِلی‌گِلی بوشهر با نگاهی به دو متن کهن پارسی**
اشرف سلطانی‌نیا، ناهید ثناگو ، مهدی نصیری ۶۱

• **مثال تعزیه و مسأله‌ی بازنمایی**
محمد راغب، مهدی فیضی ۷۷

• **بررسی نقش ماکت در طراحی صحنه تئاتر و سینما**
مصطفی مرادیان، فریدون علیاری..... ۹۷

• **بازخوانی آراء سارتر در باب تئاتر و اخلاق: هنرمند و مخاطب به‌مثابه آفرینندگان ارزش‌های اخلاقی**
بابک عباسی، شهلا اسلامی، منیره حجتی سعیدی ۱۱۵

سخن سردبیر

آیین، یک پدیده استثنایی فرهنگی- هنری است که روایت‌گر قیل‌وقال‌های رمزآمیز و صندوقچه اسرار گفته‌ها و ناگفته‌های سرزمین است. واکنشی حسی و زیباشناسانه در زبان و بیان هنری. گونه‌ای از بازی در پیرامون جامعه با روحی طغیان‌گر و سنتی. آیین، هنر است چون ذهنی متافیزیکی دارد. با رمزوراز جهان مابعدالطبیعه می‌آید تا با زمینیان پیوند برقرار کند. وصلتی از جنس شهود و عرفان به زبان نماد، نشانه، تمثیل و نمایش، برای پاسخگویی به نیاز روان آدمی در حیات کسالت‌بار روزمره. آیین، میانجی مومنی است که در هر دوران با تکیه بر عناصر آن روزگار قادر به خلق مفاهیم تازه است.

آیین، میراث معنوی گذشتگان و کهن‌الگویی است که از تاثیر فرهنگی متداوم، به‌صورت نهادی اصیل جلوه‌گر شده است تا منتقل‌کننده دریافتی عاطفی و مهم‌ترازهمه منطقی به‌لحاظ فکری، فلسفی و زیباشناسانه به جامعه باشد. در این روند عنصر نمایش به‌عنوان زبان اصلی آیین، به تصویر و تصور گذشته می‌پردازد تا به همه یادآور شود؛ حافظه انسان سپری‌شدنی نیست بلکه گذشته، حال و آینده را می‌توان بار دیگر روایت کرد. زبان آیین، از جوهره‌ای اسطوره‌ای- شاعرانه برخوردار است که اساس ذهنیت انسان مدرن، هنر مدرن و به‌خصوص نمایش مدرن است.

جست‌وجو در مفاهیم هستی‌شناسانه و الهیاتی همانند مرگ، جاودانگی و زندگی، اساس اندیشه نمایشی شرقی است که بیشتر صاحب‌نظران غربی برای جان‌بخشی نمایش‌شان از این عناصر مشترک و تغیرناپذیر اسطوره و نمایش شرقی جانب‌داری می‌کنند.

نمایش غربی با بهرمندی از جان‌مایه‌های کهن‌الگوی نمایش شرقی، نه‌تنها جهان آثار نمایشی خود را از زندگی یکنواخت مادی رهایی بخشیده است، که هم‌زمان گستره‌ی کیهان‌شناختی دنیای مخاطبان معاصرش را نیز توسعه داده است. به‌تعبیری، خصایص نمادین اسطوره‌ای در شخصیت‌های مدرن،

بازنمودی از تصورات ابتدایی مدرنیته است. بازنمودی که پای در ورای مرزهای جغرافیایی و سیاسی جامعه امروز نهاده است، به‌صورتیکه در دل بافت فرهنگی جوامع غربی به زندگی خود ادامه می‌دهد. این حرکت از مرز آیین به‌سوی تئاتر، پایه شکل‌گیری تئاتر معاصر به‌حساب می‌آید. در ایران، با توجه به دیرینگی آیین‌ها و خرده‌نمایش‌ها، بستر و زمینه‌ی مناسب جهت سیراب کردن زبان و بیان نمایش امروز وجود دارد. ما از جان‌مایه‌های نمایش آیینی ایرانی، در کنار گونه‌های اصلی نمایش ایرانی ازقبیل تعزیه، روحوضی و خیمه‌شب‌بازی؛ تجربه و طرحی نو از خلاقیت در شرایط پارادوکسیکال و پرابلماتیک نمایش ایرانی دراندازیم.

بررسی تطبیقی داستان رستم و سهراب و نمایشنامه کوهولین با رویکرد روانکاوانه

مهدی داوری دولت‌آبادی [نویسنده مسوول]

رحمت امینی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۰۵/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۰/۰۸

بررسی تطبیقی داستان رستم و سهراب و نمایشنامه کوهولین با رویکرد روانکاوانه

مهدی داوری دولت‌آبادی دانشجوی کارشناسی‌ارشد ادبیات‌نمایشی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی. پردیس هنرهای زیبا دانشگاه‌تهران

رحمت امینی استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی. پردیس هنرهای زیبا دانشگاه‌تهران

چکیده

ادبیات تطبیقی، تحقیقی است در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل جهان و نظارت بر تمام مبادلات و معاملات فکری و ادبی که از سرحدّ قلمرو زبان قومی به اقوام دورونزدیک روی می‌دهد. در این مقاله به تحلیل و مقایسه‌ی داستان غم‌انگیز رستم و سهراب از فردوسی و نمایشنامه **کوهولین** از ویلیام باتلر ییتز پرداخته‌ایم. **شاهنامه** فردوسی از ارزنده‌ترین آثار ادبی ایران و جهان است که از دیدگاه‌های گوناگون قابل نقد و بررسی است و تأثیر فراوانی بر ادبیات جهان داشته‌است و نمایشنامه **کوهولین** از آثار حماسی مهم ایرلند از نمونه‌های مهم متأثر از **شاهنامه** به‌شمار می‌رود. از آن‌جا که پیش‌از این مطالعات فراوانی در باب تطبیق این دو اثر صورت گرفته‌است، در مقاله پیش رو به‌وسیله‌ی روش بین‌رشته‌ای که گامی است نوین در راه همسوسازی پژوهش‌های تطبیقی با سایر رشته‌ها و با هدف افزایش تألیفات در این حوزه، این دو اثر موردتبیین قرار گرفته‌است. نظر به اهمیت علم روانکاوی در حوزه ادبیات حماسی و اسطوره‌شناسی، در بررسی و تطبیق این دو اثر حماسی رویکرد روان‌کاوانه اتخاذ شده و نتایج قابل‌توجهی نیز ازاین‌منظر به‌دست آمده‌است. در این مقاله سعی بر آن شده که با نگاهی دقیق‌تر مضامین روان‌کاوانه‌ی هر دو اثر را کشف و بررسی کنیم و با بررسی رفتار شخصیت‌ها به این نتایج خواهیم رسید که مفاهیمی چون عقده ادیپ، مهراکین یا دوسوگرایی و هم‌چنین مفهوم سرنوشت محتوم، چگونه در هردوی این آثار حماسی وجود دارند و قابل تحلیل و تطبیق هستند.

واژگان‌کلیدی

شاهنامه فردوسی، رستم و سهراب، **کوهولین**، فردوسی، ییتز، ادبیات تطبیقی، روانکاوی.

مقدمه

ادبیات تطبیقی رشته‌ای از دانش‌های نوین است که به بررسی ادبیات ملی یک قوم و روابطی که با ادبیات ملت‌های دورونزدیک دارد و به بحث درباره‌ی چگونگی این ارتباط و تأثیرهایی که ادبیات ملل مختلف از یکدیگر پذیرفته‌اند؛ می‌پردازد.

در این مقاله به تحلیل و مقایسه‌ی داستان غم‌انگیز رستم و سهراب از حکیم ابوالقاسم فردوسی شاعر بزرگ قرن چهارم هجری و نمایشنامه **کوهولین** از ویلیام باتلر ییتز شاعر و نمایشنامه‌نویس شهیر ایرلندی در قرن نوزدهم میلادی پرداخته‌می‌شود. البته پیش‌تر این دو اثر به‌دفعات در زمینه ادبیات تطبیقی در کارهای پژوهشی موردمطالعه قرار گرفته‌است. ازاین‌رو در این پژوهش با استفاده از روش بین‌رشته‌ای با هدف نگاه جزیی‌تر به مسایل آن به نقد و بررسی این دو اثر پرداخته‌می‌شود. چراکه این امر می‌تواند در فرایند تولید و نوآوری بسیار مؤثر باشد. ادگار مورن درباره اهمیت پژوهش‌های بین‌رشته‌ای می‌گوید: «در تحقیقات بین‌رشته‌ای، به جای پارادایم گسستن و فروکاستن و تک‌بعدی‌سازی، پارادایم تمایزدهی و پیونددهی اصل قرار می‌گیرید؛ پارادایمی که متمایز کردن را بدون گسستن و پیوند دادن را بدون فروکاستن یا این همانی کردن امکان‌پذیر می‌کند. این پارادایم از اصل یگانه بسیارگانه یا وحدت در کثرت پیروی می کند.»(جهاندیده،۱۳۷۹ :۲۱)

یکی از مهم‌ترین زمینه‌هایی که می‌توان از طریق آن به بررسی این دو داستان حماسی پرداخت، رویکرد روان‌کاوانه است. «چرا که پژوهش‌های روان‌کاوانه انبوهی از بصیرت‌ها را در حوزه اسطوره‌شناسی و ادبیات‌نمایشی و روان‌شناسی هنرمندان حاصل آورده است»[1](پاینده،۱۳۸۲ :۲۱). آدلر معتقد است: «سرایندگان بزرگ جهان ادب به بسیاری از نکات مهم روان‌شناسی عمقی پی برده اند و این نکته‌ها در ترکیب خالص و اصیلی که آنها به شخصیتهای فعال خود بخشیده‌اند قابل دید است آنطور که می توان از برآورد آنها به مجموعه مسائل انسان رسید.» (زمانی، ۱۳۷۰: ۲۲۷)

این مقاله در پی پاسخ به این سؤال است که مضامین داستانی و عملکرد شخصیت‌ها در دو اثر موردبحث، چگونه در چارچوب علم روان‌شناختی و نقد روان‌کاوانه قابلیت تطبیق و بررسی را دارند؟

برای دستیابی به پاسخی درخور ابتدا به‌طوراجمالی با مفهوم و تعریف ادبیات تطبیقی آشنا می‌شویم و قبل از ورود به مباحث روان‌کاوانه در جدولی به‌طورمختصر چگونگی تطبیق روایی این دو اثر را از نظر می‌گذرانیم و هم‌چنین به شرحی کوتاه از نظریه روان‌کاوی و اهمیت آن خواهیم پرداخت.

و در ادامه با پرداختن به بخش‌هایی از مضامین مطرح‌شده در هر دو داستان و تحلیل عملکرد شخصیت‌ها سعی بر تبیین و انطباق مضامین موجود در آن‌ها از دیدگاه روان‌کاوی شده است.

پیشینه پژوهش

همان‌طور که گفته شد پیش‌تر این دو اثر در مواردی چند به‌لحاظ ادبیات تطبیقی موردمطالعه واقع شده‌اند که در ادامه به برخی از این موارد اشاره می‌کنیم:

پاشایی (۱۳۸۹) در مقاله «مقایسه داستان رستم و سهراب با نمایشنامه کوهولین» هدف خود از این پژوهش را این‌گونه بیان می‌دارد: «هدف از مقایسه این دو اثر، تبیین بده بستان های ادبیات کشورها است که در دو برهه مختلف تاریخی به رشته تحریر درآمده است. فردوسی در داستان غم انگیز «رستم و سهراب»، ماجرای پهلوانی را که به دست خود، ندانسته، فرزند خویش را می‌کشد، بیان کرده‌است. فردوسی این گزاره را با توجه به مقدمه چینی و براساس تعداد اتفاقاتی که با هم رابطه علّی و معلولی دارند، شکل داده‌است و در اصل، طرح اصلی داستان غم انگیز او است. نمایشنامه کوهولین نیز نبرد تن به تن میان پدر و پسر است که هیچ یک از آن دو از خویشاوندی که با حریف

خود دارد، آگاه نیست.»
خالقی‌مطلق(۱۳۹۳) در کتاب **داستان رستم و سهراب** روایت‌های آلمانی (هیلده براند و هادو براند)، ایرلندی (کوهولین و کنلای)، روسی (ایلیا مورمیث و سکلنیک) را با روایت ایرانی (رستم و سهراب) مورد مقایسه و بررسی قرار داده‌است و نیز تطورهای بعدی این داستان که به زبان‌های ماندایی، ارمنی، کردی، ترکی، آسی و چند گویش قفقازی دیگر چون پشاوی، ایمرتینی و سوانتی رفته است، در این کتاب مطالعه می‌شوند.
قربانی‌پور(۱۳۹۲) در مقاله «نقد و بررسی روان‌کاوانه شخصیت رستم و سهراب»، شخصیت رستم و سهراب را از نگاه علم روان‌شناسی مورد نقدوبررسی قرار داده و ویژگی‌های روانی و شخصیت‌های آن‌را در چهارچوب نظریه‌های روان‌شناسان بزرگی چون آلبرت الی ، فریت پرلز، آلفرد آدلر و رولومی موردبررسی قرار داده است.
مهندس‌پور و پورجعفر(۱۳۸۴) در مقاله «همانندی‌های دو قهرمان اسطوره‌ای در ادبیات حماسی ایران و ادبیات‌نمایشی ایرلند(رستم- کوهولین)» ، به مقایسه دو قهرمان همانند از دو دسته ادبی مختلف از ادبیات حماسی ایران با کوهولین از ادبیات نمایشی ایرلند پرداخته‌اند. بررسی همانندی این دو قهرمان به‌منزله‌ی ارزیابی شباهت‌ها و تفاوت‌های طرح داستانی نمایشنامه **کوهولین** و داستان رستم و سهراب **شاهنامه** فردوسی است. ازاین‌رو و به همین ضرورت است که کردارهای رستم و کوهولین در جریان داستان موردارزیابی قرار گرفته. کردارهای قهرمان‌های اسطوره‌هایی که فرجام‌شان فرزندکشی است. دراین پژوهش مبنا، مقایسه هر جزء از طرح داستان‌ها با هم و هر جزء از کردار قهرمانان با هم است. در این تحلیل توصیفی و تطبیقی درخواهیم یافت که بین دو اسطوره مشترکات فراوانی وجود دارد که می‌تواند دلالت بر هم خانوادگی و یگانگی در خاستگاه و منشا آن‌ها داشته باشد. در این مقاله و در جدول شماره (۱) به وجوه تشابه و تفاوت مراحل و مقاطع داستانی پرداخته شده‌است:

جدول شماره ۱- وجوه تشابه و تفاوت مراحل و مقاطع داستانی

ردیف	موضوع	در ادبیات حماسی ایران	در ادبیات نمایشی ایرلند	حدود تشابه
۱	سفر قهرمان (پدر)	سمنگان (توران)	اسکاتلند	○
۲	عشق	به تهمینه	به اویفه	○
۳	نشان	مهره‌ی بازو	بازوبند	◉
٤	کتمان	رازداری (پنهان کردن عشق)	رازداری (پنهان کردن عشق)	○
٥	تولد	قهرمان تازه (سهراب)	قهرمان تازه (کانالاخ)	○
٦	تصمیم قهرمان‌جدید (پسر)	یافتن پدر و اتحاد	یافتن پدر و اتحاد	○
۷	حرکت	از توران	از اسکاتلند	○
۸	آگاهی و توطئه	افراسیاب و کاووس بر علیه رستم و سهراب	کنوهار بر علیه کوهولین	◉
۹	ناآگاهی و خطا	نشناختن پدر و پسر	نشناختن پدر و پسر	○
۱۰	نافرمانی	از سمنگان نمی‌آید	سوگند وفاداری یاد نمی‌کند	◉
۱۱	انتخاب قهرمان	بین خود یا کشور	بین خود یا کشور	○
۱۲	جنگ	با سهراب	با کانالاخ	○
۱۳	مرگ	پسر به دست پدر	پسر به دست پدر	○
۱٤	آگاهی	حیرت، درد (تقدیر)	جنون، رفتن در امواج دریا	●

○ تشابه دقیق
◉ تشابه نسبی
● تفاوت یا حداقل تشابه

وطن‌خواه(۱۳۹۱) در مقاله «بررسی داستان رستم و سهراب در شاهنامه از دیدگاه روان‌کاوی» مضامین این داستان را از دیدگاه روان‌کاوی بررسی کرده‌است.

نگاهی به ادبیات تطبیقی

ادبیات‌تطبیقی[۲] خاستگاه و منشأی غربی دارد و با گذشت زمان به‌تدریج وارد دیگر کشورها شده‌است. «اصطلاح ادبیات تطبیقی» را در اروپا نخستین‌بار ویلمن[۳] استاد فرانسوی دانشگاه «سوربن» در سال ۱۸۲۷ میلادی به کار برد. (خطیب، ۹۱:۱۹۹۹) درواقع مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی پیشگام عرصه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در جهان است.

برای ادبیات تطبیقی تعاریف متعددی ارایه شده‌است. در این‌جا به تعریف دو منتقد می‌پردازیم:

طه ندا (استاد برجسته‌ی ادبیات تطبیقی در سرزمین‌های عربی) در تعریف ادبیات تطبیقی آورده‌است: ادبیات تطبیقی، بررسی روابط تاریخی ادبیات ملی با ادبیات دیگر زبان‌ها است؛ چگونه ادبیات یک کشور با ادبیات دیگر سرزمین‌ها پیوستگی می‌یابد و بر یکدیگر تأثیر متقابل می‌گذارد. (ندا، ۱۳۸۳: ۲۵-۲۶)

محمد غنیمی هلال، منتقد برجسته، ادبیات تطبیقی را چنین تعریف می‌کند: «ادبیات تطبیقی، تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل جهان و نظارت بر تمامی مبادلات فکری و ادبی که از سرحد قلمرو زبان قومی به اقوام دور و نزدیک روی میدهد.» (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۳۱)

تاگور، شاعر بزرگ هند، در سال ۱۹۰۸ م پیرامون رسالت ادبیات تطبیقی گفته‌است: «همانگونه که کره زمین جز از مجموعه سرزمین های گوناگون چیز دیگری به حساب نمی‌آید، و عمران و آبادی زمین جز به‌وسیله‌ی کوشش کشاورزان و دهقانان میسر نمی‌شود، ادبیات نیز بر همین قیاس است. ادبیات به تنهایی مجموعه‌ای از آثار ادبی و نویسندگان نیست، اما بسیاری از ما درباره‌ی ادبیات به شیوه‌ای که آن را شیوه‌ی کشاورزان دربرابر زمین نامیده‌ام، می‌اندیشند. ما باید خود را از این اقلیم گرایی محدود رها کنیم؛ باید بکوشیم اثر یک نویسنده را به عنوان «کل» بنگریم و به این کل، به عنوان «جزئی» از آفرینش جهانی اندیشه‌ی انسانها نظر کنیم و ازخلال ادب جهانی به پدیده‌های گوناگون این روح و تفکر جهانی بیندیشیم. این مسئولیتی است که اینک باید انجام بدهیم.» (غنیمی هلال،۱۳۷۳ :۲۰ ، متن سخنرانی تاگور در یکی از دانشگاه‌های کلکته).

نگاهی به برخی مفاهیم روان‌کاوی

زیگموند فروید بنیان‌گذار علم روان‌کاوی[۴] از آغاز شالوده‌افکنی روان‌کاوی به اسطوره‌شناسی توجهی ویژه داشت، چنان‌که در نامه به ویلهلم فیلیس (۱۸۹۷) از اسطوره‌های درون‌روانی سخن گفت و به یاری مفاهیمی چون ایلوزیون[۵]، برون‌فکنی[۶]، وهم[۷]، تخیل[۸]، رویا[۹]و روان‌نژندی[۱۰] به تبیین اسطوره در روان انسان و هم‌گرایی‌هایش با کارکردهایی از روان که ریشه در ضمیر ناآگاه دارند، افقی جدید به تفسیر اسطوره گشود(مجتهدی، ۱۳۹۲: ۲۶).

روان‌کاوی، جنبشی روان‌شناختی است که در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ توسط «زیگموند فروید»، پزشک و عصب‌شناس اتریشی بسط و گسترش یافت. فروید با بررسی بیماران روان‌نژند به این نتیجه رسید که علایم این بیماران با فن تداعی آزاد و دستیابی بیمار به چیزی که وی نام آن را بینش گذاشت، برطرف می‌شود. وی ازاین‌رهگذر استدلال کرد، عامل اصلی بیماری‌های روانی موادِ تلمبارشده در ناهشیار است که اگر فرد بدان‌ها بینش روان‌شناختی پیداکند، آن علایم ناپدید می‌شود و بیمار درمان می‌شود. البته درمان روان‌کاوی و دستیابی بینش ازلحاظ روانشناختی، برای بیمار کاری دردناک است. در مقام تشبیه شاید بتوان این علایم را به دملی چرکین تشبیه کرد که

چرک زیر این دمل همانا مواد ناهشیار و عمل بیرون کشیدن این چرک از زیر پوسته دمل نیز همان فن درمان روان‌کاوی است(وطن‌خواه،۱۳۹۱: ۵).
چگونگی شکل‌گیری این مواد ناهشیار و این چرک زیر دمل از زمان کودکی ما آغاز می‌شود؛ آری آن‌زمان که ما طفلی خردسالیم، آرزومندی‌ها و تمناهایی داریم که نهال تازه‌پاگرفته‌ی شخصیت ما را هم‌چون باد وحشی به لرزه می‌اندازد، چراکه این آرزومندی‌ها در قامت نازک شخصیت کودک جا نمی‌گیرد. در این دوران کودک –بنابر اصطلاحات روان‌کاوی– ایگوی[11] (خود) نیرومندی ندارد که بتواند این آرزوها را پاسخگو باشد، بنابراین او از راه‌های ناگزیر فرعی برای رفع آن‌ها استفاده می‌کند. در روان‌کاوی به این کوره‌راه‌های فرعی، مکانیزم‌های دفاعیِ ناپخته گفته می‌شود. ازجمله این آرزومندی‌ها، آرزوی پسربچه به تصاحب مادر و در نتیجه نفرتَ از پدر است و ازجمله این مکانیزم‌ها واپس‌زنی و همانندسازی است. کودک نازک‌اندام ما که می‌بیند عشق مادر با نبردی سخت همراه است و هم‌آورد این نبرد کسی جز پدر نیست، از این فکرت سودایی می‌گذرد و آن را در سیاهچال تاریک ناهشیار می‌فرستد– به‌اصطلاح واپس‌زنی می‌کند – ولی این آرزو هیچ‌گاه ازمیان نمی‌رود، بلکه به ناهشیار می‌رود؛ یعنی به‌طورناهشیار بر رفتار ما اثر می‌گذارد. هرچند که این اثرگذاری در حیطه هشیاری ما نباشد. ازاین‌پس کودک شروع به همانندسازی با پدر می‌کند تا شاید روزی مانند پدر شود و بتواند جایگاه او را تصاحب کند. فروید این آرزوی رانده‌شده به ناهشیاری را عقده ادیپ[12] می‌نامد. ادیپ از افسانه‌ای به این نام که «سوفکل» در یونان باستان سروده، گرفته شده‌است. در این افسانه تقدیر برای ادیپ این‌گونه ورق خورده‌بود که پدر خویش را می‌کشد و با مادرش ازدواج می‌کند. فروید با استناد به این افسانه استدلال می‌کند: راز ماندگاری و اثرگذاری تراژیک آن، این است که این افسانه خبر از نیاز و آرزومندی در درون ما می‌دهد که همواره آن را عقب رانده‌ایم. همان آرزویی که در دوران کودکی ما پا می‌گیرد، ولی حل‌نشده باقی می‌ماند و مثل آبی پشت سد، پروانه‌های رفتار ما را به گردش می‌اندازد. تقدیر ادیپ می‌تواند تقدیر بسیاری از ما باشد؛ شاید اولین تکانه جنسیتی ما معطوف به مادر می‌شود و اولین نفرتمان و اولین امیال جنایتکارانه مان علیه پدر شکل می‌گیرد(رویگران، ۱۳۸۵: ۱۴۰– ۱۳۰).

بررسی داستان رستم و سهراب و نمایشنامه کوهولین با رویکرد روان‌کاوانه

در داستان رستم و سهراب و نمایشنامه **کوهولین** علایم و مضامین مشابهی وجود دارد که در ادامه با تطبیق چند بخش مهم از این دو داستان به تحلیل روان‌کاوانه آن‌ها می‌پردازیم.
الف) در هر دو داستان به‌طورآشکار رویارویی پدروپسر را نشان می‌دهد. پدروپسر بی‌آنکه بدانند و یا بخواهند بدانند رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند. رویارویی که به مرگ یکی از طرفین می‌انجامد. این مضمون آشکارا با نظریه «عقده ادیپ» فروید هماهنگ است. یعنی همان آرزوی پسربچه در نابودی پدر و از سر راه برداشتن او که این همان تعبیری است که در افسانه ادیپ آمده‌است. لازم‌به‌ذکر است که این موضوع در داستان رستم و سهراب به تفصیل بیشتری بیان شده‌است، آن‌جا که سهراب پسربچه‌ای بیش نیست که بروبازو می‌گیرد و تنومند می‌شود:

چو یک ماه شد هـمـچو یکسال بـود — بـــرش چـون بـرِ رسـتـم زال بود
چو سه ساله شد، زخم چوگان گرفت — به پـنجم دل تـیر و پیـکان گرفت
چو ده ساله شد زان زمین کس نبود — کـه یـارسـت بـا او نـــبـرد آزمـود
(شاهنامه، ۱۳۸۲: ج ۲/ ۱۷۸–۱۷۷)

در این‌جا فردوسی ما را به یاد آرزویی می‌اندازد که در کودکی هرکسی وجود دارد و کمتر کسی می‌تواند ادعا کند، چنین خواسته‌ای را در خیال‌پردازی‌های کودکی و بازی‌های آن دوران

نپرورانده است. آرزوی بزرگ شدن و در حلقهٔ بزرگ‌ترها وارد شدن، آرزوی از یادرفتهٔ کودکی هر بزرگسالی است، ولی آن‌چه این آرزو را در ما می‌پروراند، همان عقدهٔ ادیپ است. کودک برای تصاحب مادر لازم است که شایستگی آن را کسب کند؛ یعنی همان شایستگی‌هایی را که پدر دارا است(فیست،۱۳۸۴ :۱۵۴)؛ بنابراین شروع به همانندسازی با پدر می‌کند و در تخیلاتش این همانندسازی را به‌شکل بزرگ شدن نشان می‌دهد، به‌گونه‌ای که کودکی که پدرش پهلوان است؛ خود را در قامت پهلوانی تصور می‌کند که در زمین هماوردی ندارد:

یکی پهلوانی است به پیش اندرون — که سالش ده و دو نباشد فزون
به بالا ز سروِ سهی برتر است — چو خورشیدِ تابان به دوپیکرست
برش چون بر پیل و بالاش برز — ندیدم کسی را چنان دست و گرز
(شاهنامه، ۱۳۸۲: ج ۲/ ۱۹۱)

فردوسی با استفاده از آرایه‌ی غلو(از خصایص متون حماسی) یکی از آرزوهای بزرگ کودکی را جامهٔ عمل می‌پوشاند؛ وی کودکی را به تصویر می‌کشد که به‌جای آنکه آرزوی خود را از طریق مکانیزم همانندسازی و طی سال‌ها و با مشقت بسیار به‌دست آورد، ظرف مدت کوتاهی و به آسانی به چنگ می‌آورد.

فروید (۱۹۱۳) در اثر ماندگار خود، توتم و تابو[۱۳]، مقوله پسرکشی را با تحلیل نگاه غالب در مسیحیت مطرح می‌سازد و آن را در مقایسه با میترائیسم و به‌تعبیر خودش «پیکره‌ی سرشار از نور خدای ایرانی»، تحلیل می‌کند، که در این فضا پدر، پسر را می‌کشد. شماری از روان‌کاوان پسافرویدی این مفهوم را دنبال کرده و بسط داده‌اند، که ازآن‌جمله عبارتند از:

سرگئی لکلیر[۱۴]، روان‌کاو و روان‌پزشک فرانسوی که توسط لکان آنالیز شده بود، در نگاشته‌ی اثرگذار خود «کودکی کشته می‌شود -پیرامون خودشیفتگی نخستین و رانه ی مرگ[۱۵]» به این مطلب پرداخت. ماری بالماری[۱۶](۱۹۹۵) در نوشتار « تحریم قربانی کردن[۱۷]» به تحلیل پسرکشی بر مبنای روایت ابراهیم و اسحاق می پردازد. ژاک بریل[۱۸] (۲۰۰۰) در نوشتار « قتل پسر[۱۹]» ، با توجه به جانشینی پسر در خانواده که می‌تواند ضامن بقای پدر و حامل وعده‌ی آینده باشد، این مساله‌ی دوسوگرایانه را، که تخیل ناآگاه قتل پسر در آن شکل می‌گیرد، تحلیل می‌کند. محمود صناعی(۱۳۴۸)، در گفتار «فردوسی استاد تراژدی»، از عقده‌ی رستم برای تبیین میل پسرکشی سخن می‌گوید. اما بی‌گمان یکی از مهم‌ترین تبیین‌ها و تحلیل‌های این مقوله متعلق به روان‌کاو صاحب‌نظر سوییسی، پیتر ویدمر[۲۰](۱۹۹۰) است. او در مقاله‌ی «پیرامون قتل، یا : تیرتل[۲۱]»به تفضیل به این موضوع می‌پردازد. در این‌جا به‌گونه‌ای‌گذرا به چند نکته‌ی تامل‌برانگیز در این مقاله اشاره می‌شود:

بازخوانش اسطوره‌ی شاه ادیپوس، بیانگر آن است، که در خوانش این اسطوره بر تابوی محرم‌آمیزی و پدرکشی بیش‌تر اندیشیده می‌شود و فراموش می‌شود که این مساله یک پیش‌تاریخچه دارد و آن این‌که لایوس پدر ادیپوس می‌خواسته فورا پس از تولد، فرزندش را بکشد، که آیا این بیانگر نفرت ناآگاه والدین علیه فرزندان نمی‌تواند باشد. و پیشتر از آن باید دید آیا قتل درواقع یا در نماد رخ می‌دهد؟ تمایلی در والدین برای مطیع نگاه‌داری فرزند هست، که در فقدانش سوگوار می‌شوند. کودک به‌عنوان حامل آینده‌ای، که هنوز نمادینه نگشته، نفرت و حسد والدین را به خود معطوف می‌دارد. مادر با حمایتش مانع می‌شود، او برای زندگانی‌اش، تجربه‌های خود را داشته باشد و ازسویی پدر این را توطئه می‌انگارد و بدان رابطه حسد و غیرت می‌ورزد. هرچند ناآگاهانه کودک در پدر حمایتی برای پیکار علیه قدرت مادر جست‌وجو می‌کند. نکته‌ی دیگر آنکه در اسطوره‌هایی ازاین‌دست چون ویلهلم تل، قهرمان ملی سوییس، این پسرکشی ازسوی جایگاهی اربابانه اعمال

می‌شود. چنان‌که در داستان رستم و سهراب نیز، افراسیاب و کیکاووس در دوسوی، در این حادثه نقشی محورین دارند(مجتهدی، ۱۳۹۲: ۲۷)

هم‌چنان که در نمایشنامه‌ی **کوهولین** نیز، کنوهار و اویفه در دو سوی، همان نقش کیکاووس و افراسیاب را بازی می‌کنند. دستور و قانون آنان اگرچه از جهت حقوقی مشروع است، اما در خدمت رابطه‌ی ارباب–برده است. به خاطر زیر پای افکندن و به‌رسمیت نشناختن سوژه‌ی دیگری. در این دو روایت ایرانی و ایرلندی پرخاشگر نخستین، رستم یا کوهولین نیست بلکه حاکم و قانون حاکم است. بلکه حق اخلاقی –و نه حقوقی– دارد، که سرکوب‌گر را کنار نهد.

ب) مضمون دیگری که هردوی این داستان‌ها را به‌نحوی با روان‌کاوی مرتبط می‌کند این است که سیر دو داستان به‌گونه‌ای جریان می‌یابد که در **شاهنامه** رویارویی رستم و سهراب و در نمایشنامه **کوهولین** مواجهه کوهولین و کانلاخ را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد. به‌عبارت‌دیگر هرچه ما در برابر تقدیر بایستیم تقدیر کار خود را به سرانجام می‌رساند.

در **شاهنامه** رستم پس از خواندن نامهٔ کاووس حیران می‌ماند و از شدت تعجب به خنده می‌افتد:

تهمتن چو بشنید و نامه بخواند — بخندید و زان کار خیره بماند
که مـانـنده سـام گـرد از مهان — سـواری پدید آمـد اندر جهان

(شاهنامه، ۱۳۸۲: ج۲/ ۱۹۶)

رستم خود به‌خوبی می‌داند از میان ترکان برخاستن چنین پهلوانی که مانند سام گرد باشد، بعید است:

از آزادگان این نباشد شگفت — ز ترکان چنین یاد نتوان گرفت

(شاهنامه، ۱۳۸۲: ج۲/ ۱۹۶)

بنابراین به یاد فرزندی که از تهمینه، دختر شاه سمنگان دارد؛ می‌افتد ولی در دل، خود را قانع می‌کند که او پسری خرد بیش نیست و از دهانش همی بوی شیر آید:

من از دخت شاه سمنگان یکی — پـسر دارم و باشد او کودکی
هنوز آن گرامی نداند که جنگ — تـوان کرد باید گه نام و ننگ
همی می خورد با لب شیر بوی — شود بی‌گمان زود پرخاشجوی

(شاهنامه، ۱۳۸۲: ۱۹۷–۱۹۶)

اما چنین پاسخ‌هایی نمی‌تواند دل رستم را قوی دارد و او را برای جنگ آماده کند. رستم برای فرار از این تعارض رو به بدمستی و شراب‌خواری می‌گذارد تا شاید بتواند لابه‌لای مستی‌ها و خماری‌های پشت‌سرهم این تعارض را حل کند:

به می‌دست بردند و مستان شدند — ز یاد سپهبد به دستان شدند
دگر روز، شـبگیر هـم پـرخـمـار — بـیامد تـهـمتن بـرآراست کار
ز مسـتـی هـم آن روز بازایستاد — دوم روز رفـتن نـیامـدش یـاد
سـه دیـگر سـحرگـه بیاورد می — نـیـامد ورا یـاد کـاووس کـی

(شاهنامه، ۱۳۸۲: ۱۹۸)

رستم تمام راه‌های ممکن را که شاید او را مطمئن کند، سهرابی که در برابرش می‌جنگد، همان پسر خودش است، بر خود می‌بندد. برادر تهمینه، ژنده‌رزم را می‌کشد، همو که تهمینه او را همراه سهراب فرستاده بود تا پدرش را به وی نشان دهد؛ تنها او می‌دانست، رستم کیست:

تهمتن یکی مـشت بر گـردنـش — بـزد تـیز و بـرشد روان از تنش
بدان جایگه خشک شد ژنده‌رزم — نـشد زنده‌رزم آنـگهی سوی بزم

(شاهنامه، ۱۳۸۲: ۲۰۹)

و پس از آن هنگامی که سهراب اسیر خود هجیر (فرزند گودرز) را بر بالای یک بلندی می‌برد تا هجیر سران سپاه ایران را به او معرفی کند تا شاید رستم را بشناسد. هجیر که همه را صادقانه معرفی می‌کند، وقتی نوبت به رستم می‌رسد در عین ناباوری به دلیل نگرانی از سرنوشت رستم و ایران، او را پهلوانی چینی معرفی می‌کند:

به دل گفت پس کاردیده هجیر — که گر من نشان گو شیرگیر
بگویم بدین ترک با زور دست — چنین یال و این خسروانی نشست
برین زور و این کتف و این یال اوی — شود کشته رستم به چنگال اوی
(شاهنامه، ۱۳۸۲: ۲۱۴)

سهراب هرچه از رستم می‌پرسد که «تو رستمی؟» پاسخی از وی نمی‌یابد، آن‌جا که در ابتدای نبرد حس درونی خود را نسبت به وی ابراز می‌کند:

من ایدون گمانم که تو رستمی — گر از تخمه نامور نیرمی
چنین داد پاسخ که رستم نیم — هم از تخمه سام نیرم نیم
(شاهنامه، ۱۳۸۲: ۲۲۳)

رستم حتی دست درازشده به نشانهٔ دوستی سهراب را رد می‌کند و به‌جای آن، او را به کشتی گرفتن دعوت می‌کند:

به پیش جهاندار پیمان کنیم — دل از جنگ جستن پشیمان کنیم
دل من همی با تو مهر آورد — همی آب شرمم به چهر آورد
بدو گفت رستم که ای نامجوی — نبودیم هرگز بدین گفت و گوی
ز کشتی گرفتن سخن بود دوش — نگیرم فریب تو زین در مکوش
نه من کودکم گر تو هستی جوان — به کشتی کمر بسته ام بر میان
بکوشیم و فرجام کار آن بود — که فرمان و رای جهانبان بود
(شاهنامه، ۱۳۸۲: ۲۲۳)

و اما در نمایشنامه **کوهولین** هم مواردی‌چند ازاین‌دست آمده‌است که نشان از امتناع پدروپسر از مبارزه با یکدیگر و در مقابل هم ایستادن را دارد.

«کوهولین: برای چه بدین جا آمده ای؟ مگر از مرگ نمی ترسی؟
جوان: زندگانی و مرگ من در دستان خداست.
کوهولین: این‌ها همه حرف است، حرف یک جوان نا آزموده. از من بترس زیرا من داسی هستم که در دست خداوند است.
جوان: تو مرا ریشخند می‌کنی؟ گمان داری که من قابل آن نیستم که با من بجنگی.
کوهولین: نه شمشیر خود را غلاف کن. من تو را مسخره نمی کنم. بلکه می‌خواهم تو دوست من باشی. شاید این خواهش من از آن سبب است که تو دلی گرم و چشمی سرد داری. تو مهمان ما باش. با یکدیگر به شکار گوزن و گاو وحشی خواهیم رفت.»
(فرزاد،۱۳۵۴: ۲۹ – ۳۰)

کوهولین حتی در جایی به‌طورمشخص تحت‌تاثیر چهره و ظاهر پسر قرار می‌گیرد و همان‌طور که تهمتن یاد تهمینه و حاصل عشقبازی‌اش با او می‌افتد، کوهولین نیز به یاد معشوقه‌اش اویفه می‌افتد.

«کوهولین: (به جوان) بیا اینجا در روشنی! (به کنوهار) درست رنگ موی آن زنی که هم‌اکنون درباره‌ی او سخن می‌گفتم! ذره‌ای فرق ندارد! (به جوان) تو از اهل شمال هستی،آنجا بسیاری از

مردمان از آن رنگ مو دارند... سرخ تیره‌گون... جوان نزدیکتر بیا، می‌خواهم بار دیگر بر تو نگاه کنم...شباهت بیشتر است. گونه‌ی پریده رنگ...همرنگ سنگ...»
(فرزاد، ۱۳۵۴: ۲۹)

و در جای دیگر می‌گوید: «. سر این جوان مانند سر زنی است که من دوست می‌داشتم.»
(فرزاد، ۱۳۵۴:۳۲)

احساس مهری در دل کوهولین بیدار شده است که ناشی از محبت پدرانه اوست. ازاین‌رو در پی یافتن راهی برای سر باز زدن از این مبارزه با جوان(کانلاخ) است. اما کنوهار مانع این امر می‌شود: «کنوهار: وی نه به نام خود بلکه به نام ملکه اویفه بدین‌جا آمده‌است و چون کوهولین که دلاورترین مرد در میان ماست به مبارزه طلبیده است مانند آن است که همه ما را به جنگ طلبیده باشد... یک جادوگر هوایی مغز کوهولین را آشفته کرده است.
کوهولین: هیچ سحر و جادویی در میان نیست. سر این جوان مانند سر زنی است که من دوست می‌داشتم.»
(فرزاد، ۱۳۵۴: ۳۲-۳۱)

در این‌جا کانلاخ رفتاری همانند سهراب از خود نشان می‌دهد. همانگونه که سهراب در پی دوستی با رستم است کانلاخ هم در پی آشتی با کوهولین است.
«جوان: من دوستی تو را بیش از دوستی همه مردمان دیگر خواهانم، زیرا نام تو همچون باد گرداگرد جهان رفته‌است. ولی اویفه به من خواهد گفت: «ترسیدی»
کوهولین: من هدیه هایی به تو خواهم داد که اویفه و همه مردمانش بشناسند که از من است.
...
کوهولین: ... با این همه چنان‌که گفتم اگر فرزندی مانند تو داشتم که انتقام مرا بگیرد... اما نه، در آن‌صورت من منتقمی لازم نمی‌داشتم زیرا من و تو ایشان را مانند آب از یک کاسه پراکنده می کردیم.
جوان: من و تو از این دم به یاری پهلوی یکدیگر خواهیم ایستاد. بگیر این بازوبندی است که می‌خواستی.»
(فرزاد، ۱۳۵۴: ۳۴-۳۱)
و باز ممانعت کنوهار:
«کنوهار (با صدای بلند): بس است! من این دوستی را نمی پسندم. این جوان بی‌آنکه کسی با وی بجنگد از این‌جا نخواهد رفت.»
(فرزاد، ۱۳۵۴: ۳۴)
در این‌جا می‌بینیم که تقدیر مقدر در برابر تلاش‌های بی‌ثمر انسان‌ها ایستادگی می‌کند و آن‌چه را از قبل نوشته شده است، به انجام می‌رساند بااین‌حال هم‌چنان‌که فروید در افسانهٔ «ادیپ‌شاه» بیان داشته، علت اثرگذاری این داستان نه به این جهت است که رویارویی ارادهٔ خداوند و ارادهٔ انسان را بخواهد نشان دهد و یا مضمونی بر تقدیرگرایی داشته باشد، بلکه شاید این اثرگذاری از آن‌جا ناشی شود که این افسانه، تقدیر هریک از ما را نشان می‌دهد؛ تقدیری که طبیعت در نهاد ما گذاشته است، ولی آن‌قدر بخت‌یار بوده‌ایم که بتوانیم آن را به اشکال و انحای دیگر درآوریم و این نفرت از پدر را به اشخاص و یا اعمال دیگر معطوف کنیم(رویگران، ۱۳۸۵: ۱۴۰ - ۱۳۰).

پ) یکی دیگر از مضامین مهم که این دو متن را به‌گونه‌ای گسترده با روان‌کاوی مرتبط می‌کند، ماهیت دوگانه و پارادوکسیکالی است که در شخصیت‌های دو داستان شاهد آن هستیم.
سهراب در جنگ با رستم در تردیدی تمام‌ناشدنی قرار دارد، به‌نحوی که گاهی به پدر مهر می‌ورزد:

دل من همی با تو مهر آورد　　همی آب شرمم به چهر آورد
(شاهنامه، ۱۳۸۲: ج ۲/ ۲۳۳)

و گاه کین:

اگر هوش تو زیرِ دست من است　　به فرمان یزدان بساییم دست
(شاهنامه، ۱۳۸۲: ج ۲/ ۲۳۳)

این عاطفهٔ دوگانه نسبت به رستم حتی در پایان جنگ، آن زمان که وی کمر رستم را بر زمین می‌کوبد و آمادهٔ کشتن او می‌شود، نیز خود را نشان می‌دهد؛ سهراب فریب رستم را می‌خورد و به او زنهار می‌دهد:

نشست از بر سینهٔ پیلتن　　پر از خاک چنگال و روی و دهن
یکی خنجری آبگون برکشید　　همی خواست از تن سرش را برید
به سهراب گفت ای یل شیرگیر　　کمندافگن و گرد و شمشیرگیر
دگرگونه تر باشد آیین ما　　جزین باشد آرایش دین ما...
دلیر جوان سر به گفتار پیر　　بداد و ببود این سخن دلپذیر
رها کرد زو دست و آمد به دشت　　چو شیری که از پیش آهو گذشت
(شاهنامه، ۱۳۸۲ : ۲۳۵ – ۲۳۴)

هم‌چنین رستم نیز این عاطفه دوگانه را نسبت به سهراب دارد، آن‌چنان که پیش‌ازاین گفته‌شد، رستم از رفتن به جنگ با سهراب مردد است و دل‌چرکین و ازاین‌رو تا سه روز فرمان شاه را به عقب می‌اندازد. در پایان جنگ نیز وقتی وی کین را به نهایت خود رساند و پسرش را کشت، بی‌درنگ از کردهٔ خویش پشیمان شد و به جست‌وجوی نوشدارو کمر بست تا شاید فرزند ازدست‌رفتهٔ خود را بازگرداند؛ وی به‌این‌ترتیب به ابطال اعمال برخاسته از کین خود پرداخت. این‌هنگام می‌توان ردپای مهر را در رفتار رستم نظاره‌کرد.
در نمایشنامه **کوهولین** نیز شاهد همین رفتار دوگانه در رویارویی شخصیت‌های داستان هستیم، آن‌جا که کانلاخ می گوید: «من به‌تنهایی در میان شما آمده‌ام تا این شمشیر را بر شمشیر کوهولین بیازمایم» (فرزاد،۱۳۵۴:۳۸) درواقع کین خود را به کوهولین نمایان می‌سازد. هم‌چنین شاهد مهرورزی و ابراز دوستی کانلاخ به کوهولین همان‌طور که قبلا هم اشاره شد، هستیم:
«جوان: من دوستی تو را بیش از دوستی همه مردمان دیگر خواهانم، زیرا نام تو همچون باد گرداگرد جهان رفته‌است. ولی اویفه به من خواهد گفت: "ترسیدی"
جوان: من و تو از این دم به یاری پهلوی یکدیگر خواهیم ایستاد. بگیر این بازوبندی است که می‌خواستی.»
(فرزاد، ۱۳۵۴: ۳۴ – ۳۱)

در رفتار کوهولین نیز شاهد مهرورزی او نسبت به کانلاخ هستیم اما در پایان داستان مرگ کانلاخ با دستان کوهولین صورت می‌گیرد.

در روان‌کاوی این عاطفهٔ دوگانه نسبت به یک شخص را دوسوگرایی یا مهراکین[۲۲] گویند. مهراکین اصطلاحی است که اویگن بلویلر[۲۳]، روان‌پزشک سویسی، وضع کرده است. فروید آن را در نظریه‌ی خود در باب احوال قلبی جای داد و بدان معنایی جدید بخشید که در رابطه با نظریه‌ی او راجع به لیبیدو[۲۴] قرار دارد. مهراکین ترکیبی از عشق و نفرت نسبت به فردی واحد است. بنابراین مهراکین حاکی از دو جهت عاطفی است که با هم در تضاد کامل‌اند و متوجه فرد یا مطلوب واحدی هستند. این قانون که به قول فروید حاکم بر «روابط ما با افرادی است که بیش از همه دوست داریم»، در رابطه با پدر به اوج شدت خود می‌رسد. فروید می‌نویسد: «مهراکین خاص رابطه‌ای است که فرد آدمی با پدر دارد[۲۵]». همین امر است که موجب اهمیت چهره‌ی پدری می‌شود، زیرا دو احساس متضاد در یک فرد یا مطلوب واحد جمع می‌آیند. به‌همین‌جهت نیز چهره‌ی پدری محور اصلی انطباق هویت طفل در مرحله‌ی عقده‌ی ادیپ می‌شود. این مهراکین است که زیروبم اساسی احساسات آدمی را در سطح ضمیر ناآگاه تعین می‌بخشد. مهراکین نسبت به پدر حاکی از رابطه با «پدری اصلی» است که طی خیانتی دیرینه به هلاکت رسیده‌است. مهراکین ساحت واقعی شور آدمی است، شوری که عشق و نفرت را تنگاتنگ یکدیگر قرار می‌دهد و آن‌ها را از هم جدایی‌ناپذیر می‌سازد(موللی، ۱۳۸۶: ۸۵). همان‌گونه که در بالا آورده شد، این رابطهٔ دوگانه را می‌توان در داستان رستم و سهراب و نمایشنامه **کوهولین** مشاهده کرد.

ت) مورد آخر از سلسله مضامین این دو متن در مقاله‌ی حاضر که می‌توان به آن نگاه روان‌کاوانه داشت، توجه به برآورده شدن و ناکام ماندن آرزوهای کودکوار ما(به‌عنوان خواننده)، در طول این دو اثر حماسی است. بدین‌معنی که سهراب در **شاهنامه**، و کانلاخ یا جنگجوی جوان در نمایشنامه **کوهولین** حکم «نهاد[۲۶] آرزومند» را در دستگاه شخصیت ما دارد. (البته شایان‌ذکر است این مورد در شخصیت سهراب نمود بیشتری به نسبت شخصیت کانلاخ دارد.)

فردوسی به زیبایی آرزومندی‌های «نهاد کودکوار» خواننده را برآورده می‌کند؛ آن‌هنگام که سهراب، کمر رستم را بر زمین می‌کوبد و نشان می‌دهد که می‌تواند او را از پای درآورد- اما بنا به هر دلیلی این کار را نمی‌کند.- این‌زمان آرزوی کودکوار ما برآورده می‌شود، ولی این کامیابی دیری نمی‌پاید و با مرگ سهراب تمام می‌شود، مرگ سهراب، دیگر مرگ یک پهلوان نیست، بلکه آن مرگِ آرزومندی‌های ماست. مرگ خواستن‌های ما. این پایان‌دردناک تجسم نهیب «وجدان سرکوب‌گر» ماست. ما با سهراب پروبال می‌گیریم، به اوج قدرت می‌رسیم و بر جایگاه پدر تکیه می‌زنیم و در نهایت تقدیر بدفرجام ما فرا می‌رسد و ما را از سریر قدرت به زیر می‌کشد.

اگر در نمایشنامه‌ی **کوهولین** هم مرگ جنگجوی جوان را مرگ آرزومندی‌هایمان درنظر بگیریم، سوال این است که اگر آن‌طور که گفته می‌شود این دو داستان را تراژدی یا غم‌نامه درنظر گیریم، آیا جایز است که ما به حال این دو پهلوان جوان که این‌گونه سینه‌شان به دست پدر دریده شده بگرییم یا نه؟ اگر بخواهیم از منظر روان‌کاوی به این پرسش پاسخ دهیم، باید بگوییم از آن‌جاکه نیاز رقابت با پدر و تصاحب جایگاه او یک نیاز طبیعی در کودک است و داستان زندگی، سراسر همین جنگ و جدال‌های پدران و پسران (مادران و دختران) است، این عقوبت، عقوبتی درخور، برای خواهشی طبیعی نیست و اگر کشته شدن سهراب و کانلاخ آن‌چنان‌که نتیجه گرفته شد، مرگ آرزومندی‌های ماست، پس گریستن به حال آن‌ها -که درحقیقت گریستن بر احوال خودمان است- نیز رواست و فی‌الجمله این بیت فردوسی صادق است که می‌گوید:

اگر مرگ دادست بیداد چیست　　ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟

(شاهنامه، ۱۳۸۲:ج۲/ ۱۶۹)

فردوسی در این ابیات با زبان «فرامن[۲۷]» خود سخن می‌گوید و البته با همین زبان نیز عاقبت

این داستان را رقم می‌زند. عاقبتی که گرچه تلخ و دل‌گداز است ولی می‌تواند پذیرفتنی و مقبول نیز باشد. فرامنی که فردوسی با آن قضاوت می‌کند و فرامنی که رستم نماد آن است، همان بُعد اجتماعی شخصیت ماست؛ همان بایدها و نبایدهایی است که برای زندگی اجتماعی ضروری است و شکل‌گیری یک جامعهٔ مدنی بر آن استوار است. آن‌جا که پس از قتل سهراب در **شاهنامه** و کشته شدن کانلاخ در نمایشنامه **کوهولین** شاهد اضطراب و ندامت شخصیت پدر هستیم درواقع با مفهوم «فرامن» روبه‌رو هستیم. «از نظر فروید، فردی که مرتکب عملی شده که با اخلاقیات اجتماع مغایرت دارد، به بروز نوعی رفتار جبرانی به طور مداوم دست خواهد زد تا دامن خود را از آلودگی بزداید.» (شفیع‌آبادی، ۱۳۸۶: ۵۷) که این آلودگی‌زدایی را می‌توان در آن بخش از **شاهنامه** که رستم در عین پشیمانی به‌دنبال نوش‌دارو است، بررسی کرد. همان‌گونه که کوهولین مضطرب خود را به دست آب و موج‌های آن می‌سپارد. حال با این توضیح اگر بپذیریم که رفتار سهراب و کانلاخ آن‌چنان‌که گفته شد، نماد آرزومندی‌های ماست، پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که سهراب و کانلاخ حکم نهاد آرزومند را در دستگاه شخصیت ما دارند و اگر بپذیریم «رستم» و «کوهولین» همانا نماد عقوبت، بایدها، نبایدها و ترس‌هایی هستند که همیشه در شخصیتمان جاری است، باید گفت «رستم» و «کوهولین» حکم «فرامن» را در ساختمان شخصیتمان دارد.

حال اگر این‌گونه به ماجرا بنگریم، در این دو متن، پدر نماد فرامن است و پسر نماد نهاد و نبرد پدر و پسر، نبرد میان فرامن و نهاد است. با این دیدگاه اگر پدر در این نبرد پیروز می‌شود؛ یعنی فرامن پیروز می شود و اگر پسر شکست می‌خورد؛ یعنی نهاد شکست خورده است. و این همان چیزی است که برای تکوین یک تمدن لازم است. برای شکل‌گیری یک تمدن لازم است که افراد غرایز، خواسته‌ها و تمنیات خود را به سودِ منافع جامعه بازداری کنند. هرچند پیامد این بازداری‌ها ممکن است حرمان، درد و رنج‌های روانی باشد؛ این ترجمان ادعای فروید است که می‌گوید: «روان‌رنجوری بهای تمدن است.» با این دید نسبت به این دو داستان، کشتن پسر به دست پدر شاید نه‌تنها عادلانه، بلکه ضروری نیز باشد.

نتیجه‌گیری

بررسی نمونه‌های ذکرشده نشان می‌دهد آثار ادبی به‌ویژه آثار حماسی از جنبه‌های گوناگون قابل کاوش و تحلیل است. به جهت این‌که مسایل روان‌شناسی در آفرینش شخصیت ها و مضامین آن نقش به‌سزایی دارند و نکات بسیار دقیقی را در این حیطه در خود جای داده‌اند که کشف آن‌ها نگاهی موشکافانه نیاز دارد.

در پاسخ به سؤال اصلی این پژوهش– مضامین داستانی و عملکرد شخصیت‌ها در دو اثر موردبحث، چگونه در چارچوب علم روان‌شناختی و نقد روان‌کاوانه قابلیت تطبیق و بررسی را دارند؟

الف) رویارویی پدر و پسر به عنوان خط اصلی داستان، که این مضمون آشکارا با نظریه‌ی عقده‌ی ادیپ هماهنگ است و هم این‌که در هر دو پسر کشته می‌شود و مقوله‌ی پسرکشی در روان‌کاوی مطرح می‌شود.

ب) اجتناب‌ناپذیری سرنوشت انسان و بی ثمر بودن ایستادگی در برابر آن، و توجه به این نقطه‌نظر فروید که این را تقدیری می‌داند که طبیعت در نهاد ما گذاشته است.

پ) عاطفه‌ی دوگانه‌ی شخصیت‌ها نسبت به هم، که این دوگانگی در علم روان‌کاوی دوسوگرایی یا مهراکین نامیده می‌شود و قابل‌بررسی است.

ت) تطبیق رفتارها و عملکرد شخصیت‌ها با مفاهیم اساسی علم روان‌کاوی (ازجمله نهاد و سوپرایگو). آن‌جا که سهراب آرزومندی‌های کودک‌وار خواننده را برآورده می‌کند و هم‌چنین آن بخش از داستان‌ها که به اضطراب درونی و رفتارهای جبرانی پدر به عنوان سوپرایگو یا فرامن پرداخته می‌شود.

در پایان شایان‌ذکر است که نگاه صرفا روان‌کاوانه به روح و روان هنرمندان و آثارشان امر مطلقی نیست؛ و برخی صاحبان اندیشه این نگاه مطلق را رد می‌کنند. اما همان‌گونه که در مقدمه پژوهش آمده‌است، مزیت نگاه بین‌رشته‌ای و ورود علومی چون روان‌کاوی به ادبیات می‌تواند نیازهای خواننده امروز را برآورده‌سازد و در فرایند تولید و نوآوری بسیار مؤثر باشد.

توصیه به پژوهشگران آتی

چشم‌اندازهای زیر بر پایه‌ی دستاوردهای این تحقیق، برای پژوهشگرانی که بخواهند کاری را در ادامه یا هم‌راستا با آن به انجام برسانند، پیشنهاد می‌شود:

- ✓ نقدوبررسی روان‌کاوانه در مورد سایر شخصیت‌های **شاهنامه** مانند اسفندیار، سیاوش و ...
- ✓ بررسی شخصیت‌های این داستان و شخصیت‌های اسطوره‌ای و نمایشی دیگر از سایر دیدگاه‌های بین رشته‌ای نظیر نشانه‌شناسی، جامعه‌شناسی و...
- ✓ نظر به گسترش نظریه‌های روان‌شناسی در دهه‌های اخیر و طرح نظریه‌های نوین؛ بررسی این داستان از منظر نظریه‌های نوین توصیه می‌شود.
- ✓ نقدوبررسی روان‌کاوانه شخصیت‌های اسطوره‌ای و نمایشی دیگر و مقایسه آن با آثار فرهنگ‌های دیگر پیشنهاد می‌شود.

■ پی‌نوشت‌ها

۱- زیگموند فروید در مقاله «شرحی کوتاه درباره روانکاوی» (۱۹۲۴) می‌نویسد: اکنون روان‌کاوی می‌افزاید که بخشی دیگر از فعالیت خلاقانه ذهن که فوق‌العاده ارزشمند تلقی می‌شود، وظیفه دارد آرزوهای انسان را محقق سازد و به‌عبارتی، جایگزین ارضای آن آرزوهای سرکوب‌شده‌ای می‌شود که از زمان کودکی به‌صورت کام‌نیافته در روح هریک از ما وجود دارند. ازجمله این آفریده‌ها -که همواره حدس زده می‌شده‌است با ضمیر ناخودآگاه و فهم‌ناشدنی در ارتباط‌اند- اسطوره‌ها و آثار برآمده از تخیل (یعنی آثار ادبی) و آثار هنری هستند. درحقیقت، پژوهش‌های روان‌کاوانه انبوهی از بصیرت‌ها را در حوزه اسطوره‌شناسی و ادبیات‌شناسی و روان‌شناسی هنرمندان حاصل آورده است. کافی است تحقیق آتو رانک را به‌منزله یک نمونه ذکر کنیم. ما نشان داده‌ایم که اسطوره‌ها و قصه‌های پریان را می‌توان هم‌چون رویا تفسیر کرد.

۲ – Comprative literature

۳ – Villemain

۴ – Psychoanalysis

۵ – Projection

۶ – Hallucination

۷ – Phantasy

۸ – Dream

۹ – Neurosis

۱۰ – Drive

۱۱ – فروید اصطلاح «خود Ego » را برای اشاره به حوزه‌ای از روان به‌کار می‌برد که تحت‌سیطره «اصل واقعیت» قرار دارد و «مظهر خرد و مآل اندیشی» است، زیرا تحرکات غریزی را تعدیل می‌کند(پاینده، ۱۳۸۲: ۸).

۱۲ – Oedipus complex

۱۳ – Totem unel Tabu

۱۴ – Serge Leclaire

۱۵ – A child is being killed, on primary narcissism and the death

۱۶ – Mary Balmary

۱۷ – The sacrifice prohibited

۱۸ – Jacques Bril

۱۹ – The murder of the son

۲۰ – Peter Widmer

۲۱– Tells Geschoss

۲۲– Ambivalenz

۲۳– Eugen Bleuler

۲۴– Libido لیبیدو (زیست‌مایه) ازنظر زیگموند فروید عاملی غریزی است و پر از انرژی در درون نهاد که تمایل به بقا و فاعلیت دارد. به‌نظر او لیبیدو انرژی روانی–جنسی است.

۲۵– اشاره است به نظریه‌ی فروید راجع به منشأ احساس گناه در کتابی به نام **توتم و تابو**.

۲۶– id. مجموعه غرایز و آرزومندی‌های ماست که طبیعت به شکل ژنتیک به ما عطا کرده، در نتیجه «نهاد» بُعد فردی شخصیت است که بدون تأثیرپذیری از دیگران در ما شکل گرفته است.

۲۷– super ego

■ فهرست منابع

۱. آدلر، آلفرد. (۱۳۷۰). **روانشناسی فردی**، حسن زمانی شرفشاهی، تهران، نشر تصویر.

۲. اسون، پل–لوران؛ (۱۳۸۶)، **واژگان فروید**، ترجمه: کرامت موللی، چاپ سوم. تهران: نشر نی.

۳. پاشایی(۱۳۸۹). **نشریه مطالعات ادبیات تطبیقی**. سال چهارم. شماره(۱۳): صص۴۳–۳۳.

۴. خالقی مطلق، ج ، (۱۳۹۳)، **داستان رستم و سهراب**، تهران، نشر سخن.

۵. فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۲)، **شاهنامه**، ج ۲، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

۶. فروید، زیگموند، (۱۳۸۵)، **تفسیر خواب**، ترجمه شیوا رویگران، ص ۱۳۰– ۱۴۰ ،تهران: مرکز.

۷. فروید، زیگموند. (۱۳۸۲) **فصلنامه ارغنون**، ترجمه حسن پاینده. شماره (۲۱): صص: ۱–۲۳.

۸. شفیع آبادی، عبدالله و غلامرضا ناصری. (۱۳۸۶). **نظریه‌های مشاوره و روان‌درمانی**، چاپ سیزدهم، تهران، نشر دانشگاهی.

۹. فیست، جیس. (۱۳۸۴)، **نظریه‌های شخصیت**، ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: روان.

۱۰. قربانی پور، زهرا. (۱۳۹۲)، **فصلنامه نقد مطالعات ادبی**. شماره (۳۲). صص: ۱۴۱–۱۵۹.

۱۱. مجتهدی، سید حسین(۱۳۹۴)، **فصلنامه فرهنگی اجتماعی سیاووشان**، شماره اول.

۱۲. مهندس پور و پورجعفر. (۱۳۸۴). **نشریه هنرهای زیبا**. شماره (۲۳): صص ۱۰۳–۱۰۸.

۱۳. مجتهدی، حسین. (۱۳۹۲). برگرفته از سایت انسان شناسی و فرهنگ.

۱۴. مورن، ادگار. (۱۳۷۹). **درآمدی بر اندیشه پیچیده**، ترجمه افشین جهاندیده، تهران، نشر نی.

۱۵. وطن خواه، محمد. وطن خواه، رضوان. (۱۳۹۱). برگرفته از سایت تبیان.

۱۶. ولک، رنه. آوستن وارن. (۱۳۸۲). **نظریه ادبیات**، ترجمه ضیا موحد و پرویز مهاجر، انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۷. ییتز، ویلیام باتلر. (۱۳۵۴). **کوهولین**. ترجمه مسعود فرزاد، انتشارات محمدی.

۱۸. خطیب، حسام. (۱۹۹۹ م). آفاق الادب المقارن. دمشق.

۱۹. غنیمی هلال، محمد. (۱۳۷۳). **ادبیات تطبیقی**. ترجمه و تحشیه مرتضی آیت الله زاده شیرازی، چاپ اول، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۲۰. ندا، طه. (۱۳۸۳). **ادبیات تطبیقی**. ترجمه هادی نظری منظم. چاپ اول. نشر نی.

تحلیل زبان شاعرانه‌ی دو نمایشنامه از بهرام بیضایی

مصطفی مختاباد [نویسنده مسوول]

فاطمه فلاح

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۰۶/۲۴ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۱/۰۲

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد با عنوان «تحلیل زبان شاعرانه‌ی نمایشنامه‌ای ایرانی دهه هفتاد و هشتاد» است. این پایان‌نامه به راهنمایی دکترمصطفی مختاباد و با مشاوره‌ی دکترمحمدجعفر یوسفیان نوشته شده و در سال تحصیلی ۹۳- ۹۲ در دانشکده‌ی‌هنر دانشگاه‌تربیت‌مدرس از آن دفاع شده است

تحلیل زبان شاعرانه‌ی دو نمایشنامه از بهرام بیضایی

مصطفی مختاباد استاد گروه ادبیات‌نمایشی، دانشکده هنرومعماری، دانشگاه‌تربیت‌مدرس، تهران

فاطمه فلاح دانشجوی کارشناسی‌ارشد ادبیات‌نمایشی، دانشکده‌هنرومعماری، دانشگاه‌تربیت‌مدرس، تهران

چکیده

نمایشنامه‌ی شاعرانه، عنوانی است که برای برخی متون نمایشی از جمله آثار بهرام بیضایی به‌کار برده می‌شود اما کمتر تحلیل و تعریفی از این‌گونه نمایشنامه‌ها ارایه شده است. این مقاله به دنبال روشی مناسب برای تحلیل این‌گونه نمایشنامه‌ها و به‌خصوص دو نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه** و **شب هزارویکم** اثر بهرام بیضایی است؛ این دو اثر از جدیدترین آثار بهرام بیضایی است که زبان، معنا، موسیقی و نگاه شاعرانه و استعاری دارند. چارچوب نظری‌ای که در این مقاله دنبال شده فرمالیسم و ساختارگرایی به‌خصوص نظرات شکلوفسکی و یاکوبسن است. به‌نظر می‌رسد این مبانی به دلیل توجه ویژه به ادبیات و زبان شاعرانه در فرم و محتوا برای تحلیل این‌گونه نمایشنامه‌ها مناسب باشد. مهم‌ترین دستاورد این مقاله تبیین عناصر زبانی شاعرانه‌ی نمایشنامه‌های بهرام بیضایی و تهیه‌ی الگویی منسجم و ساختاری برای تحلیل همه‌جانبه‌ی زبان شاعرانه‌ی این‌گونه نمایشنامه‌ها است. بنابراین سطح محتوایی، زبانی و ادبی هر اثر تحلیل می‌شود که منجر به ایجاد زبان شاعرانه شده و سپس عناصر سبکی و ساختاری شاعرانه‌ی هر اثر مشخص خواهد شد. تحلیل این نمایشنامه‌ها به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است.

واژگان کلیدی

زبان شاعرانه، نمایشنامه‌ی شاعرانه، بهرام بیضایی، **تاراج‌نامه**، **شب هزارویکم**

مقدمه:

زبان شاعرانه و نمایشنامه‌ی شاعرانه چیست و چه ویژگی‌هایی دارد؟ با چه ساختارها و روش‌هایی می‌توان زبان شاعرانه‌ی یک نمایشنامه را به شکل همه‌جانبه تحلیل کرد؟ این‌ها سؤالات مهم این مقاله هستند.

بنابراین در گام اول سطح محتوایی، نظام‌های اندیشگانی و ریشه‌های شعری معنایی و اندیشگانی نمایشنامه تحلیل می‌شود. در گام دوم سطح زبانی با توجه به فرم و درجه‌ی ادبی بودن تحلیل می‌شود. گاهی در دستور صحنه‌ها نیز زبان برجسته‌ی ادبی و شاعرانه به‌کار رفته یا ممکن است دستور صحنه‌ها شامل ژست‌ها، سکوت‌ها و مکث‌هایی باشد که شاعرانگی دارند. در گام سوم به تحلیل سبک و تبیین عناصر ساختاری آثار پرداخته خواهد شد؛ در نتیجه نگاهی فرمی و ساختاری به هر اثر می‌شود تا زبان شاعرانه‌ی هر نمایشنامه کشف و تحلیل شود.

در ضمن تکنیک‌های مهمی مانند فاصله‌گذاری تحلیل می‌شود. زیرا این تکنیک به دلیل آشنازدایانه بودن موجب شده تا نمایشنامه فرم و زبانی شاعرانه داشته باشد. در ادامه توضیح مفصلی خواهد آمد که آشنایی‌زدایی چرا و چگونه می‌تواند روح شاعرانگی در هر اثر باشد. هر تکنیکی که واقعیت را بزداید و بشکند فراواقع‌گرایانه نامیده شده و به دلیل زدودن واقعیت، نوعی کارکرد شاعرانه در آن مستتر است. بنابراین هرگونه برجسته‌سازی عناصر نمایشی که موجب شاعرانگی، شود تحلیل خواهد شد.

هم‌چنین از نقد سنتی در ایران، یعنی نقد صنایع بدیع لفظی و معنوی به‌عنوان بخشی از کار انتقادی فرمالیست‌ها و ساختارگرایان استفاده شده است.

ضرورت پرداختن به این موضوع کمبود تحقیقات جامع درباره‌ی زبان شاعرانه‌ی نمایشنامه و نمایشنامه‌های ایرانی است.

یکی از مهم‌ترین منابع که به‌طورتخصصی به بحث درباره‌ی زبان شاعرانه پرداخته، کتاب **حرکت تئاتر به سمت شعر** ، اثر طلایه رویایی است که به‌عنوان مأخذ اصلی از آن استفاده شده است.

ملاحظات نظری:

جنبش‌های ادبی‌ای که در قرن بیستم ظهور کردند از جمله فرمالیسم[1] و ساختارگرایی[2] برای تحلیل زبان شاعرانه و ادبی بودن متون، نظریات زیادی ارایه داده‌اند. منبع مناسبی که به درک این دو نظریه کمک می‌کند، کتاب **نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)** اثر مهیار علوی‌مقدم است. فرمالیسم جنبشی روسی است و از مهم‌ترین نظریه‌پردازان آن می‌توان به ویکتور شکلوفسکی[3]، رومن یاکوبسن[4] و تی.اس.الیوت[5] اشاره کرد.

ویکتور شکلوفسکی تلاش‌های بسیاری برای درک بهتر زبان شاعرانه و همین‌طور تبیین ویژگی‌های عمده‌ی زبان شاعرانه انجام داده است. مهم‌ترین نظریه‌ی ادبی او آشنایی‌زدایی است.

«رومن یاکوبسن» را بسیاری اولین نظریه‌پرداز ساختارگرا می‌دانند. نظرات او پیونددهنده‌ی میان فرمالیسم و ساختارگرایی است. شعرشناسی بخش مهمی از مطالعات یاکوبسن است. از دیدگاه او شعرشناسی به مسایل ساختار کلام می‌پردازد و وارد حوزه‌ی «نقد زبان‌شناختی» یا «زبان‌شناسی ساختارگرا» می‌شود.

مبانی نظری فرمالیست:

آشنایی‌زدایی[6]: شکلوفسکی وظیفه‌ی ادبیات را نو کردن تمام فرم‌ها و مفاهیم کهنه می‌داند. از نظر او تکرارِ کاربرد فرم‌های آشنا موجب عادی شدن و آشنا شدن فرم برای خواننده شده و اثر ادبی را پیش‌بینی‌پذیر کرده است؛ در نتیجه باید این عادت‌ها را با نو کردن ساختار و داشتن دریافت‌های جدید زدود.

شکلوفسکی تکنیک‌ها و تمهیداتی برای آشنایی‌زدایی ارایه می‌دهد:
۱- دشوار کردن قالب‌ها ۲- افزایش دشواری و در نتیجه افزایش مدت زمان ادراک حسی۳- ناآشنا کردن مفاهیم آشنا ۴- تحول دایم در آشنایی‌زدایی[۷].
شاید بتوان آشنایی‌زدایی را روح زبان شاعرانه دانست. چراکه در هرگونه تمهید ادبی و شاعرانه که موجب شگفتی شود، می‌توان آشنایی‌زدایی را دید. تکنیک‌های آشنایی‌زدایی به اشکال مختلف به تئاتر سرایت کرده. برتولت برشت[۸] نویسنده- کارگردان آلمانی با به‌کارگیری مفهوم آشنایی‌زدایی، تکنیک فاصله‌گذاری[۹] را ابداع کرد. جدا از نیّت برشت برای ابداع فاصله‌گذاری که در خدمت اهداف سیاسی‌اش بود، این تکنیک احساساتی نیست اما کاربردش شاعرانه و ضدتوهم نمایش و داستان است. آشنایی‌زدایی در فرم، شیوه‌ی اجرا و حتا زبان و کلمات نمایشنامه‌ی شاعرانه می‌تواند بروز یابد.
غیرکاربردی بودن زبان شعر: به‌نظر می‌رسد این ویژگی برگرفته از فلسفه‌ی ایمانوئل کانت[۱۰] درباره‌ی هنر است. او معتقد بود هنر باید خالی از فایده و فایده‌گرایی باشد. هدف نهایی در خرده‌نظام‌های زبان انتقال پیام و ارتباط است امّا زبان ادبی و شاعرانه این‌گونه نیست. یاکوبسن معتقد است «مرز قاطعی میان زبان خودکار، یعنی زبانی که به طور روزمره به‌کار می‌رود و زبان برجسته وجود ندارد که در اصل زبان تحت تسلط شعر است. در بسیاری از موارد، ساختی از زبان برجسته به زبان خودکار راه می‌یابد و تحت فرایند به اصطلاح خودکارشدگی به بخشی از زبان خودکار مبدل می‌شود. کاربرد اشعار، استعارات، کنایات و جز آن در زبان روزمره، نمایانگر کاربرد نقش شعری در زبان خودکار است.» (سجودی، ۱۳۸۰: ۱۰۲)
انواع هنجارگریزی در زبان: هنجارگریزی هرگونه انحراف از زبان معیار و هنجار را دربر می‌گیرد؛ امّا در برخی موارد هنجارگریزی‌ها، ادبی و شاعرانه محسوب می‌شود؛ هنجارگریزی به دلیل ربط مستقیمی که با آشنایی‌زدایی دارد، انتخاب شده تا یکی از روش‌هایی را که می‌تواند منجر به آشنایی‌زدایی شود به شکل شفافی نشان بدهد. زبان شاعرانه بیشترین هنجارگریزی را دارد و درواقع می‌توان گفت شعر اتفاقی است که در زبان رخ می‌دهد و نه تنها رستاخیز واژه‌ها بلکه شورش واژگان علیه نظام مسلط زبان است.
کوروش صفوی بر اساس نظریات لیچ هشت نوع هنجارگریزی در زبان را مشخص کرده: واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی، زمانی.[۱۱]
مبانی نظری ساختارگرایی:
شعرشناسی یاکوبسن و نقش‌های زبان: یاکوبسن در مقاله‌ی «زبان‌شناسی و شعرشناسی» شش نقش عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی و ادبی برای زبان برمی‌شمارد.
یاکوبسن در مورد کارکرد شعری زبان می‌گوید: «وقتی که ارتباط کلامی صرفاً به سوی پیام میل می‌کند، یعنی وقتی که پیام به خودی خود کانون توجه می‌شود، آن موقع است که زبان کارکردی شعری دارد. این کارکرد زبان با ملموس‌تر کردن نشانه‌ها، تفکیک بنیادین بین نشانه‌ها و اشیاء را تشدید می‌کند؛ بنابراین زبان‌شناسی در بررسی کارکرد شعری زبان نمی‌تواند به حوزه‌ی شعر بسنده کند.» (فالر، ۱۳۹۰: ۷۷) زبان شاعرانه می‌تواند از هرکدام از این نقش‌ها برای افزودن بر شاعرانگی استفاده کند. البته نقش ادبی از دیگر نقش‌ها بهتر این کار را انجام می‌دهد. این‌جا یاکوبسن به شکل قاعده‌مندی نشان می‌دهد که چگونه زبان شاعرانه کاربردگرا نیست و معطوف به لذت و درکی شهودی از زبان است.
معنا: خلاف فرمالیست‌ها که توجهی به معنا نداشتند، ساختارگرایان رویکرد و توجهی تازه به معنا دارند. هدف اصلیِ به کارگیری زبان انتقال معناها است. این هدف در شعر، به آن‌گونه محوریت

ندارد که در گفتار روزمره مهم است. «ساختارگرایی توجه خود را به موقعیتی متمرکز می‌کند که معنا را ممکن می‌کند و نه خود معنا. ساختارگرایی می‌کوشد از ساختارهایی که حاملان واقعی معنا هستند و روابط متفاوت بین عناصر این ساختارها، تصویری به دست دهد. ساختار است که امکان ظهور معنا را فراهم می‌کند.» (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۶۶)

صنایع ادبی (بدیع لفظی و معنوی):

در سنت نقد کلاسیک فقط بررسی صنایع بدیع لفظی و معنوی کافی بوده تا درجه‌ی ادبی اثر مشخص شود. البته شاید بتوان تحلیل با استفاده از صنایع بدیع لفظی را به‌نوعی با نقد فرمالیستی تطبیق داد اما این نوع نقد برای نقد فرمالیستی کافی نیست و فقط به‌عنوان بخشی از کار نقد صورت‌گرایانه به این نوع نقد توجه شده. در تحلیل صنایع لفظی با صورت و فرم که حاصل تکرار است روبه‌رو می‌شویم و شامل: وزن، قافیه، تکرار کامل، انواع سجع، انواع جناس، واج‌آرایی است. لازم‌به‌ذکر است تکرار در سطح آوایی و واژگان گاه تولید معنا می‌کند.

توجه به معنا شامل بخش عمده‌ای از نظریات یاکوبسن به‌عنوان یک ساختارگرا است. صنایع بدیع معنوی نیز به تحلیل بخش معنایی اثر می‌پردازد؛ ساختارگرایی از این نظر با صنایع بدیع معنوی ارتباط و نزدیکی دارد. باید گفت این صنایع بیش از صنایع لفظی در شاعرانگی اثر تأثیر گذارند. چه‌بسا آثاری که موزون نوشته شده‌اند اما به دلیل تهی بودن از معنای شاعرانه نمی‌توان آن‌ها را اثری شاعرانه نامید. درواقع باید میان نظم و شعر تمایزی در نظر گرفت که همان معنای شاعرانه و تخیل است. به‌همین‌دلیل خطر بزرگی است که فقط با نظریات فرمالیستی یک اثر را تحلیل کرد؛ زیرا باعث غفلت از محتوا می‌شود، غافل از آنکه این دو از هم جداشدنی نیستند. فرم و لفظ فقط می‌تواند تأثیر شاعرانگی را بیشتر کند. صنایع بدیع معنوی شامل: استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه، ایهام، نماد، اغراق، تضاد و پارادوکس، حس‌آمیزی و تصویرسازی‌های شاعرانه است.

بنابراین نو شدن در زبان و فرم (آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی، تکنیک‌های جدید، آوانگاردیسم...)، دور بودن از کاربردگرایی و توجه ویژه به معنا ویژگی بزرگ آثار شاعرانه است.

بهرام بیضایی، در جست‌جوی زبانی نو:

نمایشنامه‌های بهرام بیضایی بسیار متأثر از سنت‌های نمایشی ایرانی ازجمله تعزیه، سیاه‌بازی و نمایش تخت‌حوضی است. بعید نیست که زبان او تحت‌تأثیر انواع نمایشی و موضوعات تاریخی‌ای باشد که برمی‌گزیند. وی در این نمایش‌ها از واژگان و دستور زبانی استفاده کرده که بستر تاریخی اثر را نمایش دهد. درواقع در زبان این‌گونه از آثار او باستان‌گرایی وجود دارد که موجب برجسته شدن زبان ادبی و تشخّص سبکی وی شده است. زمینه‌های اسطوره‌ای و تاریخی به همراه زبان فاخر آثار او موجب فضا و حس حماسی و باشکوه درآثارش و حتا نوشتاری ریتمیک و موسیقایی شده‌اند.

او خودش درباره‌ی زبان نمایشی‌اش می‌گوید: «من در جست‌وجوی زبانی هستم که از مینیاتور، اساطیر و تمدن ایرانی، تعزیه و تماشا (نمایش تخت‌حوضی و انواع نمایش‌های میدانی) الهام گرفته باشد.» (خلج، ۱۳۸۱: ۲۱۲)

نمایشنامه‌ی تاراج‌نامه:

متن این نمایشنامه یکی از ثقیل‌ترین متون نمایشی بیضایی است. سرتاسر نمایش، به‌خصوص زمانی که شخصیت تاتار وارد نمایش می‌شود او از واژگان غریب و دشوار، زبان و واژگان مغولی و ترکی استفاده کرده که گاه فهم نمایش را به تأخیر می‌اندازد و آن را بسیار دشوار می‌کند.

نمایشنامه ذیل **تاریخ جهانگشای** عطاملک جوینی است. این کتاب در قرن هفتم و در زمان سلطه‌ی سلجوقیان نوشته شده، دوره‌ای که نثر مصنوع و فنی برای نوشتن کتاب‌های ادبی و تاریخی

استفاده می‌شد؛ به‌نظر می‌رسد نثر نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه** به تبعیت از **تاریخ جهانگشا**، دشوارتر و متکلف‌تر از نثر دیگر نمایشنامه‌های بیضایی شده است.

خلاصه‌ی نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه**: آران و نوتک دختر و پسر جوانی هستند که در بحبوحه‌ی حمله‌ی مغول بی‌آنکه از هویت یکدیگر باخبر باشند به هم برخورد کرده‌اند. نوتک نوجوانی است که لباس زنان پوشیده، آران دختری است لباس مردان بر تن کرده؛ این دو امیدوارند به این روش جان سالم از جنگ به در برند. آران و نوتک اسیر مغولی می‌شوند که در نهایت با تجاوز به آران این دو را بی‌حرمت می‌کند ولی نوتک مغول را می‌کشد و با آران مسیری پرخطر را برای نجات در پی می‌گیرد...

سطح محتوایی و معنایی نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه**: درونمایه، موضوع، اندیشه و معناهای کلی یک اثر محتوای نهایی هر اثری را می‌سازد. هر اثر علاوه بر درونمایه و اندیشه‌ی کلی و مسلط، درونمایه و مضامین جزیی زیادی دارد.

درونمایه‌ی کلی **تاراج‌نامه** این‌چنین است: در زمان حمله‌ی تاتارها، اختلاف‌های عقیدتی و پوچ درون کشور و در نتیجه آماده نبودن مردم در برابر دشمن، بیش از غارت تاتار به مردم آسیب زد. راه نجات و سازندگی ایران از زمانی شروع شد که مردان و زنانی جنبش‌هایی هرچند کوچک را آغاز کردند. این اثر خرده درونمایه‌هایی نیز دارد. ازجمله: حرمت زنان باید نگه داشته شود و باید به آنان آزادی اندیشه داده شود.

بهرام بیضایی برای رساندن و تولید این معنا زبانی پیچیده، چندلایه و شاعرانه انتخاب کرده. درک این معنا در شیوه‌های بیانی او همواره به تأخیر می‌افتد. شخصیت‌ها با غیرمستقیم‌ترین شیوه‌ها منظور خود را می‌رسانند. حتا برای انتقال معنا بهرام بیضایی مانند یک شاعر دست به ابداع واژگان جدید زده. گفت‌وگوها سویه‌های کاربردی کمی دارند، یعنی فقط به انتقال پیام منجر نمی‌شود بلکه همان‌طور که یاکوبسن می‌گوید نقش ادبی زبان برجسته است و در نتیجه‌ی این دید زبان میل به شاعرانگی و تولید معناهای شاعرانه دارد. به‌این‌منظور از صنایع بدیع معنوی استفاده‌ی زیادی شده. صنایع بدیع معنوی: صنایع بدیع معنوی مانند کنایه، ایهام، تشبیه، استعاره، تضاد، پارادوکس و حسن تعلیل در این نمایشنامه به‌کار رفته که تازه هستند. کنایه: «خورجینم پر از مرگ است.» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۴۷) کنایه از چیزی در خورجین نداشتن و سرنوشت رو به نابودی. ایهام: ایهام در بدیع معنوی و شعر سنتی به‌کار بردن کلمه‌ای است که دو معنا دارد و معنای ظاهری آن به‌کار برده شده امّا معنای دوم آن مدنظر است. «صاحب‌دعوتی را پرسیدند از کار مطربان؛ پاسخ آمد که اهل اعرافند.» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۲۱) اعراف ایهام معنایی دارد؛ هم به معنای جایی میان بهشت و دوزخ است و هم جای بلند و رفیع؛ می‌تواند هر دو معنا را در جمله در نظر داشت. در ضمن اعراف نام سوره‌ای از **قرآن** را به ذهن متبادر می‌کند. تشبیه: بیضایی در **تاراج‌نامه** تشبیه‌های زیبا و تازه‌ای به‌کار برده. تازگی این تشبیه‌ها دلیل بر ادبی بودن بیشتر آن‌ها است. چرا که این‌گونه تشبیه‌ها بر اثر کاربرد زیاد خودکار نشده‌اند بلکه به دلیل تازگی‌شان خاصیت آشنایی‌زدایانه دارند. گاهی در این تشبیه‌های شاعرانه، جان‌بخشی نیز وجود دارد. مثال: «سرنوشتی‌ام مچاله و خط‌خورده. طوماری‌ام پریش، ولی نه با غلطی بیش از آن‌که دارم.» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۸۴) تضاد و پارادوکس: در نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه** ساختار بسیاری از جملات بر پایه‌ی تضاد و پارادوکس‌های شاعرانه شکل گرفته. مثال: «اهل ظاهر باطلند و باطنیان حقیقت ظاهر. و در بهتم از اباحتی ملول‌ترم یا ملامتی. که این زنده می‌خورد و آن مرده بر دار می‌کند.» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۸) ظاهر و باطن، حقیقت و باطل، زنده و مرده تضاد دارند. این نوع پارادوکس‌ها در جای‌جای نمایش وجود دارد. این نوع تضادها نوعی موسیقی معنوی در آثار وی ایجاد کرده است و به نمایش ریتمی تندتر داده است.

تعابیر شاعرانه: گاهی جملاتی به‌غایت شاعرانه در **تاراج‌نامه** به چشم می‌خورد که بسیار سخت است که توضیح داده شود به چه علتی شاعرانه‌اند. یا ممکن است در آن هیچ صنعت ادبی‌ای به‌کار نرفته باشد، ولی به دلیل عاطفه‌ی بالای جملات، فکر و اندیشه و جهان‌بینی عمیق و شاعرانه که در آن‌ها است، زیبایی معنایی برخاسته از کل جمله، حس نوستالژیکی که برمی‌انگیزد، شیوه‌ی بیانی خاص یا قرار گرفتن در بافتی خاص، شاعرانگی داشته باشد. به قول یاکوبسن زبان به دلیل در مرکز قرار گرفتن پیام، نقش شعری و ادبی به خود گرفته. مثال: «از در بیرون زدم، از هرم کوره‌ی تش، از خانه‌ی کودکی‌ام؛ و هیچ چیز شبیه قصه‌های مادربزرگ نبود.» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۷)

سطح زبانی نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه**، انواع هنجارگریزی: انواع هنجارگریزی به شکلی دیگر به زبان بیضایی کیفیت آشنایی‌زدایانه داده و در نتیجه روح شاعرانه‌ای در آثارش ایجاد کرده. اگرچه او با ایجاد بافت زبانیِ تاریخی، آرکائیک و به‌طورخاص مغولی در نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه** قصد داشته اثر را واقع‌گرایانه‌تر کند اما فقط کاربردی و برای ایجاد توهم واقعیت تاریخی نیست بلکه به دنبال امکانات جدید زبانی است تا مخاطب را با زبان غافلگیر کند. بیضایی با این بافت زبانی و هنجارگریزی‌ها به ایجاد موسیقی و معنا و ناآشناکردن زبان به آثارش وجه شاعرانه داده‌است.

۱- هنجارگریزی گویشی: این نوع هنجارگریزی زمانی رخ می‌دهد که نویسنده واژه‌ها یا ساخت‌هایی غیر از زبان یا گویش هنجار را وارد زبان فارسی اثر خویش می‌کند. شاید به‌این‌دلیل که این نوع هنجارگریزی می‌تواند آشنایی‌زدایانه به‌کار رود و درک مخاطب را از اثر به تعویق بیندازد و طولانی کند، کارکردی شاعرانه محسوب می‌شود. به‌همین‌دلیل گفت‌وگوهای تاتار که پر از واژگان و افعال ترکی و مغولی است قاعده‌گاهی گویشی محسوب می‌شود.

۲- هنجارگریزی آوایی: بیشترین هنجارگریزی آوایی به دلیل وجود واژگان بیگانه‌ای است که در اثر به‌کار رفته و ضرورت‌های زبانیِ زبان دوم (مغولی) در اثر است. به‌طورمثال وجود سه صامت ساکن که پشت هم باشند در واژگانَ زبانِ فارسی متداول نیست امّا گاه واژگانی در این اثر وجود دارد که دارای این ویژگی است. مثال: بَغْلْتاق

صامت «ق»، «ج» و مصوت کوتاه «و»، زیاد در این اثر به‌کار رفته. این میزان زیاد از بسامد و کاربرد این واج‌ها در زبان فارسی رخ نمی‌دهد. بنابراین از نظر آوایی برای مخاطب فارسی‌زبان بیگانه و غریب به‌نظر می‌رسد. «تو یالغانجی یالقوز جنج.» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۶۴)

۳- هنجارگریزی نحوی: ساختار نحوی جملات از ساختار نحوی هنجار نثر زبان فارسی فاصله گرفته و به ساختار نحوی شعر نزدیک شده. در ساختار نحوی شعر به ضرورت وزن و آهنگ ابیات، در ارکان جمله جابه‌جایی رخ می‌دهد؛ در نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه** نیز بنا به ضرورت موسیقایی و زیبایی‌شناسانه، در ارکان جملات جابه‌جایی رخ داده است. به‌طورمثال در ترکیب عزیزتر کسان: جابه‌جایی صفت و موصوف رخ داده است.

۴- هنجارگریزی زمانی: باستان‌گرایی در تاراج‌نامه هنجارگریزی زمانی محسوب می‌شود. واژگان، نحو و ساخت‌هایی در نمایشنامه به‌کار رفته که در زبان خودکار امروزین متداول نیست. باستان‌گرایی به نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه** لحنی حماسی و آهنگی پرشکوه و سبکی فاخر داده است.

۵- هنجارگریزی واژگانی: نمایشنامه‌های بیضایی و از جمله، نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه** ازنظر گنجینه‌ی واژگان بسیار غنی است. نویسنده واژگان را در معنا و جایگاهی به‌کار می‌برد که دست بردن به آن موجب برهم خوردن نظم و فرم و معنای اثر می‌شود. واژگان اغلب در فارسی معیار یا زبان عامه و به‌قولی زبان دم‌دستی کاربرد ندارند، بلکه مثل واژگان یک شعر با وسواس انتخاب شده‌اند.

نویسنده نیز گاه به ابداع و یا واژه‌سازی (حتا واژه‌بازی) دست زده یا از ترکیبات بدیعی استفاده کرده. ازجمله الله‌تنگر: ص ۱۱؛ قسم‌باز: ص ۱۱؛ صحنه‌یار: ص ۵؛ خونْ‌مباح: ص ۷؛ صحنه‌پا: ص

۱۷؛ تیغْناشناس: ص ۲۰؛ شادی‌خانه: ص ۲۱؛ خنده‌خانه: ص ۷۱؛ کافْرگیسو: ص ۸۶.

سطح ادبی نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه**:

هنجارگریزی معنایی: هرگونه آرایه‌های ادبی بدیع معنوی معنایی در حوزه‌ی هنجارگریزی معنایی قرار می‌گیرد. استعاره، تشبیه، تضاد، ایهام، کنایه، اغراق، حس‌آمیزی و ... در این حوزه قرار می‌گیرند.

هنجارگریزی معنایی یا به‌بیانی صنایع بدیع معنوی معنایی، بیشترین دلیل برای خیال‌انگیزی و شاعرانگی متن نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه** بوده است. تقریباً در هر جمله از نمایشنامه یک صنعت ادبی به‌کار رفته و نیمی از این صنایع ادبی در چارچوب بدیع معنوی‌اند.

صنایع بدیع معنوی لفظی در نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه**:

تکرار: مبنای بسیاری از آرایه‌های ادبی لفظی، تکرار است. تکرار و آرایه‌های مربوط به آن، یکی از آرایه‌های پرکاربرد در نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه** است. گاهی این تکرار کامل است که ازنظر معنایی منجر به تأکید شده. گاهی تکرار از طریق سجع، جناس و واج‌آرایی است. موسیقی بیرونی گاهی منجر به معنای درونی و خیال‌انگیزی شده‌است. برای مثال تکرار واجی ممکن است خود سبب خیال‌انگیزی و ایجاد معانی در جمله شود.

بیضایی نیز به خیال‌آفرینی این صنعت ادبی توجه داشته و صنایع وابسته به تکرار را فقط برای زینت‌بخشی آثارش به‌کار نگرفته، بلکه معنا و هدف دیگری را نیز دنبال می‌کرده. مثال: «اهل ذمه مذمومند و لفظشان منضم نیست جز به ذم.» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۷) تکرار «ز»، صدای وزوز را به ذهن تداعی می‌کند.

تکرار می‌تواند کارکردهای متفاوتی داشته باشد: ۱- حضور چندباره‌ی یک واژه‌ی کلیدی، ممکن است آن واژه را به یک رمز بدل کند و حضور آن، هم‌زمان معنا را به ذهن تداعی کند. واج‌آرایی و تکرار یک واج خاص می‌تواند معنا به ذهن متبادر کند. ۲- کارکرد دیگر تکرار استحکام بخشیدن به ساختار اثر است. ۳- کارکرد دیگر تکرار، تأکید گذاشتن بر روی برخی معانی یا امور است. ۴- تکرار موجب آهنگین شدن، ریتم بخشیدن است و تأثیر موسیقایی دارد.

تکنیک فاصله‌گذاری: برشت با استفاده از مفهوم آشنایی‌زدایی، تکنیک فاصله‌گذاری در تئاتر را ابداع کرد. البته تکنیک‌های دیگر نمایشی نیز می‌تواند آشنایی‌زدایانه باشد اما بحث به‌طورخاص درباره‌ی فاصله‌گذاری است که می‌تواند منجر به آشنایی‌زدایی شود. این آشنایی‌زدایی به دلیل ذات نوگرا و از بین بردن توهم واقعیت، شاعرانه است. یکی از تکنیک‌های فاصله‌گذاری برشت این بود که شخصیت‌ها رو به تماشاگر و خطاب به آن‌ها سخن می‌گفتند، یا به ماهیت داستانی و نمایشی اثر اشاره می‌شود. «بسیاری با همین تیر تا پر میان دو کتف به دنیا آمده‌اند و خود نمی‌دانند. و شما حضار محترم، بی شوخی تیری تا پر میان دو کتف من نمی‌بینید؟» (بیضایی، ۱۳۸۹: ۱۸)

این تکنیک از طریق آشنایی‌زدایی برای خواننده مکث فکری و لذت ایجاد می‌کند، به‌همین‌دلیل شاعرانه محسوب می‌شود. درعین‌حال راوی در مواقعی تغییر نقش می‌دهد و از نقش راوی به شخصیت تاتار به‌عنوان شخصیتی نمایشی به ایفای نقش می‌کند. این تغییر نقش در نوع خود آشنایی‌زدایانه است. معنای این تغییر نقش از راوی به تاتار و برعکس می‌تواند نمادین باشد. معنای نمادینش این است که تاریخ این کشور را بیگانگان و دشمنانش رقم زده‌اند و روایت کرده‌اند.

علاوه‌بر کارکردهای شاعرانه‌ی راوی باید یادآور شد که زبان راوی همواره شاعرانه است. با وجود آن‌که راوی نمود عینی مؤلف است امّا **تاراج‌نامه** اثری تک‌آوا نیست و صدای شخصیت‌ها از طبقات مختلف اجتماع در آن به گوش می‌رسد. مثلاً صدای آران به‌عنوان یک زن که می‌خواهد زنده بماند و راهش را بیابد از صدای نوتک، مرد جوانی که هنوز بزرگ نشده، مستقل از هم شنیده می شود.

عناصر سبکی و ساختاری نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه**: در جاهای مختلفی از نمایشنامه محتوای اثر با زبانی مختلف تکرار می‌شود. یکی از مهم‌ترین روش‌های سبک‌شناسی یافتن این مایه‌ها یا موتیف‌های تکرارشونده است. درونمایه، ویژگی‌های زبانی، موسیقایی و فرمی مانند یک موتیف[۱۲] تکرار شده و اثر به ساختار یکدستی رسیده. باید گفت این نمایشنامه سرشار از ابداعات واژگانی است. زبان اثر آرکاییک یا باستان‌گرایانه است. هنجارگریزی گویشی و در نتیجه هنجارگریزی سبکی در اثر دیده می‌شود که زبان اثر را به شعر نزدیک کرده و آن را از حیطه‌ی زبان گزارشی یا خبری دور کرده. هنجارگریزی گویشی، زبان آرکاییک و در بخشی استفاده از واژگان عربی، ترکی و مغولی دشوار، دریافت اثر را دشوار کرده و از این اثر، نمایشنامه‌ای متکلف ساخته است. صنایع بدیع معنوی و لفظی تقریباً در تمام جملات نمایش به چشم می‌خورد. علاوه‌بر تکرار، جملات کوتاه و موزون به نمایش ریتم و موسیقی و سرعت می دهد. در عناصر نمایشی‌ای چون تک‌گویی‌های طولانی، دستورصحنه‌ها و شخصیت‌پردازی، کنش و وجوه شاعرانگی وجود دارد. این‌که نویسنده در نوشتن دستور صحنه از سبک شاعرانه‌ی خود دور نشده، ساختار زبانی او را یکدست کرده است.

نمایشنامه‌ی شب هزارویکم

خلاصه: این نمایشنامه شامل سه اپیزود مجزا است. اپیزود اول: روایتی از داستان ضحاک است؛ شهرناز و انواز مانند شهرزاد قصه‌گو، داستانی برای ضحاک بازگو می‌کنند درحالی‌که جوانان شهر برای برانداختن ضحاک آماده شده‌اند. اپیزود دوم: پور فرخّان به درخواست خلیفه‌ی عرب، **هزارویک‌شب** را ترجمه کرده ولی به‌همین‌دلیل مجازات می‌شود و همسرش خورزاد و خواهرش ماهک اسیر عرب‌ها می‌شوند. این دو زن در انتها خودشان را می‌کشند تا یاد و آبرویشان باقی بماند. اپیزود سوم در سده‌ی سیزده رخ می‌دهد. روشنک و رخسان، میرخان را به شیوه‌ای هوشمندانه به اشتباهش آگاه می‌کنند. میرخان مکتبی را که زنان در آن بودند آتش زده ولی حالا به‌واسطه‌ی هوش همسرش روشنک راضی شده که روشنک مانند مادرش معلم مکتب شود.

سطح محتوایی و فکری نمایشنامه‌ی **شب هزارویکم**: یکی از درونمایه‌های مهم نمایشنامه این است که زنان ایرانی در برهه‌های مهم تاریخی و حتا پیشاتاریخی نقش‌های مهمی را بازی کرده‌اند. بیضایی این محتوا و اندیشه را به شکلی شاعرانه بیان کرده؛ چون هر سه روایت را با داستان‌های **هزارویک‌شب** پیوند زده است، به نمایشنامه شعر و شعور و معنا داده و آن را از شعار دور کرده. و رابطه‌ای معنایی میان روایت خویش و قصه‌های **هزارویک‌شب** برقرار کرده است.

سطح زبانی **شب هزارویکم**: سطح زبان شامل سطح آوایی، واژگانی و نحوی اثر می‌شود. عنوان نمایشنامه‌ی **شب هزارویکم** همه‌ی این نقش‌ها را با هم دربردارد. به‌جز آن **شب هزارویکم** با **هزارویک‌شب** رابطه‌ی بینامتنی ایجاد کرده و مانند یک مایه و موتیف زمانی شاعرانه، هر سه بخش نمایش را به هم پیوند می‌زند و مربوط می‌کند.

شب هزارویکم ۱: «تو هزار شب پادشاهی کردی ضحاک؛ اینک شب هزارویک!» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۷)

شب هزارویکم ۲: پورفرخان هزارویک شب را به عربی ترجمه کرده و برای آن هزارویک شب از عمرش را گذاشته و حالا در **شب هزارویکم** اتفاقات نمایش در حال رخ دادن است: «عجمی: شب می‌رسد. خورزاد: شب هزارویکم.» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۷۹)

هزارویکم ۳: در این بخش این موتیف به شکلی دیگر نیز ظهور می‌یابد. «میرخان: امشب سور به پا می‌کنیم که شب حساب و کتاب است. شب تسویه حساب. شب تقسیم سودها. روشنک: [قدمی پیش می‌آید با دستی که به سوی دل می‌برد] شب هزارویکم.» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۰۷)

سطح آوایی: در نمایشنامه‌ی شب هزارویکم هنجارگریزی و قاعده‌کاهی آوایی رخ نداده؛ و خارج از معیار زبان فارسی موردی مشاهده نمی‌شود.
سطح واژگانی: نویسنده با ترکیب واژگان به ابداع واژه دست زده. مثال: «بر ما رازشناسان بگمارد.» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۷) واژه‌ی رازشناس به معنای جاسوس به‌کار رفته و ترکیبی بدیع است. از دیگر ابداعات واژگانی: موقوق: ص ۶۰؛ باورچی: ص ۲۱؛ بدکنش: ص ۲۲؛ پس‌آرایی: ص ۷۹.
سطح نحوی: بیضایی در نمایشنامه‌ی **شب هزارویکم** گاه دست به‌ابداع و هنجارگریزی نحوی زده است. مثال: «تو گمانیدی که هزار شب با ما به بستر رفتی؟» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۳۱) گمانیدن مصدری جعلی است که به‌نظر می‌رسد، نویسنده خودش آن را ساخته است.
در ارکان جمله نیز گاهی جابه‌جاهایی رخ داده که در بخش سوم **شب هزارویکم** این جابه‌جایی ارکان جمله کم‌تر شده. نحو جملات به فارسی معیار و امروزین نزدیک‌تر شده. تمام این توجهات ارزش شاعرانه‌ی این نمایشنامه را بیشتر کرده. بیضایی جابه‌جایی ارکان جملات را برای تأثیر موسیقایی و نزدیک شدن به زبان شعر انجام داده است.
سطح ادبی شب **هزارویکم**: مهم‌ترین آرایه‌های بدیع معنوی که بیضایی در نمایشنامه‌ی **شب هزارویکم** به‌کار برده عبارتند از: استعاره، تشبیه (تشبیه بلیغ)، کنایه، تضاد و آرایه‌های وابسته به تضاد و حسن تعلیل است. تشبیه: تشبیه‌ها بسیار بدیع و تازه‌اند و به دلیل تازگی‌شان آشنایی‌زدایانه هستند. کنایه: در این نمایشنامه تعابیر و تشبیه‌های شاعرانه، لطف کنایی این عبارات را افزون کرده‌اند. گاهی کنایه‌ها در بافت نمایش معنا دارند. کنایه‌های آمیخته به طنز و موقعیت کمدی در بخش سوم **شب هزارویکم** بیشتر شده است؛ زیرا موقعیت‌های طنز بیشتری در این بخش وجود دارد. کنایه‌ها در بافت نمایشنامه معنا می‌گیرند و به موقعیت شخصیت‌ها مربوط هستند. به‌جز این نمایشنامه دارای تضاد، پارادوکس، تعابیر شاعرانه و حسن تعلیل و ایهام‌های زیباست.
صنایع بدیع لفظی: تکرار کامل و واجی در نمایشنامه وجود دارد. در اپیزود اول شب هزارویکم، تکرارهای معنایی و لفظی با هم رخ می‌دهد. سجع، جناس و واج‌آرایی از دیگر صنایع لفظی پرکاربرد نمایشنامه است.
عناصر سبکی و ساختاری **شب هزارویکم**: درونمایه سه اپیزود نمایشنامه را به هم پیونده زده. استفاده از جملات کوتاه برای ریتم و سرعت بخشیدن به صحنه استفاده شده است. زبان اثر با توجه به موقعیت زمانی و مکانی تغییر محسوس کرده اما درجه‌ی شاعرانگی زبان تغییر چندانی نکرده. انواع تکرار و تضاد لفظی و معنایی بر ریتم و موسیقی اثر بخشیده‌اند. زبان همواره به دنبال نو شدن و افزودن معنای درونی است.

نتیجه‌گیری:

دور شدن از زبان روزمره و کارکردگرا، معنای والا و نو شدن در فرم و زبان [آشنایی‌زدایی] باعث می‌شود اثر به‌نوعی تعالی برسد، بنابراین شاید به این دلیل هر هنری که به‌نوعی والایش و تعالی رسیده باشد، شاعرانه خوانده‌اند. نمایشنامه‌ای شاعرانه، فقط به نمایشنامه‌های منظوم گفته نمی‌شود بلکه می‌تواند منظوم، منثور یا ترکیبی از هر دوی آن‌ها باشد اما در آن عناصر شاعرانه به چشم می‌خورد. با تحلیل نمایشنامه‌های بهرام بیضایی به تعریفی دقیق‌تر از نمایشنامه‌ی شاعرانه رسیده شد. عمده‌ترین صنایع در آثارش، بدیع لفظی تکرار و صنایع وابسته به آن یعنی وزن، واج‌آرایی، انواع سجع و جناس است که از نظر فرمی آثارش را به شعر منظوم نزدیک کرده. در کل موسیقی بیرونی و درونی آثارش غنای شاعرانه به ساختار آن‌ها داده. صنایع بدیع معنوی عمده در آثار او شامل استعاره، انواع تشبیه، کنایه، تضاد و صنایع وابسته به آن و حسن تعلیل می‌باشد، هم‌چنین از ایهام نیز استفاده کرده است. دایره واژگان بیضایی وسیع است. ژانر اغلب آثار او تاریخی است و از منابع ادبی و تاریخی الهام گرفته. این برخورد متون زبان او را غنی کرده و امکانات شاعرانه‌ی زبانش را وسیع. بیضایی در آثار اخیرش سعی کرده از شیوه‌های روایتی نوین و شیوه‌های فاصله‌گذارانه‌ی برشت استفاده کند. در نمایشنامه‌ی **تاراج‌نامه** و **افرا**، یا **روز می‌گذرد** به شکلی واضح‌تر از این شیوه استفاده کرده است. پایان‌های نمایشی باز، زمینه و فضاهای نمایشی را برای معناهای ناممکن باز گذاشته و تخیل مخاطب را در شکل‌گیری این معنا به مشارکت طلبیده و فعال نگاه داشته است. اندیشه‌های بیضایی در آثارش تجلی یافته؛ او از امکانات ادبی و شاعرانه‌ی زبان برای بیان اندیشه‌هایش یاری گرفته و همین فاکتورها موجب شده آثار او چندلایه و عمیق باشند. گمان نهایی بر این است که درام شاعرانه، موضوع و پدیده‌ای مغفول‌مانده در امر پژوهش و تحقیق درام است؛ این مقاله دریچه‌ای برای ورود به این موضوع مغفول‌مانده است.

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Formalism

۲– Structuralism

۳– Victor Shoklovsky

۴– Roman Jakobson

۵– T. S. Eliot

۶– Defamiliarization

۷– برگرفته از: علوی‌مقدم، مهیار،(۱۳۷۷) **نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختگرایی)**، چاپ اول،صفحه ۱۰۸، تهران: انتشارات سمت،

۸– Eugen Berthold Friedrich Brecht

۹– alienation effect/ verfermdungseffekt

۱۰– Immanuel Kant

۱۱– برگرفته از: صفوی، کوروش،(۱۳۹۰) **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد دوم: شعر، چاپ سوم،صفحه ۷۶، تهران: انتشارات سوره مهر.

۱۲– Motif

■ فهرست منابع

- بیضایی، بهرام (۱۳۸۹)، **تاراج‌نامه**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۲)، **شب هزارویکم**، چاپ پنجم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- خلج، منصور (۱۳۸۱) **نمایشنامه‌نویسان ایرانی ۱ (از آخوندزاده تا بیضایی)**، چاپ اول، تهران: نشر اختران.
- رویایی، طلایه (۱۳۹۰)، **حرکت تئاتر به سمت شعر** ، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
- سارتر، ژان‌پل (۱۳۸۷)، **درباره‌ی نمایش**، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، چاپ دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۰)، **ساخت‌گرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی (مجموعه‌ی مقاله)**، چاپ اول، تهران: ناشر شرکت انتشارات سوره‌ی مهر حوزه‌ی هنری.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ چهاردهم، تهران: انتشارات فردوس.
- صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد اول: نظم، چاپ سوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
- صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد دوم: شعر، چاپ سوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
- علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)**، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
- ماینر، ورنون هاید (۱۳۹۰)، **تاریخِ تاریخ هنر** ، ترجمه‌ی مسعود قاسمیان، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت.
- فالر، راجر (و دیگران)؛ (۱۳۹۰)، **زبان‌شناسی و نقد ادبی**، ترجمه‌ی مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ چهارم، تهران.

«سایکو درام» در «زار» مطالعه تطبیقی دو شیوه درمانی آیین زار (سنتی) و سایکودرام (مدرن)

میترا خواجه‌ئیان[نویسنده مسوول]

محمدرضا خاکی

پرویز آزاد فلاح

تاریخ دریافت مقاله:۱۳۹۵/۰۶/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۰/۰۸

«سایکو درام» در «زار» مطالعه تطبیقی دو شیوه درمانی آیین زار (سنتی) و سایکودرام (مدرن)

میترا خواجه‌ئیان
کارشناس‌ارشد کارگردانی، مدرس تئاتر، پژوهشگر

محمدرضا خاکی
عضو هیأت‌علمی دانشگاه‌تربیت‌مدرس، گروه تئاتر

پرویز آزاد فلاح
عضو هیأت‌علمی دانشگاه‌تربیت‌مدرس، گروه روانشناسی

چکیده
هدف از این پژوهش بررسیی تطبیقی دو شیوه درمانی «سایکودرام» و آیین «زار» در جنوب ایران است.سایکودرام دارای مفاهیم وعناصر نمایشی است و به مداوای بیماران می پردازد. آیین زار نیز آیینی نمایش‌واره با کارکردی درمانی است که قدمتی بس کهن دارد.
بنابراین ضرورت این پژوهش در پی یافتن پاسخی به این سؤال بوده است که آیا این آیین درمانی کهن می‌تواند شباهت‌هایی با شیوه درمانی مدرن امروزی با توجه به مقوله‌ی نمایش داشته باشد یا نه؟ در طی پژوهش مفاهیمی مشترک بین این دو شیوه درمانی ازجمله همذات‌پنداری، خودانگیختگی، پالایش و...به‌دست آمد هم‌چنان که عناصر مشابه نیز در هر دو شیوه مشهود بود. عناصری چون شخص اول، درمان‌گر، من‌های یاور، موسیقی وصحنه.این پژوهش بر اساس روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از روش کتابخانه‌ای و مطالعات میدانی انجام گرفته است.

واژگان کلیدی
نمایش، آیین زار، سایکودرام، درمان.

مقدمه

هنرهمواره به شکل‌های مختلف در زندگی انسان حضور داشته و به او کمک کرده که خود و جهان پیرامون خود را معنا کند و بر مشکلات بیرونی و درونی تسلط یابد.امروزه نیز هنردرمانی سعی بر این دارد که افراد را در مواجهه با تعارضات، تخلیه هیجانی و هم‌چنین خودانگیختگی و کسب خوداگاهی به آرامش و تعادل درونی رسانده و به آن‌ها کمک کند تا با بینش عمیق‌تر به زندگی سالم‌تری دست یابند.

در گذشته‌های دور نیز قبایل برای رسیدن به آرامش مراسمی آیینی با ماسک و رقص و موسیقی اجرا می‌کردند و به‌وسیله معتقدات لاهوتی و مراسم مربوط به آن امیال سرکوب‌شده خود را بیرون ریخته و خویشتن خویش را از شر بیماری‌های روانی مصون می‌ساختند. در جنوب ایران نیز آیینی درمانی در طی سالیان سال برگزار می‌شود، تحت‌عنوان «زار» که پیشینه‌ایی بس کهن دارد؛ اولین نوشته‌ای که ما را با مقوله این آیین آشنا می‌کند از تقی مدرس است در ماهنامه **صدف** تحت‌عنوان «یادداشت‌هایی از سفر به جنوب» (۱۳۳۷)؛ کتاب دیگری که اطلاعات ارزنده‌ای به ما می‌دهد کتاب **اهل هوا** از غلامحسین ساعدی است (۱۳۴۵)؛ سپس کتاب **زار و باد و بلوچ** (۱۳۶۵) توسط علی ریاحی انتشار یافت و محسن شریفیان نیز کتابی درباره موسیقی زار به نام **اهل زمین، موسیقی اوهام در جزیره خارک** (۱۳۸۱) به چاپ رساند.

برگزارکنندگان این مراسم بر این باورند که در ساحل دریاهای جنوب «بادهایی» وجود دارند که یا به‌همراه سیاهان آفریقایی به سواحل ایران رسیده‌اند و یا در جاشوان و ملاحان دریاگرد لانه کرده به این مناطق آمده‌اند و قرن‌هاست که تن ساحل‌نشینان را مَرکب خود کرده به آنان آزار می‌رسانند؛ آن‌ها تنها راه علاج را برگزاری «مجلس بازی زار» می‌دانند تا بدین‌وسیله بیمار یعنی شخص مبتلا به باد، شفا یابد.

«سایکودرام»نیز ازجمله درمان‌های غیردارویی است که برای درمان بسیاری از عارضه‌های روحی و روانی مورداستفاده قرار می گیرد. در این شیوه شخص بیمار درشرایطی قرار می‌گیرد تا نقشی را ایفا کند و با آن‌چه که او را آزار می‌دهد، رابطه مستقیم برقرار کند. بی‌شک این شیوه که "ژاکوب لوی مورنو" بنیان‌گذار آن است یکی از مدرن‌ترین شیوه‌های درمان بیماران روحی است که با توجه به نمایش و منشا جادویی آن یعنی آیین‌های اولیه به درمان بیماران می‌پردازد.

دراین‌راستا می‌توان به کتاب **روان درمانی با شیوه‌های نمایشی**، اثر هوارد بلانز با ترجمه حسن حق‌شناس و حمید اشکانی (۱۳۷۰)، نقش نمایش در درمان بیماری‌های روانی اثر مهدی رضا بدلی (۱۳۶۹)، **پسیکودرام پیشگیری و درمان بیماری‌های روانی- اجتماعی در صحنه نمایش** نوشته طاهر فتحی (۱۳۸۰) و کتاب **آیین و اسطوره در تئاتر** نوشته جلال ستاری (۱۳۷۶) را جزو اولین آثاری دانست که به این مقوله پرداخته‌اند.

اما تاکنون نگارنده هیچ پژوهشی در رابطه با مقایسه و تطبیق این دو شیوه درمانی مدرن و سنتی نیافته است. بنابراین با طرح این فرضیه که سایکودرام به‌عنوان یک شیوه درمانی مدرن با ویژگی‌های نمایشی می‌تواند با آیین زار به‌عنوان آیینی درمانی وجوه مشترکی داشته باشند، دست به پژوهش زده و در این مسیر دریافت که این دو شیوه درمانی درعین‌حال که با هم تفاوت‌هایی دارند؛ در بسیاری از مفاهیم و عناصر مشترکاتی نیز دارند که قابل توجه و بررسی است. بنابراین پس از شرح مختصری از آیین درمانی «زار» و «سایکودرام» مقایسه تطبیقی این دو و مفاهیم و عناصر مشترک آن‌ها موردبررسی قرار می‌گیرد.

زار

«زار» را یک نوع باد یا هوا (غیرمادی) در بعضی‌جاها به شکل حیوان یا هیولا (مادی) تصور می‌کنند. اعتقاد به زار هم در نواحی «سیستان‌وبلوچستان» و هم در سواحل «خلیج‌فارس» رایج است.

«بادها، تمام قوای مرموز و اثیری و جادویی را گویند که همه جا هستند و مسلط بر تمام نوع بشر، هیچ کس و هیچ نیرویی را قدرت مقابله با آن‌ها نیست و آدمیزاد چنان در مقابل‌شان عاجز و بیچاره است که راهی جز مماشات و قربانی دادن و تسلیم شدن ندارد. بادها گاه بی‌رحمند و همه از آن گریزان و گاه مهربانند و عده‌ای داوطلب پذیرش آن، بادها همه جا هستند، در تمام دریاها و خشکی‌ها، و همیشه طالب کالبدی هستند پریشان و خسته‌جان، هرجا که وحشت و دلهره زیاد است باد هم زیاد است و هر گوشه که فقر و بیکاری شایع است زور باد هم بیشتر.» (ساعدی، ۲۵۳۵: ۳۰)

باورها بر این است که زارها بیشتر از سواحل شرقی آفریقا، «زنگبار» و «سومالی» و «حبشه» که قرن‌ها محل رفت و آمد با سواحل جنوبی ایران بوده، آمده‌اند و در این مسیر طولانی تغییراتی یافته و با فرهنگ و اساطیر و قصه‌ها مختلف درآمیخته‌اند و حتی بعضی از روش‌های معمول در این آداب‌ورسوم به سنت‌ها و روش‌های اسلامی نزدیک شده‌اند.

«اعتقاد به تسخیر روح یا جن زدگی در فرهنگ اقوام مسلمان جهان با نام های گوناگون وجود دارد. در نیجریه و شمال آفریقا،"بوری"؛در سومالی،"سار"؛در حبشه "زار" و در سودان با نام زار و زیران و نوبان مشهور است.»(زاویه،۱۳۸۹: ۱۹) در اسناد نیز عنوان شده که «حدود یکصد سال پیش از ایجاد شاهنشاهی ساسانی، زنگیان از سواحل آفریقا و کناره‌های شبه جزیره عربستان به اطراف دجله و فرات و نواحی شمال شرقی خلیج‌فارس قدم گذاردند و بیش و کم در آن نقاط توطن گزیده، به کارهای کوچک و پست که با رنج و مرارت بسیار همراه بود پرداختند.» (اقتداری، ۲۵۳۶: ۷۲)

برای آشنایی بیشتر با تاریخچه «زار» آنچه را که «انریکو چرولی» در دایره‌المعارف‌اسلامی نوشته، نقل می‌کنیم: «زار، از زبان «امهری»[۲] به زبان عربی وارد شده است و عقیده عمومی به جنی است که موقتاً در وجود بعضی از افراد انسانی حلول می‌کند. در کشورهای اسلامی، آسیا و قاره آفریقا دیده می‌شود و نام‌های مختلفی دارد. در نیجریه «حوری» و در مالایا «اموک» نام دارد. در خود حبشه «زار» منشا غیرسامی دارد و از نام خدای آسمان در مذهب مشرک «کوشی»ها گرفته شده که «جار» نامیده می‌شود. در زبان‌های دیگر افریقایی «زار» و «دارو» آمده است. این خدای دوران شرک بعد از مسیحی شدن حبشه، به صورت یک موجود فوق بشری دارای قدرت متوسط ظاهر شد و از حبشه مسیحی به عالم اسلام راه یافت. در حبشه مسلمانان و مسیحیان عقیده دارند که «زار» به طور عمده در رودخانه و در آب‌های جاری زندگی می‌کند و بدین ترتیب درجه و مقام او را پایین آورده‌اند. عقیده بر این است که می‌توان «زار» را از بدن شخص تسخیره شده با طلسم و تعویذ و مناسکی که پیروان هر دو مذهب به آن معتقدند بیرون کرد.» (ساعدی، ۲۵۳۵: ۴-۴۱)

بادها بنابر حوزه جغرافیایی و شکل و ویژگی و شیوه عمل انواع مختلفی دارند؛ تا آن‌جا که تعداد آن‌ها را بیش از هفتاد و دو نوع می‌دانند و هرکدام منسوب به محلی: هندی، سواحلی، عربی، زنگباری، سومالی و... اهالی این مناطق بر این باورند که بعضی از بادها کافرند و بعضی مسلمان. آن‌ها باد «زار» را کافر می‌دانند و معتقدند که این باد مبتلایان را بیشتر می‌آزارد، پس برای درمان هر فرد مبتلا به باد مجلس و مراسم خاصی ترتیب می‌دهند. این مجالس را تحت‌عنوان «مجلس بازی» برگزار می‌کنند و از طریق همین مراسم و با کمک بابا یا مامازار همان باد، جن آن باد از تن بیمار بیرون رفته و یا مهار می‌شود و شخص مبتلا، آرام شده و بهبود می‌یابد. «مجلس بازی زار» مراحلی

دارد و عناصری که به‌اختصار به آن اشاره می‌شود.

مراحل درمانی آیین زار:
وقتی مشخص شد که شخصی مبتلا به یک باد شده و بیمار است و از دواودرمان‌های معمولی نتیجه‌ایی نگرفته و او را با توجه به نشانه‌ها پیش بابا یا مامازار همان باد می‌برند و او دست به کار مقدماتی می‌شود. اولین مرحله برای خروج باد از تن بیمار «دوره حجاب» است. «هنگامی که بابا یا ماما احتمال داد که شخص مبتلای یکی از زارها شده او را هفت روز در حجاب و دور از چشم دیگران نگه می‌دارند. نخست بدن او را می‌شویند و سپس هفت روز مانع می‌شوند که چشم محرم و نامحرم بر شخص مبتلا بیفتد. [بیمار اگر مرد باشد، چشم هیچ زنی نباید بر او بیفتد و اگر هم زن باشد، هیچ مردی نباید او را ببیند.] برای این منظور اغلب مریض را در یک «کپر»[۳] خالی کنار دریا و دور از چشم دیگران نگه می‌دارند و تنها بابا یا مامازار مواظب وی است. تمام شب‌هایی که شخص مبتلا در حجاب نگه داشته می‌شود، بابا یا مامازار معجون یا دوای مخصوص زاران را به تن وی می‌مالد.» (افشار، ۱۳۷۸: ۳۱۸)
مرحله بعد از حجاب، «دعوت» است. به این شکل که «برای تشکیل مجلس بازی، روز پیش، زنی که خود «اهل هوا» است خیزران به دست راه می‌افتد؛ تک‌تک درها را می‌زند و «اهل هوا» را برای «بازی» دعوت می‌کند. این زن را «خیزرانی» می‌گویند.» (ساعدی، ۲۵۳۵: ۵۴)
بعد از دعوت از اعضای اهل‌هوا، نوبت به گستردن سفره می‌رسد. زیرا گستردن سفره از ارکان اصلی برگزاری آیین زار است که در آن همه‌چیز موجود است؛ از انواع غذاها گرفته تا گیاهان معطر، خرما، گوشت و خونی از قربانی که معمولاً یک بز است. زیرا بر این باورند که «باد» تا خون نخورد به سخن درنمی‌آید. به‌هرحال بابا یا مامازار با تکان دادن خیزرانی که در دست دارد مجلس بازی را شروع می‌کند، سپس سراغ یکی از دهل‌ها رفته، شروع می کند به کوبیدن و شعر خواندن، دیگران هم همراه با او دم می‌گیرند و آواز و شعرهایی بر زبان می‌رانند که پس از چندی تبدیل به شعرهایی نامفهوم سواحلی می‌شود.

عناصر اجرایی مجلس درمانی زار:
بابا یا مامازار= درمانگر: بابا یا مامازار به مرد یا زنی اطلاق می‌شود که از تجربه، تسلط و قدرت زیادی برای درمان بیمار و کنترل مراسم برخوردار است.
«هر بابا یا ماما کسی است که ابتدا خود، مرکب چندین زار و چندین باد مختلف بوده است و در اثر مرور زمان و ممارست و قدرتی که به دست آورده توانسته خود بر «باد» مسلط شود. بدین ترتیب، با پدیده تسخیر دو طرفه، ماما یا بابازار قادر می‌شود که «زار» را از وجود شخص مبتلا خارج کند.» (ساعدی، ۲۵۳۵: ۴۹)
«بابا یا مامازار، اوراد و اشعار زیادی از بر هستند و معمولاً باید در این رشته تحصیل کرده باشند. بابای زار چابهار «خلیفه پنجشنبه غلامی» است که ادعا می‌کند مدت بیست سال در کراچی به تحصیل و آموختن دعاها و اوراد و شناسایی داروهای مختلف مشغول بوده است. مامازار چابهار زنی است به نام اسفند (Asqand) که او نیز مدت مدیدی از عمر خویش را صرف آموختن نموده است.» (ریاحی، ۱۳۵۶: ۵)
شخص مبتلا (بیمار): شخصی است که دچار اوهام و خیالات می‌شود و احساس می‌کند شخص دیگری در کالبدش وجود دارد که با او یا موجودات نامریی خارج از وجود او صحبت می‌کند و این موضوع باعث می‌شود که شخص به اعمالی دست بزند که در کنترل و اراده‌اش نیست. پس برای

درمان برپایی مراسمی خاص لازم است تا باد زیر (رام) شود و از طریق حنجره شخص مبتلا با بابا یا مامازار صحبت کند و بگوید از کجا آمده و چه می‌خواهد. البته «باد» به‌راحتی به حرف نمی‌آید و در لحظه اوج بازی یعنی زمانی که شخص مبتلا به حالت خلسه رفته و یا ازخودبی‌خود شود به حرف درمی‌آید. شخص مبتلا در این حال به زبانی حرف می‌زند که خود نمی‌شناسد و معمولاً ترکیبی از لغات عربی و آفریقایی است. در اغلب اوقات پس از اتمام مجلس شخص مبتلا به یاد نمی‌آورد که چه اتفاقی برای او افتاده است.

اهل‌هوا: تمام کسانی که زمانی مبتلا به «باد» بوده‌اند جزو جرگه اهل‌هوا محسوب می‌شوند و در این مراسم حضور می‌یابند و در خواندن اشعار بابا یا مامازار را همراهی می‌کنند تا به کمک هم «باد» شخص مبتلا رام شود و بیمار درمان شود.

مکان اجرای مراسم: «مجلس بازی در سواحل، همیشه درفضای باز اجرا می‌شود بدین ترتیب که تمام اهل هوا به صورت دایره جمع شده حلقه می‌زنند و شخص مبتلا را در وسط حلقه می‌نشانند.» (ریاحی،۱۳۵۶: ۵۵) البته امروزه بیشتر مجالس درون خانه برگزار می‌شود ولی نحوه قرار گرفتن حضار هم‌چنان به صورت گرد است و بیمار و درمانگر در وسط این حلقه قرار می‌گیرند.

لوازم بازی: در هر مجلس وسایل مفصلی وجود دارد که از چند دهل با اسم‌های مختلف، بخوردان‌های کوچک‌وبزرگ، خیزران و دوای مخصوص یا معجون تشکیل شده است. پارچه هم از دیگر وسایل موردنیاز است که در لحظه اوج بازی و زیر شدن «باد» روی سر شخص مبتلا می‌اندازند.

موسیقی: هیچ مجلس زاری بدون آوای طبل برگزار نمی‌شود. درواقع موسیقی یکی از اجزای اصلی مراسم زار می‌باشد، هرچند هر «باد» آهنگ مخصوص به خود را دارد و شخص مبتلا در برابر یک آهنگ خاص عکس‌العمل نشان داده و «باد» در او به حرکت درمی‌آید.

«در وهله اول قبل از پهن کردن سفره و کوبیدن و بازی کردن، زار بادی ناصاف و وحشی بوده و مرکب خود را اذیت می‌کرده، اما بعد از شنیدن شعر و صدای دهل، دیدن سفره و خوردن خون قربانی (که معمولاً یک بز است) زار صاف می‌شود و مرکب خود را آسوده و راحت می‌گذارد.» (ساعدی، ۲۵۳۵: ۵۶)

درواقع موسیقی در مجلس زار به شخص بیمار کمک می‌کند که به برون‌ریزی احساسات رسیده و بعد از خودانگیختگی و حرکات غیرمعمول به خلسه رسیده و با موجود موهوم و آزاردهنده درون خود (زار) یکی شده، آن را بشناسد، با او آشتی کند و از آزارش رهایی یابد.

سایکو درام

نخستین کسی که به اثر درمانی هنر به‌ویژه نمایش پی برد، ارسطو بود او به اصطلاحی به نام کاتارسیس (Catharsis) اشاره کرد که آن را پالایش یا تزکیه ترجمه کرده‌اند. ارسطو تراژدی را تقلید یک عمل می‌داند که باید آن را نمایش داد نه آنکه نقل کرد. «ارسطو نظریه هنر را مبتنی بر زیبایی نمی‌کند بلکه اساس هنر را تقلید می‌داند و لذتی که از تقلید حاصل می‌شود، در نزد ارسطو ناشی از لذت حاصل از معرفت است.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۰۴) ارسطو معتقد بود که تماشای تراژدی در تماشاگر ایجاد ترس و شفقت می‌کند و روان او را از تراکم هیجان‌ها و امور نامطلوب پالایش می‌دهد.

«ترس و ترحم این تنها عواطف دوگانه‌ای که ارسطو آن‌ها را عامل رهایی و تزکیه نفس معرفی می‌کند، بر اثر معجزه تماشا یا اجرای سرگذشت غم‌انگیز و پر از تیره‌روزی چند قهرمان، احساساتی مطبوع، تسکین دهنده و رهایی بخش در آدمی می‌آفریند.» (توشار، ۱۳۶۶: ۳۵)

اما اولین کسی که سایکودرام را تحت تاثیر روانکاوی فروید وضع کرد «ژاکوب لوی مورنو» بود. «مورنو طریقه و فنی برای درمان بیماران روانی وضع کرد که خود آن را سایکودرام نامید.» (ستاری، ۲۵۳۶: ۱۲)

«آدام پلاتز» سایکو درام را به‌این‌صورت شرح می‌دهد: «سایکودرام روشی از رفتار درمانی است که در ان بیماران حوادث مربوط به زندگی‌شان را به جای آنکه به طور ساده درباره آن‌ها صحبت کنند به نمایش در می‌آورند. این روش شامل جستجوی حوادث، نه تنها حوادث گذشته، بلکه حوادث روانی و روان‌شناختی نیز می باشند مانند: تفکرات بدون سخن، مواجهه با حوادثی که حاضر نیستند. یعنی حوادثی که قبلاً اتفاق افتاده‌اند، توصیف تخیلات از آن‌چه که دیگران ممکن است احساس یا فکر کنند. پیش‌بینی احتمالات آینده و دیگر جنبه‌های تجارب انسانی؛ سایکودرام یک بازی ایجاد شده خود به خودی است، به منظور بدست آوردن بینشی که می‌تواند در عمل حاصل شود در این روش موقعیت‌های زندگی و تعارضات آن با به نمایش در آوردن آن‌ها جستجو و بررسی می‌شوند، نه فقط با صحبت کردن درباره آنها.» (گالی–اسنیت، ۲۰۰۰) به‌طورکلی مجالس سایکودرام به‌صورت گروهی برگزار می‌شود و در یک فرایند روان‌درمانی گروهی به درمان از طریق بازی و نمایش می‌پردازد. زمان در جلسات سایکودرام دارای اهمیت بسیاری است و براساس اصل این‌جا و اکنون خاطرات از گذشته زندگی شخص به زمان حال– اکنون– فراخوانده می‌شوند و در صحنه– این‌جا– اجرا می‌شوند. «آینده در رویکرد درمان‌گری، ارزش‌زیادی دارد. هرگز نمی‌توان انکار کرد که تعدادی از اختلالات روان‌شناختی ناشی از اضطراب بیماران در مورد پدیده‌های آتی است. گذشته را در گذشته بررسی کردن نیز اثر درمانی قابل توجهی نخواهد داشت. زیرا گذشته پاره‌ای جدا افتاده از زمان است. گذشته وقتی با حال و آینده پیوند یابد آنگاه در مجموعه وحدت جوی شخصیت انسان معنی خواهد یافت.» (فتحی، ۱۳۸۰: ۸۹) یکی‌دیگر از مفاهیم مورداستفاده در سایکودرام رابطه «من– تو» است. رابطه من– او رابطه با شخصی است که حضور ندارد بنابراین رابطه‌ای یک سویه و مربوط به زمان گذشته است. چنین عنصری در فرآیند تحول و دگرگونی افراد نقش مهمی برعهده نخواهد داشت و آنگاه تاثیرگذار خواهد بود که «او» به «تو» تبدیل شود و «گذشته» به «حال» و تنها دراین‌صورت است که این عنصر به‌مدد حضورش توان تاثیرگذاری خواهد داشت «مورنو و بوبر هر دو برآنند که اگر بخواهی تغییریابی و تغییر دهی باید با «او» رابطه «من– تویی» برقرار سازی؛ زیرا در این وضعیت من و تو، یک فرآیند است، یک رابطه است و رابطه همواره پویا و خلاق است. اساس رابطه بر دو سویه بودن مبتنی است. بدین‌سان هر دو سوی رابطه تغییر می‌یابد.» (بوبر، ۱۳۷۸: ۳۰)

بنابراین در این رابطه، ما با مفهوم دیگری به نام «مواجهه» برخورد می‌کنیم زیرا در این دیدگاه به‌دست آوردن سلامت مجدد و نشاط روانی در مواجهه مجدد با حوادث، پدیده‌ها و ایجاد رابطه دوسویه با آن‌ها نهفته است. ازاین‌طریق ماهیتی این‌جایی و اکنونی می‌یابد و هیچ فعلی به صورت ماضی استفاده نمی‌شود و همه‌چیز حاکی از حضور است و «روان‌درمان‌گری» به گروه درمانی تبدیل می‌شود و اصل «رویارویی» مبنای کار قرار می‌گیرد. سایکودرام گرچه با روان‌درمانی به‌خصوص با روان‌درمانی گروهی ریشه مشترک دارد، اما واژه‌های مورداستفاده آن اغلب اصطلاحات نمایشی و تئاتری است. اینک به عناصر تشکیل‌دهنده سایکودرام می‌پردازیم.

شخص اول یا پروتاگونیست: در سایکودرام شخص اول به کسی گفته می‌شود که در این فرآیند نقش اصلی را برعهده دارد و موقعیت‌هایی از زندگی خود را به نمایش می‌گذارد. «اساساً در هر جلسه روان «نمایش‌گری» می‌توان همه اعضاء گروه را پروتاگونیست‌های بالقوه دانست و در برخی موارد در خلال مرحله آمادگی، یعنی مرحله آشنایی گروه و شناخت روان نمایشگری، کارگردان به

هر یک از اعضاء این فرصت را می‌دهد که حداقل در کوتاه زمانی شخص اول بودن را احساس نماید. (فتحی، ۱۳۸۰: ۱۳۹)

کارگردان- درمانگر: روش کار کارگردان سایکودرام به نحوه تعلیم سقراط، که روش «مامایی» نام گرفته، نزدیک است. «سقراط، علم و دانش را آموختنی از غیر نمی‌دانسته، بلکه یافتنی می‌شمرده و گفته است: «در تعلیم حقیقت نمی‌توان عقیده‌ای را به کسی تحمیل کرد، بلکه باید به فکر هر کسی مدد نمود تا هرچه قوه دریافت آن را دارد به فهم خود دریابد.» (فروغی، ۱۳۵۴: ۱۵)

کارگردان- درمانگر، در فرآیند سایکودرام هم به اجرای نمایش توسط بازیگر اصلی و «من‌های یاور» توجه دارد و هم اتفاقات را ارزیابی می‌کند. زیرا گاهی درمان‌جو، بخشی از دانسته‌های خود را حذف می‌کند و در برابر بروز واقعیت‌های درونی خود مقاومت می‌کند. بنابراین کارگردان در مرحله اول باید محیطی امن برای گروه و شخص اول مهیا کند محیطی که در آن نتیجه و تحقیر وجود ندارد و شخص می‌تواند با آزادی کامل و بدون هیچ قیدوبندی بخش‌هایی از زندگیش را بازنگری کند و از طریق بداهه‌سازی و خودانگیختگی به پالایش دست یابد.

من یاور: در فرآیند سایکودرام، من یاور به کسی گفته می‌شود که به شخص اول برای بازنگری مسأله‌اش یاری می‌رساند. هریک از اعضا گروه قادرند هرجا که ضرورت ایجاب کند به صحنه آمده و نقش لازم را ایفا کند تا درمان‌جو با خواست‌های مجسم خود روبه‌رو شود. یاور ممکن است نقش بدل شخص اول، نقش ثالث (پدر، مادر، آموزگار، پلیس و ...) را برعهده بگیرد و گاهی نیز ممکن است نقش‌های تخیلی شخص اول توسط یاور ایفا شود.

صحنه: صحنه مکانی است که اجازه می‌دهد تخیلات و تجسم‌های درونی عینیت یابند و حتی آن‌چه را که در زندگی واقعی اتفاق نیفتاده بتوان تجربه کرد و واقعیت‌های جدیدی خلق کرد. در صحنه سایکودرام شخص هم بازیگر است و هم تماشاگر و صحنه مکانی است برای آفرینندگی و عینت دادن به تخیلات و تجسم دنیای درونی شخص اول. «گفته‌اند که روان‌کاوی درمان با کلام است و سایکودرام درمان از طریق عمل؛ مورنو میدان عمل را در صحنه نمایش یافت. به گمان وی مرجح است که صحنه سایکودرام «مدور» باشد تا میان بازیگر و تماشاگر و نیز بین خود بازیگران ارتباط بهتری برقرار شود و بدینگونه صحنه، همان کانون گذران و سوزانی می‌گردد که آنتون آرتو آرزومی کرد.» (ستاری، ۱۳۶۶: ۳۴)

لوازم صحنه: عده‌ای معتقدند که در جلسات سایکودرام نیازی نیست که از تجهیزات و وسایل صحنه استفاده شود و تا حد امکان باید از خلاقیت و خودانگیختگی بازیگران بهره برد. بااین‌حال استفاده از وسایل صحنه در این جریان می‌تواند مثمرثمر باشد. چنان‌که در این جلسات از صندلی استفاده‌های زیادی می‌شود. «صندلی یاور Auxiliary chair ممکن است شخص غایبی را نشان دهد. اعضای زنده یا مرده خانواده ممکن است توسط چند تا صندلی خالی دور یک میز نمایش داده شوند و هر صندلی در خیال یک خویشاوند اشغال شود.» (لویسر، ۱۹۸۸: ۹۱۱) بر اساس اصل مجاورت در تداعی، نزدیکی فیزیکی با اشیاء مکان‌ها و انسان‌ها در یادآوری خاطرات مربوط به آن موثر است. با این پیش‌فرض و به‌منظور ایجاد احساس‌های موردنظر و یادآوری جزییات شناختی یا عاطفی خاطرات، تا جایی که ممکن است می‌توان از وسایل صحنه بهره جست.

موسیقی: موسیقی می‌تواند در برانگیختن واکنش‌های شناختی و عاطفی که برای اطلاع از احساسات و رفتار موردنیاز است به‌کار گرفته شود. «آپولو، هم خدای موسیقی و هم خدای طب بود. یونانیان معتقد بودند که امراض نتیجه عدم هارمونی در وجود فرد است و موسیقی با قدرت روحی و اخلاقی خود می‌تواند در برگرداندن هارمونی و نظم و در نتیجه سلامتی در فرد مورد استفاده قرار گیرد. یونانیان از برنامه‌های موزیکال و دراماتیک برای تصفیه و پالایش احساسات

استفاده می‌کردند.» (اشمیت پترز، ۱۳۷۱: ۳۸) در سایکودرام نیز که درمان‌جو به سمت «خودجوشی خلاق» سوق داده می‌شود، موسیقی نه‌تنها می‌تواند کمک‌کننده‌ای موثر باشد و درمان‌جویان را در تخلیه هیجانی یاری کند بلکه می‌تواند آدمی را به سمتی سوق دهد که ارتباط موثر بین درمان‌گر و درمان‌جو ایجاد شود و انگیزش‌هایی را ایجاد کند که باعث پیوستن و ارتباط بین افراد شود.

عناصر مشابه مجالس درمان سایکودرام و زار

باد- روان: «در زبان‌های اروپایی کلمه روان Psyche مشق شده است از Pnumd یونانی معادل Anima یا soritus لاتین که در اصل به معنای باد، دم، و نفخه به کار رفته است ظاهراً در مشرق زمین هم کلمه روان یا روح از چنین ریشه‌ای برخاسته است. از این روست که در افسانه‌ها و اساطیر مال مختلف، روان (باد) به پرنده تشبیه شده است.» (آریان‌پور، ۱۳۳۰: ۱۳) بنابراین موضوعی که در جلسات روان‌درمانی سایکودرام به آن پرداخته می‌شود یعنی «روان» و آن‌چه که در مجلس «زار» به آن می‌پردازیم یعنی «باد» می‌تواند یک موضوع واحد باشد و درظاهر به همین علت است که شیوه‌های درمانی این‌گونه افراد که در جوامع پیشرفته نام‌های خاص پزشکی دارند و در مناطقی با دید سنتی که به «باد»، «زار» و «جن» معروفند، شباهت‌هایی دیده می‌شود. «در بعضی از نواحی بلوچستان به بیماران «هیستریک» و دچار تشنج و کسانی که در اثر ناراحتی دچار فلج روانی شده‌اند و یا بیماران روان‌پریشی (سایکوتیک) که مبتلا به هذیانند «گواتی» یا «جنی» می‌گویند. آن‌ها معتقدند که جن‌ها از طریق هوا و باد زرد یا باد سرخ به بدن بیمار وارد می‌شوند. آنها جن «زرد باد» را باعث فلج پا و حالت‌هایی از خفگی می دانند. آن‌چه که آن‌ها به‌عنوان علایم «جن سرخ باد» درنظر می‌گیرند ازلحاظ کلینیکی غالباً شبیه علایم «هیستری» است.» (اشمیت پترز، ۱۳۷۲: ۲۴۲) در بعضی جوامع بیماران را در جلسات روان‌درمانی یا سایکودرام درمان می‌کنند و در بعضی مناطق ازجمله مناطق جنوبی ایران، با برگزاری «مجالس بازی زار» به مداوای مریض می‌پردازند البته برگزاری این‌گونه مراسم سنتی – درمانی منحصر به ایران نیست بلکه در کشورهای دیگر به ویژه کشورهای افریقایی هم رواج دارد و جالب‌توجه است که آن‌ها بی‌آنکه از شیوه‌های درمانی مدرن خبری داشته باشند، بنابر روش‌های مدرن روانشناسی عمل می‌کنند چنان‌که ویلیام سارجنت، پس از مشاهده گونه‌هایی از این مراسم در آفریقا می‌گوید: «آنچه که در جریان این مراسم پیش آمد یک جریان روان‌کاوی بود که در روانپزشکی مدرن هم به صورتی دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد. به نظر من این تشریفات با شکوه و اسرارآمیز که بر اساس بنیان‌های صحیح روانشناسی برگزار می‌گردید، می‌توانست به سادگی نوروزهای[۴] سبک را درمان کند.» (سارجنت، ۱۳۷۸: ۴۲)

بازی: در زبان انگلیسی واژه Play برای دو فعالیت «نمایش» و «بازی» به‌کار برده می‌شود همین وجه‌مشترک باعث می‌شود که ما بتوانیم وجوهی از هدف‌های مشترک نیز برای آن قایل شویم. تعاریف متعددی برای بازی بیان شده است، ازجمله: «بازی عبارت از فعالیتی است که بدون وجود نیروی خارجی (زور و اجبار)، کاملاً اختیاری و بدون هدف و منظور انجام شود و سبب لذت و آرامش گردد. «کلاپارد» هم عقیده دارد که بازی تحقق بخشیدن فوری نیازهاست. «فروید» بازی و خواب را به هم نزدیک دانسته. آن‌ها را از یک نوع می‌داند و معتقد است که بازی یک حالت انحلال و از بین رفتن تعارض‌هاست.» (مقدسی، ۱۳۷۲: ۴۲) نکته حایزاهمیت در «بازی» فعالیت و عمل است، عملی که سبب کسب لذت و آرامش، تحقق بخشیدن نیازها و از بین بردن تعارض‌هاست. در بیشتر بازی‌ها مکانیسم همانندسازی وجود دارد. هم‌چنان که بچه‌ها در بعضی از بازی‌های خود، برای رهایی از ترس و اضطراب از موجود یا حیوانی وحشی، خود را به شکل آن حیوان درآورده و ترس خود را زایل می‌کنند. «یک وجه مکانیسم همانند ساختن این است که گاه «من» برای رهایی از عوامل ترس‌آور، خود را بر آن‌ها عینیت می‌دهد، مثل آن‌ها می‌شود و دیگر

از آن‌ها که شبیه و نظیر هستند بیم نمی‌کند.» (آریانپور، ۱۳۳۰: ۱۹۸) انسان گرفتار «باد» نیز برای رهایی از کشاکش روانی مجلس «بازی» ترتیب می‌دهد و از طریق همانندسازی خود با عوامل خارجی (باد) که در او لانه کرده یکی شده و «باد» در او تجلی می‌یابد و شخص مبتلا از شر مخالفت و تضاد خلاص می‌شود. بنابراین، این شیوه درمانی (زار و سایکودرام) از طریق برگزاری مجلس و بازی کردن به نتیجه مطلوب می‌رسند زیرا «بازی» یک بصیرت ذهنی نیست بلکه بصیرت اجرایی است و شخص با قرار گرفتن در موقعیتی خاص به بازی می‌پردازد که با اعتقادات و باورهای او و هم‌چنین محیط زندگی او مطابقت دارد.

شخص اول (پروتاگونیست) و شخص مبتلا= درمان‌جو: مراجعه‌کننده این‌گونه مجالس خواهان درمان خود هستند پس بدیهی است که آنان را تحت‌عنوان «درمان‌جو» موردبررسی قرار دهیم. درمان‌جو با علم به این‌که دکتر و درمان معمولی درمان درد یا ناراحتی او نیست به درمان‌گر مراجعه می‌کند. در این‌گونه مجالس، اعمالی که از درمان‌جو سر می‌زند بازتاب شخصیت، باورها و تجارب آنان در زندگی است که هرکدام بنابر موقعیت ایجادشده در آن به واکنش می‌پردازد و بخش‌هایی از «خود» را به نمایش می‌گذارد که برای خودشان هم ناشناخته بوده است. درمان‌جویان ازاین‌طریق خواهان از بین بردن جدال درونی و رسیدن به آرامش هستند. شخص مبتلا معتقد است که نیرویی دیگر (باد) او را تسخیر کرده و تعادل او را برهم زده است و شخص اول، از کشمکش و ناراحتی و نداشتن تعادل درونی خود رنج می‌برد. یعنی هر دو برای درمان مشکلی درونی و ناشناخته به درمان‌گر مراجعه می‌کنند.

کارگردان (دراماتراپیست) بابا یا مامازار= درمان‌گر: کارگردان و بابا یا مامازار را می‌توان درمان‌گر خواند زیرا هدف هردوی آن‌ها درمان است و سعی و تلاش هر دو بر این است که زمینه‌ای فراهم سازند تا درمان‌جو به خودانگیختگی و بداهه‌سازی برسد و هر دو بر این باورند که باید بخش‌های ناشناخته یا واپس‌زده، شخص اول فرصت ظهور یابند و به‌صورتی سمبلیک به نمایش درآیند و دراین‌راستا درمان‌گر، از همه عواملی که در اختیار دارد بهره می‌گیرد تا درمانجو را به شناخت برساند و آن‌ها از طریق تخلیه هیجانی و مواجهه با مشکل موردنظر و شناخت به درمان رسند.

اهل‌هوا من‌های یاور= نیروهای کمکی: نکته موردتوجه این است که حضور اهل‌هوا و من‌های یاور در این جلسات ضروری است و روند درمان بدون وجود این نیروهای کمکی به نتیجه نمی‌رسد. درواقع وجود این نیروهای کمکی در جهت هرچه‌بیشتر درگیر کردن درمان‌جویان در موقعیت ایجادشده بسیار موثر و انعکاس رفتار این نیروهای کمکی در درمان‌جو به‌خوبی قابل‌مشاهده است. البته اعمالی که این نیروهای کمکی انجام می‌دهند تنها آموزش‌هایی نیست که از درمان‌گر دریافت کرده باشند بلکه شامل اعمال خودانگیخته‌ای نیز هستند که نیروهای کمکی در هرلحظه به آن‌ها می‌پردازند و ازاین‌طریق خود نیز به تجارب درمانی دست پیدا می‌کنند. در این جلسات نیروهای کمکی هم تماشاگرند و هم بازیگر که ما را به یاد اجرای آیین‌های اولیه می‌اندازند.

مکان اجرا= صحنه: صحنه یا مکان اجرا در مجالس سایکودرام و زار به مکانی اطلاق می‌شود که می‌توان هر نقطه از هستی را به تصویر کشید و به هرگونه تصوری عینیت داد و هرگونه بی‌ارتباطی را به ارتباط تبدیل کرد. در این مجالس، صحنه تمام فضای موجود را دربر می‌گیرد یعنی فضایی که در آن درمان‌گر، درمان‌جو و حضار قرار می‌گیرند. طرح‌هایی که مورنو برای صحنه سایکودرام ارایه می‌دهد به‌صورت دایره‌ای و برگرفته از تئاتر کلاسیک یونان و نمایش‌های شمنی- جادویی است زیرا دایره جزء را با کل مربوط و نظمی را به ذهن متبادر می‌کند. در مجلس زار نیز این یک اصل است که حضار به شکل دایره در اطراف و درمان‌جو در مرکز قرار گیرد. «ماندالا در خدمت یک خلاقیت محافظه‌کارانه قرار دارد و آن بازگرداندن نظمی است که پیش از آن وجود داشته است و

هم‌چنین یک هدف خلاق و آن بیان و شکل دادن به چیزی است که بیش از آن وجود نداشته است، چیزی بدیع و یگانه.» (یونگ، ۱۳۷۷: ۴۳۱)

لوازم بازی= لوازم صحنه: در مجالس درمانی زار و سایکودرام، استفاده از لوازم صحنه کمک شایانی در روند درمان می‌تواند داشته باشد. لوازم صحنه گاه چون نیروهای کمکی عمل کرده و در ایجاد ارتباط بین درمان‌جو و باورهای او بسیار موثر بوده و تصویرسازی ذهنیت او را نیز ممکن می‌سازد. برای‌مثال وجود گشته‌سوز در مجلس بازی زار و ایجاد دود و بوی آن ماده برای ساختن فضایی وهم‌گونه ضروری است و یا پارچه‌ای که چهره شخص مبتلا را می‌پوشاند و عملکردی چون ماسک برعهده دارد. در جلسات سایکودرام نیز لوازم صحنه به نزدیک کردن شخص اول به واقعیت زندگی یا آن‌چه که او می‌خواهد ببیند، موثر است و اشیاء موجود به خواست او هویت می‌یابند.

موسیقی: موسیقی یک عنصر اساسی در مجلس زار محسوب می‌شود زیرا موسیقی می‌تواند عواطف جمعی را برانگیزد و با سایه افکندن بر هشیاری درمان‌جو او را آماده ارتباط با ناخودآگاه خود کند. هم‌چنین موسیقی به فرد احساس خلاقیت داده و او را به سمت «خودجوشی خلاق» سوق می‌دهد. «موسیقی نوعی محرک احساسی قوی و تجربه‌ای چند احساسی است. موسیقی شامل اصواتی است که می‌تواند شنیده شود (تحریک شنوایی) و ارتعاشاتی که می‌تواند احساس شود (محرک لمسی) و اجرای زنده آن تحریک بینایی را به وجود آورد. حرکت با موسیقی موجب تحریک عضلانی و اعضای دورن بدن می‌شود موسیقی می‌تواند ابزار «خود بیانی» Self–exrssiori را فراهم کند و احساس «خود ارزشمندی» Self–worth را تقویت کند.» (اشمیت پترز، ۱۳۷۱: ۶۴) در جلسات سایکودرام نیز موسیقی می‌تواند ارتباط بین افراد گروه و درمان‌گر را تسهیل کند و فضایی ایجاد کند که احساس خودشکوفایی در شخص تقویت شود. موسیقی ایجادکننده حرکت نیز هست، حرکتی منظم که به شخص در کسب نیرو و تخلیه هیجانی یاری رسانده و به او آرامش می‌بخشد.

گروه درمانی: اولین نکته جهت برگزاری این مجالس (زار و سایکودرام) این است که هر دو باید به‌صورت گروهی برپا شوند و تشکیل «جمع» دهند. جماعت را نیز می‌توان این‌گونه تعریف کرد: «جماعت جمعی است پر تجانس مرکب از افرادی که معمولاً در یک جا گرد می‌آیند و با یکدیگر ربط repport می‌یابند و به جنب‌و جوش milling می‌پردازند. ربط، رابطه عاطفی عمیقی است که دو یا چند تن را به یکدیگر می‌پیوندد به طوری که آنان بی‌اختیار با یکدیگر هماهنگ می‌شوند و جنب و جوش رفتار عاطفی شدیدی است که بر اثر ربط روی دهد.» (برن، ۱۳۵۳: ۱۷۷) این تعریف در مورد «جمع» مجالس زار و سایکودرام صادق است آن‌ها جمعی تشکیل می‌دهند و به یکدیگر پیوند می‌خورند و به هم کمک می‌کنند تا آگاهی یابند و به تعادل برسند. زمانی‌که شخص در یک گروه قرار می‌گیرد بر خصلت‌های جمعی او تاکید می‌شود و ازسوی‌دیگر ترتیب گروه‌درمانی به‌منزله مجموعه تدابیری است که موجب اصلاح روابط اعضای یک گروه می‌شود.

همذات‌پنداری: اصل همذات‌پنداری بر این قاعده مبتنی است که از طریق همسان‌سازی با قهرمان نمایش و هم‌گام با او تماشاگران احساس پیروزی کرده و هنگام تجارب دردناک با دردهای او شریک شوند. در جلسات سایکودرام این همسان‌سازی حاصل از مشارکت حضار با شخص اول است چنان که در جلسات زار نیز اهل‌هوا از ابتدا شخص مبتلا را همراهی کرده و همسان او می‌شوند. در جلسات سایکودرام، حضار که با شخص اول رابطه برقرار کرده‌اند، در زمان لازم به یک «یاور» تبدیل می‌شوند هنگامی‌که یاور در نقش همزاد ایفای نقش می‌کند، دقیقاً به پدیده همسان‌سازی توجه کرده با شخص اول همذات‌پنداری می‌کند. دیگر اعضای گروه نیز خود را در

جایگاه شخص اول قرار داده و به‌طورناهشیار فرآیندهای عاطفی شخص اول را تجربه می‌کنند زیرا شخص اول و شخص مبتلا نماینده گروه محسوب می‌شوند و آن‌چه اجرا می‌کنند به نحوی به اعضای گروه نیز مربوط می‌شود. درواقع بدون وجود نقطه‌اشتراک، همذات‌پنداری محقق نمی‌شود. لازم‌به‌ذکر است که در این‌گونه مجالس، هیچ‌کس به تحلیل رفتارهای شخص اول و یا مبتلا به باد یا نحوه اجرا و بازی نمی‌پردازد. بلکه هرکسی بنابر تجربیات شخصی و درونی خود با اجرا همراه می‌شود.

مواجهه: یکی از مفاهیم مطرح‌شده توسط مورنو اصطلاح «این‌جا و اکنون» است؛ بدین‌شکل وقایع مربوط به هر زمانی- گذشته، حال، آینده- به حال (اکنون) و به صحنه (این‌جا) آورده می‌شود و مثل واقعه‌ای بازنگری و بازسازی می‌شود. در مجلس بازی زار هم ما شاهد چنین موضوعی هستیم. به‌این‌صورت که «روح» یا «باد» را فرا می‌خوانند و او را در مجلس بازی (این‌جا) حاضر می‌کنند و با او به گفت‌وگو می‌پردازند. «پری‌خوان یا پریزاد آشنایی که نزد اقوام مورد احترام فراوان است، کاری می‌کند که به روان‌درمانی شباهت دارد بدین معنی که به جای راندن روح و نادیده گرفتنش از او می‌خواهد که حضور یابد و آن‌چه در دل دارد بگوید و این چنین پیررازدان، آشفتگی و خاموشی را به نظم و گفتگو و بیگانگی و فقدان ارتباط را به آشنایی و مراوده تبدیل می‌کند. در اینجا هدف دادن نام و هویتی به روح شریر و ناشناخته است تا بیمار و جماعت از راه همدردی با وی، روح را بشناسند و بدانند چه می‌خواهد و با این معامله برای او در جماعت خود جایی باز کنند و با زایل ساختن جنبه ناشناخته‌اش که بیمناک است وی را به جسم و روان خود بپذیرد. چون دشمن را که شناختی، ترست می‌ریزد و برای آنکه دیگر زخم نزند، باید در خانه وجودت مهارش کنی، پس هر بحران نظم یافته، در حکم توشه‌گیری و مایه‌اندوزی برای جماعت است که بالمال نیرو و توانش را افزایش می‌دهد و بنابراین سودمند است، حال آنکه هر بحران بی‌نظم و آشفته طبیعتاً موجب از دست دادن نیرو است و زیانبار.» (ستاری، ۱۳۷۶: ۱۰۹-۱۰۸)

در مجلس سایکودرام شخص به دنیای فراواقعیت قدم می‌گذارد؛ گذشته حال می‌شود، مرده زنده و غایبی حاضر می‌شود. صحنه در سایکودرام درست مانند جهان رویا است جهانی که فرد بی‌نیاز از قواعد علت‌ومعلولی و رها از قیدوبند به بازنگری خود و جهان پیرامون خود می‌پردازد. فضای مجلس زار هم شبیه به جهان رویا است. غایب حاضر می‌شود و همه‌چیز در دود و موسیقی و حرکت و آواز غوطه می‌خورد «باد» در شخص مبتلا حلول می‌کند و شخص مبتلا به رقص در می‌آید و این رقص را نشان از قدرت «باد» و حرکت او می‌دانند و به زبانی حرف می‌زند که تا آن زمان با آن آشنایی نداشته و زبان ناشناخته را «زبان باد» می‌خوانند و بابا و مامازار هم با همان زبان با او گفت‌وگو می‌کند. درواقع در مجلس «زار» رابطه بی‌واسطه و رویاروست و ما با رابطه «من- تو» یی روبه‌روییم. یعنی قدرتمندترین نوع رابطه و از این طریق است که در لحظه حال بودن امکان‌پذیر می‌شود.

خودانگیختگی:تمام تلاش درمانگر (دراماتراپیست، بابازار) این است که شخص را از طریق خودجوشی و خودانگیختگی به آگاهی برسانند و هرکدام در این‌راستا از شیوه‌های خود بهره می‌گیرند «در نمایش درمانی عمل معمولا از دو بخش تشکیل می شود بداهه سازی و خودجوشی و هر عملی بااین دو همراه باشد شفابخش و درمانی خواهد بود.»(امرایی،۱۳۹۳: ۲۱) خودانگیختگی را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «خودانگیختگی عبارت است از انرژی محرک انسان به سوی صدور پاسخ‌های مناسب در موقعیت‌هایی که سابقه‌ای در تجربه آن‌ها ندارد. علاوه بر این خودانگیختگی را می‌توان تسهیل‌کننده پاسخ‌های جدید به موقعیت‌های آشنا نامید. خوانگیختگی فرآیندی است که عمیقاً از تعلیم و تربیت- رسمی و غیررسمی- اثر می‌پذیرد. این پدیده، جریان سیال احساس است

که به سطح خوانگیختگی افراد بستگی ژرفی دارد.» (فتحی، ۱۳۸۰: ۵۹) در تعریف خودانگیختگی تاکید بر محیط و باورها قابل‌توجه است بنابراین فرد بنابر تعلیم‌وتربیت و باورهایی که دارد در این جلسات به خودانگیختگی رسیده و پاسخ مناسب را دریافت می‌کند. البته شخص اول در مجالس سایکودرام و زار از طریق بداهه‌سازی و کاهش اضطراب به خودانگیختگی می‌رسند زیرا با افزایش اضطراب، سطح خودانگیختگی کاهش می‌یابد؛ و افزایش میزان خودانگیختگی آن‌گاه میسر است که سطح اضطراب تقلیل یابد و فرد احساس آرامش و رهایی کند. درواقع فرد از طریق خودانگیختگی به خلاقیت با آن‌چه که مورنو به آن «خودجوشی خلاق» می‌گوید، می‌رسد «مورنو بر امکانات بالقوه نمایش، بداهه‌سازی را افزوده و بدین‌گونه تئاتری خودجوش خلق کرد و بر آن نام «خودجوشی خلاق» نهاد. البته ناگفته نباید گذارد که بداهه‌سازی در تئاترهای کهن از جمله «کمدیادلارته» Commediadell arte معمول بوده بنابراین جزء سنن قدیم نمایش محسوب می‌شده است پس مورنو به سنتی جادویی- آئینی و مذهبی در تئاتر پیوست که از دیرباز رواج و رونق داشت» (ستاری، ۱۳۶۶: ۳۲)

پالایش: نظریه پالایش یا کاتارسیس Catharsis که ارسطو آن را برای اولین‌بار مطرح کرده در طول زمان به ویژه زمانی که «فروید» یک بار دیگر آن را مطرح کرد، پرورانده شد، تا این‌که توسط «مورنو» به‌صورت نظریه سایکودرام جلوه کرد «سایکودرام، فنی به طریق اولی و علی‌الاطلاق پالایشی است. چون بیرون ریختن هیجانات که کمابیش ضبط و مهار شده‌اند آرام‌بخش است.» (ستاری، ۱۳۶۶: ۳۲) به‌هرجهت برای رسیدن به «پالایش» راه‌های متفاوتی وجود دارد و باید شرایطی مهیا شود. یکی از این راه‌ها «همانندسازی» است که ازاین‌طریق انسان به یک بازشناخت و آگاهی می‌رسد. ارسطو معتقد بود که بازشناخت انواع مختلفی دارد، ازجمله «بازشناخت به‌وسیله نشانه‌های مریی، یازشناخت توسط سخنانی که بیان می شوند، بازشناختی که با یادآوری حاصل می‌شود یعنی دیدن چیزی یک احساس سابق را به خاطر آورد و... از تمام انواع بهترین بازشناخت آن است که از خود حوادث حاصل آید. زیرا شگفتی و اعجابی که در این حال حاصل می‌شود به‌وسیله امور محتمل بوده است.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۴۲- ۱۴۱) ارسطو در بازشناخت نیز به «عمل» اشاره می‌کند و بازشناختی که از خود حوادث به وجود آید را بهتر می‌داند. در مجالس درمانی «سایکودرام و زار» نیز دقیقاً با همین مورد روبه‌رو هستیم. یعنی در هر دو این مجالس تاکید بر عمل و حوادثی که در لحظه رخ می‌دهد و باعث شناخت شخص اول می‌شود، است. در روند پالایش، مکاشفه‌ای نیز رخ می‌دهد و آن عبارت از پرده برداشتن از اعماق وجود و عریان کردن پوشیده‌هاست، که انسان این همه را به صورتی ناخوداگاه انجام می‌دهد. «ناخوداگاه نه تنها قادر به تداعی و ترکیب است. بلکه حتی می‌تواند به قضاوت نیز بپردازد. گرچه قضاوت ناخودآگاه قضاوتی است مکاشفه‌ای اما هنگامی که شرایط مناسب باشد، قضاوتی کاملاً مطمئن خواهد داشت.» (آریانپور، ۱۳۳۰: ۲۳۵) در مجلس زار نیز شخص مبتلا همراه با ریتم و موسیقی و اورادی که بابا یا مامازار می‌خواند، به‌طورغیرارادی به حالتی فرو می‌رود که گویی با نیرویی برتر در ارتباط است و این روند تا آن‌جا ادامه می‌یابد که شخص مبتلا از طریق همانندسازی تبدیل می‌شود به همان نیرو (باد) و بر آن تسلط یافته به پالایش و تزکیه دست می‌یابد.

نکته دیگری که باید به آن اشاره کرد این است که «جذبه حالی است که نفس این احساس را دارد که جز با یک وجود واحد، که وجودی کامل است با هیچ چیز دیگر ارتباط ندارد؛ بدینگونه «جذبه» در واقع غلبه و استیلای حالات انفعالی مخصوصی است که در آن شخصیت و تعیین هویت انسان به کلی محو می‌گردد و جای خود را به احوال یا حالات نفسانی غیر متعینی که بر وجود انسان تسلط یافته است وا می‌گذارد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۵۲) در مجلس زار نیز شخص مبتلا و

درمان‌گر در حالتی مشترک قرار می‌گیرند، بی‌آن‌که در مورد آن آگاهی داشته باشند و از طریق این تجربه مشترک به برقراری ارتباط با نیروی درونی ناشناخته پرداخته و از فشارهای روحی خلاصی می‌یابند. درواقع تمام تلاش بیمار و درمان‌گر بر این است که هسته مرکز بیماری را بشناسند و به‌عبارت‌دیگر ناخوداگاه را خود آگاه سازند. «مورنو هم می‌خواست «پالایش» نه فقط حاصل به وجود آمده نمایش، بلکه به مثابه نوعی حالت وجد خلسه که همه در آن (بازی) شرکت دارند، باشد. و چنانکه گفتیم از این لحاظ مشابهت زیادی هست میان سایکودرام و نمایش‌های مذهبی و جادویی.» (ستاری، ۱۳۶۶: ۳۷)

نتیجه‌گیری

آیین و مراسم اولیه که جهت ارتباط و کسب قدرت از نیروهای ماوراءالطبیعه، کسب معرفت و آموزش، تسخیر و درمان برگزار می‌شده در طول تاریخ همواره در زندگی انسان حضوری فعال داشته است. تئاتر به‌عنوان هنری که در خود دیگر هنرها را جای داده ریشه در همین آیین‌ها و مراسم ابتدایی دارد و با نگاهی دقیق زندگی را در حال و اکنون باز می‌آفریند و راه‌گشای انسان در شناخت خود و جهان پیرامونش بوده و غالباً اثری درمانی نیز داشته است. بنابراین استفاده از عناصر نمایشی در فرآیند درمان بیماران روحی آن‌چنان که مورنو به آن پرداخت می‌تواند مثمرثمر باشد، به‌عبارتی انسان جوامع پیشرفته و انسان جوامع سنتی هرکدام بنابر باورها و اعتقادات خود و دیدگاه خویش از این هنر بهره درمانی گرفته‌اند بی‌آنکه قصد آفرینش اثر هنری داشته باشند. آن‌چنان که در این پژوهش ذکر شد کاربرد درمانی این هنر در جوامع پیشرفته به صورت « سایکودرام» به‌عنوان یکی از مدرن‌ترین شیوه‌های درمانی تجلی یافته و در جوامع سنتی جنوب ایران به شکل «مجلس بازی زار» نمود پیدا کرده است که وجود برخی وجوه مشترک در عناصر اصلی و مفاهیم مورداستفاده این دو شیوه درمانی قابل‌توجه بوده و تاکیدی است بر پاسخ مثبت به این پرسش که این دو شیوه درمانی می‌توانند وجوه مشترک داشته باشند یا نه. وجوهی که به شخص بیمار کمک می‌کند مشکل خود را بشناسد و درمان کند و در آخر به یک تعادل روحی و روانی دست یابد.

این وجوه مشترک در عناصر این دو شیوه درمانی قابل‌مشاهده است؛ عناصری چون: شخص اول یا درمان‌جو،درمان‌گر که دراماتراپیست و بابا یا مامازار است و هر دو با استفاده از موسیقی و من‌های یاور شرایط نقش‌پذیری و مواجهه با مشکل و خودانگیختگی و برون‌ریزی فشارهای روحی‌روانی شخص بیمار را فراهم می‌سازند؛ به‌عبارتی در این دو شیوه درمانی شخص بیمار با استفاده از تکنیک همانندسازی و همذات‌پنداری به کاتارسیس یا تزکیه‌نفس رسیده با بینش و بصیرت بر مشکل خویش غلبه می‌کند.

انسان درهرحال، بنابر شرایط و هدفی که دنبال می‌کند، دست به عمل می‌زند و هر عملی مشمول قانون علیت است و خودبه‌خود بروز نمی‌کند و ادامه نمی‌یابد؛ وقتی یک فرآیند در آدمی موجب بروز کشمکش و تنش می‌شود و سلامت روحی و جسمی او را برهم می‌زند، از میان راه‌های گوناگون یک راه را برمی‌گزیند و انتخاب یک راه‌حل منجر به بروز اعمالی خاص می‌شود. بنابراین یک روش درمانی که به‌کار برده می‌شود، سنتی یا مدرن با توجه به شرایط اقلیمی و فرهنگی و درارتباط با نتیجه‌ای که می‌دهد باید موردتوجه قرار گیرد زیرا انسان در جای‌جای جهان راه‌وروش‌های مختلفی را تجربه می‌کند تا از اضطراب و تنش رهایی یافته به سلامت دست یابد. روش‌هایی که هرچند ممکن است دیدگاه‌های متفاوتی داشته باشند ولی در عناصر و نحوه درمان آن‌ها مشابهت‌هایی دیده شود که قابل تامل و واکاوی است. آن‌چنان که آورده شد در جامعه‌ای با سایکودرام به مداوای بیماران می‌پردازند و در منطقه‌ای با برگزاری مجلس بازی زار بیماران خود را درمان می کنند. در این پژوهش نیز مطالعه تطبیقی سایکودرام با یک آیین کهن که به شکلی نمایشی و با کارکردی درمانی پرداخته شد و چه‌بسا دیگر آیین‌های این کهن‌سرزمین قابلیت پژوهش و تفحص بیشتر داشته باشند.

■ پی‌نوشت

۱. این مقاله از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد میترا خواجه‌ئیان تحت‌عنوان: "بررسی عناصر روان‌درمانی در تئاتر (سایکودرام) و مراسم زار در ایران" به راهنمایی محمدرضا خاکی و مشاوره پرویز آزاد فلاح گرفته شده است.

۲. امهری Amhara: نام ناحیه‌ای در شمال دریاچه سانا ن.ك. **فرهنگ فارسی معین**، محمد (۱۳۶۴) فرهنگ فارسی. ج پنجم. صفحه ۶۲. تهران، انتشارات امیرکبیر.

۳. کپر kapar: خانه‌ای موقت‌ساخته‌شده از چوب و برگ درخت خرما.

۴. نوروز: نوروزها اختلالت روانی به نسبت خفیفی است که علایم آن خستگی زیاد، از بین رفتن حافظه یا کشش‌های حسی و حرکتی، پریشانی و اضطراب نابه‌هنجار است.

■ فهرست منابع

۱-آریانپور، ا.ح (۱۳۲۰) **فرویدیسم با اشاراتی به ادبیات و عرفان**، تهران، انتشارات دهخدا.
۲-اشمیت پترز، ژاکلین (۱۳۷۱) **مقدمه‌ای بر موسیقی درمانی**، ترجمه علی‌زاده محمدی، تهران، انتشارات شباهنگ.
۳-افشار، ایرج (۱۳۷۸) **شناخت استان هرمزگان**، تهران، انتشارات هیرمند.
۴-اقتداری، احمد (۲۵۳۶) **خلیج‌فارس**، تهران، نشر شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
۵-امرایی،مجید(۱۳۹۳)**ده قدم با نمایش درمانی**، تهران، انتشارات طهورا.
۶-برن، ا.گ و نیم کوف (۱۳۵۳) **زمینه جامعه‌شناسی**، ترجمه ا.ح.آریانپور، تهران، انتشارات دهخدا.
۷-بلانر، هوارد (۱۳۷۰) **تئاتر درمانی؛ روان درمانی با شیوه‌های نمایشی**، ترجمه حسن حق‌شناس و حمید اشکانی، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۸-بوبر، مارتین (۱۳۷۸) **من و تو**، ترجمه دکتر خسرو ریگی، تهران، انتشارات جیحون.
۹-زاویه،سعید و مهدی اصل مرز(۱۳۸۹)**مطالعه تطبیقی آیین زار در ایران و سودان،فصلنامه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی**، پاییز و زمستان،تهران.
۱۰-توشار، پیرامه (۱۳۷۸) **تئاتر و اضطراب بشر**، ترجمه دکتر افضل وثوقی، تهران، انتشارات جهاد دانشگاهی.
۱۱-ریاحی، علی (۱۳۵۶) **زارو باد و بلوچ**، تهران، انتشارات کتابخانه طهوری.
۱۲-زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱) **نقد ادبی**، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۱۳-سارجنت، ویلیام (۱۳۷۸) **روح‌های تسخیر شده پدیده‌های هیپنوتیزمی**، ترجمه دکتر سیدرضا جمالیان، تهران، انتشارات عطایی.
۱۴-ساعدی، غلامحسین (۲۵۳۵) **اهل هوا**، تهران، انتشارات امیرکبیر.
۱۵-ستاری، جلال (۱۳۶۶) **چند نکته درباره نمایش روان درمانی، مجله نمایش**، شماره پنجم، ص ۳۵-۳۱.
۱۶-ستاری، جلال (۱۳۷۶) **آئین و اسطوره تئاتر**، تهران، انتشارات توس.
۱۷-ستاری، جلال (۲۵۳۶) **تئاتر در خدمت پزشکی، فصلنامه تئاتر دو**، ص ۲۳-۱۲.
۱۸-فتحی، طاهر (۱۳۸۰) **پسیکودرام، پیشگیری و درمان بیماری‌های روانی- اجتماعی در صحنه نمایش**، تهران، انتشارات سپند هنر.
۱۹-فروغی، محمد (۱۳۵۴) **حکمت سقراط به قلم افلاطون**، تهران، نشر شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
۲۰-فیشر، ارنست (۱۳۵۸) **ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی**، ترجمه فیروز شیروانلو، تهران، انتشارات توس.
۲۱-مقدسی، حمیده (۱۳۷۲) **روانشناسی هنر برای کودکان عادی و استثنایی**، تهران، نشر چاپار فرزانگان.
۲۲-یونگ،کارلرگوستاو(۱۳۷۷)**انسان و سمبول هایش**، ترجمه محمود سلطانیه، تهران، انتشارات جامی.

۲۳- Anthony Gallie and Melinda Sith (2000) ***psychodrama in capital cases,*** in Northern Illinois university law reviews Ninth Annual symposim.

۲۴- Lewisr, Wolberg (1988) ***the Technique of psycho therapy,*** Harcourt Brace Jeuanonich, publishers,r. Z. New York.

۲۵- http:/www,azadi hospital.com/hos33.htm.

از اسطوره آناهیتا تا آیین گِلی‌گِلی بوشهر با نگاهی به دو متن کهن پارسی

اشرف سلطانی نیا [نویسنده مسوول]

ناهید ثنا گو

مهدی نصیری

تاریخ دریافت مقاله :۱۸ /۰۵ /۱۳۹۵ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۰/۰۸

از اسطوره آناهیتا تا آیین گِلی‌گِلی بوشهر با نگاهی به دو متن کهن پارسی

اشرف سلطانی نیا
عضو هیأت‌علمی دانشگاه‌آزاداسلامی واحد بوشهر

ناهید ثنا گو
دانشجوی کارشناسی هنرهای نمایشی

مهدی نصیری
دکترای ادبیات نمایشی از آکادمی ملی علوم ارمنستان

چکیده:

هدف مقاله حاضر "از اسطوره آناهیتا تا آیین نمایشی گلی‌گلی بوشهر" بوده که ابتدا ضمن معرفی تاریخچه اسطوره، آیین و نمایش در مبانی نظری، جایگاه اسطوره آناهیتا را – در دو متن کهن پارسی : **اوستا** و **یادگار زریران** – مورد بررسی قرار داده است. در بخش دوم نیز به تحلیل این اسطوره جاودان، نقش آن در شکل گیری آیین‌ها و وجه تشابه آیین و نمایش در جنبه‌های نمایشی آیین گلی‌گلی استان بوشهر پرداخته. این پژوهش با تعاریف داده شده تلاش دارد بر دو فرضیه مهم استوار باشد :
۱ـ این آیین چگونه از یک اسطوره آریایی بهره گرفته و به‌چه‌ترتیب از گذشته تا به امروز در بوشهر به یادگار مانده است؟
۲ـ جنبه‌های اجرایی هر دو مقوله‌ی مهم (آیین و نمایش) در عرصه تئاتر این منطقه چگونه می‌تواند بستری مناسب و دراماتیک باشد؟
ما قصد داریم از رهگذر این پژوهش چنین به نتیجه برسیم که براساس تنوع اقلیمی هر منطقه، اساطیر به‌جامانده می‌توانند به‌عنوان کهن‌الگوهای ایران‌زمین منابع مفید و مناسبی برای نمایش‌های هر منطقه به‌شمار آیند.
این مقاله به روش توصیفی و تحلیلی نگارش یافته و شیوه‌های گردآوری و دسته‌بندی اطلاعات با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهدات نگارندگان انجام پذیرفته است.

واژگان‌کلیدی
اسطوره آناهیتا، آیین گِلی‌گِلی، نمایش، اوستا، یادگار زریران

مقدمه

اسطوره‌ها بازتاب وجود آدمی هستند چون همه آرزوها و ترس‌های او را دربر گرفته، نیازهای ذاتی‌اش را برآورده می‌سازند.

ازجهت‌دیگر نیز اسطوره‌شناسان، اسطوره را روایت و داستان‌هایی درباره امور مقدس می‌دانند که میراث بشر بدوی است. آنان معتقدند که بشر اولیه، باورهای اسطوره ای را که اجزای جدایی‌ناپذیر هستی می‌دانسته، در قالب آیین‌ها و مناسکی به فعل درمی‌آورده است؛ ازاین‌رو پیوستگی آیین و اسطوره در نظر بسیاری از اسطوره‌شناسان امری اجتناب‌ناپذیر تلقی می‌شود و می‌توان ریشه‌های اسطوره‌ای یا اسطوره‌وارگی بسیاری از آیین‌های ملی و مذهبی اقوام مختلف و ملل گوناگون را براین اساس مورد مطالعه و بررسی قرار داد.

اسطوره، افسانه، قصه‌های کهن ایران و اشعار پارسی، ازگذشته تا به امروزپشتوانه غنی ادبیات نمایشی این مرزوبوم به‌شمار می‌رفته‌اند ؛ موضوعاتی چون حسد، نفرت، پاک‌دامنی، عشق و... که موردنظر عمومی همه عصرها و نسل‌ها بوده،گرچه می‌تواند مایه‌های خوبی برای بهره بردن در ادبیات نمایش باشد اما متأسفانه امروزه در تئاتر چندان مرسوم نیست درحالی‌که این دستمایه‌ها نه‌تنها ظرفیت‌های تئاتر را محدود نکرده و درام را بر حوزه دیگری از بیان و ارتباط متکی نمی‌سازد بلکه افق‌های وسیع‌تری را پیش روی آن گسترده، توانایی‌هایش را در پردازش حوزه‌های متفاوت وسعت بخشیده، زبان درام را نیز به بسترهای نامحدود مشابه نزدیک و مرتبط می‌سازد.

گفتنی است که ما در فرصت به‌دست‌آمده، به آیینی بوشهری برگرفته از اسطوره‌ی "آناهیتا" (الهه آب‌ها می‌پردازیم و به‌عنوان نمونه در دو متن کهن پارسی : **زریران** و **اوستا** که انگشت‌شماری به آن توجه کرده‌اند، – آن را ریشه‌یابی می‌کنیم. علاوه‌بر آن موقعیت بندری و ساحلی بوشهر به اضافه دیرینگی تاریخی‌اش، فرض‌های زیادی را درباره ریشه دار بودن بسیاری از آیین‌ها و مناسک رایج در میان ساکنان آن پیش روی ما می‌نهد و این موضوعی اثبات شده است که بسیاری از دیرپاترین تمدن‌ها در ساحل رودها و دریاها پا گرفته‌اند.

نکته دیگر آن‌که ارتزاق روزانه از دریا و وابستگی بندرنشینان به آن، باورهایی را در میان این مردم ایجاد کرده که از دیدگاه اسطوره‌شناسی می‌تواند به اسطوره «باروری» و باران‌خواهی مرتبط باشد و قابل‌ذکر است با توجه به نمایشی بودن این آیین و تأثیرگذاری آن بر زندگی مردمان این خطه از دیرباز تا به امروز همواره مراسمی نمایشی برای طلب باران برگزار می‌شده است.

اسطوره

اسطوره واژه‌ای است عاریتی که اصل یونانی آن historia به معنای استفسار، تحقیق، اطلاع، شرح و تاریخ است و از دو جزء ترکیب یافته است: history به معنای داور و پسوند ia با مصدر یونانی idein که با معنای دیدن خویشاوند است.

قابل‌ذکر است واژه‌های لاتینی videre به معنای دیدن، یونانی eidenai به معنای دانستن، سنسکریت vidya و اوستا vaedya به معنای دانش و نیز واژه‌ی فارسی «نوید» به معنای خبر خوش و بشارت با این واژه هم‌ریشه‌اند.

اسطوره روایت و حدیثی است که مبنای اخلاق دولت بوده، هویت ملی یک قوم را آشکار می‌سازد. ازاین‌رو می‌تواند بخشی از ساختار ذهن ناخوداگاه ما باشد و حال و آینده را به هم پیوند زند.

«میرجا الیاده» درخصوص اسطوره می‌گوید: «اساطیرها و آیین‌های بسیار کهن در یک ملت به مثابه ارزش‌های فرهنگی حاکم بر ساختار یک جامعه است که داستانی را تعریف می‌کند.»(الیاده، ۱۳۸۵: ۶۵)

براین‌وصف اسطوره داستانی است از وقایع ازلی آغاز جهان و بشریت، زندگی و مرگ، پیدایش

جانوران و گیاهان و آتش و آیین! چنان‌که گفته‌اند، اسطوره نه منطبق برنظام منطقی و نه نظام تاریخی است بلکه یک حقیقت دینی و معنوی و البته سحرآمیز است.
اسطوره‌شناسی را بخشی از مردم‌شناسی دانسته‌اند که مردم‌شناسی همان فرهنگ بررسی قوانین قالب‌های رفتاری انسان‌هاست. چنان‌که **فریزر** و **تایلر** اسطوره را حاصل تلاش انسان آغازین برای شناخت جهان شمرده‌اند. یا از نظر **ماکس مولر** : «اسطوره گونه ای تبدیل مفاهیم استعاری به شبه واقعی است. » **راسل هیلز** نیز معتقد است :«اسطوره‌ها بازتاب سرشت آدمی است و همه‌ی نیازها، آرزوها و بیم‌های انسان را دربر می‌گیرد. از آنجایی که اسطوره‌های آفرینش نیازهای خاستگاهی انسان را برآورده می‌سازند اسطوره‌های باروری پاسخ گویی نیاز به تداوم و بقا و ثبات اقتصادی، اسطوره‌های قهرمانی در جهت الگو آفرینی و استناد به نیاکان است و همه‌ی اینها در نهایت از که بودن و چه بودن و یا چه باید بودن سخن می‌گویند.»(هنیلز، ۱۳۸۳ : ۱۶)

اسطوره آب‌های ایران «آناهیتا»

«خاستگاه زندگانی و باروری را در هیاتی مادینه دیدن در بسیاری از ادیان طبیعی به‌چشم می‌خورد. ازجمله در ایران که خدا بانو «اردوی سورا» آناهیتا Ardivisur aNanhita آب‌های توانمند بی آلایش که خاستگاه همه آب‌های روی زمین است معنا گرفته است.
آناهیتا خاستگاه همه باروری ها، پالاینده‌ی نطفه‌ی نرها، تطهیر کننده رحم مادینه گان و جاری سازنده شیر در پستان همه مادران است.
آناهیتا در ماوای آسمانی خویش سرچشمه‌ی دریای کیهانی است و بالا بلند، توانمند، رخشان، زیبا، پاک و آزاده توصیف می‌شود. شایسته آزادگی خویش، تاج زرین هشت پر هزار ستاره بر تارک جامه‌ی زرین بر تن و گردن بندی زرین بر گردن زیبای خود دارد.» (هنیلز، ۱۳۸۳ : ۷۹)
بهار در کتاب **پژوهشی در اساطیر ایران** می‌نویسد: «او همکار مینوی همه آبها، اردویسور اناهید است ؛ مادر آب‌های نگهداری تخمه نران _ چون از خون پالوده شود _ و نیز مادگان – چون بزایند و دیگر بار آبستن شوند –خویشکاری اردویسوراست که الهه و مظهر آبهاست که پیوسته در نزد ایرانیان مقدس بوده است.»(بهار، ۱۳۷۵: ۱۵۲) انتساب چنین صفت‌هایی به آناهیتا گویای این مطلب است که از دیرباز تندیس‌های موردنیایش وی کاربرد داشته و به گفته هنیلز از زمان اردشیر دوم هخامنشی مورخان ایرانی او را نکوکار و تازیان جمیل و یونانیان خوش‌حافظه لقب داده‌اند.
«آناهیتا ایزدبانوی دینی و آیینی ایرانیان، سرچشمه حیات و ایزدبانوی کهن محسوب می‌شود که نگهبان آبها و چشمه ها و رودهاست. نام او «بیغدخت» است که به نظر می‌آید اسامی «بیدخت» و «به دخت» در شهرهای خراسان بزرگ متاسی از همین نام باشد.»(صالح پور، ۱۳۸۸: ۹۳)
در ایران سه معبد بزرگ موسوم به آناهیتا است که از آن شمار باید به معبد بزرگ آناهیتا در کنگاور کازرون در تنگ چوگان اشاره کرد که معبدی بسیار باشکوه است؛ طراحی این معبد به‌گونه‌ای است که در آن آب جاریست. معبد کنگاور کرمانشاه نیز بر تپه‌ای استوار است که نشان از اهمیت این ایزد بانو در نزد ایرانیان دارد. معبد دیگری هم در تخت‌سلیمان تکاب آذربایجان‌غربی برجا مانده که به معبد آناهیتا موسوم است. آناهیتا این اسطوره‌ی زیبایی و باروری پس از اسلام نیز در چشمه‌ها، نهرها و رودها به‌عنوان چشمه خاتون، چشمه‌های زایش و باروری زنان در فرهنگ عامیانه ایرانی تداوم یافت و قداست و گرامی بودن خود را در آیین‌های طلب باران در سراسر ایران‌زمین نشان داد زیرا ما می‌دانیم که آب سمبل تطهیر و پاکیزگی و از عناصر چهارگانه حیات است؛ هم نماد زندگی و هم نماد مرگ که نشانه تجدید حیات و دگردیسی است. ـ اشاره به عصر بین‌النهرین که از این تقدس برای رویین‌تن شدن استفاده می‌کردند. ـ
از آناهیتا در متون کهن پارسی نیز به نشانه‌ی گل نیلوفر و مرغابی یاد می‌شود ؛چراکه نیلوفر گلی

است که در آب ریشه دارد و نشان‌دهنده سیروسلوک عرفانی است و یکی از هشت علامت فرخندگی در کف پای بودا است. مرغابی نیز، چون که درآب را ه می‌رود و نماد پاکی و درستکاری است. به‌گفته عطار این پرنده مظهر زاهدی است که پیوسته در کار شست‌وشو است.
این نشانه حکایت از روح حماسی ملی ایرانیان نیز دارد. چنان‌که در **شاهنامه** قید شده است، هنگامی‌که فریدون دختران جمشید: «شهرناز» و «ارنواز» را از چنگال ضحاک می‌رهاند، دستور داد تا خود را در آب شست‌وشو دهند. پس در این‌جا اسطوره آناهیتا نوعی تصعید انگاره‌ی مادری است؛ چون زمین بچه می‌زاید و جادوی خود را با آن یکسان می‌داند الهه می‌شود در مقام آفریننده و کاینات پیکر اوست و با کاینات یکی می‌شود.

آب در اساطیر و اشعار کهن پارسی

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند
«حافظ»

«حافظ» حیات را درمقابل ظلمت شب قرار داده تا بر اهل‌معنی فاش کند که آب حیات همان معرفت جاوید است که دربرابر سیاهی جهل و نادانی قرار می‌گیرد.
یکی‌دیگر از دلایلی که همواره آب را نزد ایرانیان از مقام ویژه‌ای برخوردار کرده، خشکی و کم آبی این فلات بوده است. هنوزهم در باور مردم این سرزمین، چشمه ها، رودها و دریاها از تقدس خاصی برخوردارند و حتی برای پرآبی‌شان قربانی هم می‌دهند .
باران به‌عنوان مهم‌ترین منبع تامین آب، نقش شگرفی در ایجاد مراسم آیینی و اسطوره‌سازی داشته است؛ چشم به آسمان داشتن و دست به دعا برداشتن، استغاثه از خدایان و خدابانوانی چون آناهیتا، اپم ثبات، تیشته و نبرد او با دیو خشکسالی اپوش، نبرد با خشکسالی و دیو اپوش، همه‌وهمه آیین ماندگاری ساخت در قالب مراسم طلب باران که با اساطیر کهن پیوند می‌یابد...
«به سبب اهمیت آناهیتا و گسترش کیش او در ایران و آسیای کوچک، نویسندگانی چون پولیبیوس، استرابو، کلمان و... از آناهیتا سخن بسیار گفته‌اند. روز ویژه‌ی این خدا بانو را که آبان جشن نام داشت در آبان روز و روز دهم آبان، مردم گرامی می‌داشتند و در این روز به کنار دریا و چشمه سارها می‌رفتند و به نیایش ناهید می‌پرداختند و هنوز هم در هند دختران و زنان زرتشتی در این روز به کنار دریا و رودها می‌روند و آبان نیایش می‌خوانند و به شادی می‌پردازند. » (هینلز، ۱۳۸۸: ۸۱)

اوستا

کتابی که امروز به‌عنوان کتاب دینی زرتشتیان در دنیا مشهور است، مجموعه‌ای ست از سرودهای آسمانی اشو زرتشت، نمازها، سرودهای حماسی، مراسم و آداب دینی تحت‌عنوان **اوستا**.
اما تنها آن قسمت از **اوستا** که به «گاتها» مشهور است، پیام آسمانی و از سروده‌های اشو زرتشت است؛ پس هرگاه به دیانت زرتشتی در دوران اولیه اشاره شود، هرگونه برداشتی جز از گاتها، از اشوزرتشت نیست.
اوستا تنها کتابی است به زبان اوستایی که ما را از فرهنگ، باور و اندیشه‌ی نیاکانمان آگاه می‌سازد. درود بر فروهر پاک اندیشمندانی چون ابوریحان بیرونی، سهروردی، ابراهیم پور داود و بهرام فره‌وشی. این کتاب أصول نیک زیستن را بر سه پایه‌ی بنیادین به‌سادگی بیان می‌کند :
اندیشه نیک هومته، گفتار نیک هوخته و کردار نیک هورشته.

اوستا پنج بخش دارد که به قرار زیر است:
« یسنا، شامل ۷۲ فصل ۱۷۴ گاتها را تشکیل می‌دهد.

- ویسبرد، به معنای سروران که ۱۷ فصل آن مجموعه ای از ملحقات یسنا و شامل ۲۴ فصل است.
- وندیداد، قوانین و احکام، دارای ۲۲ فصل است.
- یشت ها، دارای ۲۱ فصل و هر فصل در ستایش یکی از فزشتگان می‌باشد.
- خرده اوستا، شامل ادعیه گوناگونی که توسط آذر پادما راسپند از دیگر قسمتهای اوستا جمع آوری شده است».

(رضی، ۱۳۹۴ : ۳۵۱)
«آبانیشت» پنجمین یشت و یکی از کهن‌ترین و پربارترین یشت‌ها در توصیف اردویسور آناهیتا یا آناهید است. او که از جالب‌توجه‌ترین ایزدان و معروف به ARADVI SURA ANAHITA (ایزد آب‌ها) است، ایزد موکل و سرپرست آب‌ها و به‌بیان‌دیگر سرچشمه منیوی آب هاست. مطالب این نیایش از بندهای آغازین آبان‌یشت و هم چنین از بعضی بندهای یسناهات ۶۵ برداشته شده. این نیایش « آبان نیایش» ، « آبزور نیایش» و « آبزورشن» نیز نامیده شده است.
در دهمین روز هر ماه که آبان نام دارد، آبان نیایش در کنار رودها و جویبار و آب حل روان چنین خوانده می‌شود:

می‌ستایم آب را که آفریده‌ی اهورامزداست

ستایش می‌کنم تو را، ای اردویسور آناهیتا. می‌ستایم تو را که نمایانگاه همه‌ی آب‌های پاک و درخشانی و نمازت می‌گزارم برای خشنودی اهورامزدا که آفریده‌اش هستی.
ستایشگرم آب پاک‌سو درسان زندگی‌ساز را. ستایشگرم آن اردویسور آناهیتا را، آن نگاهبان شایسته‌ی آب‌های نیالوده‌ی گیتی را و آن آب پهنه گستر زمین را که سازنده‌ی زندگی است.
اینک بستاییم آناهیتا را. ایزد بلند پایه‌ی شایسته را که در پهنه‌ی سپهر جای دارد که در بستر زمین روان می‌شود؛ نیرو می‌بخشد تن را و روان را که جنبش و زندگی می‌دهد گیتی را؛ می‌رویاند گیاهان و سبزه ها را که به آن گله‌ها و رمه‌ها افزایش می‌یابند که کشور آبادان می‌شود.
ستایش کنیم ایزدی را که درد زایش را در زنان می‌کاهد؛ که سینه‌های زنان زاینده را پر شیر می‌سازد که چشمه زندگی است برای کودکان نوزاد. برای آن ایزدی که بزرگ و پاک است.
بستاییم آب زندگی‌ساز را در پیکره‌ی ایزدی چون آناهیتا که می‌راند آب‌ها را در بسترهاشان بر سینه‌ی زمین؛ آب! این نیک‌ترین آفریده‌ی اهورا گره‌گشای کسان شود.
بهار، «اردیسور ناهید» در **اوستا** را چنین توصیف می‌کند: «اردیسور آناهید الهه و مظهر آب‌هاست که پیوسته نزد ایرانیان مقدس بوده، هرمز، جم، اژدهاک، فریدون، گرشاسب، افراسیاب و کاووس و دیگران برای او قربانی می‌کنند و از او برآوردن نیازهای خود را می‌خواهند.»(یشت ۵ از بند ۱۷ تا ۴۷)
یا از یشتی دیگر می‌نویسد: «او زنی نیرومند، سپیدو زیبا و خوش‌اندام است با کفشهای زرین، کمر بندی بر میان و جبه ای پر بها، پرچین و زرین در بر!»(یشت ۵ بند ۷)
«او بانوی باد و باران، ابرو تگرگ است که برای پیروزی بر دیوان و دشمنان باید از او یاری خواست.» (بهار، ۱۳۷۵ :۱۵۳)
در **اوستا**، یشت ۱۰ بند ۸۸ آناهیتا چنین توصیف می‌شود که صورت‌صفتی برای میترا و تجسم آسمانی و زمینی آب است...

یادگار زریران

کهن‌ترین تعزیه‌نامه و نمایشنامه‌ی ایرانی است که به دلیل اشاره‌ای که به بزرگی و قداست این اسطوره جاودانی دارد، و نیز چون بررسی ما بر این اسطوره مبتنی بر کتاب‌های اصیل و کهن پارسی است برخود واجب دانستیم در این مقاله نیز یادی از این نسخه نمایشی ایرانی داشته باشیم.
یادگار زریران، رساله‌ی کوچکی است به زبان پهلوی ساسانی، به نثر همراه با شعر و اثری حماسی که اصل پارتی دارد. چون در خلال واژگان آن، ترکیبات و ساختارهای زبان پارتی را می‌توان دید.
«خط و زبانش پارسیک یعنی پهلوی ساسانی است. وجود واژه ها و ویژگی‌های زبان پهلوانیک (پهلوی اشکانی) دراین اثر نشان می‌دهد که زمان سرایش آن بایستی بسیار کهنه تر و چنان که برخی گمان کرده اند، مربوط به زمان اشکانیان باشد. این اثر را مولفانی در دوره ساسانی، همانگونه که به صورت شفاهی و سینه به سینه شنیده شده، گرد آوری کرده اند. این داستان را دقیقی در نیمه نخست قرن چهارم به نظم کشیده و فردوسی آن را در شاهنامه خود گنجانده است.» (همتی، ۱۳۸۹: ۱۲۸)
یادگار زریران شرح جنگ ایرانیان با خیونان در دوره‌ی گشتاسب، شاه ایران ارجاسب، خداوندگار خیونان است که در آن بیست و سه تن از برادران و پسران گشتاسب ازجمله زریر، پاد خسرو فرشاد رود کشته شدند و «بستور» پسر خردسال زریر به خون‌خواهی پدر به میدان رفت و با جسم بی‌جان او با لطیف‌ترین واژه‌ها سوگواری و نوحه‌سرایی کرد. ناله‌های او شاه‌بیت‌های سوگنامه‌ای کهن در دل این متن حماسی است.
سرانجام سپاه ایران به یاری اسفندیار پسر گشتاسب بر خیونان پیروز گشت و ارجاسب را شکست‌خورده به دیار خود بازگرداند.
در جنگ گشتاسب با ارجاسب هر دو هماورد برای به‌زیر آوردن دیگری از این الهه یاری می‌طلبیدند. از زبان گشتاسب می‌خوانیم که «کشور را آگاه کن و پیک ها را آگاه کن به جز موبدان که آب و آتش بهرام را ستایش کنند و حفظ کننده از ده ساله تا هشتاد ساله هیچ مردی به خانه‌ی خویش مپاید.» (ماهیار نوابی، ۱۳۷۴ : ۱۶)
و در جایی از کرده‌های آبان‌یشت به‌طورمستقیم به واقعه‌ی زریر اشاره رفته: در کرده‌ی ۱۰۸، کی‌گشتاسب با قربانی‌هایش از آناهیتا می‌خواهد که او را کامیابی پیروزی بر ارجاسب ببخشاید و آناهیتا او را کامیاب می‌کند. در کرده‌های ۱۱۳ و ۱۱۴ به‌طورمستقیم اشاره شده است:
«زریر رزم کنان بر پشت اسب بر کرانه‌ی آب «دایتیا» صد اسب و هزار گاوه و ده هزار گوسفند او را پیشکش آورد و از وی خواستار شد :
ای اردویسور آناهیتا! ای نیک! ای تواناترین! مرا این کامیابی ارزانی دار که در کارزار جهان، بر«هوم یک بی» دیو پرست گشوده چنگال – که در هشت خانه به سر می‌برد – و بر ارجاسب داروند پیروز شوم. اردویسور آناهیتا – که پیشکش آورنده را کامروا کند – او را کامیابی بخشید.» (آموزگار، ۱۳۹۲: ۲۴)
و نیز در کرده‌ی ۱۱۶ این ارجاسب است که از آناهیتا پیروزی بر گشتاسب را می‌طلبد و خواسته‌اش مورد قبول واقع نمی شود.

آیین و نمایش

و«مراد از آیین Vitual مجموعه ای از سخنان بر زبان آمده، حرکات انجام‌یافته و موضوعات و اشیای دستکاری‌شده‌ای است که جمع‌آوری و تدوین شده است و به باور مربوط به حضور فعال و مؤثر موجودات مافوق طبیعی ارتباط می‌یابد. بدین‌گونه است که مثلاً مذهب می‌تواند با تکیه بر اعتقاد به موجودات مافوق طبیعی و بعضی از رفتارهای تأثیرپذیر و هیجان آور در برابر این موجودات و نیز

با تکیه بر طریقه‌ی معینی برای تماس با آن ها تعریف و مشخص شود و این طریقه‌ی تماس همان آیین یا شعایر است.»(پاتوف، ۱۳۸۶ : ۳۲۱)

ساروخانی نیز در **دایر ه‌المعارف‌علوم اجتماعی** می‌نویسد: «در معنای خاص شعایر قابل مشاهده ترین، آشکارترین، برجسته ترین ابزار و عناصر اعمال دینی را شامل می‌شود که با مجموعه قواعدی که در جریان پرستش معمول می‌شوند تنظیم می‌یابند. مثل مناسک زراعی جهت بارور کردن زمین یا آیین باران خواهی. » (ساروخانی، ۱۳۷۰: ۶۴۷)

آیین‌ها و مناسکی که انسان‌های جوامع مختلف بدان دست می‌یازند، در اغلب موارد شکل عملی و تحقق‌یافته اسطوره‌هاست که به ما امکان می‌دهد اسطوره را در زندگی تجربه کنیم. ازاین‌روست که غالبا اسطوره و آیین پیوندشان گسستنی نیست و جدایی هرکدام موجب انحطاط هر دو بوده است. اسطوره جدا از آیین، حتی اگر علت وجودی‌اش را از دست ندهد، دست‌کم نیروی شورانگیزی‌اش را می‌بازد و دیگر قابلیت ندارد که در زندگی تجربه شود زیرا آیین یکی از عواملی است که بشر با توسل به آن، با جهان پیرامون ارتباط برقرار کرده و از زبان آن برای معنا کردن مجهولات خود بهره جسته است. «انسان جادو کار ابتدایی، برای تعیین حرکات خود و طبیعت باور دارد که چیزی یا نیرویی در همه لحظات زندگی جریان دارد که تغییرات زاده آن است.»(کوف، ۱۳۵۳: ۴۳۶) بنابراین انسان ابتدایی، ناگزیر بود که نمودهای هستی را بشناسد و حوادث رابرای خود معنا کند. پس تلاش بسیار می‌کرد و از آن‌جا که نمی توانست از طریق تجربه دلیل همه‌چیز را بداند به نیروهایی ایمان آورد که همه‌جا اورا احاطه کرده اند و به مراسمی پرداخت تا با آن‌ها ارتباط برقرار کند. البته نمی‌توان نقش نمادها، آداب‌ورسوم، تاریخ و محیط را در نقش‌گیری یک آیین نادیده گرفت. بدین‌سبب است که بعضی مراسم با هدف و حتی ابزاری یکسان، در مکان‌های مختلف به صورت‌هایی متفاوت اجرا می‌شوند.

پس می‌توانیم بگوییم آیین‌ها ریشه در نیاز انسان برای بهبود زندگی دارند که براکت در نظریه خود درخصوص آن‌ها می‌نویسد:

« آیین می‌تواند یک روش تعلیم و آموزش نسل به نسل باشد.

• آیین شکلی از معرفت است.

• آیین می‌تواند وسیله ای برای مهار کردن حوادث اجتماعی آینده باشد.

• آیین غالباً برای بزرگداشت نیروهای فوق طبیعی یا جنگ بکار می‌رود. » (براکت، ۱۳۶۶ : ۳۲)

پس آیین زمان‌ومکانی برتر از زمان‌ومکان دنیوی دارد. جلال ستاری در کتاب **آیین و اسطوره در تئاتر** به این نکته اشاره دارد: «هم چنان که هرکس از الگوی اساطیری « تقلید» کند یا به نحوه آیینی به نقل اسطوره ای گوش فرا دهد (یعنی در آن شرکت جوید و از آن بهره مند شود) از علایق دنیوی می‌کاهد و «زمان کبیر» را باز می‌یابد.» (ستاری، ۱۳۷۶: ۲۲۲)

پس می‌توان اشاره کرد که وقتی آیین جوهر تعلیم‌وتربیت و آموزش و معرفت به همراه دارد با ذات نمایش یکی می‌شود و با اجرایی کردنش در نمایش این‌گونه تعریف می‌پذیرد: باید به نمایش به‌صورت مظهری از مراسم آیینی یا شعایر و مناسک که یکی از ابتدایی‌ترین نیازهای اجتماعی بشریت است نگریست. مراسمی چون رقص‌های قبیله‌ای، مناسک مذهبی، و رویدادهای ملی همگی از عناصر نمایشی قوی برخوردار هستند.

پس می‌توان گفت هنر نمایش ملموس‌ترین و عینی‌ترین شکل بازآفرینی موقعیت و روابط انسانی است که ازروز اول حضور انسان در عالم با مذهب پیوند خورده است. چنان‌چه اسلین اعتقاد دارد: «نمایش و مذهب پیوند بسیار نزدیکی با یکدیگر داشته، هر دو ریشه‌ی مشترکی در آیین‌ها و شعائر مذهبی دارند که هویت یک گروه اجتماعی را عبارت از مجموعه‌ی مشترک آداب و رسوم،

اعتقادات، مفاهیم، زبان، اساطیر، قوانین، مقررات رفتاری می‌دانند و افراد گروه باید قادر به تجربه نمودن هویت خویش باشند.» (اسلین، ۱۳۷۷: ۳۵)
چنان‌که گفته شد، نمایش که ابتدا ریشه در مراسم آیینی داشته و از نیایش‌های مذهبی نشأت گرفته است، آن‌طور که تئوریسین‌های تئاتر تعریف کرده‌اند با گذشت زمان و گذشتن از مراحلی خاص به کیفیتی دست می‌یابد که آن را از سایر جلوه‌های بدوی نمایش متمایز کرده و در پهنه فعالیت‌های خلاقه‌ی آدمی بارگاهی رفیع می‌یابد تا جایی‌که ابراهیم مکی در کتاب **عناصر نمایش** می‌نویسد: «مورد به گواه تاریخ تئاتر ابزاری می‌شود برای پی بردن به ماهیت امور، تجزیه و تحلیل وجود آدمی، درک حقایق زندگی، کشف اسرار خلقت، دست یافتن در راه آموزش و پرورش، تهذیب اخلاق، تلطیف ذوق تحکیم مبانی ملی و همچنین تشفی بسیاری از بیماری‌های روانی که استفاده کرده اند.»(مکی، ۱۳۷۱: ۱۵)
پس کار این هنر چیزی دور از اسطوره و کارکرد اسطوره نیست که با همه نسل‌ها با منظرهای متفاوت با تکرار در آیین‌ها و شکل اجرای آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند تا جایی‌که چون عناصر نمایشی از پیرنگ – شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو، کشمکش، گره‌افکنی، گره‌گشایی،بحران، تعلیق، اوج و زمان‌ومکان به مرحله ظهور رسیده، هدف آیین را چنین توصیف می‌کند: «مانند نمایش دست یافتن به مرحله آگاهی بالاتر و به اصطلاح نمایش: تزکیه، پالایش و به اصطلاح مذهبی ارتباط، روشنگری و اشراق است.»
آیین نامبرده در این مقاله نیز یادآور همین نکته است که در هرجای ایران برگزار می‌شود ولی هر منطقه متناسب با گویش، باورها و شیوه زندگی رنگ خاصی به آیین جادویی داده است. درحالی‌که در بطن همه آن‌ها مشابهت‌هایی دیده می‌شود که ازجمله جان‌پنداری و جادوی کلام است.
«علی الاصول و از لحاظ ماوراء الطبیعه، از هر چیز درذات هستی پرتوی می‌درخشد که از لحاظ وجود شناختی مرکب از «بود» ، «خوآگاهی» و «زندگانی» است که ریشه لطیف شی را به الگوی نورانی و آسمانیش می‌پیوندد. » (ستاری،۱۳۷۶: ۱۳۰)

با توجه به تعریف فوق در این آیین تفکر جان‌گرایی مشهود است که بر اساس آن مردم در طول مراسم از ابتدا تا انتها بر این باورند که ابر نیروی آسمانی دلش به رحم آید و باران را بباراند. درخصوص جادوی کلام در آیین‌ها در روایات هندی می‌خوانیم:

«سخن دارای نیرویی سحرآمیز است که می‌تواند دانایی را از اندیشه به عمل در آورد. این نیروی جادویی "منتره"(mantara) نامیده می‌شود.»(آموزگار،۱۳۸۶: ۸۱) در بررسی این آیین نیز می‌توان دید که به قدرت کلام و جایگاه ان ارزش ویژه‌ای داده شده و آن‌چه می‌خواهند، را "انجام‌شده" می‌دانند تا جایی‌که در بخشی از مراسم آب بر سر برگزارکنندگان ریخته و این جمله بیان می‌شود: «نه او بی! بارون بی!» به معنای «آب نیست! باران است!» یعنی بارش باران را جلوه‌ای عینی می‌بخشد و می‌پندارد که طبیعت نیز تقلید کرده، باران می‌بارانند. پس در آیین باران‌خواهی شخص باورمند بی‌آنکه خود واقف به این باشد که دست به عمل جادویی زده و از تفکر جادویی بهره گرفته، می‌کوشد به شیوه جادویی هومو پاتیک از افسون تقلید استفاده کند تا بر طبیعت تاثیر گذارد.

بهره‌مندی آیین نمایشی گِلی‌گِلی بوشهر از اسطوره آناهیتا

شکل اجرای آیین

اهالی محل مردی را لباس مندرس می‌پوشانند و صورتش را سیاه کرده، با بستن شاخ و برگ درخت خرما به لباسش، به دنبالش روانه می‌شوند. هم‌چنین مرد دیگری به‌عنوان زن گِلی با نام «کوسه» پشتِ‌سر شوهرش به راه می‌افتد و درحالی‌که گلی با لودگی می‌رقصد، همراهان اورا به جلو می‌رانند و در کوچه‌های محله گشت می‌زنند. آن‌ها به در هر خانه‌ای که می‌رسند، می‌خوانند:

گلی‌گلینا، هوهو

شاخ زرینا، هوهو

گلی ما چه زشتن

بارون تُب (دانه) دُرشتن

گلی اومد در خونه‌تون

سی خاطر جومه (پیراهن) کهنه‌تون

دو در خاریت وراده (بینداز)

رسمی سی خود قراراده

گلی ما معطل نکه

تُوبره خالیش پروکُه (پر کن)

گلی ماشاهِ

بارون رحمت‌اللهِ

گلی به در هر خانه‌ای که می‌رود صاحب‌خانه از بالای پشت‌بام تشتی پر از آب بر سر او و همراهان می‌ریزد و گلی بلافاصله می‌گوید:

او نی! بارون بی! (آب نیست، باران است.) و صاحب‌خانه موادی را که برای تهیه غذایی به نام «شله‌گندمی» مناسب است به آن ها انعام می‌دهد. اجرای آیین به‌همین‌منوال خانه‌به‌خانه ادامه می‌یابد تا در تمام محل وسایل اولیه شله‌گندمی جمع‌آوری شود. در شب دیگر همه به خانه گلی رفته، شُله‌گندمی میل می‌کنند و روانه قبله دعا می‌شوند.

قوانین زندگی همواره مشروعیت خود را از ریشه داشتن در اسطوره و دین گرفته‌اند و اسطوره الگویی از باورها است که به زندگی معنا بخشیده، به افراد و جوامع امکان می‌دهد با محیط‌های خود سازگار شوند. «شاید بتوان گفت تمام جوامع غیر سنتی نیز در برخی آیین‌ها، آداب و مراسم شان به نوعی با اسطوره سرو کار دارد و پیدا کردن معنای بسیاری از حرکات و رفتارهای اجتماعی انسان‌هایی که دیگر به آدابی سنتی متکی نیستند، بدون یافتن ریشه‌ی رفتارهایشان در اسطوره‌ها ممکن نخواهد بود.» (قاسمی، ۱۳۹۱: ۱۶)

در آیین تمام آریایی‌ها آسمان، آتش، باد، خورشید، ماه، ستارگان و باران همگی مظاهر زندگی هستند که پرستیده و در مقابل آن‌ها نیروهای زیان‌آور طبیعی به اشکال اهریمن و پلید که نکوهش

می‌شده‌اند. یکی از این عناصر مهم باران، آب و روشنایی است که زمینه داستان‌های لطیف و اسطوره‌های دلنشینی شده است هم‌چون اسطوره‌ی ایزدبانوی آناهیتا. «آناهیتا مظهر چیزی است که در زمین صاحب حیات و ادامه حیات می‌باشد و از آنجایی که زن اساس تسلسل حیات است، زمین به صورت یک خدای زن و نیروی باروری مورد ستایش و تکریم قرار می‌گیرد. ادامه هر قدرتی را از او چشم دارند، چنان که تاج شاهان را او می‌دهد و به عبارت دیگر برکت و سعادت را همراه دارد. وظیفه آناهیتا دادن برکت و ادامه حیات می‌باشد تا اینکه عالم خاکی به عالم باقی ملحق گردد و نگرانی از مرگ و فنا به سعادت بقا تبدیل شود. آب و خاک مبشر حیات اند ولی خاک بدون آب خاصیت باروری ندارد پس آب مایه حیات و آناهیتا صاحب آبها و رودها ست.» (شورتهایم،۱۳۸۷: ۴۰۵)

«استان بوشهر سرزمینی پر آیین است؛ سرشار از آیین‌های دریایی و بیابانی؛ چرایی و چگونگی پر آیین بودن این باریکه‌ی جغرافیای را می‌توان در دو نکته جستجو کرد. نخست جغرافیای این دیار و دوم موقعیت استراتژیک بندر بوشهر در ادوار تاریخی.» (یاراحمدی ۱۳۹۳: ۲۳۷) نکته قابل‌توجهی که در این تعریف آمده است تنوع آیین‌ها در استان بوشهر است که در جغرافیای بروبحری ساختار و فرم نمایشی خاص آن دیده می‌شود.

به‌طورنمونه «هر سال مخصوصا در دو برج میزان و عقرب دیدگان پر امید خود را به آسمان می‌دوخت و در انتظار فرود باران می‌نشست. چون به تجربه آموخته بود که باد قوس(کوس kows= باد جنوب غربی) نوید آور ابر باران زا بوده و پایان‌بخش محنت ایام! به محض وزش باد قوس بارقه امید بر دلش می‌درخشید و با امیدواری کامل این جمله استغاثه گونه را بر زبان می‌آورد:

یا لله قوس...، یا لله بارون

کلام دعا گونه وی، به نوبه خود کودکان را به یاد آن می‌انداخت تا طبق رسوم هر ساله به کوچه بروند و هر آن‌چه در دل والدین می‌گذرد را با فریادی رساتر در این آیین نمایشی اجرا کنند.» (احمدی ریشهری،۱۳۸۰: ۱۳۶)

تئاتر در هر شکلی از زندگی منبع الهام است چون با نمایش مناسک و موضوع‌هایی که از زندگی روزانه مایه گرفته، لحظه‌هایی از زندگی جغرافیایی، اجتماعی، فرهنگی و مذهبی یک قوم را نشان می‌دهد. تئاتر وقتی جای اسطوره‌ها، مناسک و شعایر را می‌گیرد فرمانی برای زندگی و بازتابی از اصول اخلاقی جامعه می‌شود.

«اسطوره به یاری تئاتر نگاهی به سطر سطر زندگی گذشته افکنده آنگاه دفتر گذشتگان را می‌بندد و با عبرت گرفتن از آن برای ما افسانه زندگی نوینی را بازگو می‌کند. اینجاست که آداب و رسوم و آیین‌ها از سرگرمی ساده فراتر می‌روند. مسلما بسیاری از باورها و اعتقادات مردم که در مراسم آیینی مجسم گشته، جنبه‌های دراماتیکی بسیار قوی دارند که با مطالعه فرهنگ قومی و استفاده از شعائر، مناسک دینی و دنیوی و اسطوره‌ها می‌توان درد یک ملت و تاسف آنها را آن زمان که قهرمان معصوم و محبوب را از دست می‌دهند مجسم ساخت و جنبه‌های نمایشی بسیار قوی به آن داد.» (یار احمدی،۱۳۹۳: ۲۳۴)

نمایش‌های آیینی در دسته‌بندی‌های گونه‌های نمایشی به‌خصوص تئاترهای میدانی و خیابانی قرار می‌گیرد که به‌لحاظ محتوا و فرم اجرا زیباترین و تاثیرگذارترین نمایش‌ها است زیرا با آیین و رسوم مردم این سرزمین پیوند دارند. یکی از بارزترین آیین‌های نمایشی استان بوشهر "گِلی‌گِلی" است که

به‌دلیل تنوع اقوام در این منطقه به نام‌های قبله دعا، دعای باران،گِلین، گِل‌گِلینو و... موسوم است.

این آیین نمایشی که در گونه خود شکل اجرایی آن منحصربه‌فرد است، نمایشی میدانی است که از موسیقی، شعر، رقص، طراحی، گریم، لباس، بازیگر و کارگردانی بهره گرفته است. در این مقاله به پاره‌ای از مشترکات عوامل اجرایی این آیین نمایشی اشاره می‌کنیم.

وقتی ریشه تاریخ تئاتر را موردمطالعه قرار می‌دهیم به این دیدگاه می‌رسیم که تئاتر امروزی ریشه در مراسم و آیین‌های کهنی دارد که با گذ ر انسان از مراحل مختلف زندگی بعضی از آن‌ها با تغییراتی برجا مانده و بعضی‌دیگر نقطه‌عطفی شده‌اند برای شکل گیری تئاتر امروزین. هم‌چون آیین موردنظر ما که صرف‌نظر از هدف برگزاری و اهداف اجرایی آن در نواحی مختلف استان بوشهر به مشترکاتی از قبیل: متن، بازیگر، تماشاگر، موسیقی، رقص، نماد و ماسک و... برمی‌خوریم که در این نوشتار به‌طوراختصار به آن می‌پردازیم.

آیین‌های این دیار با آن‌که همگی دارای طرح، قصه و شخصیت هستند اما هیچ‌یک متن مکتوب یا نویسنده‌ی مشخصی ندارند بلکه سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته‌اند. در نمایش‌های آیینی گاه بازیگر و تماشاگر هر دوجزیی از نمایش می‌شوند و گاه نیز هرکدام به‌صورت مجزا در جایگاه خود قرار می‌گیرند. در شیوه اجرایی آیین باران‌خواهی حضور و همراهی تماشاگر با بازیگر کاملا مشهود است. به‌این‌ترتیب که شخصی با کمک گرفتن از چهره‌آرایی و پوشیدن لباس مناسب نقش در قالب شخص اول این مراسم به ایفای نقش می‌پردازد و اهالی به‌عنوان نیروهای کمک کننده او را همراهی می‌کنند.
عنصر دیگر، موسیقی است که شاخه‌های مختلفی دارد و در مجالس سور و سوگ (تعزیه، مراسم عزاداری، جشن‌ها، کار، باران‌خواهی و...)کاملا کاربردی است.
«موسیقی سحرانگیزی از سوز نی و شور نی انبان و صلابت دمام بر می‌خیزد که موجب تنوع موسیقی آیینی بوشهر شده، کاربردهای مختلف آن را در اجرای انواع آیین‌ها ممکن کرده و هویتی کاملا خاص به آن داده است» (مظفری، ۱۳۹۴:۵۵)
رقص و حرکات در این آیین نمایشی نیز برگرفته از آیین‌های آریایی است که «در مراسم باران خواهی (قبله دعا رفتن) حرکاتی نمادین و رقص گونه برگزار می‌شود که در اصل به پرستش «آناهیتا» و تکریم الهه آب بستگی دارد.» (احمدی ریشهری، ۱۳۸۰: ۱۳۳) در این آیین نیز به‌لحاظ نوع ترکیب موسیقی و حرکت ساختار اصلی را تشکیل می‌دهند. رقص نیز نقش مهم و انکارناپذیری دارد.
زمانی‌که به نمادهای این آیین توجه می‌شود، پی می‌بریم آیین مملو از حرکات نمادین است. هم‌چون حرکات نمادین صحنه‌ای که سنگ آسیاب بر گُرده شخص گناهکار گذاشته می‌شود و می‌تواند نماد سختی و مشقتی باشد که نیامدن باران باعث آن شده است یا زنگوله‌ای که از کوسه آویزان می‌کنند، می‌تواند نماد هشدار به اهالی و آماده شدن برای به پیشواز باران رفتن باشد.
مکان نیز در اجرای این آیین متفاوت است: «کوچه پس کوچه‌های هر محله یا میدان روستا، مکان‌های زیارتی، مساجد و بقاع متبرکه و زیر درخت کنار از جمله مکانهایی ست که این آیین در آن برگزار می‌شود.» (مظفری، ۱۳۹۴:۹۲)
عناصر نمایشی دیگری ازجمله لوازم صحنه، ماسک و چهره‌آرایی که در این آیین جنوبی به‌نوعی تعریف شده، جایگاه خاصی دارند که به‌شکل اجرایی آن کمک می‌کنند تا حدی که در تاریخ تئاتر جهان می‌بینیم که بدون این تمهیدات، هیچ آیینی به اجرا درنمی‌آمد.

نتیجه‌گیری

بحث پیوستگی و وابستگی آیین و اسطوره از مباحث کهن در اسطوره‌شناسی است. در جریان این مباحث، گروهی بر وابستگی آیین به اسطوره و گروهی دیگر بر وابستگی اسطوره به آیین پای فشرده‌اند که ازنظر نگارنده هرکدام به‌نوعی می‌تواند درست باشد. چون واضح است که اسطوره و آیین پیوندی ازلی با هنر نمایش داشته، ازلحاظ تشابه در خصوصیاتی چون انکارناپذیری و خیال‌انگیز بودن زمینه‌ی بارزی دارند. ازین‌رو بی‌راه نیست که این سه (اسطوره، آیین و نمایش) جایگاه ویژه‌ای درادبیات کهن داشته باشند. ادبیاتی با گنجینه بی‌پایان قصه‌ها، افسانه ها و حماسه‌ها؛ حتی هرکدام به‌تنهایی می‌تواند آبشخور دراماتیک پهنه تئاتر باشد. اما اولین گام در این راه، آگاهی از اصول استفاده‌ی درست از این متون باارزش است. نکته‌ای که نمایشنامه‌نویسان ما در ابتدا به‌درستی باید دریابند چنان‌که مخاطب آن را بخشی از دنیای خود پندارد و با پرداختن و تفحص بر این آیین‌ها به چگونگی عملکرد ذهنی و جسمی آن پی برده، ابزار و شیوه کاربردی آن را بشناسد و با تغییر دادن و تبدیل کردنش به زبان قابل‌فهم و موردنیاز جامعه امروز گامی در عرصه نمایش‌های آیین سنتی کشور بردارد و این نه‌تنها حرمتی است بر فرهنگ پدران و مادران بلکه سازه‌ای است برای زیربنای نمایش آینده کشور.

■ فهرست منابع

کتاب

- آموزگار، ژاله (۱۳۹۲) **یادگار زریران**، معین
- آموزگار، ژاله (۱۳۸۶) **زبان، فرهنگ، اسطوره**، تهران، معین
- امیر قاسمی، مینو ،(۱۳۹۱)**درباره قصه ها ی اسطوره ای**، تهران، نشر مرکز
- اسلین، مارتین (۱۳۷۷) **نمایش چیست؟** ، ترجمه : شیرین قاوتی ، نمایش
- احمدی ریشهری(۱۳۸۰) **سنگستان**، شیراز، نوید
- بهار، مهرداد (۱۳۷۸) **پژوهشی در اساطیر ایران**، جلد اول ، آگاه
- براکت، اسکار (۱۳۶۶) **تاریخ تئاتر جهان**، ترجمه : هوشنگ آذری ور ، مروارید
- پاتوف، میشل وبرن (۱۳۷۶)**فرهنگ مردم شناسی**، مترجم : اصغر عسکری خانقاه ، چاپ اول، سروش
- پیرنیا، حسن (۱۳۸۸) **تمدن ایران در تاریخ ایران قبل از اسلام**، سپهر ادب
- ساروخانی ، باقر (۱۳۷۰) **در آمدی بر دایر ه المعارف علوم اجتماعی**، چاپ اول ، کیهان
- ستاری، جلال (۱۳۷۶) **آیین و اسطوره در تئاتر** ، چاپ اول، توس
- شورتهایم ، المار (۱۳۸۷) **گستر ش یک آیین ایرانی در اروپا**،ترجمه: نادرقلی درخشانی، ثالث
- رضی، هاشم (۱۳۴۹) **اوستا**، بهجت
- کوف، نیم و برن ،ا.گ (۱۳۵۳) **زمینه جامعه شناسی**،ترجمه ا.ح. آریانپور، هفتم ، تهران ،انتشارات دهخدا
- عظیم پور، پوپک (۱۳۸۹) **فرهنگ عروسک ها و نمایش های عروسکی آیینی و سنتی ایران**، نمایش
- صالح پور، اردشیر (۱۳۸۸) **زن ، تئاتر و سنت**، چاپ اول ، رابعه
- ماهیار نوابی، یحیی (۱۳۷۴)**یادگار زریران**، جلد اول، اساطیر
- مکی، ابراهیم (۱۳۷۱)**شناخت عوامل نمایش**، سروش
- مظفری، محمد(۱۳۹۴) **بوشهر سرزمین آیین و مراسم**، چاپ اول ، دریانورد
- هینلز، جان راسل (۱۳۸۵) **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه و تالیف : جلال فرخی ، چاپ دوم،اساطیر
- همتی، رقیه(۱۳۸۵) **حماسه ی دقیقی و یادگار زریران، فصلنامه نامه پارسی**، شماره (۵۲)
- یاراحمدی، جهانشیر(۱۳۹۳) **نقش و تاثیر آیین ها در ادبیات نمایشی استان بوشهر ، فصلنامه فرهنگ بوشهر** ، شماره (۱)

مثال تعزیه و مسأله‌ی بازنمایی

محمد راغب [نویسنده مسوول]

مهدی فیضی

تاریخ دریافت مقاله : ۱۳۹۵/۰۵/۳۰ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۱/۰۲

مثال تعزیه و مسأله‌ی بازنمایی

محمد راغب
استادیار زبان و ادبیات دانشگاه شهیدبهشتی

مهدی فیضی
دانشجوی دکتری «پژوهش هنر» دانشگاه اصفهان

چکیده

بیش‌وکم بحث از تعزیه به ترازهای مقوله‌ی دیگری چون نمایش، نمایش شرقی، نمایش ایرانی و ... انتقال داده شده است و همین امر روندِ بازشناسی خود تعزیه- و درواقع، یادکردی را که «تعزیه» خوانده می‌شود- مبهم ساخته است. ازاین‌رو در آن‌چه می‌آید، تعزیه نه فصلی از تاریخ نمایش در ایران، بلکه در نتیجه‌ی تعلیق ویژگی‌های تجربی‌اش و قرارگرفتن در «رابطه با خودش»، تنها مثال یا پارادایم خودش (یک فرضیهٔ پارادایمی) خواهد بود تا بدین‌سان بتواند در فرایند فهم‌پذیری خود مشارکت کند.

بنابراین پرسش اصلی «چیستیِ» خود تعزیه خواهد بود پیش از واگذاری‌اش به مقوله‌هایی که انتظارش را می‌کشیده‌اند. و چنان‌که اشاره شد پاسخ به این چیستی نه از توصیف ویژگی‌های تعزیه که از تعلیق آن‌ها ممکن خواهد شد. بدین‌سان نامی که در این تعلیق برای تعزیه به یاد خواهد آمد همان mimesis خواهد بود از چشم‌اندازی دیگر. درواقع، مثالِ تعزیه خواهد کوشید تا میمسیس را دوباره معنا کند، به‌طوری‌که میمسیس دیگر نه تقلید یا بازنمایی که فراشد تجربه‌ی حضورِ (یک اثر) خواهد بود: زندگیِ بالفعلِ اثر. در نتیجه، ممیسسِ تعزیه نشان خواهد داد که چگونه «تئاتر» هم‌چون انحرافی از کنش و منش میمسیس یونانی، و به‌عنوان «تقدیر گفتمانیِ» آن، شکل گرفته است.

بدین‌سان، مسأله‌ی نهانی بحث نمایان خواهد شد: تقابلِ سادگی حضور و «هنر» اجرا (بازنمایی تئاتریک)، تقابلِ حضورِ صرف چیزها و واقعیتِ در حالِ اجرا؛ این‌که آن‌چه به‌اصرار واقعیت» خوانده می‌شود برساخته‌ی هنرِ فراگیرِ اجراست.

واژگان کلیدی

تعزیه، مثال، پارادایم، میمسیس، بازنمایی، اجرا.

مقدمه

مقصود از «مثال تعزیه» مشاهده‌ی تعزیه است در رابطه با خودش. خود تعزیه نیز این‌جا همان ایده‌ی تعزیه است اما نه در جایی فراسوی آن (ایده‌ی افلاطون)، بلکه تنها در همان «رابطه‌اش با خودش» که رابطه‌ای مثالی یا پارادایمی خواهد بود، به‌این‌معنا که ایده، هستنده‌ی دیگری نیست که توسط امر حسّی (محسوس) پیش‌فرض یا بر آن منطبق شود؛ ایده همان امر حسّی، همان مورد محسوس است که به‌مثابه مثال یا پارادایم درنظر گرفته می‌شود (آگامبن، ۲۰۰۹: ۲۶).

ایده‌ی تعزیه خودِ تعزیه است آن‌گاه که به‌مثابه مثال یا پارادایم خودش درنظر گرفته می‌شود، یعنی، در رابطه با خودش قرار می‌گیرد؛ چراکه به بیان دقیقِ ویکتور گلداشمیت، عنصر پارادایمی (مثالی) خود یک رابطه است(آیبید: ۲۳). بدین‌سان، مثال، نتیجه‌ی مشاهده‌ی یک رابطه است. مثال یا ایده‌ی تعزیه یعنی رابطه‌ی تعزیه با خودش و مشاهده‌ی این رابطه. اما مثال یا پارادایم هرگز از پیش داده نمی‌شود، بلکه به‌واسطه‌ی «کنارِ هم گذاشتن» و «به هم پیوند دادن» و بالاتر از همه به‌واسطه‌ی «نشان دادن» و «نمایان کردن»تولید و ایجاد می‌شود. رابطه‌ی پارادایمی فقط میان ابژه‌های حسّی یا میان این ابژه‌ها و یک قاعده‌ی کلّی واقع نمی‌شود؛ بلکه میان یک یکّه‌گی (که یک مثال یا پارادایم است) و نمایش‌اش (فهم‌پذیری‌اش) نیز واقع می‌شود(آیبید).

بدین‌سان کار ما نشان‌دادنِ این رابطه و به‌یک‌معنا تولیدِ مثال تعزیه خواهد بود.

ازسوی‌دیگر، باید خاطرنشان کرد که «مسأله‌ی بازنمایی» پیوست یا افزونه‌ای بر بحث اصلی نیست. تمام بحث پیشبردِ درونی یک موضوع است و مسأله‌ی بازنمایی نیز، چنان‌که خواهیم دید، با پیشرفت بحث به‌روش پارادایمی، از خود موضوع مشتق می‌شود. دراین‌خصوص، اشاره‌ی آگامبن به «مثال هجاها»ی افلاطون در **مرد سیاسی** روشن‌گرِ مسأله است:

در توضیح این‌که چگونه یک مثال یا پارادایم می‌تواند شناخت را تولید کند، افلاطون مثال هجاهایی را پیش می‌کشد که کودکان می‌توانند آن‌ها را در واژگان مختلف به‌مثابه «پارادایمی برای پارادایم» تشخیص دهند و بازشناسند: «یک پارادایم زمانی تولید می‌شود که چیزی، که در چیزی دیگر [و دورافتاده و جدامانده از خودش] کشف و یافت می‌شود، به‌درستی داوری شده و به‌مثابه همان[خودش] بازشناخته شود، و از کنارِ هم گذاشتنِ همان‌چیز و جداافتادگی‌اش [که خود اکنون چیزِ دیگری است] داوریِ درست و یگانه‌ای درخصوص هریک و هردوی آن‌ها با هم، تولید شود»[1](آیبید: ۲۲–۲۳).

به بیان روشن‌تر، اگر موردِ بحث ما تعزیه به‌مثابه یک حضور است، انتقال‌اش به تکیه‌دولت نیز (همان دورافتادگی‌اش، که چنان‌که خواهیم دید این دورافتادگی درواقع یک جدایی است، جدایی تعزیه از شیوه‌ی حضورش)، نمی‌تواند و نباید از نظر دور بماند، تا با کنارهم‌گذاریِ آن‌ها داوری درستی در مورد تعزیه و تعزیه‌ی تکیه‌دولت انجام گیرد. به‌همین‌ترتیب، علت ورود مسأله‌ی بازنمایی به بحث نیز بازشناسیِ دورافتادن mimesis از خود حقیقیِ خویش و درافتادن‌اش به وادی بازنمایی است، چنان‌که در ادامه خواهیم دید. (ازاین‌رو مورد mimesis را در همان لفظ یونانی‌اش حفظ خواهیم کرد تا معنا و مفهوم گسترده‌ی آن با پیشرفت بحث و در کلّ آن تبیین شود. هم‌چنین، بدیهی است که ترجمه‌ی آن به «تقلید»، «محاکات» و ... راه بحث را پیشاپیش خواهد بست.)

بیش‌وکم بحث از «تعزیه»، به ترازهای مقولیِ دیگری ـ چون نمایش؛ نمایش شرقی؛ نمایش ایرانی و ... انتقال داده شده، و همین‌امر روند بازشناسیِ خود تعزیه ـ درواقع، یادکردی را که تعزیه خوانده می‌شود، مبهم ساخته است. به‌عبارت‌دیگر، در مقابل آن‌چه‌که تعزیه خوانده شده، واحد سنتی‌ای

چون «تئاتر» پیشاپیش وجود داشته که مقوله‌ی آن را تعیین کند (مقوله‌ی یونانی، kategoria، چنان‌که آگامبن نشان داده است، اتهامی بود که به امورِ نامتعین زده می‌شد(آگامبن، ۲۰۱۱: ۲۳). اما این انتقال نباید بی‌چون‌وچرا پذیرفته شود. بااین‌حال، هدف آشکار و پنهان غالب پژوهش‌ها دربارهٔ تعزیه این بوده است که «تعزیه» را در هنر «پیشرفتهٔ» تئاتر ادغام کنند. حال، برعکس، هدف ما چیز دیگری است: به‌جای پذیرش بی‌چون‌وچرای تئاتر به‌عنوان قالبی فراگیر و پیش‌ساخته برای بیان احساسات شورانگیز مذهبی، هدف ما تأمل در این واقعیت است که چگونه علاقه به انتقال یک واقعهٔ تاریخی، به ظهور محلیِ پدیده‌ای می‌انجامد که با توجه به تجربهٔ تاریخی پشت سرمان، خود نوعی از «تئاتر» یا «نمایش» خوانده می‌شود.

درواقع، مسألهٔ ما با پژوهش‌های صورت‌گرفته و باور مشترک میان آن‌هاست که بنای تعزیه نیز بر همان سنت «متن‌ـاجرا» استوار بوده، و این‌که هر دو جزء این سنت در تعزیه رفته‌رفته رشد کرده و به شکوفایی رسیده است. گرچه پژوهش‌ها به این مورد نیز اشاره کرده‌اند که مهم‌ترین مانع در راه این رشد و شکوفایی، فقدان سنت درام‌نویسی در ایران بوده است اما روشن نساخته‌اند که چگونه در فقدان چنین سنتی، تعزیه می‌توانسته خلأ نوعی «متن» را در وجود خویش بیابد. اکنون می‌توانیم ببینیم که مسأله درواقع ترتیب اجزای ماجراست: از متن به اجرا(ی تعزیه) یا از حضور (خاص تعزیه) به متن.

به‌منظور بررسی لایه‌های این انتقال بی‌چون‌وچرای تعزیه به تراز «تئاتر» یا «نمایش»، ضروری است که بحث را از موردی آغاز کنیم که به گمان ما باعثِ این انتقال بوده است: کاربرد نیت‌مند تعزیه.

۱ــ کاربرد نیت‌مند

کاربرد نیت‌مند در مورد هرچیزی به‌سادگی عبارت است از فرایند تبدیل «چیز» به «ابزار». کاربرد نیت‌مند هرچیزی از آن یک ابزار می‌سازد. حال‌آن‌که این ابزاری‌کردن برخلاف شیوه‌ی آغازینِ حضور آن چیز در جهان است. البته چیزی می‌تواند در همان حضور آغازین‌اش یک ابزار باشد که اجرای این فرایند در مورد آن دیگر ممکن نیست. ازسوی‌دیگر، دراین‌میان برخی چیزها هم هستند که حضورشان معناکردنِ حضورِ صرف است. آن‌ها مثالِ حضورند. چنان‌که در ادامه مشاهده خواهیم کرد تعزیه یکی از این مثال‌هاست و ازاین‌روست که هر استفاده‌ی دیگری از آن، شیوه‌ی حضورش را باژگونه می‌کند.

کاربرد نیت‌مندِ تعزیه، استفاده‌ی ابزاری از آن، حال به هر قصدی، به‌سادگی به‌دلیل تصور فراگیری است که از تعزیه وجود دارد: اینکه تعزیه واقعه یا وقایعی را بازنمایی می‌کند. یعنی خود تعزیه نیز پیشاپیش از واقعه‌ای استفاده می‌کند؛ بدل‌شدن تعزیه به یک فرم حاضر و آماده، که محتوای آن می‌تواند وقایع مختلف و حتی غیرتراژیک و فراتر از آن، حتی نمایش شکوه و جلال یک سلطنت باشد، چنان‌که عبداله مستوفی به‌درستی دریافته بود: «ناصرالدین شاه که از هر چیز وسیلهٔ تفریح می‌تراشید، در این کار هم سعی فراوانی به خرج داد و تعزیه را وسیلهٔ اظهار تجمل و نمایش شکوه و جلال سلطنتش کرد و آن را به مقام صنعت رساند» (مستوفی، ۱۳۸۸: ۲۸۸). (این‌جا باید دقت و تیزبینی مستوفی را قدر دانست و لفظ «صنعت» را در همان معنایی خواند که از اصطلاح «صنعت فرهنگ‌سازیِ» آدورنو و هورکهایمر[۲] برمی‌آید: انتقال هرگونه امکان تجربهٔ هنری به حوزهٔ مصرف ـ آن‌چه‌که در تکیه‌دولت اتفاق می‌افتد؛ حال آنکه تنها چیزی می‌تواند به‌گونه‌ای هنری تجربه شود که دروجودخود به هرگونه نگاه بیرونی بی‌اعتنا باشد.) در عصر ناصری آن‌چه از تعزیه یک صنعتِ

فرهنگ می‌ساخت این واقعیت بود که تعزیه به‌مثابه وحدت علاقهٔ «رعیت» و سلطنت معرفی می‌شد.
پس چنین به‌نظر می‌رسد که پیشاپیش هر نوع بازنمایی، قصدِ استفاده‌ای وجود دارد که پنهان می‌ماند. مسأله درواقع آن نیت‌مندی‌ای است که امری بیرونی باقی می‌ماند. بنابراین نخستین گام برای توصیفِ درونی تعزیه، ناگزیر باید با به‌تعلیق‌درآوردنِ این نیّت‌مندی بیرونی برداشته شود.
بااین‌حال، به‌تعلیق‌درآوردنِ این نیت‌مندی نمی‌تواند به‌معنای نفی هرگونه «علاقه» باشد. این‌جا توسل به یک ناظر بی‌علاقه کمکی نخواهد کرد. برعکس، علاقه‌ای در کار خواهد بود که می‌تواند از نوع علاقه‌ای باشد که کانت می‌گوید در هر طرح‌اندازی شناخت یا عمل در کار است(ریکور،۱۹۷۶: ۶۸۳). علاقه، درواقع، رابطهٔ میان یک بالقوه‌گی (خود علاقه) و گذار آن به شکلی از کنش است. مثال تعزیه نشان می‌دهد که این گذار تا چه‌اندازه امری حادث است و بر خلاف تصور، توسلی به کنش پیشاپیش موجود (بازنمایی تئاتریک) نیست.

۲ـ توانش و کنش

علاقه فقط یک توانش است، یک بالقوه‌گی، حفظ رابطه با یک مسأله. هرچند بعید نیست که کنشی، به‌فعل‌درآمدنی را در پی داشته باشد اما این‌جا نوع کنش است که اهمیت دارد، چراکه این‌جا مقصود از کنش نه اقدامی در جهت ارضای یک خواست و اتمامِ آن، بلکه حفظِ امکان‌پذیریِ خود علاقه در دل یک اثر است. یعنی، علاقه‌ای که به‌هردلیل می‌تواند ناپدید شود در وجود یک اثر حفظ می‌شود. درخصوص واقعه‌ای که تعزیه از آن یاد می‌کند، این کنشِ بدیع همانا خود تعزیه است در شیوه‌ی جاری‌شدن‌اش. علاقه به یادآوری، بالاخره به کنش می‌انجامد. نام این کنش، mimesis است به‌مثابه یک کشف، کشف یک امکان، امکان مواجهه‌ی دوباره ـ حتی اگر بعدها این امکان به بازنمایی تأویل شود. میمسیس در این مورد خاص، کنشی است در ادامه‌ی علاقه به یادآوری و حفظ آن؛ واجد شرایطی که دیگر روایت‌های واقعه فاقد آن هستند. بنابراین این‌که این‌جا می‌توان گفت که میمسیس تعزیه امری تقلیدی نیست به‌این‌دلیل است که نخست خود علاقه فعلیت متفاوتی یافته است و سپس خود واقعه در بازنمایی‌اش. این معنای نخستینِ mimesis یونانی نیز است: امکانِ روبه‌روشدن دوباره‌ای با چیزها، خاصّه چیزهایی که حضورشانَ دیگر ممکن نیست.
آن‌چه این‌جا تحت‌عنوانِ پیدایشِ میمسیس تعزیه، در پیِ علاقه‌ای به یادآوری یک واقعه، صورت‌بندی می‌شود، در تاریخ‌نگاری برای تعزیه، به‌عنوانَ گذارِ روایت‌های واقعه از قالبِ «مقتل‌خوانی» و «روضه‌خوانی» به کنشی در فضا و زمان به‌نام «تعزیه»، ثبت شده است. تصور این گذار بر چه پیش‌فرضی استوار است؟ آیا این‌جا فقط با حدوثِ موردی خاص از قاعده‌ای کلّی ـ سنتِ بازنمایی و اجرای مبتنی بر متن ـ طرف هستیم، این‌که «روضه‌خوانی» به‌یک‌معنا «نمایش‌نامه»ای (خام) بوده در انتظارِ اجرا و به‌صحنه آمدن؟ به‌این‌معنا که قاعده پیشاپیش داده شده و این‌جا فقط گذارِ موردی خاص به آن سنت، روی داده است؟
درواقع، مسأله این است که چگونه می‌توانیم چیزی را برخلاف مقوله یا قاعدهٔ موجود برای آن، تصور یا شهود کنیم؟

۳ـ شهودِ مثال تعزیه

پیش‌تر تعزیه را میمسیسی دانستیم که درابتدا تقلیدِ چیزی نیست؛ دست‌کم به‌این‌معنا که نفس حضورش امری تقلیدی نیست حتی اگر محتوای‌اش چنین فرض شود. اگر تقلید این‌جا همان

قاعده‌ی کلّی باشد و «تقلیدِ چیزی» یک مورد خاص از قاعده‌ی پیش‌داده‌شده، برخلاف این باور تقلیدی می‌توانیم تعزیه را به‌عنوان یک «پارادایم» (یا مثال) درنظر بگیریم؛ پارادایم به‌معنای گسست کامل از دوتاییِ موردخاص ـ قاعده‌ی کلّی.

این گسست، چنان‌که آگامبن نشان داده است، در عمل، مستلزم یک تعلیق است: «تعلیقِ دادگیِ تجربی»[۳] (آگامبن، ۲۰۰۹: ۲۵) تعزیه یا همان محتوایش؛ تعلیقِ آن‌چه‌که در تحلیلِ نهایی، بازنماییِ صحنه‌ای واقعه خوانده می‌شود که یک‌سر برخلاف شیوه‌ی درونی تعزیه به‌مثابه یک حضورِ صرف است. جالب است که تعزیه، نه با تأکید بر مجموعه‌ی تفاوت‌های درونی‌اش ـ سادگی، نمادگرایی، روخوانی (به‌جای برخوانی) و ... ـ بلکه با تعلیقِ محتوایِ تجربی‌اش است که می‌تواند در «رسانه‌ی فهم‌پذیری‌اش» (آیبید: ۲۶)، در همان رابطه‌اش با خود، جای گیرد؛ یعنی مثال خودش باشد: میمسیس محض. زیرا در تحلیل نهایی، آن‌چه «تقلید» خوانده می‌شود تنها می‌تواند محتوای میمسیس باشد و نه خود آن به‌مثابه یک امکان، و ازسوی‌دیگر نیز، «آنچه‌که به‌مثابه مثال یا پارادایم عمل می‌کند از کاربرد متعارف‌اش جدا شده، و درعین‌حال، به‌صورت این جدایی نشان داده می‌شود»(آیبید).

در موردِ تعزیه، انتظار متعارف این است که واقعه‌ای تاریخی همچون «نمایش‌نامه»ای به روی صحنه آورده شود، بازنماییِ صحنه‌ای واقعه، که هم‌زمان در خدمت هدفی خاص نیز باقی می‌ماند (موردِ تکیه‌دولت که معنای آن در ادامه روشن خواهد شد). برخلاف این انتظار، تصور تعزیه در جدایی‌اش از یک کاربرد نیت‌مند و بازنمایی‌کننده، شهود یک میمسیس محض است. این میمسیس، بااین‌حال، از میزانسن "تهی نیست، میزانسن‌اش یک پیکار است چنان‌که هایدگر در «سرچشمه‌ی اثر هنری» می‌گوید: در تراژدی چیزی به‌روی صحنه آورده نمی‌شود یا به‌طور تئاتریک نمایش داده نمی‌شود، بل [این خود] پیکار ... است که آن‌جا انجام می‌پذیرد." (هایدگر، ۲۰۰۱: ۴۲). در تراژدی تعزیه نیز، این پیکارِ برسازنده‌ی واقعه است که میزانسنِ درونیِ میمسیس‌اش می‌شود. تبیینِ هایدگریِ میزانسن مستلزمِ تعلیقِ محتوای «تقلیدی» آن، است. و آن‌چه به‌رغم این تعلیق و پس از آن، به‌مثابه یک امکان باقی می‌ماند همان امکان حرکت، همان امکانِ جاری شدن در فضاست که حضور صرف میمسیس را ممکن می‌کند. علاقه، گرچه با تأخیر، اما به‌هرترتیب، میزانسن واقعه را کشف می‌کند تا بتواند در فضا جاری شود. به‌همین‌دلیل است که آن‌چه ما این‌جا «تعزیه» می‌خوانیم هیچ شباهت شکلی و پیوند علّی با روایت‌های دیگر («مقتل‌خوانی»، «روضه‌خوانی» و ...) ندارد.

میزانسن پیکار همان‌چیزی است که تعزیه را از مقولهٔ بازنمایی می‌رهاند و به یک بازسازی حقوقی نیت‌زدوده (امر شهادت دادن) نزدیک می‌کند.

۴ـ بازنمایی‌کردن یا شهادت‌دادن؟

تعزیه یادکردی است که شهادت می‌دهد. آن‌چه بر آن شهادت داده می‌شود شأن حقیقت را می‌یابد. شهادت دادن یک فراشدِ بازسازی است، بازسازیِ آن‌چه که روی داده است. این فراشد ناگزیر نیت‌زدوده خواهد بود. به‌سبب نیت‌زدودگی‌اش است که به حقیقتِ آن‌چه روی‌داده می‌رسد. حقیقتِ آن‌چه روی‌داده نه یک محتوای حقیقت‌بار، آن‌چه شاهد به‌عنوان شاهد می‌گوید، بلکه واقعیتِ ناپوشیدگیِ حضور چیزها و رخدادها است. درسی که از بازسازی‌های حقوقی می‌توان گرفت این است که واقعیتِ ناپوشیدگی حضور چیزها، تنها در نور یک وضعیتِ نیت‌زدوده دیده می‌شود؛ آن‌چنان‌که ازسوی والتر بنیامین در سرچشمه‌ی درام تراژیک آلمانی تبیین می‌شود:

"حقیقت ... از هر قصد و غرضی تهی است، و قطعاً خود را به‌مثابه یک نیّت‌مندی ظاهر نمی‌کند. حقیقت وارد روابط و مناسبات نمی‌شود، خاصّه روابط غرض‌آلود. ابژه‌ی شناخت، که توسط نیّتِ درون‌ماندگارِ مفهوم تعیین می‌شود، حقیقت نیست. حقیقت یک وضعیتِ نیت‌زدوده از وجود است ـ متشکل از ایده‌ها. ازاین‌رو رویکردِ درخورِ آن نه رویکردِ التفات و شناخت، بل رویکردِ درکشیده شدن، به‌تسخیر درآمدن و غوطه‌ور شدن است. حقیقت مرگِ قصد و نیت است ... حقیقتْ قصد و نیتی نیست که خود را در واقعیت تجربی تحقق بخشد؛ حقیقتْ قدرتی است که گوهرِ این واقعیت تجربی را تعیین می‌کند" (بنیامین، ۲۰۰۳: ۳۶–۳۷).

تعزیه بر واقعه‌ای شهادت می‌دهد. بااین‌حال شهادت‌دادن پیام یا قصدِ تعزیه نیست. شهادت دادن علّت وجودیِ تعزیه است؛ چون شهادت می‌دهد، وجود دارد. شهادت‌دادن تعزیه عبارت است از استقرار یک وضعیت نیت‌زدوده از واقعه؛ این واقعیت که در تعزیه نقش هر دو طرفِ پیکار محفوظ مانده است. تعزیه صحنه‌ی واقعه را بازسازی می‌کند. ازاین‌رو نمی‌تواند بازنماییِ صحنه‌ای واقعه باشد؛ چراکه فضای پیش‌داده‌ی سنّت بازنمایی، صحنه‌ی تئاترِ نهادینه، با این بازسازیِ نیّت‌زدوده هم‌ساز نخواهد بود.

آن‌چه تاکنون گفته شد نه بازتعریف تعزیه بود نه بازتوصیفِ ویژگی‌های آن. بل تنها گزارشی بود کوتاه بر پایه‌ی تولیداتی که خود، نتیجه‌ی تعلیقِ کابردِ نیّت‌مندِ تعزیه بودند. مهم‌ترین نتیجه‌ی این تعلیق، مشارکتِ خود تعزیه بود در نمایشِ فهم‌پذیری‌اش.

بااین‌همه، بدیهی است که تعزیه نه به‌دلیلِ علتِ وجودی‌اش، که به‌دلیل انتقال‌اش به سنّت رودررو از بازنمایی تداوم یابد؛ سنتی که خود با نیّات بیرونی تداوم یافته است.

۵ـ بازنمایی اضافی

مسألهٔ انضمامی این است که میمسیس (به‌معنای حضور دگربار چیزها) به واقعیتِ تجربیِ درونی‌اش ـ میزانسن ـ محدود نمی‌ماند. چرا؟ چرا این‌جا نمی‌توانیم خود را به «اثر» میمتیک در واقعیتِ تجربی‌اش، میزانسن، محدود کنیم و به‌سادگی بپذیریم که «باید سطحی وجود داشته باشد (سطحی به‌همان اندازه عمیق که تصورش ضروری است) که در آن، اثر با تمام قطعات‌اش، حتی خُردترین و غیراساسی‌ترین قطعات، به‌مثابه بیان اندیشه یا بیان تجربه یا بیان تخیل یا بیان ناخودآگاه مؤلف، یا همچنین بیان تعین‌هایی تاریخی که مؤلف [شخصی و غیرشخصی] در آنها گرفتار است، نمودار می‌شود» (فوکو، ۱۳۹۳: ۳۸)

پاسخ: به این دلیل مهم که «بلافاصله می‌بینیم که چنین واحدی [یعنی اثر در واقعیتِ تجربی‌اش] بی‌واسطه داده‌شده نیست و از طریق یک عملیّات برساخته می‌شود ... عملیاتی که اثر را در وحدت‌اش تعین می‌بخشد، و در نتیجه، خود اثر را تعین می‌بخشد» (فوکو، ۱۳۹۳: ۳۸–۳۹). نام این عملیات که تعزیه، و هر میمسیس دیگری که خود را در فضا می‌گستراند، بدان متهم می‌شود، «بازـنمایی» است. بااین‌حال عملیاتِ بازنمایی یک قاب‌بندیِ جادویی نیست که از هر مادّیتِ خامی یک اثر بسازد. جادوی بازنمایی درواقع در این است که خود را انکار (نامریی) و بی‌واسطه‌گیِ اثر را القا می‌کند. ازسوی‌دیگر، بازنمایی تنها یک عملیات نیست، بلکه سنتّی است که نهادینه شده است. نهاد این سنت تئاترهای سنگیِ یونانی است. این‌جا با یک پارادایم در معنای فوکوییِ آن، طرف هستیم. مسألهٔ تئاترها به‌هیچ‌رو در «هنرِ» تئاتر یا نمایش و در درون آن، خلاصه نمی‌شود؛ همان کارکرد نهاد، مسأله را بیرونی می‌کند.

بدیهی است که این‌جا ناسازه‌ی درونی خود تئاتر نیز رخ نماید: میزانسن یا همان فضای گشودهٔ میمسیس، هر بار شکل می‌گیرد و هر بار برچیده می‌شود. میزانسن اثرِ موقتی تئاتر است. میزانسن روی می‌دهد. پس یک اتفاق محدود است ... نه تئاتری همیشگی ... اتفاقی گذرا و ناپایدار (بادیو، ۲۰۰۸: ۱۹۲). اما نهاد تئاتر، برخلافِ اثرش، ثابت و همیشگی است. میزانسن ـ به‌مثابه یک شکاف درونی ـ نقطه‌ی مقابل تئاترِ نهادینه است. این‌جا می‌توانیم به بحث تعزیه بازگردیم، خاصّه آن‌جا که تعزیه هنوز وارد «تکیه‌دولت» نشده است. آن‌جا تعزیه یک اثر موقتی است و جایی از آنِ خود ندارد. حتی نخستین تکیه‌ها نیز موقتی و فصلی هستند. هیچ قصد بیرونی، بازنماییِ نهادی تعزیه را تهدید نمی‌کند. درواقع امر نیز، هرگاه نهادینه‌کردنِ چیزی در دستور کار نباشد امکان وفاداری به سرشتِ حادث‌اش محفوظ می‌ماند.

پیش‌تر از اهمیت نوع کنشِ ممکن نسبت به یک توانش گفتیم. اما پرسش اصلی این است که آیا این کنش ـ mimesis ـ می‌تواند «هنر» نام بگیرد؟

بازنمایی تئاتریک، تئاتر، درواقع، بازنمایی می‌کند: بازنمایی را بازنمایی می‌کند... تئاتر آیینِ آیین‌هاست. تئاتر آغاز نمی‌شود تا این‌که آزادیِ (سیاسی، یونانی) حکم کند که بازنمایی درونیِ امر هنری است. تئاتر خود را با بازنمایی‌کردنِ بازنمایی‌ها رسمیت می‌بخشد و موجّه می‌شمارد (آبید: ۲۰۶). درحالی‌که بازنمایی (یا وجودِ درونیِ یک اثر) از همان آغاز با آن‌چه آفریده می‌شود این‌همان باقی می‌ماند، بازنمایی به‌عنوان یک مکمل ظاهر می‌شود، چنان‌که دریدا نشان داده است:

«آنچه را که نمی‌توان بازنمایی کرد رابطه‌ی میان بازنمایی با حضورِ به‌اصطلاح آغازین و اصیل است. [اما] بازنمایی(re-presentation) حضورزدایی(de-presentation) نیز هست ... مطابق با سنتی که این‌جا تزلزل‌ناپذیر باقی می‌ماند، ژان ژاک روسو تردیدی ندارد که گوهرِ هنر mimesis [به‌معنای محدودِ «تقلید»]، و نه معنایی که پیش‌تر گفته شد] است. تقلید حضور را دوچندان می‌کند، خود را با تکمیل‌کردنِ آن بدان اضافه می‌کند ... تقلید نمی‌تواند خودش را راضی کند که در یک کنش ساده [در همان سادگی حضورش] درک شود. روسو به تقلید نیاز دارد ... اما آن را فقط تا حد بازتولیدی که خود را به مورد بازنموده اضافه می‌کند بالا می‌برد، گرچه آن بازتولید هم چیزی اضافه نمی‌کند و صرفاً آن را تکمیل می‌کند. در این معنا او هنر یا mimesis را به‌عنوان یک مکمّل تحسین می‌کند. اما با همان منطق تحسین می‌تواند بی‌درنگ به نکوهش بدل شود. آیا میمسیس تکمیلی چون چیزی اضافه نمی‌کند، بی‌فایده نیست؟ و اگر با این‌حال چون خود را به مورد بازنموده اضافه می‌کند و خود این اضافه‌کردن به‌هررو چیزی به شمار می‌آید، آیا این تکمیلِ تقلیدی برای یکپارچگیِ آن‌چه بازنمایی می‌شود و برای خلوص آغازین و اصیل طبیعت خطرناک نیست؟» (دریدا، ۱۹۹۷: ۲۰۳).

رابطهٔ میان بازنمایی تکمیلی و حضور صرف، در یک دیرینه‌شناسی فوکویی می‌تواند آشکار شود. بازنمایی به‌عنوان امری تکمیلی حضور چیزها را به «حوزه‌ای از بیرونگی» انتقال می‌دهد، نه به‌این‌دلیل که می‌تواند چیزی به این حضور اضافه کند، بلکه به‌این‌دلیل که بیرونگی درواقع همین تکمیل اضافی است. ازاین‌رو دیرینه‌شناسی تئاتر به‌یک‌معنا آسیب‌شناسی یا اثرپذیری میمسیس به‌مثابه حضور صرف است.

۶ـ دیرینه‌شناسیِ تئاتر، آسیب‌شناسیِ میمسیس

«بازنمایی را بازنمایی‌کردن» معنایی ندارد جز شکل‌گیری «تئاتر» از همان آغاز به‌مثابه یک نهاد، به‌مثابه واحدی بر فراز کنش. زیرا آن‌چه یک نهاد می‌کند چیزی نیست جز تکمیل یک کنشِ درونیِ

بی‌آن‌که چیزی بدان اضافه کند. بازنمایی را بازنمایی‌کردن یعنی کنشِ کامل (mimesis) را تکمیل کردن: جادوی دیگر بازنمایی.
تئاتر به دست شرّ عمیق بازنمایی شده و خراب می‌شود. تئاتر تحریف و زوال خودش است. زیرا صحنه با چیزی جز خودش تهدید نمی‌شود. بازنمایی تئاتریک، به‌معنای نمایش و آفرینشِ آن‌چه که آن‌جا جریان دارد (آن‌چه Darstellung آلمانی [یا mimesis یونانی] می‌گوید) به بازنماییِ (re-presentation) تکمیلی و اضافی آلوده می‌شود. دومی، بازنمایی، در ساختار بازنماییِ (representation) [مترادف امروزیِ mimesis در انگلیسی]، در فضای صحنه، حک می‌شود. اشتباه نکنیم، آن‌چه روسو در تحلیل نهاییِ به نقد می‌کشد محتوای صحنه‌ی نمایش، معنای بازنموده توسط آن، نیست، گرچه آن را هم نقد می‌کند: بل خودِ بازنمایی (re-presentation) است(آیبید: ۳۰۴).
مقصود از نهاد «تئاتر» ساختمانِ درونیِ تئاترهای یونانی نیست. مسأله این نیست که تراژدی‌های یونانی که نخست در فضای باز جاری می‌شدند، از چه تاریخی وارد این تئاترها شده‌اند یا متون این تراژدی‌ها ـ اگر خود کلمه‌ی «متن» این‌جا پیش از موعد نباشد ـ چه نقشی در شکل‌گیری ساختمان درونی این تئاترها آن‌چنان‌که شکل گرفته‌اند داشته‌اند، بلکه مسأله این است که میمسیس به‌عنوان یک «گزاره»ی صرف (به‌این‌دلیل که نخواسته‌ایم معیارهای ساختاری یک واحد سنتی را بر روی آن بنشانیم (فوکو ۱۳۹۳: ۱۲۸)) به‌میانجی این بناهاست که به «بیرونگیِ» نهادی واگذار می‌شود. این‌جا نهاد یک واحد ساختاری است. ابژه‌ها و گزاره‌ها را دربر می‌گیرد و بیرونی می‌کند. دیرینه‌شناسی «تئاتر» چنین است؛ چراکه روابطی که «میان نهادها... برقرار است... در [خود] ابژه حضور ندارد؛ این روابط نیست که به هنگام تحلیل ابژه مستقر می‌شود؛ این روابط تار و پود، عقلانیت درون‌ماندگار، یا آن رگ‌برگ مثالی را نمودار نمی‌کند که به هنگام اندیشیدن به حقیقت مفهوم ابژه، به‌تمامی یا تا حدودی بازپدیدار می‌شود. این روابط ساخت درونی ابژه [اینجا میمسیس] را تعریف نمی‌کند، بلکه آن چیزی را تعریف می‌کند که به ابژه امکان پدیدار شدن، امکان قرار گرفتن در کنار سایر ابژه‌ها، امکان جاگرفتن در نسبت با آن‌ها، امکان تعریف‌کردن تفاوت‌اش، تقلیل‌ناپذیری‌اش و احتمالاً ناهمگنی‌اش، و مختصر اینکه امکان جاگرفتن در حوزه‌ای از بیرونگی را می‌دهد» (فوکو، ۱۳۹۳: ۷۰).
بااین‌حال، همین جا گرفتن در حوزه‌ای از بیرونگی، نهادینه شدن، که با صحنه‌ای‌کردنِ میمسیس و حضورزدایی از آن همراه است، پیکار تازه‌ای را در درون خودش آغاز می‌کند: پیکار برای بازگرداندن میمسیس به سرشت حادث‌اش؛ چراکه به پژوهش‌های تاریخی ویژه‌ای نیاز نیست تا به‌یاد بیاوریم معنای واژه‌ی mimesis به‌سادگی عبارت است از این‌که بگذاریم چیزی آن‌جا [پیشاروی ما] باشد، بی‌آن‌که بکوشیم از حضور آن، چیزِ بیشتری بخواهیم (گادامر، ۱۹۸۶: ۱۱۹). ازاین‌رو میمسیس نه تقلید است نه بازنمایی، بلکه همان‌چیزی است که نشان می‌دهد و آن‌چه نشان می‌دهد چیزی نیست جز واقعیت حضور سادهٔ چیزها: این‌که چطور در فضا جاری می‌شوند و برای خود و ما فضایی فراهم می‌آورند. به دلیل همین صداقت نباید انتظار دیگری از آن داشت. چراکه حتی برگشودگی آن به‌روی ما نیز عملی نمایشی نیست. هیچ قصد و برنامه‌ای برای خودنمایی در کار نیست. تفاوتی وجود ندارد میان این میمسیس به‌اصطلاح دراماتیک و چشم‌اندازی که در دل یک پرده‌ی نقاشی، در خود آرمیده است.

۷ـ نهادی‌کردنِ تعزیه

حال می‌توانیم به بحث تعزیه بازگردیم. درخصوص تعزیه، آن‌چه که تحت‌عنوانِ شیوه‌ی نمایشیِ

بدیع، خاص و متمایزِ آن، با استفاده از تعابیر جدید ـ «بیگانه‌سازی»[۴]، «کمینه‌گرایی»[۵] و... ـ در یک پس‌نگری و بی‌اعتنا به کاربرد نیت‌مند تعزیه صورت‌بندی می‌شود (می‌خواهد ساخت درونی آن را تعریف کند)، درواقع تحت این عناوین، اجازه‌ی «جاگرفتن آن در حوزه‌ای از بیرونگی را می‌دهد». همین استفاده از تعابیر جدید نشان می‌دهد که فراشد شکل‌گیری گفتمانی هرگز متوقف نمی‌شود. اگر در دوره‌ای نتواند وجود پدیده‌ای را توجیه کند، یا به‌بیان‌دقیق‌تر پدیده‌ای را با تکمیل‌کردنِ اضافی به گفتمان بدل کند، عاقبت فرصت و شرایط آن فراهم خواهد شد. تکمیل‌کردن به‌این‌معنا، سرآغازِ واگذاری یک کنش درون‌ماندگار به یک نیت‌مندی بیرونی است. درواقع کاربرد نیت‌مند تعزیه می‌تواند تکمیل‌کردنِ دیگری باشد، به‌قصدِ بازنماییِ دیگری؛ همان‌طور که ابتدا با تکمیل‌کردنِ نهادی ـ تکیه‌دولت ـ روبه‌رو هستیم و سپس با خواستِ بازنماییِ خود دولت به‌میانجیِ تعزیه.

آن‌چه می‌تواند تکمیل‌کردن نهادی را درباره‌ی تعزیه به‌روشنی نشان دهد تفاوت میان دو مقوله‌ی «جاری بودن» و «اجرا کردن» است، که پیشاپیش تفاوت میان هنجار و قانون نیز است؛ نه به‌دلیل محتوای‌شان بلکه به‌دلیل همان شیوه‌ی یافت شدنشان. چراکه در هنجار نه یک محتوای بهنجار، بلکه همان شیوه‌ی حضور است که می‌تواند جالب و گیرا باشد.

در «تکیه‌دولت» تعزیه امری اجرایی می‌شود: اجرای آن (که دیگر برای بازنماییِ دولت ناصری است) از خود حقیقیِ آن (علت وجودی‌اش) جدا می‌شود؛ درست به‌مانند تبدیلِ یک هنجارِ جاری به یک قانونِ اجرایی،[۶] به‌واسطه‌ی جداکردنِ هنجار از (شیوه‌ی) جاری‌بودن‌اش، تولید یک مورد استثنایی، و آن‌گاه ممکن‌کردنِ اجرای آن به‌صورت یک قانون، چنان‌که آگامبن در وضعیت استثنایی نشان داده است(آگامبن، ۲۰۰۵: ۳۶). این تبدیل نیز تکمیلی است که چیزی اضافه نمی‌کند؛ تنها شیوه‌ی حضور آن هنجار را باژگونه می‌کند یا به زبان دریدا یک حضورزدایی است.

هیچ توصیفی نمی‌تواند کاربرد نیت‌مند تعزیه را به‌خوبیِ نقاشیِ «تکیه‌دولت» اثر کمال‌الملک نشان دهد. درواقع، آن‌چه اثر کمال‌الملک را در نگاه نخست، از عکس‌ها و توصیف‌های به‌یادگارمانده از این بنا، متمایز می‌کند، اراده‌ی نقاش اثر به‌ترسیم یک تمامیّت است. نقاش، انجام کاری را به‌عهده می‌گیرد که از عدسی‌های عکاسی آن زمان برنمی‌آمد. اثر اجرای تعزیه‌ای را به تصویر کشیده است. اما رژه‌ی سواران و سربازان، که به‌نظر در حال ترکِ تکیه هستند، بیشتر به‌چشم می‌آید. جمعیتی هم حاضر و ناظرند: ایستاده و نشسته بر کف و ایوان‌ها. از شکاف‌های چادر سقف نیز شعاع‌های نور به‌درون تکیه می‌تابند. اما نقش‌های روی چادر سقف، تأمل‌برانگیزند. درواقع، گل‌هایی که بر روی پوشش سقف نقش شده‌اند، در چشم‌به‌هم‌زدنی می‌توانند معنای اثر را عوض کنند: کافی است که آن نقش‌ها را در حالِ جدا شدن و فرو افتادن از سقف تصور کنیم، آن‌گاه چنین گل‌بارانی، منظره‌ی موجود را به تصویری از یک جشن بدل خواهد کرد. گل‌های نقش‌شده بر روی پوشش سقف، معنا و حقیقت اثر هستند. این‌جا شکوه معماری، شکوه تعزیه، انبوه جمعیت، حضور هم‌زمان شاه و «رعیت»، گردش سواران و سربازان، همه‌وهمه در خدمت یک‌چیزند: شکوه دولت یا دولت به‌مثابه امر شکوه‌مند. برخلاف آن‌چه القا می‌شود، این‌جا تعزیه نیست که در خودِ حقیقیِ خویش به رسمیت شناخته می‌شود، بلکه این تکیه‌دولت، نهادِ بازنماییِ دولت، است که با تعزیه پُر می‌شود.[۷]

۸ ـ اجرا یا حضور؟

باوجود هر تعریف و توصیف به‌ظاهر پیشرو، روشن است که تعزیه نمی‌تواند یک «تئاتر» باشد، یک بازنمایی تئاتریک است. نخستین تراژدی‌های یونانی به‌سادگی در میان مردم حضور می‌یافتند، تعزیه نیز یک حضور است و چنین حضور می‌یابد:

علامت آغاز تعزیه و این‌که مردم از تعزیه‌خوانی آگاهی یابند نواختن طبل بر پشت‌بام است با آهنگی ویژه که مردم آن را می‌شناسند و معمولاً از یکی دو ساعت قبل از تعزیه‌خوانی این کار را شروع می‌کنند.
زمانی‌که تعزیه می‌خواهد شروع شود دو نفر از تعزیه‌خوانان جوان که صدای خوش دارند بر پشت‌بام می‌روند و یا در غرفه‌ای قرار می‌گیرند و بقیه‌ی تعزیه‌خوانان که در وسط هستند، کنار هم می‌ایستند. دو نفر بالایی نوحه‌ای را شروع به خواندن می‌کنند و پایینی‌ها دسته‌جمعی در کنار هم درحالی‌که سرشان را به هم نزدیک کرده‌اند بدان‌ها پاسخ می‌گویند که این را «نوحه گرفتن» یا «نوحه‌ی اول تعزیه» نیز می‌گویند(همایونی، ۱۳۵۳: ۶۷).
حال آن‌چه این حضور انتظارش را می‌کشد یک بازشناسی است، چنان‌که گادامر بیان کرده است: «mimesis بازنمایی‌ای است که در آن... آن‌چه بازنمایی می‌شود بازشناخته می‌شود»(گادامر، ۱۹۸۶: ۱۱۹). برای مثال، شخصیت‌های حاضر در آن را باز می‌شناسیم و این بازشناسی، «به جا آوردن»، پاسخی است به برگشودگی این حضور. درواقع، این بازشناسی همان پذیرشی است که «پی‌گیری‌پذیری»[۸] را ممکن می‌کند، چنان‌که ریکور بیان کرده است[۹] (ریکور، ۱۳۸۳: ۲۵۰).
در حضور چیزی برای تماشا عرضه نمی‌شود. تماشاگری هم وجود ندارد. جمعیت حاضر در تعزیه بخشی از خود حضور است. درون و بیرونی هم در کار نیست. حضور تنها برای کسی که می‌خواهد یک تماشاگر بماند «صحنه‌ی نمایش و تماشا» است:
سادگی و بی‌آلایش‌بودنِ صحنه‌ی عمومی، جشن خوب، رقصی به‌دور یک آبگیر کوچک، تئاتری را بدون بازنمایی می‌گشاید. یا بلکه صحنه‌ای را بدون نمایش (show): بدون تئاتر، بدون چیزی برای تماشا کردن.
اما چیست آن صحنه‌ای که چیزی برای تماشا عرضه نمی‌کند؟ آن جایی است که تماشاگر، خود را به‌مثابه صحنه‌ی تماشا و نمایش عرضه می‌کند، دیگر نه بیننده خواهد بود نه نگاه‌کننده‌ی سودایی، و در درون خودش تفاوت میان بازیگر و تماشاگر، بازنموده و بازنماینده، ابژه‌ی دیده‌شده و سوژه‌ی بیننده را از میان خواهد زدود. با [ازمیان رفتن] آن تفاوت، یک مجموعه‌ی کامل از تقابل‌ها و تضادها خود را یک‌به‌یک متلاشی خواهند ساخت. حضور کامل خواهد بود، نه به‌عنوان ابژه‌ای که برای دیده‌شدن و تماشا حاضر است، نه به‌عنوان واحدی تجربی که خود را به شهودی می‌رساند یا به‌عنوان «اَیدوس»[۱۰]ی که خود را رودررو علَم می‌کند؛ حضور کامل خواهد بود به‌مثابه صمیمیت یک خودآمدگیِ [داوطلبانه]، به‌مثابه آگاهی یا احساس خودنزدیکی، خوداین‌همانی (دریدا، ۱۹۹۷: ۳۰۶).
باید توجه کنیم که این جشنِ بدون ابژه یک جشنِ بدون قربانی، بدون هزینه و بدون بازی است. بالاتر از همه بدون نقاب. اَین جشن هیچ بیرونیَ ندارد گرچه در فضایی بیرونی روی می‌دهد. جشن خود را در یک رابطه‌ی محضاً درونی با خودش حفظ می‌کند(آیبید: ۳۰۷).
بدون بازی، بدون بازیگر؛ بدون ابژه، بدون تماشاگر؛ و بالاتر از همه بدون «متن». زیرا در تحلیل نهایی، این متن است که مسأله‌ی «اجرا» و اجرای «درست» را تولید می‌کند. درواقع، متن نقشِ قانونِ «نوشته‌شده» را می‌یابد. همان‌طور که (اجرای) عدالت به اجرای (درست) قانون واگذار می‌شود، حضور نیز ـ که حضور آزادانه‌ای از خود زندگی است ـ به اجرای (درست) یک متن واگذار می‌شود. بااین‌حال، «هنر» تئاتر، هرچه باشد، عبارت است از همین فراشد اجرا. به‌نوشته‌درآمدن و «متن»شدنِ جشن‌ها و تراژدی‌های یونانی که پیش‌تر در فضای باز جاری می‌شدند (اجرایی بدون

اجرا)، هنرِ اجرا را پدید می‌آورد. گرچه این هنر بر نوشته‌ای اعمال می‌شود که برای اجراشدن نوشته شده است، بااین‌حال، مسأله‌ی اجرا از هنر اجرا، اجرای «درست»، فراتر می‌رود. ازسوی‌دیگر، در خصوص تعزیه و هر حضور مأخوذ به خودِ دیگری، آغازی از «متن» وجود ندارد. نسخه‌های تعزیه نقش متن را بازی نمی‌کنند. تعزیه از روی نسخه اجرا نمی‌شود. بل خود متن در حضور تعزیه، چنان‌که حضور می‌یابد، حل می‌شود. در مورد تعزیه، اجرای «درست» حضورِ بدون اجراست.

حضور بدون اجرا، حضورِ محض، به چه معناست؟

آن‌چه هست، همان است که برمی‌آید و خود را می‌گشاید، هم‌چنان که حضور می‌یابد، آدمی را به‌مثابه آن‌که حضور می‌یابد درمی‌یابد، یعنی درمی‌یابد همو را که خود را می‌گشاید به‌روی آن‌چه که آن‌جا حضور می‌یابد ... آن‌چه هست هرگز از دل این واقعیت به‌وجود نمی‌آید که نخست این آدمی است که بر آن نظر می‌کند ... آدمی همان است که از سوی آن‌چه هست بر او نظر می‌شود؛ او همان است که ـ با همراهی خودش ـ به‌واسطه‌ی آن‌چه خود را می‌گشاید به‌سوی آن‌چه حضور می‌یابد کشیده می‌شود. در نظر و درمیان گرفته شدن ازسوی آن‌چه هست و ماندن درون گشودگی‌اش ... گوهر آدمی در عصر عظیم یونانیان بود. ازاین‌رو، برای تحقق بخشیدن به گوهر خویش، فرد یونانی باید «آن‌چه خود را می‌گشاید» را در گشودگی‌اش، گرد آرد و رهایی بخشد، دریابد و محافظت کند، و به‌روی آن‌ها گشوده و ناپوشیده باقی بماند(هایدگر، ۱۹۷۷: ۱۳۱).

حضور محض «حضور یافتن»، «خود را گشودن» و «کشیده شدن به‌سوی آن‌چه حضور می‌یابد» است. این‌جا آن‌چه حضور می‌یابد و آن‌که خود را به‌روی این حضور می‌گشاید و به‌سوی آن کشیده می‌شود، با هم یک فراشد را ممکن می‌کنند.

۹ـ بازنمایی و «تئاتر»

بااین‌همه، چگونه است که بازنمایی و «تئاتر» از درون هم‌شکل‌اند و ساختارشان یکی است؟ به‌این‌معنا که بازنمایی می‌تواند امری تئاتریک خوانده شود و برعکس؟ پاسخ از دو سو می‌تواند مشاهده شود: (الف) «تئاتر» در همان ساختمان‌اش خود به ابژه شدنِ صحنه‌اش تن می‌دهد، فراشد نهانیِ ابژه‌کردن را از خودش آغاز می‌کند تا آن را به همه‌جا گسترش دهد، (ب) بازنمایی به‌مثابه نقطه‌ی مقابلِ حضورِ صرف و ازاین‌رو ناب، ساختارِ خود را بر ساختمان «تئاتر» دیکته می‌کند که به skene و theatron، صحنه و سکّوی تماشا، به‌عنوان دو امر ثابت و ساکن، می‌انجامد:

بازنمایی‌کردن، این‌جا به‌این‌معنا است: نشاندن چیزی از خویشتن، پیشاروی خویشتن و استوار نگاه داشتنِ آن‌چه نشانده شده، هم‌چون چیزی که در جایی قرار داده شده ... تصور یا بازنمایی‌کردن دیگر به‌معنای دریافتن یا ادراک‌کردنِ آن‌چه که حضور می‌یابد نیست، که خودِ ادراک به درون ناپوشیدگی‌اش [ناپوشیدگی آن‌چه حضور می‌یابد] تعلق دارد، درحقیقت، هم‌چون گونه‌ی یگانه‌ای از حضوریافتن، به آن‌چه که حضور می‌یابد و ناپوشیده است، تعلق دارد. بازنمایی‌کردن دیگر نه خود را گشودن به‌رویِ، که گیرانداختن و گرفتارکردن [آن‌چه حضور می‌یابد] است ـ آن‌چه حضور می‌یابد قدر نمی‌بیند، که این یورشِ است که حکم می‌راند... آن‌چه هست دیگر آن‌چه حضور می‌یابد نیست؛ همان است که در بازنمایی نخست برابر [سوژه] نشانده می‌شود، آن‌چه در برابر [سوژه] استوار می‌ایستد، که منش ابژه [برابرایستا] را دارد ... بازنمایی برابر ایستاسازی است، ابژه‌سازی‌ای که پیش می‌رود و فراگیر می‌شود. به‌این‌ترتیب بازنمایی‌کردن، هرچیزی را به درون وحدتِ آن‌چه که به آن منش ابژه عطا می‌شود، می‌راند. بازنمایی‌کردن coagitatio [گردهم آوردن و وحدت بخشیدن (برای ابژه‌کردن)] است (آیبید: ۱۵۰–۱۵۱).

۱۰ـ بازنمایی یا بازسازی؟

پیش‌تر گفته شد که در تعزیه بازنمایی یک بازسازی است. باید روشن شده باشد که این‌جا مقصود از بازسازی یک نیت‌زدودگیِ حقوقی برای رسیدن به حقیقت ماجراست و نه یک بازسازیِ سینمایی. گرچه واقعهٔ تعزیه بازسازیِ سینمایی را نیز تجربه کرده است، چنان‌که گاسپار دروویل در سفرنامه‌اش (۱۸۱۲م) از چنین بازسازی‌ای یاد کرده است:

بهترین مرحله‌ی نمایش روز دهم ماه محرم به‌صحنه می‌آید. در آن روز یکی از درباریان که ایفای نقش حسین‌بن‌علی به وی محول شده است با سوارانی به‌تعداد همراهان حسین هنگام عزیمت به کوفه به میدان می‌آید. ناگهان عبید بن زیاد در رأس چندین هزار سرباز سر می‌رسد اما امام‌حسین از تسلیم و بیعت سرباز می‌زند و با وجود همراهان معدود خویش با شجاعت و شهامت بی‌نظیری به جنگ ادامه می‌دهد. من از دیدن این صحنه جاندار که چیزی از واقعیت کم نداشت به‌حیرت افتادم. حیرت من وقتی فزون‌تر شد که دیدم پس از پایان نمایش از چهار هزار تن سوار که بدون رعایت نظم و احتیاط به‌جان هم افتاده بودند حتی یک تن نیز زخمی نشده است(همایونی، ۱۳۵۳: ۱۹ – ۲۰).[۱۱]

یا توصیف اوژن فلاندن از تعزیه‌ای که در ۱۸۴۰م شاهد آن بوده: «... منظره‌ای که بیشتر مرا جلب کرد جنگی بود که بین پیروان خاندان حسین و لشکر یزید اتفاق افتاد. این منظره چنان اثر می‌کرد که انسان به‌شک می‌افتاد نکند حقیقی باشد» (همایونی، ۱۳۵۳: ۲۰).[۱۲]

این‌ها بازسازی‌های سینمایی‌اند بی‌آن‌که در قاب بازنمایی جای گیرند، بر روی پرده‌ای ظاهر شوند: سینمایی بدون سینماچنان‌که تعزیه نیز در گوهر خویش تئاتری بدون تئاتر است. اما برخلاف تئاتر بدون تئاتر، این سینمای بدون سینما، به‌دلیل همان شکوه و واقع‌گرایی‌اش، که شکوهِ سوار و لشکر یک دربار است، در خدمت یک بازنماییِ نیت‌مند است از نوع بازنماییِ حاضر در «تکیه‌دولت».

نتیجه‌گیری

در آن‌چه آمد از گفتمان تعزیه و دیرینه‌شناسی «تئاتر» گفتیم. باید روشن شده باشد که مقصود از گفتمان، همان انتقال تعزیه به تراز مقولی «بازنمایی تئاتریک» است؛ این‌که ناگزیر، یک «تقدیر گفتمانی» (فوکو، ۱۳۹۳: ۲۰۷) وجود دارد: تعزیه نیز تئاتری می‌شود. تئاتری‌کردنی که نتیجه‌ای جز حضورزدایی ندارد. «معین‌البکا» حضور را به بازنمایی بدل می‌کند. نقش او در تعزیه کاملاً بیرونی و تئاتری است. کار او چه بیگانه‌سازی خوانده شود چه آشنایی‌زدایی یا هر مقوله‌ی دیگری ازاین‌دست، بار دیگر تکمیلِ یک کنش کامل است. برخلاف آن‌چه که به‌عنوان شباهت‌هایی میان این شیوه‌ی تئاتری‌کردن و شیوه‌ی برشتی القا می‌شود، و در بیان تمایزشان، باید اشاره کرد که ابژه‌ی بیگانه‌سازی برشتی نه حضورهای مأخوذ به‌خود که اجراهای برساخته است ـ «همایش‌ها»، «گردهمایی‌ها»، «کنگره‌ها» و ... ـ و برساختگی نهانیِ آن‌ها را فاش می‌کند، همان‌طور که برساختگی نهانی اجراهای تئاتر را فاش می‌کرد، از چشمانِ تماشاگرانِ ترس و تأثر پنهان می‌ماند. حال‌آن‌که حضور آغازین تعزیه به‌هیچ‌رو فراشدی اجرایی نبوده است که چنین بیگانه‌سازی‌ای برساختگیِ نهانیِ آن را فاش کند. تعزیه به‌سادگی و در درون خودش میانِ مردم حضور می‌یافت و تصمیم با خودِ مردم بود که به حضور آن بپیوندند یا اعتنایی نکنند. هرگز چنین نبوده است که پیشاپیش جماعتی در تماشاخانه‌ای گرد آمده و منتظر اجرای تعزیه‌ای باشند. در این معناست که تماشاخانه‌ی تکیه‌دولت اوجِ حضورزدایی از تعزیه است.

در مقابل، میمسیس در حضورش یک گفتمان نیست. حضورِ میمسیس «محدود و متناهی است، و در پس خود، در پس حضور بالفعل‌اش، اثری، ابژه‌ای برای با خود بردن باقی نمی‌گذارد. آن نه یک کتاب است نه یک اثر، بل یک انرژی است و بدین‌سان تنها هنرِ زندگی است»[۱۳] (دریدا، ۲۰۰۵: ۳۱۲). اما تنها هنر زندگی، زندگی هنر نیز است. آثار هنری در میمسیس به‌معنای حضور بالفعل زنده‌اند. برای مثال، آن‌گاه که در مقابل یک اثر نقاشی خیره می‌مانیم در یک حضور، در زندگی اثر، حاضر می‌شویم. میمسیس تمامیت این فراشد است. میمسیس هنرِ زندگی و زندگیِ هنر است.

میمسیس حضوری است در دل حضور، برگشودگی‌ای در دل برگشودگی، امّا حضوری که حدود حضور، میزانسنِ برگشودگی را آشکار می‌کند. در مقابل، بازنماییِ تئاتریک یک گفتمان ثابت و پابرجاست یا به‌عبارت‌دیگر، گفتمانِ گفتمان‌ها. تکمیل می‌کند بی‌آن‌که چیزی اضافه کند. این قدرتِ بازنمایی است. مسأله وابسته کردنِ چیزها به یک تکمیلِ تئاتریک است؛ واگذاری‌شان به یک تکمیلِ اضافی. تکمیل زندگی ادعای بازنمایی است. نتیجه‌ی این تکمیل یا فراورده‌ی آن، تولیدِ مفهوم «واقعیت» است با نیّات مختلف. نه به‌این‌معنا که چیزها واقعیت دارند، نه به‌این‌معنا که خودِ واقعیت هرگونه تعین تحمیلی را نفی می‌کند، بلکه به‌این‌معنا که باید چیزی به‌نام «واقعیت» وجود داشته باشد تا «همه با هم بازنمودگی» را تولید کند. چنان‌که هایدگر می‌گوید، بازنمایی هرآن‌چه را که ابژکتیو است در همه با هم بازنمودگی گرد هم می‌آورد(هایدگر، ۱۹۷۷: ۱۵۲). و این، همه با هم است که محاسبه‌پذیری چیزها را ممکن می‌کند و برمی‌سازد، که نه در «حضور یافتن» خاص خودشان، که به‌مثابه بخشی از نظام برساخته‌ی «همه با هم»... داوری می‌شوند(لویت، ۱۹۹۸: ۸). دستاورد نهایی و نهانی بازنمایی تئاتریک نه در بازآفرینی واقعیت در درون یک اجرای دراماتیکِ محدود و متناهی، نه در وا داشتنِ ما به پذیرش درام و داستان به‌جای واقعیت و به‌عنوان آن، که برعکس، ازیک‌سو در اجرای نامتناهی آن‌چه «واقعیت» خوانده می‌شود و ازسوی‌دیگر، در انکار همین اجرای نامتناهی و القای بی‌واسطه‌گیِ خود «واقعیتِ» برساخته نهفته است. «هنر» (تئاتر)

تقلید یا بازنماییِ واقعیت نیست؛ برعکس، خود «واقعیت» برساخته‌ی هنر اجراست. «واقعیت» پیوسته اجرا می‌شود، بااین‌حال این واقعیت که آن اجرا می‌شود همواره نادیده می‌ماند.
در پایان می‌توانیم برخی از نتایج بحث را، موافق با آن‌چه گفته شد، در موارد ذیل خلاصه کنیم:
۱ـ میمسیس نه تقلید است نه بازنمایی، همان‌چیزی است که نشان می‌دهد.
۲ـ میمسیس حضور محض است، همان سادگی حضور، و حضور را معنا می‌کند: حضور یافتن بدون خودنمایی کردن.
۳ـ mimesis (به معنای حضور دگربار) نقطه‌ی مقابل poiesis (ساختن، آفریدن) نیست، که زندگی آن است. فراشد حضور آن، که همه را به این حضور فرا می‌خواند.
۴ـ میمسیس «تنها هنر زندگی» و زندگیِ هنرها است.
۵ـ تئاتر هنرِ اجراست؛ هنرِ اجرای چیزهای جاری.
۶ـ تئاتر تقدیرِ گفتمانیِ میمسیس است.
۷ـ هنرِ «اجرا» نه در درون ساختمان‌های تئاتر، که در بیرون از آن‌هاست که مسأله‌ساز می‌شود.

***

شناخت‌پذیری پارادایم هرگز پیش‌فرض نمی‌شود، و برعکس عملیات ویژه‌ی آن عبارت است از تعلیق و از کار انداختنِ دادگیِ تجربی‌اش تنها به‌منظور نمایش فهم‌پذیری‌اش ... در پارادایم، فهم‌پذیری از [خود] پدیده پیش نمی‌افتد؛ بلکه به‌عبارتی «کنار» (para) آن می‌ماند. موافق با تعریف ارسطو، ژست پارادایمی نه از امر خاص به امر کلّی و نه از امر کلّی به امر خاص از امر یکّه به امر یکّه در جنبش است. پدیده، در رسانه‌ی شناخت‌پذیری‌اش، کلّ آن چیزی را که [خود] پارادایم آن است، نشان می‌دهد(آگامبن، ۲۰۰۹: ۲۷–۲۸).
در آن‌چه آمد، تعزیه هم‌زمان پارادایمِ خود و پارادایم میمسیس بود. حتی چنان‌که دیدیم سرگذشت تعزیه نیز تکرار سرگذشت میمسیسِ یونانیان بود: تکَمیلِ یک حضور کامل (نهادی‌کردن) و هم‌زمان واگذاری آن به یک کاربرد نیت‌مند (بازنماییِ دولت)؛ آن‌چه که در مورد تعزیه و سرگذشت آن نادیده گرفته شده است. بااین‌حال، مشاهده‌ی تعزیه در «رابطه با خودش»، مثالِ تعزیه، توانست چگونگیِ پیدایشِ یک میمسیس محض، حضور صرف، را به‌تصویر کشد. آن‌چه که خود را در فضا و زمان می‌گستراند بی‌آن‌که قصد خودنمایی داشته باشد، که می‌تواند تعریفی برای «هنر» نیز باشد: نمایشی بدون خودنمایی.

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Plato, *The Statesman* 278c.

۲– بنگرید به فصل چهارم کتاب **دیالکتیک روشنگری** ـ «صنعت فرهنگ‌سازی: روشنگری به‌مثابه فریب توده‌ای»:

آدورنو و هورکهایمر. (۱۳۸۹)، **دیالکتیک روشنگری**، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، چاپ چهارم، تهران: گام نو.

۳– Empirical givenness.

۴– فن «بیگانه‌سازی» که می‌کوشد با مداخلهٔ عواطف در تئاتر مبارزه کند تا واکنش انتقادی‌ـاجتماعی مخاطب را برانگیزد. درواقع برساختگی نهانی اجراهای تئاتر را که این اجراها در پی انکار آن برساختگی هستند، افشا می‌کند. برخی از پژوهشگران بر این باورند که شکلی از این فن را در تعزیه یافته‌اند بی‌آنکه متوجه باشند که این عقیده بر پیش‌فرضِ خلافِ واقعِ تئاتر بودنِ تعزیه استوار است.

۵– اصطلاح هنری «کمینه‌گرایی» که با توجه به رویکرد غیرسینمایی تعزیه به واقعه‌ای که آن را بازسازی می‌کند، به تعزیه نسبت داده می‌شود، درواقع به‌منظور معرفی تعزیه به مخاطب «مدرن» مورداستفاده قرار می‌گیرد.

۶– برای مثال، هنجار «به‌خواب رفتن»: ما در حضور هنجاریِ «خواب» در زندگی «خواب‌مان می‌برد»، اما در اجرای «قانونی»اش باید سر یک ساعت مشخص بخوابیم و سر یک ساعت مشخص هم بیدار شویم.

۷– این پاراگراف از مقاله، به‌دلیل مبحث مشترک‌اش ـ تعزیه‌ی تکیه‌دولت ـ عیناً از مقاله‌ی منتشرنشده‌ی «تکیه‌دولت نمودگار تئاترِ دولت» به‌قلم نگارندگان نوشته‌ی حاضر، نقل شده است.

۸ – Followability.

۹– ریکور مورد «پی‌گیری‌پذیری» یا امکان دنبال‌کردن یک امر روایی را به روان‌شناسی پذیرش نسبت می‌دهد و نه به منطق پیکربندی اثر. این پذیرش در گام نخست با بازشناسی یا «به جا آوردنِ» آن‌چه که آن‌جا پیشاروی ماست، آغاز می‌شود.

۱۰ – Eidos.

۱۱– منبع همایونی در نقل این موضوع، کتاب زیر بوده است:

همایونی (۱۳۴۸)، **سفرنامه‌ی سرهنگ گاسپار درووبل**، ترجمه‌ی جواد محیی، چاپ دوم، ص ۱۵۸، تهران: انتشارات گوتنبرگ.

۱۲– شرح ماجرا از این کتاب نقل شده است:

سفرنامه‌ی اوژن فلاندن،(۱۳۳۶) ترجمه‌ی حسین نورصادقی، چاپ دوم، تهران

در متن دریدا مبتدای عبارت واگویه‌شده «بازنمایی تئاتریک» است که این‌جا به *mimesis* تغییر یافته است. گرچه در بحث ما، «بازنمایی تئاتریک» به‌عنوان مفهومِ مقابلِ mimesis مطرح شده، بااین‌حال، در این مورد خاص، مقصود دریدا از «بازنمایی تئاتریک»، از معنایی که ما در *mimesis* دیده‌ایم، دور نیست.

■ فهرست منابع

– ریکور، پل. (۱۳۸۳)، **زمان و حکایت**، ترجمه‌ی مهشید نونهالی، جلد اول، تهران: گام نو.
– فوکو، میشل. (۱۳۹۳)، **دیرینه‌شناسی دانش**، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
– مستوفی، عبداله. (۱۳۸۸)، **شرح زندگانی من**، جلد اول، چاپ ششم، تهران: انتشارات زوّار.
– همایونی، صادق. (۱۳۵۳)، **تعزیه و تعزیه‌خوانی**، تهران: از انتشارات جشن هنر.

-Agamben, Giorgio. (2005), -***State of Exception***, trans. K. Attell. Chicago: The University of -Chicago Press.

- Agamben, Giorgio. (2009), "What is a Paradigm", [in] ***The Signature of All Things***, trans. L -D'Isanto. New York: ZONE BOOKS.

- Agamben, Giorgio. (2011), "K.", [in] ***Nudities***, trans. D. Kishik and S. Pedatella. Stanford: Stanford University Press.

- Badiou, Alain. (2008), "Rhapsody for the Theatre: A short Philosophical Treatise". [in] ***Theatre Survey*** 49 (2), pp. 187-238.

-Benjamin, Walter. (2003), ***The Origin of German Tragic Drama***, trans. J. Osborne. London: Verso.

- Derrida, Jacques. (1997), ***Of Grammatology***, trans. G. Ch. Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Derrida, Jacques. (2005), ***Writing and Difference***, trans. A. Bass. London: Routledge.

- Gadamer, Hans-Georg. (1986), "Poetry and mimesis", [in] ***The Relevance of The Beautiful and Other Essays***, trans. R. Bernasconi. Cambridge: Cambridge University Press.

- Heidegger, Martin. (1977), ***The Question Concerning Technology and Other Essays***, trans. W. Lovitt. New York: Harper &Row.

- Heidegger, Martin. (2001), "The origin of the work of art", [in] ***Poetry-Language-Thought***, trans. A. Hofstadter. New York: Harper &Row.

- Levitt, Deborah. (1998), "Heidegger and the Theatre of Truth", in ***Tympanum***, 1, 2017.

- Ricoeur, Paul. (1976), "History and Hermeneutics", [in] ***The Journal of Philosophy***, 73 (19), pp. 683-695.

بررسی نقش ماکت در طراحی صحنه تئاتر و سینما

مصطفی مرادیان [نویسنده مسوول]

فریدون علیاری

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۰۷/۰۳ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۱/۰۲

بررسی نقش ماکت در طراحی صحنه تئاتر و سینما

مصطفی مرادیان کارشناس ارشد معماری، دانشکده‌ی معماری و شهرسازی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران.

فریدون علیاری استادیار گروه هنرهای نمایشی دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران.

چکیده
طراحان صحنه تئاتر و سینما از طریق راه‌های مختلف فضای صحنه را طراحی و معرفی می‌کنند. ساخت ماکت[۱] صحنه یکی از مهم‌ترین این راه‌ها به‌حساب می‌آید. امروزه استفاده از ماکت در طراحی صحنهٔ تئاتر و سینما، برخلاف سایر رشته‌ها هم‌چنان متداول است. این در حالی است که بسیاری از طراحان جوان ضرورت ساخت ماکت در این رشته را نمی‌دانند. ازاین‌رو، یکی از اصلی‌ترین اهداف این پژوهش، بررسی و دسته‌بندی علمی و چرایی ساخت ماکت در تئاتر و سینما است و تلاش شده تا دلایل این امر موردِارزیابی قرار گیرد. طراح صحنه تئاتر نه‌تنها با ساخت ماکت‌اسکیس به‌راحتی می‌تواند به طرحی دراماتیک دست یابد؛ بلکه ساخت ماکت صحنه، کارگردان و سایر عوامل اجرایی را برای درک بهتر فضا یاری می‌کند؛ در سینمای امروز برای تهیه‌ی بسیاری از لانگ‌شات‌ها، لوکیشن‌های فیلم موردنظر را به‌صورت ماکت تهیه می‌کنند. استفاده از ماکت به‌جای لوکیشن‌های واقعی، حداقل دو مزیت دارد: ۱- کاهش هزینه‌های ساخت، ۲- به تولیدکنندگان فیلم این امکان را می‌دهد که تصاویر خود را از زاویه و نمای دلخواه، آن‌هم در فضای مسلط آتلیه از ماکت برداشت و پس‌ازآن تصاویر ضبط‌شده را با اعمال جلوه‌های ویژه به تصاویر طبیعی بدل کنند. در ادامه، ارایهٔ عکس و نمونه‌ی آکسسوارهای تهیه‌شده برای صنعت سینما از دیگر بخش‌های این پژوهش است. درواقع طراح با دست‌یابی به شناخت و اشراف کامل و علمی از حرفه‌ی ماکت‌سازی، در خلق و ارایه‌ی فضاها و کارهای خود بیش‌ازپیش موفق خواهد بود.

واژگان کلیدی
ماکت، طراحی‌صحنه، تئاتر، سینما، آکساسوار

۱ . واژه ماکت، وام‌واژه‌ای است از کلمه فرانسوی Maquette، در فرهنگ فشرده سخن حسن انوری واژه ماکت را این‌گونه توصیف کرده است: نمونه‌ای در ابعاد کوچک از وسیله، دستگاه یا ساختمان که برای ارایه، ارزیابی و نمایش ساخته می‌شود.

مقدمه

ماکت و ماکت‌سازی در گذر زمان پیوسته دست‌خوش تغییر بوده است و در هر زمان بسته به نیاز انسان‌ها دچار تغییرات کاربردی شده است. «در طول دوران مصر و یونان باستان و پس‌ازآن، از ماکت به‌عنوان سمبل و نمادهای آئینی استفاده می‌شد. اما در دورهٔ رنسانس، ماکت برای جلب نظر حامیان مذهب و معماری مورد استفاده قرار گرفت. در دههٔ ۱۸۰۰ افرادی چون آنتونیوگائودی[۲] از ماکت به‌عنوان ابزاری برای بررسی ایده‌های ساختاری و شکل‌گیری زبان واحد در معماری استفاده کردند» (بی میلز، ۱۳۸۶: مقدمه). بنابراین «استفاده از ماکت در تئاتر در اواخر قرن هفدهم و آغاز قرن هجدهم تثبیت شد و جایگزین استفاده از طراحی و اسکیس شد» (اورتون، ۱۳۸۹: ۲۵). این تغییرات حدود یک قرن ادامه پیدا کرد و در نهایت «در دههٔ ۱۹۵۰، نوگرایان با ترجمان طرح‌های بسیار کاهشی به فرم شکل بخشیدند. با این تغییر، فراسوی تهیهٔ ابزار درک مقیاس و حجم، نقش ماکت‌ها کم‌تر شد. اما زمانی که برتری نوگرایی مشترک در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ در هم شکست، بررسی فضا چند شاخه شد و ماکت، موقعیت خود را به‌عنوان ابزار بررسی طرح به دست آورد» (بی میلز، ۱۳۸۶: ۸). در بررسی روند پدید آمدن ماکت باید توجه داشت که «در ابتدا، ماکت‌سازی به‌صورت حرفه‌ای مهم در معماری آغاز شد و پس‌ازآن به تئاتر و سایر رشته‌های هنری راه یافت. اولین سندی که از طراحی و ساخت ماکت در تئاتر خبر می‌دهد به قرن هفدهم اختصاص دارد. در این دوران فعالیت‌های بن جانسون در عرصهٔ صحنه‌پردازی و ماشینری صحنه، تولیدات تئاتری را متحول کرد و بر نمایشنامه‌نویسی و بازیگری نیز تأثیر گذاشت. ازسویی‌دیگر، عرصهٔ صحنه‌پردازی‌ها نیز حرفه‌ای‌تر و قاعده‌مندتر شد و راه را برای پیشرفت و توسعه ماکت‌سازی هموار کرد. در سال ۱۷۷۰ فیلیپ ژاک دو لوتربور[۳] در کنار طراحی و اسکیس، ماکت‌سازی را نیز به خدمت گرفت. پس‌ازآن در قرن نوزدهم، خانواده‌های گریو و تلبین راه را برای افرادی چون آدولف آپیا[۴] و ادوارد گوردن کریگ[۵] هموار کردند؛ ماکت تئاتر به آن‌ها این فرصت را می‌داد تا ببینند نور چگونه می‌تواند در مقام عنصری حیاتی در نمایش، شکلی تجسمی بیابد و کیفیت فضای طراحی‌شده را تغییر بنیادین دهد» (اورتون، ۱۳۸۹: ۲۵–۲۴).

با گذر از این دوران و رسیدن به دوران جدید و ظهور تکنولوژی طراحان هیچ کاری را بدون بررسی‌های دقیق مقدماتی انجام نمی‌دهند. ماکت و ماکت‌سازی این امکان را به طراحان در سایر رشته‌ها می‌دهد که پیش از اجرای هر کار ابتدا ماکتی از آن تهیه کنند و آن‌گاه فرآیند تولید و ساخت را آغاز کنند. «ماکت‌ساز که ممکن است یک مهندس، معمار، و یا هنرمند باشد، در حین ساخت ماکت از طریق جابه‌جایی عناصر[۶] به بهترین حالت‌های ساخت دست می‌یابد. بدین‌وسیله قبل از آنکه چیزی ساخته شود، بهترین صورت و نمونه‌ی وجودی آن نیز عرضه می‌گردد. با این توصیف، اهمیت و جایگاه ماکت و ماکت‌سازی در گستره‌ی برنامه‌ریزی خرد و کلان جوامع به‌راحتی قابل‌درک است» (بی میلز. ۱۳۸۶: ۵). به‌زعم نگارندگان درحقیقت هنگامی‌که ماکت به‌عنوان بخش جدایی ناپذیر فرآیند طراحی به‌کار گرفته می‌شود، در قیاس با زمانی که از روش‌های دیگر در طراحی استفاده می‌شود، اطلاعات بیشتری را به ما منتقل می‌سازد و به‌همین‌دلیل جزء بهترین روش‌های تحقیق و بررسی محسوب می‌شود. درواقع «ماکت صحنه یک پیشنهاد سه‌بعدی کوچک‌شده و بر اساس مقیاس است؛ تصویری مینیاتوری از آن‌چه مخاطبان در آینده خواهند دید.

---

۲ . Antoni Gaudi

۳ . Philippe Jacques de Loutherbourg

۴ . Adolphe Appia

۵ . Edward Gordon Craig

۶. ترکیب حجم‌ها و سطح‌ها با افزودن و کاستن آن‌ها برای رسیدن به طرحی مطلوب.

طراح با انتخابی دقیق می‌تواند ماکت خود را ترسیم و آن را بسازد، به‌طوری‌که نتیجهٔ نهایی، بسیاری از عناصر اجرایی را در خود جای دهد و تکه‌های نمایش را در معرض تماشا بگذارد» (اورتون. ۱۳۸۹:۳۰). ماکت‌سازی در تئاتر را به سه دسته تقسیم می‌کنند: ۱- ماکت اسکیس ۲- ماکت سفید ۳-ماکت نهایی. در این پژوهش این سه قسم موردبررسی قرار خواهد گرفت و پس‌ازآن به‌طورخاص به ماکت‌سازی در تئاتر و مزایای آن اشاره خواهد شد. در بخش پایانی ماکت‌های میناتوری برای صحنه‌ی سینما بررسی می‌شود و نگاهی کوتاه به آکسسوارهای آماده و کمپانی‌های به‌روز دنیا در این زمینه خواهیم داشت. هم‌چنین در این پژوهش تلاش بر آن شده است که به معرفی و دسته‌بندی آکادمیک ماکت و چرایی ساخت ماکت درگذرزمان پرداخته شود و نشان دهیم که طراح می‌تواند با دست‌یابی به شناخت و اشراف کامل به حرفهٔ ماکت‌سازی، در خلق و ارایه‌ی فضاهای صحنه‌ای بیش‌ازپیش موفق شود.

۱. ماکت و ماکت‌سازی درگذرزمان

ماکت سازی در گذشته‌های دور چیزی بیش از یک بت یا شیئ‌ای تزیینی نبوده است و برای اولین‌بار در معماری است که اهمیت پیدا می‌کند و به عنوان یک حرفه خاص بازشناخته می‌شود. در دوران پس از رنسانس است که ماکت‌سازی جایگاهی پیدا می‌کند. به زعم کیت اورتون[۷] «استفاده از ماکت در اواخر قرن هفدهم و آغاز قرن هجدهم تثبیت شد و جای استفاده از طراحی‌ها و اسکیس‌ها را گرفت.» (اورتون، ۱۳۸۹: ۲۴). اهمیت آن بیش‌ازپیش بر طراحان آشکار شد و «در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، مدرسه طراحی باهاوس[۸] و معمارانی ازجمله لوکوربوزیه[۹]، کاربرد ماکت‌سازی را تا مقام جزئی مکمل آموزش و کار معماری ارتقا بخشیدند. در طول دههٔ ۱۹۵۰، نوگرایی با ترجمان طرح‌های بسیار کاهشی به‌صورت یک یا دو حجم صلب افلاطونی[۱۰]، به فرم شکل بخشیدند. با این تغییر، فراسوی تهیه‌ی ابزار درک مقیاس و حجم، نقش ماکت‌ها کم شد. زمانی که برتری نوگرایی مشترک در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰ در هم شکست، بررسی فضایی چند شاخه شد و ماکت، موقعیت خود را به‌عنوان ابزار قدرتمند بررسی بازیافت»(بی میلز، ۱۳۸۶: ۹). بدیهی است که ماکت‌سازی در ابتدا از معماری آغاز و پس‌ازآن جای خود را در تئاتر و سینما بازکرده است اما ساخت ماکت در تئاتر نیز مانند معماری دوران اوج و افولی را سپری کرده است. به‌زعم کیت اورتون «اولین سندی که از طراحی و ساخت ماکت خبر می‌دهد به قرن هفدهم اختصاص دارد. سباستیانو سرلیو[۱۱] کسی بود که ماکت‌هایی شامل لته‌ها، پرده‌های انتهای صحنه و برخی سازه‌های معماری برای سالن پروسنیوم را طراحی و اجرا کرد. این ماکت‌ها راهنمای مناسب و روشنی برای تفهیم صحنه‌پردازی به شمار می‌رفت. بازیگران قرن هفدهم چندان ارتباطی با طراحی صحنه برقرار نمی‌کردند، به‌طوری‌که کل تئاتر به نمایشی ساده در مقابل پس‌زمینه‌ای صحنه‌ای خلاصه می‌شد. بااین‌حال همین پس‌زمینه‌ها باید با استفاده از مقیاس، عمق‌نمایی و پرسپکتیو، توهم فضای موردنظر را ایجاد می‌کردند» (اورتون. ۱۳۸۹:۲۸).

اینیگو جونز[۱۲] به‌عنوان بزرگ‌ترین طراح این شیوه، تجارب و دانش خود را از طراحی کلاسیک ایتالیایی به انگلستان منتقل کرد و نوع جدیدی از تئاتر ماسک به‌وجود آورد. در ادامه، بن جانسون[۱۳] کارگردان و نمایشنامه‌نویس هم‌عصر با جونز، طبیعتی باشکوه به این گونه‌ی تئاتری بخشید و آن را

۷. Keith Orton

۸. Bauhaus

۹. lecorbusier

۱۰. چهاروجهی (هرم)، شش‌وجهی (مکعب)، هشت‌وجهی، دوازده‌وجهی و بیست‌وجهی.

۱۱. Sebastiano Serlio

۱۲. Inigo Jones

۱۳. Ben Janson

پررنگ‌تر کرد، به‌طوری‌که فعالیت‌های وی در عرصه‌ی صحنه‌پردازی و ماشینری صحنه تولیدات تئاتری را متحول کرد و بر نیز بر نمایشنامه‌نویسی و بازیگری تأثیر گذاشت. ازسویی‌دیگر، عرصهٔ صحنه‌پردازی‌ها نیز حرفه‌ای‌تر و قاعده‌مندتر شد و راه برای پیشرفت و توسعه ماکت‌سازی هموار شد. بدین‌ترتیب سنتی پدید آمد تا در یک صحنهٔ آماده صحنه‌پردازی‌های متداول برای تولیدات گوناگون به‌کاربرده شود. زمانی‌که دیوید گاریک[۱۴] به تئاتر دروری لین[۱۵] ملحق شد، سنت نو-کلاسیک رو به تغییروتحول بود. او مأموریت خود را با تولیدات تازه جدیدی آغاز و در سال ۱۷۷۰ فیلیپ ژاک دو لوتربور را استخدام کرد؛ کسی که عرصهٔ تئاتر اولین تفکیک مشخص میان طراح صحنه و سایر هنرمندان را به‌وجود آورد. لوتربور، در مقام یک طراح، از سنت طراحی نو-کلاسیک جدا شد و از پرسپکتیو و ترکیب‌بندی برای خلق طرح‌ها و تناسبات تازه طبیعت‌گرایانه استفاده کرد. او در کنار طراحی و اسکیس ، ماکت‌سازی را نیز به خدمت گرفت و از نقاشان و بناها دعوت کرد. بدین‌ترتیب، فرصتی پیش آمد تا لوتربور چگونگی عملکرد ماشینری صحنه، نورپردازی، طراحی لباس و تعامل آن‌ها با صحنه را بکاود و آثاری به‌شدت سیال خلق کند. تجربه‌گری‌های لوتربور انقلابی شگرف در آن عرصه به‌شمار می‌رفت و جذابیت و افسونی که وی با ماکت‌هایش خلق می‌کرد، منجر به کشف تازه‌ای در عرصه‌ی تئاتر شد. ایدوفوسیکون[۱۶] شکل ناب طبیعت‌گرایی بود که به وی امکان داد صحنه‌های پیچیده و ترکیبی بدیعی را در معرض نمایش بگذارد. در این‌میان مخاطبان نیز این صحنه‌های مکانیکی را به‌عنوان شکلی هنری پذیرفتند. پس از لوتربور، تفکیک میان طراح و سایر هنرمندان تئاتر به سمت نقاشان صحنه گرایش یافت و در قرن نوزدهم، خانواده‌های گریو و تلبین در این حوزه تخصص پیدا کردند. این هنرمندان برای خلق ماکت‌های صحنه‌های پروسنیوم خود که شامل پرده‌ها و جزییات پیش‌زمینه بود، از نقشه‌ها، طرح‌های ابتدایی و منابع معماری استفاده می‌کردند. ماکت‌هایی که در این دوره ساخته می‌شدند برای حل مشکلات اجرایی دکور و انتخاب رنگ صحنه قبل از ساخت دکور در ابعاد واقعی به‌کار می‌رفتند. آن‌ها در مقام هنرمندان صحنه و استادان نجار، اطلاعاتی را که برای ساخت دکور نهایی مطرح می‌کرد و باعث چالش چگونگی ساخت فضای صحنه می‌شد. این چالش‌ها و پرسش‌گری‌ها با آثار آدولف آپیا و ادوارد گوردن کریگ به تکامل رسید. ماکت برای این دو هنرمند بسیار مهم بود و از آن برای تشریح مفاهیم و فرایند ساخت‌وساز و طراحی استفاده می‌کردند. ماکت تئاتر به آن‌ها این فرصت را می‌داد تا ببینند نور چگونه می‌تواند در مقام عنصری حیاتی در نمایش شکلی تجسمی بیابد و کیفیت فضای طراحی‌شده را تغییر بنیادین دهد (اورتون، ۱۳۸۹: ۲۵).

۲. اهمیت ساخت ماکت

امروزه بیشتر کشورهای دنیا برای استفاده بهتر و شایسته‌تر از فرصت‌ها و هم‌چنین برای جلوگیری از اتلاف انرژی و زمان برای جهت دادن به چرخهٔ فعالیت‌های هنری به برنامه‌ریزی دقیق‌تر، منسجم‌تر و راهگشاتر روی آورده‌اند و هیچ کاری را بدون بررسی‌های دقیق مقدماتی انجام نمی‌دهند، به‌گونه‌ای که در چنین جوامعی، امروز صورت فشرده‌ای از فرداست و حال آینه تمام‌نمای آینده است. ماکت و ماکت‌سازی یکی از مصداق‌های عینی برنامه‌ریزی حساب‌شده در چنین جوامعی است و قبل از شروع به ساخت و تولید هر چیز اعم از ساختمان، موزه، ورزشگاه، ایستگاه مترو، سالن نمایش و حتی صندلی کوچک ناچیز، ابتدا ماکتی از آن تهیه می‌شود و موردبررسی همه‌جانبه قرار می‌گیرد، آنگاه فرآیند تولید آغاز می‌شود. «با ساخت ماکت جنبه‌های مختلف یک کار اعم از محیطی، بصری، کارآیی و نقاط قوت و ضعف، بررسی شده و از طریق آن جلوی هزینه‌های

۱۴. David Garrick

۱۵. Drury Lanne theatre

۱۶. Eidophusikon

غیرضروری گرفته می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال با ساخت ماکت ساختمان و ارائه آن به مشتریان، ارتباط بهتر و آسان‌تری با آن‌ها برقرار می‌شود. ماکت‌ساز با افزودن و کاستن حجم‌ها به بهترین حالت‌های ساخت دست می‌یابد و پیش از اینکه چیزی ساخته شود چالش‌های اجرایی آن مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. با این توصیف، اهمیت و جایگاه ماکت و ماکت‌سازی در گستره برنامه‌ریزی خرد و کلان جوامع به‌راحتی قابل‌درک است» (بی میلز، ۱۳۸۶: ۵). درواقع ساختن ماکت این امکان را برای طراح فراهم می‌کند که در مسیر رسیدن به طرح و یا در مرحله ارایه طرح به کارفرما یا کارگردان در زمان صرفه‌جویی شود. درحقیقت «هنگامی‌که ماکت به‌عنوان بخش لاینفک فرآیند طراحی به کار گرفته می‌شوند، در قیاس با زمانی که اسکیس و طراحی با مداد انجام می‌گردد، اطلاعات به‌مراتب بیشتری را به ما منتقل می‌سازد و به همین دلیل جزء بهترین روش‌های تحقیق و بررسی محسوب می‌شود.» (احمدی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۰). در طراحی صحنه تئاتر نیز، ماکت صحنه از این ویژگی‌ها برخوردار است. «ماکت طراحی صحنه یک پیشنهاد سه‌بعدی کوچک‌شده و بر اساس مقیاس است؛ تفسیری مینیاتوری ازآنچه مخاطبان در آینده خواهند دید. طراح با انتخابی دقیق می‌تواند ماکت خود را ترسیم و آن را بسازد، به‌طوری‌که نتیجه‌ی نهایی، بسیاری از عناصر اجرایی را در خود جای دهد و تکه‌های نمایش را در معرض تماشا بگذارد» (اورتون، ۱۳۸۹: ۳۰). ماکت صحنه امکان‌های قابل‌توجهی را در اختیار طراح و گروه اجرایی قرار می‌دهد و «بسیار مهم است طراحان صحنه همواره به خاطر داشته باشند که ماکت زیبا و جذاب می‌تواند ابزاری خلاقانه در فرآیند تولید تئاتر باشد. ماکت صحنه، می‌تواند تصور درستی از برآورد مالی صحنه به دست دهد؛ اینکه اجناس مصرفی چگونه با دقت تمام انتخاب‌شده‌اند، اندازه‌های ورق‌های اجناس گوناگون اشتباه تعیین نشده باشد و درنهایت، بودجهٔ اختصاص‌یافته به ساخت دکور واقعی است یا نه. ماکت به گروه مدیریت صحنه نیز در تصمیم‌گیری‌های خود برای فرایند اجرا یاری می‌رساند، درحالی‌که، در صورت فقدان ماکت، تمامی تصمیم‌گیری‌ها بر مبنای متن نمایش خواهد بود. این در حالی است که با استفاده از ماکت، گروه مدیریت صحنه می‌تواند هر چه را که به‌واسطه‌ی طراحی به متن افزوده‌شده بررسی کند و تصویر روشنی از وسایل صحنه و مبلمان موردنیاز نمایش به دست بیاورد. از سویی مشاهده‌ی ماکت نمایش تنها فرصتی است که به بازیگران داده می‌شود تا صحنه را از دریچه دید تماشاگران ببینند» (اورتون، ۱۳۸۹: ۳۴). باید توجه داشت که طراح به‌واسطه اسکیس هم می‌تواند این امکان را برای گروه اجرایی فراهم کند و یکی از مهم‌ترین روش‌های طراحی نیز به‌حساب می‌آید. اما باید توجه داشت که «هرچند اسکیس به‌عنوان روش اصلی ارائهٔ ایده مطرح می‌شود اما اغلب، مرحله پیشین ساخت دکور، ماکت است. امروز اغلب کارگردانان از طراح انتظار ساخت ماکت دارند. به دلیل سه‌بعدی بودن دکور، برخی طراحان ترجیح می‌دهند از ابتدا تنها با ماکت، طرحشان را ارائه دهند. ماکت ارتباطات فضای میان دکور و بازیگر را به‌درستی نشان می‌دهد و به همین دلیل هنگام طراحی، اجرای نمایش موردتوجه کارگردان قرار می‌گیرد» (پارکر، ۱۳۸۹: ۱۰۲). ازاین‌رو امروزه با توجه به کاربرد و اهمیت ماکت‌سازی برای طراح و سایرین، ساخت ماکت در تئاتر و سینما از اهمیت شایانی برخوردار است، که در ادامه به‌تفصیل به آن پرداخته خواهد شد.

۳. انواع ماکت

ماکت در سایر رشته‌های هنری بسته به نیاز آن رشته به انواع مختلفی تقسیم می‌شود. «در معماری ماکت‌ها را با توجه به کاربردشان، نقششان در طراحی، مخاطب و نحوه بیان آن‌ها می‌توان به دو دسته کلی ماکت‌های مطالعاتی و ماکت‌های نهایی طبقه‌بندی کرد و هر یک از این دسته از ماکت‌ها به شاخه‌های کوچک‌تر فراوانی بدل می‌شوند» (بی‌میلز، ۱۳۸۶: مقدمه). به‌زعم کیت اورتون، در طراحی صحنه ماکت، به سه دسته ۱. ماکت اسکیس، ۲. ماکت سفید و ۳. ماکت نهایی تقسیم

می‌شود. هریک ازاین‌دسته از ماکت‌ها در جای خود کاربردهای قابل‌توجهی دارد که در ادامه به آن‌ها اشاره خواهد شد.

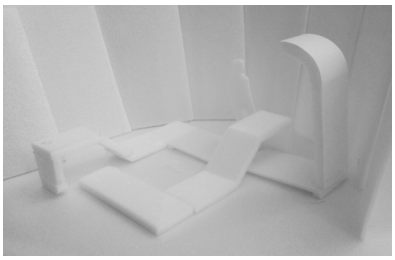
۳-۱- ماکت‌های اسکیس

«ازآنجاکه ذهن انسان اساساً کارکردی قیاسی و نحوی[۱۷] دارد، مایل است بسیاری از پدیده‌ها و تصویرهایی را که با آن مواجه می‌شود بر هم نهاده و از آمیزش و ترکیب آن‌ها به درک مفهومی برسد. برای نمونه، ویژگی بارز ذهن، تداعی معانی[۱۸] است. شما نشانه‌ای را در یک تصویر یا واقعه می‌بینید و به تصویر یا واقعه‌ای دیگر ارجاع داده می‌شوید. این ارجاعات به شبکه‌ای درهم‌تنیده از تصاویر و وقایع در ذهنتان منجر می‌شود که مناسبتی مفهومی بین اجزای آن وجود دارد. در طراحی صحنه جدید، این دیدگاه به روش خاصی از بیان بصری انجامیده که به‌نوبه خود قابل‌توجه است» (ارجمند،۱۳۸۳: ۱۳۳). در مراحل اولیه طراحی ماکت اسکیس را می‌توان ابزاری کارآمد برای برقراری ارتباط بهینه بین عناصر درگیر[۱۹] در طرح و زبان مشترک بین کارگردان و گروه طراح دانست. ازطرفی هنگامی‌که ماکت اسکیس ساخته می‌شود تعارضات پیش‌بینی‌نشده‌ای که پیش‌ازاین در پلان‌ها، برش‌ها و نماها به چشم نمی‌آید را آشکار می‌کند. برخی از طراحان، هم‌زمان با کشیدن طرح‌های اولیه‌ایی که در ذهن دارند به ساخت ماکت اسکیس می‌پردازند و با افزودن و کاستن حجم‌ها و تغییر زاویه‌دید طرح را پخته‌تر و مطلوب‌تر می‌کنند. «در ماکت اسکیس طراح به‌راحتی به فضاهای پر و خالی طرح، و محل‌های عبور و مرور بازیگران اشراف پیدا می‌کند. بدیهی است که گاهی طراحان برای رسیدن به طرح دلخواه خود تنها از اسکیس استفاده می‌کنند اما اغلب آن‌ها رسیدن به طرح را از طریق ماکت به دانشجویان و تازه‌کارها پیشنهاد می‌کنند» (وینسلو، ۲۰۰۸: ۳۶). در روند طراحی صحنه و خلق فضا آزادی عمل برای هر طراح نتیجه‌ی خوبی را همراه دارد و «به نظر می‌رسد که هرقدر طراح، آزادی عمل بیشتری داشته باشد، کارش نیز با سهولت بیشتری انجام می‌گیرد. درواقع نیز آزادی عمل، مزیتی است که هر طراح صحنه‌ای خواهان آن است» (نلمز،۱۳۹۴: ۱۲۹). در مرحله ساخت ماکت اسکیس طراح از این آزادی‌عمل برخوردار است. «از طرفی تا وقتی‌که تأکید طراحی صحنه بر دکوراسیون نقاشی شده است، تصویر بی‌جان چیزی بیش از نقش رنگ‌شده نیست که در آن متن، جان گرفته از بازی بازیگران، جای می‌گیرد. طراح می‌تواند فضای صحنه را حجمی در نظر گیرد که با حذف و اضافات و تغییر شکل قطعه به طرح صحنه نهایی دست یابد. این حجم باید بر اساس نوع سالن و ماهیت صحنه مرتبط با آن انتخاب شود» (فروتن، ۱۳۸۸: ۱۰۵-۱۰۳). ماکت اسکیس راهی است برای رسیدن به طرح صحنه دراماتیک، چراکه در آن مقیاس، ابعاد، عمق و پرسپکتیو به‌خوبی خودنمایی می‌کند ازطرفی با ساخت ماکت تعارضات پیش‌بینی‌نشده آشکار خواهد شد (تصویر شماره ۱).

۱۷ . Syntatic

۱۸ . Free Association

۱۹ . خط، سطح و حجم



تصویر شماره یک[۲۰]

تصویر شماره دو[۲۱]

۳-۲- ماکت سفید

ساخت ماکت‌های تک‌رنگ در بسیاری از رشته‌های هنری مورداستفاده است. «معمولاً طراح ماکت سفید را برای ارزیابی طرح و ایده خود و گاهی برای ارائه‌ی طرح در مرحله پیش از رنگ گذاری استفاده می‌کند. ازاین‌رو، ساخت ماکت‌های سفید در تئاتر نیز اهمیت بالایی دارد» (وینسلو، ۲۰۰۸: ۲۷). ماکت سفید به طراح این امکان را می‌دهد کار خود را به‌خوبی ارزیابی کند. یکی از ویژگی‌های این ماکت بررسی نوع ترکیب و سایه‌پردازی حجم است. «در ساخت این ماکت‌ها از متریال سفید مانند فوم سفید، مقوای ایندربرد و مقوای ماکت[۲۲] استفاده می‌شود. در این نوع ماکت با حذف رنگ و استفاده از متریال سفید، طراح به‌خوبی می‌تواند طرح را بررسی کند. این در حالی است که اگر در ساخت این ماکت از دورنگ استفاده شود، تأثیر متقابل رنگ بر چشم طراح موجب گمراه شدن او می‌شود» (وینسلو،۲۰۰۶: ۳۹). ساخت ماکت سفید یکی از مهم‌ترین و مؤثرترین روش‌ها برای رسیدن به طرحی دراماتیک در تئاتر و سینما است. تماشای این ماکت، طراح و افراد حاضر در پروژه را نسبت به درک روابط فضاها، و نوع ترکیب‌بندی حجم‌ها آگاه می‌کند. تفاوت اساسی ماکت سفید با ماکت اسکیس در دقت آن‌ها است، برای مثال در ماکت اسکیس ممکن است طراح آن‌چنان به مقیاس کاری نداشته باشد یا اتصال حجم‌ها به یکدیگر غالب توسط سوزن‌های ته گرد است این در حالی است که در ماکت سفید تمام احجام و کمپوزسیون آن‌ها با یکدیگر بر اساس مقیاس است و حجم‌ها به صورت کامل و دقیق بر روی‌هم سوار و چسبیده شده‌اند.

۳-۳- ماکت نهایی

آخرین و مهم‌ترین نوع ماکت در طراحی صحنه تئاتر و سینما ماکت نهایی و یا ماکت رئالیستی است. « ماکت نهایی، طرح کامل شده‌ای را نشان می‌دهد که با دقت و ظرافت زیادی ساخته‌شده است. این ماکت برای تائید تصمیمات اتخاذشده در مرحله نهایی و برقراری ارتباط با کارفرمایان ساخته می‌شوند» (عباسی،۱۳۹۴: ۲۴). ماکت نهایی بخش‌هایی از طرح را نشان می‌دهد که در دو ماکت قبل نشان داده نمی‌شود. کابرد این ماکت در آخرین مرحله ارایه است. «ماکت‌های نهایی را ازاین‌رو با این نام تقسیم‌بندی می‌کنیم که پس از ایده آفرینی، شکل‌گیری و تکمیل طرح با زبانی غیر انتزاعی و واقع‌گرا به‌منظور برقراری ارتباط ادراکی کارفرمایان یا افراد غیرمتخصص با عناصر و مختصات طرح ساخته می‌شود» (بی‌میلز، ۱۳۸۶: مقدمه). آدریان لوبل[۲۳]، درباره اولین تجربه

۲۰. ساخت ماکت اسکیس برای برنامه فرهنگی و هنری «به‌وقت مهتاب»، کارگردان احسان گرایلی، پخش از شبکه چهار سیما، دی و بهمن‌ماه ۱۳۹۳.

۲۱ . اجرای دکور نهایی.

۲۲ . به‌کارگیری این مصالح بدین‌دلیل است که با استفاده از آن‌ها، به‌راحتی می‌توان نسبت به خطوط سایه و تهی‌گاه‌ها اشراف پیدا کرد(عباسی. ۲۵:۱۳۹۴).

۲۳ . Adrianne Lobel

کاری خود با جرج وولف[۲۴] کارگردان، این‌گونه می‌گوید: «در کار با فرد جدید شما احساس دوری می‌کنید. بنابراین من یک ماکت از پل و گروه موسیقی روی آن ساختم و به وی نشان دادم و وی آن را دوست داشت. گاه من به همین اندازه‌ی طرح اولیه ماکت می‌سازم. باید همه آن‌ها را در فضای سه‌بعدی هم ببینیم. وقتی طراحی می‌کنم از رنگ‌های زیادی استفاده نمی‌کنم. غالباً رنگ بعداً می‌آید، برخی با رنگ آغاز می‌کنند اما برای من رنگ موضوع گیج‌کننده‌ای است که می‌تواند بعداً وارد شود. اغلب من ماکت تمام‌شده را رنگ‌آمیزی می‌کنم و این در لحظه‌ای است که رنگ وارد می‌شود، البته نه همیشه» (ابراهیمیان، ۱۳۹۲: ۱۲۱). ساخت ماکت نهایی در تئاتر و سینما ازاین‌رو اهمیت دارد که گروه اجرایی با یک نمونهٔ دقیق صحنه روبه‌رو هستند و تنها تفاوت آن با دکور واقعی مقیاس آن است.[۲۵] این ماکت می‌توان چشم‌اندازی مطلوب از دکوری که در آینده ساخته می‌شود را به کارگردان و سایر طراحان دهد. عموماً پیش از رنگ کردن این ماکت‌ها طراحان به گفت‌وگو و تبادل‌نظر می‌پردازند تا پس از ساخت رنگ ماکت بارنگ‌های لباس‌ها هم‌خوان[۲۶] باشد. در ادامه با ارایه نمونه به این نوع ماکت بیشتر اشاره خواهد شد. (تصویر شماره ۲و۳).

تصویر شماره ۲ و۳[۲۷]

۲۴ . George Wolfe

۲۵ . در تئاتر عموماً مقیاس ماکت ۱:۱۰۰، ۱:۵۰، ۱:۲۵ و گاهی ۱:۲۰ هست. اما در سینما بسته به نوع کاربرد آن در برخی موارد از ماکت به‌جای دکور استفاده می‌شود که در این موارد مقیاس ماکت به ۱:۵ نیز می‌رسد.
مقیاس که در ایالات‌متحده حدود ۱سانتی‌متر برابر ۳۰ سانتی‌متر است آن‌قدر بزرگ است که اطلاعاتی را که تکنسین‌ها برای کشیدن نقشه‌های ساخت لازم دارند در اختیار آنان قرار دهد(پارکر. ۱۰۵:۱۳۸۹).

۲۶ . استفاده از کلمه هم‌خوان در این‌جا اشاره به انتخاب دراماتیک رنگ‌ها دارد. چراکه در برخی موارد طراحان و کارگردان به این نتیجه می‌رسند که رنگ لباس به‌گونه‌ای انتخاب کنند تا با صحنه در تناقض باشد. البته بدیهی است که این تناقض مطابق کنتراست‌های استاندارد رنگی انجام می‌پذیرد.

۲۷ . ساخت ماکت نهایی برای نمایش کشو، به کارگردانی کیوان سررشته. از این ماکت به‌عنوان صحنه میکرو تئاتر استفاده‌شده است. ازاین‌رو انتخاب رنگ سفید برای ماکت بر اساس محتوای نمایش است؛ اما جزییات کامل ماکت آن را در دسته ماکت‌های نهایی قرار می‌دهد.

۱.ماکت‌سازی در تئاتر

در طراحی صحنه تئاتر ماکت سازی همواره حضور دارد و بسته به نوع نگاه و شیوه طراح در یکی از سه دسته ماکت قرار می‌گیرد. «بسیار مهم است که طراحان صحنه همواره به خاطر داشته باشند ماکت زیبا و جذاب می‌تواند ابزاری خلاقانه در فرآیند تولید تئاتر باشد. در این مورد، برای طراح صحنه بسیار مشکل است که پس از هفته‌ها کاربر روی ماکت و گفت‌وگو با کارگردان، امکان آن را داشته باشد که مفاهیم و ایده‌های طراحی را بازبینی کند، هرچند ساخت و ارائه ماکت، با انگیزه‌ای ورای فرایند طراحی صورت پذیرد، چراکه ماکت صحنه درنهایت باید سخنگوی خلق صحنه‌ی نهایی باشد» (اورتون، ۱۳۸۹: ۳۳). ساخت ماکت علاوه‌بر کمک در روند طراحی به مراحل ساخت و چگونگی ترسیم نقشه‌ها نیز کمک می‌کند. «پس از توافق کارگردان و طراح صحنه با طرح نهایی، طراح صحنه بایستی به تهیه نقشه‌های دکور اقدام کند. طراح صحنه چند سری نقشه تهیه می‌کند که از این میان نقشه‌های ساخت و جنسیت دکور و لوازم صحنه است که ابتدا تبدیل به ماکت شده و سپس دکور و لوازم موردنیاز صحنه در کارگاه‌های دکور ساخته و آماده می‌شوند. ماکت نمایش به همراه نقشه‌های ساخت دکور می‌تواند راهنمای بسیار خوبی برای تکنسین کارگاه باشد. ابعاد و اندازه‌ها توسط مسئول کارگاه از نقشه‌های تهیه‌شده استخراج و بر اساس آن‌ها نسبت به تهیه دکورهای با ابعاد اصلی و مصالح تعیین‌شده ساخت دکور در کارگاه دکور شروع می‌شود» (علیاری، ۱۳۹۳: ۱۰۹-۱۰۴). طراح با ساخت ماکت تئاتر به‌راحتی می‌تواند خطوط دید را بررسی کند و ازطرفی تأثیر نور بر صحنه و مشاهده رنگ‌ها را با هزینه‌ای اندک انجام دهد. در ساخت ماکت تئاتر بسته به نوع هدف طراح و شناخت بصری کارگردان انتخاب متریال متفاوت است به‌گونه‌ای که در برخی موارد نیاز است ماکت عین‌به‌عین واقعیت ساخته شود و در برخی موارد خیر. اما چیزی که از همهٔ این‌ها مهم‌تر است رعایت مقیاس در ماکت است که به آن اشاره شد. برخی از طراحان تئاتر معتقدند که کار با ماکت سرعت و روند طراحی را تسهیل می‌کند. امروزه در سایر دانشکده‌های هنری، ماکت‌سازی بخش قابل‌توجهی از واحدهای درسی دانشجویان را به خود اختصاص داده است. که دراین‌میان دانشجویان طراحی صحنه بیش‌ترین واحد درسی را می‌گذرانند. این خود گواهی بر اهمیت یادگیری و شناخت ماکت‌سازی در طراحی صحنه تئاتر است. در تصاویر شماره ۴ طراحی صحنه برای مکبث انجام شده است که قالب یک ماکت نهایی یا رئالیستی اجرا شده است.

تصویر شماره ۴: نمونه ماکت رئالیستی برای طراحی صحنه مکبث. بررسی نورها، نقاط دید، ظرفیت‌های میزانسی و جنس دکور، از بخش‌هایی است که در این نوع از ماکت‌ها توسط طراح و گروه اجرایی موردارزیابی قرار می‌گیرد (منبع: نگارنده).

۲. ماکت‌سازی در سینما

در سینما امروز جهان ساخت و استفاده از ماکت بیش‌ازپیش اهمیت پیدا کرده است. گاه این ماکت فقط برای برنامه‌ریزی و تعیین زمان ضبط سکانس‌هاست و گاه برای فیلم‌برداری مستقیم به جای صحنه واقعی. «بسیاری از طراحان فیلم به‌جای طراحی مرحله‌به‌مرحله یعنی از نقشه تا طرح صحنه، ابتدا ماکتی از صحنه می‌سازند. درواقع، گرچه بعضی از آن‌ها طرح‌های تداومی یا طرح جزئیات صحنه را تهیه نمی‌کنند اما اکثراً ماکت صحنه‌های مختلف را می‌سازند. برای کارگردان، ماکت صحنه ارجحیت خاصی نسبت به سایر روش‌ها دارد او می‌تواند تصاویر و قاب‌های دلخواهش را به‌وسیله نمایاب با عدسی‌های مختلف ببیند. بعضی‌اوقات از کارگردانی شنیده می‌شود که فلان طراح فیلم، آن‌چه را که در طرح‌هایش آورده درصحنه پیاده نکرده است! این‌یک واقعیت است اما بعید نیست که گاهی کارگردان‌ها نیز آن‌چه را که در قالب دوبعدی عرضه‌شده به‌اشتباه تعبیر کنند. طراح، یک فکر را ترسیم می‌کند، کارگردان فیلم چیز دیگری می‌بینند» (سینت جان مارنر، ۱۳۹۲: ۳۶).

کارگردان‌های باتجربه باوجود اطلاعات کافی در طرح همواره به داشتن ماکت اصرار می‌ورزند. این موضوع مشکلی برای طراح فیلم ایجاد نمی‌کند بلکه تضمینی است برای آن‌چه کارگردان می‌خواهد داشته باشد. ماکت صحنه را می‌توان به‌سادگی از مقوا یا چوب ساخت. در تهیه یک فیلم عظیم، دستیار نقشه‌کش، زیرنظر مستقیم طراح فیلم آن را اجرا می‌کند، در ضمن طراح فیلم نیز می‌تواند آن را انجام دهد. مایکل استرینگر می‌گوید:

«با توجه به زمانی که در اختیاردارم همیشه ماکت صحنه‌های اصلی را خودم می‌سازم و از یک نمایاب استفاده می‌کنم تا مطمئن شوم همان چیزی را ساخته‌ام که کارگردان از صحنه واقعی انتظار دارد. در این مرحله از عدسی‌های زاویه باز استفاده می‌کنم تا ببینم کلیت صحنه به چه شکل دیده می‌شود. البته در مراحل بعدی به جزئیات دقیق‌تری از صحنه می‌پردازیم»(سینت جان مارتر، ۱۳۹۲: ۳۷).

پیشرفت تکنولوژی در دنیای مدرن تمام گرایش‌های هنری را تحت شعاع خود قرار داده است. «باوجود آمدن و پیشرفت چشم‌گیر نرم‌افزارهای قدرتمند دیجیتالی برخی معتقد بودند که مفهوم بازیگر، صحنه و هر چیز ملموس دیگری از بین خواهد رفت نه‌تنها این‌چنین نشد بلکه این تنها آغاز راهی بود که کارگردانان در خلق فضاهای موردنظر و دلخواه خود گامی تازه بردارند» (وینسلو. ۲۰۰۶: ۶۵). در مواردی هزینه‌های قابل‌توجه جلوه‌های ویژه و صرف وقت زیاد برای هر تک سکانس به‌مراتب بیشتر از اجرای دقیق از کل صحنه و فضای مدنظر است اما از دو دهۀ اخیر تاکنون برخی از کارگردانان سینما مانند استیون دالدری[۲۸] تصمیم به ساخت ماکت رئالیستی برای صحنۀ سینما کردند. در سال ۲۰۱۱ این کارگردان مهم‌ترین تجربه خود با ماکت را در فیلم "فوق‌العاده بلند و بیش‌ازحد نزدیک[۲۹]" برای یک سکانس ۲۳ثانیه‌ای به‌دست آورد (تصویر شماره۵). درواقع درمدتی‌کوتاه طراحان و کارگردانان به این نتیجه رسیدند که ساخت ماکت برای بسیاری از لانگ‌شات‌ها بسیار مقرون‌به‌صرفه و دقیق خواهد بود.

۲۸ . Stephen David Daldry

۲۹ . Extremely Loud & Incredibly Close

تصویر شماره ۵: تصویر بخشی از فیلم است، ماکت ساختمان این امکان را برای تصویربردار فراهم کرده است تا بتواند تصویر دلخواه خود را ثبت کند. در این تصویر تمام درخت‌ها از طریق جلوه‌های ویژه بر تصویر نهایی اعمال شده است (منبع: نگارندگان، عکس گرفته‌شده از فیلم).

طراح پس از کسب تایید تمام طرح‌ها به ساخت ماکت مشغول می‌شود[۳۰]. انتخاب مقیاس این ماکت‌ها برای ساخت، بسته به نوع کار، فاصله و زاویه دوربین مشخص می‌شود اما باید اشاره کرد همان‌گونه که در تصویر شماره ۴ می‌بینیم ماکت‌سازی در سینما بیشتر در لانگ‌شات‌ها کاربرد دارد مگر در مواردی خاص. ازنظر متریال ساخت ماکت در سینما همانند ساخت ماکت در معماری و تئاتر است اما در برخی موارد که ماکت‌ها مقیاس‌های بزرگ‌تری دارند در ساخت آن‌ها از متریالی مانند رزین، سیلیکون و سایر موادی که در محیط‌های روباز مقاوم‌تر هستند، استفاده می‌شود. «باید توجه داشت که امروزه بودجه واحد هنری فیلم به عوامل متعدد و متغیری بستگی دارد و دیگر نمی‌توان بین این بودجه و بودجه کلی فیلم رابطه مشخصی جستجو کرد. هزینه ساخت صحنه‌ها معمولاً چیزی حدود ده درصد بودجه کلی فیلم بود، اما حالا همه‌چیز تغییر کرده است. ازطرف‌دیگر کسی نمی‌تواند به‌طور مطلق بگوید چه نوع فیلمی ازلحاظ طراحی ارزان‌تر تمام می‌شود. به‌طورکلی فیلم‌های که خارج از استودیو ساخته می‌شود، ارزان‌تر تمام می‌شوند البته درصورتی‌که همه مکان‌های فیلم‌بردار موجود باشد و نیازی به بازسازی آن‌ها احساس نشود. از طرف دیگر، فیلم‌سازی در خارج از استودیو هزینه‌های حمل‌ونقل وسایل و افراد را در بردارد و در فیلم‌های عظیم این هزینه ر به فلک می‌زند» (سینت جان مارنر. ۶۳:۱۳۹۲).

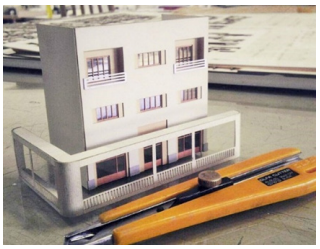
با توجه به تنوع فیلم‌نامه‌ها شاید تنها حالتی را که بتوان به‌طور معقول عمومیت داد، این باشد که احتمالاً فیلم‌برداری در یک محیط تحت کنترل و نزدیک به مرکز عملیات از انتقال واحد فیلم‌برداری به فواصل دور از مرکز هزینه کمتری دارد. «یک واحد هنری کارآمد که طراح فیلم خبره‌ای در آن کار می‌کند می‌تواند در صورت لزوم صحنه‌های زیبایی را در یک محیط کوچک و محصور خلق کند. بعضی کارگردان‌ها به کار در استودیو معترض‌اند و البته این عقیده شخصی آن‌هاست، اما (با در نظر گرفتن کمبود اجتناب‌ناپذیر منابع مالی) تسلیم شدن به بلندپروازی‌های این افراد بعضی‌اوقات به‌طور فاجعه‌آمیزی پرهزینه خواهد بود (سینت جان مارنر، ۱۳۹۲: ۶۴).

ساخت ماکت به کارگردان، طراحان، گروه تولید و سایر عوامل درگیر این امکان را می‌دهد تا تصاویر خود را در فضای مسلط آتلیه از ماکت تهیه کنند و پس ضبط تصاویر با اعمال جلوه‌های ویژه بر تصاویر ضبط‌شده به فضای مطلوب خود دست یابند (تصاویر شماره ۶، ۷).

۳۰ . ساخت ماکت در هالیوود به‌عنوان یک تخصص و حرفه مجزا از هر رشته‌ای به‌حساب می‌آید، در بسیاری از موارد طراح تنها ناظر ساخت ماکت است.

تصویر شماره ۶ و۷: این تصویر مربوط به یکی از سکانس‌های فیلم «هتل بوداپست» به کارگردانی وس اندرسون[۳۱] محصول ۲۰۱۴ آمریکا است. در این فیلم با توجه فضای فانتزی موجود در آن، کارگردان تلاشی برای پنهان کردن ماکت و کار کردن بر روی تصاویر با این نگاه که صحنه را به واقعیت نزدیک کند، نداشته است (منبع: نگارندگان، عکس گرفته‌شده از فیلم).

باید توجه داشت که پیش از رنگ‌گذاری بر ماکت تست‌های اولیه تصویری گرفته شود و حتماً با تکنسین‌های جلوه‌های ویژه مشورت شود. در تصویر شماره ۸ برای ساخت ماکت از رنگ‌های ملایم استفاده شده است تا پس از تصویربرداری، مراحل اعمال جلوه‌های ویژه دچار مشکل نشود. به‌زعم نگارندگان ساخت ماکت در سینما به‌جای دکورهای سنگین دو مزیت مهم دارد که یکی برداشت تصاویر در محیط مسلط آتلیه و دیگری کاستن هزینه‌های ساخت فیلم است.

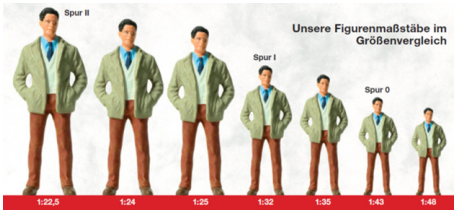


تصویر شماره ۸ : (منبع: نگارندگان)

۳. آکساسوارهای ماکت‌سازی

به‌طور عام هر ماکت با آکساسوار معنا پیدا می‌کند و داشتن مقیاس و جزییات یکی از اصلی‌ترین و مهم‌ترین ویژگی آکساسوار به‌حساب می‌آید. در تئاتر ازآن‌جاکه ماکت تنها برای مشاهده و بررسی طرح ساخته می‌شود، بیشتر اوقات ماکت تئاتری از ظرافت کمتری نسبت به سینما برخوردار است. تا جایی‌که طراح و دستیاران، اقدام به ساخت آکساسوار می‌کنند. این در حالی است که در سینما داشتن ظرافت و کیفیت مطلوب از الزامات آکساسوار به‌حساب می‌آید. چراکه هر آکساسوار به‌تنهایی باید بیان یک شیء واقعی باشد که تنها ابعاد کوچک‌تری دارد.

۳۱. Wes Anderson



تصویر شماره ۹: سایر مقیاس‌های اروپایی. باید توجه داشت در ایران بیشتر از مقیاس‌های آمریکایی (۱،۱۰، ۱،۲۰، ۱،۲۵، ۱،۵۰، ۱،۱۰۰، ۱،۲۰۰ و ...) استفاده می‌شود.

امروزه شرکت‌های معتبری در دنیا وجود دارند که به‌صورت تخصصی آکساسوارهای خاص هر فیلم را تهیه می‌کنند، حال گاهی این لوازم صحنه برای تصویربرداری مستقیم[۳۲] ساخته می‌شود و گاهی تنها برای پر کردن تصور در لانگ‌شات‌ها. شرکت پریسر[۳۳] در آلمان یکی از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین کمپانی‌های ساخت آکسسوار و لوازم ماکت هست که سالانه سفارش‌های فراوانی را از هالیوود قبول می‌کند. این کمپانی علاوه‌بر دریافت سفارش، کالاهای از پیش‌ساخته‌شده خود را در مقیاس‌های متفاوت به همراه کد به متقاضیان ارایه می‌دهد که تقسیم‌بندی آن‌ها بر اساس قاره و در هر قاره بر اساس کشور است. برای نمونه تصویر شماره ۹ در جدول کمپانی پریسر در قاره آمریکا و کشور برزیل است. یا در تصویر شماره ۱۰ تقسیم‌بندی آن مربوط به آسیا و کشور عربستان است.

راست: تصویر شماره ۱۰
چپ: تصویر شماره ۱۱

همان‌گونه که در تصاویر دیده می‌شود جزییات هر شخصیت یا پرسوناژ به‌صورت دقیق ساخته‌وپرداخته شده است. باید اشاره کرد که بار روی کار آمدن دستگاه‌های برش لیزر و چاپ‌گرهای سه‌بعدی دنیای ماکت‌سازی پیشرفت چشمگیری کرد.

۳۲ . که به‌جای شیء واقعی از آن‌ها تصویربرداری می‌شود.
۳۳ . Preiser

نتیجه‌گیری

۱. با ساخت ماکت اسکیس جنبه‌های هنری یک کار و نقاط قوت‌وضعف طرح به‌خوبی دیده می‌شود و طراح می‌تواند نسبت رفع آن‌ها اقدام کند.

۲. در تئاتر ساخت یک ماکت نهایی از صحنه می‌تواند مزایایی این‌چنین داشته باشد: ۱- آشنایی دقیق کارگردان به آن‌چه در آینده به‌عنوان دکور ساخته خواهد شد. ۲- بررسی زاویه‌دید تماشاگر ۳- انجام تست‌های نوری و رنگی ۴- بررسی دقیق میزانسن‌ها توسط کارگردان ۵- ساخت ماکت برای گروه اجرایی علاوه‌بر آشنایی با دکور نهایی در روند و چگونگی ساخت دکور اهمیت فراوانی دارد.

۳. با ساخت ماکت به‌راحتی می‌توان متریال نهایی را استخراج کرد و از طریق آن جلوی هزینه‌های غیرضروری را گرفته می‌شود.

۴. در سینما با ماکت می‌تواند جای صحنه‌های تاریخی و هزینه‌بر را پر کند و پس‌ازآن با اعمال جلوه‌های ویژه آن را به صحنه طبیعی بدل کرد.

۵. جایگزینی ماکت به‌جای جلوه‌های ویژه با توجه به متمرکز بودن گروه در یک مکان ثابت می‌تواند سرعت کار را افزایش دهد.

۶. در برخی موارد ساخت صحنه‌های اکشن و انفجارها علاوه‌بر خطرهای جانی بسیار، هزینه‌بر هستند. ازاین‌رو ساخت ماکت این صحنه بسیار قابل‌توجه است.

■فهرست منابع

– ابراهیمیان، بابک. (۱۳۹۲). **طراحی برای تئاتر** . ترجمه سلما محسنی اردهالی.چاپ اول. تهران: انتشارات نمایش.

– ارجمند، مهدی. (۱۳۸۳). **طراحی صحنه**. چاپ اول. تهران: نشر قطره.

– انوری، حسن. (۱۳۹۰). **فرهنگ فشرده سخن**.جلد دوم.چاپ یازدهم. تهران: انتشارات سخن.

– اورتون، کیت. (۱۳۸۹). **راهنمای عملی ماکت‌سازی برای طراحی صحنه‌ی تئاتر** . ترجمه پیام فروتن. چاپ اول. تهران: انتشارات افراز.

– بی میلز، کریس. (۱۳۸۶). **ابزار، مصالح و شیوه‌های گوناگون ماکت‌سازی**. ترجمه محمد احمدی‌نژاد. چاپ اول. تهران: نشر خاک.

– بی میلز، کریس. (۱۳۸۶). **ماکت‌سازی(راهنمای کارگاهی و کاربرد ماکت‌های طراحی معماری)**. ترجمه مجتبی دولتخواه و شیرزاد طایفی. چاپ اول. تهران: انتشارات ثامن‌الحجج.

– پارکر، اورن و کریگ وولف. (۱۳۸۹). **طراحی صحنه**. ترجمه مریم مجد.چاپ دوم. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

– نلمز، هنینگ. (۱۳۹۴). **مبانی دکور و صحنه‌آرایی**. ترجمه شیدا شهرامیان و محسن صانعی. چاپ سوم. تهران: انتشارات نمایش.

– سینت جان مارنر، ترنس. (۱۳۹۲). **طراحی صحنه فیلم**. ترجمه مهدی رحیمیان. چاپ پنجم. تهران: انتشارات سروش.

– فروتن، پیام. (۱۳۸۸). **راهبردهای اساسی طراحی صحنه**. چاپ اول. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

– عباسی، فاطمه و احسان بلادی. (۱۳۹۴). **شناخت و کاربرد ابزار و مصالح ماکت‌سازی**.چاپ اول. تهران: انتشارات اول و آخر.

– علیاری، فریدون. (۱۳۹۳). **اصول و مبانی طراحی صحنه**.چاپ سوم. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

منابع لاتین

- Winslow. Collin(2008). ***The Handbook of Model-making for set Designers***. Cambridge: Cambridge university.

- Winslow. Collin(2006). ***The Handbook of Set Design*** . Cambridge: Cambridge university.

بازخوانی آراء سارتر در باب تئاتر و اخلاق: هنرمند و مخاطب به‌مثابه آفرینندگان ارزش‌های اخلاقی

منیره حجتی سعیدی

بابک عباسی[نویسنده مسوول]

شهلا اسلامی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۰۶/۱۳ | تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۰۹/۳۰

بازخوانی آراء سارتر در باب تئاتر و اخلاق: هنرمند و مخاطب به‌مثابه آفرینندگان ارزش‌های اخلاقی

منیره حجتی سعیدی — دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر- دانشکده الهیات و فلسفه دانشگاه‌آزاداسلامی واحد علوم‌وتحقیقات

بابک عباسی — استادیار و عضو هیأت‌علمی واحد علوم‌وتحقیقات

شهلا اسلامی — استادیار و عضو هیأت‌علمی واحد علوم‌وتحقیقات

چکیده

در اگزیستانسیالیسم سارتر انسان ناگزیر از انتخاب است و با هر انتخاب، ارزش‌هایی را برمی‌گزیند و در نتیجهٔ اخلاق موردنظر خود را می‌آفریند و با این کار دیگران را نیز به التزام به ارزش‌ها و اخلاق ساخته خود دعوت می‌کند. سارتر معتقد است که انسان در حوزه هنر نیز مانند اخلاق در موقعیت آفرینندگی قرار دارد و به‌همان‌ترتیب که اخلاق خود را می‌سازد به تئاتر و ادبیات شکل می‌دهد. او معتقد است هدف غایی این هنرها، و نه هنرهای تجسمی، آن است که این جهان را دوباره تملک کند و آن را چنان‌که هست در معرض تماشا نهند، اما به‌صورتی‌که گویی از آزادی بشر سرچشمه گرفته است. ازاین‌منظر است که تئاتر نزد وی همراه و هم‌بستهٔ تعهد و التزام و در نتیجه همراه و هم‌بستهٔ اخلاق می‌شود. ما در این پژوهش در جست‌وجوی نسبت اخلاق و هنر در فلسفهٔ سارتر نشان می‌دهیم که نزد وی تئاتر رویدادی فقط زیبایی‌شناسانه نیست بلکه راهنمایی است اخلاقی که قابل‌تعمیم به جهان واقعی است. درواقع هنرمند از طریق تئاتر جهان را به مخاطب می‌نمایاند و محدودیت‌ها و امکانات انسانِ آزاد و مختار را بر صحنه نمایش به تصویر می‌کشد و این همه نه‌فقط به قصد آگاهی مخاطب که به‌منظور وادار ساختن مخاطب به کنشی آگاهانه و اخلاقی در راستای تغییر جهان صورت می‌گیرد. بااین‌حال نزد این فیلسوف اگزیستانسیالیست هنرمند تنها ابداع‌کنندهٔ ارزش‌های اخلاقی به‌شمار نمی‌آید بلکه تماشاگر تئاتر نیز در ابداع و آفرینش ارزش‌ها و اخلاق موردبحث اثر مشارکت فعالانه‌ای دارد.

واژگان‌کلیدی

اگزیستانسیالیسم، سارتر، فلسفه هنر، تئاتر، اخلاق

مقدمه

اگزیستانسیالیسم[1] بیش از آن‌که یک نظام فلسفی و طریقی برای منظم اندیشیدن باشد درواقع یک شیوه زیستن است که با تکیه بر هستی و انتخاب فرد، به مخالفت با عینیت‌گرایی نظام‌های فلسفی سنتی می‌پردازد. برهمین‌اساس یکی از مهم‌ترین جنبه‌های اگزیستانسیالیسم که موجب گسترش آن شد پرداختن به مضامین فلسفی در قالب تئاتر و ادبیات بود. فلاسفه اگزیستانسیالیست با نوشتن رمان، داستان و نمایشنامه به انتقال مفاهیم و عقاید فلسفی خود پرداختند و این چنین بود که سارتر، سیمون دوبوار، کامو و گابریل مارسل با بیان عقاید فلسفی خود در قالب شخصیت‌های داستانی و نمایشی، درعمل مفاهیم فلسفی را به حوزه تئاتر، نمایشنامه‌نویسی و ادبیات وارد کردند. در تئاتر اگزیستانسیالیستی معمولاً به مضامینی چون تنهایی، یأس، تشویش، پوچی و نیز احساس گناه ناشی از مسؤولیتِ انتخاب برمی‌خوریم. نزد هنرمندان منتسب به این نحله فکری دلشوره[2] جایگاه مهمی دارد؛ درواقع «احساس مسلط بر موقعیت آدمی، که می‌توان آن را در تفکرات تک‌تک افراد این گروه [اگزیستانسیالیست‌ها] از پاسکال تا سارتر یافت تشویش و اضطراب است.»(مونیر، ۱۹۶۲ :۳۷)، این دلشوره و اضطراب سازنده ابهام، پارادوکس و گسیختگی‌ای است که این متفکران را وامی‌دارد تا به‌جای استفاده از شکل کلاسیک گفتارهای فلسفی وسوسه بهره‌گیری از قالب‌های ادبی یا نمایشی را دامن زنند. «در زیبایی‌شناسی اگزیستانس فعل‌هنری و فرآوردهٔ ناشی‌از این فعل هدف‌هایی بیرونی دارند: آشکار ساختن عالم برای دیگران، در معنای متافیزیکی و نیز سیاسی.»(درانتی، ۲۰۰۹ : ۲۰) ازاین‌منظر کار برجسته و مهم این متفکران، که موردنظر این نوشتار نیز است، از میان برداشتن فاصلهٔ بین فلسفه و هنر است. دراین‌راستا تئاتر نقش ممتازی بر عهده دارد زیرا نزد اگزیستانسیالیست‌ها فلسفه با استفاده از شاخه هنری تئاتر به برقراری ارتباط با مخاطب مبادرت می‌ورزد و از دریچه تئاتر جهان را به مخاطب می‌نمایاند و محدودیت‌ها و امکانات انسانِ آزاد و مختار را بر صحنه نمایش به تصویر می‌کشد و این‌همه نه‌فقط به قصد آگاهی مخاطب که به‌منظور وادار ساختن او به کنشی آگاهانه و اخلاقی در راستای تغییر جهان صورت می‌گیرد.

ازطرفی با وجود آن‌که شروع اگزیستانسیالیسم را در نوشته‌های کیرکگور[3] جسته‌اند اما امروزه این عنوان اغلب یادآور آراء ژان‌پل‌سارتر است. نزد وی انسان به‌عنوان صاحب اراده آزاد ارزش‌هایی را برمی‌گزیند و در نتیجه، اخلاق موردنظر خود را می‌آفریند و با این کار دیگران را نیز دعوت به التزام می‌کند. براین‌اساس سارتر قایل به وجود نسبتی میان هنر و اخلاق، و به‌طورخاص تئاتر و اخلاق است، چراکه ازمنظر وی در هر دو حوزه موردبحث انسان در همان موقعیت آفرینندگی هستی از دلِ نیستی قرار دارد. سارتر این توانایی آفرینش هستی از نیستی را به امر خیالی[4] و تخیل مرتبط می‌داند و معتقد است درست همان‌طور که انسانِ مختار و آزاد ارزش‌های اخلاقی را می‌آفریند و ابداع می‌کند، به‌همان‌ترتیب هنرمند نیز آن‌چه در جهانِ واقعی نیست اما باید هست شود را بر اساس آگاهی خیالی‌اش می‌آفریند و مخاطب را فرامی‌خواند تا در مواجهه با اثر و هستی بخشیدن به آن‌چه او طرح‌اندازی کرده است، در تغییر جهان مشارکت کند.

با تکیه بر چنین دیدگاهی پژوهش حاضر بر آن است تا با بررسی جایگاه تئاتر و نقش آن در فلسفه اگزیستانسیالیسم سارتر نشان دهد که نزد این فیلسوف فرانسوی تئاتر راهنمایی است برای ساختن اصول و ارزش‌های اخلاقی‌ای که زندگی اجتماعی انسان‌ها را ممکن، و یا حتی بیشتر از آن، قرین سعادت می‌کند؛ ارزش‌هایی که با مشارکت هنرمند و مخاطب آفریده و بازآفرینی می‌شوند. براین‌اساس خواهیم دید که در اگزیستانسیالیسم سارتر تئاتر در تبیین نقش انسان در جهان، مواجهه او با دیگری و چگونگی انتخاب راه‌های اَخلاقیِ «بودن در جهان» نقشی مهم و انکارنشدنی ایفا می‌کند.

مبانی نظری پژوهش: اگزیستانسیالیسم ازمنظر سارتر

سخن گفتن در باب اگزیستانسیالیسم، یا به‌بیان‌بهتر فلسفه‌های اگزیستانسیالیستی، آسان نیست. بااین‌حال بااطمینان می‌توانیم بگوییم که «اگزیستانسیالیسم پیش از آن‌که فلسفه‌ای در باب طبیعت باشد فلسفه‌ای است دربارهٔ انسان.»(مونیر، ۱۹۶۲: ۲۸) به‌منظور برون‌رفت از این سردرگمی و رسیدن به تعریفی واحد یوزف بوخنسکی می‌گوید: «بایستی به جای پیشنهاد تعریفی از فلسفهٔ هست بودن عده‌ای از مفاهیمی را که مورد استفاده در این فلسفه است برشمرد و مخصوصاً از تجربه‌هایی که در این فلسفه از آن‌ها ابتدا می‌شود یاد کرد، مانند تجربه‌های ترس‌آگاهی[۵] و تهوع[۶]» (وال،۱۳۹۲: ۸۲) ازاین‌منظر این فلسفه‌ها را می‌توان «اتحاد اصالت تجربهٔ متافیزیکی با احساس نگرانی و تشویش خاطر انسان»(وال، ۱۳۹۲: ۸۳) دانست. در این مکتب انسان در ابتدا هیچ نیست، سپس بر اساس انتخاب‌ها و کنش‌هایش چیزی می‌شود آن‌چنان که خود می‌سازد. بنابراین اگزیستانسیالیست‌ها بر تجربه‌های فردی انسان وگزینش‌های او متمرکز می‌شوند و معتقدند که هر انسان می‌تواند آزادانه راه‌های زندگی‌اش را برگزیند و نحوه زیستن، مجموع انتخاب‌ها، باورها و کنش‌های هر انسان در طول زندگی‌اش در بستر وضعیتی که در آن می‌زید، او را می‌سازد.

سارتر از شناخته‌شده‌ترین فلاسفه اگزیستانسیالیست به‌شمار می‌آید و این مهم بیشتر به دلیل رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و البته مواضع سیاسی وی است. آثار نمایشی او به‌وضوح بیانگر دیدگاه‌های فلسفی‌اش هستند؛ درواقع این آثار نمایانگر فلسفه‌ای است که در کسوت هنر و به طورخاص هنر تئاتر و ادبیات بیان می‌شود و به‌جای تشریح امور انتزاعی، بر امور انضمامی متمرکز می‌شود. چنین فلسفه‌ای با ادبیات، تئاتر و سیاست قرابت بسیار دارد و به‌همین‌دلیل است که اگزیستانسیالیسم سارتر، متأثر از وضعیت بشر و انتخاب‌هایی که در بستر این وضعیت شکل می‌گیرد، به دو دورهٔ متفاوت تقسیم می‌شود. دورانی که هرچند در ظاهرِ امر بسیار متفاوت از یکدیگر به‌نظر می‌رسند اما با اندکی تأمل درمی‌یابیم که این دو دوره دنباله منطقی یکدیگر محسوب می‌شود. براین‌اساس کتاب **هستی و نیستی**[۷] سارتر را شارح نظریات فلسفی دوره نخست او می‌دانند، دورانی که فلسفه وی متأثر از پدیدارشناسی هوسرل شکل گرفته‌بود. او در این کتاب از لنفسه[۸] و فی‌نفسه[۹] سخن می‌گوید و توجه خود را به وجود انسان معطوف می‌کند.[۱۰] «وجود داشتن به طور ساده یعنی آن‌جا بودن»(سارتر،۱۳۸۱: ۲۴۴) چنین رویکردی است که در این دوره فلسفه سارتر را به اگزیستانسیالیسمی فردگرایانه تبدیل می‌کند. حال آن‌که با پایان جنگ جهانی تغییراتی در دیدگاه او شکل می‌گیرد که به‌وضوح در نقد خرد دیالکتیکی[۱۱] نمایان می‌شود. اگزیستانسیالیسم سارتر در این دوره انسان را به‌عنوان موجودی مختار و آزاد می‌شناسد که با طرح‌اندازی‌هایش خودَ و جهان را می‌سازد. هرچند در این دوره نزد وی کنش‌های انسان متأثر از زمینه‌های اجتماعی، محدودیت‌های ناشی از حضور دیگران و نیز کمبودهای جهان است اما هر انسان با انتخاب‌هایی متأثر از جمیع شرایط یادشده، جهان را آن‌گونه که درست می‌داند طرح‌اندازی می‌کند. این فلسفه دستگاهی ازپیش‌تدوین‌شده و کمال‌یافته نیست، بلکه فرآیندی است پیگیر و مداوم از ساخته شدن و ساختن. مخاطب چنین فلسفه‌ای انسانی است آفرینشگر و آزاد که فراتر از محدودیت‌های جهان، تاریخ و دیگری به پیش می‌رود و با طرح‌اندازی‌های پیگیر و مداوم، خود و جهان را چندباره می‌آفریند.

براین‌اساس است که در اگزیستانسیالیسم سارتر آگاهی[۱۲] انسان تنها برآمده از عقل نیست که بتوان بر اساس روشی نظام‌مند و در چارچوبی قَابل‌تعمیم به همگان برای آن قانون‌گذاری کرد بلکه به دلیل نقش مهم تخیل در فرآیند طرح‌اندازی انسان و از نیستی هستی را آفریدن، احساس و عاطفه هم از عناصر مهم شکل‌گیری آگاهی تلقی می‌شوند. «آن زمان که پیمودن راه‌های پیش روی‌مان ناممکن به نظر می‌رسد یا وقتی که در بیراهه‌ها گم می‌شویم نیروی احساس با توانایی تغییر شکل جهان به

یاری‌مان می‌آید و به مدد آن، دیگر دشوار بودن جهان را حس نمی‌کنیم. ما باید دست به عمل بزنیم حتی اگر مسیرمان بسته باشد، پس در چنین مواقعی درصدد تغییر جهان برمی‌آییم.»(سارتر، ۱۹۶۲: ۳۱) چنان‌که می‌بینیم نزد سارتر انسان آگاهانه تاریخ خود را می‌سازد و اگزیستانسیالیسم سارتر مکتبی است که با درنظر گرفتن آگاهی انسان از کمبودهای جهان در مواجهه با خواستش، در جهت حفظ و بقای انسان در تنازع طبقاتی، راهکاری ارایه می‌دهد. در نتیجه اگزیستانسیالیسم متأثر از مارکسیسم سارتر درواقع به انسان، جامعه و تاریخ رویکردی انسان‌گرایانه دارد. از این‌جا است که تئاتر برای وی به‌مثابه کنشی انسانی در جهت مشارکت در جهان تعریف می‌شود و سارتر اغلب به‌جای نوشتن متون فلسفی به تئاتر و ادبیات روی می‌آورد گویا نزد او انتقال مفاهیم فلسفی و یا پیشنهاد ارزش‌های اخلاقی ازاین‌طریق امکان‌پذیر و یا حتی ناگزیر بوده است. درهمین‌راستا و به جهت فهم نسبت تئاتر و اخلاق نزد سارتر در ادامه به شرح اخلاق، هنر و امر خیالی در فلسفه وی می‌پردازیم.

اخلاق ازمنظر اگزیستانسیالیسم سارتر

فلسفه‌های اگزیستانسیالیستی را بیشتر فاقد نظریه نظام‌مند اخلاقی می‌دانند، این فقدان نظام سیستماتیک اخلاقی نتیجه دو اصل مهم است «اول به خاطر این است که این گرایش [یعنی اگزیستانسیالیسم] مبناء سیستم‌گریز است و دوم این‌که به جای پرداختن به احکام و مسائل اخلاق و ارزش به بنیادهای آن دو می‌پردازد و آن‌ها را بر پایه تحلیل‌هایی که از اگزیستانس انسان و به تناسب پیوندهای اگزیستانسیالی که دارد مطرح می‌کند؛ بنابراین باید توجه داشت که این گرایش به معنای متداول در حوزه اخلاق یا ارزش‌شناسی عمومی نظریه‌پردازی سیستماتیک نمی‌کند»(خاتمی،۱۳۹۵: ۱۵۲–۱۵۱) براین‌اساس نزد فلاسفه اگزیستانسیالیست مرز مشخصی بین فلسفه اخلاق، فلسفه هنر و به‌طورکلی بخش‌های مختلف فلسفه ایشان قابل‌تمیز نیست. درواقع آن‌ها همواره سعی داشتند تا به‌جای تمرکز بر امور انتزاعی و ارایه دستورالعمل‌های کلی، انسان‌ها را به دقت در امور انضمامی، یعنی رفتار انسان‌ها، فهم آن‌ها از شرایط و نحوه مواجهه آن‌ها با دیگری فراخوانند. به‌همین‌دلیل است که با وجود برنامه نداشتن اخلاقی مدون ازسوی اگزیستانسیالیست‌ها ایشان را فیلسوفانی اخلاق‌گرا می‌دانیم و معتقدیم که می‌توان از بطن آراء ایشان نظریه‌های اخلاقی استنتاج کرد؛ هرچند نتیجه کار بیش از یک نظام اخلاقی مدون و سیستماتیک بحث‌برانگیز خواهد بود. درواقع «این امر که نزد هیچ‌یک از نویسندگان موردبحث، فلسفه اخلاق منسجم یا نظام‌مندی یافت نمی‌شود صرفاً یک خصلت اتفاقی در میان آن‌ها نیست. بنا نهادن چنین نظامی شاید ناممکن بوده باشد، به این اعتبار که در تضاد با هدف کلی کار آن‌ها بوده است.»(وارنوک،۱۳۹۵: ۱۳–۱۲) نزد سارتر ارزش‌های اخلاقی بر اساس انتخاب‌های ما ساخته می‌شوند. «بشر خود را می‌سازد. بشر نخست موجود ساخته و پرداخته‌ای نیست؛ بلکه با انتخاب اخلاقِ خود خویشتن را می‌سازد و اقتضای کار چنان است که نمی‌تواند هیچ انتخابی نکند.»(سارتر،۱۳۹۱: ۶۷) به‌این‌دلیل است که اگزیستانسیالیسم سارتر نیز هم‌چون سایر فلسفه‌های اگزیستانسیالیستی تنها یک نحله فکری مبتنی بر تئوری‌های انتزاعی نیست بلکه روشی است برای زندگی کردن، آن هم زندگی‌ای اخلاقی و مبتنی بر مسؤولیت و تعهد. در اگزیستانسیالیسم سارتر آگاهی تنها برآمده از عقل نیست بلکه احساس و عاطفه هم از عناصر مهم شکل‌گیری آگاهی تلقی می‌شوند. «آن زمان که پیمودن راه‌های پیش روی‌مان ناممکن به نظر می‌رسد یا وقتی که در بیراهه‌ها گم می‌شویم نیروی احساس با توانایی تغییر شکل جهان به یاری‌مان می‌آید و به مدد آن، دیگر دشوار بودن جهان را حس نمی‌کنیم.»(سارتر، ۲۰۰۲: ۳۱) براین‌اساس احساس و عاطفه تا زمانی‌که در حد یک تأثر درونی باشد، بی‌فایده است.

اما آن‌زمان که پایه‌گذار کنشی واقعی در جهان می‌شود و راه را بر پیشبرد طرح‌های بشر می‌گشاید به بخشی از طرح کلی ما در جهان تبدیل می‌شود. پس آگاهی و اعمال ناشی از آن بر اساس عقل و احساس انسان شکل می‌گیرد و دشواری تبیین اخلاق اگزیستانسیالیستیِ مدنظر سارتر در همین‌جا است، زیرا نزد او آن‌چه مهم است آگاهی و انتخاب‌های آگاهانه فرد و نَحوه مواجهه او با دیگری، جهان و محدودیت‌های ناشی از وضعیت‌های انسانی است. به دلیل چنین رویکردی است که «سارتر می‌پنداشت هریک از ما باید اخلاقیات خاص خودمان را پدید آوریم و بدون استعانت از اصول یا قواعد اخلاقی، تصمیم‌های خاص خودمان را اختیار کنیم.»(وارنوک،۱۳۹۵: ۵۵-۵۴) اما این مطلب به معنای نسبی بودن اخلاق نیست. نزد سارتر کنش اخلاقی آن کنشی است که برای تمام انسان‌ها دروضعیت یکسان، عقلانی و ممکن باشد و قابلیت همه‌گیر شدن را داشته باشد. کاری که قابلیت ترویج و توصیه را نداشته باشد، بدون شک کاری اخلاقی نخواهد بود. پس هرچند ما نمی‌توانیم در هنگام انتخاب‌های فردی‌مان یک راهنمای مدون از اصول جهان‌شمول اخلاقی پیشِ‌رو داشته باشیم اما آن‌چه خود برمی‌گزینیم، در شرایط خاص به آن تن می‌دهیم و کنش خود را بر پایه آن بنا می‌نهیم. درواقع ساخت یک الگوی اخلاقی است برای دیگرانی که در شرایط مشابه به سر می‌برند. «اخلاق باید وجود داشته باشد، یعنی آینده انسان‌ها بر کنش مشترک آن‌ها استوار است، هم‌زمان این آینده مبتنی است بر کمیابی و کمبود منابع. به بیانی روابط انسان‌ها باید بر اساس مشارکت در منابع باشد: آن‌چه من دارم از آنِ تو است و آن‌چه تو داری متعلق به من است. اگر من کمبودی داشته‌باشم تو به من می‌دهی و چنان‌چه تو کمبودی داشته باشی من به تو می‌دهم. آینده اخلاق چنین است.»(سارتر، ۱۹۸۰: ۲۴) بنابراین تعریف اخلاق استوار است بر همبستگی و همراهی انسان‌هایی که منافع فردی را مقدم بر اشتراکات با دیگران نمی‌دانند.

درواقع سارتر بر این عقیده است که فعل غیراخلاقی یا انتخاب نادرستِ یک اراده آزاد، ناشی از تضاد منافع طبقات وگروه‌های انسانی است که آن هم ناشی از کمبود منابع موردنیاز است و اگر منابع موردنیاز انسان‌ها دچار کمبود نبود هرگز این تعارض و تضاد منافع پیش نمی‌آمد که به انجام فعل غیراخلاقی منتهی شود. او معتقد است که انسانِ بدون سوءنیت و خیرخواه، در جامعه‌ای بهره‌مند در مواجهه با دیگری به‌جای آن‌که بخواهد آزادی و انتخاب وی را محدود کند خود را در موقعیت او تصور می‌کند و براساس انتظاری که در آن موقعیت به‌عنوان دیگری از خود داشت، دست‌به‌عمل می‌زند. براین‌اساس است که سارتر تنها راه شکل‌گیری اخلاق اگزیستانسیالیستی واقعی را بهره‌مندی تمام مردم از منابع موجود قلمداد می‌کند، چیزی‌که ما می‌دانیم و به‌یقین سارتر هم می‌دانست، وقوع آن بسیار دشوار و دور از ذهن می‌نماید و تنها در شرایط آرمانی ممکن خواهد بود.

بااین‌حال او هم‌چنان معتقد است که اگر انسان‌ها از منابع و آموزش یکسان برخوردار باشند ناگزیر انتخاب‌هایی اخلاقی خواهند داشت. اخلاقی که او پیش‌تر آن را ساخته بشر و برآمده از گزینش‌های هر انسان در ارتباط متقابل با دیگری تعریف کرده بود. به‌همین‌دلیل است که سارتر با اعتقاد به این‌که «اخلاق ممکن نیست مگر این‌که همه اخلاقی شوند.»(ساتر، ۱۹۸۳: ۹) قصد دارد با بهره‌گیری از هنر متعهد و به‌طورمشخص تئاتر و ادبیات منثور، در جهت ارتقاء فرهنگ و آگاهی عمومی گام بردارد و بستر مناسب جهت بهره‌مندی همه انسان‌ها و اخلاقی شدن همه را فراهم آورد و درست در این نقطه است که فلسفه اخلاق و فلسفه هنر سارتر به یکدیگر پیوند می‌خورد.

هنر و امر خیالی[۱۳] در فلسفه سارتر

پیش‌تر دریافتیم که اگزیستانسیالیسمِ سارتر بر تجربه‌های فردی انسان و گزینش‌های او در هر

وضعیت متمرکز می‌شود و براساس همین کنش‌های فردی است که انسان طرح‌اندازی می‌کند و خود و جهان را می‌سازد. پس چنان‌که ذکر آن رفت فلسفه سارتر انسان را وجودی آزاد و آفرینشگر می‌داند که آگاهانه انتخاب می‌کند و آن‌چه می‌خواهد را به فعلیت می‌رساند. به‌این‌ترتیب می‌توان سه رویکرد متفاوت انسان به جهان را مشاهده کرد. گروهی از انسان‌ها با رویکرد مهندسی با دنیا مواجه می‌شوند، یعنی پیوسته درصدد آن هستند که به‌هرطریق ممکن طرح خود را پیش ببرند و در این راه موانع پیشِ رو را برمی‌دارند و چنان‌چه طرح ایشان با طرح سایر انسان‌ها در تضاد باشد با کنار زدن آن‌ها طرح خویش را مطابق برنامه پیش می‌برند و در این راه از تخریب یا نادیده گرفتن دیگران ابایی ندارند. در مقابل این رویکرد، رویکردی قرار دارد که از آنِ انسان‌های منفعل است. انسان‌هایی که تسلیم و پذیرای قوانین طبیعت و متأثر از پراکسیس[۱۴] سایر انسان‌ها هستند. این گروه از مبارزه می‌هراسند و هرگز درصدد تغییر شرایط برنمی‌آیند. اما رویکرد سوم شیوه مواجهه خلاقانه و آفریننده انسان است با جهان. در این رویکرد، پراکسیس فرد تخریب هر آن‌چه سدّ راهش شده‌است را طلب نمی‌کند بلکه در تنگناها و در مواجهه با محدودیت‌های ناشی از طبیعت، وضعیت و دیگر انسان‌ها راه‌های جدیدی می‌آفریند، می‌سازد و به‌سوی آینده پیش می‌رود. «راه چاره را باید ابداع کرد، باید آفرید و هرکس با آفریدن راه چاره خود در حقیقت خود را می‌آفریند. انسان باید هر روز خود را بیافریند.»(سارتر،۱۳۸۸: ۲۱) این رویکرد سوم درواقع رویکرد هنرمندان است، انسان‌هایی که می‌آفرینند و از ساختن و ارایه راه‌ها وطرح‌های نو نمی‌هراسند. اما گاه انتخاب‌های انسان و ابداعات ناشی از این انتخاب‌ها می‌تواند به نتایجی دور از انتظار منجر شود و شکست آدمی را رقم بزند و این همان تاوان آزادی است. ازاین‌منظر انسان موجودی است در حال ساخته شدن که مجموعه‌ای از تلاش‌ها، انتخاب‌ها، ابداع‌ها، پیروزی‌ها و شکست‌ها او را ساخته‌اند. بنابراین مجموعه انتخاب‌های پیشین هر انسان او را چنان‌که اکنون هست، می‌سازد. اما این آزادی، ابداع و ساختن چه نسبتی با هنر دارد؟ سارتر در داستان کوتاهِ فلسفیِ افسانه حقیقت[۱۵] از سه مبحث یاد می‌کند: افسانه یقین، افسانه احتمال و افسانه انسان تنها. «یَقین بیان علم است و در گستره زندگی اجتماعی بیان دموکراسی. احتمال زمینه فلسفه است و در گستره زندگی اجتماعی بیان آریستوکراسی. اما افسانه انسان تنها گستره هنر است و بیان فردیت.»(احمدی،۱۳۹۰: ۳۴) اما چنان‌که می‌دانیم نزد سارتر هنر با امرخیالی نسبتی دارد و فهم سازوکار آفرینش هنری در فلسفه او مستلزم فهم امر خیالی است.

نزد سارتر امر خیالی، گونه‌ای از آگاهی محسوب می‌شود و از طریق آگاهی مبتنی بر تأمل ایجاد می‌شود. «آگاهی صورت خیالی را به مثابه صورت خیالی وضع نمی‌کند (این کار تأمل است) بلکه متعلقات غیرواقعی [آگاهی تخیلی] را وضع می‌کند. [...] اگر به عمل خیال توجه کنیم می‌توانیم بفهمیم که جهان غیرواقعی آن تنها در فعل وضع و فرض و با آن است که موجود می‌شود؛ ولی در آگاهی درجه اول توجه معطوف به این جهان، به گفتار و کردار اشخاص تخیل‌شده است، نه به صورت‌های خیالی از آن جهت که صورت خیالی‌اند یا از آن جهت که اموری نفسانی در حوزه ذهن و ضمیرند.»(کاپلستون،۱۳۸۴: ۴۰۹) آگاهی خیالی، شرط تحقق آگاهی است. یعنی هست کردن آن‌چه نیست و از نیستی هستی را آفریدن توسط امرخیالی ممکن می‌شود. «امرخیالی تنها تمامیتی متشکل از چیزهای غیرواقعی نیست بلکه بسیار مهم‌تر و ارزشمندتر است. امرخیالی تمامیت چیزهایی است که می‌توانند خیالی باشند.»(ساتر، ۱۹۷۲: ۴۲) پس در مواجهه با واقعیت جهان و وضعیت‌های دشوارِ پیشِ‌رویِ طرح‌اندازی‌های انسان، امرخیالی می‌تواند به یاری او بیاید. ازطرفی امرخیالی، درواقع کنشی در چارچوب رویکرد هنری تلقی می‌شود که براساس آن انسان در جریان طرح‌اندازی‌هایش تنها از میان گزینه‌های موجود انتخاب نمی‌کند بلکه علاوه‌بر

آن‌چه هست گزینه‌هایی را می‌آفریند و ابداع می‌کند و این‌چنین به‌سوی آینده می‌رود. نزد سارتر امرخیالی زاده آگاهی خیالی است و آگاهی خیالی از آزادی ذهن انسان نشأت می‌گیرد. براین‌اساس امرخیالی به‌مثابه نوعی آفرینش است که امکانات جدیدی پیش‌روی انسانِ آزاد می‌گشاید و او را از محدودیت‌های وضعیت موجود می‌رهاند. انسان به‌مدد آگاهی خیالی، چیزهایی غایب در زمان‌ومکان را می‌آفریند. امر خیالی انسان را از روزمرگی جدا و او را وادار می‌کند تا از منظری دیگر به واقعیت بنگرد. ازاین‌منظر خیال، بستر همه‌ی طرح‌اندازی‌های انسان است. ساحتی است که فرد را از اکنون فراتر می‌برد و به او این امکان را می‌دهد تا با بهره‌گیری از بیشترین حد ممکن از آزادی‌اش برای آینده‌ای بهتر طرح‌اندازی کند. پس خیال نوعی نیستی را بیان می‌کند، آن نیستی که انسان می‌خواهد هست شود. درواقع «انسان موجودی است که همواره نیستی با او به جهان می‌آید.»(سارتر، ۱۹۴۳: ۵۹) نیستی از دل کنش‌های جست‌وجوگر آدمی پدید می‌آید. انتظارها، جست‌وجوها، شک کردن‌ها، پرسیدن‌ها و درنهایت انتخاب‌ها و کنش‌های آدمی، نیستی را از دل هستی نمایان می‌کند. «انسان وسیله‌ای است که بدان وسیله امور جهان آشکار می‌شوند.[...] با هریک از اعمال ما، جهان چهره تازه‌ای بر ما آشکار می‌کند.»(سارتر، ۱۳۸۸: ۱۰۴) اما آدمی با بهره‌گیری از آگاهی خیالی و به‌مدد نیروی آفرینندگی و ابداع می‌تواند گامی فراتر بنهد و علاوه‌بر آشکارکنندگی مولد هم باشد.

براین‌اساس اثر هنری، از منظر سارتر، منشی خیالی دارد و درست به‌همین‌دلیل است که منحصر به زمان‌ومکان خود باقی نمی‌ماند و می‌تواند با انسان‌هایی در زمان‌ها و مکان‌هایی متفاوت از زمان‌ومکان هنرمند ارتباط برقرار کند و بر طرح‌اندازی‌ها و پراکسیس آن‌ها اثر بنهد. به‌این‌ترتیب هر اثر هنری با ساختن نمونه‌ای از جهان و انسان بدان‌گونه که خیالِ آن را می‌توان پروراند، طرحی خیالی پیشِ‌روی انسان‌ها در تمام زمان‌ها و مکان‌ها قرار می‌دهد و از آن‌ها می‌خواهد به شرایطی که اکنون نیست اما شاید بتواند در آینده هست شود، بیاندیشند و آن را قصد کنند. به‌همین‌دلیل اثر هنری به عنوان امری خیالی می‌تواند بر طرح‌اندازی‌های آزادانه بشر مؤثر باشد، زیرا تخیل بشری جهانی می‌آفریند غیر از جهان حاضر، به‌بیان‌دیگر تخیل ابژه‌هایی را حاضر می‌سازد که نیستند اما ما می‌خواهیم که باشند. نزد سارتر «تخیل[۱۶] آگاهی است در تمامیت خود آن‌گاه که آزادی‌اش را محقق می‌کند.»(سارتر، ۱۹۸۴: ۲۳۲) خیال، جادو است، جادویی که می‌توان از آن برای طرح‌اندازی‌های انسان استفاده کرد. درواقع خیال سندی است بر اثبات این مهم که انسان همواره فراتر از آن‌چه هست را می‌طلبد؛ انسان آزاد است و «آزاد بودن یعنی گرفتار آمدن در مصیبتی تراژیک: یعنی جور نبودن با دنیایی که در آن هستیم. اما هستی را این همه پر حیرت دیدن هم می‌تواند مایه عذاب باشد، هم چه بسا مایه آفرینش. آفریدن جهانی خیالی که بتواند دشواری جهان را فروپوشد.»(باتلر، ۱۳۹۰: ۹)

جایگاه تئاتر در نظام هنرهای سارتر

در ادامه تعریف سارتر از هنر و امر خیالی به این مهم می‌رسیم که او در مقایسه میان هنرهای تجسمی و هنرهای غیرتجسمی جانب هنر غیرتجسمی را می‌گیرد و معتقد است که آن‌چه نقاش یا مجسمه‌ساز می‌سازند، همان ایهام و چندوجهی بودن واقعیت را دارا است. درحالی‌که نویسنده با استفاده از آزادی خود، وجهی خاص از آن‌چه می‌بیند یا می‌خواهد ببیند را انتخاب می‌کند و اثر هنری را حول همان زاویه‌دید خاص شکل می‌دهد. نمایشنامه‌نویس یا نویسنده رمان به طور واضح و روشن می‌گوید که چه‌چیز جالب‌توجه است، چه‌چیز را باید به خاطر سپرد و چه‌چیز را باید تغییر داد. چنین هنرمندی هدایت‌گر است حال‌آن‌که نقاش در سکوت آن‌چه می‌خواهد را

هم‌چون شیء عرضه می‌کند. شیء که نمی‌تواند برانگیزانندگی و کنش ناشی از تئاتر و ادبیات را همراه داشته باشد. هر اجرای تئاتر بر روی صحنه یا هر نمایشنامه مکتوب، درواقع دعوتی است به خارج شدن از مرزها، درهم شکستن حدود و اعتراضی است به شرایط موجود؛ برای سارتر و تقریباً تمام فلاسفه اگزیستانسیالیست تئاتر، کاربست مستقیم تفکرات فلسفی‌شان است که نحوه مواجهه انسان با جهانی را که در مقابل طرح‌اندازی‌های آزادانه بشر چندان مهمان‌نواز نیست، به تصویر می‌کشد.

درواقع «نظام اگزیستانسیالیستی هنرها بر طبق اصل هگلی‌ای نظم یافته که در آن هنرهایی که شامل زبان هستند بر سایر هنرها برتری دارند، زیرا به بهترین شکل اختیار انسانی را بیان می‌کنند.»(درانتی،۱۳۹۳: ۷۶) ازنظر سارتر یک تابلوی نقاشی همواره نشانی از دنیای واقعی است، گاه در شکلی دگرگون‌شده و گاه براساس نمایشی وفادار به واقعیت، بنابراین هنری با این مشخصات قصد و توانایی طرح‌اندازی و ایجاد تغییر در جهان را نخواهد داشت. حال‌آن‌که تئاتر با نمایان کردن واقعیت و توانایی‌اش در آشکارسازی، انسان را به‌سوی سازوکار تغییر جهان راهنمایی می‌کند و این مهم از خصلت داستان‌گویی و نیز حضور و کنش انسان به‌عنوان بازیگر بر صحنه تئاتر ناشی می‌شود. سارتر از نمایش‌نامه‌نویس و همه‌ی هنرمندان دست‌اندرکار تئاتر انتظار تعهد دارد حال‌آن‌که نقاش، مجسمه‌ساز و آهنگساز را رها از این مقوله درنظر می‌گیرد. اما باید به خاطر داشته باشیم که نزد سارتر خلق هنری نوعی ساختن است و هر ساختنی با منشأ انسانی درواقع طرح‌اندازی انسان است و آزمون آزادی او. در نتیجه او در بررسی اثر هنری قایل به نیت مؤلف است. زبان برای او بیان شکلی از زندگی است که معنای آن به سوژه دانا وابسته می‌ماند. هرچند هنرمند تنها خالق اثر نیست، چراکه «آن‌چه هنرمند می‌آفریند واقعیت عینی نمی‌یابد مگر در نگاه شخص بیننده»(سارتر،۱۳۸۸: ۱۲۹) با درنظر گرفتن این مقدمات در ادامه به ماهیت و چیستی تئاتر در فلسفه سارتر، نسبت آن با اخلاق و نقش هنرمند و مخاطب در جریان شکل‌گیری و تماشای تئاتر می‌پردازیم.

تئاتر و اخلاق نزد سارتر

نزد سارتر تئاتر هنر تمام‌عیار است، «قالبی است که به بهترین وجه این امکان را به هنرمند می‌دهد که از اختیارش برای خلق جهانی مجازی استفاده کند، جهانی که همزمان به اختیار خود مخاطب (فارغ از این‌که این اختیار را چگونه تعریف کنیم، به نحو دینی یا سیاسی) نیز متوسل می‌شود.»(درانتی،۱۳۹۳: ۶۲) تئاتر بر کنش انسان‌ها متمرکز است و بهترین ابزار برای آشکارسازی مسؤولیت و اختیار آن‌ها به‌شمار می‌آید. سارتر همان‌طور که در فلسفه‌اش بر محدودیت انسان در وضعیت‌های پیش‌رویش تأکید داشت، در تعریف تئاتر نیز معتقد است که نویسنده باید به‌جای تمرکز بر شخصیت‌ها، وضعیت‌ها را به تصویر بکشد و ازاین‌طریق اختیار و آزادی انسان را نمایش دهد. آن‌چه سارتر توصیه می‌کند درواقع بازگشت به تراژدی‌های یونان باستان است اما در غیاب نیروی اثرگذار خدایانِ المپ. «باید مخاطب را در وضعیتی جهانشمول و افراطی قرار داد، درحالی‌که تنها دو راه در مقابلش قرار داشته باشد و سپس او را وادار کرد که یکی از این دو را برگزیند و با این گزینش ماهیت خود را انتخاب کند. در این صورت خواهید توانست یک مخاطب خوب تئاتر بسازید.» (سارتر، ۱۹۷۳: ۲۰) در تئاتر، ماده خام انسان است و حرکت بدنش معنا را می‌سازد. تئاتر ترکیبی از خیال و ماده است. خیال از متن و از ساختن شخصیت توسط بازیگر حاصل می‌شود و ماده همان حضور جسمانی بازیگر است. «مهیج‌ترین چیزی که می‌توان در صحنه نشان داد منش یا روحیه‌ای در حال ساخته شدن است، لحظه انتخاب و تصمیم آزادانه‌ای است که اصول اخلاقی و سرتاسر زندگی را ملتزم می‌سازد.»(سارتر،۱۳۸۷: ۱۳) ازاین‌منظر وضعیت‌های

ارایه شده در تئاتر همواره باید وضعیت‌هایی عمومی باشد، موقعیت‌های عامِ انسانی و نه شرایطی منحصربه‌فرد و غیرقابل‌درک برای سایر انسان‌ها. نمایش‌نامه‌نویس باید با بهره‌گیری از زبان مردم و ساختن وضعیت‌های انسانی چنان طنینی به کلمات ببخشد و کشمکشی در داستان و فعل شخصیت‌ها قرار دهد که توجه مخاطب را جلب کند چراکه «تئاتر وجود ندارد مگر این‌که در میان تماشاگران وحدت و اشتراکی به وجود آید، باید موقعیت‌هایی یافت که چندان کلی و عمومی باشند که همه بتوانند خود را در آن شریک بدانند.»(سارتر،۱۳۸۷: ۱۳)

ازطرفی فاصله بین مخاطب و بازیگر تئاتر، بازیگر را به دیگری بدل می‌کند اما آن دیگری‌ای که به مخاطب نمی‌نگرد و مخاطب هرگز موردقضاوت او قرار نمی‌گیرد. مخاطبِ تئاتر بیرون از صحنه می‌نشیند و افعال و اعمال انسان‌های دیگر را از فاصله‌ای نزدیک و در لحظه مشاهده می‌کند و بدون آن‌که توانایی دخالت در امور را داشته باشد به نتایج انتخاب‌های هر فرد در وضعیت‌های پیشِ‌رو می‌نگرد و این انتخاب‌ها و نتایج ناشی از آن را داوری می‌کند. «انسانی که در محدوده موقعیتش آزاد است، انسانی که خواه ناخواه چون برای خود انتخاب کند برای همه افراد دیگر هم انتخاب می‌کند: این است موضوع نمایش‌نامه‌های ما، به جای نمایش منش‌ها ما به دنبال نمایش موقعیت‌ها می‌رویم.»(سارتر،۱۳۸۷: ۶۱) در ساخت چنین اثری هنرمند موظف است موقعیت‌هایی را بر صحنه به تصویر بکشد که از خلال آن بتواند آزادی خلاق مخاطب را به جنبش درآورد و تماشاگر را هم‌چون داور، درگیر قضاوت کنش‌های بازیگران نمایش کند. ازاین‌منظر «نمایش در حکم میدان بسته‌ای است که در آن انسان‌ها به رد حقوق یکدیگر می‌کوشند.»(سارتر،۱۳۸۷: ۲۹) هنرمند باید بتواند پای تماشاگر را به میدان داوری این محکمه بگشاید و برای رسیدن به این هدف باید موقعیت‌هایی را بسازد که مردم یک طبقه، یک گروه، یک جامعه یا یک بازه زمانی خاص را درگیر کند. درواقع هنرمند است که تماشاگر را می‌سازد؛ او با بهره‌گیری از آن‌دسته از موضوعات اخلاقی، سیاسی، دینی و فلسفی که دربرگیرنده مشغولیت ذهنی مخاطبان بالقوه‌اش است، آن‌ها را از نو می‌آفریند و وادار می‌کند تا در انتخاب‌های خود بازنگری کنند. هنرمند به مخاطب نشان می‌دهد که در رویدادهای جامعه و نتایج حاصل از کنش‌های فردی و جمعی دخیل است. پس «نمایش فقط اجرای مراسم مذهبی نیست، بلکه بیان حق و حقانیتی هم هست. شخصیت‌های آثار سوفوکل و اوریپید و حتی آشیل را در نظر بگیرید: همه آن‌ها دادخواه‌اند [...] و همه برای دفاع از حق و حقوقی به صحنه می‌آیند. در مقابل آن‌ها نیز گروه دیگری هستند که برضد آن‌ها به دادخواهی می‌پردازند.»(سارتر،۱۳۸۷: ۱۴۳) ازاین‌منظر تماشاگر به صحنه مواجهه و برخورد منافع و برنامه‌های گروه‌های مختلف انسانی می‌نگرد و باید انتخاب کند که کدام‌یک را برمی‌گزیند و بر کدام خط بطلان می‌کشد. به‌همین‌دلیل است که می‌گوییم تئاتر نشان می‌دهد که جهان و انسان دست‌اندرکار تغییر یکدیگرند و بر نقش فردفرد انسان‌ها در روند این تغییر تأکید می‌کند.

اما آن‌چه در معنای اصلی تمایز تئاتر و سایر هنرها، به‌خصوص هنرهای تجسمی است، مشارکت تماشاگر در روند ساخت اثر است. تماشاگر نمایش‌نامه را از آنِ خود می‌کند. درست در لحظه‌ای که انسان در نقش تماشاگر پا به سالن اجرا می‌نهد، اثر هنری از حیطه اختیار و قدرت خالق خود خارج می‌شود. ازاین‌منظر تماشاگر همانند هنرمند، دست‌اندرکار خلق اثر می‌شود و این بار با توجه به وضعیت خود اثر را می‌سازد. «تماشاگر همکار نویسنده می‌شود: خود را در عین بیگانگی بازمی‌شناسد، گویی که دیگری است؛ به خود در برابر او مثل شیئی موجودیت می‌دهد، خود را می‌بیند بی‌آن‌که در او متجسم شود، پس به خودشناسی می‌رسد.» (سارتر،۱۳۸۷: ۱۲۸) پس تئاتر

خودِ زندگی است. بیان حقیقت است و نه واقعیت و ارزش ذاتی آن در نمایش چیزی است که وجود ندارد اما ما می‌خواهیم، از صمیم قلب می‌خواهیم، که وجود داشته باشد. تئاتر جهان و انسان را نشان می‌دهد و وضعیت‌های ساده انسانی را آشکار می‌سازد و از تماشاگر می‌خواهد در این وضعیت‌ها راه خود را برگزینند. بنابراین نزد سارتر «نمایش که متمرکز بر کنش انسان‌های واقعی رودررو با تضادهای وضعیت‌های انضمامی است، بهترین ابزار برای نمایش ناب مسئولیت تراژیک اختیار انسان است، یعنی این حقیقت که ما در جهانی که نسبت به برنامه‌های‌مان مهمان‌نواز نیست محکوم به اختیاریم.»(درانتی،۱۳۹۳: ۶۳) چنین نمایشی همواره راه‌هایی برای نحوه زیستن در جهان پیش روی مخاطب قرار می‌دهد و از او می‌خواهد که بهترین راه ممکن را برگزیند و یا حتی بسازد. «هنرمند آشکار کردن جهان را انتخاب نموده است و به خصوص انتخاب کرده که انسان را آشکار کند تا او مسئولیت کامل ابژه‌ای را که به این صورت عیان و آشکار در برابرش قرار گرفته است بپذیرد.» (سارتر، ۱۹۴۸: ۱۴) اما این را هم می‌دانیم که نزد این فلاسفه «اثر هنری شامل اختیاری است که تنها اختیار هنرمند نیست، بلکه اختیار مخاطب نیز هست.»(درانتی،۱۳۹۳: ۳۲) بنابراین هنرمند، مخاطب را فرامی‌خواند، دریچه‌ای به‌روی او می‌گشاید و جهان را به شیوه خود آشکار می‌کند، او در جهان است و به‌مدد آگاهی خیالی جهان را دوباره طرح‌اندازی می‌کند اما هیچ هنرمندی نمی‌تواند بدون بهره‌گیری از جهان واقعی دنیای اثر خود را بسازد. "در جهان بودن"[۱۷] از اساسی‌ترین ملزومات هنرمند است. پس هر اثر هنری بخشی از جهان است که از دریچه آن می‌توان به تمامیت جهان و جهان هنرمند راه برد، چراکه درنهایت "در جهان بودن" است که موضوع اصلی تئاتر را می‌سازد. هنرمند مخاطب را فرامی‌خواند تا وضع بشری را از خلال هر اجرای تئاتر دریابد، آزادی خود را در معرض آزمون قرار دهد و معنایی برای "در جهان بودن" خود بیابد.

چنان‌که گفتیم رویکرد اگزیستانسیالیستی، هنر را بر حسب آشکارسازی جهان می‌بیند و در نتیجه از هنر بازنمایانه دفاع می‌کند و این بازنمایی را متأثر از دغدغه‌های اخلاقی انسان می‌خواهد، چراکه فلاسفه اگزیستانسیالیست به‌نوعی معتقد بودند «فضیلت اخلاقی تنها هنگامی کاملاً رشد می‌یابد که با حکمت عملی ترکیب شود.»(کروت،۱۳۹۴: ۳۲) براین‌اساس است که نزد سارتر انسان از طریق کنش‌های آزادانه‌اش در جهان می‌زید و درصدد تغییر آن برمی‌آید و بدین طریق در مواجهه با دیگر انسان‌ها خود را تعریف می‌کند. در چنین شرایطی است که کنش هنرمند به‌مثابه آشکارسازی راهی برای زیستن در جهان و تغییر آن مطابق طرح‌های انسان تلقی می‌شود. بنابراین هر اثر هنری کنشی است آزادانه در مواجهه با وضعیت‌های موجود در جهان. چنین است که تئاتر جهان را آشکار می‌کند و با رونمایی از وضعیت نامناسب انسان در جهانی که چندان دوستانه به او خوش‌آمد نمی‌گوید، او را وامی‌دارد تا وضعیت را به نفع خود تغییر دهد. ازاین‌منظر هر نمایش‌نامه و هر اجرا درواقع راهنمایی خواهد بود که ازسوی هنرمند به مخاطب ارایه می‌شود و از او می‌خواهد که براساس آن زندگی کند و با دیگری مواجه شود. در این راه هنرمند باید وضعیت‌های انسانی پیشِ روی مخاطب را به‌درستی بشناسد و درک کند و متناسب با آن راه‌کارهای جدید ابداع کند. زیرا، چنان‌که پیش‌تر ذکر شد، نزد سارتر نوعی از مواجهه انسان با جهان وجود دارد که رویکرد ابداعی یا هنری نامیده می‌شود. درست به‌همین‌دلیل است که او از نمایشنامه‌نویس، که نزد وی هنرمندی متعهد و ملتزم است، آفرینش الزامات اخلاقی را می‌طلبد. اما در مقابلِ هنرمند مخاطبی قرار دارد که در آفرینش این راه‌ها و الزامات همکاری می‌کند و متناسب با وضعیت‌های پیشِ‌روی خود هر دم به آفرینش و ابداعی نو از دل اثر دست می‌زند. بنابراین هنرمند اثری می‌آفریند و با درنظر داشتن مخاطبانش آزادی آن‌ها را فرامی‌خواند و از آن‌ها می‌خواهد که بر اساس آزادی و اختیار خود با آن مواجه شوند؛ براین‌اساس است که مخاطب وظیفه کامل کردن فعل هنرمند را برعهده می‌گیرد.

پس در فلسفه سارتر تئاتر تصویری از جهان را می‌نمایاند، چنان‌که هست یا می‌توانست باشد و روایت‌گر اعمال کنش‌گران مختاری است که در مواجهه با سایر کنش‌گران به مبارزه بر سر تثبیت راه‌های ممکن برای ساختن جهان می‌پردازند و در میانه این کشمکش تماشاگر را به داوری فرامی‌خوانند. درواقع تماشاگر همه‌چیز را از نو می‌سازد و تئاتر تنها در اندازه فهم او پدیدار می‌شود و هرچقدر که او بیش‌تر پیش می‌رود، اثری عمیق‌تر می‌آفریند. «تخیل مخاطب کارکردی سازنده دارد و بدون آن‌که بازی کند فراخوانده می‌شود تا زیبا را از پشت علائم به جا گذاشته شده توسط نویسنده بازسازی و بازآفرینی کند.»(ساتر، ۱۹۴۸: ۳۳) براین‌اساس هنرمند در وهله اول با هم‌عصران خود سخن می‌گوید. آن‌چه او می‌گوید همواره حاوی اشاراتی است که گروهی از انسان‌ها بهتر درمی‌یابند. او دریچه‌ای می‌گشاید و بخشی از جهان را از زاویه‌ای دلخواه می‌نمایاند و تماشاگر از همان دریچه به جهان می‌نگرد؛ او از مخاطب می‌خواهد که از نگاه او و از مسیر او پیش بروند. انتخاب‌های هنرمند تا حدود زیادی مخاطبش را معلوم می‌کند. خلق تئاتر بدون آن‌که تماشاگری را تصور کرده باشیم، غیرممکن است. هنرمند برای تمام مردم می‌آفریند اما تنها گروهی مخاطب واقعی از میان مخاطبان آرمانی، اثر را می‌بینند و داوری می‌کنند. در چنین شرایطی هدف و کارکرد نهایی تئاتر فراخواندن آزادی انسان‌ها است، به‌منظور تحقق آزادی بشر در هر زمان و هر مکان. هرچند این آرمان سارتر چندان واقع‌گرایانه به‌نظر نمی‌رسد اما او پیش‌تر از تخیل و نقش آن در ساختن اثر هنری سخن گفته است و ما می‌دانیم که تخیل این امکان را برای‌مان فراهم می‌آورد تا آن‌چه در جهانِ واقعی نیست، اما به وجود آن نیاز داریم را در قالب تخیل منجر به تولید اثر هنری بپروریم. ازاین‌رو به‌واسطه وجود کمبودها در جهان واقعی سارتر از نمایش‌نامه‌نویس می‌خواهد و انتظار دارد که به‌عنوان هنرمندی متعهد بیافریند و چنان‌که گفتیم تماشاگر را درگیر داوری و انتخاب کند تا شاید به‌این‌ترتیب طرحی نو درافکند و جهانی بهتر و شایسته‌تر بسازد. بنابراین نزد سارتر تئاتر هدفی بیرونی دارد و آن عبارت است از آشکار ساختن جهان و نمایش تقابل برنامه‌ها و طرح‌های موجود یا ممکنِ انسان‌ها، در وضعیت‌هایی زاده آگاهی خیالی هنرمند، و فراخواندن مخاطب به داوری و انتخابِ طرح و برنامه‌ای مبتنی بر اخلاق و مناسب برای ارایه به انسان‌هایی در وضعیت‌های مشابه به قصد اجراشدن آن برنامه‌ها در دنیای واقعی.

پس همان‌طور که شرح آن رفت سارتر معتقد است که تئاتر می‌تواند وضعیت‌ها را به‌روشنی به تصویر بکشد. نمایش‌نامه‌نویس ازمنظر سارتر آشکارکننده جهان است. او جهان را از خلال متن، اجزای صحنه، بدن و کنش بازیگران در مقابل انسان‌ها قرار می‌دهد و در مقابل از ایشان تعهد و مسؤولیت می‌طلبد. او با به رسمیت شناختن آزادی مخاطبانش هر اجرا را هم‌چون عینیتی پیشِ‌روی‌شان قرار می‌دهد و آزادیِ انتخاب تماشاگر در ورود یا ورود نکردن به سالن اجرای تئاتر دلیلی است بر به رسمیت شناختنِ آزادی او. ازاین‌منظر تئاتر تبدیل می‌شود به هنری که ابداع و تماشای آن هر دو مبتنی بر آزادی انسان است. بنابراین نزد سارتر انسان از طریق کنش‌های آزادانه‌اش در جهان می‌زید و درصدد تغییر آن برمی‌آید و بدین‌طریق در مواجهه با دیگر انسان‌ها خود را تعریف می‌کند. در چنین شرایطی است که کنش هنرمند به‌مثابه آشکارسازی راهی برای زیستن در جهان و تغییر آن مطابق طرح‌های انسان تلقی می‌شود. ازاین‌منظر تئاتر کنشی است ناشی از اختیار در مواجهه با وضعیت‌های موجود در جهان. «داستان روایی که بر رشته‌ای از وضعیت‌ها متمرکز است که در آن‌ها انتخاب‌های اگزیستانسیال بنیادین در مواجهه با انسان‌ها را می‌توان به دقت به روی صحنه آورد، صورتی نیرومند از دیگر ساختن تخیل آزاد خواننده است و در نتیجه شکل پرتوانی از فراخواندن او به کنش.» (درانتی، ۱۳۹۳: ۶۷)

چنان‌که پیش‌تر ذکر آن رفت سارتر همواره از ارایه یک نظام مدون اخلاقی سرباز زده است، زیرا معتقد است که نمی‌توان از یک نظام مدون انتزاعی توقع داشت که متناسب با وضعیت‌های جزیی و انضمامی پیش‌روی بشر احکام اخلاقی راهگشا ارایه کند. علاوه‌براین که ارایه چنین نظامی، همان‌طورکه پیش‌تر اشاره کردیم، برخلاف اصول و قواعدشکل‌گیری فلسفه‌های اگزیستانسیالیست و به‌طورخاص اگزیستانسیالیسم سارتر است. ازمنظر سارتر نظام‌های اخلاقی همواره احکام کلی را بدون درنظر گرفتن وضعیت‌های بشری مطرح می‌کنند اما تئاتر بر یک وضعیت منحصربه‌فرد تمرکز می‌کند و با فراخواندن آزادی مخاطب او را دعوت به مشارکت می‌کند و از او می‌خواهد که این وضعیت خاص را بزید، در موقعیت شخصیت‌های روی صحنه قرار بگیرد و متناسب با شرایط موجود راه درست را انتخاب کند و با انتخاب خود حکم اخلاقی عملی ارایه کند. در چنین شرایطی است که مخاطب می‌آموزد چگونه باید در وضعیت‌های انسانی، اخلاقی عمل کند و دراین‌صورت است که «دیگر صورت‌های خیالی چیزهای بی‌معنی نیستند که ربطی به واقعیت نداشته باشند؛ صورت‌های خیالی واقعیت را دیگرگون می‌کنند و این دیگرگون کردن شیوه ربط یافتن آن‌ها به واقعیت است.» (باتلر، ۱۳۸۱: ۱۹-۱۸) به‌همین‌دلیل است که ما معتقدیم رویکرد سارتر به هنر رویکردی اخلاقی است و سارتر چه به‌عنوان اگزیستانسیالیستی پدیدارشناس و چه به‌عنوان اگزیستانسیالیستی درگیر فعالیت‌های سیاسی متأثر از مارکسیسم، تئاتر را دارای کارکرد اخلاقی می‌دانست و ازاین‌منظر اخلاق را امری انضمامی و متناسب با شرایط تعریف می‌کرد. به عقیده ما همین رویکرد بود که پس از جنگ‌جهانی‌دوم و با نزدیکی او به مارکسیست‌ها نمود اخلاقی و جمعی پررنگ‌تری به خود گرفت و بر اساس آن سارتر تئاتر متعهد را راهی برای نجات انسان‌ها دانست؛ هنری که درنهایت به‌عنوان راهنمای اخلاقی می‌تواند خلاء موجود در زمینه احکام اخلاقی را در اگزیستانسیالیسمِ این فیلسوف متعهد پر کند.

نتیجه‌گیری

نزد اگزیستانسیالیست‌ها، فعل هنری و فرآوردهٔ ناشی‌از این فعل هدف‌هایی بیرونی دارند که عبارت است از آشکار ساختن عالم برای سایر انسان‌ها. ازاین‌منظر کار برجسته و مهم این متفکران ازمیان برداشتن فاصلهٔ بین فلسفه و هنر است و دراین‌راستا تئاتر نقش ممتازی برعهده دارد، زیرا نزد اگزیستانسیالیست‌ها فلسفه به‌وسیله تئاتر به برقراری ارتباط با مخاطب مبادرت می‌ورزد و از دریچه این هنر جهان را به مخاطب می‌نمایاند و محدودیت‌ها و امکانات انسانِ آزاد و مختار را بر صحنه نمایش به تصویر می‌کشد تا مخاطب را به کنشی آگاهانه و اخلاقی در راستای تغییر جهان وادار کند.

در میان این فلاسفه سارتر به‌عنوان متفکری اگزیستانسیالیست، در بادی امر با رویکردی پدیدارشناسانه با آفرینش هنری مواجه می‌شود و اثر هنری را هم‌چون روزنه‌ای برای رهایی فرد از دشواری‌های جهان درنظر می‌گیرد. چنین رویکردی بر امر خیالی و تأثیر آن بر آفرینش هنری متمرکز می‌شود و هنرمند شیء خیالی را می‌آفریند و آن را هم‌چون چیزی غیرواقعی به مخاطب عرضه می‌کند. اما پس از حوادث و جریانات سال‌های جنگ‌جهانی‌دوم سارتر با تأکید بیشتری به لزوم تعهد و التزام هنرمند و مخاطب اثر هنری می‌پردازد و از دل امر تخیلی سازوکار بازآفرینی جهان را ارایه می‌کند. او این‌بار تئاتر را هم‌چون دعوت به فعالیتی جمعی به‌منظور تغییر جهان درنظر می‌گیرد و از دل انفعال ناشی از تعریف اولیه امر خیالی، به‌عنوان سپر دفاعی انسان در برابر جهان واقعی، روایتی را برمی‌کشد که بر اساس آن امر تخیلی به‌مدد مسؤولیت و نیروی خلاق انسان، هنرمند و مخاطب هر دو، دست‌اندرکار تغییر جهان می‌شود و جهان را چنان‌که باید باشد، اما نیست؛ می‌سازد.

بنابراین نزد سارتر تئاتر رویدادی اخلاقی تلقی می‌شود که همواره انسان را دعوت می‌کند تا در هر لحظه از نو ساخته شود. ازاین‌منظر تئاتر آشکارسازی و دعوت به آفرینش انسان اخلاقی است. انسانی که خود باید ارزش‌های اخلاقی‌اش را بیافریند. به‌این‌ترتیب هنرمند و مخاطب به‌عنوان انسان‌های آزاد، مختار و متعهد ارزش‌های اخلاقی متناسب با وضعیت‌های پیش‌روی خود و جامعه و دوران‌شان را از خلال تئاتر، به‌عنوان یک اثر هنری متعهد، می‌سازند. آن‌ها به حکم انسان بودن‌شان آزادند که بیافرینند. هرچند دراین‌میان مسؤولیت هنرمند بیش از هر انسان دیگری است، چراکه او به حکم هنرمند بودنش می‌تواند با بهره‌گیری از آگاهی خیالی و دنیای خیال آن‌چه که نیست اما باید باشد را پیش‌روی مخاطب قرار دهد و او را به ساختن و تغییر دنیای واقعی دعوت کند. درواقع ما معتقدیم که براساس اگزیستانسیالیسم سارتر هنرمند به‌وسیله تئاتر از مخاطب می‌خواهد که اخلاق را بسازد و بدان عمل کند تا جهانی بهتر برای زندگی انسان‌ها در کنار یکدیگر طرح‌اندازی شود. چنین رویکردی درنهایت منجر به این می‌شود که تئاتر در فلسفهٔ سارتر به‌عنوان راهنمای اخلاقی خلاء موجود در زمینه احکام اخلاقی را در اگزیستانسیالیسمِ این فیلسوف متعهد پر کند.

■ پی‌نوشت‌ها

۱– Existentialisme

۲– Angoisse

۳– سورن کی‌یرکگور (Søren Kierkegaa ، ۱۸۵۵ – ۱۸۱۳)، فیلسوف مسیحی دانمارکی که با اعتقاد به نقش تعیین‌کننده انتخاب و تعهد در زندگی انسان بر الهیات جدید و فلسفه، به‌خصوص اگزیستانسیالیسم تأثیر گذاشت. به او لقب پدر اگزیستانسیالیسم را داده‌اند.

۴– Imaginaire

۵– Angoisse

۶– Nausée

۷– L'Être et La Néant

۸– L'Être- pour- soi

۹– L'Être –en- soi

۱۰– سارتر انسان را سوژه و لنفسه می‌خواند و چیزها را ابژه و فی‌نفسه. لنفسه از خود و دیگری آگاه است حال آن‌که فی‌نفسه از آگاهی بهره‌ای نبرده است.

۱۱– Critique de La Raison Dialectique

۱۲– Conscience

۱۳– L' Imaginaire

۱۴– فلسفهٔ اگزیستانسیالیسمِ سارتر در دوران نزدیکی او به مارکسیسم بر پایه پراکسیس(Praxis) بنا شده‌است. نزد وی پراکسیس همان طرح‌اندازی است، کنش فرد است در وضعیت‌های پیش‌رو. سارتر تاریخ را آفریده پراکسیس می‌داند و اعلام می‌کند که گزینش‌ها و کنش‌های فرد تعیین‌کننده روند تاریخ است هرچند این ساختن، بنا به طرحی ارادی، امکان‌پذیر نیست. پس تاریخ همانند انسان دارای وجودی مقدم بر ماهیت‌اش است، فاقد معنایی ذاتی است و ماهیت آن در روند ساخته‌شدنش تعیین می‌شود.

۱۵– La Légend de la vérité

۱۶– Imagination

۱۷– Être dans le monde (Being in the world)

■فهرست منابع

۱. احمدی، بابک(۱۳۹۰)، **سارتر که می‌نوشت**، تهران، نشر مرکز.
۲. باتلر، جودیت (۱۳۸۱)، **ژان پل سارتر** ، ترجمه خشایار دیهیمی، تهران، نشر ماهی.
۳. خاتمی، محمود(۱۳۹۵)،**مدخل فلسفه ارزش**. چاپ اول.تهران: نشر علم.
۴. درانتی، فیلیپ (۱۳۹۳)، **زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیستی**، ترجمه هدی ندایی‌فر، تهران، نشر ققنوس.
۵. سارتر، ژان پل(۱۳۸۸)، **ادبیات چیست؟** ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران، نشر نیلوفر.
۶. سارتر، ژان پل(۱۳۹۱)، **اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر** ، ترجمه مصطفی رحیمی، تهران، نشر نیلوفر.
۷. سارتر، ژان پل(۱۳۸۱)،**تهوع**، ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم، تهران، نشر نیلوفر.
۸. سارتر، ژان پل(۱۳۸۷)، **درباره نمایش**، ابوالحسن نجفی. نیلوفر، تهران.
۹. کاپلستون، فردریک(۱۳۸۴)،**تاریخ فلسفه**: جلد نهم، ترجمهعبدالحسین اذرنگ و دیگران. تهران، انتشارات سروش.
۱۰. کروت، ریچارد(۱۳۹۴) **اخلاق ارسطو**. ترجمه مریم خدادادی. چاپ اول، تهران: نشر ققنوس.
۱۱. وارنوک، مریسوم(۱۳۹۵)**اگزیستانسیالیسم و اخلاق**. ترجمه مسعود علیا. تهران: ققنوس.
۱۲. وال، ژان و دیگران (۱۳۹۲) **نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن**، ترجمه یحیی مهدوی، انتشارات خوارزمی، تهران.

13.Chapsal. M, ***Les écrivain en personne***, Julliard, Paris, 1973.

14.Deranty, Jean-Philippe, ***Existentialist Aesthetics***, Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2009.

15.Mounier, Emmanuel, ***Intruduction aux existentialisme***, Paris, Gallimard, 1962.

16.Sartre, J.P. ***Carnet de la drÔle de guerre***. Paris: Gallimard. .1983.

17.Sartre, J.P, ***L'idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857***, *III* , Vol I, Gallimard, Paris, 1972.

18.Sartre, J.P, ***L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination,*** Gallimard, Paris, 1948.a

19.Sartre, J.P, ***Qu'est-ce que la litérature***, Gallimard, Paris, 1948.b

20.Sartre, J.P. ***Sketch for a theory of the emotions***. Translated by Philip Mairet. London: Routledge. 2002.

21.Sartre, J.P, ***L' Être ET La Néant, essai d'ontologie phénoménologique***, Gallimard, Paris, 1943.

22.Sartre, J.P, ***UN théâtre de situations***, Ed M. Contat ET M.Rybalka, Gallimard, Paris, 1973.

23.Sartre, Jean-Paul, ***Sketch For a Theory of the Emotions***, translated by Philip Mairet with a preface by Mary Warnock, ISBN 10: 0416255701 / ISBN 13: 9780416255706, Published by Methuen, 1962.

24.Sartre ET Lévy. ***Léspoire maintenant les entretiens de 1980***. Paris: Gallimard. 1980.

Abstract

Rereading Sartre's Views on the Relationship Between Theater and Ethics: Artist and Audience as the Creator of Moral Values

Babak Abbasi
Assistant Professor and Faculty Member of Islamic Azad University, Science and Research Branch

Shahla Eslami
Assistant Professor and Faculty Member of Islamic Azad University, Science and Research Branch

Monireh hojati saidi
Ph.D. student of philosophy of art, Faculty of Theology and Philosophy, Islamic Azad University, Science and Research Branch

Abstract

In Sartre's existentialism, everyone is forced to choose, and he/she makes all other humans committed by this choice. According to him, human, as the owner of free will, chooses some values, and so, creates his/her own morality and thereby, invites others to commit. Sartre extends this moral choice to the field of art because he believes that in both fields of ethics and art, and particularly, literature and theater, we are in the same situation of creation. Therefore, according to Sartre, humans create literature and theater the same way they create ethics. From this perspective, theater, according to Sartre, is accompanied by commitment and consequently morality. However, this artwork does not guide the audience passively and through ethics, it calls them to participate actively in reconstructing and recreation of the work as a model to create the world the way it is not but should be.

In this writing, in search for the ethics and art in Sartre's philosophy, we show that although according to Sartre, theater is a moral guideline, the artist is not the only creator of this morality, the audience also participates actively in creating, and inventing values derived from the work. By holding such an approach, we want to show that, according to Sartre's definition of art, theater, ethics, and their relationship, the theater can be viewed as a moral guideline; however, this guideline is not just invented by the artist, and the audience in the creation of values and developing applied morality derived from the work of art as well.

Keywords: Existentialism- Sartre-philosophy of art- theater- ethics

The Role of Maquette in the Stage Design of Theater and Cinema Scene

Mostafa Moradian

Master of architecture, faculty of architecture and urban planning, college of fine arts, university of Tehran

Fereydoun Alyari

Assistant professor, department of performing arts, school of performing arts and music, college of fine arts, university of Tehran.

abstract

Today, use the maquette in theater and cinema scene design is still commonplace, unlike other disciplines. Hence one of the main objectives of this research is that study and classification of scientific and the reason for making model(maquette) in the theater and cinema, And attempts have been made to evaluate the reasons for this. Theater scene designer can easily achieve a dramatic design by building a sketchy maquette, rather than making a scene, director and other executive agents for better understanding of space. In today's cinema to produce many long shots, they provide locks of the desired film as a modeling. The use of a modeling has at least two advantages over real location: 1. Reduce production costs, 2. Allows movie producers to take their pictures from the desired angle and view, in the dominant atmosphere of the studio, and then convert effects by applying special effects by applying special effects to natural images. In the next section, presenting the photos and samples of the prepared accessory for the cinema industry is another part of
this research. In fact, the designer will be more successful in creating and works by knowing and full of scientific knowledge about the profession of replication.

Keywords: maquette, scene design, theater, cinema, accessory

Ta'ziya and the Problem of Re-presentation

Dr. Mohammad Raqeb
Assistant Professor, Faculty of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Mehdi Feizi
PhD Student in Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran

abstract
Disputes over Ta'ziya, more or less, have fitted it into the category of theatre and this categorical determining has obscured the initial condition of a recollection called Ta'ziya. Therefore, in what follows Ta'ziya will be posed not as a section of the history of theatre in Iran, but rather as an example of itself alone (an paradigmatic hypothesis) in order to be able to participate in the process of its own intelligibility.
Thus, the main question will be "whatness" of Ta'ziya prior to its being abandoned to the pre-existing categories. Responding to this question, as mentioned above, will be possible not by describing the characteristics of Ta'ziya but by suspending them. Therefore, the name that will be remembered for Ta'ziya in this suspension inevitably should be "mimesis". In fact, in consequence of its exemplary exposition, Ta'ziya will attempt to give new meaning to the Greek mimesis. As we will see, it exposes mimesis neither as an imitation nor as a representation but as a pure presence of what is in front of us in the form of an art-work. As a result, Ta'ziya as an example will show in what way "theatre" has been shaped as a digression of authentic Greek mimesis and as its discursive destiny.
Thus, the underlying problem comes into view: the opposition between simplicity of a presence and performance art (Theatrical Representation), between mere presence of things and a continuous performance called "reality"; that what is emphatically called "reality" is an elaborated one by an invisible performance.

Keywords: Ta'ziya, example, paradigm, mimesis, re-presentation, performance.

from "Anahita" Myth to Ritual Perfrmance Play of "Geli Geli" in Bushehr Province Having a Look at the Two Texts of Ancient Persia

Ashraf Soltani Nia
Master of Arts in drammatic arts and a member of the Scientific Board of Islamic Azad University of Bushehr

Nahid Sanagoo
Undergraduate in performing arts

Mehdi Nasiri
Ph.D in Dramatic Literature of the National Academy of Sciences of Armenia

Abstract

The purpose of this paper (myths Anahita to ritual performance play of Geli Geli in Boushehr province) is to introduce the history of myth, ritual play and dramma in Theoretical basis of research and recalling the status of myth of Anahita in two contexts of ancient Persia (Avesta and legacy of Zarirran)
in second part of research, it is going to analyze this Immortal myth , formation of ritusl plays by using this myth , comparing the similatities of that myth with ritual play of Geli Geli in Boushehr province.
This study according to this definition considering to basic hypothesis , first of all is that how this ritual play used of an ancient myth of persia and how it has remained in bousher province up to now.
Another matter is considering how the executive aspect of both above mentioned categories (ritual plays and dramma) can be appropriate field and dramatic view of theater in the region today. Through this research, it was found that the diversity of each region myths and ritual archetypes of Iran are suitable sources for drammatic plays in each region .this research follows a descriptive analytic mehod and uses library research approach and researcher observation for gathering data and to categorize information.

Keywords: Anahita myth, ritual play , Geli Geli, dramma, Avesta, memorial of Zatriran

Comparative Study of Two Therapeutic Methods of Ayinzar 1 in Iran with Psycho-drama Given the Elements of the Show

Mitra Khajehian
Master's degree in directing, theater teacher, Researcher

Dr. Mohammad Reza Khaki
Member of the faculty of Tarbiat Modares University, Department of Theater

Dr. Parviz Azad Fallah
Faculty Member of Tarbiat Modares University, Department of Psychology

Abstract

The purpose of this research is to compare the two therapeutic methods "Psychodrama" and "ayinzar" in the southern part of Iran. The psychodrama has Concepts and show elements and treatments for patients. Ayinzar is also a ritual show with a therapeutic function dating back to ancient times.

Therefore, the necessity of this research is to find an answer to this question as to whether this ancient ritual therapy can have similarities with modern therapies according to the category of show. During the research, there were commonalities between these two therapies, including Identification (psychology), spontaneity, refinement, and so on. As the same elements were evident in both methods. Elements such as first person, therapist, the inner helper, music and scene. This research was based on an analytical descriptive method and with the using the library and field method have been carried out.

Keywords: show, ayinzar, psychodrama, therapy.

An Analysis of the Poetic Language of Two Dramas by Bahram Beyzayi

Mostafa Mokhtabad
Professor-Tarbiat Modares University

Fatemeh Fallah
Master Degree in Dramatic Literature, Tarbiat Modares University

Abstract:
Poetic drama is a title that is used for some of dramatic works such as works of Bahram Beyzayee and Akbar Radi. This dissertation is persuading a method to analyze such dramas. This dissertation reviewed poetic aspects of drama's language in 1990's and 2000's. In this dissertation a theoretical schema of formalism and structuralism critics is persuaded. It seems that, this base is suitable for analyzing Iranian poetic language of drama. The most important achievement of this dissertation are defining poetic lingual elements and providing a coherent paradigm. The method of analysis of the dramas is descriptive-analytic. Lingual poetic elements in each drama are considered according to its form and content in whole text. It will be defined that the style of each drama according to witch elements dominance is inclined to poem. Therefore, with important achievement of formalism and structuralism- make unknown, destabilize – content level, lingual level of each work will be analyzed. Literary level will be analyzed according to semantic rhetoric and literal arrays. Then, the important techniques that result in a poetic drama will be analyzed. Finally, the style and structural elements will be defined. In conclusion, each work will be reviewed structurally to explore and analyze poetic language of each drama.

Keywords: Poetic Language, Poetic Drama, Bahram Beyzayi, Tarajname, Thousand First Nights.

Comparative Review of Rostam and Sohrab and Cuchulain Rlay with Rsychoanalytic Approach

Dr Rahmat Ahmadi
Assistant Professor at theater and performing arts department, college of fine arts in Tehran university

Mehdi Davari Dolatabadi
MA student in dramatic literature at college of fine arts in Tehran University

Abstract

Comparative literature, is a research on relations between world literature and review of all intellectual and literary transactions that moves from territory of ethnical language to near or far ethnicities. In this article we compare and analyze the tragic story of Rostam and Sohrab by Ferdowsi and William Butler Yeats "The Death of Cuchulain". Shahname by Ferdowsi is one of the precious works in Persian and world literature that can be reviewed from various viewpoints and has immense effect on world literature and "Cuchulain" is an epic Irish play is an important examples of Shahname's effect.

Since there have been many research in comparative aspect of these two works, in this article by use of interdisciplinary approach which is a new step for align comparative projects with other majors and with aim of increasing research in this area these two works has been reviewed. Due to importance of psychology in epic and mythological literature, in comparative review of these two epic works, psychoanalysis was used and the results were remarkable. In this article we aim to have closer look to psychological context in these two works and by reviewing characters behaviors we find this conclusion that how concepts like Oedipus complex, ambivalence and also unchangeable faith exist in these two epic works and can be analyze and compare with each other.

Keywords: Ferdowsi Shahname. Rostam and Sohrab, Cuchulain, Comparative literature, psychoanalysis

Contents

Comparative review of Rostam and Sohrab and Cuchulain play with psychoanalytic approach

Dr Rahmat Ahmadi , Mehdi Davari Dolatabadi.....11

An analysis of the poetic language of two dramas by Bahram Beyzayi

Mostafa Mokhtabad ,Fatemeh Fallah 29

Comparative study of two therapeutic methods of ayinzar 1 in Iran with psycho-drama given the elements of the show

Mitra Khajehian, Dr. Mohammad Reza Khaki, Dr. Parviz Azad Fallah.....43

from "Anahita" Myth to Ritual Perfrmance Play of "Geli Geli" in Bushehr Province. Having a look at the two texts of ancient persia

Ashraf Soltani Nia, Nahid Sanagoo, Mehdi Nasiri.....61

Ta'ziya and the Problem of Re-presentation

Dr. Mohammad Raqeb, Mehdi Feizi.....77

The role of maquette in the stage design of theater and cinema scene

Mostafa Moradian, Fereydoun Alyari.....97

Rereading Sartre's views on the relationship between Theater and Ethics: Artist and Audience as the creator of moral values

Babak Abbasi, Shahla Eslami, Monireh hojati saidi.....115

■ **Theatre Quarterly**

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

- **Members of the Editorial Board:**

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

- **Excutive Manager:** Dr. Mehdi Nasiri
- **Executive Administrator:** Arefeh Mosafer
- **Persian Sub-editor:** Mona Mohammad Zadeh
- **English Sub-editor:** Aisan Norouzi
- **Artistic Director:** Nima Jahanbin
- **Cover Designer:** Mahboobeh Bonyadi
- **Subscription:** Alireza Lotfali
-
- **printing:** Kowsar
- **Address:** Namayesh Publishing House، No. 10، Arshad Alley، South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.
- **Tel:** 88946669
- **Postal Code:** 15987745517
- www.quarterly.theater.ir
- **E-mail:** ft.drama@gmail.com

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

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

IN THE NAME OF GOD