به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر

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

- **اعضای هیات تحریریه:**
- **۱. دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی** (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
- **۲. دکترسید مصطفی مختاباد** (استاد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس)
- **۳. دکتر محمود عزیزی** (استاد، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
- **٤. دکترمحمدباقر قهرمانی** (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
- **٥. دکتر فرزان سجودی** (دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
- **٦. دکتر بهروز محمودی بختیاری** (دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
- **۷. دکتر مهرداد رایانی مخصوص** (استادیار، دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد تهران مرکزی)
- **۸. نصرالله قادری** (پژوهشگر)

- **مدیر داخلی:** دکتر مهدی نصیری
- **دبیر اجرایی** : عارفه مسافر
- **ویراستار فارسی:** شیرین رضاییان
- **ویراستار انگلیسی:** آی‌سان نوروزی
- **مدیر هنری:** شیما تجلی
- **طراح جلد:** محبوبه بنیادی
- **اشتراک:** علیرضا لطفعلی
- **لیتوگرافی، چاپ و صحافی:** چاپ کوثر
خیابان شهید قدوسی، ابتدای سبلان شمالی، پلاک ۱۸. (۸۸٤۲۹٥٥۳)

- **قیمت:** ۱۰۰۰۰ تومان
- **نشانی:** تهران، بلوار کریمخان زند، خیابان آبان جنوبی، کوچه ارشد، پلاک ۱۰، طبقه دوم، انتشارات نمایش
- تلفن: ۸۸۹٤٦٦٦۹
- **کد پستی:** ۱٥۹۸۷۷٤٥۱۷
- 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 ۳٤۳٤/ ۱۲٤ به تاریخ ۸۸/۷/۸ اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود و براساس مجوز شماره ۱۳۷۲۳۲/ ۱۸/ ۳ مورخ ۹۳/۷/۱۸ وزارت علوم و تحقیقات و فناوری از شماره ٥٦ (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 برعهده 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) ذکرشود.

۴- ارسال چکیده انگلیسی (حداکثر ۱۲ـ۸ 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) دوره (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 ذکرشود 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.....۹

ناتیه‌شاستره، دستورالعمل‌هایی برای ظهور رسه در نمایش هندی
سمیه رمضان‌ماهی / حسن بلخاری قهی / محمدرضا ریخته‌گران.....۱۳

تحلیل کارکرد «دیگری غایب» در ساختار نمایشی گزیده‌ای از نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی ایرانی
سیدمصطفی مختاباد / حسین ملکی.....۴۳

تحلیل جایگاه زنان در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی
حسین فرخی.....۶۳

مطالعه تطبیقی تعزیه شهادت امام حسین(ع) براساس سه نسخه متفاوت (الکساندر خوجکو، محمدحسن رجائی‌زفره‌ای، حسن صالحی‌راد)
محمدحسین ناصربخت / فرهاد بردباری ۹۱

تأثیر برتولت برشت بر آثار سعد اردش کارگردان مصری
مهدی حامدسقایان /علی خلیلی.....۱۲۳

راهکارهایی برای طراحی و اجرای کارگاه سبز ساخت دکور تئاتر و سینما
پیام فروتن‌یکتا / راضیه اسعدزاده.....۱۳۹

جایگاه تربیت در نمایشنامه‌های ویژه‌ی کودکان و نوجوانان در دهه‌ی اخیر (سال‌های ۹۵ـ۱۳۸۵)
مهناز عبدبهزاد.....۱۶۳

سخن سردبیر

در هر کنش ارتباطی و یا ارتباط بینانسانی همواره در حال تولید متن هستیم، از یک صحنه اجرایی تا تابلوی نقاشی و اجرای موسیقی و... هر کدام به عنوان یک متن به مخاطب خاص یا تأویل‌گر ارائه می‌شود، پس به هر پدیده‌ای نباید نگاهی ظاهری و گذرا داشت، بلکه آن را باید چون متنی دارای معنا و پیام تلقی نمود. مخاطب در برخورد با هر پدیده‌ای قصد برقراری ارتباط و دریافت معنا و مفهوم پیام آن را دارد و به همین منظور متن را مورد خوانش قرارمی‌دهد. هر متن همانند یک اثر صحنه‌ای ماحصل فرایندی تولیدی است که از برهم کنش آموزه‌ها، ایده‌ها و برداشت‌های محیطی مؤلف «هنرمند» شکل می‌گیرد ولی مخاطب در زمان روبه‌روشدن با آن سعی به‌عمل می‌آورد تا با توجه به آموزه‌ها و جهان معناشناختی ذهنی خود به تأویل متن دریافتی پردازد و برای آن معنا خلق کند.

در خوانش هر متنی مخاطب امروز ناگزیر از حرکت و پیروی از یکی از دو خوانش موجود است: ساختارگرایی یا پساساختارگرایی.

در خوانش ساختارگرایانه، هر متنی دارای دو ساحت زیرساخت و روساخت است که شناخت مفاهیم روساختی مبتنی بر کشف و رمزگشایی قواعد و نشانه‌های موجود در زیرساخت‌های هر متنی است. نظریه‌پردازان ساخت‌گرایی چون سوسور، اشتراوس و بخصوص یاکوبسن شش عامل را در هر چرخه ارتباطی با دلالت‌های زبانی و غیرزبانی دخیل می‌دانند که عبارتند از: مؤلف متن، مخاطب متن، پیام متن، زمینه پیام، رمزگان متن، رسانه یا کانال ارتباطی متن و پیام.

به تعبیر سوسور، زبان، تولیدگر متن است و هر متن حامل پیامی مستقل از فرستنده و گیرنده آن است که در برگیرنده مجموعه‌ای از نشانه‌ها است. این نشانه‌ها همه مکانی و همه زمانی است که به دلالتی ختم می‌شوند. از منظر ساختارگرایان برای رمزگشایی

از هر متنی با نگاه همزمانی و یا در زمانی در همه زمان‌ها و مکان‌ها رمزگشایی صورت می‌گیرد. به‌طورمثال یک متن نمایشی یونانی، رمی و یا شکسپیری از قواعد و نشانه‌ها، رمزها یا کدهایی برخوردارند که شامل این قاعده و خوانش می‌شوند. از سویی دیگر در نگرش پساساختارگرایان به‌طور طبیعی اندیشه‌های ساختارگرایان مورد پرسش و چالش قرارمی‌گیرد و متن به قلمروهای جدیدی برای بازی معانی بدل می‌شود. معنا صرفا مفهومی نیست که از ساختار اقتباس می‌شود معنای متن مفهومی یگانه و قطعی نیست، گسترده، کثیر و شناور است به همین دلیل امکان خوانش‌های متفاوت در بستر متن فراهم است. مخاطب در چنین وضعیتی در جست‌وجوی معنا متن را بازخوانی تازه می‌کند به‌عبارتی آن را دوباره می‌نوازد و به بازی با آن می‌نشیند، در این نگرش متن مفهومی چند لایه‌ای است، مخاطب با نظر به جایگاه اجتماعی، زاویه دید، چگونگی آگاهی از نشانه‌ها به معناسازی متن دست می‌یازد. اندیشمندانی چون نیچه، هایدگر، ریگور، گادامر، کریستوا، دریدا و بارت این جهان را جهانی چند لایه‌ای تعبیر کرده‌اند که در آن بازی نشانه‌ها، جهان بینامتنیت، چندمتنیت، فرامتنیت، در دوری هرمنوتیکی در محوری افقی و عمودی مؤلف و مخاطب را به هم پیوند می‌زند، پس متن در مفهوم پساساختارگرایانه مفهومی است که از بافتن لایه های متعدد معنا شکل می‌گیرد که از طریق روابط بینامتنی در یک بافتار معنایی قرارمی‌گیرد. در نگرش ساختارگرا متن جزیی از بافت کلان است، اما در نگاه پساساختارگرایان متن و بافت در یک بستر معنایی می‌زیند و بر هم تاثیرگذارند. متن، شالوده بافت است و بافت، جهان گسترش یافته متن است. متن و بافت دارای یک هویت هستند به شکلی که روابط برون‌متنی و درون بافتی موجب ارتباط معناشناختی در درون یک بافتار می‌شود.

با این چشم‌انداز می‌توان هر متن نمایشی را با خوانشی ساختارگرایانه یا پساساختارگرایانه ملاقات کرد و در تأویل و تفسیر آن برای خلق یا یافتن افق معنایی اصیل نشانه معناشناسی یا بازتولید تازه نمود.

در ساحت‌های جدید، دانش متن‌شناسی به‌عنوان رویکردی اساسی و اصیل در معناشناسی و خلاقیت متن و جهان صحنه شمرده می‌شود، یافتن معنا به تعبیر بروک اساس جست‌وجوگری هنرمندان و خالقان صحنه است:

می‌توانیم فضای خالی را درنظر بگیریم و آن را صحنه عریانی بنامیم، فردی از میان فضای خالی می‌گذرد درحالی‌که شخص دیگری او را تماشا می‌کند، این تمام آن چیزی است که برای خلق یک معنا در تئاتر احتیاج داریم، آن رویداد سوزان ردپایی، بویی و تصویری در حافظه باقی می‌گذارد این هیّئت معنای آن نمایشنامه می‌شود.

ناتیه‌شاستره، دستورالعمل‌هایی برای ظهور رسه در نمایش هندی

سمیه رمضان‌ماهی

حسن بلخاری قهی (نویسنده مسئول)

محمدرضا ریخته‌گران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۸/۰۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۱۰/۱۰

ناتیه‌شاستره، دستورالعمل‌هایی برای ظهور رسه در نمایش هندی

سمیه رمضان‌ماهی
دانشجوی دکترا، گروه فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه‌آزاداسلامی

حسن بلخاری‌قهی
استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

محمدرضا ریخته‌گران
دانشیار گروه فلسفه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران

مقاله استخراجی از رساله دکترا با عنوان «ادراک اثر هنری در حکمت هندو با ابتنای بر مفهوم رسه» است.

چکیده

ناتیه‌شاستره بنیادی‌ترین رساله‌ی‌هندی است که جزئیات دقیقی را در مورد نحوه‌ی بازی، نوع روایت، صحنه‌پردازی و گریم شامل می‌شود و به‌همین‌دلیل بسیاری از منابع امروزی این کتاب را در رده‌بندی کتب نمایشی جای‌داده‌اند، اما فروکاستن این متن به اجرای نمایش صِرف، سبب می‌شود غایت نگارش چنین متونی پوشیده بماند. توضیح آنکه در حکمت هندویی اجرای نمایش آیینی بازخوانی نو از عمل قربانی است و به‌همین‌دلیل هدف از اجرا نیز بسترسازی برای ظهور امرمقدس است که سبب ادراک لذتی می‌شود که به زبان سنسکریت به آن *رسه* می‌گویند. بنابراین می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که هدف از نگارش رساله *ناتیه‌شاستره* ایجاد *رسه* است. این مفهوم در *ناتیا* وجود دارد، اما به‌دلیل وسعت متن رساله و بیان جزئیات وسواس‌گونه در آماده‌سازی ادوات نمایش، چنان روشن و قابل درک نیست. این مقاله قصددارد با روش تحلیلی ـ بنیادی به بررسی ابعاد معنایی *رسه* در رساله‌ی طولانی و مفصل *ناتیا* پرداخته و چگونگی نحوه‌ی تجلی آن را به‌عنوان غایت اجرای نمایش آیینی هندی بازشناسد. بدین‌سبب پس از بیان جایگاه *ناتیه‌شاستره* به بررسی انواع *رسه* و ارتباط آن با مؤلفه‌های احساسی (*ستایی‌بهاواها*، *وَیبهی‌کاری بهاواها*، *آنوبهاواها*، *ویبهاوه*ها) پرداخته خواهد شد. نتیجه آنکه هدف از نگارش رساله *ناتیه‌شاستره* نه چگونگی اجرا بلکه نحوه ظهور *رسه* است؛ رسیدن به این غایت تنها به بازی صحیح بازیگر، متن نمایش و ادوات صحنه وابسته نیست بلکه آگاهی مخاطب و حضور قلب او را نیز می‌طلبد و تنها زمانی متجلی می‌شود که توسط تماشاگر ادراک شود. این ادراک لذتی را برای مخاطب ایجاد می‌کند که برابر با ادراک امر متعالی در ساحت زمینی است و ثمره‌ی آن رسیدن به آگاهی و رهایی (مُکشه) به‌عنوان مهم‌ترین هدف آیین هندو است.

واژگان کلیدی: *رسه*، *ناتیه‌شاستره*، نمایش هندی، *بهاراتامونی*

درآمد

حکمت هندو یکی از منابع غنی برآمده از تفکر و جهان‌بینی شرقی است. در بستر این تفکر هر چیز معنای غایی خود را تنها در ارتباط با مفهومی قدسی می‌یابد. در کتب *وداها*[1] به‌عنوان قدیمی‌ترین متون مقدس مکتوب بشر، این مفهوم مقدس برابر با قربانی است. جشن‌های برگزار شده در هند که تا به امروز هم چنان باقی مانده‌اند، در جهت انجام مناسک آیینی قربانی شکل‌گرفته و اجرا می‌شوند. نمایش سنتی هند نیز که تلفیقی از رقص ـ موسیقی ـ نمایش است، درواقع بازآفرینی همین مناسک قربانی است. به عبارت دیگر هدف از اجرای نمایش آیینی، قربان‌کردن نفْس به درگاه خداوند است. بازیگر (هنرمند) خود را در برابر بارگاه خداوند قربانی می‌کند و مخاطبان شاهدان این اجرای مقدس هستند. دستاورد این قربانی برای تمامی شرکت‌کنندگان در نمایش آیینی با اصطلاح *رسه*[2] تبیین می‌شود. اهمیت اجرای آیینی به‌عنوان بستر ظهور *رسه* در حکمت هندی تا بدانجاست که کتب زیادی پیرامون نحوه‌ی اجرای نمایش سنتی، تعلیم بازیگر، نحوه‌ی مشاهده توسط تماشاگر، روش اجرا، چگونگی صحنه‌آرایی، نوع گریم و... نگارش شده‌است. یکی از معتبرترین، قدیمی‌ترین و کامل‌ترین این کتب رساله *ناتیه‌شاستره*[3] است. استفاده از واژه رساله برای این کتاب از آن روست که در فرهنگ هندی این کتاب جایگاهی مقدس داشته و آن را برابر با *وادای* پنجم می‌دانند. به‌همین‌دلیل می‌توان گفت هدف از نگارش و خوانش این کتاب رسیدن به غایتی مذهبی است.

رساله‌ی سترگ *ناتیه‌شاستره*، به زبان سنسکریت و نزدیک به هزار صفحه است که تاکنون به‌صورت جزئی یا کلی به فارسی ترجمه نشده‌است. در مورد خود واژه‌ی *رسه* نیز تا کنون کتاب مستقلی نگارش نشده[4] و در مقالات فارسی نیز به‌طور مستقل به آن پرداخته نشده و از این نظر موضوع مد نظر این مقاله، نو و تازه است و می‌تواند افقی جدید را در خوانش شرقی از نمایش هنری پیش روی محققین این حوزه بگستراند.

در اکثر منابع غربی رسالاتی چون *ناتیه‌شاستره* را در رده‌بندی کتاب‌های نمایشی قرارداده‌اند و به بُعد مقدس متن کمتر توجه داشته‌اند. همچنین در مورد اصطلاح *رسه* نیز آن را ذیل مفاهیم زیبایی‌شناسی قرارداده و برابر با ذوق زیبای‌شناسانه دانسته‌اند. به عقیده‌ی نگارنده چنین دسته‌بندی‌هایی سبب شده هدف از نگارش متونی چون *ناتیا* پوشیده بماند، همچنین باعث‌شده معنای کامل و صحیحی از واژه‌ی *رسه* خوانش نشود و با فروکاستن آن به لذت زیبایی‌شناسانه، وجه آیینی و مقدس آن، که بنیان هر نوع فعالیتی در بستر سنت را شکل می‌دهد، پنهان بماند.

این مقاله در نظر دارد با روش تحلیلی ـ بنیادی در متن اصلی *ناتیه‌شاستره* به بررسی و دسته‌بندی مفاهیم ذکر شده در ارتباط با *رسه* بپردازد و معنای مدنظر *ناتیا* را از این اصطلاح تبیین‌کرده و چگونگی ادراک اجرای *رسه*‌ای را در مخاطب و ارتباط آن با امر مقدس را بازشناسد.

مهم‌ترین پرسش‌های مد نظر این مقاله از این قرار است:

جایگاه متن *ناتیه‌شاستره* در میان متون کهن هندی کجاست؟ معنا و مفهوم *رسه* در نمایش آیینی هندی با توجه به مبانی مطرح شده در این رساله چیست؟ انواع *رسه* کدام

است؟ چه ارتباطی میان *رسه* و مؤلفه‌های حسی یک نمایش وجود دارد؟

اجزاء نمایش (بازیگر، کارگردان و ادوات صحنه) چگونه به ایجاد *رسه* در مخاطب یاری می‌رسانند؟ چرا *رسه* با لذت و ذوق زیبایی‌شناسانه برابر نیست؟ و در نهایت هدف از اجرای رسه‌ای چیست و نمایش چگونه به این هدف دست می‌یابد؟

برای رسیدن به این اهداف، پس از پرداختن به ویژگی‌های این رساله و تاریخ نگارش آن، به انواع رسه‌ی حاصل از اجرای آیینی پرداخته خواهد شد. سپس انواع عواطف و احساساتی که در مخاطب به‌واسطه‌ی برخورد با یک اجرای اصیل ایجاد می‌شود تبیین شده و در نهایت ارتباط میان هر کدام از این عواطف با لذت حاصل از ادراک امر قدسی مورد تحلیل قرارمی‌گیرد تا اهداف اجرای رسه‌ای روشن گردد.

گفتنی‌است که اصطلاح سنسکریت *رسه* ابداع نویسنده *ناتیا* نیست و قدمت استفاده از آن به دوران بسیار کهن‌تری باز می‌گردد. *رسه* در متون کهن *ودایی* چون *ریگ*[۵] *ودا* و *اوپنیشد*[۶]ها معانی مختلفی چون طعم، ذائقه و عصاره دارد و به یک معنا مقوله‌ای مرتبط با دهان و قوه‌ی چشایی است. این معنا در تمامی نظام‌های فکری (درشنه‌ها)[۷] هندی نیز باقی می‌ماند، اما با ظهور مکتب *ودانته*[۸] و تحت وحدت‌گرایی پنهان در این نحله‌ی فکری، *رسه* تطوری هستی‌شناسانه می‌یابد؛ در این‌جا ارتباط ظریفی میان ذائقه (مقوله‌ای دهانی) و ذوق (مقوله‌ای حسی) ایجاد می‌شود که بعدها در تفاسیر مختلف، *رسه* را به‌عنوان یکی از دو[۹] اصل هنر تثبیت می‌کند. خدای آفریننده (*برهما*)[۱۰] در انجام بازی خلقت (*لی‌لا*)[۱۱] عالم را می‌چشد و این چشش، امکان «بودن» را برای انسان فراهم می‌کند. بنابراین هستی، برآمده از حس لذت و شوق سرشاری است که در خالق و در جریان خلقت ایجاد می‌شود و این همان *رسه* است. ظهور *رسه* همچون پلی متصل‌کننده عالم برین (*لئوکیکه*)[۱۲] به عالم زمین (*لئوکیکه*)[۱۳] است و تنها در این بستر است که غایت حیات، یعنی رسیدن به آزادی (*مُکشه*)[۱۴] دست‌یافتنی می‌شود. رسالاتی مانند *ناتیا*، که در بستر فکری *ودانته* شکل‌گرفته‌اند قصد تبیین همین معنا را دارند.

ناتیه‌شاستره، اثر بهاراتامونی

ناتیه‌شاستره را شاید بتوان نخستین اثر موجود در زمینه‌ی هنر نمایش دانست که به‌عنوان مرجع معتبری در دیگر آثار هندی از آن نام برده شده‌است. این کتاب یک اثر دایره‌المعارف‌گونه است که به مباحث مختلفی در رابطه با نمایش پرداخته و تلاش می‌کند کلیه وجوه شکل‌دهنده‌ی یک نمایش شامل متن نمایشی، بازیگر، صحنه‌آرایی و مخاطب را پوشش دهد. در این میان تمرکز بیشتر بر نقش بازیگر و ادوات صحنه است.

ناتیه‌شاستره منسوب به بهاراتامونی[۱۵] است. این کتاب «احتمالاً شکل نهایی خود را در فاصله میان قرون ۴ تا ۶ میلادی یافته؛ هرچند که به احتمال زیاد به‌صورت ترکیبی و توسط تعداد زیادی از نویسندگان نگارش شده‌است» (شوایگ، ۶۲۳:۲۰۱۰). البته باید گفت «در مورد تاریخ نگارش این اثر اختلاف آراء وجود دارد و آن را در دوره‌ی تاریخی ۳۰۰ پیش از میلاد تا ۱۰۰۰ میلادی دانسته‌اند» (یارو، ۱۱۳:۲۰۰۱). با تمام این اختلافات متنی را که امروزه در دست ماست به قرن پنجم میلادی منسوب می‌دانند. علاوه بر قدمت کهن کتاب،

معضل بعدی در تأویل این متن، چندگانگی آن است. به‌دلیل وسعت سرزمین هند و تعدد زبان‌های رایج در آن یک کتاب مشخص و معین از *ناتیه‌شاسترە* وجود ندارد و همین موضوع پرداختن به مفاهیم مندرج در آن را با مشکل مواجه می‌کند.

در مورد نویسنده‌ی این کتاب اطلاعات دقیقی در دست نیست و شخصیت وی در هاله‌ای از اسطوره پیچیده شده‌است. به‌طوری‌که می‌توان گفت «بهاراتامونی نام شخصیتی اساطیری ــ واقعی است که نویسنده یا گردآورنده‌ی متن زبده‌ی پرجزئیاتی است درباره‌ی ریشه‌ها و اعمال مذهبی اساطیری *ناتیا*؛ واژه‌ای سنسکریت که به آسانی قابل ترجمه نیست، اما می‌توان آن را به «رقص ـ نمایش ـ موسیقی» ساده کرد» (شکنر، ۵۱۱:۱۳۹۴). پس می‌توان بهاراتامونی را نام مستعاری برای یک سنت شفاهی جمعی دانست. جالب آنکه «یکی از معانی اسم [بهاراتا] «هندوستان» است» (یارو ۱۳۸۹: ۲۲). هم‌چنین معنای اصلی واژه بهاراتا در متن *ناتیا* «هنرپیشه» ذکر شده‌است (*ناتیه‌شاسترە*، بخش ۱، سرود ۷۱، ۱، ۷۱) این موضوع که *ناتیا* نوشته یک نفر است و یا ثمره‌ی دانش افراد مختلف، احتمالاً هیچ‌گاه معلوم نخواهد شد، اما اگر بهاراتامونی یک فرد هم بوده باشد کتاب دیگری منسوب به او نیست.

چگونگی شکل‌گیری *ناتیا*

رساله‌ی حجیم *ناتیه‌شاسترە* از نظر ارزشمندی یک *شاسترە*[۱۶] دانسته شده، بدین معنا که متنی مقدس است. نویسنده‌ی کتاب نیز در همان ابتدای متن برای *ناتیه‌شاسترە* شأن یک *ودا* را قائل می‌شود و آن را *ودای* پنجم می‌خواند. این ادعا بدین معنا است که *ناتیه‌شاسترە* در سنت هندی هم‌شأن یک متن مقدس اما در جایگاهی پایین‌تر است. «در *ناتیا*، نمایش از هریک از *ودا*ها چیزی را به عاریت گرفته‌است: شعر و آواز از *ریگ‌ودا*، موسیقی از *سَمه*[۱۷]*ودا*، سیر اجرا از *یَجور*[۱۸]*ودا*، زیبایی از *آتاروا*[۱۹]*ودا*» (ریچموند و همکاران، ۲۷:۱۹۹۰).

مورد بعدی که *ناتیه‌شاسترە* را به‌عنوان متنی مقدس مطرح می‌سازد، روایتی است که بهاراتامونی از روند شکل‌گیری *ناتیا* بیان می‌کند و آن را درهاله‌ای از اسطوره‌های مذهبی می‌پیچد. افسانه‌ی شکل‌گیری *ناتیه‌شاسترە*، در فصل اول کتاب نقل شده بدین‌ترتیب که این *ودای* پنجم به‌دست *برهما* سروده‌می‌شود و به *بهاراتا* و پسرانش سپرده‌شده و در جشنواره‌ی پرچم *مَهندرَه* [20]ـ جشن پیروزی *ایندره* بر *آسوره*‌ها[۲۱] و *دَنَوها*[۲۲] یا همان اهریمنان ـ *ناتیای* اول اجرا می‌گردد. بر طبق آنچه در متن آمده «اهریمنان از نمایش شکست و هزیمت خود در این جشنواره خشمگین می‌شوند و به صحنه حمله‌ور شده و به‌گونه‌ای جادویی گفتارها، حرکات و حتی حافظه‌ی اجراگران را متوقف می‌کنند» (*ناتیه‌شاسترە*، بخش ۱، ۳). در این هنگام *ایندره* وارد میدان می‌شود و اهریمنان را تار و مار می‌کند. *برهما* به معمار خدایان، *ویشواکرمه*[۲۳]، یاد می‌دهد که چگونه تماشاخانه‌ای تسخیرناپذیر، تحت محافظت عالی قدرتمندترین خدایان بسازد. هنگامی که این کار به انجام می‌رسد، خدایان می‌گویند بهتر است که به جای به زور بیرون راندن اهریمنان با آن‌ها مذاکره شود. *برهما* موافقت می‌کند و به نزد اهریمنان می‌رود و می‌پرسد چرا می‌خواهند *ناتیا* را نابود کنند؟ آن‌ها پاسخ می‌دهند: «تو همان قدر که خالق خدایانی، خالق ما نیز هستی؛ بنابراین نباید

این کار [یعنی حذف اهریمنان از *ناتیا*] را می‌کردی» (*ناتیه‌شاستره*، بخش ۱، ۴). *برهما* می‌گوید: «اگر همه‌ی مشکل این است، پس هیچ دلیلی وجود ندارد که خشمگین یا محزون باشید. من *ناتیاودا*[۲۴] را خلق کرده‌ام تا کارهای خوب و بد و احساسات خدایان و شما را یک‌جا نشان دهم. *ناتیاودا* صحنه‌ی نمایش کل جهان‌های سه‌گانه است؛ نه فقط جهان خدایان یا جهان شما» (*ناتیه‌شاستره*، بخش ۱، ۴).

از این روایت می‌توان چنین نتیجه‌گرفت که *برهما*، *ناتیا* را به این دلیل خلق‌می‌کند تا کل جهان‌های سه‌گانه (الوهی، انسانی و اهریمنی) را بازنمایاند. *دارمه*[۲۵] (زندگی درست)، *ارته*[۲۶] (ثروت)، *کامه*[۲۷] (مهرورزی)، خوش‌خلقی یا ستیز، حرص، آز یا کشتن، همه و همه در آن بازنمایی می‌شود. *ناتیا* به آنان که از *دارمه* دور افتاده‌اند، راه درست را نشان می‌دهد؛ برای آنان که در طلب خوشی و لذت هستند، لذت شهوانی را به ارمغان می‌آورد؛ به آنان که بزدل هستند شجاعت و برای آنان که شجاع هستند نیرو و توان به ارمغان می‌آورد. *ناتیا* به انسان‌های عادی، علم و به عالم، حکمت و به ثروتمند، خوشی، به محزون، تسلا، به فرد اهل کسب و کار، پول و به فرد دچار تشویش، آرامش خاطر می‌بخشد. *ناتیا* با استفاده از عواطف گوناگون و شرایط و موقعیت‌های مختلف، جلوه‌گاه افق‌های گوناگونی است که در جهان وجود دارند. *ناتیا* برای انسان‌ها حاوی آرامش و تفریح و شادی است؛ هم‌چنان که بر حسب افعال و کردار آدم‌های والا، پست یا میانه‌حال حاوی اندرزها و توصیه‌های مفید نیز هست.

به‌همین‌دلیل این کتاب همه‌شمول است و بهاراتامونی معتقد است همه چیز را شامل می‌شود. ؛ «هیچ دانش، مهارت، هنر، آموزش، *یوگا* یا کنشی نیست که فرد نتواند آن را در *ناتیا* بیابد» (*ناتیه‌شاستره*، بخش ۱، ۱۱۶). پس می‌توان *ناتیا* را بیانگر یک نظریه‌ی جهان‌شمول درباره‌ی فرایند خلق، ادراک و التذاذ هنر اجرا دانست. اما خوانش این متن چیزی صریح و سرراست نیست، بلکه به‌دلیل نوع نگارش جملات، که با ابهام و کم‌گویی همراه است، احتیاج به تأویل دارد. به بیان دیگر *ناتیه‌شاستره* مانند هر متن مقدس دیگری تأویل‌پذیر است و همین موضوع سبب می‌شود بتوان خوانش‌های متفاوتی از آن داشت.

پس *ناتیا* را نمی‌توان کتابی در مورد هنر نمایش دانست، بلکه دستورهای ذکر شده در آن زمانی که در روایت‌های اساطیری بازنمایی می‌شوند، راهکارهایی برای زندگی سعادتمندانه هستند «بخشی از قسمت‌های این کتاب در مورد هنر نمایش، بخشی فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی، تاریخ و اسطوره و بخشی در مورد الهیات است» (شوارتز، ۱۲:۲۰۰۴). این کتاب «تصویری ثابت از جهان نیست، بلکه بازتابِ سرشت پویای جهان است که در جریان جاودانِ شادمانی و یأس تجلی می‌کند [...] نیاز بهَ بازتابِ این جریان [...] روش‌هایی از بیان را می‌طَلبد که خود یا در ذات خود، دارای حرکت باشندَ» (بیرشی، ۱۰۱:۱۹۷۴).

متأسفانه تاکنون متن منسجم و یکپاره‌ای از این کتاب ارزشمند به‌دست نیامده و آنچه اکنون در دست است تنها بخش‌هایی از متن اصلی است. امروزه «از *ناتیا* دو نسخه‌ی اصلی و تعداد زیادی نسخ فرعی در دست است؛ نسخه‌ی نخست، دوازده هزار *اسلو/ مز*[۲۸] (قطعات شعر) و نسخه‌ی دیگر شش هزار قطعه دارد. نسخه‌ی اول در سال ۱۸۹۴ و نسخه‌ی دوم در سال ۱۹۲۹، به‌طور کامل تصحیح شد و ویراست دیگری نیز موجود است که تمام نسخ متفرقه را نیز دربرمی‌گیرد» (یارو، ۱۱۳:۲۰۰۱).

«این پراکندگی را نباید به نادیده‌گرفتن و فراموشی تعبیرکرد. سنت *ناتیه‌شاستره* پویا و شفاهی و جسمانی است. این سنت در اجراگران و مربیان آنان و در اجراهایشان حیّ و حاضر است. [...] در اجراهای فعلی *ناتیه‌شاستره* در کثیری از گونه‌های نمایشی، نظیر *کاتاک*[۲۹]، *کاتاکالی*[۳۰]، *اُدیسی*[۳۱] و *بهاراتانانیام*[۳۲] [...] جذب شده و اصل آن‌ها را تشکیل داده‌است. *ناتیه‌شاستره* به شکل مجموعه‌ای قوام یافته از صُوَرِ ذهنی و اعمال بسیار قدرتمندتر است تا به شکل متنی مکتوب» (شکنر، ۱۳۹۴:۵۱۳). پس می‌توان گفت *ناتیه‌شاستره* بیش از آنکه خوانده شود رقصیده می‌شود. این نکته بازگوکننده‌ی اصلی مهم در نحوه‌ی تفکر جامعه‌ی سنتی نسبت به مدرن است. در هنرهای نمایشی ــ آیینی، متن تنها «چیزی نوشته‌شده» نیست، بلکه دربردارنده‌ی چگونگی نحوه‌ی اجرا نیز هست. این نحوه‌ی اجرا نه در قالب متن نوشتاری، بلکه به‌صورت سینه‌به‌سینه و در سنت‌های شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. برخلاف متن در دوران مدرن، که بیشترین اهمیت را به نوشتار مکتوب می‌دهد، در دوران کهن متون مکتوب تنها به‌واسطه‌ی اجرا فهم‌پذیر می‌شدند. به‌همین‌دلیل متون کهنی چون *ناتیا* را باید به‌مثابه الگوهای عمل تأویل کرد و نه شیوه‌های تفکر. تنها در این صورت است که گوهر نهان این متون هویدا می‌شوند.

بدین‌ترتیب متونی چون *ناتیه‌شاستره* به چیزی فراتر از نوشتار مکتوب اشاره دارند که تنها به‌واسطه‌ی اجرا می‌توان به آن دست‌یافت. این امر تنها مربوط به هنر نمایش نیست و به‌عنوان اصلی اساسی در تمامی انواع هنرهای هندی وجود دارد. به‌عنوان نمونه نقاشی‌های غارهای *آجانتا*[۳۳] تجسم اجراهایی از روایات سنسکریت هستند که به بیان بصری و اجرایی درآمده‌اند. به‌همین‌دلیل ریچارد لِنوی[۳۴] در کتاب خود *درخت سخنگو*[۳۵] آن‌ها را «مغاره‌های نمایشی» می‌داند (لنوآ، ۱۹۷۱:۴۳). وجه اجرا و عمل در تمامی این هنرها ثابت است. هم در نمایش و هم در نقاشی‌های *آجانتا* «مشارکت کامل بیننده» از طریق ترکیب و تلفیق ماهرانه‌ی تجربه‌ی حسی تأمین می‌شود و تمامی این‌ها به‌واسطه‌ی اجرای عمل آیینی است که معناپذیر می‌گردد.

ناتیه‌شاستره نیز با پیروی از دیگر هنرهای سنتی، جزئیات نمایش را به‌صورت سبکی «از برای اجرا» شرح می‌دهد و نه همچون ظرافت‌هایی ادبی و طرح‌محور. آنچه مهم است «روایتگری» است و نه نظریه‌پردازی. متأسفانه امروزه متن کارکرد خود را همچون رمزی برای انتقال کنش از دست داده‌است و در دستورات تئاتری بیشتر به تفسیر واژه‌ها و عبارت‌های نمایشنامه پرداخته می‌شود و نحوه‌ی ادای کلمات و ژست‌های همراهی‌کننده‌ی آن‌ها به‌عنوان مسئله‌ای مربوط به انتخاب فردی به بازیگر سپرده می‌شود. اما در متون کهنی چون *ناتیا* هرجا متن مکتوب هست، اجرا نیز هست. در *ناتیه‌شاستره* فصول کامل و مفصلی به چگونگی نحوه‌ی اجرا، حالات چهره و بدن و ژست‌های بازیگری اختصاص یافته است. مثلاً در این کتاب چهار حرکت سر، سی و شش نوع نگاه، نُه حرکت پلک و کره‌ی چشم، بیست و چهار نوع حرکت دست و... (*ناتیه‌شاستره*، بخش VIII) با دقت کامل شرح داده شده‌اند. میان تمامی این حرکات باید هماهنگی‌کامل برقرارباشد؛ هماهنگی‌ای که تنها با ممارست‌های طولانی به‌دست می‌آید و این امکان را برای بازیگر فراهم می‌آورد که حالات مختلف روحی مانند غم، شادی، ترس و... را با زبان بدن اجرا کند. این قابلیت در هنر نمایش

هندی، *شوکَنا*[۳۶] نامیده می‌شود. *شوکنا* یعنی «ادای معنای کامل به زبان حرکات بدنی، ضرب آهنگ‌های دقیق پاها، حرکات حساس (*آبهینایا*) دستان و هم‌خوانی‌شان با حالات مجاز متنوع (*تَدویکَل‌پانورتو*[۳۷])، تعویض مداوَم حالتیِ احساسی به حالتی دیگر در حوزه‌ی بازنمایی و درآمیزش ماهرانه‌ی هیجانات پرشور (*راگَبندا*)[۳۸] در رقص است» (کوماراسوامی ۱۰۹:۱۳۸۴).

با این حال وجود چنین دستورات اجرایی سبب یکسان‌سازی تمامیِ اجراها نمی‌شود، چراکه اگرچه متونی چون *ناتیا* شرح کاملی در مورد انواع حرکت انگشتانَ و دست‌ها، حالات چهره و یا حرکات بالاتنه می‌دهند اما پیرامون مدت زمان اجرای این ژست‌های نمایشی، چگونگی ترکیب خرده حالت‌ها، میزان تکرار هر حرکت و جایگشت‌ها[۳۹] صحبتی نمی‌کنند و تمامی این موارد بستگی کامل به قدرت خلسه و خلاقیت اجراکنندگان دارد. این موارد در طول عمل اجرایی و بدون هیچ پیش فرضی اجرا می‌شوند، بنابراین نمی‌توان آن‌ها را از پیش دانست. نمایش در حین اجرا شکل می‌گیرد، کامل می‌شود و پیش می‌رود. در این پیشروی حتی برخورد اجراکنندگان آن نیز از پیش معلوم نیست. پس متن نهایی هنر در چنین بستری شکل می‌گیرد و در ارتباط میان اجرا و بازیگر با یاری از مهارت‌های خاص اجراکننده و تخیل خلاق او ساخته و پرداخته می‌شود. این مفهوم خاص از خلاقیت در دل یک قانون عملی، در تمامی دیگر هنرهای هندی نیز حاضر است و خاص نمایش نیست.

بنابراین تمایز خاصی که در غرب میان «مؤلف» و «اجراکننده» وجود دارد، در سنت‌های شرقی کاربرد ندارد. در نظریه‌ی درام غربی تا پیش از سال ۱۹۶۰م. نظریه‌ی تئاتر مقوله‌ای مشخصاً دراماتیک دانسته می‌شد که به‌مثابه یکی از ژانرهای ادبی و اشکال کلامی، فقط نوشتار تلقی‌می‌گردید و متمرکز بر بیوگرافی، تاریخ‌های اجرا، تحلیل روان‌شناختی کاراکترها و بحث پیرامون محتوا و معنای اجرا و... می‌شد. تنها پس از دهه‌ی ۱۹۶۰م. بود که این رویکرد تغییرکرد و در چرخشی کامل تلاش نمود اهمیت امر اجرا را نیز مدنظر قراردهد.[۴۰]

در نگاه سنتی به مقوله هنر تفاوت اساسی میان هنرمند، اثر هنری و مخاطب با آنچه امروزه از این سه واژه مراد می‌شود وجود دارد؛ نخست آنکه هنرمند (بازیگر) فردی خاص با روحیه‌ای حساس، مبدع و آفریننده نیست، بلکه تنها فردی است که به‌واسطه‌ی فیض خداوند امکان رونوشت از دست خدایان را می‌یابد. عمل او (یعنی اثر هنری) چیزی ویژه و ابداع فردی نیست، بلکه تکرار عمل خداوند است و به‌همین‌دلیل دارای ویژگی‌های ذاتی ارزشی نیست. ارزش اثر هنری تنها در کاربردی است که در جهت نیل به امر مقدس می‌یابد. مخاطب نیز فردی متخصص حوزه زیبایی و امور هنری نیست که هر چه دانش زیبایی‌شناسانه او بیشتر باشد لذت و ادراکش بالاتر رود بلکه آنچه او را به ادراک و لذت از اثر رهنمون می‌کند فیض خداوند است و این فیض در گرو حضور قلب و ایمان حاصل می‌شود.

شاید به‌واسطه‌ی چنین بینشی است که در جوامع سنتی اجرا بر متن الویت دارد، به‌همین‌دلیل متن مدام اجرا می‌شود و در این تداوم اجرا، داستان اهمیت ندارد به‌طوری‌که مخاطبان نمایش سنتی از تمام داستان و فراز و نشیب‌های آن مطلع هستند. متن تنها شکل‌دهنده‌ی مسیر کلی روایت است پس آنچه رسه را ایجاد می‌کند نه متن نمایش بلکه نحوه‌ی اجرا است.

رسه در ناتیه‌شاستره

پیرامون رهنمودهای جزءبه‌جزئی که در *ناتیا* ذکر شده، اعم از *مودراهای* مختلف، حالات بدن، دکور و البسه، موسیقی و ضرب آهنگ و... محققین بسیاری از جمله پروفسور دنیل میردینگ‌گرفه[۴۱]، دکتر پرامود کِشا کِیل[۴۲] و هم‌چنین آقای گاناپاتی وِن‌کاتارامانا ایار[۴۳] به تحقیق پرداخته‌اند که نشان از اَهمیت و جایگاه خاص این متن دارَد. اما آنچه *ناتیا* را به‌عنوان منبعی مهم در رسیدن به اهداف این مقاله مطرح می‌کند دو چیز است:

نخست آنکه متن *ناتیا* نیز به پیروی از دیگر هنرهای هندی بر گرد محور *رسه* گسترش می‌یابد. این فرضیه با تحلیل و تأویل متن مقدس *ناتیا* قابل اثبات بوده به‌طوری‌که تمامی راهکارها و اصولی را که *ناتیا* مطرح می‌کند می‌توان در جهت بسترسازی مناسب برای ظهور *رسه* دانست. در این میان نمایش همچون تلاشی دانسته می‌شود که قوای ادراکی مخاطب را می‌پروراند و او را برای ادراک امر متعالی و لذت حاصل از *رسه* آماده می‌کند. در نگرش هندی نمایش مبتنی بر اظهار *رسه‌ای* سبب برانگیختن مجراهای واکنشی در مخاطب می‌شود که هَدف از آن رسیدن به مرتبه‌ی *سَمیتَه*[۴۴] (کمال) است.

دوم آنکه *ناتیا* تنها متنی در مورد نحوه‌ی اجرا نیست، بلکه همان‌طور که توضیح‌داده‌شد متنی مقدس به‌مثابه *ودای* پنجم و انسجام‌بخش چهار *ودای* دیگر است. جایگاه قابل احترام و مقدس این متن در حوزه‌ی اندیشه‌ی هندی، مفهوم *رسه* را به‌عنوان محور اصلی آن از اهمیتی دو چندان برخوردار می‌سازد.

بدین‌ترتیب هندوستان بنا به سنت خود با گرد هم آوردن مردم در نمایش (به‌عنوان شکلی از *مایا*)[۴۵] در کنار امر مقدس به شکلی از ارتباط میان «حالت گذرا و عرصه‌ی ثبات» می‌رسد که از نظر بسیاری از آیین‌های هم‌دوره‌ی خود دور مانده است. برخلاف برخی تمدن‌های کهن در حکمت هندی عرصه‌ی زمینی که گذرا و بی‌ثبات است، به هیچ عنوان امری دون‌پایه تلقی نمی‌شود، بلکه آغازی برای رسیدن به تجلی و بستری برای شکل‌گیری روح خلاقه است. نمایش به‌مثابه کنشی فردی و عمومی است که هدفش در رسیدن به تعالی از مسیر محدودیت‌های روزمره می‌گذرد. محدودیت‌هایی که در مجراهای متعددی از طریق اجرای نمایش ایجاد می‌شود، سبب پروراندن شعور و بالاتر بردن سطح آگاهی خواهند شد و زمینه‌ای را می‌گسترانند که به‌واسطه‌ی آن *رسه* امکان‌حضورمی‌یابد. در این میان *رسه* هسته‌ی محوری *ناتیه‌شاستره* است. «نه تنها نمایش به‌واسطه‌ی ارائه انواع حال و هواهای برانگیزاننده منتقل‌می‌شود (یعنی کمی شبیه شیوه‌ی آشپزی هندی در ترکیب ماهرانه‌ی انواع ادویه‌ها) بلکه هدف اصلی، تربیت قوه‌ی ادراک دریافت‌کنندگانی است که باید به صفات انسان فرهیخته (*رسیکه*)[۴۶] آراسته شوند» (یارو، ۱۳۸۹:۲۲).

تجربه‌ی امر زیبا و لذت حاصل از ادراک زیبایی، مولودِ آمیزش حالات جسمانی و روانی به‌صورت توأمان است. بهاراتا برای تشریح ریشه‌های *رسه* مثال‌هایی از آشپزی می‌آورد (*ناتیه‌شاستره*، بخش VI، سرود ۳۳ـ۳۲). همان‌گونه که طعم غذا حاصل ترکیب انواع ادویه‌ها و خوراکی‌هاست، *رسه*‌ی حاصل از ادراک امر زیبایی حاصل ترکیب هماهنگ و متناسب عناصر مختلف اجرایی است. به‌همین‌دلیل نمی‌توان *رسه* را با هیچ‌کدام از عناصر تشکیل‌دهنده‌ی اثر هنری برابر دانست. «*رسه* عملکرد چشمگیر روح یا جوهر و عصاره‌ی

احساس در لذت بردن است» (بلخاری، ۸۷:۱۳۹۳). بهاراتامونی بر جایگاه *رسه* و غایی بودن آن به‌عنوان هدف آگاه بوده و به این مهم اشاراتی ضمنی دارد مثلاً در بخش *رسه دیایا*[۴۷] از کتاب می‌گوید: «اگر *رسه* برانگیخته نشود، هیچ تصوّرِ معناداری منتقل نمی‌گردد» (*ناتیه‌شاستره*، بخش VI، سرود ۳۱). بنابراین می‌توان گفت *رسه* خود *ناتیا* است و دستورات مکتوب در ناتیا تنها زمانی به‌طور کامل انجام می‌پذیرند که *رسه* به‌واسطه‌ی مخاطب چشیده شده و جان او را سیراب کند.

انواع رسه در *ناتیا*

همان‌طور که پیش از این اشاره شد *رسه* در هنر هندی امری بنیادی و اصلی اساسی است و دور از ذهن نیست که بهاراتا نیز در متن بلند *ناتیا* بارها به آن اشاره کرده باشد. بیشترین تمرکز متن در بسط معنای *رسه* ذیل فصول شش و هفت *ناتیه‌شاستره* انجام شده و در آن مؤلف تلاش می‌کند با برشمردن انواع *رسه*‌ها، ارتباط آن با عمل اجرایی و نحوه ادراک حسی مخاطب را شرح دهد. منتها زبان و اصطلاحات پیچیده سنسکریت در کنار گزیده‌گویی‌ها، خوانش و دستیابی به چنین هدفی را مشکل می‌کند. نویسنده با دسته‌بندی عواطف بشری تلاش دارد آن‌ها را در بستر فیزیکی‌شان از جمله حرکات، رنگ‌ها، آواها و زبان تحلیل کند. این تحلیل با برشمردن انواع *رسه* و سپس ارتباط هر یک از آن‌ها با انواع عواطف پی گرفته می‌شود. بر اساس متن، چهار *رسه* اصلی وجود دارد که هر یک سبب ایجاد چهار *رسه* فرعی می‌شوند. توضیحات پیچیده‌ی متن را می‌توان در جدولی این‌چنین ساده کرد:

جدول ۱: *رسه*‌های اصلی در *ناتیا* و *رسه*‌های فرعی منفک شده از آن‌ها

رسه‌های اصلی	*رسه*‌های فرعی
شرینگارَه[۴۸] (عاشقانه)	*هاسیه*[۴۹] (طنز)
رودرَه[۵۰] (خشم)	*کاروَنه*[۵۱] (غمخواری)
ویره[۵۲] (شجاعت)	*ادبهوتَه*[۵۳] (حیرت)
بیبهتسا[۵۴] (نفرت)	*بَهیانَکه*[۵۵] (وحشت)

در چنین نگرشی انواع نمایش، دستاورد ظهور هر یک از این انواع *رسه* خواهد بود. پس دسته‌بندی نمایش بر این اساس چنین می‌شود:

جدول ۲: ارتباط میان انواع رسه و نوع نمایش

	انواع نمایش	انواع رسه
۱	شهوانی	*شرینگارَه* (عاشقانه)
۲	خنده‌دار	*هاسیه* (طنز)
۳	حزن‌انگیز	*کارونَه* (غمخواری)
۴	خشن	*رودرَه* (خشم)
۵	حماسی	*ویره* (شجاعت)
۶	وحشتناک	*بَهیانَکه* (وحشت)
۷	نفرت‌انگیز	*بیبهتسا* (نفرت)
۸	شگفت‌انگیز	*ادبهوتَه* (حیرت)

تفاوت هر یک از این رسه‌ها برای بهاراتا امری مهم و اساسی است. این موضوع به سبب تفسیرهای طولانی او در شرح هر یک از انواع نمایش و ارتباط آن با نوع خاصی از رسه قابل درک است. مثلا نویسنده در شرح *شرینگاره* رسه (احساسات عاشقانه) آن را به دو صورت کلی تقسیم می‌کند: نخست *سَمبهوگَه*[۵۶] (احساسات عاشقانه‌ی وصال) و دوم *ویپرَلَمبَه*[۵۷] (احساسات عاشقانه‌ی فراق). این تقسیم‌بندی‌ها دارای وجوهی مشترک با دیگر رسه‌ها نیز هستند. مثلاً *سَمبهوگَه* حاصل حالات شاد و پرحرارت هستند، اما *ویپرَلَمبَه* به فضاهایی مشابه با احساسات حزن‌انگیز (*کارونه رسه*) تعلق دارد؛ با این تفاوت که *کارونه* رسه سرخوردگی ناشی از یک فاجعه، جدایی عاشقان، ازدست‌دادن ثروت یا مرگ را بیان می‌کند، درحالی‌که *ویپرَلَمبَه* نوعی خوش‌بینی است که با نگرانی و تمایلات آتشین برای معشوق توأم شده‌است.

در بسط معنا و مفهوم هر یک از این رسه‌ها نویسنده ره به وادی فرم‌های اجرایی و انواع آن می‌برد و تلاش می‌کند ارتباط ظریفی میان اجرا و ظهور رسه برقرارسازد. مثلاهاسیه‌رسه، که احساسات خنده‌آور را برمی‌انگیزند، سبب ایجاد شش نوع متفاوت از خنده در عمل اجرایی می‌شود:

۱ـ *سَمیتَه*[۵۸] (لبخند ملایم)، ۲ـ *هَسیتَه*[۵۹] (لبخند)، ۳ـ *وی‌هسیته*[۶۰] (خنده‌ی ملایم)، ۴ـ *اوپَهسیتَه*[۶۱] (خنده‌ی تمسخرآمیز)، ۵ـ *اَپَهسیته*[۶۲] (خنده‌ی مبتذل)، ۶ـ *اَتیهَسیته*[۶۳] (خنده‌ی شدید). هر یک از این انواع خنده تنها توسط کاراکتر خاصی قابل بازنمایی است. در موردهاسیه رسه سه نوع کاراکتر می‌توان تعریف کرد:

۱ـ *سمیته* و *هسیته* توسط شخصیت‌های بلندمرتبه، ۲ـ *وی‌هسیته* و *اوپهسیته* توسط شخصیت‌های متوسط، و ۳ـ *اپهستیه* و *اتیهستیه* توسط شخصیت‌های دون‌پایه.

هرچند پرداخت‌های شخصیت با چنین دیدگاه‌های موشکافانه‌ای سبب می‌شود محدودیت‌های بسیاری برای بازیگر ایجاد شود، اما این تمایزات در انواع شخصیت‌ها به

خودی خود جالب توجه است. از آن‌جا که بحث پیرامون هر یک از این شخصیت‌ها و ارتباط‌شان با ظهور *رسه*‌ی خاص مد نظر این مقاله نیست، به این مطلب بسنده می‌کنیم که به عقیده‌ی بهاراتا یک نمایش در شرایطی سبب ظهور *رسه* می‌شود که خصلت‌های متین و آرام توسط شخصیت‌های بلندمرتبه و هرزگی و خصلت‌های زننده توسط شخصیت‌های دون‌پایه اجرا شوند.

بدین‌طریق نویسنده سعی می‌کند میان انواع *رسه*، انواع شخصیت، انواع حرکات و حالات نمایشی و انواع نمایش ارتباط برقرارکند. آنچه در این میان مهم است آنکه هدف از پرداختن به هر یک از این موارد نه به‌لحاظ زیبایی‌شناسی و نه به‌لحاظ اجرای دراماتیک، بلکه تنها با هدف تبیین و ظهور *رسه* انجام می‌پذیرد. نکته‌ای که در این میان باید مورد توجه ویژه قرارگیرد آن است که هرچند هرکدام از این *رسه*‌ها با *بهاوا*[۶۴]ی (احساس) خاصی ارتباط دارند، اما دقیقا با آن احساس برابر نیستند؛ *رسه* طعم حاصل از لذتی است که توسط مخاطب به‌واسطه‌ی مشاهده‌ی نمایش از مؤلفه‌های احساسی ایجادشده در صحنه ادراک می‌شود. به‌همین‌دلیل نویسنده تلاش می‌کند در متن به واسَازی و تفسیر انواع مؤلفه‌های احساسی بپردازد. به‌طورکلی در *ناتیه‌شاستره* چهار نوع مؤلفه شرح داده می‌شود:

ـ *ستایی‌بهاواها*[۶۵]، عواطف بنیادین یا مراتب پایدار یا مرتبه‌ی روانی ذاتی

ـ *وَیبهی‌کاری بهاواها*[۶۶]، عواطف گذرا یا مراتب ناپایدار یا مرتبه‌ی روانی گذرا

ـ *آنوبهاواها*[۶۷]، عکس‌العمل‌های احساسی یا پیامدها

ـ *ویبهاوه‌ها*[۶۸]، واکنش‌یارهای احساسی یا تقدمات

در این‌جا تلاش خواهیم کرد با شرح هر یک از این مؤلفه‌ها، نحوه‌ی ارتباط با انواع *رسه* و چگونگی ظهور آن را مشخص کنیم:

ستایی‌بهاواها، عواطف بنیادین، پایدار و ابدی یا مرتبه‌ی روانی ذاتی

در میان چهار مؤلفه‌ی حسی *ستایی‌بهاواها* دارای اهمیت بیشتری است، به‌طوری‌که می‌توان چنین استنباط کرد که «*رسه* درک و تجربه *ستایی‌بهاواها* است که از طریق *آبهینایا* (بازیگر خوب) بیدار و دست یافتنی می‌شوند» (شکنر، ۴:۱۳۸۴).

بهاراتا هشت مرتبه‌ی *ستایی‌بهاواها* را در فصل هفتم سرود ۸ تا ۲۷ شرح می‌دهد. ارتباط میان این *ستایی‌بهاواها* با انواع *رسه* می‌تواند در تبیین غایت اجرای آیینی مفید فایده باشد. قبل از ورود به این مبحث باید گفت *ستایی‌بهاواها* را عواطف پایدار می‌نامند زیرا قابلیت آن را دارند که در تمام جریانِ نمایش حفظ شوند. به‌همین‌دلیل می‌توان آن‌ها را برابر با مرتبه‌ی روانی و ذاتی اَعمال دَانست که به‌واسطه‌ی انواع حالات و حرکات ایجادشده و به مخاطب منتقل‌می‌شوند. پایدار بودن این مراتب بسیار دارای اهمیت است و شالوده یک نمایش منسجم را شکل‌می‌دهد. آنچه سبب از بین رفتن این پایداری می‌شود آن است که زنجیره‌ی حوادث با ضعف مواجه شود یا نامفهوم و نامنسجم یا گیج‌کننده باشد. از نوشتار بهاراتا می‌توان چنین نتیجه گرفت که هر کدام از مراتب *ستایی‌بهاواها* در یکی از هشت *رسه* به ظهور می‌رسند:

جدول ۳: مراتب رسه‌ها و معادل آن‌ها در *ستایی‌بهاواها*

	رسه‌ها	*ستایی‌بهاواها*
۱	*شرینگارَه* (عاشقانه)	*رَتی*[۶۹] (عشق، میل)
۲	*هاسیه* (طنز)	*هاسَه*[۷۰] (مزاح، خنده)
۳	*کارونَه* (غمخواری)	*شُکَه*[۷۱] (غم، اندوه، تأثر)
۴	*رودرَه* (خشم)	*کرُدا*[۷۲] (خشم)
۵	*ویره* (شجاعت)	*اوتساها*[۷۳] (قدرت، نیروی اراده)
۶	*بَهیانَکَه* (وحشت)	*بَهَیَه*[۷۴] (وحشت، ترس، شرم)
۷	*بیبهتسا* (نفرت)	جوگوپس[۷۵] (نفرت، انزجار)
۸	*ادبهوتَه* (حیرت)	*ویسمَیَه*[۷۶] (حیرت، شگفتی، بهت)

آنچه در این میان باید بر آن توجه خاص داشت این نکته است که نباید چنین تصور کرد که *رسه* حاصل اجرای *ستایی‌بهاوای* خاصی است که در حرکات متجلی می‌شود. روایت داستانی و نقش اسطوره‌ای در این میان از اهمیتی دوچندان برخوردار است. «در مورد عاطفه‌ی پایدار [*ستایی‌بهاوا*] که بر صحنه عرضه می‌شود و تماشاگر آن را احساس می‌کند، نه می‌توان گفت که موقعیتی که بازیگر در مقام قهرمان قطعه، تصویر می‌کند علت این عاطفه است و نه می‌توان آن را علت عاطفه‌ای که تماشاگر احساس می‌کند دانست، زیرا این موقعیت آن‌طورکه با شخصیت تاریخی که بازیگر عرضه می‌دارد رابطه داشته‌است با خود بازیگر یا تماشاگر ارتباط ندارد. به‌عنوان مثال *سیتا*[۷۷] که شخصیتی تاریخی است، نمی‌تواند از طرف بازیگر یا تماشاگر موضوع عشق قلمداد شود، زیرا تداعی مسائل دینی یا شخصیت تاریخی مانع از بروز چنین عاطفه و خواستی می‌شود و برعکس، عواطفی کاملاً متفاوت با عشق از قبیل احترام و تکریم برمی‌انگیزد. بنابراین علت که وجود نداشته‌باشد معلول هم نمی‌تواند موجود باشد. بدین‌سان تغییرات چهره‌ای و غیره که بازیگر ممکن است بروز دهد نمی‌تواند معلول عاطفه‌ی عشق باشد و نیز نمی‌توان حالات زودگذر [*وَیبهی‌کاری بهاوا*] ذهن، علامات و حرکات جسمانی را که بازیگر ممکن است عرضه کند به‌عنوان ضمیمه‌های تغییرناپذیر عاطفه‌ی پایدار [*ستایی‌بهاوا*] انگاشت. سراسر این موقعیت فقط واسطه‌ای است که به بازیگر کمک می‌کند خود را به اوجی عاطفی برساند. برای نشان دادن این تفاوت در رابطه‌ی موقعیت، تغییرات جسمانی و ضمیمه‌های تغییرناپذیر نسبت به عاطفه، چنان که به‌وسیله‌ی بازیگر نشان داده می‌شوند است که آن‌ها را علت و معلول و ضمیمه‌های تغییرناپذیر نامیده‌اند و به جای این آن‌ها را نام‌های فنی داده‌اند» (راداکریشنان، ۱۳۸۲، ۱: ۴۸۸). پس تلاش برای تبیین *رسه* به‌واسطه‌ی جدا کردن اجرای نمایش نه تنها کمکی به فهم مبانی هنر اجرایی نمی‌کند بلکه روند ادراکی را با اختلالی جدی مواجه می‌سازد.

برخلاف دیدگاه‌های غالب در غرب، اجرای هندی تنها زمانی ادراک می‌شود که چون یک کل درنظر گرفته شود. در چنین بستری همان‌قدر که بازیگری مهم است، متن روایی نیز دارای اهمیت بوده و در اظهار رسه نقشی اساسی دارد. بازیگر به‌مثابه محملی است که با عرضه‌ی *ستایی‌بهاوای* خاص سبب می‌شود مشارکت‌کننده (مخاطب) طعم رسه را بچشد.

*وَیبهی‌کاری بهاوا*ها یا عواطف گذرا

اگر ماندگار بودن مهم‌ترین خصیصه‌ی *ستایی‌بهاواها* در نظر گرفته شود، در مقابل «گذرابودن» مهم‌ترین ویژگی *وَیبهی‌کاری بهاوا*ها است که به تجربه‌های گذرا می‌انجامد؛ این عواطف مدام از صورتی به‌صورت دیگر تغییر می‌یابند.

بهاراتا واژه‌ی وَیبهی‌کاری بهاوا را این‌گونه ریشه‌شناسی می‌کند: «*وی*[۷۸] *و آبهی*[۷۹] پیشوند هستند، ریشه‌ی اصلی کلمه *کار*[۸۰] به معنای متعلقات و ضمائم است و همین ویژگی به رسه راه می‌برد (*ناتیه‌شاستره*، بخش VII، سرود ۲۷). درواقع «*وَیبهی‌کارین*[۸۱] به تغییری اشاره دارد که بر مبنای احساسات برانگیخته شده نسبت به اشیاء و حالات مختلف حاصل می‌شود» (جانجی، ۱۳۸۸:۴۹ـ۴۸).

ناتیه‌شاستره در فصل هفتم سرود ۲۷ تا ۹۳، انواع مختلف از *وَیبهی‌کاری بهاوا*ها که تعداد آن‌ها سی وسه عدد است را برمی‌شمارد. نکته‌ی مهم در ارتباط میان این عواطف گذرا با رسه‌ها نهفته است. از آنجا که این عواطف مدام از صورتی به‌صورت دیگر تغییرمی‌یابند، بنابراین برخلاف *ستایی‌بهاواها* که هر یک در ارتباط مستقیم با تنها یک رسه قرارمی‌گرفتند، می‌توان چنین نتیجه گرفت که یک *وَیبهی‌کاری بهاوای* خاص ممکن است در چند رسه‌ی مختلف مشترک باشد. بنابراین ظهور رسه به‌واسطه‌ی اجرای *ویبهی‌کاری بهاوا*ها عملی پیچیده و تو درتو است که امکان عبور از یک لایه به لایه‌ی بعد را ممکن می‌سازد. پس نمی‌توان مشخص نمود که هر *ویبهی‌کاری بهاوای* خاص در چه ارتباطی با نوع خاصی از رسه است. برای درک بهتر این مفهوم می‌توان این معنا در جدول زیر چنین بیان کرد:

جدول ۴: انواع رسه‌ها و ارتباط آن با انواع *وَیبهی‌کاری بهاوا*ها

	رسه‌ها	*وَیبهی‌کاری بهاوا*ها
۱	*شرینگارَه* (عاشقانه)	*آلیسه*[۸۲] (تنبلی)، سوپته[۸۳] (رویاپردازی)، *وریدا*[۸۴] (شرم)، *شنکا*[۸۵] (دلهره)، مده[۸۶] (مستی)، *اُتسوکیه*[۸۷] (بی‌قراری)، *مَتی*[۸۸] (گستاخی)، *آمرسه*[۸۹] (خشم)، *جدتا*[۹۰] (از خودبیخودی)، ویشاده۹۱ (یأس) و...
۲	*هاسیه* (طنز)	*نیدرا*[۹۲] (خوابیدن)، شرمه[۹۳] (خستگی)، *آلیسه* (تنبلی)، دینیه[۹۴] (فلاکت)، *سینتا*[۹۵] (نگرانی)، *مُها*[۹۶] (حواس‌پرتی)، *وریدا* (شرم)، *کپله* (*کَپَلتا*)[۹۷](عجولانه)، *آوگه*[۹۸] (سراسیمگی)، جدتا (بهت) و...
۳	*کارونَه* (غمخواری)	*نیرودا*[۹۹] (نومیدی)، *گانی*[۱۰۰] (ضعف)، *ویادی*[۱۰۱] (ناخوشی)، دینیه (فلاکت)، *سینتا* (نگرانی)، *سمرتی*[۱۰۲] (خاطره)، *ویشاده* (ناامیدی)، *اَپسماره*[۱۰۳] (صرع)، *آمرسه* (خشم)، *انماده*[۱۰۴] (جنون)، مرنه[۱۰۵] (مرگ) و...
۴	*رودرَه* (خشم)	*آمرسه* (خشم)، *مَتی* (گستاخی)، *اوگرتا* (یا *اوگریا*)[۱۰۶] (سنگدلی)، *اَوهیتا*[۱۰۷] (دورویی)، *کپله* (عجولانه)، *آوگه* (سراسیمگی)، *جدتا* (ازخودبیخودی)، *اُتسوکیه* (بی‌قراری)، *اَپسماره* (صرع)، *اَس*ویا (رشک) و...
۵	*ویره* (شجاعت)	*ویبودا*[۱۰۸] (بیداری)، *آمرسه* (خشم)، *اُنماده* (جنون)، *مرنه* (مرگ)، *تراسه*[۱۰۹] (ترس)، *ترکیه* (*ریترکه*)[۱۱۰] (تعمق)، *درتی*[۱۱۱] (خرسندی)، هرشه[۱۱۲] (لذت)، *اُتسوکیه* (بی‌قراری)، مده (مستی)، اسمرتی (خاطره) و...
۶	*بَهیانَکه* (وحشت)	*نیرودا* (نومیدی)، *گانی*(ضعف)، *شنکا* (دلهره)، دینیه (فلاکت)، *سینتا*(نگرانی)، *مها* (حواس‌پرتی)، *آوگه* (سراسیمگی)، *ویشاده* (ناامیدی)، *ویبودا* (بیداری)، *اوگرتا* (سنگدلی)، *تراسه* (ترس) و...
۷	*بیبهتسا* (نفرت)	*نیودا*(نومیدی)، *اَسویا*[۱۱۳] (رشک)، دینیه (فلاکت)، *اسمرتی* (خاطره)، *آوگه* (سراسیمگی)، *گروا*[۱۱۴] (تکبر)، *آمرسه* (خشم)، *اوگرتا* (سنگدلی)، متی (گستاخی)، *اُنماده* (جنون)، مرنه (مرگ) و...
۸	*ادبهوتَه* (حیرت)	*جدتا* (ازخودبیخودی)، *وریدا* (شرم)، *ویبودا* (بیداری)، *اُنماده* (جنون)، *تراسه* (ترس)، *ترکه* (تعمق)، *اسمرتی* (خاطره)، *مها* (حواس‌پرتی)، *سینتا* (نگرانی)، *اوهیتا* (دورویی) و...

*آنوبهاوا*ها یا پیامدها

*آنوبهاوا*ها به تظاهرات جسمانی‌ای اشاره دارد که از حالت ذهنی برمی‌خیزد. این پیامدها به‌واسطه‌ی بازنمایی رفتارهای احساسی ـ حرکتی به نمایش درآمده در صحنه نمود بیرونی می‌یابد. *آنوبهاوا*ها یا عکس‌العمل‌های احساسی هم عملکردهای ارادی مثل بالا بردن ابرو و هم حالات غیرارادی بدن همچون تعرق را شامل می‌شوند. عرصه‌ی آموزش بازیگری در

سنت هندی هر دو عملکرد را دربرمی‌گیرد و در آن تلاش می‌شود با آموزش‌های همزمان بدنی و فکری بازیگر به چنان درجه‌ای از هماهنگی و اجرا دست یابد که در صورت نیاز قادر به نشان‌دادن تمامی این حالات ارادی و غیرارادی باشد.

فهرستی از هشت حالتِ *آنوبهاوا* در *ناتیه‌شاستره* در فصل هفتم سرود ۹۳ تا ۹۹ و ذیل نام *ساتوی‌کابهاوا*ها[۱۱۵] قرارگرفته‌است. اگر *آنوبهاوا*ها را تظاهرات بیرونی *ستایی‌بهاوا*ها در نظر بگیریم پس باید میان این دو ارتباطی خطی برقرارباشد بدین معنا که هر *ستایی‌بهاوا*های خاصی سبب ظهور یک یا چند *آنوبهاوا* شود. پس می‌توان گفت حالات پایدار (*ستایی‌بهاوا*ها) به‌واسطه‌ی پیامدها (*آنوبهاوا*ها) است که علائم ظاهری می‌یابند و مخاطب را در دریافت معنای ذهنی یاری می‌دهند.

نکته‌ی دارای اهمیت آنکه این هشت حالت در *ناتیه‌شاستره* آشکارا و صریح برای *آنوبهاوا*ها مشخص نشده و تنها به برخی اشاره شده و تفکیک کامل آن‌ها در آثار نویسندگان بعدی مشخص می‌گردد. مسئله بعدی که در متن *ناتیا* گنگ بیان شده آن است که *آنوبهاوا*ها برخلاف حالات پایدار (*ستایی‌بهاوا*ها) که هر کدام با *رسه*‌ی خاصی در ارتباط است، متعلق به *رسه*‌ی خاصی نیست و مانند *وَیبهی‌کاری بهاوا*ها می‌تواند در چند *رسه* مشترک باشد. برای درک بهتر به جدول زیر نگاه کنید:

جدول ۵: انواع رسه‌ها و ارتباط آن با انواع *آنوبهاوا*ها

	رسه‌ها	***آنوبهاوا*ها**
۱	*شرینگارَه* (عاشقانه)	*ستمبها*[۱۱۶] (بهت‌زدگی)، *سوده*[۱۱۷] (تعرق)، *وِپتو* (لرزش)، *ویوارنیه*[۱۱۸] (تغییر رنگ)، پرلیه (بیهوشی) و...
۲	*هاسیه* (طنز)	*ستمبها* (بهت‌زدگی)، *وپتو* (لرزش)، *ویوارنیه* (تغییر رنگ)، *اشرو*[۱۱۹] (زاری)، *پرلی*ه ۱۲۰ (بیهوشی) و...
۳	*کارونَه* (غمخواری)	*سوده* (تعرق)، *رمانکه*[۱۲۱] (مورمور شدن)، ویشوریه (تغییر صدا)، *اش*رو(زاری) و...
۴	*رودرَه* (خشم)	*ویوارنیه* (تغییر رنگ)، وپتو[۱۲۲] یا *کَمپَه*[۱۲۳](لرزش)، ویشوریه[۱۲۴] (تغییر صدا)، رمانکه (مورمور شدن) و...
۵	*ویره* (شجاعت)	*سوده* (تعرق)، *ویشوریه* (تغییر صدا)، *ویوارنیه*(تغییر رنگ) و...
۶	*بَهیانَکه* (وحشت)	*ستمبها* (بهت‌زدگی)، *رمانکه* (مورمورشدن)، وپتو (لرزش)، *اشرو* (زاری)، *پرلیه* (بیهوشی) و...
۷	*بیبهتسا* (نفرت)	*سوده* (تعرق)، *رمانکه* (مورمورشدن)، وپتو (لرزش)، *اشرو* (زاری)، *پرلیه* (بیهوشی) و...
۸	*ادبهوتَه* (حیرت)	*ستمبها* (بهت‌زدگی)، *سوده* (تعرق)، *وِپتو* (لرزش)، *ویوارنیه* (تغییر رنگ)، *پرلیه* (بیهوشی) و...

دلیل این امر را می‌توان در ارتباط میان *ستایی‌بهاوا*ها و *آنوبهاوا*ها یافت. از آن‌جا که هر *ستایی‌بهاوا* می‌تواند به‌واسطه‌ی چند *آنوبهاوا* نمود ظاهری یابد پس همین قانون در مورد اظهار رسه‌ای نیز حاکم است و چند *آنوبهاوا* به‌طور همزمان می‌تواند منجر به بروز یک رسه‌ی خاص شوند.

*ویبهاوه*ها، واکنش‌یارهای احساسی یا تقدمات

آخرین مؤلفه احساسی «*ویبهاوه*ها یا واکنش‌یارهای احساسی، شامل تمامی اجزای گوناگون نمایش می‌شوند که به موجب آن احساساتِ مناسب و درخور در مخاطب برَانگیخته می‌شوند. این اجزا شامل تمام موارد از قبیل جانماییِ اثاثیه‌ی صحنه نمایش، حوادث نمایش و هم‌چنین کاراکترهای در حال اجرا می‌شوند» (شوایک، ۲۰۱۰:۶۲۴).

بهاراتا در فصل هفتم، سرود سوم، آن‌جا که به شرح *ویبهاوه*ها می‌پردازد، سه اصطلاح را با آن برابر می‌داند: *کارَنَه*[۱۲۵] (استدلال)، *نیمیتَه*[۱۲۶] (منظور) و هِتو[۱۲۷] (هدف). از آن‌جا که هر سه واژه‌ی فوق در زبان سنسکریت به «دلیل و علت چیزی» اشاره می‌کنند، می‌توان چنین استنباط کرد که *ویبهاوه* به رابطه‌ای علّی اشاره دارد. در ادامه بهاراتا، *ویجناتَه*[۱۲۸] (شناخت اولیه) را نیز هم‌معنا با *ویبهاوا* معرفی می‌کند. همین تعبیر سبب شده برخی محققین تفسیر نوینی از *ویبهاوه*ها ارائه دهند و آن‌ها را عناصری بدانند که «جنبه‌هایی انتزاعی و ماندگار ارائه‌می‌کنند که پذیرنده‌ی احساس هستند» (موکرجی، ۱۹۲۶:۱۶). به پیروی از *آنوبهاوا*ها و *ویبهی‌کاری بهاوا*ها ارتباط تناظرمانندی میان هر یک از رسه‌ها و *ویبهاوه*ها وجود ندارد و هر رسه می‌تواند پیامد چندین *ویبهاوه‌ی* مختلف باشد:

جدول ۶: انواع رسه‌ها و ارتباط آن با انواع *ویبهاوه‌ها*

	رسه‌ها	*ویبهاوه‌ها*
۱	*شرینگارَه* (عاشقانه)	لذت بردن از گل‌ها، ظاهر آراسته، اشخاص محبوب، خانه‌های مجلل، دیدار معشوق و عشقبازی و...
۲	*هاسیه* (طنز)	آرایش یا لباس ناشایست، ناپاکی، دعوا، اندام‌های ناقص، کلمات نامربوط، اشاره به عیب‌ها و...
۳	*کاروَنه* (غمخواری)	رنج بردن از مصیبت، جدایی از عزیزان، ازدست‌دادن ثروت، مرگ، اسارت، جنگ، بداقبالی و...
۴	*رودرَه* (خشم)	خشم، تجاوز، توهین، تهدید، انتقام‌جویی، حسادت و...
۵	*ویره* (شجاعت)	حضورذهن، پشتکار، سیاست، نظم، قدرت نظامی، ستیزه‌جویی، جنگ، نیک نامی و...
۶	*بَهیانَکه* (وحشت)	دیدن ارواح، ترس و نگرانی، صداهای گاه و بی‌گاه شغال‌ها و جغدها، خانه‌ی متروک، دیدن اسارت عزیزان
۷	*بیبهتسا* (نفرت)	موقعیت‌های ناخوشایند، نفرت‌انگیز، کثیفی، زیان‌بخشی، نامرتبی و...
۸	*ادبهوتَه* (حیرت)	قصرهای هفت طبقه، کارهای جادویی و فریبنده، حضور خدایان، رویدادهای آسمانی و...

بهاراتا در مورد این دسته از مؤلفه‌ها به وجوه خاص و مشخصی اشاره نمی‌کند. درواقع هر آنچه که بتواند در انتقال یک حس به بازی بازیگر کمک رساند و بدین واسطه مخاطب را در دریافت و ادراک پیام نمایش آیینی یاری دهد می‌تواند جزو این گروه از مؤلفه‌ها قرارگیرد.

نحوه‌ی ظهور رسه در نمایش آیینی

حال که هر یک از مؤلفه‌های نمایش شرح داده شد باید به این پرسش پاسخ داده شود که رسه چگونه به‌واسطه‌ی این چهار مؤلفه در نمایش ایجاد می‌شود؟ برای یافتن پاسخ، نخست به متن *ناتیه‌شاستره* مراجعه می‌کنیم. بهاراتا به‌صورت ضمنی در بخشی از *ناتیا* این پرسش را پیش می‌کشد و می‌گوید:

«با آراسته شدن به *ویبهاوه*، *آنوبهاوه* و *وَیبهی‌کاری بهاوَه* در یک ترکیب مناسب *رسه* رخ می‌دهد. تو گویی با ترکیب چاشنی‌ها، رب‌ها و ادویه‌ها طعمی خاص به‌دست می‌آید، یا با ترکیب موادی نظیر ملاس با مواد دیگر شش نوع طعم ساخته می‌شود. همراه با *بهاوه‌ها*، *سْتهایی‌بهاوَه* به *رسه‌ای* ویژه بدل می‌گردد. اما این چیزی که رسه خوانده می‌شود، چیست؟ پاسخ: رسه است، چون طعم و مزه خوبی دارد و لذیذ است. این لذت چگونه حاصل

می‌شود؟ انسان‌ها وقتی غذایی را که با انواع چاشنی‌ها و رب‌ها تهیه شده می‌خورند، اگر ذائقه‌ی حساسی داشته باشند، از گوناگونی طعم‌ها مشعوف می‌شوند و سپس احساس لذت می‌کنند. بر همین مبنا تماشاگرِ حساس پس از کامیاب‌شدن از احساسات گوناگون که بازیگران از طریق حرکات و واژه‌ها و احساسات بیان می‌کنند، احساس‌لذت خواهدکرد. این حس تماشاگران، *ناتیارسه* توصیف می‌شود» (*ناتیه‌شاستره*، بخش VI، سرود ۳۱).

از تفسیر متن فوق و همچنین اصول جاری در دیگر هنرهای هندی می‌توان چند اصل را برای ظهور *رسه* برشمرد:

۱- وجود هماهنگی؛ مراد از «ترکیب مناسب» در میان مؤلفه‌ها را می‌توان به این معنا دانست که *رسه* نیازمند وجود هماهنگی کامل میان تمامیِ اجزای نمایش، اعم از اثاثیه‌ی صحنه تا البسه بازیگر است که در نهایت توانایی تأثیرگذاریَ بر مخاطب را می‌یابند.

۲- اصل وحدت‌بخشی *رسه*؛ درست است که بهاراتا *رسه* را دستاورد هماهنگی میان تمامی اجزاء می‌داند اما نکته‌ی ظریفی در نگرش هندی هست که به‌صورت واضح در متن *ناتیا* به آن پرداخته نمی‌شود. در حکمت هندی، نگاهی کل‌نگر فارغ از زمان و مکان بر عالم چیره است که حرکت از جزء به کل را به‌صورت خطی نمی‌پذیرد. در چنین اندیشه‌ای نمی‌توان چنین استنباط کرد که هماهنگی اجزاء سبب ظهور کل می‌شود، بلکه آنچه سبب ظهور و وجود این هماهنگی می‌شود، خودِ کل (در اینجا *رسه*) است. به بیان دیگر گرچه «اولین شرط ذاتی برای یک اثرِ انگیزاننده‌ی *رسه* (یعنی *رَسَوَت*) وحدت است» (کوماراسوامی، ۸۸:۱۳۹۰) اما خودِ *رسه* وحدَت‌بخش این اجزا نیز هست. *رسه* مانند رودخانه‌ای است که *ستایی‌بهاوا*ها مانندِ امواج درونی در بطن آن جریان می‌یابند، *ویبهی‌کاری بهاوا*ها امواج ظاهری آن را شکل می‌دهند، *آنوبهاوا*ها مانند سنگ و خزه به موج‌ها معنا و فرم می‌بخشند، صدای برگ درختان، درخشش آفتاب و پر زدن پروانه‌ها به‌مثابه *ویبهاوه*ها حال و هوای رود را بازمعنا می‌کنند. اما تمامی این‌ها بر روی هم تشکیل‌دهنده‌ی معنای رود (در اینجا *رسه*) نیست، بلکه رود، اصلی است که به تک‌تک این‌ها معنای جزئی از رود بودن را می‌بخشد. درواقع کل همیشه چیزی بیشتر از اجزاء را در خود دارد و به‌واسطه‌ی همین افزونه است که روح آدمی توسعه می‌یابد.

۳- ادراک *رسه* به حساسیت روح مخاطب وابسته است؛ یکی دیگر از نقاط ضعف متن *ناتیا* نپرداختن به مواردی است که در حوزه‌ی مخاطب قرارمی‌گیرند. با آنکه بهاراتا تمامی کتاب را بر بنیان روند تأثیرگذاری بر مخاطب شکل داده اما پرداختن به جزئیات فراوان سبب شده ورود به مبحث ادراک اثر توسط مخاطب انجام نگیرد. با این حال در نقل قول بالا آن‌جا که می‌خواهد نحوه‌ی ادراک را بازگو کند، به ناچار وارد حوزه مخاطب می‌شود و می‌گوید ادراک *رسه* به حساسیت درونی مخاطب وابسته است و آن را *ناتیارسه* می‌نامد. این ضعف باعث می‌شود در ادوار بعدی نویسندگان متعددی شروع به نگارش کتبی در زمینه ادراک *رسه* و نحوه‌ی التذاذ آن کنند که از معروف‌ترین ایشان می‌توان به آبهیناوا گوپته و روپه گوسوامی اشاره کرد.

۴- حساسیت روحی مخاطب از آگاهی او برمی‌خیزد؛ هرچند *ناتیا* به مبحث مخاطب نپرداخته اما یک سری اصول را برای مخاطب اموری ذاتی می‌داند. مهم‌ترین اصل ذاتی، داشتن آگاهی از بنیان‌های مذهبی است. مخاطب اثر تنها در صورتی می‌تواند از ظهور

رسه التذاذ یابد که با مبانی حکمت هندو آشنا و همدل باشد. درواقع ادراک رسه نه به حساسیت نگاه و ذهن مخاطب بلکه به حوزه‌ی ایمانی و اعتقادی او وابسته است. این آگاهی را نمی‌توان چیزی اکتسابی دانست که به‌واسطه‌ی ممارست، تمرین و جست‌وجو در امور زیباشناسانه افزایش می‌یابد بلکه به‌مثابه ایمان، امری درونی و شهودی است که همچون فیضی از جانب خدا به بنده بخشیده می‌شود. پس میان ایمان و لذت، ارتباطی متقابل هست. هرچه ایمان شخص مخاطب بیشتر و تمرکز و حضور قلب او خالص‌تر باشد، لذت حاصل از ادراک رسه نیز بیشتر می‌شود.

۵- رسه امری کلی و سرمدی است؛ بهاراتا تلاش کرده با تقسیم‌بندی رسه به انواع خاص ارتباط میان بازیگر، اجرای عواطف و احساسات، ادوات صحنه و صحنه‌پردازی را به زبانی ساده‌تر بیان کند. اما واقعیت آن است که این تقسیم‌بندی‌ها و مرزکشی‌ها سبب شده خوانش متن با مشکلاتی جدی مواجه شود و عملاً مخاطب دچار سرگردانی گردد. علاوه بر این، تقسیم رسه به چند گروه خاص با اصل کل‌نگر تفکر هندی مغایرت دارد. بر همین اساس نویسندگان دوره‌های بعد تلاش می‌کنند علاوه بر کامل‌کردن انواع رسه در نهایت تمامی آن‌ها را ذیل یک عنوان کلی جمع‌بندی کنند. دقیق‌ترین و کامل‌ترین آراء در چنین تفکری در نظریات روپه گوسوامی نمایان شده و به‌همین‌دلیل تا به امروز بدون تغییر باقی مانده است. بهاراتا نیز بر این موضوع آگاه بوده و هرچند نسبت به یکی‌انگاری انواع رسه حرفی به میان نیاورده اما تلاش‌کرده در دسته‌بندی مؤلفه‌ها این یکدستی و یگانگی را به نوعی حفظ کند. به‌همین‌دلیل تنها میان *ستایی‌بهاوا*ها و انواع رسه تناظر یک به یک قائل شده و بقیه مؤلفه‌ها را به‌صورت احساساتی مشترک میان انواع رسه معرفی کرده‌است.

۶- روایت اجرایی باید بر بنیان متن مقدس باشد؛ بهاراتا در مورد نحوه نگارش متن روایی نمایش صحبت کرده اما منظور او از متن چیزی به معنای سناریوی امروزی نیست. از آنجا که هدف از نمایش آیینی زنده‌کردن رخدادی ازلی و سرمدی است، تنها روایت قابل اجرای متن برآمده از اسطوره‌های دینی است. به‌همین‌دلیل بهاراتا آنجا که در مورد نگارش متن توسط کارگردان صحبت می‌کند تنها به بیان جزئیات شکل‌دهنده اکتفا نموده و اصل روایت را چیزی مشخص می‌داند که در متون مقدس و روایات مذهبی چون کتب مقدس *ودا*، *اوپنیشدها* و *بهگودگیتا* بیان شده‌است. به بیان دیگر تنوع متن نمایش نه در کلیت روایت بلکه تنها در توالی روایت و دیالوگ‌ها و ترکیب حرکات رخ می‌دهد.

۷- هدف از اجرای رسه‌ای، تربیت اخلاقی مخاطب است؛ در عالم برآمده از سنت، هنر به معنای غایی وجود ندارد و ماهیت خود را تنها در ارتباط با امر دینی بازمی‌یابد. به‌همین‌دلیل نگارش رسالاتی مانند *ناتیا* را نمی‌توان کتبی در زمینه ادراک و حظ بصری دانست که غایتی زیباشناسانه را دنبال می‌کنند. هدف تربیت روحی و روانی مخاطب است که همچون یک سالک در مسیر آگاهی قراردارد و به‌واسطه‌ی مواجهه با نمایش آیینی به آرامش، تطهیر و آگاهی دست می‌یابد. بدین معنا می‌توان میان ظهور رسه با *کاتارسیس* ارسطویی وجوهی مشترک یافت. هرچند پرداختن به وجوه اشتراک و افتراق میان رسه و *کاتارسیس* خود مقاله‌ای مستقل می‌طلبد اما در اینجا به همین بسنده می‌کنیم که شفاف نبودن معنای مدنظر ارسطو از کاربست واژه کاتارسیس آن را تأویل‌پذیر می‌کند. یکی از زیباترین تأویل‌ها که نشانگر وجه اشتراک رسه و *کاتارسیس* است توسط پرفسور کوماراسوامی انجام گرفته

به عقیده او کاتارسیس نزد ارسطو «وجد یا رهایی روح نامیرا از تأثرات و عواطف میرا است و این برداشت از رهایی، با نصوص هندی‌ای که در آن رهایی از طریق خلاصی از بند تن محقق می‌گردد تناظری نزدیک دارد. خواننده یا نظاره‌گرِ روایتی تقلیدی از یک اسطوره باید از منش عادتی و تأثیرپذیر خویش به درآید و نظیرَ همه‌ی آیین‌های قربانی دیگر، در خلال مدت برگزاری آیین، خود به‌مثابه ایزدی شود و تنها هنگامی که آیین به انجام رسد، هنگامی‌که تجلی پایان پذیرد و پرده فرو افتد به خویشتن بازگردد» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۵۰ـ۴۹).

۸- لذت حاصل از ادراک *رسه* برابر با لذت ادراک امر متعالی است؛ از آن‌جا که نمایش آیینی هندی بازخوانی عمل قربانی است که بنیان کتب *وداها* را شکل می‌دهد، پس دور از ذهن نیست که بهاراتا التذاذ حاصل از *رسه* را با امور معنوی در ارتباط بداند. *رسه* به‌عنوان غایت اجرای آیینی در نظر دارد مخاطب را در رسیدن به والاترین هدف حیات (مُکشه) یاری دهد. پس می‌توان گفت لذت حاصل از *رسه* تجربه‌ی یکی شدن با امر متعالی است که در عرصه‌ی زمینی و زندگی روزمره امکان ظهور می‌یابد و رهاوردش آرامش و یکی‌شدگی با معبود است.

نتیجه‌گیری

نتیجه‌ی حاصل از کلیه‌ی مباحث مطرح شده در این مقاله را می‌توان در پاسخ این چند پرسش مطرح کرد:

نخست آنکه *ناتیا* به‌عنوان یک متن مقدس، چگونه ایجاد *رسه* را در نمایش تضمین می‌کند؟ دوم؛ این همه توصیف وسواس‌گونه پیرامون هر یک از این مؤلفه‌ها در نهایت چه نوع اجرایی را رقم می‌زند؟ سوم؛ هدف از اجرای *رسه*‌ای بر اساس اصول *ناتیا* چیست؟ و در آخر چنین اجرایی چه رهاوردی دارد؟

بهاراتامونی در همان ابتدای *ناتیا* با انتساب آن به عالمی ماوراء جهان مادی به خواننده چنین القا می‌کند که این اصول نه بر اساس تجربه، بلکه بر مبنای اعمال الوهی و تحت تعلیم خدایان شکل‌گرفته‌اند. مهم‌ترین پشتوانه‌ی *ناتیا* برای ایجاد *رسه* در همین تقدس متن معنا می‌یابد و بس؛ نویسنده به هیچ عنوان ادعای ممارست، تکرار و تجربه شدن این اصول در طی گذر زمان را ندارد. به بیان دیگر اصول *ناتیا* بر بنیان تجربه شکل نگرفته‌اند، بلکه سرمدی و بی‌نیاز به تغییر هستند و این ادعا از نگرش آیینی ـ مذهبی نشأت می‌گیرد. هم‌چنین اجرا بر اساس این اصول بیش از آنکه هنر باشد، عملی آیینی و مذهبی است. دستورات ذکر شده در *ناتیا*، مانند دیگر اعمال و مناسک عبادی چون و چرا ندارد، اما نه‌تنها نتیجه را به بهترین نحو تضمین می‌کنند، بلکه تنها راه وصول نتیجه نیز هستند. پس اجرا، نوعی بازآفرینی عمل قدسی است.

در پاسخ به پرسش دوم باید گفت *ناتیا* با پیش کشیدن بحث از چهار نوع مؤلفه عملاً میان احساسات[۱۲۹] و عواطف[۱۳۰] تفاوت قائل می‌شود؛ بهاراتامونی معتقد است شاید بازیگر به هر دلیل احساس غم یا خشم نداشته‌باشد، اما با کاربست دستورات *ناتیا* می‌تواند عاطفه‌ی غم یا خشم را در تماشاگر ایجاد کند. این نوع نگرش، هنر اجرا را به سمت نوعی مکانیکی شدن می‌برد؛ گویی برای هر نوع عاطفه حرکاتی از پیش تعریف شده هست و بازیگر تنها نقشی عروسک‌وار در اجرا برعهده دارد؛ پس نقش خلاقیت بازیگر در این میان کجاست؟ *ناتیا* نقش بازیگر را در ترکیب خلاقانه‌ی حرکات می‌داند نه در ابداع حرکات. این ترکیب خلاقانه نیز باز بیش از آنکه چیزی ابداعی باشد وابسته به آیین است، بدین معنا که تنها با تمرینات طولانی مدت *یوگا*، مدیتیشن و خواندن *مانتره*[۱۳۱] (اوراد مقدس) حاصل می‌شود.

در مورد پرسش سوم باید گفت *ناتیا* هدف از اجرای آیینی را ایجاد *رسه* می‌داند که تنها در صورت وجود هماهنگی در میان تمامی اجزاء اجرا و مؤلفه‌های آن ظهور می‌یابد؛ بدین معنا که وحدت میان عواطف مختلف پایدار و گذرا، یعنی همان *سْتهایی‌بهاوَه* و *وَیبهی‌کاری بهاوَها*، موجب می‌شود *رسه* در بالاترین کیفیت خود ظاهر شود. اگر این وحدت وجود نداشته‌باشد و یا کامل نباشد، اجرا بدون زیبایی است. پس میان زیبایی مدنظر ناتیا با آنچه در مباحث امروز زیبایی‌شناسی از آن مراد می‌شود تفاوت هست و نمی‌توان *رسه* را برابر با ذوق و لذت زیبایی‌شناسانه دانست.

اما رهاورد چنین *رسه*‌ای برای مخاطب چیست؟ پاسخ بهاراتا مبهم است اما می‌توان با استناد به نظام فکری *ودانته*، که *ناتیا* بر اساس آن شکل‌گرفته، چنین استنباط کرد که هدف از اجرای *رسه*‌ای تنها لذت بردن صِرف نیست، بلکه مانند هر عمل آیینی دیگری

به‌دنبال ایجاد تعادل، هماهنگی و آرامشی است که در نهایت راه رسیدن به مُکشه (آزادی) را به‌عنوان مهم‌ترین غایت هستی آماده می‌سازد. نمایش با بسترسازی ذهنی مناسب و در یک اجرای طولانی، تغییری تدریجی در ساز و کار دریافت ایجاد می‌کند که در برانگیختن و بیدار کردن قابلیت‌های فردی و اجتماعی مفید است. در چنین موقعیت‌هایی مرز میان «درون» و «برون» برداشته می‌شود و اتصال میان ماده و آگاهی اتفاق می‌افتد. این‌جا محلی است که حالت حدِ اعلای عملکرد دریافت و مشارکت ایجاد می‌شود. اگر نمایش اجرایی بتواند به چنین چیزی دست یابد، کامل و در حد کمال است. پس کمال اثر هنری اصلاً به معنای عدم نقص در ظاهر آن نیست، بلکه اگر هنرمند در طول آفرینش هنری (نمایش) به قواعد هنر (یعنی اصول *ناتیا*) پایبند باشد آنچه به ظهور می‌رسد دارای کمال است، حتی اگر در ظاهر ناقص باشد. به بیان ساده‌تر معنای غایی (*پَرمارتا*)[۱۳۲]، زیبایی ظاهری نیست و به‌همین‌دلیل کیفیت‌های صوری در اجرا نقشی در ادراک مخاطب بازی‌نمی‌کنند. مخاطب اجرای آیینی فردی با روحیه‌ای حساس به زیبایی و آشنا به اصول زیبایی‌شناسانه نیست، بلکه مومنی است که محک داوری را در خود دارد و این محک نه به‌واسطه‌ی اکتساب بلکه بالذات، به‌مثابه فیض و موهبت الهی از طریق خداوند به او بخشیده شده‌است. هنرمند در اتحاد درونی با مضمون (نقش) امکان بازآفرینی کاراکتر را می‌یابد. مخاطب نیز تنها در این اتحادِ بی‌واسطه با مضمون است که می‌تواند غایت اجرا را در ذهن (و نه در عین) بازآفرینی کرده و به ادراک *رسه* نایل آید. چنین اتحادی بیش از آنکه نیازمند اجرایی پُرطمطراق باشد، حاصل صفای دل، حضور قلب و ایمان است. پس اجرای آیینی بیش از آنکه چیزی از جنس تئاتر باشد، عمل دینی ـ عبادی است.

البته این موضوع به معنای توجه نداشتن به اجرای خوب و کامل نیست؛ بسیاری از اجراهای سنتی از نظر کیفی و زیبایی در اوج هستند، اما نکته‌ی دارای اهمیت آن است که کیفیت اجرا علت غایی نیست، بلکه آنچه غایت است ظهور *رسه* است و رسیدن به *رسه* و دریافت آن نیز فارغ از قوای ذهنی مخاطب و ایمان قلبی و شهودی او نیست. مخاطب آگاه با بهره‌مندی از تخیل خویش همه‌ی آنچه اثر فاقد آن است به همان صورت فراورده‌ی اولیه بر اثر می‌افزاید. اثر در ذهن مخاطب به‌واسطه‌ی تداعی معانی (*واسَنا*[۱۳۳]) حاصل می‌شود. این امر در رابطه با هنر نمایش به خوبی قابل مشاهده است؛ مثلاً *یاتْرَها*[۱۳۴] بدون طراحی صحنه و بدون نمایش هنرمندانه‌ی لباس‌ها می‌توانند شوری در مخاطبان برانگیزند که در تئاترهای پیشرفته به سادگی امکان‌پذیر نیست.

بنابراین تجربه‌ی *رسه* هم شامل عمل اجرا و هم دریافت صحیح است. به بیان دیگر «فرایند دریافت» باید در نمایش هندی اتفاق بیفتد و این دریافت از یک سو وابسته به اجرای درست مبنی بر اصول آیینی است و از سوی دیگر به قوای ذهنی و حضور قلب مخاطب وابسته است؛ هدف هنر نمایش، پرورش اخلاقی تماشاگر است و این مهم تنها از طریق لذت و شعف حاصل از ادراک *رسه* حاصل می‌شود.

پس نمایش به‌مثابه اجرای امری مقدس است و به‌مثابه یک آموزه‌ی دینی تلاش دارد تا با اجرای صحیح یک روایت آیینی، مخاطب را در رسیدن به آگاهی یاری رساند. این آگاهی برابر با همان لذت حاصل از یکی شدن انسان (عالم صغیر) با برهمن (عالم کبیر) است؛ اجرا سبب می‌شود عالم *الئوکیکه* (عالم برین) در جهان *لئوکیکه* (عالم محسوسات) امکان ظهور

یابد و این ظهور تحت مفهوم رسه ممکن می‌شود و به‌همین‌دلیل رسه بیش از آنکه ادراکی زیبایی‌شناسانه باشد، غایتی هستی‌شناسانه دارد که تنها در بستر آیینی قابل دستیابی است.

منابع

ـ بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۳) ***حکمت هنر هند***، تهران، سوره مهر

ـ جانجی، رکا. (۱۳۸۸) ***ارتباط زیبایی‌شناختی***، ترجمه نریمان افشاری. تهران، فرهنگستان هنر

ـ راداکریشنان، سروپالی. (۱۳۸۲) ***تاریخ فلسفه شرق و غرب***، ترجمه خسرو جهانداری. دوره دو جلدی. تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

ـ شکنر، ریچارد. (۱۳۹۴) ***نظریه اجرا***، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده. تهران، سمت

ـ کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۴) ***استحاله‌ی طبیعت در هنر***، ترجمه صالح طباطبایی. تهران، فرهنگستان هنر

ـ کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۹۰) ***مبانی سنتی هنر و زندگی، تأملی در رقص شیوای آناندا کوماراسوامی***، تحقیق، ترجمه و شرح امیرحسین ذکرگو

ـ کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۹) ***هنر و نمادگرایی سنتی***، ترجمه صالح طباطبایی. تهران، فرهنگستان هنر

ـ یارو، رالف. (۱۳۸۹) ***تئاتر هند***، ترجمه نریمان افشاری. تهران، فرهنگستان هنر

- Bharatamuni, (1951) ***Nātyaśāstra***, translated into English by Monomohan Ghosh, Calcutta, Asiatic Society of England, Vol. I & II.

- Byrski, Christopher, (1974) ***Concept of Ancient Indian Theatre***, New Delhi, Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd

- Lannoy, Richard, (1971) ***The Speaking Tree***, London, Oxford University Press

- Mukherjee, S. C, (1926) ***Le Rasa: Esai Sur L'esthetique Indienne***, Paris, Felix Alcan.

- Richmond, Farley P. , Swann, Darius L. and Zarrilli, Phillip B, (1990) ***Indian Theater: Traditions of Performance***. Honolulu, University of Hawaii Press.

- Shah, K. J (no date) ***Bharata's Natyasastra,*** I, VI & VII Adhyaya, whit Translation, Notes, Comments and Glossary, Unpublished paper located in Dhvanyaloka Literary Criterion Centre, Mysore.

- Schwartz, Susan. L, (2004) ***Rasa: Performing the Divine in India***, Columbia University Press.

- Schweig, Graham M. & David Buchta, (2010) ***Rasa Theory***, Brill's Encyclopedia of Hinduism 2. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden: Brill

- Yarrow, Ralph, (2001) ***Indian Theatre: Theatre of Origin, Theatre of Freedom,*** Curzon Press

پی‌نوشت

۱ـ *Veda* به معنای دانش حقیقی یا مقدس، نام عمومی برای کتاب مقدس هندو است که اساس اولیه مذهب هندو را تشکیل می‌دهد.

2- *rasa*

3- *Nātyaśāstra*

۴ـ تنها کتاب قابل استناد به فارسی کتاب «نظریه‌ی اجرا» نوشته ریچارد شکنر است که در آن به زیبایی‌شناسی نمایش هندی پرداخته شده و در ذیل این فصل در مورد *رسه* توضیحاتی داده شده‌است، اما به‌صورت خاص و دقیق به *رسه*، انواع آن، مولفه‌های احساسی و ارتباط آن با *رسه* و... اختصاص ندارد.

5- *rg*

6- *Upaniśad*

۷ـ *Darśanas* به معنای نظام‌های تفکری در هند که مبانی فکری هندویی را می‌توان در آن‌ها بازجست. به‌طورکلی درشنه‌ها به دو دسته اصلی تقسیم می‌شوند: اول *آستیکه* (*astika*) که حجیت *وداها* را می‌پذیرند. دوم *نَستیکه* (*nastika*) که حجیت *وداها* را قبول ندارند (مانند مکاتب جینیزم و بودایی). *استیکه‌ها* شامل شش مکتب اصلی می‌شود: *نیایه* (*Nyāya*)، *وای‌ششیکه* (*Vāiśesika*)، *یوگه* (*Yoga*)، *سانکهیه* (*Sāñkhya*)، *میمانسا* (*Mīmāñsā*)، *ودانته* (*Vedānta*). این مکتب‌ها دو به دو با یکدیگر مرتبط هستند. بحث اصلی در *نیایه*، منطق؛ در *وای‌ششیکه*، طبیعیات؛ در *یوگه*، علم النفس (روان‌شناسی)؛ در *سانکهیه*، پیدایش عالم (جهان‌شناسی)؛ در *میمانسا*، تفسیر و زبان و الفاظ؛ و در *ودانته*، حکمت الهی است.

۸ـ *Vedanta* یکی از شش درشنه (مکتب) هندی که بر بنیاد تفسیر و تأویل *اوپنیشدها* شکل‌گرفته‌است.

۹ـ اصل دیگر سدرشیه (*sadrśya*)به معنای تقلید است. درواقع سدرشیه چگونگی ایجاد و *رسه* چگونگی دریافت اثر هنری را مورد بحث قرارمی‌دهد.

10- Brahma

11- *līlā*

12- *alaukika*

13- *laukika*

14- *mokśa*

15- Bharatamuni

16- *śāstra*

17- *sama*

18- *yajur*

19- *atharva*

20- *mahendra*

21- *asuras*

22- *danavas*

23- *viśvakarma*

24- *Natyaveda*

25- *bdharma*

26- *artha*

27- *kāma*

28- slo/ms
29- *kathak*
30- *kathakali*
31- *odissi*
32- *bharatanatyam*
33- Ajanta Caves
34- Richard Lannoy
35- The Speaking Tree
36- *Śucanā*
37- *tadvikalpānuvrttau*
38- *rāgabandha*
39- permutations

۴۰ـ کتبی نظیر «درام در اجرا» نوشته‌ی ریموند ویلیامز (Raymond Williams (1068) Drama in Performance) و کتاب «نشانه‌شناسی تئاتر و درام» اثر کِر الام(Keir Elam (1991) The Semiotics of Theater and Drama) به طرز بسیار عمیقی پیرامون این تغییر روش و ضرورت‌های آن بحث می‌کنند.

۴۱ـ Daniel Meyer-Dinkgräfe (born 1958 استاد هنرهای نمایشی در دانشکده علوم انسانی و هنرهای نمایشی دانشگاه لینکلن انگستان که تحقیقات وسیعی پیرامون تئاتر و آگاهی انجام داده‌است.

۴۲ـ(Pramod Keshav Kale (1934-2013 نظریه‌پرداز حوزه‌ی تئاتر و استاد زبان‌شناسی سنسکریت در دانشگاه ییل.

43_ Ganapathi Venkataramana Iyer (1917-2003) کارگردان و بازیگر مشهور هندی
44- *samhita*
45- *maya*
46- rasika
47- *rasadhyaya*
48- *śrngāra*
49- *hāsya*
50- *raudra*
51- *karuna*
52- *vīra*
53- *adbhuta*
54- *bībhatsā*
55- *bhayānaka*
56- *sambhoga*
57- *vipralambha*
58- *samita*
59- *hasita*
60- *vihasita*
61- *uphasita*
62- *apahasita*

63- *atihasita*
64- *bhāva*
65- *sthāyibhāvas*
66- *vyabhicāribhāvas*
67- *anubhāvas*
68- *vibhāvas*
69- *rati*
70- *hāsa*
71- *śoka*
72- *krodha*
73- *utsāha*
74- *bhaya*
75- *Jugupsā*
76- *vismaya*

۷۷ـ *Sita* همسر و معشوق *راما* در حماسه‌ی *رامایانه* که سمبل عشق، وفاداری و گذشت است.

78- *vi*
79- *abhi*
80- *car*
81- *vyabhicārin*
82- *ālasya*
83- *supta*
84- *vrīḍā*
85- *śaṅkā*
86- *mada*
87- *autsukya*
88- *mati*
89- *amarṣa*
90- *jadatā*
91- *viṣāda*
92- *nidrā*
93- *śrama*
94- *dainya*
95- *cintā*
96- *moha*
97- *capala or capalata*
98- *āvega*
99- *nirveda*
100- *glāni*
101- *vyādhi*

102- *smṛti*
103- *apasmāra*
104- *unmāda*
105- *maraṇa*
106- *ugratā or augrya*
107- *avahitthā*
108- *vibodha*
109- *trāsa*
110- *tarka* or *ritarka*
111- *dhrti*
112- *harsa*
113- *asūyā*
114- *garva*
115- *sāttvikabhāvas*
116- *stambha*
117- *sveda*
118- *vaivamya*
119- *aśru*
120- *pralaya*
121- *romānca*
122- *vepatho*
123- *kampa*
124- *vaiśvarya*
125- *kārana*
126- *nimitta*
127- *hetu*
128- *vijnāta*
129- feeling
130- emotions
131- mantra
132- *paramārtha*
133- *vāsanā*

۱۳۴ـ *yātras*در سنسکریت به نمایش *نتکه* (nataka) می‌گویند. *نتکه* از ریشه‌ی *نَت* (nat) و *نریت*(nrit) به معنای رقصیدن است. در ادوار گذشته این سنت با آیین‌های پرستش *شیوا* و *ویشنو* به ویژه *کرشنه* با رقص‌های پانتومیمی همراه بود. اجراهای عمومی این نوع نمایش‌ها که *یاترها* نامیده می‌شوند تا به امروز در ناحیه‌ی بنگال از شبه قاره هند برقرارمانده است.

تحلیل کارکرد «دیگری غایب» در ساختار نمایشی گزیده‌ای از نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی ایرانی

سیدمصطفی مختاباد (نویسنده مسئول)

حسین ملکی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۹/۳۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۱۲/۲۰

تحلیل کارکرد «دیگری غایب» در ساختار نمایشی گزیده‌ای از نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی ایرانی

سیدمصطفی مختاباد | استاد، دانشگاه تربیت‌مدرس

حسین ملکی | کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت‌مدرس

مقاله حاضر برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد به راهنمایی دکتر سید مصطفی مختاباد با عنوان «تحلیل ساختاری نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی ایرانی در دو دهه‌ی اخیر (۱۳۹۰-۱۳۷۰)» است که در تاریخ ۱۳ دی ۱۳۹۶ در دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده است.

چکیده

نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی گونه‌ای از متون نمایشی به‌حساب می‌آیند که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم شکل مستقل و شناخته شده‌ای به خود گرفتند. این‌گونه از نمایشنامه‌ها در طول تاریخ درام عمر کوتاهی دارند. بنابراین حوزه‌ی مطالعاتی آن‌ها حوزه‌ای نوپا و جدید به‌حساب می‌آید. از آنجا که در ایران این‌گونه از نمایشنامه‌ها همواره با عنوان غلط و اشتباه مونولوگ یاد شده‌اند، پژوهش حاضر قصد دارد ابتدا تعریف درست و دقیقی از این‌گونه از نمایشنامه‌ها ارائه دهد و سپس برپایه‌ی مطالعات ساختارگرایانه‌ی معاصر، اجزای اصلی تشکیل‌دهنده‌ی این نمایشنامه‌ها را طرح کند و نمونه‌های شاخص ایرانی آن‌ها را مورد خوانش و تحلیل قراردهد. برهمین اساس برپایه‌ی مطالعات لوئیس کترون پرکتیشنر امریکایی، راوی، شخصیت اصلی و دیگری غائب به‌عنوان اجزای اصلی تشکیل‌دهنده‌ی ساختار این‌گونه از نمایشنامه‌ها معرفی می‌شوند تا در ادامه، دیگری غایب و انواع آن به‌عنوان یکی از مهم‌ترین اجزای تشکیل‌دهنده‌ی ساختار این‌گونه از نمایشنامه‌ها تشریح شوند و کارکرد آن‌ها در نمایشنامه‌هایی از محمدرضایی راد، محمد یعقوبی، محمد رحمانیان و نغمه ثمینی که هرکدام از درام‌نویسان شاخص معاصر به‌حساب می‌آیند و به‌گونه‌ای متفاوت نسبت به یکدیگر از «دیگری غائب» در نمایشنامه‌هایشان بهره برده‌اند مورد خوانش و تحلیل قرارگیرد.

پژوهش حاضر با مفروض پنداشتن ساختار متفاوت این‌گونه از نمایشنامه‌ها با یکدیگر، چگونکی تعامل میان دیگری غائب با اجزای دیگر این نمایشنامه‌ها را مورد پرسش و بحث و بررسی قرارمی‌دهد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهند به میزانی که وجود راوی و شخصیت اصلی در این‌گونه از نمایشنامه‌ها اهمیت دارند، وجود دیگری غایب نیز ضرورت دارد و دیگری غایب در تعاملی که با راوی دارد سبب شکل‌گیری شخصیت اصلی و موقعیت نمایشی در این‌گونه از نمایشنامه‌ها می‌شود.

واژگان کلیدی: دیگری غایب، نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی، مطالعات ساختارگرایانه، مونودرام

درآمد

نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی[1] به باور لوئیس کترون[2] همان‌طور که به سادگی از عنوان آن برمی‌آید، به قطعه‌ای نمایشی گفته‌می‌شود که تنها برای یک شخصیت به نگارش درآمده است. شخصیتی که به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم حقایقی را درباره‌ی خود یا دیگران کشف می‌کند و این حقایق بن‌مایه‌ی اصلی درام و مضمون این‌گونه از نمایشنامه‌ها را شکل می‌دهد (کترون، ۲۰۰۰: ۷). به اعتقاد کترون این نمایشنامه‌ها از زیرژانرهای اجراهای انفرادی[3] به‌حساب می‌آیند و در اواخر قرن نوزدهم فرم هنری مستقل و منحصربه‌فردی به خود گرفته‌اند. فرمی که به عقیده‌ی کورت تاروف[4] بیش از هرجریان، وام‌دار مونودرام‌هایی است که در اواسط قرن هجدهم در اُپرا و موسیقی شکل‌گرفته‌اند[5]. این مفهوم و واژه همواره در طول پژوهش‌های قرن نوزدهم و بیستم از نظر تعریف و اصطلاح‌شناسی[6] مورد ابهام و اشکال بوده‌است. گاهی به اشتباه آن را معادل تمامی متن‌های اجراهای انفرادی نظیر استندآپ‌ها در نظر گرفته‌اند و گاهی نیز نمایشنامه‌هایی که شخصیت‌های متفاوتی دارند اما همه‌ی آن شخصیت‌ها توسط یک بازیگر به اجرا درمی‌آیند را جزو این دسته به‌حساب آورده‌اند، چرا که هیچگاه محدوده‌ای مشخص برای ارائه‌ی تعریف واحد این نمایشنامه‌ها وجود نداشته‌است. اما امروزه در طول پژوهش‌های مربوط به قرن بیست و یکم این‌گونه از نمایشنامه‌ها از دو طریقتعریف و تبیین می‌شوند:

۱ـ از طریق درام‌های چندشخصیتی و نسبتی که این‌گونه از نمایشنامه‌ها با آن‌ها دارند.

۲ـ از طریق سیر تکوین مفهوم مونودرام در موسیقی و زمینه‌سازی آن برای شکل‌گیری یک فرم متنی مستقل در نمایشنامه‌نویسی.

کترون معتقد است مونودرام، نمایش به اجرا درآمده از روی نمایشنامه‌ی تک‌شخصیتی است (کترون، ۲۰۰۰: ۷) و اِجیل تورنگویست[7] در مقاله‌ی «مونودرام: اصطلاح تا واقعیت» تعریف مونودرام را از فرهنگ لغت وبستر وام‌می‌گیرد که در سال ۱۹۶۱ ویرایش شده‌است. وبستر برای مونودرام سه تعریف درنظر گرفته‌است:

۱ـ درامی که به‌وسیله‌ی یک شخص به اجرا درآمده است.

۲ـ اجرایی دراماتیک که همه‌ی آنچه به اجرا درمی‌آید از یک ذهن واحد می‌گذرد.

۳ـ درامی موزیکال برای یک اجراکننده‌ی واحد.

تورنگویست در مقاله‌اش از نمایشنامه‌ی قوی‌تر[8] استریندبرگ که در سال ۱۸۸۹به نگارش درآمده است به‌عنوان نخستین مونودرام تاریخ نام می‌برد و از سیر تکوین و تاریخ این فرم و مفهوم سخنی به میان نمی‌آورد چرا که ظاهرا از آن بی‌اطلاع است و اظهار می‌دارد که ذهن به‌صورت طبیعی و غریزی به مونولوگ‌های مدرن و مونودراما رسیده است (تورنگویست، ۱۹۷۳: ۱۴۵).

از زمینه‌های شکل‌گیری این فرم نمایشی می‌توان به مکتب رمانتیسیسم در ادبیات به سبب توجه به درون و انقطاع از بیرون، مکتب اکسپرسیونیسم به سبب بیان اغراق‌آمیز درونیات سرکوب‌شده، مدرنیسم به سبب توجه به فردیت، وضعیت اجتماعی قرن بیستم، علم روان‌شناسی و نظریات فروید که در آن تعریف جدیدی از انسان ارائه‌می‌دهد[9] و تک‌گویی‌های نمایشی، خصوصا تک‌گویی‌های درام‌های دوران الیزابت و به‌صورت مشخص

نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر اشاره کرد.

پیشینه‌ی پژوهش

نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی به‌عنوان یک فرم مستقل نمایشی عمر کوتاهی در طول تاریخ درام داشته‌اند و معاصر به‌شمار نمی‌آیند. بنابراین پژوهش‌های اندکی پیرامونشان صورت گرفته‌است و همه‌ی آن‌ها به همین یک صده‌ی اخیر مربوط می‌شوند. در اولین پژوهش‌ها در سال‌های پایانی قرن نوزدهم، همواره پژوهشگران به‌دنبال ارائه‌ی تعریفی مشخص و جامع برای این‌گونه از نمایشنامه‌ها بوده‌اند تا آنکه در سال ۱۹۰۸ یورینف[۱۰] با انتشار مقاله و سپس کتاب *مقدمه‌ای بر مونودرام* و با تبیین برخی شاخص‌های اصلی در این دسته از نمایش‌ها و نمایشنامه‌ها، به وضعیت نداشتن تعریف مشخص پایان داد و این دسته از نمایشنامه‌ها را به‌عنوان یک فرم هنری مستقل و نه بخشی از یک نمایشنامه به رسمیت شناساند.

پس از اجماع نسبی میان پژوهشگران درباره‌ی تعریف این دسته از نمایشنامه‌ها، پژوهش‌های سال‌های میانی قرن بیستم با توجه به حوادثی که بشر در قرن نوزدهم و نیمه‌ی اول قرن بیستم با آن روبه‌رو شده‌است بازمی‌گردد به ضرورت‌های اجتماعی شکل‌گیری این‌گونه از نمایشنامه‌ها و نمایش‌ها. در این مقاله‌ها ضرورت شنیدن تک‌صداهای خاموش جامعه مطرح می‌شود و همواره تحلیل‌های این‌گونه از متون، تحلیل‌های بینارشته‌ای میان مطالعات نمایشی و مطالعات اجتماعی است. از جمله پژوهش‌های مهم با محوریت این موضوع می‌توان از مقاله‌ی هلن گیلبرت[۱۱] و ژاکلین[۱۲] با عنوان «اجراهای هیبریدی در مونودرام‌های پسااستعماری» نام برد.

سابقه‌ی مطالعه‌ی ساختاری این نمایشنامه‌ها بازمی‌گردد به سال‌های پایانی قرن بیستم و سال‌های ابتدایی قرن بیست‌ویکم. زمانی‌که به‌طورکلی هنر مینیمال بیش از پیش در سرتاسر دنیا مورد استقبال قرارگرفت و این‌گونه نمایشنامه‌ها که به نوعی مینیمال به‌حساب می‌آیند با تعدد اجرا در تماشاخانه‌ها روبه‌رو شدند. در این سال‌ها بیشتر پژوهش‌ها به جنبه‌های‌ساختاری این نمایشنامه‌ها پرداخته‌اند. از جمله اولین و مهم‌ترین این پژوهش‌ها می‌توان به کتاب ***قدرت یک نفر: نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی برای نویسندگان، بازیگران و کارگردانان***[۱۳] اشاره کرد. این کتاب که توسط لوئیس کترون در سال ۲۰۰۰ منتشر شده‌است در هشت فصل به تحلیل نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی امریکایی و اجراهای آن‌ها می‌پردازد و دست به تقسیم‌بندی تماتیک و ساختاری این‌گونه از نمایشنامه‌ها می‌زند. دیگر فرد مهم در تحلیل ساختاری این‌گونه از نمایشنامه‌ها سوزان مرسون[۱۴] است. مرسون در کتاب ***نامت اینجا ثبت است: راهنمای بازیگر ـ نویسنده‌ها در اجراهای انفرادی***[۱۵] به آموزش تکنیک‌های نوشتاری و جمع‌آوری اطلاعات برای نگارش این‌گونه از نمایشنامه‌ها می‌پردازد.

در ایران اما کتابی پیرامون نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی و مونودرام چاپ یا ترجمه نشده‌است و نیز مقالات معتبری به نگارش درنیامده‌اند. چندین پایان‌نامه با موضوع مونودرام و یا موضوعاتی نزدیک به آن نظیر تک‌گویی و نقش‌های آن مورد پژوهش قرارگرفته‌اند که به‌دلیل نادقیق بودن تعریف آن‌ها از نمایشنامه‌ی تک‌نفره و مونودرام همواره الکن بوده‌اند.

از جمله‌ی این پژوهش‌ها می‌توان به پایان‌نامه‌ی نیلوفر کیانی بجستانی به راهنمایی شیرین بزرگمهر با عنوان «بررسی مونودرام و نمونه‌های آن در ایران پس از انقلاب (با تکیه بر نقالی)» اشاره کرد که طی آن پژوهشگران به تطبیق نقالی به‌عنوان یک اجرای انفرادی در بافت نمایشی و فرهنگی ایران و آنچه در غرب به‌عنوان مونودرام شناخته می‌شود پرداخته‌اند و از آنجا که تعریف دقیقی از مونودرام و انواعش ارائه نمی‌دهند تنها تلاش دارند میان شیوه‌های مختلف نقالی با مونودرام‌های غربی رابطه‌ای مخدوش ایجاد کنند.

در پژوهش دیگری با عنوان «گویش در مونودرام»، بهزاد خاکی‌نژاد به همراه منیژه محامدی، با مفروض پنداشتن این امر که کلام‌محوربودن مونودرام سبب کاهش مخاطبان این‌گونه از نمایش‌ها شده‌است، تلاش می‌کنند با معرفی و تبیین عناصر هنرهای تجسمی و گرافیک، به مقابله با فرض اولیه‌ی خود بپردازند و نقشی موثر در افزایش تماشاگران این دسته از نمایش‌ها ایفا کنند.

بحث و بررسی

کترون اجزای اصلی تشکیل‌دهنده‌ی نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی را راوی، شخصیت اصلی و دیگری غایب می‌داند. او معتقد است تعامل این سه جزء با یکدیگر سبب شکل‌گیری موقعیت نمایشی و شکل‌گیری درام در نمایشنامه‌ی تک‌شخصیتی می‌شوند (کترون، ۲۰۰۰: ۱۸). به‌گمان او در نمایشنامه‌ی تک‌شخصیتی وضعیتی برای راوی نمایشنامه به‌وجود می‌آید که در آن وادار می‌شود سکوتش را بشکند، لب به سخن باز کند و خودش یا دیگر شخصیت‌ها را شکل بدهد. راوی در این‌گونه از نمایشنامه‌ها حقایق احساسی و فیزیکی‌اش را بازگو می‌کند، آن‌ها را به نمایش می‌گذارد، رازها و درونیاتش را آشکار می‌کند و فقط در تنهایی است که این کار را انجام می‌دهد. شاید اگر شخص دیگری در کنار او بود هیچگاه لب به سخن باز نمی‌کرد و این غیبت یک شخص یا اشخاص است که سبب می‌شود او خودش را بروز دهد و کشف کند (همان: ۲۰). بنابراین همانقدر که حضور راوی در یک نمایشنامه‌ی تک‌شخصیتی اهمیت دارد، غیبت دیگری و دیگران نیز مهم هستند. دیگری یا دیگرانی که گاه راوی در جست‌وجوی آن‌هاست، گاه آن‌ها را مورد خطاب قرارمی‌دهد و گاه در نمایش فرامی‌خواندشان. اشخاصی که شاید برای تماشاگر نامرئی باشند اما برای راوی نمایشنامه قابل لمس و دیدنی هستند. راوی از طریق خیال با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند و آن‌ها را همان‌طور که در خیال خودش زیست می‌کنند برای تماشاگر نیز خلق می‌کند. کترون معتقد است دیگری غایب گاه می‌تواند خود راوی و یا آن بخشی از وجودش که آن را گم کرده‌است باشد (همان: ۲۱). هاوارد رومان[۱۷] نیز تنها شخصیت حاضر بر صحنه‌ی نمایشنامه‌ی تک‌شخصیتی را راوی می‌داند که تنها کنش اصلی این‌گونه از نمایشنامه‌ها یعنی عمل روایتگری را انجام می‌دهد. به اعتقاد رومن، راوی روایتش را برای دیگری غایب نقل می‌کند که در این روایتگری، شخصیت اصلی نمایشنامه نیز شکل می‌گیرد (رومان، ۱۹۴۴: ۴۰۲). مطابق با نظری که رومان ارائه‌می‌دهد و یافته‌های پژوهش‌های روایت‌شناسی، دیگری غایب در نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی را می‌توان همان روایت‌شنو[۱۸] در متون روایی دانست.

روایت‌شنو در متون روایی و علم روایت‌شناسی به مخاطب راوی گفته‌می‌شود که در تعامل با راوی، نظام ارتباطی واسط را شکل می‌دهد (ریموند کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۲). به اعتقاد ریموند کنان، در یک روایت به همان میزان که حضور یک راوی مهم است حضور یک روایت‌شنو نیز ضرورت دارد و تمام معیارهایی که برای طبقه‌بندی راوی انجام شده‌است درباره‌ی روایت‌شنو نیز صدق دارد. به اعتقاد جرالد پرینس[1]، روایت‌شنوها نیز به مانند راویان یا آشکارند یا مخفی و روایت‌شنوی مخفی همان مخاطب خموش راوی است درحالی‌که روایت‌شنوی آشکار کسی است که استنتاجات راوی از پاسخ‌های احتمالی، نظرهای واقعی و یا واکنش‌های او، ممکن است چهره‌ی باورپذیر به او بدهد. مطابق با نظر بسیاری از روایت‌شناسان متون روایی، در بسیاری از روایت‌ها تنها یک روایت‌شنو وجود دارد اما هستند روایت‌هایی که در آن‌ها روایت‌شنوهای مختلفی نیز وجود دارند. در یک روایت، غالبا راوی روایتش را برای یک روایت‌شنو و یا گروهی از روایت‌شنوها نقل می‌کند اما گاهی هم پیش می‌آید که یک راوی بخشی از روایت‌اش را برای روایت‌شنو اول، بخشی را برای دوم و بخشی را برای سوم و غیره روایت کند (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۷).

به‌طورکلی دیگری غایب در نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی و یا روایت‌شنوهای یک روایت، خارج از دایره‌ی شخصیت‌ها، دریافت‌کنندگان یک روایت و نیز خود راوی قرارنمی‌گیرند. روایت‌شنویی که خطاب راوی به اوست ممکن است یک گروه باشد و یا یک فرد و بر همین اساس روایت‌شنوها به دو دسته‌ی کلی روایت‌شنوهای جمعی و فردی تقسیم‌بندی می‌شوند:

۱ـ روایت‌شنوهای فردی:

این دسته از روایت‌شنوها غالبا برای راوی بسیار مهم هستند و دلیل نقل یک روایت توسط راوی، سخن گفتن با آن‌هاست. این‌گونه از روایت‌شنوها در سه دسته‌ی کلی زیر قرارمی‌گیرند:

الف) روایت‌شنو ـ شخصیت: این دسته از روایت شنوها را یکی از شخصیت‌های درون روایت تشکیل می‌دهد.

ب)روایت‌شنو ـ مخاطب: این دسته از روایت‌شنوها را فردی خارج از دایره‌ی شخصیت‌های یک روایت تشکیل می‌دهد.

ج)روایت‌شنو ـ راوی: گاهی راوی، یک روایت را خطاب به خودش نقل می‌کند و در این وضعیت یک راوی، روایت‌شنوی خود نیز به‌حساب می‌آید.

۲ـ روایت‌شنوهای جمعی:

روایت‌شنوهای جمعی یک راوی، غالبا گروهی بسیار همگن و یک‌دست هستند که اعضایشان از یکدیگر قابل تمیز نیستند اما گاهی پیش می‌آید که این روایت‌شنوهای جمعی، ناهمگن و متمایز از هم نیز باشند (پرینس، ۱۳۹۱: ۲۹). به اعتقاد پرینس در این وضعیت، روای که خطاب به روایت‌شنوهای گوناگون سخن می‌گوید ممکن است از این ناهمگنی مخاطبانش استفاده کند تا پیامش را روشنی ببخشد، امتیازاتی کسب‌کند و نظر مساعد دریافت‌کنندگان روایت را نیز به‌دست بیاورد. این گروه از روایت‌شنوها در دو دسته‌ی کلی زیر قرارمی‌گیرند:

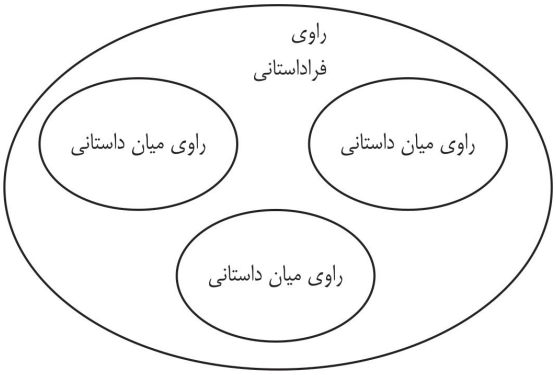
الف) روایت‌شنو ـ شخصیت‌ها: این دسته از روایت‌شنوها را شخصیت‌های درون یک روایت تشکیل می‌دهند.

ب)روایت‌شنو ـ مخاطبان: این دسته از روایت‌شنوها را افرادی خارج از دایره‌ی شخصیت‌های یک روایت تشکیل می‌دهند.

نمودار ۱ ـ انواع روایت‌شنوهای یک روایت ـ منبع (نگارندگان با تحلیل آراء جرالد پرینس)

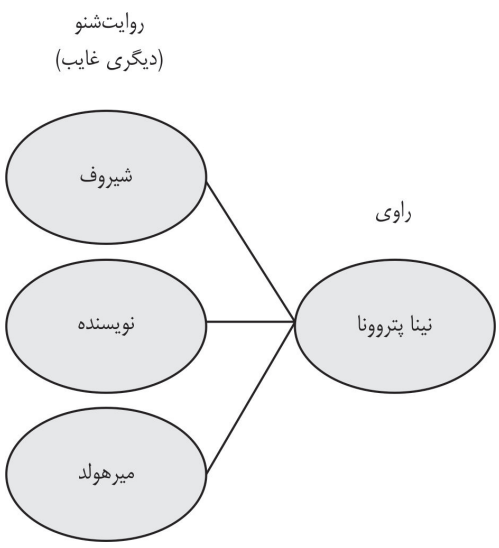
دیگری غایب در «و آنک انسان... » محمد رضایی‌راد

و آنک انسان بازخوانی اعترافات نینا پتروونا از شهادتی است که او سی سال پیش علیه واسولود امیلیوویچ میرهولد، کارگران مشهور روس تبار داده‌است. نینا که از بازیگران کارگاه میرهولد بوده‌است با دستگیری او، شهادتی علیه‌اش می‌دهد که سبب می‌شود میرهولد در زندان لوبیانکا تحت بازجویی و شکنجه قرارگیرد و دست آخر به جوخه‌ی آتش سپرده شود. در این نمایشنامه نینا در فرآیند بازسازی اعترافاتی که سی سال پیش انجام داده‌است لحظاتی درنگ می‌کند و در این لحظات است که همچون یک کارگزار اپیک دست به روایتگری از میان خاطراتش می‌زند. او در لحظات مکث و تردید میان اعترافاتش، رابطه‌ی خود با میرهولد را شرح می‌دهد. نینا که حالا در جریان بازخوانی اعترافاتش به پرونده‌های گذشته دسترسی پیدا کرده‌است آن‌ها را یکی یکی بررسی می‌کند و هرچه نمایشنامه پیش می‌رود مشخص می‌شود او خود نیز کارگزار روایتگری است و راوی اصلی این نمایشنامه، نویسنده‌ای است که دارد بر اساس اتفاق‌هایی که بر میرهولد واقع شده‌است نمایشنامه می‌نویسد. نینا در انتهای این نمایشنامه تلاش دارد از بند راوی فرادست خود یعنی نویسنده خلاص شود و روایت خود را از این واقعه آن‌گونه که هست و نه آن‌گونه که نویسنده می‌خواهد بیان کند.



نمودار ۲ ـ راویان نمایشنامه‌ی «و آنک انسان...» ـ منبع (نگارندگان)

این روایت چند راوی برای روایتگری دارد و به تناسب آن چند روایت‌شنو یا چند دیگری غایب نیز برای دریافت روایت‌های این راویان دارد. نینا به‌عنوان راوی میان‌داستانی که غالب روایتگری این روایت را به عهده دارد، روایتش را برای سه فرد بازگو می‌کند. این سه فرد همان دیگران غایب‌اند که تنها در ذهن نینا حضور دارند و نینا برای شکل‌دادن شخصیت اصلی این نمایشنامه که میرهولد است با آن‌ها تعامل می‌کند. روایت‌شنوهای نینا در این روایت، بازجویش شیروف، نویسنده و خود میرهولد هستند که در یک سیلان ذهنی و با توجه به آنچه نویسنده به‌عنوان راوی فراداستانی مداخله‌گر از بازسازی و بازگویی اعترافاتش برای او چیده است، در ذهنش حیات می‌یابند و در بخش‌هایی از نمایشنامه نیز با آن‌ها به گفت‌وگو می‌پردازد.



نمودار ۳ ـ دیگران غایب نمایشنامه «و آنک انسان...» در روایت راوی میان داستانی (نینا) ـ منبع (نگارندگان)

دیگری غایب در روایتی که نینا انجام می‌دهد، روایت‌شنوهای جمعی نیستند. او به تناوب، روایت خود را برای این دیگری‌ها نقل می‌کند. در جدول زیر می‌توان مصادیق حضور و تعامل نینا با دیگران غایب این نمایشنامه را دید.

جدول ۳- دیگری غایب در نمایشنامه «و آنک انسان... »برای راوی میان داستانی (نینا)- منبع (نگارندگان)

بخش‌هایی از نمایشنامه	شماره صفحه	توضیحات
در زبان ما هیچ چیز خودش نبود. زبان ما یه زبان رمزی بود، به‌خاطر همین هم به شعر بود، پر از استعاره و رمز و کنایه که هیچکس ازش سردرنمی‌آورد و نباید می‌آورد. رفیق واسولود امیلیوویچ که البته اون موقع هنوز می‌شد بهش رفیق گفت و هنوز به یه... **سکوت** ببخشید می‌خوام از اول شروع کنم.	۲	نینا دارد اتفاقاتی که در ۱۵ آوریل ۱۹۳۹ در ساعت پنج عصر در کارگاه اتفاق افتاده است را بعد از دستگیری‌اش برای بازجویش شیروف اعتراف می‌کند و در جریان این اعترافاتش بارها سکوت می‌کند و از نو شروع می‌کند.
ژست چی هست استاد؟ ژست بدن بر زمین سرد و خیس، در زیر باران تسمه‌ها چگونه است کازیمیر؟ ژست بدن به‌گونه‌ای که تنها یک حرکت باشه و تنها در یک حرکت، در یک ژست، معنا رو بیان کنه، نه در پیچ و تاب‌ها، نه در رعشه‌ها و تشنج‌ها و زوزه‌ها. واسولود امیلیوویچ عزیز شما خودتون به ما یاد دادید که از بازی طبیعت‌گرا دوری کنیم...		نینا در بخش‌هایی از بازسازی اعترافاتش، میرهولد در خیالش مجسم می‌شود و گاه با او به گفت‌وگو می‌پردازد و یا شروع به بازگویی روایتش از اعترافاتش برای میرهولد می‌کند. در این بین نینا از میرهولد سوالاتی نیز می‌پرسد. سوالاتی که هیچ‌وقت میرهولد که اکنون دیگری غایب است به آن‌ها پاسخی نمی‌دهد.
۱)بذارید فیلم رو ببرم جلو. در این تکه‌ها من از خطاهای متعددم حرف‌می‌زنم. بی‌توجهی به‌دستورات حزب، همدردی با روشنفکران خودفروخته، کارگرهای اعتصابی... ۲)... متوجه‌ی نکته‌ای شدم که میرهولد هم باید بی‌تردید درست در همین لحظه و همین جا بهش فکر کرده باشه و من از شما اجازه می‌خوام آقای عزیز که باوجود لحن کمی شعاری اون، اینجا بازگویش کنم و شما لطفا حذفش نکنید.	۱۲ ۱۸	نینا در این لحظات که تلاش‌دارد از روی بخش‌هایی از اعترافاتش سریع‌تر گذرکند نشان‌می‌دهد که این کار را برای کسی انجام می‌دهد که شاید برای او بخش‌هایی از اعترافاتش مهم نیست. در ادامه که هویت نویسنده و ارتباطش در دل نمایشنامه با نینا فاش می‌شود، معلوم می‌گردد روایت‌شنو و یا دیگری غایب نینا همین نویسنده است که نینا روایتش را برای او صادر می‌کند.

راوی فراداستانی این نمایش نیز روایت‌شنو و دیگری غایبی دارد. او نینا را احضارکرده و تکه‌های مختلفی از اعترافات، نامه‌ها و رمان فوئنتس را کنار هم چیده و اختیار روایتگری

آن‌ها را به‌دست نینا سپرده است تا همه‌ی این‌ها را خطاب به کسانی صادر کند. دیگری غایب نویسنده، تماشاگران نمایشی به نام تیرگی یک ذهن روشن است. او روایتش را برای آن‌ها صادر می‌کند و همین موضوع را در یادداشت‌هایی که لابه‌لای پرونده‌ها برای نینا گذاشته است بازگو می‌کند.

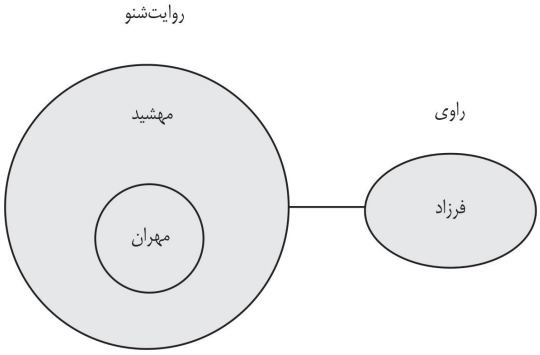
جدول ۴- دیگری غایب در نمایشنامه «و آنک انسان... » برای راوی فراداستانی (نویسنده)- منبع (نگارندگان)

بخش‌هایی از نمایشنامه	شماره صفحه	توضیحات
دیگه لازم نیست بقیه‌اش رو بخونید نینا، اما از قول من به تماشاگرهاتون بگین، اگه شد، اگه رفقای شما اجازه دادن، لطفا این نمایش دیگه رو هم ببینین. شاید از این جهت مهمه دیدن نمایشنامه‌ی «تیرگی یک ذهن روشن» که درک کنن این‌ها همه قطعاتی از یک چیز، یک قطعه‌ی بزرگ هستن...	۱۷و۱۸	نمایشنامه‌ی تیرگی یک ذهن روشن درواقع همین نمایشنامه‌ای است که در دل نمایشنامه‌ی «و آنک انسان...» ساخته می‌شود. همین روایتی است که نویسنده‌ی راوی نمایشنامه‌ی «و آنک انسان...» دارد می‌نویسد. او به نینا می‌گوید از تماشاگرها بخواهد به غیراز نمایشنامه‌ی «و آنک انسان...» به نمایشنامه‌ی «تیرگی یک ذهن روشن» هم توجهی بکنند که نویسنده تلاش‌دارد برای آن‌ها این نمایشنامه را روایت کند.

تعامل دیگری غایب و روایت‌شنوی ضمنی روایت در نمایشنامه «برلین» محمد یعقوبی

مهشید در اتاق خانه‌شان را به روی همسرش فرزاد که برهنه جلوی آینه در صحنه ایستاده است قفل‌کرده و همین امر سبب شده‌است فرزاد نتواند به اتاق برود و لباس‌هایش را بپوشد. فرزادی که تا چند ساعت دیگر یک مصاحبه‌ی تلوزیونی درباره‌ی اندیشه‌ی کثرت‌گرایی برلین دارد و جدای از آنکه مهم‌ترین نظرات برلین را با صدای بلند مرور می‌کند، تلاش دارد مهشید را نیز قانع کند تا در اتاق را باز کند. در این میان به برادر مهشید، مهران نیز تلفن می‌کند تا به نوعی آنچه میان او و مهشید رخ داده‌است را برای مهران بازگو کند و در این بازگویی، نظرات و حرف‌هایش را برای مهشیدی که در را قفل کرده نیز بیشتر روشنی بخشد. در این نمایشنامه، روایت‌شنو در لایه‌ی رویی روایت مهران است اما دیگری غایب و روایت‌شنو اصلی مهران نیست بلکه مهشید است. فرزاد دارد هرآنچه اتفاق افتاده است را برای مهران توضیح می‌دهد اما می‌خواهد به نوعی حرف‌هایش را برای بار دوم به گوش مهشید برساند. حرفایی که یک بار به او زده و سبب رنجش خاطرش شده‌است و باعث شده‌است مهشید در اتاق را به روی خودش قفل کند. در اصطلاح فرزاد دارد حرف‌هایش را به در می‌گوید تا دیوار بشنود. چرا که در میان توضیحاتی که از پشت تلفن به مهران ارائه‌می‌دهد دائم می‌گوید از چیزهایی که به مهشید گفته است هرگز پشیمان نیست و اصلا

کار غلط و اشتباهی انجام نداده‌است که بخواهد به‌خاطرش عذرخواهی کند. در این روایت، روایت‌شنوی فرعی در دل روایت شنوی اصلی قرارگرفته‌است و روایت از طریق رسیدن به گوش روایت‌شنوی فرعی است که به گوش روایت‌شنوی اصلی می‌رسد.



نمودار ۴ ــ دیگری غایب و روایت‌شنوی نمایشنامه «برلین» ــ منبع (نگارندگان)

در جدول زیر می‌توان مصادیق دیگری غایب و روایت‌شنوهای این نمایشنامه را دید.

جدول ۵- مصادیق دیگری غایب در نمایشنامه‌ی «برلین»- منبع (نگارندگان)

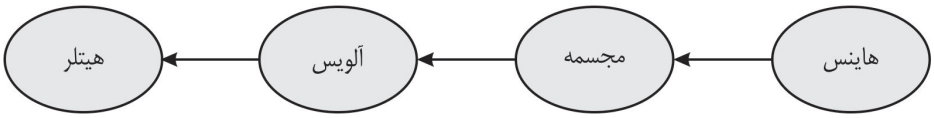
بخش‌هایی از نمایشنامه	شماره صفحه	توضیحات
واقعا برات متأسفم. برای خودم هم متأسفم. من وقتی نمی‌تونم روی تو تأثیر بذارم گه می‌خورم درباره فلسفه حرف بزنم. وقتی آدم نتونه زندگی خودش رو درست کنه گه می‌خوره ادعا کنه فلسفه می‌تونه زندگی آدم رو عوض کنه... در رو باز کن مهشید! به خدا می‌زنم در رو می‌شکونما! البته تو همین رو می‌خوای، برا همین من در رو نمی‌شکونم....	۲	فرزاد بعد از آنکه تکه‌های بحث برنامه‌ی تلویزیونی امروزش را با خود مرور می‌کند، شروع می‌کند با مهشید صحبت‌کردن و از او می‌خواهد دست از لجاجت بردارد و در اتاق خانه‌شان را باز کند.
ببین شاید مهشید الان فکر می‌کنه من اصلا باهات حرف نمی‌زنم. شاید فکر می‌کنه الکی دارم وانمود می‌کنم باهات حرف می‌زنم. لطفا تو زنگ بزن اینجا که صدای زنگ تلفن رو بشنوه و لطفا اگه نیومد که گوشی رو برداره روی پیام‌گیر پیام بذار که باورش بشه داشتیم با هم حرف می‌زدیم.	۶	فرزاد تلفنی با مهران صحبت‌می‌کند و روایت اتفاقی که برایش افتاده را برای مهران بازگو می‌کند اما مقصودش از این بازگویی، تفهیم بیشتر نظراتش به مهشید است.

حلول دیگران غایب در قالب اشیاء در نمایشنامه «شب یهودا» محمد رحمانیان

ماکس اُلریش چهل و دو ساله، افسری آلمانی است که با لباس افسران لهستانی به صحنه وارد می‌شود. صحنه، اتاقی کوچک و نامرتب در طبقه‌ی همکف ساختمانی در لهستان است. اُلریش از عملیات کنسرو که مربوط به تسخیر رادیوی آلمان توسط خود نیروهای آلمانی در لباس سربازان لهستانی است بازمی‌گردد. این خانه منزل دوست قدیمی و صمیمی او هاینس است و اُلریش طبق دستور ارتش نازی پس از این عملیات در خانه‌ی دوست قدیمی‌اش ساکن شده‌است. ماکس در ساعات اندکی که در این خانه در تنهایی سپری می‌کند، با اشیای خاک گرفته‌ی خانه ارتباط برقرار کرده و به‌طور مشخص برای مجسمه‌ی نیم‌تنه‌ای که روی میز قراردارد کیفیت عملیاتی که انجام داده‌اند را تعریف می‌کند اما رفته‌رفته به‌وسیله‌ی رادیویی که در این خانه وجود دارد و نیز تلفنی که از طرف هاینس به او می‌شود به حقیقت ماجرا و عملیاتشان پی می‌برد، که او و دیگر سربازان آلمانی در این عملیات طعمه‌ای بیش نبوده‌اند تا ارتش آلمان بهانه‌ای برای حمله به خاک لهستان پیدا کند. ماکس وقتی به این آگاهی می‌رسد که در خاک لهستان و در زیر بمباران ارتش آلمان قراردارد. در این نمایشنامه ماکس به خانه‌ی درهم و پر از اشیای هاینس قدم گذاشته است و حالا هاینس در این خانه نیست تا با هم درباره‌ی عملیاتی که انجام داده‌اند حرف بزنند و جزئیاتش را مرور کنند. ماکس تنهاست و همین تنهایی است که او را به سخن گفتن با اشیاء وامی‌دارد. اشیایی که در بخش‌های مختلف نمایشنامه نمود افراد غایب می‌شوند و ماکس با آن‌ها حرف می‌زند. یک جا عکس واگنر برایش نمود شخص واگنر می‌شود و با او حرف می‌زند و یک جا عکس هیتلر نمود شخص هیتلر. یک جا ماشین تحریر برایش نمود منشی می‌شود که گزارش عملیاتش را برای او شرح بدهد و یک جا رادیو نمود فرماندهانش. مهم‌ترین شیء روایت‌شنوی این نمایشنامه مجسمه‌ی نیم‌تنه‌ای است که روی میز قراردارد و به گفته‌ی ماکس خیلی شبیه به هاینس است. ماکس جزئیات عملیات امروز و نیز نوزده سال خدمتش به حزب ناسیونال سوسیال آلمان را برای این مجسمه شرح‌می‌دهد و همین مجسمه است که در انتهای نمایشنامه نمود پسرش آلویس می‌شود تا برای آلویس همه‌ی زندگی‌اش را درد دل کند. به‌طورکلی می‌توان اولین و مهم‌ترین دیگری غایب و روایت‌شنوی این نمایشنامه را هاینس دانست. هم او که با عدم حضورش باعث می‌شود ماکس با اشیا به سخن گفتن درآید و پس از هاینس این مجسمه است که به‌مثابه فردی که لب به سخن باز نمی‌کند و می‌تواند شنونده‌ی خوبی باشد روایت‌شنو است. پس از هاینس و مجسمه، آلویس پسر ماکس و در نهایت شخص پیشوا یعنی هیتلر، دیگران غایب این نمایشنامه هستند.

در جدول زیر می‌توان مصادیق حضور دیگری غایب در این نمایشنامه را دید.

دیگری غایب



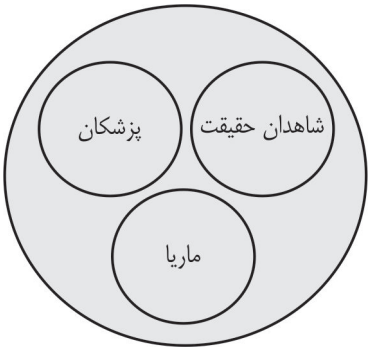
نمودار ۵ ـ دیگری غایب نمایشنامه «شب یهودا» ـ منبع (نگارندگان)

جدول ۶- مصادیق دیگری غایب در نمایشنامه‌ی «شب یهودا» ــ منبع (نگارندگان)

بخش‌هایی از نمایشنامه	شماره صفحه	توضیحات
(ماکس از روی صندلی بلند می‌شود و به سمت مجسمه می‌رود. آن را از روی زمین برمی‌دارد و نظربازانه به آن خیره می‌شود. آن را روی یک صندلی می‌گذارد و خود روبه‌رویش می‌نشیند) خب کوچولو. به‌نظرم بتونیم دوستای خوبی برای هم باشیم. این طور نیست؟ به شرط اینکه زیاد وراجی نکنی.	۶۶	در این بخش از نمایشنامه ماکس برای اولین بار متوجه مجسمه می‌شود و با او شروع به صحبت کردن می‌کند.
(رادیو را خاموش می‌کند. برمی‌گردد. چشمش به تابلو واگنر می‌افتد.) واگنر بزرگ. موسیقی‌دان بزرگ بی‌مقبره. تو این دخمه چی کار می‌کنی؟ این هاینس لعنتی چطور به خودش اجازه داده از مرد بزرگی مثل تو این‌طور هتک حرمت کنه؟...	۶۹	ماکس چشمش به تابلو واگنر می‌افتد و با او به‌عنوان یک آلمانی ناسیونال که الان تابلویش در خاک لهستان روی دیوار خانه‌ی‌هاینس آویزان است صحبت می‌کند.
(به سمت گنجه می‌رود. در طبقه‌ی بالای آن ماشین‌تحریر کهنه‌ی خاک‌گرفته‌ای می‌یابد. با زحمت آن را بغل می‌کند و روی میز می‌گذارد. دست‌هایش را به هم می‌مالد و لبخندی از سر رضایت می‌زند.) حالا باید ببینم با تو چیکار می‌شه کرد... می‌شه گزارش عملیات رو نوشت... شروع کن منشی. ماکس الریش گزارش می‌دهد. ما بر طبق نقشه‌ی قبلی ایستگاه رادیویی گلایویتس رو تصرف کردیم....	۸۰	ماکس دستگاه ماشین تحریری می‌یابد و آن را به‌مثابه یک منشی می‌بیند که شروع به گزارش دادن عملیات کنسرو و جزئیاتش می‌کند.
(در یک لحظه فانسقه‌اش را باز می‌کند و به سر مجسمه می‌کوبد. مجسمه از روی صندلی به زمین می‌افتد) تو باید مرد بشی آلویس. مثل خود من. دو سال دیگه باید بری عضو سازمان جوانان هیتلری بشی. من برای تو آرزوها دارم آلویس....	۸۸	برای ماکس، پسرش آلویس در مجسمه نمودمی‌یابد و با پسرش حرف می‌زند.
(تابلوی واگنر را از دیوار جدا می‌کند و به پشت برمی‌گرداند؛ پشت تابلوی واگنر، تصویری از هیتلر نقش بسته است) هوهو... ببین کی اینجاست! پس تو اینجا بودی و حرفای منو شنیدی و مثل یک جاسوس خودتو قایم کردی! از اینکه یکی از حواریونت رو از دست دادی ناراحتی، مگه نه؟	۹۵	ماکس وقتی با عکس هیتلر مواجه می‌شود با او شروع به حرف زدن می‌کند.

دیگران غایب و روایت‌شنو جمعی در نمایشنامه «دست‌های دکتر زمل وایس»
نغمه ثمینی

یک سال پیش از آنکه لوئی پاستور میکرب را کشف کند و از آن سخنی به میان آورد، دکتر ایگناز زمل وایس، پزشک زنان و زایمان متوجه شده بود که زنان زیادی به‌دلیل ناشسته بودن دست‌های پزشکان، پس از وضع حمل در بیمارستان‌ها جان می‌سپارند. او دائم تلاش داشت این امر را به اثبات برساند اما موفق نشد تا آنکه پزشکان او را به جنون متهم کرده و به دارالمجانین انداختند. زمل وایس یک سال پیش از کشف میکروب در دارالمجانین جان سپرد و حالا این نمایشنامه روایت مرد مرده‌ای است که عده‌ای را شاهدان‌حقیقت گرفته و داستان خودش و دست‌های آلوده‌ی پزشکان را بازگومی‌کند. زمل وایس در این نمایشنامه به‌عنوان راوی، همه‌ی کسانی‌که گفته‌ها و کشفیات او در علم را نادیده گرفته‌اند در خیالش فراخوانی می‌کند و برای آن‌هاست که دست به روایتگری می‌زند. مخاطبان او از یک دسته نیستند بلکه از آدم‌های گوناگون هستند. از پزشکان تا مردم. از همسرش ماریا تا کسی که در تیمارستان از او مراقبت می‌کرده و گاهی اوقات شکنجه‌اش می‌داده. زمل وایس در یک سیلان ذهنی همه‌ی آنهایی را که باید فرامی‌خواند تا حقایق را برای آن‌ها بازگو کند.



نمودار ۶ـ دیگری غایب نمایشنامه «دست‌های دکتر زمل وایس» ـ منبع (نگارندگان)

به‌طورکلی دیگری غایب این نمایشنامه که به‌صورت جمعی است دسته‌ای ناهمگون از تاریخ و شاهدان حقیقت که زمل وایس را نادیده گرفته‌اند، ماریا همسر زمل وایس، پزشکان بیمارستان زنان وین و تمامی پزشکان اروپا که زمل وایس آن‌ها را خونخوران بی‌رحم می‌نامد هستند. مصادیق حضور دیگری غایب و روایت‌شنوهای این نمایشنامه را می‌توان در جدول زیر مشاهده کرد.

جدول ۷- مصادیق دیگری غایب در نمایشنامه‌ی «شب یهودا» ـ منبع (نگارندگان)

بخش‌هایی از نمایشنامه	شماره صفحه	توضیحات
نام تک‌تک شما در تاریخ خواهد بود. تک تک شما خانم‌ها و آقایون، چون شما شاهدان پرده‌برداری از حقیقت خواهید بود و نیست، جز این نیست که شاهدان صادق حقیقت به‌قدر کاشفان‌حقیقت ماندگارند. به‌همین‌دلیل اجازه‌بدید پیشاپیش به همه‌ی شما و به همه‌ی حضورتون در پیشگاه حقیقت تبریک بگم.	۱	زمل وایس در خیالش انسان‌هایی را به‌عنوان شاهدان‌حقیقت در نظر می‌گیرد و برای آن‌ها از حقیقتی که کشف‌کرده‌است می‌گوید.
همسر عزیزم، همسر مهربانم... آیا میان شماست؟ آیا تو اینجایی ماریا؟ ممکنه اینجا باشی؟ ببخش. زبان من هنوز تند و تیزه و هنوز می‌بره...	۶	زمل وایس در میان جمعیتی که در خیالش به حرف‌های او گوش می‌دهند به‌دنبال همسرش می‌گردد و با او صحبت می‌کند.
نه من دارم از موضوع پرت می‌شم. این یک سخنرانی علمیه و من فکر می‌کنم تا اینجا تونستم به شما پزشکان محترم ثابت کنم که این یک سخنرانی علمی درباره‌ی آخرین یافته‌های علمی من دکتر ایگناز زمل وایسه.	۶	زمل وایس در خیالش با پزشکان گفت‌وگو می‌کند و خیال می‌کند دارد برای پزشکان یک سمینار علمی ارائه می‌کند.
تو شکنجه‌گر من، آیا یکی از همان دکتران بیمارستان زنان وین نیستی؟ یا شاید بیمارستان زنان بوداپست... پس چرا این همه شکل دست‌های تو آشناست بر من؟... (ترسیده، انگار که شکنجه‌گر مقابل اوست) خواهش می‌کنم. تنها یک سال اگر زنده بمونم، یا اگر اون مرد، لویی پاستور تنها یک سال زودتر میکروب رو کشف کنه...	۹	زمل وایس در خیالش فردی دیگر را که از او با عنوان شکنجه‌گر نام می‌برد مجسم می‌کند و از او درخواست‌هایی دارد.

نتیجه‌گیری

عدم وجود حلقه‌ی ارتباطی واسط میان راوی و روایت‌شنو در متون نمایشی، سبب به‌وجود آمدن تمایز میان متون روایی و نمایشی شده‌است. در متون روایی، راوی از طریق ارتباطی که با روایت‌شنو دارد شخصیت‌ها را شکل می‌دهد و رویدادها را پیش می‌برد اما در متون نمایشی شخصیت‌ها خود مبین خویش‌اند و از طریق ارتباطی که با یکدیگر برقرار می‌کنند رویدادها را پیش‌می‌برند. نمایشنامه‌های تک‌شخصیتی اما گونه‌ای از نمایشنامه‌ها به‌حساب می‌آیند که به‌لحاظ سطوح ارتباط روایی در حدفاصلی میان متون نمایشی و روایی قرارمی‌گیرند. در این‌گونه از نمایشنامه‌ها، شخصیت اصلی و رویدادها همچون متون راویی از زاویه دید راوی و به‌واسطه‌ی او نقل می‌شوند. راوی در این نمایشنامه‌ها روایت خود را برای دیگری غایب صادر می‌کند و دیگری غایب گاه می‌تواند شخصیت اصلی نمایشنامه و یا خود راوی باشد. دیگری غائب می‌تواند یک فرد باشد و یا یک جمع. همان‌طور که در نمایشنامه‌ی دست‌های دکتر زمل وایس دیگری غائب جمعی از شاهدان حقیقت که تماشاگران هستند، پزشکان و ماریا همسر راوی است و در نمایشنامه‌ی برلین دیگری غائب، تنها یک نفر و آن هم مهشید همسر راوی است. نکته‌ی مهم در تحلیل کارکرد دیگری غائب در این‌گونه از نمایشنامه‌ها آن است که دیگری غایب هم طرف نقل راوی است و هم دلیل نقل. چرا که اگر جز در خیال راوی حضور پیدا می‌کرد، راوی هیچگاه لب به سخن باز نمی‌کرد و این غیبت یک شخص یا اشخاص است که سبب می‌شود راوی خودش را بروز دهد و کشف کند و در دل این ابراز، شخصیت اصلی این نمایشنامه‌ها را شکل دهد. عدم حضوری که ممکن است در غالب چیزهای مختلف برای راوی تداعی شود. همان‌طور که در نمایشنامه‌ی شب یهودا در غالب اشیای مختلف برای راوی نمود پیدا می‌کند و ممکن است با عوض شدن زمان و مکان برای راوی در یک حالت مکاشفه، دیگری غائب او نیز تغییر کند. همان‌طور که در نمایشنامه‌ی و آنک انسان... این اتفاق رخ می‌دهد. روای در این نمایشنامه‌ها، رویدادهای تصور شده را جایگزین رویدادهای قابل مشاهده می‌کند و همچون نمونه‌هایی از نمایشنامه‌های ایرانی که در این پژوهش مورد تحلیل قرارگرفتند، این امر را از طریق کارکرد دیگری غایب و تعاملی که با او در طول روایت برقرار می‌کند انجام می‌دهد.

منابع

ـ پرینس، جرالد. (۱۳۹۱) ***روایت‌شناسی، شکل و کارکرد روایت***، ترجمه محمد شهبا. چاپ اول، تهران، مینوی خرد

ـ ثمینی، نغمه. (۱۳۹۳) ***تنها روی صحنه ۲: دست‌های دکتر زمل وایس***. تهران، موسسه کتاب آزاد

ـ رحمانیان، محمد. (۱۳۸۲) ***نمایشی برای تو: شامل نمایشی برای تو و ساعت بمباران***. تهران، نیلا

ـ رضایی‌راد، محمد. (۱۳۹۰) ***و آنک انسان...*** . دسترسی از طریق نویسنده

ـ ریمون ـ کنان، شلومیت. (۱۳۸۷) ***روایت داستانی: بوطیقای معاصر***، ترجمه ابولفضل حری. تهران، انتشارات نیلوفر

ـ یعقوبی، محمد. (۱۳۸۷) ***برلین***، آخرین دسترسی ۱۳۹۶/۹/۱۵، دسترسی در http: //yaghoubee. com/mohammad-yaghoubi-plays/

- Booker, M. K. (Ed.). (2015). ***Literature and Politics Today: The Political Nature of Modern Fiction, Poetry, and Drama: The Political Nature of Modern Fiction, Poetry, and Drama.*** ABC-CLIO.

- Carlson, M. A. (1993). ***Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present***. Cornell University Press.

- Carnicke, S. M. (1989), ***The Theatrical Instinct: Nikolai Evreinov and the Russian Theatre of the Early Twentieth Century***, New York, Peter Lang

- Carnicke, S. M. (2008). ***Stanislavsky in focus: An acting master for the twenty-first century.*** Routledge.

- Catron, L. E. (2000). ***The Power of One: The Solo Play for Playwrights, Actors, and Directors.*** Heinemann Drama.

- Culler, A. D. (1975). ***Monodrama and the Dramatic Monologue. Publications of the Modern Language Association of America***, 366-385.

- Dahlström, Carl E. W. L... (1968), ***Strindberg's Dramatic Expressionism***, New York: Benjamin Blom, Inc.

- Gilbert, H. , & Lo, J. (1997***). Peforming Hybridity in Post-Colonial Monodrama1***. *The Journal of Commonwealth Literature*, *32*(1), 5-19.

- Groff, E. (1959). ***Point of view in modern drama. Modern Drama***, 2(3), 268-282.

- Holmström, K. G. (1967). ***Monodrama, attitudes, tableaux vivants: studies on some trends of theatrical fashion 1770-1815*** (Vol. 1). Stockholm: Almqvist & Wiksell.

- Howard, Roman. (1944), ***Rilke's Psychodramas, Journal of English & Germanic***

Philology involvement in narrative, In Duchan et al. (Eds.)

- Kalb, J. (2001). ***Documentary solo performance: The politics of the mirrored self.*** *Theater*, *31*(3), 13-29.

- Lewis, Leopold. 30 October (1883), ***Review of The Bells, by, as performed by Henry Irving and company***, New York Times

- Merson, S. (2004). ***Your Name Here: An Actor and Writer's Guide to Solo Performance***. Star Publish.

- Parkin, A. (1973). ***Monologue into Monodrama: Aspects of Samuel Beckett's Plays. Journal of Irish Studies***, *9*, 32-41.

- Richardson, B. (1988). ***Point of view in drama: diegetic monologue, unreliable narrators, and the author's voice on stage***. *Comparative drama*, *22*(3), 193-214.

- Senelick, L. P. (Ed.). (1981). ***Russian dramatic theory from Pushkin to the symbolists: an anthology*** (Vol. 5). University of Texas Press.

- Smiley, S. (2005). ***Playwriting: The structure of action***. Yale University Press.

- Taroff, K. (2004). ***The mind's stage: Monodrama as historical trend and interpretive strategy.***

- Törnqvist, Egil. (1973), ***Monodrama: Term and Reality in Essays in Drama and Theatre,*** Amsterdam: Liber Amicorum Benjamin Hunningher Toronto Press

پی‌نوشت

1- Solo play

2- Louis Catron

۳ـ جو بونی نویسنده‌ی کتاب «نوردهی شدید: مجموعه‌ای از متن‌های اجراهای انفرادی در قرن بیستم» به‌طورکلی اجراهای انفرادی را اجراهایی برمی‌شمارد که در آن‌ها تنها یک بازیگر جلوی صحنه قرارمی‌گیرد و در یک ارتباط مستقیم و مستمر با تماشاگر به روایت یک واقعه، اجرای یک نقش و یا چندین نقش می‌پردازد.

4- Kurt Taroff

۵ـ کورت تاروف معتقد است تاریخ تکوین مونودرام به‌عنوان یک فرم مستقل تئاتری عمیقا در ارتباط با توسعه‌ی این فرم و محتوای آن در موسیقی است. او اعتقاد دارد تلاش‌هایی که ژان ژاک روسو در سال ۱۷۶۶ در موسیقی ـ تئاتر پیگمالیون انجام داده‌است بنیانی را بنا گذاشته که در سال ۱۸۱۷ مونودرام به‌عنوان یک فرم مستقل و شناخته شده ابتدا در زمینه‌ی موسیقی و بعدها در حوزه‌ی نمایش به‌حساب آید.

6- Terminology

7- Egil Törnqvist

8- Stronger

۹ـ روان‌شناسی با توجه به‌نظرات فروید این باور را در تعریف انسان به‌وجود آورد که خود (Self) به‌هیچ‌وجه حالت تثبیت شده و پایدار ندارد بلکه متحول، سیال، ناپیوسته و تکه‌تکه است. با توجه به این تعریف در فهم نویسندگان نسبت به شخصیت تفاوت ایجاد شد و آن‌ها در خَلق و برخورد با شخصیت دیگر به‌دنبال ارائه‌ی ظواهر و پوسته‌ی خارجی ذهن نبودند بلکه به جست‌وجوی انگیزه‌ها و امیال نهفته شخصیت‌ها می‌پرداختند. رویکردی که هنری جیمز آن را رئالیسم روان‌شناسانه می‌خواند.

10- Nikolai Evreinov

11- Helen Gilbert

12- Jacqueline

13- The Power of One: The Solo Play For Playwrights, Actors and Directors

14- Susan Merson

15- Your Name Here: An Actor/Writers Guide To Solo Performance

16- The Other Absent

17- Howard Roman

18- The Narratee

تحلیل جایگاه زنان در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی

حسین فرخی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۸/۰۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۱۱/۱۸

تحلیل جایگاه زنان
در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی

حسین فرخی استادیار دانشگاه هنر، دانشکده سینما و تئاتر

چکیده

بهرام بیضایی از جمله نمایشنامه‌نویسان ایرانی است که تاثیرات شگرف و عمیقی در ادبیات‌نمایشی‌ایران برجای گذاشته‌است و تقریبا در بیشتر نمایشنامه‌هایش زنان حضوری پررنگ دارند. بررسی جایگاه و نقش زنان در آثار بهرام بیضایی رویکردی است انتقادی به جامعه مردسالار، به جامعه سنتی و در حمایت از نقش زنان و مشارکت اجتماعی آنان در عصر کنونی ایران. به عبارتی در آثار بیضایی زنان باحضور مقتدرانه خود از حالت انفعالی درآمده، جامه‌ی دیگری می‌پوشند و طرح دیگری پی‌می‌ریزند. در این مقاله سعی بر آن است، جایگاه زن در نمایشنامه‌های بیضایی، جنس نگاه او به زنان آثارش که به‌نظر نگاهی متفاوت نسبت به دیگر آثار نمایشی دارد، تحلیل و بررسی شود. در این راستا، ضمن طرح سایر ویژگی‌های دیدگاه بیضایی، در جمع‌بندی نهایی به نوع نگاه ویژه ایشان به زنان در آثارش توجه شده‌است. از دیگر سو با عنایت به اینکه در اغلب نمایشنامه‌های بیضایی شخصیت زن حضوری برجسته و پررنگ دارد، به گمان نگارنده، این امر ناشی از تاثیرات جامعه‌ای است که بیضایی با نگاه تیزبین خود به آن پرداخته است. این تحقیق کیفی، توصیفی ـ تحلیلی است و در آن از منابع کتابخانه‌ای نیز استفاده شده‌است.

واژگان کلیدی: بهرام بیضایی، زن، مادر، دختر، نمایشنامه.

درآمد

پژوهش حاضر می‌کوشد با بررسی جایگاه زنان در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی تاثیرات گفتمان او را در این آثار، نقدوبررسی کرده و براساس داده‌های موجود در متن نمایشنامه‌ها به تحلیل شخصیت‌های زن نمایشنامه‌ها بپردازد. نگاه جانبدارانه نویسنده به زنان در آثارش مبتنی بر تاثیراتی است که نویسندگان و هنرمندان روشنفکر ایرانی در برخورد با این پدیده داشته‌اند. بخشی از این پذیرش گفتمان ریشه در افراط و تفریط‌هایی دارد که در فرهنگ باستانی ما و سنت‌های کهن جاری بوده‌اند و بخش دیگر برانگیخته از شرایط زیستی و نیازهای دوران مدرنیته است. زنان آثارنمایشی بهرام بیضایی از زبان، جایگاه و رفتار وکرداری متفاوت برخوردارند و به جرات می‌توان گفت با زنان در آثار دیگر نویسندگان ایرانی کاملا متفاوت هستند. این تفاوت شخصیت‌ها با زنان جامعه‌ای که نویسنده در آن زندگی می‌کند نیز کاملا مشهود است. گویی زنان نمایشنامه‌های بیضایی با حفظ بخشی از واقعیت‌های موجود، از رنگ و لعاب و پوششی خاص در گفتار و رفتار و کنش‌های اجتماعی بهره می‌برند که متاثر از نوع نگاه نویسنده به جامعه و به ویژه جامعه‌ی زنان است. درواقع بیضایی با بها دادن به زنان و توجه خاص به نقش‌آفرینی آنان و تنزل شخصیت‌های مردان، دست به هنجارگریزی زده و اسطوره قهرمان مرد و نظام مردسالارانه را شکسته است. زن آسیابان در مرگ یزدگرد، به‌عنوان نمونه‌های نخستین آثار نمایشی او، می‌تواند به نقش پررنگ زن در این نوشتار ما را رهنمون کند. در بخش نخست این نوشتار به شناخت ویژگی‌های نمایشنامه‌های بیضایی از نظر موضوعی تاکید شده‌است و چند ویژگی مهم موضوعی مطرح در نمایشنامه‌های بیضایی بیان شده‌است. در بخش دوم به جایگاه و نقش زنان در ایران نگاه شده‌است و در بخش سوم با بررسی و نقد نمایشنامه‌هایی چون عروسک‌ها، غروب در دیاری غریب، قصه ماه پنهان، پهلوان اکبر می‌میرد، هشتمین سفر سندباد، دنیای مطبوعاتی آقای اسراری، سلطان مار، دیوان بلخ، افرا یا روز می‌گذرد، فتح نامه کلات، خاطرات هنرپیشه نقش دوم و پرده‌خانه، جایگاه زنان و نوع نگاه نویسنده به آنان مورد نقدو بررسی قرارگرفته‌است و در نهایت نتیجه‌گیری شده که بیضایی در پرداخت شخصیت‌های زن در آثار نمایشی‌اش به نوعی وامدار گفتمانی است که در آن زن جایگاه ویژه‌ای دارد. این گفتمان را در مورد شخصیت‌های زن نمایشنامه‌هایش با تاکید بر جایگاه و نقش زنان در نظام‌های مردم‌سالار که زن را جنس دوم به‌شمار می‌آورد و نیز استفاده‌ی جنسی از آنان و از بین بردن تفکیک‌های دوگانه بیان می‌کند.

پیشینه تحقیق

درباره آثار نمایشی بهرام بیضایی تاکنون نقد و نظرهای بسیاری اعم از مقاله، یادداشت، کتاب و بویژه پایان‌نامه نگاشته شده‌است. اما هیچ یک از این آثار به‌طور مستقیم به «بررسی تحلیلی جایگاه زنان» در نمایشنامه‌های بیضایی نپرداخته‌اند و به‌طور موردی گاهی به تحلیل شخصیت زن در یک یا دو نمایشنامه از جمله «تحلیل شخصیت زن در نمایشنامه پرده‌خانه اثر بیضایی» نوشته شهین حقیقی (۱۳۸۸) می‌توان اشاره کرد. نویسنده در مقاله‌ی خود بر این باور است که در نمایشنامه‌ی «پرده‌خانه» شماری از زنان، زیر فشار

محرومیت‌ها و بی‌عدالتی‌هایی که دیده‌اند، دچار اختلالات رفتاری و شخصیتی هستند و در ادامه می‌نویسد: «این زنان همواره کوهی از بغض در گلو دارند» (حقیقی، ۸:۱۳۸۸).

همچنین «نقد فمینیستی نمایشنامه‌های بداهه بیضایی» نوشته فاطمه طالبی (۱۳۹۴)، پس از توضیح درباره‌ی فمینیسم و گرایش‌های آن، به دو سه اثر نمایشی و سینمایی بیضایی از جمله پرده‌خانه، ندبه و حقایق درباره‌ی لیلا دختر ادریس از منظر فمینیسم می‌پردازد و می‌نویسد: «در این نمایشنامه [پرده‌خانه] زنان همگی قبل از ورودشان به حرمسرا نام و هویت مستقل داشته‌اند که در پی کشورگشایی‌های سلطان یا به غارت رفته‌اند و یا به بهانه‌ی ایجاد صلح و آرامش به حرمسرای سلطان پیشکش شده‌اند» و در خصوص نمایشنامه‌ی ندبه می‌نویسد: «زنان در این اثر هم چون زنان پرده‌خانه، انسان‌هایی هویت باخته‌اند، زنانی که چون زنان بازی‌خانه‌ی سلطانی، نامشان در زمان ورودشان به طرب‌خانه تغییر پیدا کرده و با آنچه بوده‌اند، بیگانه شده‌اند. این هویت‌باختگی، به‌دلیل شرایط و جبری است که جامعه‌ی مردسالار بر آنان تحمیل‌کرده و آن‌ها را به‌وسیله عیاشی‌های مردان تبدیل کرده‌است» و در پایان نتیجه می‌گیرد که نگاه سلطه‌جو، تحقیرآمیز و جنسی و ابزار جامعه‌ی مردسالار به زن، از جمله مهم‌ترین مسائل فمینیستی در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی است و البته مستقل نبودن و شوریدن زنان در برابر آن برای اثبات هویت انسانی و مستقل خودشان، موضوعی است که چهره‌ای متفاوت از زن را به نمایش می‌گذارد (طالبی، ۲۴:۱۳۹۴).

برخی از مقالات نیز صرفا به کهن الگوها در شخصیت‌های نمایشنامه‌های بیضایی پرداخته‌اند، از جمله ۱۱ بازتاب اجتماعی کهن الگوی آنیموس در شخصیت‌های زن نمایشنامه‌های بیضایی، (مطالعه‌ی مورد نمایشنامه‌های پرده‌خانه و ندبه) نوشته‌ی مهسا معنوی (۱۳۹۶). مقاله‌ی یاد شده مبتنی بر اسطوره‌شناختی یونگ است و استنتاج نویسنده از مقاله‌ی نگاشته‌شده این است که: «دوگانه متقابل آنیموس و آنیما در ناخودآگاه انسان، گاه با چیرگی یکی از این دو سو در روان خودآگاه متجلی می‌شود. این تجلی می‌تواند نتیجه تعاملات فرد در ساختار جامعه و تاثیر سازمان‌ها و نهادهای ایدئولوژیک اجتماعی و فرهنگی باشد. بسیاری از این ویژگی‌های محوری زنانه از زنان پرده‌خانه و ندبه، متاثر از شرایط محیطی و استبداد حاکم به حاشیه رانده می‌شوند و با ویژگی‌های شخصیتی مردانه جایگزین می‌شوند» (جعفری، ۱۷:۱۳۹۶ و ۱۸).

همان‌گونه که در ابتدا اشاره شد، آثار نگاشته شده، بیشتر مبتنی بر رفتار و گفتار و گاه اشارتی بر روان‌شناختی شخصیت‌های آثار بیضایی است.

ناگفته نماند بهرام بیضایی از نوادر نمایشنامه‌نویسان و فیلمنامه‌نویسان و سینماگرانی است که در ایران به‌لحاظ نگاه ویژه‌اش به تاریخ و ادبیات کهن و نگاهش به زن در آثارش، از زوایای گوناگون مورد بررسی، نقد و تحلیل قرارگرفته‌است. چنانکه در این اثر به جایگاه زنان در دوازده اثر نمایشی او پرداخته شده‌است.

چهارچوب نظری

پرداختن به زن و جایگاه او در ادبیات نمایشی در ایران از مقوله‌هایی است که سخت نیازمند تامل و مطالعه‌ای عمیق است، چرا که حضور زن از دوران باستان تاکنون، نقش او در امور اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و حتی اقتصادی همواره مورد چالش و بحث‌انگیز

بوده‌است.

تاریخ اجتماعی ایران و جامعه‌شناختی زن مقوله‌ای نیست که بتوان به آسانی درباره‌ی زن، جایگاه و نقش او قضاوت کرد. زیرا در طول تاریخ می‌خوانیم که زن فراز و فرودهایی را طی کرده‌است. چه در ایران باستان و چه در دوره‌ی معاصر.

«در اوستا همه جا نام زن و مرد، در یک ردیف ذکر شده‌است و در کارهای دینی که زنان باید انجام دهند و دعاهایی که باید بخوانند، زن را با مرد، برابر شمرده است و حتی در صورتی که موبد حاضر نبود، ممکن بود زن به مقام قضا برسد و نیز در تاریخ می‌بینیم که زنانی مانند همای و پوراندخت و آذرمیدخت به مقام پادشاهی رسیده‌اند» (علوی، ۱۵:۱۳۷۸).

در فرازی دیگر از تاریخ می‌خوانیم: در دوران اشکانیان زن‌ها با مردها آمیزشی نداشته‌اند و در زندگی خارجی مردها شرکت نمی‌کردند و به‌طورکلی مقام زن نزد پارتی‌ها پست‌تر از مقام آن‌ها نزد مادها و پارسی‌ها بود (علوی، ۱۷:۱۳۷۸).

بهرام بیضایی مانند بسیاری از پژوهشگران و مورخان حق دارد تاریخ را به دیده‌ی تردید بنگرد. با این حال سرچشمه‌ی الهام بیضایی، اسطوره، حماسه، تاریخ و ادبیات کهن و عامه ایران است. حال اینکه چرا در اغلب آثار بیضایی توجه خاصی به زن می‌شود، بازمی‌گردد به دیدگاه و دلبستگی و تعلق خاطر بهرام بیضایی به تاریخ و ادبیات کهن و ستمی که در طول تاریخ به زن روا داشته‌شده‌است.

به عبارتی بیضایی در کندوکاو اسطوره‌ای، حماسی و تاریخی برآن است که گسل‌ها، شکاف‌ها و عبارات نانوشته‌ی صفحات تاریخ را کشف کند. صفحات و اوراقی که کمتر کسی به آن‌ها پرداخته است. از این منظر، دیدگاه و آراء او اگرچه مبتنی بر تاریخ و ادبیات کهن است اما رنگ و بویی معاصر به خود می‌گیرد. زیرا به اجماع نظر اغلب پژوهشگران و منتقدان، از کهن تاریخ و ادبیات طرحی نو درمی‌اندازد. سیر ادبیات نمایشی در ایران، نشان می‌دهد که از ابتدای دهه‌ی چهل به‌تدریج زن حضوری پررنگ و نقشی متفاوت‌تر در نمایشنامه ایفا می‌کند.

گرچه تغییرات و تحولات اجتماعی و نگاه حاکمیت در این فرایند بی‌تاثیر نبود اما شرایط کلی جامعه‌ی متاثر از سیر تجدد در این امر دخیل بود. هرچند، مخالفت‌هایی از موضع سنت این سوی و آن سوی، خودی نشان می‌داد.

در این میان، نمایشنامه‌نویسانی همچون غلامحسین ساعدی (گوهرمراد) و اکبر رادی، در آثار نمایشی خود، تصاویری واقعی از زن به نمایش گذاشتند. چرا که در اغلب آثار نمایشی دیگر، زن یا در حیات خلوت مردان به سر می‌برد و یا به‌طور کامل منفعل بود و نقشی نداشت. درواقع نگاه رایج جامعه، زنان را به پستوخانه کشانده بود. اما کم‌کم زن وارد عرصه‌های اجتماعی شد. بعد در کارهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی مشارکت کرد و در تصمیم‌گیری‌ها از خود اقتدار بیشتری نشان داد. بعدها حتی به مقام وزارت رسید.

در همین برهه بود که بهرام بیضایی نیز آرام‌آرام شکفت. او از همان ابتدای کار، نگاه متفاوت‌تری به زن نشان داد. زنانی که در دنیای واقعی کمتر شاهد آن‌ها بوده و هستیم. زنانی که از دل اسطوره و تاریخ سر برآورده‌اند و به «باور یونگ» زنانی «با صورت مثالی»، «مادربزرگ ازلی»، «مادر مثالی» و.... یونگ بر این باور است که «مادر مثالی» عمیق‌ترین

تجلیات روان جمعی به‌شمارمی‌آید. در آثار ادبی نیز این مادر مثالی و کهن الگو به اشکال مختلف تجلی می‌کند. گاه در چهره‌ی واقعی، مادربزرگ، نامادری، پرستار، دایه و... بروز پیدا می‌کند و گاه در چیزهایی متجلی می‌شود که بیانگر نهایت آرزوی انسان برای نجات و رستگاری است. یا در بسیاری از چیزهایی که احساس فداکاری و حرمت‌گذاری را برمی‌انگیزد، مثل آسمان، زمین، آب، شهر، دریا، ماه. گاهی نیز مادر مثالی در چیزها و مکان‌هایی تداعی می‌شود که مظهر فراوانی و باروری‌اند، مثل درخت، چشمه، گل سرخ و گل نیلوفر (یونگ، ۲۳:۱۳۷۶).

از آنجا که اغلب شخصیت‌های زن بیضایی مبتنی بر کهن الگوهای مادر مثالی و سفر قهرمان جوزف کمپل بنا شده، این پژوهش نیز به مطالعه‌ی آثار آنان نظر داشته‌است.

مشخصه‌های نمایشنامه‌های بیضایی

جهان‌بینی نویسنده

بهرام بیضایی بی‌شک یکی از نمایشنامه‌نویسانی است که در اکثر آثارش نگاه فلسفی خود را به بهترین شکل ممکن بیان می‌کند. این دغدغه دائمی نویسنده را می‌توان در پس سؤالی فلسفی چون: از کجا آمده‌ام، آمدنم بهر چه بود و اساسا پرسشگری همیشگی فیلسوفانه او درباره تاریخ و ماهیت و چیستی هستی در نمایشنامه‌هایش جست‌وجو کرد. محمدعلی سپانلو با نگاهی به آثار بیضایی می‌نویسد: «در مقابل مدرنیسم فرسی یا رئالیسم ساعدی، وجه مشخصه آثار بهرام بیضایی نگرش فلسفی در فضای تئاتر آیینی است. این نگرش به‌صورت ضربان‌های خفیفی در لفاف تمثیل پیچیده شده‌است تا جایی که بسیاری از شخصیت‌های آثار بیضایی بین اسطوره و نماد تاریخی یا اجتماعی سیر می‌کنند» (سپانلو، ۲۲۶:۱۳۶۲).

به‌نظر می‌رسد که اوج این نگاه فلسفی را باید در نمایشنامه هشتمین سفر سندباد جست‌وجو کرد. سندباد بحری در جست‌وجوی گوهر حقیقت است و تشنه لب، گرد جهان می‌گردد. دیو انسان مظلوم و مطرودی است که تصور یا تحکم ما از او دیو ساخته است. سندباد در سفر هفتم همه چیز را می‌یابد و به حقیقت می‌رسد؛ حقیقتی که از زبان برهمن، حکیم عرب، حکیم یهود، حکیم نصارا، حکیم هندی و حکیم نیپون به‌صورت‌های مختلف فرا می‌گیرد. هشتمین سفر سندباد، سفر نویسنده به هستی است، سفری فلسفی به دنیای شک و یقین و سرشار از حرف و حدیث و سخن‌های فراوان و انتظار و عشق و کشف و شهود و رمزورازهای جاودانگی بشر.

اسطوره

«اسطوره‌ها متوقف نشده‌اند، هنوز بسیاری از آئین‌ها و اسطوره‌ها را زندگی می‌کنیم».[1]

اغلب دین پژوهان و اسطوره‌شناسان اتفاق نظر دارند که جهان‌بینی بشر آغازین اسطوره‌ای بوده‌است، از این رو سرچشمه تمام تصورات انسان‌ها از جهان اساطیری است. به باور یونگ هنر والا ریشه باروری‌اش را از اسطوره و از فرایند ناخودآگاه نمادسازی گرفته‌است که قرن‌ها ادامه دارد و تجلی ازلی و ابدی روح انسان است و به اعتقاد یونگ ریشه‌ی همه آفرینش‌ها در آینده خواهد بود. نمایشنامه‌های بیضایی سرشار از نماد و

نشانه‌های اسطوره‌ای است، اگر چه در فیلمنامه‌های او نیز این ویژگی‌ها نمود بارزی دارد. اسطوره‌ها برای بیضایی در فرهنگ شرقی و ایران زمین جایگاه مهمی دارند و از آن جایی که تخصص بیضایی بازتاب اتفاقات تاریخ این مرز و بوم است، نگاه ویژه‌ای نیز به اسطوره‌ها در آثار پژوهشی در نخست و سپس نمایشنامه‌هایش دارد. سه نمایشنامه اژدهاک، آرش و کارنامه بندار بیدخش برگرفته از اسطوره‌های کهن ایران زمین هستند که طبیعی است نویسنده بر اساس نگاه و زاویه‌دید خود به آفرینش اثر دست زده است. بیضایی معتقد است این نمایشنامه‌ها بازاندیشی و روایت تازه‌ای از اسطوره‌ها هستند که بر اساس نیاز درام به شخصیت‌پردازی، فضاسازی، موقعیت‌شناسی و جزئیات درام شکل‌گرفته‌اند. در نمایشنامه ندبه نیز نوعی نگاه اسطوره‌ای وجود دارد.

«ما در قصه‌های به ظاهر کودکانه با جهانی از اسطوره سر و کار داریم که هر لحظه‌اش صاحب معنی است. پیدایش اساطیر در کارهای من در ابتدا خود به خودی بوده نه عمدی مگر جاهایی که بازخوانی و تفکر روشنفکرانه روی اسطوره بوده نظیر همین سه نمایشنامه سلطان مار، اژدهاک و کارنامه بندار بیدخش. نمایشنامه کارنامه بندار بیدخش درباره اسطوره‌ای است که اصلاً نداریم و من آن را نوشته ام و درباره کسی است که جام جهان نما را ساخته است. در تمام اساطیر ما قهرمانان همیشه قهرمان به دنیا می‌آیند. در طول تاریخ قهرمان همیشه ناخواسته در موقعیت قهرمانی قرارمی‌گیرد و این به‌خاطر علاقه وافر ما به قهرمان‌پروری است. قهرمانان لزوماً انسان‌هایی خاص نیستند و ناخواسته در موقعیت یک قهرمان قرارمی‌گیرند بی‌آنکه بخواهند یا بدانند، نظیر آرش. دیوها کسانی هستند که می‌ربایند و یورش می‌آورند و گاوها را می‌دزدند. نگاه کنید به اسطوره فریدون. زنان و گاوها در اساطیر، نماد باروری هستند همانند زنان باردار یا دم بخت. جشن نوروز به جمشید نسبت داده می‌شود چون نوروز نشان باروری است همچون ماجرای جمشید که به باروری می‌انجامد. مار در اسطوره هم تمثیل پزشکی دارد و هم به معنی کشندگی است. مار هم معنی خوب دارد و هم معنی بد. ماری که با گنج مرتبط است و ماری که کشنده است. در تورات کیفر مار این است که تا ابد باید روی زمین بخزد چون حوا را آگاه کرده‌است».[۲]

تاریخ

بهرام بیضایی بارها در مصاحبه‌ها، میزگردها و حتی یادداشت‌هایی که گفته و نوشته است به این مهم اشاره داشته‌است که به‌دنبال نقل مستقیم تاریخ نیست. او در پی کشف اوراق و صفحات گم‌گشته تاریخ است و به‌دنبال ناگفته‌ها و نانوشته‌هایی است که معتقد است گاه به سفارش حاکمان قلمی نشده‌است. به درون تاریخ می‌رود، به‌دنبال فرهنگ و ادبیات عامه مردم، کنکاش درباره زبان و مقوله‌هایی که سر به مهر هستند. نگاه بیضایی به تاریخ نیز یکی از کدهای اصلی نمایشنامه‌های اوست و آثار زیادی را در این عرصه خلق کرده‌است. در بیشتر آثار بیضایی، طرز تلقی و برداشت نویسنده به‌گونه‌ای بوده‌است که از دیدگاه او می‌توان مدعی شد که امر تاریخی یک وضعیت جعلی دارد و همواره مورد دستبرد قرارگرفته‌است. درواقع تاریخ به‌وسیله حکام زر و زور و تزویر طراحی و نوشته شده‌است. از دیدگاه بیضایی تاریخ واقعی چیزی نیست که بتوان آن را از لابلای صفحات کتاب خواند. چیزی که اینک در اختیار ماست یک امر ساختگی و جعلی است. در نمایشنامه‌های

آرش، اژدهاک، کارنامه بندار بیدخش، هشتمین سفر سندباد، سلطان مار، دیوان بلخ، مرگ یزدگرد، خاطرات هنرپیشه نقش دوم، فتحنامه کلات و... نقش نویسنده و برداشتی که از تاریخ ارائه‌می‌دهد کاملا متفاوت است. تاریخ نقش محوری دارد و نویسنده در قصه‌اش نوعی طغیان و اعتراض را در برخورد با تاریخ نشان‌می‌دهد.

«موضوع این است که طی سال‌ها به ما گفته شده که تاریخی درخشان داشته‌ایم، ملتی غیور بوده‌ایم، گفته شده که عالی همدیگر را دوست داشته‌ایم، گفته شده که با هم برادر بوده‌ایم و خیلی چیزهای دیگر. در واقعیت ولی تاریخ ـ اندکی به عکس ـ نشان می‌دهد که ما در برابر همه‌ی حمله‌ها کم و بیش یکدیگر را تنها رها کرده‌ایم. تاریخ در تمام طول نوشته‌ها و اسناد مختلفش نشان می‌دهد که ما در تمام قرون مالیات داده‌ایم، در طول تمام قرون در بدترین شرایط کار کرده‌ایم و سهم داده‌ایم تا یک بیت‌المال به‌وجود آمده که درست موقعی که به ما حمله شده اولین امیر آن را برداشته و در رفته و ما را در برابر مهاجم تنها گذاشته. تاریخ در موقع حمله‌ی مغول این را نشان می‌دهد، در حمله‌ی تیمور هم، و در حمله‌ی اعراب، و همینطور حتی حمله‌ی افغان‌ها که کوچک بودند و جزئی از ما بودند، در همه‌ی این موارد نشان می‌دهد که ما چگونه دسته دسته یکدیگر را در برابر دشمن تنها گذاشته‌ایم. احتمالا این واقعیتی است که شما نباید بگویید چون از دید مراجع رسمی مصلحت نیست.[۳]

مبارزه با ظلم وستم

از دیگر ویژگی‌های نمایشنامه‌های بیضایی، طغیان و مبارزه با شرایط موجود است. تقریباً در تمامی آثار این نویسنده، این مبارزه وجود دارد، گاهی بر علیه هیات حاکم، گاهی در برخورد با افراد دیگر. در بعضی آثار نماد ظلم، افراد هستند و دیکتاتوری فردی مطرح می‌شود و در بعضی آثار استبداد منطقه‌ای و بومی و در جایی دیگر استبداد اخلاقی و رفتاری وجود دارد. در سه نمایش عروسکی طغیان عروسک‌ها در مقابل عروسک‌گردان و یا مرشد، طغیان آن‌ها در مورد آن چیزی که از شخصیت آن‌ها به مردم ارائه شده‌است و حتی تصورات و باورهای افسانه‌ای مطرح می‌شود. در پهلوان اکبر می‌میرد، شخصیت محوری نمایش (پهلوان اکبر) به نوعی مبارزه‌ای منفی و مخفی در مقابل شرایط موجود دارد. گریز او از تصورات و باورهایی که مردم درباره وی دارند مصداق مبارزه منفی او با سیستم و شرایط روز است. در نمایشنامه سلطان مار نیز این مبارزه وجود دارد، طغیانی که از درون سیستم حکومتی آغاز می‌شود و در نهایت با مردمی شدن شاهزاده و همسرش به سرانجام می‌رسد. در نمایشنامه ضیافت نیز شبان کسی است که با باور خویش درصدد مبارزه با ظلم است. اما اشتباه او این است که هنوز شناخت عمیقی از آدم‌هایی که می‌خواهد برای آن‌ها بجنگد به‌دست نیاورده است و در نهایت مبارزه‌ای بی‌سرانجام را آغاز می‌کند. در چهار صندوق بحث استثمارفرد بر فرد مطرح است، ظلم و جوری که توسط خود آدم‌ها با دست خودشان سیطره می‌افکند و در نهایت کورسویی برای نجات آن‌ها فراهم می‌آید. در دیوان بلخ مبارزه بی‌امان گروهی جوانمرد در مقابله با سیستم حکومتی تصویر می‌شود و در پایان با رسواکردن حاکم و قاضی و اطرافیان آن‌ها به سرانجام می‌رسد. در مرگ یزدگرد نیز بقای یک خانواده و مبارزه آن‌ها برای حیات مطرح می‌شود. در خاطرات هنرپیشه نقش

دوم، مفهوم مبارزه شکلی دوسویه دارد. آدم‌هایی که در مقابل انقلابیون اجیر می‌شوند تا با صحنه‌سازی‌های کاذب، انقلاب را مخدوش کنند و در پایان می‌بینیم که بخشی از این آدم‌ها نقش دیگری را می‌پذیرند، ذوالفقار که تیر می‌خورد و جنازه‌اش در دست تظاهرکنندگان می‌چرخد و بلقیس که خرما پخش می‌کند. در فتحنامه کلات، ای بانو مظهر مقابله با ظلم و ستم و تجاوز مغول است. او با درایت و زیرکی تمام در مقابل دشمن می‌ایستد و سرانجام پیروز می‌شود.

گریز از قهرمان‌پروری

یکی دیگر از ویژگی‌ها و خصایص آثار نمایشی بیضایی بر این اصل استوار است که نویسنده اعتقادی به‌وجود قهرمان در جامعه ندارد و این اعتقاد را در چند نمایش به‌صورتی کاملاً روشن در دیالوگ‌هایش بیان می‌کند. بیضایی معتقد است جامعه‌ای که دل به‌وجود قهرمان خوش دارد، جامعه‌ای است بیمار و نمی‌توان به آن امیدی بست. در پهلوان اکبر می‌میرد، در سه نمایش عروسکی، در هشتمین سفر سندباد و... به صراحت از زبان شخصیت‌های نمایش می‌شنویم که از قهرمان بودن بیزار هستند. از دیدگاه بیضایی نباید یک فرد به‌عنوان منجی جامعه باشد، او اعتقاد دارد که ساخت و ساز جامعه باید به‌گونه‌ای باشد که نیاز به‌وجود قهرمان‌های شاخص نداشته‌باشد. اما می‌بینیم که در تمامی آثار بیضایی شخصیت‌های نمایشی هر کدام به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که در نهایت مخاطب آن‌ها را به‌عنوان قهرمان می‌پذیرد و این مغایر با دیدگاه و نظرات نویسنده است. قهرمان‌های آثار بیضایی اگرچه از قهرمان بودن بیزارند، اما در عمل و در نتیجه فرآیندهای نهایی، تبدیل به قهرمانانی بلامنازع می‌شوند. اتفاقی درست شبیه سنت و مدرنیته که هر لحظه می‌توانند یکدیگر را نقض کنند.

تکیه بر فرهنگ و روایت شرقی

تکیه بر فرهنگ شرقی در ساختار اجرایی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری نمایشنامه‌ای بیضایی را شکل می‌دهد. بخش عمده‌ای از آثار بیضایی به‌لحاظ تکنیک و ساختار از شیوه روایی شرقی بهره می‌برند. شناخت عمیق بیضایی از تئاتر ایران و شیوه‌های سنتی آن از یکسو و بهره‌وری از تئاتر ژاپن از دیگر سو این قابلیت را برای او به‌وجود می‌آورد تا بتواند در فضایی کاملاً شرقی به نقل داستان خود بپردازد. هشتمین سفر سندباد، مضحکه چهار صندوق، جنگنامه غلامان، پرده‌خانه، روایت آرش، سه نمایش عروسکی، مرگ یزدگرد، سلطان‌مار، گمشدگان، از جمله آثاری هستند که با تکیه بر فرهنگ شرقی در ساختار نمایشی نوشته شده‌اند. بیضایی حتی در آثار امروزی‌ترش همچون افرا یا روز می‌گذرد به بهترین شکل ممکن در نوع روایت و استفاده از (گفتم، گفت) و چه در شیوه اجرایی با توجه به شناخت عمیقی که از روایت شرقی دارد، تکنیک خود را به رخ می‌کشد.

ملی‌گرایی

از دیگر شاخصه‌های آثار بیضایی، تاکید بیش از حد بر حس ملی‌گرایی است. اگرچه ما همه ایرانی هستیم و به ایرانی بودن خود نیز افتخار می‌کنیم، اما در مفاهیم دینی و اخلاقی

و انسانی، تاکید بر حس ناسیونالیستی نه تنها در پیشبرد درام مؤثر نیست که در پاره‌ای اوقات نوعی نگاه ارتجاعی در اثر می‌آفریند که می‌تواند به چهارچوب اثر لطمه وارد کند. ما اعتقاد داریم که انسان و قابلیت‌های درونی و روحی و روانی و عقلانی او فراتر از حس مرزگرایی و وطن‌پرستی کاذب است. محدود کردن انسان به یک جغرافیای خاص می‌تواند یک نوع حس ناسیونالیستی افراطی در انسان به‌وجود بیاورد که حتی اگر مفهوم و معنایی عقلانی و صحیح از انسانی با مختصات جغرافیایی دیگر سرزند، نتواند آن را بپذیرد.

بازیابی هویت انسان و بازگشت به خویشتن

بیضایی یکسره در پی آن است تا به تعریف و یافتن جایگاه هویتی انسان معاصر و به خصوص انسان ایرانی برسد. یافتن جایگاه و هویت بشری. در شاخص‌ترین نمایشنامه پیچیده و فلسفی خود، هشتمین سفر سندباد، تمامی پرسش‌های بشری را از زبان سندباد بیان می‌کند. در فیلم شاید وقتی دیگر نیز به همین منوال کاراکتر اصلی فیلم به‌دنبال هویت گذشته خود می‌گردد. در پرده‌خانه با زنانی مواجه هستیم که هر کدام ریشه در گذشته‌ای دارند که سخت به آن دل بسته‌اند و در نهایت با قیام خود، تار عنکبوت موجود را می‌شکنند.

«همه‌ی آدم‌های او (بیضایی) در تلاش برای جست‌وجوی دوباره‌ی هویت خویش، می‌کوشند تا دوباره روی پاهای خودشان بایستند و به فردیت برسند. چون از مشخصات انسان مدرن این است که دارای روان فردی باشد و روی پای خودش ایستاده باشد و به تنهایی وارد تاریخ شود. مثلا آرش در ستیز با دشمنان و دوستانی که او را نمی‌فهمند و در جست‌وجوی هویت خویش از صورت یک آدم ساده، ناخواسته تحت تاثیر شرایط به شخصیت بزرگی تبدیل می‌شود و با ایثار جان خود، کاری انجام می‌دهد که بزرگ ترین پهلوانان نمی‌کنند و تمام این کارها را در پرتوی بازیابی خویش انجام می‌دهد».[۴]

زن

بولن می‌گوید: «در وجود هر زن قهرمانی نهفته است». و در ادامه می‌افزاید: «هر زنی قابلیت تبدیل شدن به یک قهرمان را به‌طور بالقوه در خود دارد، اما هر زنی این قابلیت بالقوه را بالفعل نخواهد کرد. لیکن چنانچه زنی پای در این سفر بگذارد، سفرش در دوران جدید با طرد ارزش‌های سنتی زنانه آغاز خواهد شد. صنف، وابستگی، حساسیت و عاطفی بودن به منزله کلیشه‌های زنانه، معنای واپسگرایانه و تحقیرآمیز پیدامی‌کنند» (بولن، ۱۳۹۱:۳۱۱). با نقل آنچه آمد، در گذر در سیمای زنان آثار نمایشی و حتی سینمایی بهرام بیضایی، می‌بینیم هر یک از زنان از ویژگی‌های خاصی برخوردارند. اگر چه به‌طور دقیق طبق الگوی بولن رفتار نمی‌کنند، اما سفری را آغاز می‌کنند که دگرگونه است.

اگر اغراق نکرده باشیم، زن یکی از محوری‌ترین ویژگی‌های بیضایی در نمایشنامه‌های او است. نویسنده در فیلمنامه‌هایش نیز این نقش محوری را حفظ کرده‌است. نگاه کنید به فیلمنامه‌های: آینه‌های روبه‌رو، شاید وقتی دیگر، مسافران، چریکه تارا و... دغدغه بیضایی نسبت به زنان در نمایشنامه‌هایش به نحو کاملاً بارزی مشهود است. نویسنده در تمامی آثار نمایشی خود نگاهی مثبت و طرفدارانه از زنان ارائه‌می‌دهد.

«سیمای زن در آثار بیضایی تحولی دیگریافته و زنان قهرمان او هم حامل فرهنگ

هستند و هم قهرمان؛ قهرمانی که به دوران شکست تعلق دارند؛ بنابراین هرگاه که اثری از او را می‌خوانیم، سرمان را کمی بلند می‌کنیم و می‌گوییم: ما هم زن ایرانی هستیم».[۵]

مروارید در نمایش عروسک‌ها ـ دختر در نمایش غروب در دیاری غریب ـدختر در نمایش قصه‌ی ماه پنهان ـ در این سه نمایش پیوسته درواقع نقش زن به‌گونه‌ای مطرح شده‌است که مخاطب احساس همذات پنداری شدیدی با زنان این سه نمایش می‌کند. زنانی که شرایط اجتماعی باعث شده‌است که همواره محروم و مظلوم بمانند حتی در بیان عشق و استفاده از این موهبت الهی. مادر، در نمایش پهلوان اکبر می‌میرد، زنی که تقدیر باعث می‌شود دو فرزندش رودرروی یکدیگر قراربگیرند و در نهایت با مرگ پهلوان اکبر، مادر داغدار می‌شود. مادر در این نمایش مظهری از مام وطن، مظهری ازمعصومیت و پاکی است که پس از یک عمر دربدری و انتظار سرانجام فرزند خود را نیز از دست می‌دهد. در هشتمین سفر سندباد نیز اگرچه با حضوری مردانه در اثر مواجه هستیم، اما دختر خاقان چین، شخصیت محوری دیگری است که هر چند حضوری کوتاه دارد اما بسیار تأثیرگذار است. درواقع نویسنده این شخصیت را کلیدی برای ادامه حرکت سندباد در جهت معرفت و شناخت قرارداده‌است. در دنیای مطبوعاتی آقای اسراری نیز حضور چند زن در روند داستان و ماجرا تاثیرگذار است. دختری که در تماس‌های مکرر با شیرزاد، باعث می‌شود تا او معنی و مفهوم زندگی و عشق را دریابد. در سلطان مار نیز خانم نگار نمادی از دوستی، عاطفه، محبتٍ و حقیقت‌گویی است و پیوستن او به همراه سلطان مار به مردم در پایان نمایش، دقیقاً وجه مردمی این شخصیت را بیان می‌کند. در دیوان بلخ نیز مرجان به‌عنوان یکی از شخصیت‌های محوری نمایش، نمادی از عشق و محبت و صداقت است. در مرگ یزدگرد، زن و دخترش چهره‌های تمام‌عیار اجتماع زمان خود هستند و هر دو زیر سلطه و سیطره و اسیر شرایط زیستی هستند. زنان مرگ یزدگرد تصویرگر زندگی از هم پاشیده دوره حکومت شاهان بر این سرزمین‌اند. بیضایی با ظرافت تمام جزئی‌ترین مسائل احساسی و عاطفی را در دنیای درونی یک خانواده آسیابان که نمونه‌ای از بی‌شمار خانواده‌های آن دورانند به تصویر می‌کشد و در این کالبد شکافی نقش زنان، جای تعمق بسیار دارد. بلقیس در نمایشنامه خاطرات هنرپیشه نقش دوم، یک شخصیت محوری است. زنی که به تدریج خود را بازمی‌یابد و در نهایت تبدیل به یک انقلابی تمام عیار می‌شود. زینب در نمایشنامه ندبه، از یک دختربچه ساده و ناآگاه تبدیل به یک قهرمان می‌شود؛ الگوی یک زن فداکار در مرکزیت الگوهای مادرکهن و بازگشت به هویت خویشتن به امید برپایی عدل و عدالت و انتقام‌گرفتن از عمال حکومتی. زن‌های آثار بیضایی دارای ویژگی خاصی هستند که مختص نویسنده است. در پاره‌ای از نمایش‌ها و آثار سینمایی بیضایی مثل خاطرات هنرپیشه نقش دوم و یا آینه‌های روبه‌رو، نویسنده نوعی ایثار جنسی را در شخصیت‌های زن آثارش منتقل می‌کند. بلقیس در صحنه‌ای از نمایش در حلبی‌آباد در برخورد با ذوالفقار و یک کارگر دیگر، دست به همین کار می‌زند. زن اول فیلمنامه آینه‌هایِ روبه‌رو نیز در نهایت تبدیل به یک خودفروش می‌شود. در بخشی از این فیلمنامه، دقیقاً همین کار را تکرار می‌کند. در فتحنامه‌کلات نیز شخصیت اصلی نمایشنامه زنی است به نام ای بانو. تیزهوشی، مبارزه در راه وطن و خردانديشی از نمودهای بارز این شخصیت است. ای بانو نماد مام وطن است و با ترفندها و زیرکی خاص خود در نهایت به حکومت کلات می‌رسد. ترگل در جنگنامه غلامان

نیز عاشق اسیری است که در نهایت به عشق خود می‌رسد. زنان در نمایشنامه بهرام بیضایی در قیاس با کاراکترهای مردان از جایگاه بیشتری برخوردارند و نوع نگاه نویسنده در بدترین شرایط نیز نگاهی جانبدارانه و توام با حس همذات‌پندارانه است، گویی حتی منفی‌ترین کاراکترهای مونث آثار بیضایی از یک هدیه ویژه‌ای در نزد نویسنده بهره‌ور هستند که نشان از ترحم، دوست داشتن افراطی و حتی طرفداری از جنس زن است. بخشی از این نگاه جانبدارانه به جایگاه و موقعیت شرقی زن، مادر، خواهر برمی‌گردد که اجتناب ناپذیر و احساسی است.

جایگاه اجتماعی زنان در ایران

زن باوری و آزادی و اعتماد به حضور زنان، شاید بهترین تعبیر و معادل‌هایی باشند که بتوان برای حضور و جایگاه اجتماعی زنان در ایران در نظر گرفت. امکان فرصت برابر با مردان در کار و اجتماع و سیاست، اقتصاد و همه عرصه‌های زندگی بزرگ‌ترین خواسته زنان است. خواسته‌ای که باعث می‌شود در معرفت‌شناسی، الهیات، اخلاق و فلسفه سیاسی این حضورتداوم یابد. طبیعی است که کدهای این حضور را می‌توان در عدم وابستگی تام و تمام به مردان، عدم حاکمیت تفکر سنتی و مردسالار در آثار ادبی، مخالفت با قراردادهایی که جنسیت برتر در آن را مردان شکل می‌دهند، از بین بردن تفکر غلط درباره زنان، مبارزه با نگاه سلطه‌جو و تحقیرآمیز و جنسی به زنان دید.

برای اولین بار در ایران روشنفکران ایرانی در دوره مشروطه با پدیده غرب و انقلاب کبیر فرانسه و تدوین قانون اساسی فرانسه با محوریت حقوق بشر آشنا شدند. در سال ۱۲۱۸ در زمان سلطنت محمد شاه مدارس جدید در ایران تاسیس شد. در جنبش مشروطه فعالیت‌های زنان هم بامحوریت دین و نگاه ملی‌گرایانه انجام می‌گرفت اما در عصر قاجار جنبش زنانه‌ای به معنای جریان جنسیتی وجود نداشت. در مقطع دوم مشروطه، رهبری جنبش به طبقه روشنفکر منتقل شد. زنان در آن دوره از چند همسری انتقاد کردند و به نوعی اولین حرکت‌های جنبش زنان در ایران شکل گرفت. بعدها مقوله‌ای به اسم جنبش زنان با نگرش اسلامی مطرح شد که سعی کرد با رویکرد دینی به مسائل زنان نگاه کند، نوعی دست و پا زدن در ادبیات مدرن. اساسی‌ترین عامل روی‌آوردن روشنفکران ایرانی به مسائل زنان و تساوی حقوق زن و مرد نیز بسط مدرنیسم و پیشبرد پروژه مدرنیزاسیون است. در نگاه روشنفکران، تحقق الگوی آرمانی زن مدرن در کنار سایر الگوهای توسعه غربی، یکی از لوازم توسعه و پیشرفت همه جانبه کشور است.

عامل دیگر توجه به مسئله زنان از سوی روشنفکران ایرانی، بخشی از انگیزه آنان در پیشبرد یک جنبش اجتماعی بود. احکام و مسائل نیز به‌عنوان بخشی از دین و سنت در میدان نقد و بازتفسیر روشنفکران قرارمی‌گیرد. چرا که درآمیختگی سنت و دین در ایران باعث می‌شود تا کسانی که به‌دنبال ارائه تفسیری مدرن از دین هستند با حامیان سنت درگیر شوند که بخشی از این درگیری در محدوده‌های مربوط به زنان رخ می‌دهد.

بررسی و نقد زنان در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی

سه نمایشنامه عروسکی

مروارید در نمایش عروسک‌ها با نگاه مینیاتوری نویسنده، اگرچه حضوری پررنگ ندارد اما چهره‌ای جذاب و مهربان و دوست داشتنی از او ارائه می‌شود. نمایشنامه عروسک‌ها در یک پرده اتفاق می‌افتد و در آن با شخصیتی به نام مروارید مواجه هستیم که مسیر نگرش و زندگی مردان را تغییر می‌دهد. پهلوان نمایش عروسکی به مرشد می‌گوید که دیگر حاضر نیست به جنگ با دیو برود چرا که او عاشق شده‌است. دیو بزرگ به شهر حمله می‌کند و پهلوان به‌خاطر عشق به مروارید دوباره حاضر به جنگ می‌شود و در نهایت دیو بزرگ را شکست می‌دهد.

در نمایشنامه غروب در دیاری غریب با دختری مواجه می‌شویم که سال‌هاست در انتظار آمدن پهلوانی است که مثل پهلوان‌های دیگر نیست، با دو دست شمشیر می‌زند و فریادش پشت دشمن را می‌لرزاند و تصویری رویایی از او توسط مرشد برای دختر ساخته شده‌است. دختر با پهلوان برخورد می‌کند و پهلوان از کشتن دیو حذر می‌کند چرا که می‌فهمد اجداد دیو بخت‌برگشته چقدر مورد ظلم قرارگرفته‌اند. مرشد پهلوان را می‌کشد و دختر معترض می‌شود و درنهایت دختر نیز توسط مرشد کشته می‌شود. دختر در این نمایشنامه مظهر پاکی و عشق است.

پهلوان: تو را به منزل می‌برم.

دختر: منزل عشق.

پهلوان: در این هفت روز برای تو کومه‌ای می‌سازم، اون قدر کوچک که توی اون صدای قلب منو بشنوی.

دختر: من به طرف برکه سبز می‌روم تا از اونجا گل‌های نیلوفر بیاورم.

قصه ماه پنهان در ادامه دو نمایش عروسکی پیشین است درحالی‌که جنگ دیو و پهلوان ادامه دارد و بعد هردو کشته می‌شوند و دختر و سیاه، غصه دار مرگ آن دو هستند...

دختر در این نمایشنامه جدا از مفهوم عشق و عاشقی به نوعی بین خیر و شر (دیو و پهلوان) قرارمی‌گیرد و حتی به‌خاطر عشق به پهلوان حاضرمی‌شود خواسته‌ی مسافر مبنی بر زنده‌کردن دیو و پهلوان را بپذیرد. در این نمایشنامه دختر در یک مثلث عشقی قرارمی‌گیرد. پهلوان، دختر و سیاه. ظرافت نگاه بیضایی در این است که دختر را همواره در این وضعیت براساس نگرش صادقانه و مهر انسانی ترسیم می‌کند. او اگر چه عاشق پهلوان است اما نسبت به دیو هم نگاه کینه‌توزانه‌ای ندارد و سیاه را که او را دوست دارد نیز سرزنش نمی‌کند. نوعی مهر مادرانه در شخصیت دختر جاری است. در نمایشنامه، نوعی اندوه شرقی حاکم است که بازتاب این نوع تفکر و احساس را می‌توان در شخصیت‌پردازی دختر دید. در دیالوگ‌های دختر می‌توان اوج این نوع عرفان و تفکر شرقی را دریافت.

پهلوان اکبر می‌میرد.

مادر جلوی سقاخانه دست به نیایش برمی‌دارد و برای پیروزی پسرش پهلوان حیدر بر پهلوان اکبر دعا می‌کند. پهلوان اکبر حرف‌های مادر را می‌شنود. شرط حاکم برای ازدواج

دخترش با پهلوان حیدر، شکست دادن پهلوان اکبر توسط اوست. پهلوان اکبر به مادر قول می‌دهد که حیدر برنده این رقابت می‌شود. پهلوان اکبر بازوبند پهلوانی را به می‌فروش می‌دهد تا به پهلوان حیدر بدهد. مرد سیاهپوش، پهلوان اکبر را می‌کشد. مادر هراسان به‌دنبال غریبه (پهلوان اکبر)ای است که در سقاخانه دیده است. نمایشنامه با بیان فکر و ذهن مادر ـ که درست هم هست ـ یعنی اینکه پهلوان اکبر پسرش بوده‌است، پایان می‌گیرد.

دو شخصیت زن این نمایشنامه، دختر حاکم و مادر هستند. دختر حاکم اگر چه حضور کمرنگی دارد اما به نوعی یکی از محورهای نمایشنامه است. ظاهرا زیبایی و جذابیت دختر و همینطور وابستگی او به طبقه حکومتی تعریفی متین و مثبت از این کاراکتر ارائه‌می‌دهد. پهلوان اکبر نیز عاشق این دختر است. چیزی شبیه به داستان داش آکل صادق هدایت. مادر در نمایشنامه پهلوان اکبر می‌میرد حضوری از زن رنجدیده و مظلوم این دیار است. زنی که تقدیر باعث می‌شود دو فرزندش روبه‌روی یکدیگر قراربگیرند و در نهایت با مرگ پهلوان اکبر، مادر داغدار می‌شود. مثلث عشقی پهلوان اکبر، پهلوان حیدر و دختر حاکم در یک سو و مثلث عاطفی پهلوان اکبر و پهلوان حیدر و مادر در سوی دیگر بر جذابیت درام می‌افزاید. مادر در این نمایش مظهر مام وطن، معصومیت و پاکی است که پس از یک عمر دربدری و انتظار، فرزندش پهلوان اکبر را که سال‌ها پیش گمشده‌است دوباره از دست می‌دهد. دختر حاکم اگر چه اکنون از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است اما در نظر پهلوان اکبر نماد و سمبل ایلیاتی‌هاست. مادر و دختر هردو در نمایشنامه، جایگاه زنان ساده و پاک و صمیمی را پیدا می‌کنند.

هشتمین سفر سندباد

سندباد در بازگشت از آخرین سفرش به شهر توسط شعبده‌باز و کاتب متهم به فرصت‌طلبی می‌شود. آن‌ها می‌گویند که او در زمان جنگ برادرانش را تنها گذاشته تا به ثروت اندوزی مشغول شود. سندباد به دفاع از خود می‌پردازد و علل تمامی سفرهایش را بیان می‌کند. سفر اول در طلب گنج بوده که عاشق دختر خاقان چین می‌شود. سفر دوم در طلب عشق است اما دختر خاقان چین می‌میرد. سفر سوم برای یافتن خوشبختی، سفر چهارم یافتن همای سعادت و در ادامه برای کشف حقیقت. حالا سفر هفتم تمام شده و شعبده باز او را به سفرهشتم می‌خواند. مرگ.

بیضایی معتقد است تنها در گوشه‌نشینی و ریاضت و عبادت و اعتکاف نمی‌توان حقیقت را دریافت. سندباد با همین نگرش نویسنده است که در کوران حوادث مفهوم زندگی را درک می‌کند. در نگاه دخترخاقان چین مفهوم عشق را می‌فهمد، در گرسنگی روی دریا طعم فقر را می‌چشد، در ظلم و ستم‌هایی که بر مردم روا می‌دارند مفهوم عدالت را می‌یابد و در سالوس بازی درباریان به مفهوم حکومت می‌رسد. شعبده باز درواقع همان دنیای هفت خط زندگی است. دنیایی که در آن انسان‌ها به دنیا می‌آیند، رشد می‌کنند، دست و پا می‌زنند و سقوط می‌کنند یا به پیروزی می‌رسند.

عزیمت، تشرف و بازگشت، سه عنصر اصلی سفر اصلی کمبل بر اساس نظریه «یونگ»، می‌تواند رهنمون مناسبی برای سفر سندباد بویژه هشتمین سفر سندباد بیضایی باشد. گرچه بیضایی در سخنرانی خود اشاره کرده‌است که من تصور نمی‌کنم عمدا به اسطوره‌ها

و آیین‌ها پرداخته باشم، این‌ها از متن تراویده است؛ اما ژوزف هندرسن در مقاله‌ای با عنوان «اساطیر باستانی و انسان امروز» خاطر نشان می‌کند: «اساطیر قهرمانی از حیث جزئیات بسیار متفاوتند، اما هر قدر بیشتر به بررسی آن‌ها می‌پردازیم بیشتر به شباهت ساختمانیشان پی می‌بریم همه آن‌ها یک الگوی جهانی دارند، هر چند که توسط گروه یا افرادی ابداع شده‌اند که هیچ‌گونه تماس مستقیم فرهنگی با یکدیگر نداشته‌اند» (یونگ، ۱۵۸:۱۳۵۲).

نمایشنامه هشتمین سفر سندباد اگر چه نمایشی به شدت مردانه است و اگر چه در میان آثار بیضایی یکی از پیچیده‌ترین و فلسفی‌ترین آثار قلمداد می‌شود، اما حضور زن در این نمایشنامه نیز حضوری مهم و قابل توجه و اثربخش است. دختر خاقان چین در یک تابلوی نمایشنامه حضور دارد اما این حضور بسیار تأثیرگذار است. از همین جاست که سندباد، شخصیت محوری نمایشنامه، تغییر می‌کند و سرشت و جوهر او دچار استحاله می‌شود. دختر خاقان چین نماد و نشانه شناخت، معرفت و عشق است. هم اوست که برای سندباد معرف همای سعادت است و راز خوشبختی را بیان می‌کند. در جایی از زبان سندباد می‌شنویم که دختر خاقان چین کسی است که رنگین‌کمان چشمانش سندباد را نشانه رفته است و سندباد هرگز در تمامی زندگی‌اش آوازی به طراوات صدای دختر نشنیده است. عناصری که بی‌آنکه شعاری در دل نمایشنامه باشد با حضور این کاراکتر بیان می‌شود. در برخورد سندباد با دختر خاقان چین است که سندباد معنی و مفهوم عشق را می‌فهمد. حضور و بیان آرام و ملایم دختر خاقان چین یکی از خاص‌ترین نوع حضور زنان در آثار بیضایی است. سندباد سفر اولش را به قصد یافتن گنج می‌رود اما عاشق دختر خاقان می‌شود و در سفر دوم که برای به‌دست‌آوردن عشق می‌رود، دختر مرده است. این عدم حضور و مرگ دختر نیز یکی از زیباترین حمایت‌های بیضایی از کاراکتر غائب و در عین حال تأثیرگذار است. عظمت این غیبت زمانی تعریف بارزتری پیدا می‌کند که در نهایت سندباد حتی بعد از گرفتن پاسخ سؤالات پیچیده و فلسفی زندگی‌اش، به آرامش نمی‌رسد و سفر هشتم یعنی مرگ آغاز می‌شود. اینجاست که عدم حضور زن در این فضا معنای واقعی خود را پیدا می‌کند.

دنیای مطبوعاتی آقای اسراری

شیرزاد، جوانی شهرستانی است که به‌عنوان حروفچین در دفتر مجله ایران مصور کار می‌کند. برادرزاده مدیر یکی از نوشته‌های او را می‌خواند و به اسم خودش در مجله چاپ می‌کند. شیرزاد معترض می‌شود و مدیر قول‌می‌دهد در شماره بعد اصلاح کند اما با استقبال مخاطبین از داستان همه چیز عوض می‌شود و شیرزاد را با کمی پول ساکت می‌کنند. نوشته‌های شیرزاد باعث معروف شدن آقای اسراری می‌شود. دختر دانشجویی برای مصاحبه به مجله می‌آید. شیرزاد خودش را به جای آقای اسراری معرفی‌می‌کند و این رابطه ادامه‌پیدامی‌کند تا روزی که با اسراری در دفتر مجله مواجه می‌شود. شیرزاد مجله را ترک می‌کند و می‌خواهد داستان‌هایش را به چاپ برساند اما هیچ ناشری قبول نمی‌کند. در نهایت شیرزاد دوباره از اول آغاز می‌کند.

دختر دانشجو شاخص‌ترین کاراکتر زن در این نمایشنامه است. کاراکتری که با توجه به

جایگاه اجتماعی‌اش از یکسو و دانشجوی هنر بودنش از سوی دیگر می‌تواند توقع مخاطب را از او بالا ببرد. او باوجود اینکه بعدتر می‌فهمد که شیرزاد خود را به جای آقای اسراری معرفی کرده‌است و حتی اخراج شیرزاد از دفتر مجله، باز هم رابطه خود را با او حفظ می‌کند و سعی دارد به نوعی سنگ صبور او باشد و باعث می‌شود تا شیرزاد معنی و مفهوم زندگی و عشق را دریابد. بیضایی در این نمایشنامه دفاع ویژه‌ای از این کاراکتر نمی‌کند و تقریبا او را در همان شرایطی که جامعه معاصر برایش تعریف کرده‌است رها می‌کند. ضمن اینکه سعی می‌کند مخاطب را در برخورد با کارا کتر دختر تا حدودی منفعل کند. شاید این نوع نگاه را از زاویه‌ای دیگر بتوان جانبدارانه تلقی کرد. به عبارت دیگر ما در نمایشنامه‌های بیضایی با کاراکترهای منفی زن مواجه نیستیم. شاید منفی‌ترین کاراکتر زن بیضایی را باید در نمایشنامه افرا یا روز می‌گذرد شازده بدرالمولوک بجوییم که آن هم توجیهات خاص خود را دارد.

سلطان مار

خانم نگار، دختر وزیر، بعد از مرگ پادشاه با پسر پادشاه که در قالب مار است ازدواج می‌کند. پسری که با تولدش در این قالب باعث مرگ پدر شده و فرصت خوبی برای وزیر فراهم آمده تا از طریق این وصلت، حکومت را در دست بگیرد. درخلوت دختر و پسر پادشاه، پسر راز جلد مار را برای دختر می‌گوید. دایه به دختر می‌گوید که جلد مار را بسوزاند تا پسر پادشاه برای همیشه راحت شود. دختر این کار را می‌کند و پسر ناپدید می‌شود. دختر مسیری طولانی را طی می‌کند تا بالاخره پسر را بین دیوها می‌یابد. در بازگشت به شهر، داروغه که خود را درجلد سلطان مار معرفی کرده‌است رسوا می‌شود. شهر به آرامش برمی‌گردد و پسر و دختر به درون جامعه می‌روند تا در میان مردم زندگی کنند.

پسرشاه و خانم نگار ثمره یک دوره بی‌فرزندی شاه و وزیرندکه پس ازسفارش درویش به خوردن سیبی از درختی خاص در باغ دیوان، به‌دنیا می‌آیند و رشد می‌کنند و بزرگ می‌شوند و طبق گفته درویش باید با یکدیگر ازدواج کنند. دختری که پدرش وزیر حکومتی است، طبیعی است که در محیطی خاص رشد و نمو پیدا می‌کند. دنیای ساده و بی‌غل و غش او در تضاد کامل با روش و نوع نگاه پدرش است. پدر از هر مناسبتی برای سیاست و قدت بهره می‌برد و رابطه او با پادشاه در دیالوگ‌های آغازین نمایش خصلت‌های زیاده خواهانه‌اش را بروز می‌دهد. دختر ابتدا قصد دارد با خنجری پسر را بکشد اما وقتی با او تنها می‌ماند او را پسری بسیار زیبا می‌یابد. عاشق چهره واقعی سلطان مار می‌شود. وقتی که پیش‌تر او را در غالب مار می‌بیند سعی می‌کند با رابطه‌ای که با داروغه برقرار می‌کند، بر علیه سلطان مار قیام کند اما در نهایت به رمزوراز عشق با سلطان مار پی میبرد. دختر وزیر در برش‌هایی از متن به‌نظر فرصت‌طلب می‌آید و برایش مسئله شخصی در اولویت قرارمی‌گیرد اما به مرور زمان و با مواجه شدن با واقعیت‌های اجتماعی، سیاست‌های پدر، خیانت‌هایی که دور و برش را احاطه کرده‌اند، سفیران جابلقا و جابلسا و نابسامانی‌ها، مسیر زندگیش را عوض می‌کند و تصمیم به مبارزه می‌گیرد. بی‌اطلاعی‌اش از سیاست و جامعه او را به تفکر وامی‌دارد و در مسیر، از ناآگاهی و دنیای محدود دخترانه‌اش با خواب وخیال و رویا تبدیل به زنی فعال و هوشمند و مبارز می‌شود. خانم‌نگاری که در صحنه‌ای

از نمایشنامه به داروغه پیشنهاد می‌دهد که حاضر است با او عهد ببندد مشروط بر اینکه داروغه با او از شهر فرار کند، به‌دنبال کشف حقیقی عشق می‌گردد و در این مسیر پر پیچ و خم از همه چیز می‌گذرد. این تغییر رویه خانم نگار و عشقی که سلطان مار در او می‌بیند در کنار فساد و کاستی‌های سیاسی و زدوبندهای درباری و حکومتی، محرکی اثر بخش می‌شود تا سلطان مار از پیله بیرون بیاید. واکنش خانم‌نگار در پاره‌های آغازین ارتباط او با سلطان مار بیشتر به یک بازی کودکانه می‌ماند برای دختری که در دربار بزرگ شده‌است، اما به تدریج تجربه‌های زیستی اطراف خانم نگار در کوتاه‌ترین زمان ممکن او را تبدیل به شخصیت دیگری می‌کند که سرشار از یکدلی و یکرنگی و سادگی است. وقتی سلطان مار از پوسته‌اش خارج می‌شود مسیر تازه‌ای از زندگی او آغاز می‌شود. گویی تاکنون در جلد مار همه چیز به یک بازی و افسون پیوند خورده است و سوزاندن جلد سلطان مار توسط نگار مقابله با یک سری سنت‌های پوسیده است که شهامت و جسارتی می‌خواهد که تا کنون کسی آن را نداشته‌است.

خانم نگار: اگر هزار جلد دیگر هم داشته باشید، می‌سوزانم. من تو را این‌طور که هستی می‌خواهم.

خانم نگار: من نمی‌توانستم با دو نفر زندگی کنم. زندگی با هر یک خیانت به دیگری بود. من با یکی عهد شکستم تا با دیگری برای همیشه بمانم (متن نمایشنامه. صص ۷۲ و۷۴).

بدینسان خانم نگار از یک کاراکتر ساده و معمولی توسط نویسنده به مرحله‌ای می‌رسد که موتور متحرک ماجرا می‌شود و این اتفاق نمی‌افتد مگر اینکه بپذیریم نگاه نویسنده از همان ابتدا به‌گونه‌ای طراحی شده‌است تا به‌صورت کاملا جانبدارانه کاراکتر زن را در جامعه مردسالار نمایشنامه‌اش آنقدر برجسته کند تا در نهایت تمامی جابجایی و طغیان بر علیه شرایط موجود را با هدایت او به سرمنزل مقصود برساند.

سلطان مار: من بدون این هیبت هیچم.

خانم نگار: یک بار امتحان کن.

سلطان مار: اینها مجذوب قدرتند. اگر بدانند که من مردی مثل دیگر مردمم، بدانند که قدرتی فوق دیگران ندارم، برایشان مسخره می‌شوم، بازیچه می‌شوم.

خانم نگار: یک آدم برای زنده ماندن جلد مار می‌پوشد. این انسانی نیست.

سلطان مار: غیرانسانی ماری است که به‌خاطر حکومت لباس انسانی می‌پوشد (همان ص۳۴).

خانم نگار فاصله بین قصر پادشاهی و کلبه‌ای کوچک را در فاصله‌ای طی‌می‌کند که به‌نظر می‌رسد مسیری است توام با ارفاق کامل نویسنده به دانش و معرفتی فوق‌العاده و شناختی که حداقل ابزارش در سیر داستانی این نمایشنامه روال عادی را طی نمی‌کنند و این باور و هوشمندی و در بخش دیگر گذشت و معرفت و رسیدن به مرحله‌ای عرفانی در یک ساختار باورپذیر و منطقی قرارنمی‌گیرد. باید پذیرفت که بخش مهمی از این شخصیت‌پردازی و رسیدن خانم نگار به این قله رفیع، ناشی از نگرش جانبدارانه نویسنده از کاراکتر خانم نگار در نمایشنامه است.

دیوان بلخ

قاضی و دستیارش پاسی از شب گذشته با لباس مبدل در شهر متوجه اخاذی گزمه‌ها و شبگردها می‌شوند. دستیارش ابوالقاسم با کلانتر و میرشب و گزمه‌ها همراه است و سعی دارد مانع از دستورات قاضی شود ولی قاضی کارش را انجام می‌دهد. از آن پس قاضی محاکم را در حضور مردم برگزار می‌کند. کلانتر و ابوالقاسم به قصد انتقام با توطئه‌ای قاضی را برکنار می‌کنند و ابوالقاسم قاضی می‌شود... عیاران کم و بیش در سطح شهر مبارزه می‌کنند. سلمان و خواهرش مرجان با رفتن پدرشان زیتون بازرگان به سفر تنها شده‌اند. ابوالقاسم، میرشب و کلانتر سال‌هاست که درصدد به‌دست آوردن مرجان هستند. قاضی می‌میرد و حکومت کسانی را که به علت مرگ قاضی مغازه‌هایشان را بسته‌اند از شهر بیرون می‌کند. دامنه ظلم هر روز بیشتر می‌شود. دارو دسته کلانتر شبانه به خانه زیتون بازرگان حمله می‌کنند. سلمان و مرجان فرار کرده و به خانه ایوالقاسم پناه می‌برند. قاضی (ابوالقاسم) و کلانتر رو در روی هم قرارمی‌گیرند. مرجان تن به ازدواج با ابوالقاسم نمی‌دهد و آن‌ها با شهادت دروغین عمال کلانتر حکم به سنگسارکردن مرجان می‌دهند. مرجان فراری داده می‌شود. زیتون بازرگان از سفر برمی‌گردد. خدابخش افشاگری می‌کند و به‌دست دارودسته کلانتر کشته می‌شود. سلیم و حیدر، دو تن از عیاران با نقشه‌ای کلانتر و میرشب را به خانه پیرزن برای دیدن مرجان می‌کشانند. آن دو را مست کرده و لباس‌های زنانه می‌پوشانند و در صندوقی می‌کنند و روز بعد در میدان شهر رسوایشان می‌کنند. عیاران در مقابل حکومت می‌ایستند.

در نمایشنامه تاریخی دیوان بلخ نیز با شخصیت مرجان روبه‌رو هستیم، زنی که نمادی از عشق و محبت و صداقت است. مرجان دختر بازرگان مشهور شهر است که پدر برای تجارت او را به همراه برادرش سلمان در شهر گذاشته است. در اینجا نگرش نویسنده در آغازین اثر وابستگی تام و تمام کاراکتر زن به سیستم پدرسالارانه است. دختری در ناز و نعمت که همه چیز برایش آماده است و با رفتن پدر گویی پوسته حمایتی دختر فرومی‌ریزد و از این پس گرگانی هستند که با چشم‌های دریده‌شان به صف ایستاده‌اند برای غارت دختر. مرجان در مقابل هوس و خودخواهی کلانتر، ابوالقاسم و میرشب مقاومت می‌کند و آرام‌آرام متوجه جایگاه خود می‌شود. با وجود زندانی‌کردن برادرش و تهمتی که به او می‌زنند و حکم سنگسار برایش صادر می‌کنند، می‌ایستد، مبارزه می‌کند و در نهایت پیروز می‌شود. در مسیر این شکوفایی هم هر گز کدها و لایه‌هایی از شخصیت‌پردازی این کاراکتر بیان نمی‌شود که این مراحل و پختگی مرجان را دریافت کنیم. مرجان توسط عیاران نجات داده می‌شود و نمایشنامه با سرانجامی خوش به پایان می‌رسد. خودباوری و رشد و شکوفایی مرجان صرفا از طریق واکنش‌های اجتماعی و برخورد او با چهره عریان جامعه و فسادها و تزویر و خودکامگی است که شکل می‌گیرد. اگر چه دیوان بلخ بواسطه فضای تاریخی‌اش و همینطور مدت زمان طولانی، بیشتر یک نمایشنامه مردانه است، اما حضور مرجان و چند زن دیگر در نمایشنامه به نوعی باز هم تکرار نگاه نویسنده و جنس زنان و مثبت دیدن این کاراکترهاست.

پرده‌خانه

زنان بازی‌خانه حرمسرای شاه با ورود نوعروسی به نام نوسال، گویی دوباره خود را در چهره او بازآفرینی می‌کنند و هر کدام به یاد گذشته دردناک خود و اینکه به‌عنوان پیشکشی به سلطان مغول هدیه داده شده‌اند می‌افتند. در این حرمسرای بزرگ دو دسته از زنان حضور دارند، عده‌ای که فقط همسران بی‌شمار شاه هستند و عده‌ای که علاوه بر این به هنری نیز آراسته‌اند. گلتن تقریبا بزرگ حرمسرا و سرپرست بازی‌خانه است. صدگیس، ریحان، نارگل، لولی، عسل، تترخانم، شادی، ایلناز و صنم از دیگران زنان شاخص این بازی هستند. در طول نمایشنامه با هرکدام از این زنان آشنا می‌شویم و علت افتادن آن‌ها را به این حرمسرای سلطانی می‌شنویم. به‌تدریج عقده‌ها واگشایی می‌شود و سرانجام با رهبری گلتن و با اجرای یک نمایش، سلطان مغول را می‌کشند و با برداشتن مهر سلطان، همه زنان و غلامان و کنیزان از حرمسرا خارج می‌شوند.

پرده‌خانه نمایشنامه‌ای است که در آن حضوری زنانه دیده می‌شود. شخصیت‌های اساسی و محوری این نمایشنامه زنان هستند، زنانی که هریک به دلایلی در این خراب آباد حضور دارند. پرده‌خانه کامل‌ترین نمایشنامه بیضایی است که زنان در آن موضوع محوری دارند و به مفهوم مطلق کلمه درباره زنان است. در پرده‌خانه با زنانی روبه‌رو هستسم که هرکدام جایگاه خاصی تا قبل از ورود به حرمسرای مغول داشته‌اند. عموما در جنگ‌ها پس از شکست حکومتیان، زنان توسط سپاه فاتح به اسارت برده می‌شدند. آن‌ها در این شرایط دچار تغییر هویت می‌شدند. حالا در موقعیت جدید، زنی که پیش از این در دربار حاکم یا شاهی دیگر بانوی قصر بوده یا دختر پادشاه، باید تبدیل به کالای دست دوم شود. وجود آن‌ها به تنهایی اعتبار ندارد و صرفا به اعتبار شاه است که نفس می‌کشند و زنده‌اند. نامی تازه باید بر خود بگذارند و با افسوس به گذشته پرافتخار خویش نگاه کنند. مبارزه می‌کنند و قربانی می‌شوند تا سرانجام به پیروزی برسند. در پرده‌خانه با زنی به نام صدگیس برخورد می‌کنیم که جام زهر می‌نوشد تا دیگران بتوانند راه مبارزه را درپیش بگیرند. زنان به بند کشیده شده‌اند و مانند زندانیان غذایی دارند و جایی برای خوابیدن و اگر نوبتی به آنانی که زیباترند و جوانتر برسد، شبی نیز در اتاق سلطان مورد کامجویی جنسی سلطان یا درباریان دیگر قرارمی‌گیرند. در پرده‌خانه با نمونه کاملی از یک نمایشنامه کاملا فمینیستی روبه‌رو هستیم. اثری که به تعبیری زندان زنان است در یک سیاهچال بسته و مردسالارانه و بیضایی به‌واسطه موقعیت مکانی که خلق می‌کند می‌تواند یک سره به تمامی مولفه‌های موجود در نگرش فمینیستی بپردازد و گویی بستری فراهم آمده است تا نویسنده همه ابزارهای لازم را داشته‌باشد تا بتواند تمامی کدهای مورد نظر این نگاه را به درون صحنه بریزد. در پایان نمایش گلتن برای به‌دست آوردن آزادی و حقوق از دست رفته دوستانش از خون سلطان نیز نمی‌گذرد و با کشتن او انتقام همه ستم‌های رفته بر زنان در طول تاریخ را می‌گیرد. بیضایی سعی فراوان دارد تا استثماری که در طول تاریخ بر زنان روا شده را در قالب شخصیت‌هایی چون گلتن، نوسال، صدگیس و دیگران روایت کند. رنج‌ها و دردها، نگاه یکسویه، فقر و تنگدستی، برده داری، مهاجرت، سوءاستفاده جنسی، زن بارگی سلاطین، دزدی و غارت زنان را به بهترین شکل ممکن فریاد بزند و مخاطب را وادار کند تا با این زنان

همذات‌پنداری کند. اوج نگاه جانبدارانه بیضایی از زنان را باید در پرده‌خانه به تماشا نشست.

خاطرات هنرپیشه‌ی نقش دوم

در اوج سال‌های قبل از پیروزی انقلاب اسلامی و در بحبوبه درگیری‌ها و تظاهرات، داستان نمایشنامه خاطرات هنرپیشه نقش‌دوم شکل می‌گیرد. زنی به نام بلقیس در یک گروه اجیر شده حکومتی قرارمی‌گیرد که به همراه دیگران هر روز در نقشی ظاهرشده و به تظاهرات می‌پردازند. به مرور اتفاق‌هایی شکل می‌گیرد که باعث می‌شود بلقیس متحول‌شده و درپایان به استحاله برسد.

بلقیس، شخصیت اصلی نمایشنامه‌ی خاطرات هنرپیشه‌ی نقش دوم از ویژگی‌های خاصی برخوردار است. روند تحول شخصیتی او باعث می‌شود تا بتوانیم این کاراکتر را در نمایشنامه‌های بیضایی به‌لحاظ شخصیت‌پردازی در جایگاه مهمی قراردهیم. او از جمله زن‌هایی است که کمتر در جامعه بروز و ظهور پیدا می‌کنند. بلقیس در کودکی به نوعی توسط پدرش فروخته شده‌است و بعد از آن فاجعه، مسیر زندگی‌اش عوض شده‌است. ابتدا به‌عنوان مالکیت جنسی در فرایندی که جامعه مردسالار تعریف می‌کند و پدرانی که به‌خاطر پول دخترشان را مانند کالا در اختیار مردان پولدار قرارمی‌دهند، قرارمی‌گیرد و سپس باز هم در ازای پول و این بار به‌خاطر گذران زندگی در اختیار مطامع سیاسی و حزبی قرارمی‌گیرد. روند تکاملی کاراکتر در این مرحله است که معنی پیدا می‌کند؛ در بستر اجتماع و در جایی که هر روز باید یک رنگ عوض کند. یک روز دانشجوی طرفدار سیستم، یک روز کارگر، یک روز کارمند و روزی دیگر طیف و طبقه‌ای دیگر. بلقیس هویت خود را به مرور زمان از دست داده‌است. در کودکی یک جور و در بزرگسالی به‌گونه‌ای دیگر و حالا که مجبور است هر روز یک نقش بازی‌کند در مسیر هویت‌های گوناگون قرارگرفته‌است. با عدم ایستایی در باور خود، مدام درصدد یافتن هویت واقعی خود است. بلقیس شخصیت محوری نمایش است و مهم‌ترین کاراکتر و موتور متحرک داستان است. او در طول نمایشنامه به معرفت و شناخت عمیقی از زندگی و هستی می‌رسد و به تدریج خود را بازمی‌یابد و در نهایت تبدیل به یک انقلابی تمام‌عیار می‌شود. بیضایی در این نمایشنامه برخورد زن با اجتماع را به ظرافت تمام طراحی و بیان‌کرده‌است. بلقیس از یک سیاهی‌لشکر اجتماعات خیابانی تبدیل به زنی می‌شود که حالا دیگر نمی‌خواهد همچون عروسک در اختیار دیگران باشد. در پایان بلقیس تبدیل به بازیگر نقش اول می‌شود و حتی در کنار او خبری از یکی مردان همراهش نیست و نویسنده به تمام و به‌صورت کامل زن را در صدر قرارمی‌دهد. بلقیس حتی به مرحله‌ای فراتر از یک قهرمان می‌رسد و به نوعی در صحنه حلبی‌آباد حاضر است ایثار جنسی کند و تنش را در اختیار کارگری قراردهد. چیزی که تا پیش از آن برایش امری مقدس بوده‌است. او حتی آگاهی‌هایی را که به مرور کسب می‌کند در اختیار مردان دیگر قرارمی‌دهد و به نوعی سعی‌دارد آن‌ها را نیز متحول کند. از ذوالفقار می‌خواهد تا با او یکی شود و از یکدلی با او سخن می‌گوید. سرانجام با بازگشت ذوالفقار و آگاهی یافتن او و تاثیراتی که بلقیس در ذوالفقار می‌گذارد، او به سوی مرگ کشیده می‌شود. مرگی آگاهانه در مسیر مبارزه‌ای که حالا بلقیس در نقطه مقابل شروع تظاهرات پیدا کرده‌است.

فتحنامه کلات

توی‌خان و توغای‌خان دو سردارِ مغول پس از تاراج بر سرِ شمارِ کشته‌ها و افتخارات جنگ میانشان کینه می‌افتد. توی‌خان، توغای را به کلات می‌خواند تا با هم به بزم نشسته و دل از کینه بپردازند؛ در بزم، هر دو دسیسه می‌کنند تا دیگری را بکشند. توغای، توی‌خان را اسیر می‌کند و دستور می‌دهد که جامه زنانه تنش کرده و در شهر بگردانند و در خندق گردن بزنند. توی‌خان امّا در لحظه گردن زدن از شلوغی استفاده کرده و از زیر تیغ می‌گریزد و خود را پنهان می‌سازد؛ ولی کسی بو نمی‌برد. جلّاد و دوستاقبان از بیمِ جان می‌گویند که او را کشته‌اند. سردارانِ توی‌خان از کلات می‌گریزند و به ییلاق پیشِ ای بانو می‌روند تا خبر از دست شدن کلاتَ و مرگ توی‌خان را به وی بدهند. ای بانو سرداران را به وصل وعده می‌دهد تا کلات را، که شهر پدری اوست و سالیانی پیش‌تر تسلیم توی‌خان شده بود، باز پس گیرد... سپاه ای بانو با شش توی خان‌پوشِ دروغین بر شش دروازه کلات فرود می‌آید و هراس در دل توغانیان می‌افکند. جنگ با ترفَندی به سود سپاه ای بانو می‌گردد، کلات سقوط می‌کند و ای بانو از راهِ پنهانی به مقرّ حکومت می‌رسد و همراه سرداران و در جامه توی‌خان، توغای را در بند می‌کند. توغای به این پندار که توی‌خان از میان مردگان بازگشته، می‌گوید که عاشق ای بانو بوده. ای بانو چهره می‌گشاید و توغای که خنجری از سردارانِ ای بانو ربوده خود را در پایش می‌کُشد. و اینک شهر از آنِ ای بانوست. زمان در این نمایشنامَه دوره تازش مغولان است و مکان قلعه‌ای است به نام کلاَت. در این اثر هم اسطوره مغول و اسطوره مقاومت، محور داستان قرارگرفته‌است و تمامی رویدادهای روایت بر این اساس بازخوانی می‌شود. شاه پیرنگ داستان، با حمله مغولان و غارت آنان چینش شده‌است.

آی بانو زن قدرتمند این نمایشنامه در بطن و متن روایت و محور آن قرارگرفته‌است که براساس «تک اسطوره» کمبل، ای بانو از رهگذر شگردها با ذکاوت و هوش بی‌نظیر خود از یک سو و با شجاعت و ایثار مثال‌زدنی‌اش در کلات در حد یک قهرمان عمل می‌کند و کلات را از دست مغول‌ها نجات می‌دهد. هرچند که بیضایی می‌گوید که تمایلی به قهرمان‌پروری ندارد اما ای بانو یک قهرمان بلامنازع است. در این نمایشنامه نیز بسان خاطرات هنرپیشه نقش دوم با وسوسه جنسیتی مواجه هستیم. موضوعی که در نگرش فمینیستی نوعی استفاده ابزاری از زن محسوب می‌شود اما نویسنده در فتحنامه کلات از آن برای متحدکردن سرداران در جنگ استفاده می‌کند. نوعی نگرش توجیه‌گرایانه که در آن هدف وسیله را توجیه می‌کند؛ هرچند کاراکتر ای بانو با این وعده و وعید و زیرکی در رفتار، در پایان نمایشنامه همچنان از اقتدار و صلابت برخوردار است و ناجی‌کلات لقب می‌گیرد. کاراکتر ای بانو چند ساحتی و پیچیده است. در این نمایشنامه آی بانوزنی است که همه‌ی عاشقانش را که جنگاوران و مردان سرآمد روزگارند، دور هم جمع می‌کند و به جنگ کسی می‌رود که مظهر نفرت و پلیدی‌هاست. فتحنامه کلات از الگوهای پیچیده‌تری در نمایش دراماتیک درافتادن با قدرت بهره می‌برد. در این نمایشنامه تنش اولیه میان دو صورت مختلف از قدرتی واحد (توی‌خان و توغای‌خان) رخ می‌دهد. درواقع پیش از دخالت هر نیروی خارجی، غریبه، خودشان به جان یکدیگر می‌افتند و رخنه را برای نابودی‌شان ایجاد می‌کنند.

زن، زیبایی و عشق را می‌توان در کاراکتر ای بانو به بهترین شکل ممکن دید. نوعی

زیرکی هوشمندانه که در نهایت در یک بازی نمایشی همه چیز را به نفع خو به پایان می‌رساند. دقیق‌تر، جسورتر، شجاع‌تر و زیرک‌تر از تمامی کاراکترهای زنی که بیضایی در آثارش آفریده است.

افرا یا روز می‌گذرد

افرا دختری از طبقه متوسط جامعه با برادر دانش‌آموزش در محله‌ای در تهران زندگی می‌کند. او که معلم است و باید به تنهایی بار زندگی را به دوش بکشد، در این محله با آدم‌هایی مواجه می‌شود که هرکدام به نوعی سعی دارند از تنهایی او و زن بودنش سوءاستفاده کنند. او در خانه شازده خانم از بازمانگان قجر نیز کار می‌کند و به پسر شازده خانم، چلمن میرزا، درس می‌دهد. پسری که به نوعی عقب افتادگی ذهنی دارد. شازده خانم می‌خواهد افرا را به عقد پسرش چلمن میرزا درآورد ولی افرا نمی‌پذیرد و می‌گوید پسر عمویی دارد که با او نامزد است. شازده‌خانم برای افرا پاپوش درست‌می‌کند و به او تهمت دزدی می‌زند. مردان دیگر محله نیز که به نوعی درصدد سوءاستفاده از این ماجرا هستند سعی‌می‌کنند خود را به افرا نزدیک کنند. بالاخره بی‌گناهی افرا با کمک سرکارخادمی ثابت می‌شود. افرا شخصیت محوری نمایشنامه است که در محاصره آدم‌های محله قرارگرفته‌است. اینجا دیگر زن و مرد فرق ندارد، انگار یک مجموعه و سیستم است که می‌خواهند مثل گرگ‌ها بره‌ای را شکار کنند. از دوچرخه‌ساز لمپن تا مشاور املاکی و پسر شازده و صاحبخانه و بقال... همه در تلاشند تا افرا را به مالکیت خود درآورند. در این مسیر تمامی تله‌ها را می‌گذارند از تهمت دزدی تا هر حیله و ترفند دیگر که افرا را به زانو درآورند. نمایشنامه افرا و شخصیت زن آن در نقطه مقابل فتحنامه کلات و ای بانو است. افرا زن مظلومی است که در عصر کنونی می‌خواهد روی پای خودش بایستد بی‌آنکه ارزش‌ها و اعتبار و جایگاه اخلاقی زنانه‌اش به خطر بیفتد. بیضایی در این نمایشنامه زن را به‌عنوان یک عنصر مظلوم و ضعیف اما در عین حال مقاوم در برابر جامعه مردسالارانه به نمایش می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

نگاه بیضایی به زنان آثارش برانگیخته از سلطه‌جویی و تحقیر اجتماعی و خانوادگی و جنسی مردان به زنان است. نگاهی که در نمایشنامه مرگ‌یزگرد و پرده‌خانه و خاطرات هنرپیشه نقش دوم به زیباترین شکل ممکن بیان می‌شود. این نگاه در بعضی از نمایشنامه‌های بیضایی در صدد اثبات بی‌چون و چرایی قدرت و تیزهوشی و زیرکی و خودباوری زنان است. مطرح‌کردن خطرات موجود در راه و مسیر زنان و به‌وجودآوردن موقعیت‌هایی که در جوامع درگیر آن هستند به‌گونه‌ای طراحی می‌شود تا زنان بتوانند با اراده و توانایی خود به مقابله بپردازند. در نمایشنامه افرا یا روز می‌گذرد با نمونه‌ای از زنان آثار بیضایی برخورد می‌کنیم که در کمال متانت و با صبوری و آرامش در مقابل تمامی توطئه‌های دیگران می‌ایستند. در اجتماعی که تقریبا ریشه در نگرش‌های مردسالارانه و مالکیت مردان نمایشنامه دارد، او نمونه‌ای از یک زن صبور و دردمند و در عین حال مبارز را به نمایش می‌گذارد. در فتحنامه کلات با شیرزنی به نام ای بانو روبه‌رو هستیم که با زیرکی و هوشمندی تمامی سرداران همراه با توی‌خان و توغای‌خان را به زانو درمی‌آورد. مروارید در نمایش عروسک‌ها با نگاه مینیاتوری نویسنده، اگر چه حضوری پررنگ ندارد اما چهره‌ای جذاب و مهربان و دوست داشتنی از او ارائه می‌شود. دختر در این نمایشنامه مظهر پاکی و عشق است. نوعی مهر مادرانه در شخصیت دختر در نمایشنامه غروب در دیاری غریب جاری است. در نمایشنامه قصه ماه پنهان نوعی اندوه شرقی حاکم است که بازتاب این نوع تفکر و احساس را می‌توان در شخصیت‌پردازی دختر دید. در دیالوگ‌های دختر می‌توان اوج این نوع عرفان و تفکر شرقی را دریافت. مادر در نمایش پهلوان اکبر می‌میرد، زنی است که تقدیر باعث می‌شود دو فرزندش رودرروی یکدیگر قراربگیرند و در نهایت با مرگ پهلوان اکبر، مادر داغدار می‌شود. او در این نمایش مظهری از مام وطن، مظهری از معصومیت و پاکی است که پس از یک عمر دربدری و انتظار سرانجام فرزند خود را نیز از دست می‌دهد. نمایشنامه هشتمین سفر سندباد اگرچه نمایشی به شدت مردانه است و اگر چه در میان آثار بیضایی یکی از پیچیده‌ترین و فلسفی‌ترین آثار قلمداد می‌شود، اما حضور زن در آن حضوری مهم و قابل‌توجه است. دختر خاقان چین در یک تابلوی نمایشنامه حضور دارد اما این حضور بسیار تأثیرگذار است. ازهمین‌جاست که سندباد، شخصیت محوری نمایشنامه، دچار تغییر شده و اساسا سرشت و جوهر او دچار استحاله می‌شود. دختر خاقان چین نماد و نشانه‌شناخت، معرفت و عشق است. هم اوست که برای سندباد معرف همای سعادت است و راز خوشبختی را بیان می‌کند در جایی که از زبان سندباد می‌شنویم که دختر خاقان چین کسی است که رنگین‌کمان چشمانش سندباد را نشانه رفته است و سندباد هرگز در تمامی زندگی‌اش آوازی به طراوات صدای دختر نشنیده است. در نمایشنامه دنیای مطبوعاتی آقای اسراری، دختر دانشجو شاخص‌ترین کاراکتر زن است. کاراکتری که با توجه به جایگاه اجتماعی‌اش از یکسو و دانشجوی هنر بودنش از سوی دیگر می‌تواند توقع مخاطب را از او بالا ببرد. او باوجود اینکه بعدتر می‌فهمد که شیرزاد خود را به او به جای آقای اسراری معرفی کرده‌است و حتی اخراج شیرزاد از دفتر مجله، باز هم رابطه خود را با او حفظ می‌کند و سعی دارد به نوعی سنگ صبور او باشد و باعث می‌شود تا شیرزاد معنی و مفهوم زندگی و عشق را

دریابد. خانم نگار در سلطان مار از یک کاراکتر ساده و معمولی، توسط نویسنده به مرحله‌ای می‌رسد که موتور متحرک ماجرا می‌شود، او فاصله بین قصر پادشاهی و کلبه‌ای کوچک را در فاصله‌ای طی می‌کند که به‌نظر می‌رسد مسیری است توام با ارفاق کامل نویسنده به دانش و معرفتی فوق‌العاده و شناختی که حداقل ابزارش در سیر داستانی این نمایشنامه روال عادی را طی نمی‌کنند و این باور و هوشمندی و در بخش دیگر گذشت و معرفت و رسیدن به مرحله‌ای عرفانی در یک ساختار باورپذیر و منطقی قرارنمی‌گیرد واین اتفاق نمی‌افتد مگر اینکه بپذیریم نگاه نویسنده از همان ابتدا به‌گونه‌ای طراحی شده‌است تا به‌صورت کاملا جانبدارانه کاراکتر زن را در جامعه مردسالار نمایشنامه‌اش آنقدر برجسته کند تا در نهایت تمامی جابجایی و طغیان بر علیه شرایط موجود را با هدایت او به سر منزل مقصود برساند. در نمایشنامه تاریخی دیوان بلخ نیز با شخصیت مرجان روبه‌رو هستیم، زنی که نمادی از عشق و محبت و صداقت است. مرجان دختر بازرگان مشهور شهر است که پدرش برای تجارت او را به همراه برادرش سلمان در شهر گذاشته است. در اینجا نگرش نویسنده در آغازین اثر وابستگی تام و تمام کاراکتر زن به سیستم پدرسالارانه است؛ دختری در ناز و نعمت که همه چیز برایش آماده است. با رفتن پدر گویی پوسته حمایتی دختر فرو می‌ریزد و از این پس گرگانی هستند که با چشم‌های دریده‌شان به صف ایستاده‌اند برای غارت دختر. مرجان در مقابل هوس و خودخواهی کلانتر، ابوالقاسم و میرشب مقاومت می‌کند و آرام‌آرام متوجه جایگاه خود می‌شود.

بیضایی در پرده‌خانه سعی فراوان دارد تا استثماری که در طول تاریخ بر زنان روا شده را در قالب شخصیت‌هایی چون گلتن، نوسال، صد گیس و دیگران روایت کند؛ رنج‌ها و دردها، نگاه یکسویه، فقر و تنگدستی، برده‌داری، مهاجرت، سوءاستفاده جنسی، زن بارگی سلاطین، دزدی و غارت زنان را به بهترین شکل ممکن فریاد بزند و مخاطب را وادار کند تا با این زنان همذات‌پنداری کند. اوج نگاه جانبدارانه بیضایی را باید در پرده‌خانه به تماشا نشست.

بلقیس، شخصیت اصلی نمایشنامه‌ی خاطرات هنرپیشه‌ی نقش دوم از ویژگی‌های خاصی برخوردار است. روند تحول شخصیتی او باعث می‌شود تا بتوانیم این کاراکتر را در نمایشنامه‌های بیضایی به‌لحاظ شخصیت‌پردازی در جایگاه مهمی قراردهیم. او از جمله زن‌هایی است که کمتر در جامعه بروز و ظهور پیدا می‌کنند. بلقیس از یک سیاهی لشکر اجتماعات خیابانی تبدیل به زنی می‌شود که حالا دیگر نمی‌خواهد همچون عروسک در اختیار دیگران باشد. در پایان بلقیس تبدیل به بازیگر نقش اول می‌شود و حتی در کنار او خبری از مردان همراهش نیست و نویسنده به تمام و به‌صورت کامل زن را در صدر قرارمی‌دهد. بلقیس حتی به مرحله‌ای فراتر از یک قهرمان می‌رسد و به نوعی در صحنه حلبی‌آباد حاضر است ایثار جنسی کند و تنش را دراختیار کارگری قراردهد. چیزی که تا پیش از آن برایش امری مقدس بوده‌است. او حتی آگاهی‌هایی را که به مرور کسب می‌کند در اختیار مردان دیگر قرارمی‌دهد و به نوعی سعی دارد آن‌ها را نیز متحول کند. از ذوالفقار می‌خواهد تا با او یکی شود و از یکدلی با او سخن می‌گوید. سرانجام با بازگشت ذوالفقار و آگاهی یافتن او و تاثیراتی که بلقیس در ذوالفقار می‌گذارد، او به سوی مرگ کشیده می‌شود. مرگی آگاهانه در مسیر مبارزه‌ای که حالا بلقیس در نقطه مقابل شروع تظاهرات

پیدا کرده‌است.

بیضایی در آثارش نگاه ویژه‌ای به زنان دارد، به‌طوری‌که می‌توان تغییر جانبدارانه‌ی زن را در نوشته‌هایش آشکارا دید. زن‌های نمایشنامه‌های بیضایی چه در عرصه شخصی، عشق، تعلق خاطر به مردی و یا محدوده‌های زندگی شخصی خود و چه در عرصه‌های وسیع‌تر، خانواده، شهر، محله و کشور حضوری قدرتمند و تأثیرگذار دارند. و از نیروهای اطرافشان به خوبی استفاده می‌کنند. ای بانو در فتحنامه کلات در حد یک سوپر قهرمان عمل می‌کند. آنان حضوری متفاوت دارند، گاه بسیار افسانه ای، رمانتیک و مینیاتوری مثل سه نمایشنامه عروسکی، هشتمین سفر سندباد، گاه دارای وجوه اجتماعی بیشتر مثل خاطرات هنرپیشه نقش دوم، افرا یا روز می‌گذرد و گاه تاریخی مثل فتحنامه کلات، مرگ یزدگرد و دیوان بلخ. در هرحال نگاه بیضایی جانبدارانه و توام با نوعی حس احترام و ارادت قلبی است. زنان در نمایشنامه بهرام بیضایی در قیاس با کاراکترهای مردان از جایگاه بیشتری برخوردارند و نوع نگاه نویسنده در بدترین شرایط نیز نگاهی جانبدارانه و توام با حس همذات‌پندارانه است و گویی حتی منفی‌ترین کاراکترهای مونث آثار بیضایی از یک هدیه ویژه‌ای در نزد نویسنده بهره‌ور هستند که نشان از ترحم، دوست‌داشتن افراطی و حتی طرفداری از جنس زن است. بخشی از این نگاه جانبدارانه به جایگاه و موقعیت شرقی زن، مادر، خواهر برمی‌گردد که اجتناب‌ناپذیر و احساسی است.

منابع

ـ بولن، شینورا. (۱۳۹۱) **نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی**. ترجمه آذر یوسفی، تهران، مرکز انتشارات روشنگران و مطالعات زنان

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۴۲) **سه نمایشنامه عروسکی**. تهران، خیام.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۴۲) **پهلوان اکبرمی میرد**. تهران، نگاه.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۴۵) **دنیای مطبوعاتی آقای اسراری**. تهران، بهار.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۴۷) **دیوان بلخ**. تهران، نگاه.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۵۰) **هشتمین سفر سندباد**. تهران، روزبهان.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۶۱) **سلطان مار**. تهران، تیراژه.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۶۲) **فتحنامه کلات**. تهران، دماوند.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۶۲) **خاطرات هنرپیشه نقش دوم**. تهران، دماوند.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۷۲) **پرده‌خانه**. تهران، روشنگران.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۸۶) **افرا یا روز می‌گذرد**. تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

ـ ثمینی، نغمه. (۱۳۸۷) **تماشاخانه اساطیر**. تهران، نشر نی.

ـ حقیقی، شهین. (۱۳۸۸) **تحلیل شخصیت زن در نمایشنامه پرده‌خانه اثر بهرام بیضایی**، پژوهش‌نامه ادب حماسی.

ـ دوبوار، سیمون. (۱۳۸۰) **جنس دوم**، ترجمه قاسم صنعوی. تهران، توس.

ـ رایانی‌مخصوص، مهرداد. (۱۳۷۵) **سیمای زن در آثار بیضایی**. تهران، سینما تئاتر.

ـ سپانلو، محمدعلی. (۱۳۶۲) **نویسندگان پیشرو ایران**. تهران، کتاب زمان.

ـ طالبی، فاطمه. (۱۳۹۴) **نقد فمینیستی نمایشنامه‌ای بهرام بیضایی**، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی(۳). ۱۴۸-۱۲۳

ـ علوی، هدایت‌الله. (۱۳۷۸) **زن در ایران باستان**. ج ۳، تهران، هیرمند.

ـ فرخی، حسین. (۱۳۸۶) **نمایشنامه‌نویسی در ایران**. تهران، فرهنگستان هنر.

ـ کمبل، جوزف. (۱۳۸۷) **قهرمان هزار چهره**، ترجمه شادی خسرو پناه. مشهد، گل آفتاب.

ـ معنوی، مهسا. **بازتاب اجتماعی کهن الگوی آنیموس در شخصیت‌های زن نمایشنامه‌های بیضایی** (موردی نمایشنامه‌های پرده‌خانه و ندبه)، زن در فرهنگ و هنر(۲) ۱۸۴ـ۱۶۵

ـ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۲) **انسان و سمبل‌هایش**، ترجمه ابوطالب صارمی. تهران، امیرکبیر.

ـ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۶) (چهار صورت مثالی)، ترجمه پروین فرامرزی. ج ۳، مشهد، به نشر.

پی‌نوشت

۱ـ سخنرانی بهرام بیضایی در دانشگاهUCLA. لس آنجلس. امریکا. ۲۰۱۶

۲ـ (همان)

۳ـ (همان)

۴ـ سخنرانی قطب‌الدین صادقی در مراسم بزرگداشت بهرام بیضایی، تهران، ۱۳۸۵

۵ـ سخنرانی شهلا لاهیجی در مراسم بزرگداشت بهرام بیضایی، تهران، ۱۳۸۵

مطالعه تطبیقی تعزیه شهادت امام حسین(ع) براساس سه نسخه متفاوت (الکساندر خوجکو، محمدحسن رجائی‌زفره‌ای، حسن صالحی‌راد)

محمدحسین ناصربخت ■

فرهاد بردباری (نویسنده مسئول) ■

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۷/۲۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۱۲/۲۰

مطالعه تطبیقی تعزیه شهادت امام حسین(ع) براساس سه نسخه متفاوت (الکساندر خوجکو، محمدحسن رجائی‌زفره‌ای، حسن صالحی‌راد)

محمدحسین ناصربخت
استادیار دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر

فرهاد بردباری
دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه شاهد

چکیده

تعزیه در لغت به معنای سوگواری و عزاداری و برپاداشتن یادبود عزیزان درگذشته است. اما در اصطلاح به نوعی نمایش مذهبی با آداب و رسوم و سنت‌های خاص گفته می‌شود. معمولاً در نمایش آیینی تعزیه، نسخه‌های متفاوتی از یک مجلس وجود دارد که در سرتاسر کشور ایران پراکنده است. نویسندگان این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی به سراغ تعزیه شهادت امام حسین(ع) بر اساس سه نسخه الکساندرخوجکو، رجائی‌زفره‌ای و صالحی‌راد که متعلق به زمینه‌ها (اقالیم) و دوره‌های تاریخی مختلف هستند رفته و با توجه به اهمیت موضوع (شهادت امام حسین(ع)) و بازتاب آن در بیشتر نسخه‌های شبیه‌خوانی)، سه مجلس ذکر شده را با استفاده از روش‌های پیشنهادی در مطالعات تطبیقی مورد بررسی قراردادند و در نهایت برای ایشان این نتیجه حاصل شد که در این نسخه‌های متفاوت، بیست و چهار رویداد مشترک وجود دارند که سیزده مورد آن در سه نسخه و یازده مورد آن در دو نسخه از مجالس تعزیه‌ی مورد مطالعه به‌وقوع می‌پیوندد و همچنین از سی و هفت رویداد غیرمشترک می‌توان یاد نمود که به‌صورت پراکنده در هر نسخه روی می‌دهد و وجه تمایز هر نسخه را با نسخه دیگر نمایان می‌سازد.

واژگان کلیدی: تعزیه، مجلس شهادت امام حسین(ع)، مطالعات تطبیقی، نمایش آیینی، نسخه، زمینه

درآمد

تعاریف تعزیه از منظر پژوهشگران این عرصه

علی‌اکبر دهخدا در لغت‌نامه خود در برابر کلمه تعزیه به این معانی اشاره می‌کند و تعزیه را این‌گونه تعریف می‌نماید: «سوگواری، عزاداری؛ تعزیت و برپاداشتن عزای حضرت سیدالشهدا صلوات‌الله‌علیه و روضه‌خوانی و شبیه و آن هر نمایشی است منظوم توسط عده‌ای از اهل فن و با موسیقی که بعضی مصائب اهل‌بیت علیهم‌السلام را مصور سازند» (دهخدا، ۱۳۶۵: ۷۶۷). اما عنایت‌الله شهیدی در کتاب پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی... در مورد اولین کسی که تعریفی جامع از تعزیه ارائه‌کرده بیان می‌دارد: «ظاهراً نخستین بار دکتر محمدجعفر محجوب از تعزیه تعریف و توصیف کرده‌است... برخی از نویسندگان مقالات و کتب تعزیه، تعریف و توصیف محجوب را عیناً یا با اندکی تغییر و تصرف در کلمه‌ها، در نوشته‌های خود آورده‌اند» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۸۵). از منظر محمدجعفر محجوب: «معنی لغوی تعزیه با معنی اصطلاحی آن تفاوت دارد. تعزیه در لغت به معنی سوگواری و عزاداری و برپاداشتن یادبود عزیزان درگذشته است؛ لیکن در اصطلاح به نوعی نمایش مذهبی با آداب و رسوم و سنت‌های خاص اطلاق می‌شود و به خلاف معنی لغوی آن غم‌انگیز بودن شرط حتمی آن نیست، ممکن است گاهی خنده‌آور و شادی‌بخش نیز باشد. گو اینکه این نوع نمایش‌ها در آغاز کار به‌منظور یادآوری مظلومیت شهیدان دین و مذهب بر پا شده و نوع فرحزای آن بعدها و در نتیجه تکامل این هنر بدان مزین گشته است» (محجوب، ۱:۱۳۴۶). به اعتقاد بهرام بیضایی اگر با یک نگاه موشکافانه و دقیق به تعزیه نگریسته شود متوجه می‌شویم که: «تعزیه تنها نشان‌دهنده یک قصه مذهبی ساده نیست؛ محور اصلی این نمایش‌ها ماجرای تسلیم و زندگی در برابر پایداری و نابودی است. جنگ خیر و شرّ یا حق و ناحق و ایستادگی به‌خاطر اعتقاد به عدالت آسمانی مطرح است و قهرمانان نمایش نابودی را بر زندگی در زیر سلطه غاصبان و جابران ترجیح می‌دهند» (بیضایی، ۱۲۹:۱۳۹۰). به‌طورکلی می‌توان چنین تعریفی از تعزیه یا شبیه‌خوانی، به آن مفهومی که در میان ایرانیان به‌کار می‌رود، ارائه داد. «تعزیه رفتاری است آیینی ـ نمایشی که با ساخت و پرداختی تاریخی ـ دینی ریشه در رفتارها و مناسک آیین کهن ایرانی دوانده و مایه از اسطوره‌ها و داستان‌های ایرانی گرفته‌است. در تعزیه تمایز میان تاریخ و افسانه یا اسطوره از سویی، و میان اعتقادات مذهبی و پندارهای عامه مردم برای بیننده یا شنونده‌ای که از چگونگی واقعه‌های تاریخی مذهبی تشیع آگاهی نداشته‌باشد، دشوار خواهد بود» (بلوکباشی، ۱۴۶:۱۳۹۰).

چگونگی شکل‌گیری تعزیه‌نامه‌ها و اولین اجراهای شبیه‌خوانی

جلال ستاری در کتاب زمینه اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران مراحل شکل‌گیری تعزیه را این‌گونه بیان می‌دارد: «به ظنّ قوی سوگواری بر شهادت امام، نخست نوحه‌سرایی (ضمن نقل و روایت فاجعه کربلا) بود که بعداً به‌صورت رسم روضه‌خوانی (ذکر مصائب) درآمد و پرده‌خوانی و حمله‌خوانی و مسلم‌خوانی و روضه‌خوانی و مقاتل‌خوانی (در برابر فضائل‌خوانی) جمعاً اندک اندک... به شبیه‌خوانی بدل شد» (ستاری، ۱۳۸۶: ۹۴). از منظر چلکووسکی

«متن تعزیه نامه‌ها، در آغاز، ساده و بیش از قدرت نمایشی (دراماتیک) ـ که از طریق استفاده ماهرانه از بیان، درگیری، گره‌افکنی حاصل می‌آید ـ بر حقایق کلی متمرکز بود. اما به تدریج در طول سده نوزدهم، از نظر ادبی تکامل یافته‌تر و پیراسته‌تر شدند. آن‌ها، همانند سنّت عالی دربار، از نظر محتوا مادی‌تر و از نظر جنبه‌های ظاهری نیز با شکوه‌تر شدند و کم‌کم در قلمرو روستاها و سنن قومی، که بس زنده و طبیعی و مبتنی بر هنر قومی، قصه‌های قومی و مذهبی عمومی بودند، رسوخ یافتند و رنگ مفاهیم اجتماعی گرفتند و متبلور گردیدند» (چلکووسکی، ۱۳۸۹: ۱۸). اردشیر صالح‌پور در مقاله‌ای با نام ساختمایه‌ها و جانمایه‌های ادبی تعزیه، بیان می‌دارد: «تعزیه هم با ادب نوشتاری و هم گفتاری سر و کار دارد و از دیگر سو تا حدی غیرادبی است. تعزیه به عبارتی درامی نمایشی است که در زمره ادبیات مکتوب عامه قرارگرفته، به گویش عوام تحریر شده‌است و حتی اصطلاحاتی عربی نیز برای عوام به‌گونه‌ای قابل فهم هستند و تا حدی با فرهنگ آنان مأنوس» (صالح‌پور، ۱۳۸۶: ۱۲۹). صالح‌پور در قسمتی دیگر از مقاله خود نسخه‌های تعزیه را دارای ویژگی‌های منحصربه‌فرد می‌داند: «نسخ تعزیه در عین اشتراکات مضمون و موضوع با هم تفاوت‌های زیادی دارند؛ چندان که دو نسخه یافت نمی‌شود که عیناً یکی باشند و هر محرر به‌گونه‌ای از منظر و ظن خود زبان به پردازش نسخه نموده و این از ویژگی‌های منحصربه‌فرد هر نسخه و مجلس است و نشان از آن دارد که گویی همه خود را در وقایع حاضر و ناظر می‌دانند» (همان، ۱۳۱). نقش‌پوشی در شبیه‌خوانی نام کتابی است از محمدحسین ناصربخت، او در این کتاب از دو منبع مهم برای شکل‌گیری شبیه‌خوانی نام می‌برد: «یکی مقتل‌ها و روایات مذهبی، که به ویژه با به طبع رسیدن روضه‌الشهدا توسط کمال‌الدین حسین بن علی واعظ کاشفی سبزواری معروف به ملاحسین کاشفی، موضوعات و قصص مورد احتیاج آن را انسجام بخشید و دیگری دسته‌های عزاداری که شبیه‌سازی‌های اولیه آن، همچون حمل نعش و گهواره علی‌اصغر و حجله قاسم بن علی(ع)، به تدریج به بازسازی صحنه‌های ابتدایی واقعه گردید و در گسترش این مراسم آرام‌آرام از دل آن نمایش‌های کوچک مستقلی بیرون آمد، تکامل یافت و تا جایی رشد نمود که سرانجام در دوران حکومت سلسله زندیه اولین اجرای کامل از یک واقعه مستقل نمایشی در این شیوه به‌وسیله ویلیام فرانکلین گزارش گردید» (ناصربخت، ۱۳۸۶: ۱۶و ۱۵).

پژوهشگران این تحقیق پس از مشاهده نسخه‌های متفاوتی از تعزیه‌های شهادت امام حسین(ع) تصمیم به بررسی تطبیعی سه نسخه متفاوت از این مجالس (الکساندر خوجکو، محمدحسن رجایی زفره‌ای و حسین صالحی‌راد) از سه زمینه (اقلیم) و دوره مختلف گرفتند. آن‌ها در ابتدا کار خود را با این سؤال آغاز نمودند: تعزیه‌های شهادت امام حسین(ع) براساس سه نسخه خوجکو، رجایی زفره‌ای و صالحی‌راد چه اشتراکات و تفاوت‌هایی با هم دارند؟

در ادامه آن‌ها پس از بررسی و مطالعه دقیق نسخه‌ها فرضیه خود را مطرح نمودند: رویدادها و اتفاقات مشترک و غیرمشترک زیادی وجود دارد که در سه تعزیه شهادت امام‌حسین(ع) (خوجکو، محمدحسن رجایی زفره‌ای و حسین صالحی‌راد) رخ می‌دهند و این اختلافات و شباهت‌ها ریشه در اعتقادات و منابع و ماخذ مشترک از یک سو و تفاوت‌های شرایط جغرافیایی و تاریخی شکل‌گیری هریک از این نسخ دارد...

در اینجا لازم‌به‌ذکر است که پیش ازاین تحقیق، پژوهش‌هایی در زمینه نسخه‌شناسی

تعزیه انجام پذیرفته‌است که از جمله آن‌ها می‌توان به مقدمه مبسوط و تحلیلی دکتر حسین اسماعیلی پیرامون متن‌شناسی بر مجموعه تعزیه‌های لیتن تحت‌عنوان تشنه در میقاتگه و پژوهش‌های تطبیقی دکتر اردشیر صالح‌پور در تطبیق مجالس از جمله مطالعه تطبیقی مجالس شهادت حر در کتاب «تردید زرد» اشاره نمود، ولی با توجه به اهمیت موضوع (شهادت امام حسین(ع) و بازتاب آن در نسخه‌های تعزیه) پژوهشی تطبیقی پیرامون مجالس مربوط و معتبر از زمینه‌های مختلف این واقعه ضروری به‌نظر می‌رسید. پژوهش مذکور از نوع تحقیقات کیفی است که در گروه تحقیقات توصیفی ـ تحلیلی جای می‌گیرد و در آن از مطالعات کتابخانه‌ای برای گردآوری اطلاعات بهره گرفته‌شده‌است.

معرفی و بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های نسخ (داده‌ها)

ابتدا سه نسخه متفاوت شهادت امام حسین(ع) شامل: ۱-نسخه مجموعه الکساندرخوچکو از نسخ رایج درشهر تهران (زمینه تهران) در اوایل دوره قاجار، ۲-نسخه مجموعه محمدحسن رجایی زفره‌ای(زمینه زفره اصفهان) در دوره پهلوی و ۳- نسخه مجموعه حسین صالحی‌راد (تحریر شده از نسخه منسوب به میرعزای کاشانی (زمینه کاشان)) از دوره ناصری رایج در دربندسر در روزگار معاصر، انتخاب شده، رویدادهای مضبوط در سه نسخه تعزیه شهادت به تفکیک و در سه ستون جداگانه شناسایی شدند (جدول شماره ۱). سپس مصداق‌هایی از چگونگی و شیوه بیان موضوعات در رویدادهای مضبوط در سه مجلس تعزیه ذکر شده انتخاب‌گردید و به همان ترتیب در ستون‌های جداگانه ثبت شد (جدول شماره ۲) تا بدین‌ترتیب امکان مقایسه‌ی محتوایی و شکلی مجالس مذکور فراهم گردد.

در جدول یک و در سه ستون جدا از هم، مجموعا، ازسی رویدادی نام برده می‌شود که به‌صورت جداگانه در هر سه نسخه تعزیه شهادت امام حسین(ع) (خوجکو، محمدحسن رجایی زفره‌ای و حسین صالحی‌راد) روی می‌دهد.

جدول ۱: رویدادهایی که در سه نسخه تعزیه شهادت امام حسین(ع) رخ می‌دهند.

	نسخه الکساندر خوجکو	نسخه محمدحسن رجائی‌زفره‌ای	نسخه حسن صالحی‌راد
۱	مجلس تعزیه با گفت‌وگوی شمر و ابن‌سعد درباره شهیدکردن امام حسین(ع) و دیگر حوادث کربلا شروع می‌شود.	تعزیه با گفت‌وگوی فاطمه بیمار (دختر امام حسین(ع)) که در مدینه است با عرب قاصدی شروع می‌شود.	تعزیه با رجزخوانی شمر و جواب امام حسین(ع) به او شروع می‌شود.
۲	شمر از حضرت زینب(س) می‌خواهد که امام حسین(ع) را از خواب بیدار کند؛ و در ادامه گفت‌وگوی امام(ع) با حضرت زینب(س).	سفارش برای بوسیدن دست‌های پدر و فرستادن دسته‌گل از طرف فاطمه(س) برای حضرت عباس(ع)، حضرت علی‌اکبر(ع) و تبریک عروسی حضرت قاسم(ع) به‌وسیله عرب قاصد.	گفت‌وگوی امام حسین(ع) با حضرت زینب(س) در مورد حوادث دردناک کربلا

۳	امام حسین(ع) خوابی را که دیده است برای خواهرش حضرت زینب(س) تعریف می‌کند.	گفت‌وگوی فرد بیابانی و حضرت موسی(ع) درباره حکمت کارهای خداوند متعال از خلق بهشت و جهنم	امام حسین(ع) در لحظات سخت روز عاشورا سرش را به دامان حضرت زینب(س) می‌گذارد و به خواب می‌رود.
۴	سکینه دختر امام حسین(ع) به پدرش می‌گوید که آرزویی جز نوشیدن آب ندارد.	قانع نشدن فرد بیابانی از جواب حضرت موسی(ع) و حضور جبرئیل و گفت‌وگو با حضرت موسی(ع)	گفت‌وگوی فرشتگان الهی در مورد قدر و شأن امام حسین(ع).
۵	امام حسین(ع) برای اهل‌بیت خود و سکینه(س) از ابن‌سعد طلب آب می‌نماید.	حضرت موسی(ع) گوشه‌ای از فجایع کربلا را از میان دو انگشت خود به فرد بیابانی نشان می‌دهد.	شمر و ابن‌سعد در مورد چگونه شهیدکردن امام حسین(ع) و آزار نمودن اهل‌بیت گفت‌وگو می‌کنند.
۶	زعفرجنی با لشکر خود برای یاری امام حسین(ع) به دشت کربلا آمده است و با امام(ع) گفت‌وگو می‌کند.	امام حسین(ع) و حضرت زینب(س) گوشه‌ای از اتفاقات آینده را که قرار است رخ دهند با نوحه و عزاداری بیان می‌کنند.	شمر و ابن‌سعد از حضرت زینب(س) می‌خواهند که امام حسین(ع) را از خواب بیدار کند.
۷	امام حسین(ع) به این علت که زعفر جنی و یارانش از دیده‌ها پنهان هستند و این خلاف جوانمردی است کمک او را قبول نمی‌کند.	ابن‌سعد و شمر با گفت‌وگوی خود شرح فجایعی را که قرار است در روز عاشورا بر اهل‌بیت پیامبر روا دارند برملا می‌سازند.	گفت‌وگوی حضرت سکینه(س) و حضرت زینب(س) در مورد بیدار کردن امام حسین(ع) از خواب.
۸	امام حسین(ع) در مناجاتش می‌گوید که او به وعده خود عمل کرده و در عوض خداوند نیز در روز قیامت امت جدش را ببخشاید.	امام حسین(ع) بعد از ذکر حوادث تلخ کربلا با خواهرش، از حضرت زینب(س) می‌خواهد که سرش را به کنار او گیرد و اندکی بخوابد.	امام حسین(ع) ماجرای خواب خود را برای خواهرش حضرت زینب(س) تعریف می‌کند.
۹	مهلت گرفتن امام حسین(ع) از شمر برای خداحافظی با اهل‌بیت خود قبل از شهادت.	حضرت زینب(س)و حضرت کلثوم(س) زمانی که امام حسین(ع) در خواب است برای او عزاداری می‌نمایند.	امام حسین(ع) از حضرت زینب(س) می‌خواهد که برای او اسب و سلاح بیاورد تا آماده رفتن به میدان جنگ بشود.
۱۰	وصیت‌های امام حسین(ع) به خواهرش حضرت زینب(س) که بعد از شهادتش چه کارهایی انجام دهد	شمر از حضرت زینب(س) می‌خواهد که امام حسین(ع) را از خواب بیدار کند تا به میدان جنگ آید.	امام حسین(ع) پس از ذکر اصل و نصب خود از ابن‌سعد تقاضا می‌کند که مقداری آب به اهل‌بیتش بدهند.
۱۱	گفت‌وگوی امام حسین(ع) با خواهرش حضرت کلثوم(س) که بعد از شهادتش چگونه رفتار کند.	امام حسین(ع) بعد از اینکه حضرت زینب(س) او را از خواب بیدار می‌کند داستان خواب خود را برای او تعریف می‌نماید.	امام حسین(ع) از حضرت زینب(س) می‌خواهد که پیراهن کهنه‌ای به او بدهد که قبل از رفتن به جنگ بپوشد و در ادامه گفت‌وگو و وصیت‌های آخر امام(ع) به حضرت زینب(س)

۱۲	وصیت امام حسین(ع) به همسرش شهربانو که بعد از شهادتش چه کار کند.	امام حسین(ع) هنگام گفت‌وگو با ابن‌سعد در جاهای مختلف تعزیه از او می‌خواهد که به امام(ع) و یارانش رحم کنند و به اهل‌بیت و اطفالش آبی بدهند.	امام حسین(ع) به دیدار فرزندش امام سجاد(ع) می‌رود ولی امام سجاد(ع) چون بیمار است در ابتدا پدر را نمی‌شناسد؛ سپس زمانی که امام سجاد(ع) پدر خود را می‌شناسد تقاضای رفتن به میدان نبرد می‌کند.
۱۳	گفت‌وگوی امام حسین(ع) با دخترش سکینه و دلداری دادن به او قبل از شهادت.	امام حسین(ع) مشغول وداع با خواهرش حضرت زینب(س) می‌شود.	بوسیدن گلوی امام حسین(ع) توسط حضرت زینب(س) بنابر وصیت مادرشان حضرت فاطمه(س).
۱۴	امام سجاد(ع) از امام حسین(ع) می‌خواهد که به میدان جنگ برود ولی امام(ع) به علت اینکه او بیمار است و امام بعد از خود است، به او اجازه رفتن به میدان جنگ را نمی‌دهد.	حضرت زینب(س) از برادرش امام حسین(ع) تقاضا می‌کند که لب و پیشانیش را قبل از رفتن به مدرسه به میدان جنگ ببوسد.	گفت‌وگوی امام حسین(ع) با دخترش سکینه و تقاضای بوسیدن زیر گلوی پدر توسط سکینه(س).
۱۵	امام حسین(ع) به حضرت زینب(س) می‌گوید که کفن، اسب و شمشیر برای او آورد و او را برای رفتن به میدان نبرد آماده کند.	حضور شهربانو در صحرای کربلا و گفت‌وگو با امام حسین(ع) در مورد تشنگی علی‌اصغر(ع)	شهربانو همسر امام حسین(ع) از اینکه آبی نیست که به علی‌اصغر(ع) بدهد احساس ناراحتی می‌کند.
۱۶	جبرئیل به همراه فرشتگان دیگر به صحرای کربلا آمده است که امام حسین(ع) را برای رفتن به میدان جنگ آماده کند.	امام حسین(ع)، علی‌اصغر(ع) را از شهربانو تحویل می‌گیرد و از لشکر دشمن برای او طلب آب می‌نماید.	حضرت زینب(س)، علی‌اصغر(ع)را به امام حسین(ع)می دهد تا امام(ع) برای او از لشکر دشمن طلب آب نماید.
۱۷	امام حسین(ع) به جبرئیل می‌گوید که به خداوند عرض نماید که خون بهای من بخشیدن امت جدم در روز قیامت است.	امام حسین(ع) جسد علی‌اصغر(ع) را به شهربانو تحویل می‌دهد.	حضور عرب در صحرای کربلا و رساندن نامه فاطمه(س) که در مدینه است برای پدرش امام حسین(ع) و گرفتن جواب نامه از امام(ع).
۱۸	وداع امام حسین(ع) با اهل‌بیت خود و گفت‌وگو با حضرت سکینه و حضرت زینب(س) و تقاضای آن‌ها برای بوسیدن پا و بوییدن گلوی امام(ع).	امام حسین(ع) و شهربانو در هنگام دفن علی‌اصغر(ع) باهم گفت‌وگو می‌کنند.	گفت‌وگوی درویش با امام حسین(ع) در روز عاشورا قبل از شهادت امام(ع) و در نهایت شهادت درویش

۱۹	فرشته الهی به نام فطرس برای یاری امام حسین(ع) به صحرای کربلا می‌آید و راز دلبستگی خود را به امام(ع) بازگو می‌کند.	خداحافظی امام حسین(ع) با حضرت زینب(س) و طلب‌کردن پیراهن کهنه‌ای از او برای پوشیدن و تقاضای دوباره امام از خواهرش برای آوردن شمشیر و اسب و رفتن به میدان جنگ.	زعفر جنی با یاران خود در روز عاشورا به یاری امام می‌آید و با امام(ع) گفت‌وگو می‌نماید.
۲۰	امام حسین(ع) کمک فطرس را قبول نمی‌کند و به او می‌گوید که برای نجات امت جدش می‌خواهد که تشنه لب شهید شود.	وداع آخر امام حسین(ع) با اهل‌بیتش قبل از رفتن به میدان جنگ.	امام حسین(ع) به این علت که همه اهل‌بیت و یارانش شهید شده‌اند و دنیا به کسی حتی به پیامبر وفا ننموده است کمک زعفرجنی را قبول نمی‌کند.
۲۱	امام حسین(ع) در گفت‌وگو با ابن‌سعد برای نجات اهل‌بیت از اسیری از خون فرزندان و عزیزانش می‌گذرد.	افتادن حضرت سکینه(س) روی پاهای ذوالجناح و حرکت نکردن اسب امام حسین(ع).	امام حسین(ع) از ابن‌سعد طلب جرعه‌ای آب می‌نماید و ابن‌سعد طی گفت‌وگویی از دادن آب دریغ می‌ورزد و دلیل رفتار ناشایست خود را ذکر می‌کند.
۲۲	گفت‌وگوی مرد نصرانی با امام حسین(ع) در میدان جنگ و مسلمان شدن او به‌دست امام(ع)	آمدن همزمان جبرئیل و زعفرجنی در روز عاشورا برای کمک به امام حسین(ع)	یاری رساندن امام حسین(ع) به سلطان قیس و وزیرش که در مکان دیگر به غیراز کربلا گرفتار شیر درنده شده‌است و کمک امام(ع) را طلب می‌کند.
۲۳	امام حسین(ع) به سنان که برای جدا کردن سرش آمده است می‌گوید که تو قاتل من نیستی بلکه قاتل من شمر است.	امام حسین(ع) به این علت که همه یاران و فرزندانش شهید شده‌اند و او نیز عاشق معبود و دلدارش است کمک جبرئیل و زعفرجنی را قبول نمی‌کند.	دیدار جبرئیل با امام حسین(ع) در روز عاشورا قبل از شهادت امام(ع) و یادآوری پیمان و عهد امام حسین(ع)
۲۴	گفت‌وگوی امام حسین(ع) در لحظات آخر قبل از شهادت با پسر برادر خود و در نهایت شهادت عبدالله(ع).	عرب قاصدی که از مدینه می‌آید نامه فاطمه(س) دختر امام حسین(ع) را در روز عاشورا و قبل از شهادت امام(ع) به او می‌رساند.	رجزخوانی امام حسین(ع) قبل از شهادت و یاد کردن از پدرش حضرت علی(ع) و کارهایی که او با شمشیر ذوالفقار انجام داده‌است.
۲۵	امام حسین(ع) نشانه‌هایی را که پیامبر(ص) در مورد قاتلش به او داده‌است در شمر می‌بیند.	امام حسین(ع) بعد از اینکه نامه دریافت می‌کند صحنه جنگ را موقتاً ترک می‌کند و به خیمه‌گاه بازمی‌گردد و نامه فاطمه(س) را برای اهل‌بیت می‌خواند.	گفت‌وگوی عبدالله فرزند امام حسن(ع) با عمویش امام حسین(ع) قبل از شهادت

۲۶	امان خواستن امام حسین(ع) از شمر که قبل از شهادتش با مادرش حضرت فاطمه(س) دیدار نماید.	امام حسین(ع) در روز عاشورا در جایی غیراز کربلا و در مکان دیگری حاضر می‌شود و سلطان قیس و وزیرش را از دست شیر نجات می‌دهد.	امام حسین(ع) از نشانه‌هایی که پیامبر در مورد قاتلش به او داده‌است شمر را شناسایی می‌کند.
۲۷	حضرت فاطمه(س) به کربلا می‌آید و قبل از شهادت امام حسین(ع) با او گفت‌وگو می‌کند.	امام حسین(ع) در روز عاشورا به بالین حضرت سجاد(ع) می‌آید و با او گفت‌وگو می‌کند؛ اما در ابتدا حضرت سجاد(ع) از شدت بیماری پدر خود را نمی‌شناسد	شمر بنا به درخواست امام حسین(ع) قبل از اینکه سر امام(ع) را جدا کند به امام(ع) اجازه می‌دهد که نماز گذارد.
۲۸	امام حسین(ع) در لحظات آخر شهادت و قبل از اینکه شمر سرش را از بدن جدا نماید با خواهرش حضرت زینب(س) گفت‌وگو می‌کند.	گفت‌وگوی امام حسین(ع) با عبدالله پسر برادر خود (پسر امام حسن(ع)) در لحظه‌های قبل از شهادت عبدالله.	حضور حضرت زهرا(س) در صحرای کربلا و گفت‌وگو با فرزندش امام حسین(ع) قبل از شهادت
۲۹	امام حسین(ع) در آخرین مناجات خود از خداوند می‌خواهد که در روز قیامت و به حرمت خون پاکش همه شیعیان را ببخشاید.	حضور حضرت زهرا(س) در صحرای کربلا هنگام شهادت امام حسین(ع) و دعای آخر امام حسین(ع) برای بخشیدن گناهان شیعیان در روز قیامت.	شمر در لحظه‌ای که می‌خواهد سر امام حسین(ع) را از تن ایشان جدا کند خنجرش نمی‌برد. او رمز این اتفاق را از امام(ع) سؤال می‌کند.
۳۰	تعزیه با گفت‌وگوی شمر و ابن‌سعد در مورد جدا کردن سر امام حسین(ع) و شهادت او به پایان می‌رسد.	تعزیه با دستور ابن‌سعد برای غارت خیمه‌گاه، آتش‌زدن و اسیرکردن اهل‌بیت امام(ع) به پایان می‌رسد.	تعزیه با گفت‌وگوی شمر و ابن‌سعد در مورد شهادت امام حسین(ع) و غارت خیمه‌گاه و اموال امام(ع) به پایان می‌رسد.

در جدول دوم نیز در سه ستون جداگانه نمونه‌ها و مثال‌هایی از سه نسخه تعزیه شهادت امام حسین(ع) مطابق با رویدادهای جدول یک آورده شده‌است که براساس آن‌ها تفاوت‌های بیانی آشکار میان نسخ آشکار می‌گردد.

جدول۲: نمونه‌ها و مثال‌هایی از سه نسخه تعزیه شهادت امام حسین(ع) برابر با جدول ۱

	نسخه الکساندر خوجکو	نسخه محمدحسن رجایی زفره‌ای	نسخه حسن صالحی‌راد
۱	شمر: خطاب من به تو ای ابن‌سعد نیک لقا نموده‌ایم در این دشت قتل آل عبا رسید نوبت آن نور دیده کونین بباید آنکه شود کشته او ز تیغ و سنین تمام عترت و اولاد او اسیر شوند کبوتران حرم جمله دست‌گیر شوند *** ابن‌سعد: بگو چه چاره کنم‌ای لعین پر شر و شین دلم چگونه رضا می‌دهد به قتل حسین بس است آنچه نمودم به دشت کرب‌وبلا همین بس است شدم روسیاه روز جزا (اقبال، ۱۳۵۵: ۱۶۹)	فاطمه: خدایا باب من رفت و نیامد در برم دیگر نمی دانم چه آمد بر سر باب من مضطر ... نوشتم نامه‌ای با خون دل از شرح احوالم رسان اندر برم یک تن ز لطف ای خالق داور عرب قاصد: می‌روم من به کربلای حسین(ع) تا کنم جان خود فدای حسین(ع) ... هر که را مطلبی است یا نامه بدهد تا برم برای حسین(ع) (رجایی زفره‌ای، ۱۳۶۹: ۱۴۱و ۱۴۰)	شمر: بنوازید که هنگام نشاط و طرب است پسر ساقی کوثر ز جفا تشنه لب است ... ای نهال چمن آل عبا بسم‌الله بهترین همه خلق خدا بسم‌الله ... هل من مبارز یا حسین تشنه جگر مبارز تو نیامد به سوی این لشکر امام(ع): جواب چون تو شیطانی، یقین تیر شهاب ستی به شیطان می‌نمایی لعن؟ لعین شیخ و شاب ستی (صالحی‌راد، ۱۳۸۹: ۳۶۹)

۲	شمر: خطاب من به تو ای دختر رسول خدا برو بگو به حسین علی که ای مولا در این معامله باید که مرگ خود دیدن بگو که نیست در این وقت، وقت خوابیدن زینب(س): از گفت‌وگویت ای لعین اکنون خبردارش کنم بگذار بیدارش کنم آهسته‌تر آهسته‌تر *** امام(ع): اجل رسیده و شده وقت رفتن ای خواهر برم سلام تو را این زمان بر مادر چون من شهید شوم دست این گروه دغا تو بر سکینه من لطف بی‌شمار نما زینب(س): مگومگو به فدایت شوم خدا نکند فلک به آل رسول این چنین جفا نکند (همان، ۱۷۱و ۱۷۲)	فاطمه بیمار: چون رسیدی به نزد بابایم عرب قاصد: چکنم من به نزد آقایم؟ فاطمه بیمار: جای من بوس دست آن سرور عرب قاصد: به دو چشمان خویش ای دختر ... فاطمه بیمار: هست عمویم آن سپهر اساس عرب قاصد: مطلبت چیست گو تا با عباس فاطمه بیمار: گیر این دسته گل بده به عمو عرب قاصد: گه بود مطلبت دگر برگو ... فاطمه بیمار: اکبر است او برادر زارم عرب قاصد: گو چه مطلب به آن وفادارم فاطمه بیمار: ده به او دسته گل دیگر عرب قاصد: چشم ای نور دیده انور فاطمه بیمار: نوجوانی است چارده ساله عرب قاصد: چیست نامش مکش ز دل ناله فاطمه بیمار: قاسم زار دلفکار بود عرب قاصد: گو با قاسم تو را چه کار بود فاطمه بیمار: گو عروسی تو مبارکباد عرب قاصد: چشم ای دختر شه اوتاد (همان، ۱۴۳و ۱۴۲و ۱۴۱)	امام حسین(ع): حمیده زینب محزون بیا از خیمه‌گه بیرون شده وقتی که تو بینی حسین را غرقه اندر خون زینب(س): برادر خانه آبادان از این فرمایش و فرمان اسیرم من در این سامان به‌دست آل بوسفیان نمی دانی که بی‌تو من نخواهم زندگانی را مَبُر از من برادر جان در این جا مهربانی را (همان)
۳	امام(ع): خواب‌دیدم مرغزاری باصفا نگذاشتی حور بود و باغ بود و قصرها نگذاشتی جد من خیرالبشر از یک طرف ایستاده بود یک طرف بابم علی مرتضی نگذاشتی مادرم جامه سیه‌کرده نشسته در عزا بود از بهر کسی نوحه‌سرا نگذاشتی جد من می‌گفت اینک کشته می‌گردد حسین می‌شود زینب اسیر اشقیا نگذاشتی (همان، ۱۷۱)	بیابانی: ای خالقی که نام تو رحمان و رحمت است وی صانعی که عالم فیض تو جنت است ... یک سو بهشت و طوبی و کوثر کنی تو خلق وز یک طرف عذاب و جحیم، این چه خلقت است حضرت موسی(ع): شنیده‌ام که تو داری نزاع با وهاب که از چه خلق نموده است قهر و نار و عذاب بدان که کار خداوند نیست بی‌حکمت تو را چه کار که گویی سخن از این علت (همان، ۱۴۵و ۱۴۴)	امام حسین(ع): خواهر کمیت خواب زچشم عنان گرفت چون در جزایر یصرینم مکان گرفت بگذار سر گذارم بر دامنت دمی کاین خواب را خدای به آخر زمان گرفت زینب(س): بخواب ای نور چشمان ترم ای شافع محشر بخواب ای زیب آغوش رسول خالق اکبر (همان، ۳۷۰و ۳۶۹)

۴	سکینه: پدر جان از برای قطره آب شده مرغ دلم در سینه بی‌تاب بکن فکر دم آبی پدر جان رسیده بر لبم از تشنگی جان (همان، ۱۷۳)	جبرئیل: السلام ای بلبل گلزار طور حق سلامت می‌رساند ای غیور تو برای وصل‌کردن آمدی نی برای فصل‌کردن آمدی ... ده نشانش واقعات کربلا تا ببیند جور و ظلم اشقیا گو جهنم بهر آن‌ها گشته خلق نی برای مؤمنان در زیر دلق (همان، ۱۴۷)	ملک اول: ای حسین، ای کشته راه خدا ای شهید کوفیان بی‌حیا بهر تو گریند جمله انبیا انّ فی الجنه‌ی نهر و فی لبن لعلیٍّ حسین و الحسن *** ملک دوم: ای خوش آن روزی که قنداق تو را حوریان بردند در عرش علا بر تو می‌گریند هر صبح و سما انّ فی الجنه نهر و فی لبن لعلیٍّ حسین والحسن (همان، ۳۷۰)
۵	امام(ع) به اهل حرم: شما فغان منمایید ای ستم‌زده‌ها شوم سوار و روم سوی این گروه دغا که بلکه جرعه آبی بگیرم ای خواهر برای طفل صغیرم سکینه مضطر ایا گروه تبه روزگار بی‌پروا طلب کنید برم ابن‌سعد را تنها *** امام(ع) به ابن‌سعد گوید: نخست حاجت من آنکه ای لعین دغا نشسته‌اند همه تشنه عترت زهرا ... دهید شربت آبی به اهل‌بیت نبی که سوخته دل (آن بی‌کسان) زتشنه لبی (همان، ۱۷۵)	حضرت موسی(ع): بیا بیا و نظرکن به دشمنان حسین(ع) چه می‌کنند به آن نور دیده ثقلین (دو انگشت وسطی و سبابه باز می‌کند و جلو چشم بیابانی نگه می‌دارد): جهنم است برای سپاه بی‌ایمان بیا نظاره نما در میان انگشتان (همان، ۱۴۹و ۱۴۸)	شمر: ز کین تو گستری و ظلم نمایان از من ز تو فرمان دهی و بردن فرمان از من ابن‌سعد: از حسین سر بُری از خنجر بران از تو پیکرش عور نهان به بیابان از من شمر: از حسین سر بُری از خنجر بران از من با طپانچه زدن روی یتیمان از تو ابن‌سعد: خُرد کردن بدنش از سمّ اسبان از تو بردن قتلگه زینب نالان با من (همان)

۶	زعفر: غریب تشنه لب کربلا سلام علیک اسیر بر سپه ابتلا سلام علیک *** از ابتلای تو کردن جنیان خبرم رسیده ام پی امدادت ای فدات سرم سپاه جن همه شاها مرا به فرمانند تمام لشکر من اندر این بیابانند به یاری تو کمر بسته‌ام در این صحرا ستاده‌ام که کنم جان خویش بر تو فدا کنون ز لطف مرا رخصت جهاد بده سرم فدای تو باد مرا مراد بده (همان، ۱۷۶)	امام حسین(ع): این وادی کرب‌وبلاست محمل گشا ای ساربان این دشت دشت نینواست محمل گشا ای ساربان *** لب تشنه گردم من شهید اندر لب شط فرات صاحب عزای من خداست محمل گشا ای ساربان صد پاره گردد اکبرم جسمش فتد اندر برم زینب(س): گردد شهید از راه کین در پیش چشم مادرش اکبر که شبه مصطفی(ع) است محمل گشا ای ساربان گردد علی‌اصغر شهید از جوربن سعد و یزید *** اندر سر دوش پدر اصغر دهد جان از الم قاسم زکین عیشش عزاست محمل گشا ای ساربان یاد از دل زینب کنید بر سینه و بر سر زنید (همان، ۱۵۱و ۱۵۰)	شمر و ابن‌سعد: ای زینب ستم زده ای خواهر حسین از چه گرفته‌ای تو به دامن سر حسین بیدار کن حسین بگو وقت خواب نیست دل نیز بهر بی‌کسی او کباب نیست (همان)
۷	امام(ع) به زعفر جنی گوید: خوشا به حال تو ای زعفر نکو منظر تویی ز جمله محبان آل پیغمبر در این مجادله، ای نیک بخت معذورید شما جماعت جن از دو دیده مستورید دم قتال نبینندتان گروه دغا چنین مجادله دور است از طریق وفا به کشتگان ره دوست شرط همت نیست چنین قتال به این قوم از مروت نیست (همان، ۱۷۷ و ۱۷۶)	ابن‌سعد: من به عالم نور چشم مصطفی(ص) را قاتلم بهر ری من حجت دین خدا را قاتلم *** پیش پدر ز قهر ببرم سر پسر پیش پسر جدا سر پاک پدر کنم اهل حریم را از پس کشتن حسین(ع) برناقه‌شان سوار به کوفه سفر کنم شمر: شیعیان من پادشاه نینوا را قاتلم سبط احمد(ص) زاده خیر النسا را قاتلم اهل‌بیتش را نمایم سر به سر اشتر سوار بهر سیم و زر عزیز کبریا را قاتلم(همان، ۱۵۱)	سکینه(س): ای عمه جان، ای عمه جان، باب مرا بیدار کن ای زینب بی‌خانمان، باب مرا بیدار کن *** بنگر گروه مشرکین، دارند قصد ما زکین بر حال ما یک دم ببین، باب مرا بیدار کن زینب(س): آهسته‌تر ای نور عین، خوابیده بابایت حسین کمتر نما افغان و شین ترسم که بیدارش کنی (همان، ۳۷۱و ۳۷۰)

۸	امام(ع): ایا کریم خداوند قادر ذوالمن ببین به حالت من در میانه دشمن که من به کرب‌وبلای کریم بی‌همتا به عهد خویش وفا کردم ای خدا ز وفا ز روی لطف و کرم ای مهیمن داور تو هم به وعده وفا کن به عرصه محشر به خون بهای من ای کردگار رب غفور ببخش امت جد مرا به روز نشور (همان، ۱۷۹و ۱۷۸)	امام حسین(ع): مکن افغان که داری ناله در پی سرم بینی تو خواهر بر سر نی زینب(س): امان‌ای آه و واویلا چها شد نصیب من همه رنج و بلا شد امام حسین(ع): جان خواهر مکن افغان که ز دل تاب آمد به دو چشمان من غمزده بین خواب آمد از سر مهر و وفا گیرسرم را به کنار آخرین خواب من است اینکه به من گشته دچار زینب(س): صحیفه بغل مصطفی(ص) بخواب بخواب سرور سینه خیرالنسا بخواب بخواب(همان، ۱۵۳)	امام حسین(ع): خواب می‌دیدم ریاض مُشک بو نگذاشتی داشتم با جدّ و بابم گفت و گو نگذاشتی مادرم می‌گفت فردا شب حسین میهمان ماست گشته بودم با برادر روبه رو نگذاشتی (همان، ۳۷۱)
۹	بده تو مهلتم ای شمر روسیاه دغا که تا وداع کنم اهل‌بیت عصمت را قدم به معرکه کارزار بگذارم به راه دوست سر و جان خویش بسپارم (همان، ۱۷۹)	حضرت زینب(س): یاران حسینم خوابیده امشب گویا که در خواب، شد بخت زینب آه از دل من وای از دل من کلثوم(س): امشب حسین(ع) است بر تخت شاهی فردا ندارد یار و پناهی آه از دل من وای از دل من (همان، ۱۵۴)	امام حسین(ع): بکن تو صبر ایا خواهر من نالان به چاره تو بکوشم من از دل و از جان کنون برای من‌ای خوهر الم پرور تو ذوالجناح و سلاح مرا به پیش آور (همان)
۱۰	امام(ع): وصیت است مرا با توای ستم دیده به گوش جان بشنو خواهر پسندیده مباد آنکه خراشید سینه از غم من به تن کنید لباس سیه به ماتم من تمام چادر عصمت به سر حجاب کنید برای آنکه ز نامحرم اجتناب کنید خدا نکرده مبادا کسی ز هجرانم تپانچه‌ای بزند بر سر یتیمانم خصوص حضرت زین العبا که بیمار است به ماتم من لب تشنه زار و افگار است در این معامله جان تو و سکینه من کسی ستم نکند بر سرور سینه من (همان، ۱۸۰)	حضرت زینب(س): الا ای شمر بداختر بشو آهسته آهسته بیا ای ظالم ابتر بشو آهسته آهسته شمر: نباشد رحمم ای زینب بکن از خواب بیدارش ندارد مهلتی امشب بکن از خواب بیدارش (همان، ۱۵۷و ۱۵۶)	امام حسین(ع): ای قوم مرا شما شناسید اصل و نسب مرا شناسید من مفخر دوده خلیلم مخدوم جناب جبرئیلم ... گیرم که سزای صد جفایم فرزند پیمبر شمایم نه روز و شب است خواهرانم لب تشنه بُوند و دخترانم از بهر خدا دهید آبم رحمی که من از عطش کبابم ابن‌سعد: یا حسین جدّ تو پیغمبر ماست به جهان سرور و هم رهبر ماست لیک امروز به فرمان یزید باید از پیکر تو سر ببرید (همان، ۳۷۲و ۳۷۱)

۱۱	امام(ع): فدای جان توای خواهر من مغموم ستم کشیده دوران کینه ور کلثوم چه گویم آه که بعد از شهات من زار چه‌ها کنند به آل نبی گروه شرار به درد در به دری مبتلا شوی خواهر سر برهنه به بازارها روی خواهر تو جان خواهر من روی خویشتن مخراش شکیب پیشه‌کن و جان من تو صابرباش (همان، ۱۸۳)	امام حسین(ع): بودم بخواب ای باوفا نگذاشتی نگذاشتی همراه جدم مصطفی(ص) نگذاشتی نگذاشتی از یک طرف بابای من با من بسی شفقت نمود از سمت دیگر مجتبی(ع) نگذاشتی نگذاشتی فرمود جدم از کرم فردا تو مهمان منی خشنود بودم از وفا نگذاشتی نگذاشتی (همان، ۱۵۸)	امام حسین(ع): بیاور بهر من یک کهنه پیراهن تو ای خواهر همان جامه که باشد یادگار مادر مضطر زینب(س): تو باید ای گل من جامه از سمن پوشی کجا رواست به تن کهنه پیرهن پوشی! *** امام حسین(ع): وصیت از سه ره دارم به تو ای زینب ای زینب زینب(س): به قربان تو جان من بیان فرمای آن مطلب امام حسین(ع): اول چون من شوم کشته مکن صورت مکن گیسو زینب(س): به چشم ای گُلبن جنت شنیدم، از دوم برگو امام حسین(ع): دوم چون من شوم کشته منه از خیمه پا بیرون زینب(س): به چشم این هم شنیدم از سوم فرما به این محزون امام حسین(ع): سوم ناله مکن چندان که دشمن با خبر گردد زینب(س): برادر جان کجا طاقت، ز من این بخت برگردد امام حسین(ع): نسازم منعت از گریه ولی آهسته آهسته زینب(س): نشاید گریه آهسته ولیکن ناله آهسته (همان، ۳۷۳و ۳۷۲)

۱۲	امام حسین(ع): ای یار وفادار من ای همدم دیرین وی بی‌کس مظلومه و بی‌یاور غمگین از پشت سمند آه فتم بر رخ هامون از زخم شود پیکر من یک سره گل‌گون پس توسن بی‌صاحب من پیکرش از خون آلاید و گرید ز جفای فلک دون وان گاه چنان ماتمیان شیهه کنان زار آید به سوی خیمه و خرگاه دل افگار پشت فرس ای یار وفادار تو جا کن وان گاه عنانش ز کف خویش رها کن آن جا رود آن دم که خدا خواست روی تو از در به دری وز اسیری برهی تو (همان، ۱۸۴)	امام حسین(ع): ای ستم پیشه که از رحمت حق گشتی دور شد چه باعث که به این‌گونه تو هستی مأمور اهل‌بیتی که غلامند بر ایشان غلمان آن زنانی که کنیزند مر آن‌ها را حور همه لب تشنه و دلخسته و نالان از غم همه افسرده و پژمرده و گریان مقهور رحم کن بر من و بر بیوطنان کن رحمی که عوض بر تو دهد خالق من روز نشور ابن‌سعد: این محال است آیا سبط رسول ثقلین این محال است ایا پور شه بدر و حنین امام حسین(ع) (رجز می‌خواند): ایا قوم بی‌دین بی‌اعتبار ستمگر جفاکار بی‌ننگ و عار منم وارث رتبه حیدری(ع) منم حامی دین پیغمبری نمایید رحمی بر احوال من دهید آبی از بهر اطفال من (همان، ۱۸۹و ۱۸۸و ۱۶۲و ۱۶۱)	امام حسین(ع): رسیده نوبت جان‌دادنم به کرب‌وبلا روم به سرکشی نور دیده زین العبا علیل و خسته بیمار من سلام علیکم حزین مضطر و گریان من سلام علیک ... امام عباد(ع): مگر باشی علی بابم غریب است؟ امام حسین(ع): علی نبود علی را او حبیب است امام عباد(ع): مگر باشی تو عباس آن عمویم؟ امام حسین(ع): به خون غلتیده شد در پیش رویم امام عباد(ع): مگر قاسم تویی‌ای نیک منظر؟ امام حسین(ع): شده او چاک چاک از ضرب خنجر امام عباد(ع): علی‌اکبر تویی‌ای نور عینم؟ امام حسین(ع): علی‌اکبر نیم بابت حسینم امام عباد(ع): بابا سلام بابا سلام امام حسین(ع): فرزند علیک فرزند علیک امام عباد(ع): مگر لشکر نداری من فدایت امام حسین(ع): نداری لشکری جز عمه‌هایت امام عباد(ع): بده اذنم روم بر سوی میدان امام حسین(ع): امان بابا دل زارم مسوزان *** امام حسین(ع): بیا به خیمه نشین بزم دین خراب مکن تو هم به مطلب خود می‌رسی شتاب مکن دهن چو غنچه گشا تا دمی بگویم من که تا متاع امامت به تو سپارم من (همان، ۳۷۵)

۱۳	سکینه: گردم فدات ای پدر مهربان من خواهی روی به جنگ عدو کی گذارمت تا جان مراست بر تن ایا بابا مهربان باور مکن که دست ز دامن بدارمت امام(ع): از طفل نازپرور شیرین زبان من جان منی و بیش زجان دوست می‌دارمت ای مرغ پر شکسته گلزار جان من چون کشته می‌شوم به خدا می‌سپارمت این قدر جان من تو مکن ناله و فغان بر سوی دوست می‌روم و می‌گذارمت (همان، ۱۸۵)	امام حسین(ع): خواهر بیا حلالم کن حق خواهری را بر کودکان پس از من کن لطف مادری را زینب(س): این حرف‌های جانسور خواهر دگر مفرما جان می‌سپارم از غم رحمی به من خدا را امام حسین(ع): دیدار آخرین شد خواهر نما حلالم بار دگر نظر کن از مهر به جمالم (همان، ۱۶۳)	زینب(س): بدان یک مطلبی دارم به دوران امام حسین(ع): برآرم آرزویت ای پریشان زینب(س): بدان زهرا زمان جان سپردن امام حسین(ع): چه گفته آن زمان گو مادر من زینب(س): به جای من ببوس آن دم گلویش امام حسین(ع): فدای مادر و آن آرزویش زینب(س): بیا تا در عوض بوسم گلویت امام حسین(ع): به قربان تو و این گفت و گویت (همان، ۳۷۶)
۱۴	امام عباد(ع): که ای پدر به فدای تو عابد بیمار غریب کربوبلا سبط احمد مختار تو چون شهید شوی من پدر نخواهم داشت به بی‌کسی ز تو غم‌خوارتر نخواهم داشت چه می‌شود که به میدان مرا روانه کنی خلاصم از الم و درد این زمانه کنی امام(ع): فدای تو جان ای مقتدای اهل یقین ز بعد من تو امامی به کل روی زمین تو را به معرکه کارزار رخصت نیست کسی به غیرتو بر اهل‌بیت محرم کیست (همان، ۱۸۶)	زینب(س): جان اخا بیا تا بوسم دمی لبت را از جان و دل ببوسم من سیب غبغبت را ... رنگ رخم نظر کن مانند سن روسم بنشین که حلق پاکت جان اخا ببوسم ... پیشانی منیرت بار دگر ببوسم کز فرقتت برادر اندر غم و فسوسم(همان، ۱۶۴)	سکینه(س): مرخص کن ببوسم ای پدر زیر گلوی تو امام حسین(ع): ببوس ای من به قربان تو و این آرزوی تو سکینه(س): ببوسم سینه‌ات صندوق علم ذوالجلالستی امام حسین(ع): ز سمّ اسب در میدان پدر جان پایمالستی (همان، ۳۷۸)

۱۵	امام(ع): ای زینب دل شکسته زار محنت کش روزگار غدّار رو خیمه کفن برایم آور پوشم به تنم حمیده خواهر آغشته به خون میان میدان ماند تن من در این بیابان *** در پیش من ای ستم کش زار رو توسن باوفا کنون آر *** بس است ناله ایا خواهر نکو سیما بیار در بر من ذوالجناح را به خدا ... بیا رکاب مرا گیر زینب افگار که تا سوار شوم این زمان من بی‌یار (همان، ۱۹۲و۱۹۱و ۱۹۰)	امام حسین(ع): چه بر سر آمد ای یاران در این دم شهربانو را کند افغان زند بر سر نمی‌دانم چه شد او را شهربانو: طلب‌کن آب از این لشکر برای طفل بی‌شیرم اگر گردد هلاک اصغر ز درد و غصه می‌میرم خدایا بین تو احوالم که اشک از دیده بارانم نگهدار علی‌اصغر تو باش ای سبحانم (همان، ۱۶۵)	شهربانو: صغیرم از چه نالانی، عزیزم از چه گریانی زنی ناخن به پستانم نمی‌دانم نمی‌دانی که در پستان من شیری نمانده ای گل گلشن که شادانت کنم از شیر جان ای زینت دامن نمی‌خوابی به گهواره ز آبی تو بی‌تابی عمو عباس شاید آورد از بهر تو آبی صغیرم از چه گریانی عزیزم از چه نالانی مزن ناخن به پستانی علی لای لای علی لای لای (همان)
۱۶	جبرئیل: که یا حسین به فدای تو جان صد جبریل من و تمام ملایک به امر رب جلیل رسیده ایم به دشت بلا ز عرش برین که تا رکاب تو گیریم ای شهنشه دین بگیر عنان سر ذوالجناح میکائیل به کف بگیر رکاب حسین تو اسرافیل بیا سوار شو ای نور چشم پیغمبر که بازوی تو بگیرم کنون به دیده‌تر (همان، ۱۹۲)	شهربانو: به قربان وجودت‌ای غریب وادی حرمان بگیر از من علی‌اصغر ببر او را سوی میدان امام حسین(ع) (سوار بر اسب ـ علی‌اصغر را روی دست بلند کرده و می‌گوید): ایا بد گهر قوم بدانفعال ستم پیشه بی‌دین سپاه ضلال ... دهید آب ای قوم بر اصغرم بود یادگار علی‌اکبرم مرا ای سپه یا جوابی دهید و یا رحم بنموده آبی دهید (همان، ۱۶۶و ۱۶۵)	زینب(س): ای برادر جان علی‌اصغر ز دنیا می‌رود از عطش او جانب رحمان یکتا می‌رود امام حسین(ع): بیاورید برم اصغر پریشان را بیاورید برم آن صغیر گریان را زینب(س): بگیر از دست من‌ای جان جانان به قربانت شوم من از دل و جان (همان)
۱۷	امام(ع): مرا ز لطف خدا شادکردی ای جبریل جزای خیر بیابی ز کردگار جلیل برو به درگه حق این زمان به زودی زود بگو حسین بن علی عرض کرد ای معبود چو حکم حکم تو باشد که می‌کنم تعظیم نهاده ام به کمند رضا سر تسلیم به خون بهای من ای کردگار رب غفور ببخش امت جد مرا به روز نشور (همان)	امام حسین(ع): آه و فریاد که از جور گروه کافر هدف تیر بلا گشت گلوی اصغر جان بابا ز چه رو خسته و مدهوش شدی به سر دوش پدر خوب تو خاموش شدی شهربانو به کجایی ز سرا پرده درآ بستان اصغر خود را ز ره مهر و وفا شهربانو: شهزاده اصغرم آمد ز قربانگاه اهل حرم باشید زین ماجرا آگاه (همان، ۱۶۷)	عرب قاصد: شوم فدات بدان از مدینه می‌آیم ز آستان شه بی‌قرینه می‌آیم ز طفل فاطمه نامت کتابتی دارم از آن عزیز برایت رسالتی دارم زمن بگیر تو اکنون کتابت او را به من تو جواب رسالت او را *** امام حسین(ع): فلک ز داس اجل آه ریشه ام برکند برای من نه برادر گذاشت نه فرزند ایا عرب تو بیا نامه از کفم بستان ببر به طفل علیلم، به فاطمه برسان (همان، ۳۸۲)

۱۸	امام(ع): اینک آمد نوبت من الوداع الوداع ای عترت من الوداع زود چشمان شما خواهد شدن خون فشان از حسرت من الوداع *** سکینه(س) بابا چگونه بینم در خاک و خون تن تو من کودک صغیرم دستم به دامن تو بگذار من فدایت بوسه زنم به پایت ترسم تو را نبینم قربان چشم‌هایت *** زینب(س) غنیمت است دمی بو کنم گلوی تو را کشم به توشه راه دراز بوی تو را بگو چگونه شود دل به رفتن تو رضا ولی چه پاره نمایم رسیده وقت قضا (همان، ۱۹۵و ۱۹۳)	امام حسین(ع) (با شمشیر زمین را گود می‌کند و قبری آماده می‌سازد): می‌کنم دفن پسر را که نیفتد روی خاک پاره پاره بدن اصغر نیک اختر من شهربانو: مچین خشت لحد تا من بیایم تماشای علی‌اصغر نمایم به قربان سرت ای ماه ابرار مچین خشت لحد دستی نگهدار که بینم من جمال اصغرم را ببوسم حلق آن مه پیکرم را (امام حسین(ع) علی‌اصغر را دفن می‌کند) (همان، ۱۶۸)	درویش: بیان کن نام خودای نور عینم امام حسین(ع): غریب کربلا بی‌کس حسینم درویش آقا سلام آقا سلام امام حسین(ع): درویش علیک درویش علیک درویش: بده اذنم روم بر سوی میدان شوم کشته به راهت شاه خوبان *** امام حسین(ع): درویش تو بشتاب بر خازن جنّت شافع ز برای تو حسین روز جزا شد *** ابن‌سعد: قلندری تو برو شهرها گدایی کن تو را که گفت در این شهر کدخدایی کن درویش: قلندرم نه به مثل شما تبهکارم به روز حشر یقین لطف حق شود یارم بگیر تیغ ز دستم ایا زنازاده که گشته آتش دوزخ برایت آماده (و در نهایت درویش به شهادت می‌رسد) ابن‌سعد: بگو شهاده که سر از تنت جدا سازم میان سر و تنت طرح دوری اندازم (همان، ۳۸۴)

۱۹	فطرس: سلام من به تو ای گوشوار عرش خدا فدای جان توای نور دیده زهرا *** به یک خطای که کردم به درگه معبود مرا ز درگه خود راند و هم غضب فرمود تمام بال و پرم سوخت ای امام زمان شدند جمله ملایک به حال من گریان *** شبی نظاره نمودم که جبرئیل امین به همره ملکی چند از سما به زمین نزول کرد نمودم سؤال از جبریل کجا روی تو بگو این زمان به صد تعجیل *** جواب داد به من ای گزینه سبحان چه پرسی از من ایا فطرس خجسته بیان یگانه گوهری امشب خدای لم یزلی نموده است کرامت ز فاطمه به علی ... به گاهواره تو خویش را بمالیدم دوباره بال و پر خویش به خود دیدم ز یمن مقدم تو ای شفیع روز جزا دوباره بال و پرم را خدا نمود عطا (همان، ۱۹۹و ۱۹۸و ۱۹۷)	امام حسین(ع): خواهر الم پرور از چه می‌زنی بر سر رو برایم ای خواهر کهنه پیرهن آور زینب(س): وامصیبت‌ای یاران چون کنم من نالان با دو دیده گریان وای از دل زینب امام حسین(ع): بیا ای زینب محزون بیاور ذوالجناحم را ز شمشیر و سنان و اسپر و کل سلاحم را (همان، ۱۷۶و ۱۷۱)	زعفر: سلام و علیک ای حسین غریب سلام و علیک ای شه بی‌نصیب چرا غریب و چرا بی‌کس و چرا تنها زمین بادیه گردیده است نوحه سرا امام حسین(ع): کیستی بر گو تو ای والامقام در چنین وقتی کنی بر ما سلام زعفر: منم کمینه غلام تو زعفر جنّی به خدمت تو بیاورده لشکر جنّی (همان)
۲۰	امام(ع): خطاب من به تو ای فطرس نیکو سیما جزای خیر بیابی ز خالق یکتا رضا شدم که لب تشنه اندر این صحرا برای امت جدم فدا کنم جان را (همان، ۱۹۹)	امام حسین(ع): الوداع ای حرم محترم آل جلال الوداع ای همه بنشسته به صد رنج و ملال ... الوداع اهل حرم مرد و زن و خرد و کبار نوبت رفتن من گشته به سوی پیکار من که از شمع ولایت چو شعاع آمده‌ام روزم آخر شده از بهر وداع آمده‌ام (همان، ۱۷۳)	امام حسین(ع): جدّم محمد، باب، حیدر مادرم، زهرا رفتند از دنیا دنیا به پیغمبر وفا ننموده ای زعفر از یاری‌ام بگذر اینکه نه دیر و دنیای فانی هرگز ندیده کس جاودانی گیرم شد از من با کوشش تو تخت سکندر، تاج کیانی من زنده باشم در سنّ پیری اکبر بمیرد در نوجوانی روز ازل من این عهد بستم باید دهم سر با جانفشانی (همان، ۳۸۶)

۲۱	امام(ع): گذشتم از سر خون برادرم عباس که اهل‌بیت نگردند بی‌لباس و اساس گذشتم از سر خون علی‌اکبر زار که زینبم نشود بر شتر برهنه سوار کنم حلال شما خون قاسم داماد که تا اسیر نگردد عروس آن ناشاد(همان، ۲۰۱)	امام حسین(ع): از چه یا رب ذوالجناح با وفا برنمی‌دارد قدم اینک ز جا (نگاه می‌کند و سکینه را جلو ذوالجناح می‌بیند) آه و واویلا فتاده با سماج دختر من روی سم ذوالجناح ای سکینه نور دیده غم مخور دختر فرقت کشیده غم مخور (همان، ۱۷۸)	امام حسین(ع): طلب سازید ابن‌سعد دون می‌آید دمی پیشم ابن‌سعد: چه مرهم می‌نهی شاها ز رحمت بردل ریشم امام حسین(ع): غرض از آمدن این جا برای جرعه‌ای آبست ابن‌سعد: مگو آب یا حسین چون که برایت درّ نایابست *** امام حسین(ع): سرم را گر بریدی تو چه گیری جایزه از وی؟ ابن‌سعد: بریدم گر سر پاکت حکومت می‌کنم در ری امام حسین(ع): فریب ری مخور کز ری نیابی گندمی از او ابن‌سعد: اگر گندم نباشد سهل باشد، خوشدلم از جو (همان، ۳۸۸و ۳۸۶)
۲۲	نصرانی: ولی بگو به فدایت که دیشب اندر خواب چه دیده ام که شد از من قرار و طاقت و تاب امام(ع): شب گذشته مسیحا بدی به بالینت نموده تازه به انفاس عیسوی دینت تو را به رفتن خلد برین بشارت داد از این سخن دلت از قید کفر شد آزاد نصرانی: ایا جناب ز دین مسیح بگسستم غریق معصیتم گیر این زمان دستم بریده باد دو دست من ای اسیر جفا اگر که تیغ کشم بر رخ تو ای مولا مرا ببخش ز الطاف بی‌نیازم کن به مذهب پدر خویش سرفرازم کن (همان، ۲۰۴و ۲۰۳)	زعفر: گردم فدای جانت اذنم بده تو آقا جبرئیل: آقا بده تو اذنی نابود سازم اعدا زعفر: بر درگهت دخیلم اذنی به ما عطا کن جبرئیل: آقا مرا مرخص بر جنگ اشقیا کن زعفر: با جنیان رسیدم در خدمتت ز یاری جبرئیل: با قدسیان من آیم نزد تو بهر یاری زعفر: اذنم بده که سازم نابود دشمنت را جبرئیل: ده رخصتم نمایی فانی تمام دنیا(همان، ۱۸۰و۱۸۱)	سلطان قیس: وزیرا شیر برگردید و ما را قصد جان دارد وزیر: مگو شاها خداوندت ز شرّش در امان دارد سلطان قیس: وزیرا هیچ افسونی بود اکنون ترا یادت وزیر: مگر آقا حسین بن علی آید به امدادت سلطان قیس: حسین ای سرور خوبان شها ادرکنی ادرکنی امام حسین(ع): گرفتار بلا لبیک، لبیک حسین را آشنا لبیک، لبیک الا ای شیر می‌دانی که را نور دو عینم من ز نسل شیر یزدانی، حسینم من، حسینم من هر که باشد دوست ما اندر جهان او نگردد طعمه درندگان (همان، ۳۸۸)

۲۳	امام(ع): بدان تو قاتل من نیستی بشو آگاه اگر نه اشهد ان لا اله الاالله بدان که قاتل من هست شمر ملحد دون که نیستی تو بدان قاتل من محزون (همان، ۲۰۵)	امام حسین(ع): فتاده‌اند به خون جمله عزیزانم جبرئیل: از این بلیه منم اشک دیده ریزانم امام حسین(ع): پس از شهادت آن‌ها چه سان شوم شادان زعفر: الهی آنکه شود جان من تو را قربان امام حسین(ع): چه زندگی است مرا بعد قتل یارانم جبرئیل: خدا گواهست که بهر تو زار و نالانم امام حسین(ع): نمی‌دهم به شما اذن اندر این صحرا زعفر: چرا فدای تو ای نور دیده زهرا(س) امام حسین(ع): ای پیک خداوند جهان حضرت جبریل وی زعفر جنی همه اهل سماوا من طالب یارم نه مرا باک زشمشیر من عاشق دلدارم و خوفم نه ز اعدا (همان، ۱۸۳و ۱۸۲)	جبرئیل: یا ایها الذین، حسین آمنوا چه بود اوفوا بعهدکم مگر عهد تو نبود؟ آن عهدنامه‌ای که حسین کرده‌ای قبول بکن تو عهد خویش ایازاده رسول امام حسین(ع): جبرئیلا من نیم پیمان شکن باز آیم بر سر عهد کهن جبرئیل آن عهدنامه باز دار تو ببر بر مخزن غیبش سپار (همان، ۳۸۹)
۲۴	امام(ع): چرا تو نوگل باغ برادر من زار برون زخیمه شدی این دم ای حزین فگار روانه شو به سوی خیمه ای خجسته لقا که می‌شوی ز ستم کشته ای نکو سیما شاهزاده عبدالله(ع) به شمر گوید: رسیده جان به گلوی حسین حیای تو کو مکش تو تیغ ستم بی‌حیا وفای تو کو ... حسین گذشت ز دنیا تو را که شمشیر است مرا بکش که دل من ز زندگی سیر است شمربه عبدالله گوید: بدان یقین که ز خون ریختن باک ندارم هزار چون تو تنی را فکنده ام بر خاک(همان، ۲۰۷)	عرب قاصد: سلام من به تو ای نور چشم پیغمبر(ص) امام حسین(ع): علیک من به تو ای بینوای خسته جگر عرب قاصد: شها فدای تو من از مدینه می‌آیم امام حسین(ع): بیان نما که فزودی غمی به غم‌هایم عرب قاصد: ز طفل فاطمه نامت کتابتی دارم امام حسین(ع): بده کتابت او را که زار و افگارم (همان، ۱۸۷)	آی بیرون از غلاف اقتدار ای ذوالفقار پس برآر از دشمنان دین دمار ای ذوالفقار ... یاد داری باب من در قلعه خیبر چه کرد یاد داری در نخع با مالک اشتر چه کرد یاد داری تیزی تو با تن عنتر چه کرد شد تنت از خون دشمن لاله زار ذوالفقار ... عمر از تو عنتر از تو مرحب از تو گشته زار دین احمد از تو گردید استوار ای ذوالفقار ... با وقارای ذوالفقار نازمت‌ای ذوالفقار (همان)

۲۵	امام(ع) به شمر می‌گوید: نما تو سینه خود را به من ایا گمراه که گفته بود به من جد من رسول الله که قاتل تو سگ ابلقی است پر کینه که دارد او برص بی‌شمار در سینه *** هزار مرتبه جانم فدات یا جداه نشانه‌ای که به من گفته‌ای به امر اله به روی سینه این کافر ستم کار است یقین من شده کو قاتل من زار است (همان، ۲۰۸)	امام حسین(ع) (به خیمه می‌آید و می‌گوید): اهل‌بیتم همگی جمع شوید از یاری فارغ از غصه و از رنج و محن آزاده هدهد خوش خبری نزد سلیمان آمد نامه‌ای فاطمه‌ام بهر شماها داده (همان)	امام حسین(ع): ای عمو. جان به فدایت به کجا آمده ای؟ تیرباران بود این دشت، چرا آمده‌ای؟ عبدالله(ع): آمدم تا که به دامان تو بی‌سر گردم در جنان آیم و همبازی اصغر گردم شمر: ایا صغیر ز خون ریختن ندارم باک هزار چون تو یتیمی فکنده ام بر خاک (همان، ۳۹۰)
۲۶	امام(ع): بده امان و مکن این قدر مرا آزار که انتظار کسی می‌کشم به حال فگار *** انتظار مادر خود می‌کشم بر امید وصل رویش سرخوشم یک دمی مهلت بده ای بی‌حیا مادرم آید به صد سوز و نوا(همان، ۲۰۹و ۲۰۸)	سلطان قیس: ای دوای دردمندان یا حسین(ع) وزیر: ای انیس مستمندان یا حسین(ع) سلطان قیس: درد ما را نیست درمان الغیاث وزیر: هجر ما را نیست پایان الغیاث امام حسین(ع): آمدم ای زار افگار آمدم آمدم با زخم بسیار آمدم ای اسد راه مکان خویش گیر دور شو از نزد قیس بی‌نظیر (همان، ۱۹۳و ۱۹۲)	امام حسین(ع): برهنه سینه خود ساز تا که من بینم شمر: برهنه است ببین ای امام جمله امم امام حسین(ع): چه خوب بوده رسول خدا از آن آگاه! شمر: بگو چه گفت مگر جدّ تو رسول الله؟ امام حسین(ع): به سینه تو نشانی بُود که جدّم گفت شمر: مگو زیاد تو پیشم ز حرف‌های درشت. (همان، ۳۹۲)
۲۷	حضرت فاطمه(س): ای کشته تیغ جفا مادر شود قربان تو وی بی‌کس و بی‌اقربا مادر شود قربان تو امام(ع): ای مادر افگار من وی در بلا غمخوار من ای بی‌کس و بی‌یار من یک دم بیا حالم ببین (همان، ۲۰۹)	امام حسین(ع): غریب و خسته و رنجور من سلام علیک ستم رسیده و مهجور من سلام علیک *** امام عباد(ع): مگر باشی تو عباس عمویم امام حسین(ع): عمویت کشته شد در پیش رویم امام عباد(ع): مگر هستی تو قاسم ای پریشان امام حسین(ع): عزا شد عشرت قاسم به دوران امام عباد(ع): علی‌اکبر تویی نور دوعینم امام حسین(ع): علی‌اکبر نیم بابت حسینم (همان، ۱۹۴و ۱۹۳)	امام حسین(ع): چه وقت روز بود این چه ساعتی است بگو؟ شمر: صلات ظهر بود ساعتش بدان نیکو امام حسین(ع): بده اجازت تا رکعتی نماز کنم رُخ نیاز به درگاه چاره ساز کنم شمر: مرخصی تو در این لحظه تا نماز کنی رُخ نیاز به درگاه چاره ساز کنی (همان، ۳۹۳و ۳۹۲)

۲۸	امام(ع): ایا زینب روان شو سوی منزل دگر از دیدنم امید بگسل برو تا زیر شمشیرم نبینی همین ساعت به مرگ من نشینی ... حلالم از حقوق خواهری کن برو با طفل‌هایم مادری کن زینب(س): ای فلک تیشه جور تو کند بنیادم نرسد هیچ به گوش تو مگر فریادم زینبم زینب و همشیره افگار حسین دختر غمزده فاطمه ناشادم (همان، ۲۱۱و ۲۱۰)	امام حسین(ع): ای عمو بهر چه از پرده‌سرا آمده‌ای عبدالله: به فدا آمده ام گو چه به جا آمده‌ای ... امام حسین(ع): من ز داغ تو بسی زار و مکدر باشم عبدالله: در بهشت آیم و همبازه اصغر باشم شمر: ایا پسر شده عمرت به روزگار تباه بگو که اشهدان لااله الاالله عبدالله: نه آرزوست مرا غیردیدن رخ او اقول و اشهد ان لااله الاهو (همان، ۱۹۷و ۱۹۶)	حضرت زهرا(س): ای بی‌کس و غریب منم بر تو آشنا من مادر توأم به رخم دیده بر بگشا امام حسین(ع): مادر سلام مادر سلام حضرت زهرا(س): فرزند علیک فرزندعلیک امام حسین(ع): توقع دارم ای غمدیده مادر گذارم روی دامانت دمی سر چون من بر امت جدم فدایم تو ای مادر ببندی چشم‌هایم حضرت زهرا(س) که بیا مادر ببندم چشم‌هایت گذارم سوی قبله دست و پایت (همان، ۳۹۳)
۲۹	امام(ع): امتانی که غرق عصیانند شیعه‌اند و گناه‌کارانند در صف حشر بی‌سخن بخشی همگی را به خون من بخشی (همان ۲۱۱)	فاطمه زهرا(س): ای نور چشم مصطفی(ص) آیم به دشت کربلا بر دیدنت با صد نوا مادر حسین مادر حسین(ع) *** امام حسین(ع): ای خدا این سراست و این خنجر راضیم آنچه آیدم بر سر شیعیان مرا تو رحمت کن همه را مستحق جنت کن ... می‌روم جانب رسول الله این زمان لا اله الاالله (همان، ۲۰۱و ۱۹۹و ۱۹۸)	شمر: لنگ می‌بندم به روی دامنم تا نریزد خون بر اعضای تنم حسین از چه نبرّد خنجر من حنجرت سرّ این معنا بفرما من به قربان سرت! امام حسین(ع): این بوسه‌گاه ختم رسول است ای دغا خنجر ز جای بوسه نبرّد سر مرا رویم به خاک و خنجر خود بر قفا گذار تا اجر من زیاد شود نزد کردگار (همان)
۳۰	شمر: بیا رکاب مرا پر ز دُر و گوهر کن نظر به‌صورت نوباوه پیمبر کن سر حسین علی را ز تن جدا کردم ببین چه خدمت شایسته بجا کردم ابن‌سعد: بریده باد دو دست تو ای سگ بی‌دین چه کار بود که کردی تو ای سگ بی‌دین ... زنید طبل بشارت که کشته گشت حسین عزیز کرده زهرا ستوده ثقلین (همان)	ابن‌سعد: آتش زنید خیمه سلطان کربلا از کین کنید اسیر یتیمان کربلا غارت کنید خیمه‌گه عترت رسول عریان کنید پیکر ذریه بتول (همان، ۲۰۳)	شمر: ای شیعه کشته شد به صف کربلا حسین با صد هزار محنت و افغان و شور شین ده مژده ابن‌سعد که شد کام بر یزید گشته ز راه کینه حسین علی شهید ابن‌سعد: ای قوم ساز عیش به کربلا زنید آتش به خیمه و حرم کبریا زنید غارت کنید خیمه و اموال شاه دین اخگر به سوز سینه خیرالنسا زنید(همان)

یافته‌ها

الف) رویدادهای مشترک در سه نسخه تعزیه شهادت امام حسین(ع)

نویسندگان این مقاله پس از بررسی و مطالعه رویدادهایی که در سه نسخه تعزیه جدول یک آورده شده‌است با نمونه‌ها و مثال‌هایی از سه مجلس تعزیه مورد پژوهش که در جدول دوم به آن اشاره شده‌است ابتدا با سیزده رویداد تکرار شونده و مشترک درهرسه نمونه‌ی مورد بررسی برخورد کردند که در هرسه نسخه مشترک بود. این رویدادهای مشترک که در سه نسخه الکساندر خوجکو، محمدحسن رجایی زفره‌ای و حسن صالحی‌راد رخ می‌دهد عبارتند از:

۱-امام حسین(ع) خواب خود را برای خواهرش حضرت زینب(س) تعریف می‌نماید. ۲- شمر از حضرت زینب(س) می‌خواهد که امام حسین(ع) را از خواب بیدار نماید تا به میدان نبرد آید. ۳- گفت‌وگوی امام حسین(ع) با خواهرش حضرت زینب(س) در مورد حوادث ناگوار کربلا. ۴- امام حسین(ع) از ابن‌سعد تقاضا می‌کند که مقداری آب به اهل‌بیت و فرزندانش بدهد. ۵- زعفر جنی با لشکر خود برای کمک به امام حسین(ع) به صحرای کربلا آمده است و با امام(ع) گفت‌وگومی‌نماید. ۶- ظاهر شدن جبرئیل در روز عاشورا و گفت‌وگو با امام حسین(ع) قبل از شهادت. ۷- ابن‌سعد و شمر در مورد چگونه شهیدکردن امام حسین(ع) و اسیر نمودن اهل‌بیت گفت‌وگو می‌کنند. ۸- خداحافظی امام حسین(ع) با خواهرش و طلب‌کردن پیراهن کهنه‌ای از حضرت زینب(س) برای پوشیدن و تقاضای امام(ع) از خواهرش برای آوردن کفن، شمشیر و اسب قبل از رفتن به میدان جنگ. ۹- وداع و خداحافظی امام حسین(ع) با اهل‌بیت خود (امام سجاد(ع)، حضرت زینب(س)، حضرت کلثوم(س) و حضرت سکینه) ۱۰- گفت‌وگوی امام حسین(ع) در لحظات آخر قبل از شهادت با پسر برادر خود عبدالله. ۱۱- حضور حضرت زهرا(س) در روز عاشورا و گفت‌وگو با فرزندش امام حسین(ع) در لحظات قبل از شهادت امام(ع) . ۱۲- امام حسین(ع) در روز عاشورا در جایی غیراز کربلا حاضر می‌شود و سلطان قیس و وزیرش را از دست شیر درنده نجات می‌دهد. ۱۳- حضرت سکینه(س) دختر امام حسین(ع) به امام(ع) عرض می‌نماید که تشنه است و آرزویی جز نوشیدن آب ندارد.

ب) رویدادهای مشترک در دو نسخه تعزیه شهادت امام حسین(ع)

گروه دوم به رویدادهای مشترکی اشاره می‌شود که تنها در دو نسخه از سه نسخه مذکور روی می‌دهد این رویدادهای مشترک که تعداد آن‌ها به یازده می‌رسد، عبارتند از:

۱ـ شروع‌کننده در هر دو مجلس تعزیه، شمر است (نسخه خوجکو با گفت‌وگوی شمر و ابن‌سعد درباره شهید کردن امام حسین(ع) و اسارت اهل‌بیت و نسخه صالحی‌راد با رجزخوانی شمر و جواب امام(ع) به او آغاز می‌شود.).

۲ـ امام حسین(ع) در لحظات سخت عاشورا از خواهر خود حضرت زینب(س) می‌خواهد که سرش را در دامان او بگذارد و کمی به خواب رود. (مشترک درهردو نسخه رجایی زفره‌ای و نسخه صالحی‌راد)

۳ـ وصیت‌های امام حسین(ع) به خواهرش حضرت زینب(س) و اهل‌بیت درمورد اینکه

بعد از شهادتش چه کارهایی انجام دهند. (مشترک در نسخه خوجکو، نسخه صالحی‌راد)

۴ـ امام حسین(ع) در روز عاشورا به دیدار فرزند خود حضرت سجاد(ع) می‌رود ولی حضرت سجاد(ع) در ابتدا از فرط بیماری پدر خود را نمی‌شناسد. (مشترک در نسخه رجایی زفره‌ای و نسخه صالحی‌راد)

۵ـ امام سجاد(ع) از امام حسین(ع) می‌خواهد که به او اذن میدان بدهد ولی امام(ع) به علت اینکه او بیمار است و امام بعد از اوست، به فرزندش اجازه رفتن به میدان جنگ را نمی‌دهد. (مشترک در نسخه خوجکو و نسخه صالحی‌راد)

۶ـ شهربانو همسر امام حسین(ع) از اینکه آبی نیست که به علی‌اصغر بدهد احساس ناراحتی می‌کند. (مشترک در نسخه رجایی زفره‌ای و نسخه صالحی‌راد)

۷ـ عرب قاصدی نامه فاطمه(س) دختر امام حسین(ع) را که در مدینه است در روز عاشورا و در میدان جنگ به امام حسین(ع) می‌رساند. (مشترک در نسخه رجایی زفره‌ای و نسخه صالحی‌راد)

۸ـ امام حسین(ع) به این علت که فرزندان، اهل‌بیت و یارانش شهید شده‌اند و دیگر التفاتی به دنیا ندارد کمک زعفر جنی را قبول نمی‌کند. (مشترک در نسخه رجایی زفره‌ای و نسخه صالحی‌راد)

۹ـ امام حسین(ع) از نشانه‌هایی که حضرت محمد(ص) در مورد قاتلش به او داده‌است شمر را شناسایی می‌نماید. (مشترک در نسخه خوجکو و نسخه صالحی‌راد)

۱۰ـ امام حسین(ع) در لحظات قبل از شهادتش دعا می‌کند که خداوند به حرمت خون پاکش امت جدش و همه شیعیانش را ببخشاید و راهی بهشت نماید. (مشترک در نسخه خوجکو و نسخه رجائی‌زفره‌ای)

۱۱ـ تعزیه با گفت‌وگوی شمر و ابن‌سعد در مورد شهادت امام حسین(ع) و غارت خیمه‌گاه و اموال امام(ع) به پایان می‌رسد. (مشترک در نسخه خوجکو و نسخه صالحی‌راد)

ج) تفاوت‌های میان سه نسخه تعزیه شهادت امام حسین(ع)

درمقایسه انجام شده باتوجه به جداول ۱ و ۲ مشاهده شد که تعدادی از رویدادها و فقرات موجود درهریک از سه نسخه‌ی مورد بررسی، ویژه همان نسخه است و در دونسخه دیگر تکرار نمی‌شود. این رویدادهای متفاوت سی و هفت فقره هستند که به‌صورت پراکنده در هر سه نسخه از مجالس تعزیه رخ می‌دهد. (سیزده مورد در نسخه خوجکو، چهارده مورد در نسخه رجایی زفره‌ای و ده مورد در نسخه صالحی‌راد)

جدول ۳: رویدادهایی که فقط در یک نسخه از سه مجلس مورد مطالعه تعزیه شهادت امام حسین(ع) رخ می‌دهد.

اتفاقاتی که فقط در یک نسخه تعزیه رخ می‌دهد	نام نسخه
۱- امام حسین(ع) به این علت که زعفر جنی و یارانش از دیده‌ها پنهان هستند و این خلاف جوانمردی است کمک زعفر جنی را قبول نمی‌کند.	خوجکو
۲- مهلت گرفتن امام حسین(ع) از شمر برای خداحافظی با اهل‌بیت خود قبل از شهادت	خوجکو
۳- وصیت امام حسین(ع) به خواهرش حضرت کلثوم(س) که بعد از شهادتش چگونه رفتار نماید.	خوجکو
۴- وصیت امام حسین(ع) به همسرش شهربانو که بعد از شهادتش چه کار کند.	خوجکو
۵- گفت‌وگوی امام حسین(ع) با دخترش سکینه(س) و دلداری دادن به او قبل از شهادت.	خوجکو
۶- امام حسین(ع) به جبرئیل می‌گوید که به خداوند عرض نماید که خون بهای من بخشیدن امت جدم در روز قیامت است.	خوجکو
۷- فرشته الهی به نام فطرس برای یاری امام حسین(ع) به صحرای کربلا می‌آید و راز دلبستگی خود را به امام(ع) بازگو می‌نماید	خوجکو
۸- امام حسین(ع) کمک فطرس را قبول نمی‌کند و به او می‌گوید که برای نجات امت جدش می‌خواهد که تشنه لب شهید شود	خوجکو
۹- امام حسین(ع) در گفت‌وگو با ابن‌سعد از خون فرزندان و عزیزانش می‌گذرد.	خوجکو
۱۰- گفت‌وگوی مرد نصرانی با امام حسین(ع) در میدان جنگ و مسلمان شدن او به‌دست امام(ع).	خوجکو
۱۱- امام حسین(ع) به سنان که برای جدا کردن سرش آمده است می‌گوید که تو قاتل من نیستی بلکه قاتل من شمر است.	خوجکو
۱۲- امان خواستن امام حسین(ع) از شمر که قبل از شهادتش با مادرش حضرت فاطمه(س) دیدار نماید.	خوجکو
۱۳- امام حسین(ع) در لحظات آخر شهادت قبل از اینکه شمر سرش را از بدن جدا کند با خواهرش حضرت زینب(س) گفت‌وگو می‌کند.	خوجکو
۱۴- تعزیه با گفت‌وگوی فاطمه بیمار دختر امام حسین(ع) که در مدینه است با عرب قاصد شروع می‌شود.	رجائی‌زفره‌ای
۱۵- فرستادن دسته‌گل از طرف فاطمه(س) برای حضرت عباس(ع)، حضرت علی‌اکبر(ع) و تبریک عروسی حضرت قاسم(ع) به‌وسیله عرب قاصد.	رجائی‌زفره‌ای
۱۶- گفت‌وگوی حضرت موسی(ع) و فرد بیابانی درباره حکمت کارهای خداوند متعال از خلقت بهشت و جهنم.	رجائی‌زفره‌ای
۱۷- قانع نشدن فرد بیابانی از جواب حضرت موسی(ع) و حضور جبرئیل و گفت‌وگو با حضرت موسی(ع) .	رجائی‌زفره‌ای

۱۸- حضرت موسی(ع) گوشه‌ای از فجایع کربلا را از میان دو انگشت خود به فرد بیابانی نشان می‌دهد.	رجائی‌زفره‌ای
۱۹- امام حسین(ع) و حضرت زینب(س) گوشه‌ای از اتفاقات آینده را که قرار است رخ بدهد طی گفت‌وگویی بیان می‌کنند.	رجائی‌زفره‌ای
۲۰- حضرت زینب(س) و حضرت کلثوم(س) زمانی که امام حسین(ع) در خواب است برای او عزاداری می‌کنند.	رجائی‌زفره‌ای
۲۱- حضرت زینب(س) از برادرش امام حسین(ع) تقاضا می‌کند که لب و پیشانیش را قبل از رفتن به میدان جنگ ببوسد.	رجائی‌زفره‌ای
۲۲- امام حسین(ع)، علی‌اصغر را از شهربانو تحویل می‌گیرد و از لشکر دشمن برای او طلب آب می‌نماید.	رجائی‌زفره‌ای
۲۳- امام حسین(ع) جسد علی‌اصغر را به شهربانو تحویل می‌دهد.	رجائی‌زفره‌ای
۲۴- امام حسین(ع) و شهربانو در هنگام دفن علی‌اصغر(ع) بالای سر او هستند.	رجائی‌زفره‌ای
۲۵- افتادن حضرت سکینه(س) روی پاهای ذوالجناح و حرکت نکردن اسب امام حسین(ع).	رجائی‌زفره‌ای
۲۶- امام حسین(ع) بعد از اینکه نامه دخترش فاطمه(س) را از عرب قاصد دریافت می‌کند موقتاً صحنه جنگ را ترک می‌کند و به خیمه‌گاه باز می‌گردد و نامه را برای اهل‌بیت می‌خواند.	رجائی‌زفره‌ای
۲۷- تعزیه با دستور ابن‌سعد برای آتش زدن و غارت خیمه‌گاه و اسیر کردن اهل‌بیت به پایان می‌رسد.	رجائی‌زفره‌ای
۲۸- گفت‌وگوی فرشتگان الهی در مورد قدر و شأن امام حسین(ع)	صالحی‌راد
۲۹- گفت‌وگوی حضرت سکینه(س) و حضرت زینب(س) در مورد بیدار کردن یا بیدار نکردن امام حسین(ع) از خواب در روز عاشورا	صالحی‌راد
۳۰- بوسیدن گلوی امام حسین(ع) توسط حضرت زینب(س) بنابر وصیت مادرشان حضرت فاطمه(س)	صالحی‌راد
۳۱- گفت‌وگوی امام حسین(ع) با دخترش سکینه و تقاضای بوسیدن زیر گلو و سینه پدر توسط حضرت سکینه(س)	صالحی‌راد
۳۲- حضرت زینب(س) علی‌اصغر(ع) را به امام حسین(ع) می‌دهد تا امام(ع) برای او از لشکر دشمن طلب آب نماید.	صالحی‌راد
۳۳- گفت‌وگوی درویش با امام حسین(ع) در روز عاشورا و قبل از شهادت امام(ع) و در نهایت شهادت درویش	صالحی‌راد
۳۴- امام حسین(ع) از ابن‌سعد جرعه‌ای آب طلب می‌کند و ابن‌سعد طی گفت‌وگویی از دادن آب دریغ می‌ورزد و دلیل رفتار ناشایست خود را ذکر می‌کند.	صالحی‌راد
۳۵- رجزخوانی امام(ع) قبل از شهادت و یاد کردن از پدرش حضرت علی(ع) و کارهایی که با او شمشیر ذوالفقار انجام داده‌است.	صالحی‌راد
۳۶- شمر بنا به درخواست امام حسین(ع) قبل از اینکه سر امام(ع) را جدا کند به امام(ع) اجازه می‌دهد که نماز گذارد.	صالحی‌راد
۳۷- شمر در لحظه‌ای که می‌خواهد سر امام حسین(ع) را از تن ایشان جدا کند خنجرش نمی‌برد و رمز این اتفاق را از امام(ع) سؤال می‌نماید.	صالحی‌راد

نتیجه‌گیری

پژوهشگران این مقاله پس از مطالعه و بررسی تطبیقی که میان سه مجلس تعزیه شهادت امام حسین(ع) بر اساس نسخه‌های الکساندر خوجکو، محمدحسن رجایی زفره‌ای و حسن صالحی‌راد انجام دادند اشتراکات و تفاوت‌های بسیاری را در این نسخه‌ها مشخص کرده و در نهایت این‌گونه نتیجه‌گیری کردند: رویدادهای مشترکی که در سه نسخه تعزیه شهادت امام حسین(ع) رخ می‌دهند شامل سیزده مورد، رویدادهای مشترکی که در دو نسخه از سه مجلس تعزیه شهادت امام حسین(ع) روی می‌دهد شامل یازده مورد و رویدادهایی که فقط در یک نسخه از سه مجلس تعزیه اتفاق افتاده است و می‌توان این‌گونه گفت که تفاوت هر نسخه با دو نسخه دیگر در این قسمت مشخص می‌شود شامل سی و هفت مورداست. پس در این نسخه‌های متفاوت بیست و چهار رویداد مشترک وجود دارد که از منابع مشترک و شباهت میان مخاطبان اقلیم‌های مختلف و دوره‌های گوناگون حکایت می‌کند. همچنین سی و هفت رویداد غیرمشترک که به‌صورت پراکنده در هر نسخه روی می‌دهد و وجه تمایز هر نسخه با نسخه دیگر را نمایان می‌سازد. را می‌توان نشانه‌ای از تفاوت‌های حاصل شده درزمان و مکان سرایش و اجرای این مجالس دانست.

منابع

ـ اقبال (نامدار)، زهرا. (۱۳۵۵) **جنگ شهادت**. چاپ اول، تهران، انتشارات سروش.
ـ اسمعیلی، حسین. (۱۳۸۹) **تشنه درمیقاتگه**. تهران، انتشارات معین
ـ بلوکباشی، علی. (۱۳۹۰) **تعزیه‌خوانی (حدیث قدسی مصایب در نمایش آیینی)**. چاپ دوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۹۰) **نمایش در ایران**. چاپ هفتم، تهران، انتشارات روشنفکران و مطالعات زنان.
ـ چلکووسکی، پیترجی. (۱۳۸۹) **تعزیه: آیین و نمایش در ایران**، ترجمه داوود حاتمی. چاپ دوم، تهران، انتشارات سمت.
ـ دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۵) **لغت‌نامه**. جلد ۱۵، تهران، مؤسسه لغت‌نامه دهخدا.
ـ رجائی‌زفره‌ای، محمدحسن. (۱۳۶۹) **فصلنامه تئاتر (بهار و تابستان)**. تهران، انتشارات نمایش.
ـ ستاری، جلال. (۱۳۸۶) **زمینه اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران**. تهران، انتشارات مرکز.
ـ شهیدی، عنایت‌الله. (۱۳۸۰) **پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران**. چاپ اول، تهران، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو در ایران.
ـ صالح‌پور، اردشیر. (۱۳۸۶) **مجموعه مقالات نمایش (گردهمایی مکتب اصفهان)**. چاپ اول، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
ـ صالح‌پور، اردشیر. (۱۳۹۰) **تردید زرد**. تهران، انتشارات نمایش.
ـ صالحی‌راد، حسن. (۱۳۸۹) **مجالس تعزیه**. جلد اول، چاپ سوم، تهران، انتشارات سروش.
ـ محجوب، محمدجعفر. (۱۳۴۶) **نمایش کهن ایرانی و نقالی**. نشریه شماره ۳، جشن هنر، شیراز.
ـ ناصربخت، محمدحسین. (۱۳۸۶) **نقش‌پوشی در شبیه‌خوانی**. چاپ دوم، تهران، انتشارات نمایش.

تأثیر برتولت برشت بر آثار سعد اردش کارگردان مصری

مهدی حامدسقایان (نویسنده مسئول)

علی خلیلی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۷/۲۶

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۱۲/۲۰

تأثیر برتولت برشت بر آثار سعد اردش کارگردان مصری

مهدی حامدسقایان | استادیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت‌مدرس

علی خلیلی | کارشناس ارشد کارگردانی دانشکده هنر، دانشگاه تربیت‌مدرس

چکیده

برتولت برشت (۱۹۵۶-۱۸۹۸)، نظریه‌پرداز و کارگردان آلمانی، همان‌گونه که دیدگاه‌هایش در جهان نمایش شناخته شده و تحول‌آفرین بوده‌است، در تئاتر عرب نیز هنرمندی الهام‌بخش و تأثیرگذار به‌حساب می‌آید. تأثیر نظریات و دیدگاه‌های برشت نظریه‌پرداز و کارگردان آلمانی بر تئاتر عرب از سال ۱۹۳۷ قابل‌پیگیری است. سعد اردش کارگردان مصری، در کشور ایتالیا با نظریات برشت آشنا شد و در کشورش آثار برشت مانند «زن نیک سیچوآن» را کارگردانی و اجرا نمود. در این مقاله که به روش توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی انجام شده‌است به این سؤال اساسی پاسخ می‌گوییم که آثار برتولت برشت از نظر قالب، محتوا و تکنیک‌ها چه تأثیراتی بر اجراهای صحنه‌ای سعد اردش داشته‌است؟ و چه انگیزه‌ها و زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در بهره‌گیری این هنرمند از نظریات برشت نقش داشته‌اند؟ فرضیه اصلی در مقاله آنست که تئاتر برشت بر تئاتر مصر به ویژه اجراهای سعد اردش در زمینه‌های کارگردانی، برخورد با متن، هدایت بازیگر و طراحی صحنه تأثیر گذاشته است. در نتیجه‌گیری مقاله بر این نکته تأکید شده‌است که در تئاتر مصر و تجربیات سعد اردش در فضایی سیاسی که متمایل به گرایشات چپ‌گرایانه بود، برشت به‌سرعت پذیرفته شد و موجی از هنرمندانِ سرزمین‌های عربی از جمله اردش تکنیک‌ها و نظریات او را در صحنه‌های تئاتر ترویج دادند.

واژگان کلیدی: برتولت برشت، تئاتر اپیک، تئاتر عرب، تئاتر مصر، سعد اردش.

درآمد

فضای سیاسی و اجتماعی دهه‌ی پنجاه مصر در تحقق خیزشی فکری و هنری، نقش بزرگی ایفا کرد؛ ادبیات و هنر، از جمله هنر تئاتر، دلایل بروز چنین خیزشی بود.

در بامداد ۲۳ جولای سال ۱۹۵۲ انقلاب مصر، یکی از مهم‌ترین دست‌یافته‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی مصر اتفاق افتاد. اغراق نیست اگر بگوییم که تلاش هنرمندان برای پایه‌گذاری تئاتر عربی یکی از دستاوردهای این انقلاب بود. مصر مرحله‌ی جدیدی را در زندگی آغاز کرده‌بود که در آن، حکومت پادشاهی کنار گذاشته شد و مردم قدرت و اختیار تعیین سرنوشت خود را به‌دست آوردند. مقاومت و ایستادگی در برابر دشمنان مصر در سال ۱۹۵۶، یکی از دستاوردهای انقلاب بود، انقلابی که موفقیت‌هایش با ایجاد وحدت عربی میان سوریه و مصر در سال ۱۹۵۸، به اوج خود رسید.

علی الراعی درباره‌ی دوره‌ی پس از انقلاب می‌گوید: «انقلاب جولای نیروهای این ملت بزرگ را آزاد کرد و درها را در برابر نوآوران آن گشود و انحصار تصمیم‌گیری از میان رفت» (الراعی، ۱۹۹۴: ۲۸). نیروهای نوآور در زمینه‌های شعر و داستان و رمان، از آزادی‌های بیشتری برخوردار شدند و توجه خود را به نقش حیاتی هنر تئاتر معطوف داشتند. ازاین‌رو، نسلی از نمایشنامه‌نویسان و پژوهشگران تئاتر برآمدند که فرهنگ خود و تجربه‌ی عملی‌شان را با توسل به فعالیت‌های فرهنگی و سیاسی دهه‌ی چهل به‌دست آورده‌بودند، کسانی همچون نعمان عاشور، فرید فرج، لطفی الخولی، یوسف ادریس، عبدالرحمان الشرقاوی، محمد مندور، لویس عوض، علی الراعی و محمود امین العالم.

شایان‌ذکر است که دهه‌ی پنجاه سرآغازِ تئاترِ مصر نبود، تئاتر از نیمه‌ی اول قرن بیستم گسترش یافته بود و روند هنری پرفرازونشیبی را که یعقوب صنوع آغاز کرده‌بود پی می‌گرفت.

اگر به دهه‌ی پنجاه بازگردیم چگونگی فعالیت‌های تئاتری را از خلال مجموعه‌ای از یافته‌ها به‌روشنی می‌بینیم. زکی طلیمات، کارگردان تئاتر، گروهِ تئاتر مدرن (المسرح الحدیث) را در سال ۱۹۵۰ پایه‌گذاری کرد؛ «سپس گروه مصری، تحت نظر یوسف وهبی به گروه طلیمات پیوست؛ اداره‌ی هنر در سال ۱۹۵۵، شورای عالی ادبیات و هنر در سال ۱۹۵۶ و وزارت فرهنگ نیز سالِ ۱۹۵۷ تأسیس شدند» (عبدالقادر، ۱۹۸۳: ۶۰-۶۱).

اما گروه‌های خصوصی صرفاً شامل این گروه‌ها بود: گروه الریحانی، سپس گروه کمدی اسماعیل یس و پس از آن گروه تحیه‌ی کاریوکا که شعارش «مسرح مصر» بود و دست‌آخر، گروه آزاد (الحر)، که در آن زمان همچون نوزادی در حال رشد در آغوش انقلاب بود. «پس از سال ۱۹۵۶ گروه‌های نمایش تلویزیونی با شعار تئاتر برای مردم ظهور یافتند» (العشری، ۱۹۹۱: ۱۶۹). این سال‌ها در سیر تاریخ تئاتر مصر دورانی ویژه بودند چراکه شرایط تئاتر بهبود یافت، «اما در سال‌های اولیه حکومت ناصر، ممیزی وجود داشت؛ خصلت عام فرهنگ مصری در اوایل دهه‌ی شصت» (عبدالقادر، ۱۹۸۳: ۷۴). در بین سال‌های ۱۹۵۹ تا ۱۹۶۴ و تا قبل از شکست ژوئن از رژیم اشغالگر قدس، مصر شاهد حالتی از خیزش عمومی بود. جلال العشری درباره‌ی این دوره می‌نویسد: «هیچ مصری‌ای نیست که به یاد سال ۱۹۶۴ بیفتد و به شکلی ویژه از آن سخن نگوید. این سالی است که موج انقلاب به اوج خود رسید.

در این سال، قانون اساسی موقت اعلام شد، مجلس ملی شکل گرفت، احکام عرفی ملغی شد، بازداشتی‌های سیاسی آزاد شدند، آزادانه‌ترین فرصت‌ها برای انتقاد حکومت فراهم شد، چراکه نقد یکی از مهم‌ترین تضمین‌های آزادی بود. خلاصه، ۱۹۶۴ سالِ بلوغ دموکراسی مصر در دو سطح سیاسی و اجتماعی است» (العشری، ۱۹۷۱: ۲۰۹). با آنکَه دولت سعی‌کرد بر فعالیت فرهنگی و رسانه‌ای تسلط یابد اما تئاتر از این سیاست و نیز از جنبش پیشرویی که حاصل انقلاب جولای، خاصه در نیمه اول دهه‌ی شصت بود، بهره‌گرفت. اگر بخواهیم بر هنر تئاتر در این برهه پرتو بیفکنیم می‌بینیم تئاتر مخاطبان زیادی برای خود دست‌وپا کرده‌است؛ «پس تئاتر یادگرفت چگونه نبض اجتماع را حس‌کند و در این امر مخاطب، نقشی اساسی داشت. قیمت بلیت‌ها کاهش‌یافت و نمایش‌ها مخاطبان جدیدی از میان دانشجویان، کارمندانِ جزء و بخش‌هایی از کارگران شهری یافتند؛ تئاتر تبدیل به ابزاری برای رشد فرهنگِ مردمی در شهرها شده بود...» (النقاش، بی.تا : ۱۰۶). بخش بزرگی از نمایش‌های این دوره متکی بر اقتباس از رمان‌ها و داستان‌ها بود و این مسئله باعث شد منتقدان این شعار را سردهند که: «اندکِ خوب بهتر است از زیادِ مزخرف» (عوض، ۱۹۶۵: ۱۹-۲۰). اما جنگ ژوئن ۱۹۶۷، واقعیتِ تناقض‌هایی را که کشورهای عربی گرفتارش بودند، آشکار ساخت و بر نیاز به انقلابی تأکید کرد که آن شکست را پاسخ گوید؛ شکستی که بیانی از ناکامی بسیاری از سازمان‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بود. به‌طوری‌که «فرهنگ معاصر مصر، هیچ رخداد قومی را مثل پنجم ژوئن سراغ ندارد که وجدان عربی را به لرزه درآورده باشد و تولید فکری، ادبی و هنری را در حسی از فاجعه غرق کرده باشد» (عردوکی، ۱۹۷۰: ۱۲۹).

این رویدادها پایه‌گذار تئاتر مصر شده و در پیشرفت آن نیز بسیار تأثیرگذار بودند. اگر نمایش غربی امکان پیوند با مرحله‌ی بلوغ دموکراسی در مصر را نداشت، هیچگاه امکانی برای حضور در فرهنگ نمایشی این کشور نمی‌یافت.

پیشینه تحقیق

تاکنون در ایران پیرامون آثار هنری و دیدگاه‌های سعد اردش هیچ گونه پژوهشی صورت نگرفته‌است. هر چند در کشورهای عربی تأثیر برشت بر تئاتر خاورمیانه مورد توجه بوده‌است، اما تا به حال هیچ تحقیق مشخصی درباره تأثیر برشت بر اردش، انجام نشده‌است.

تئاتر سعد اردش و برشت

نخستین تلاش برای اجرای نمایشنامه‌ای از برشت در یک سالن تئاتر در کشورهای عربی، اقدامی بود که سعد اردش در سال ۱۹۶۲ انجام داد. در این سال از کارگردان آلمانی کورت فیت که از شاگردان برشت و از اعضای گروه معروف برلینر آنسامبل بود، دعوت شد تا به اردش در کارگردانی نمایش دایره‌گچی‌قفقازی در سالن تئاترملی در شهر قاهره یاری‌رساند. اما آن پروژه انجام‌نشد، به‌گمان اردش «به‌دلیل تغییر شرایط تاریخی، برنامه‌ریزی تئاتر مصر دگرگون شد» (اردش، ۱۹۶۷: ۵۸). تغییر موردنظر وی عبارت بود از: برنامه‌ریزی برای ارائه‌ی آثار برشت که گام اول آن آماده‌سازی برای متناسب‌سازی اجراهای

حماسی و آموزشی برشت در فضای تئاتر عرب و مصر بود. اردش می‌نویسد: «پنهان نمی‌کنم که انتخاب اولین متن حماسی مردمی در یک کشور، دشواری بزرگی ایجادمی‌کند، به‌ویژه اگر تئاتر در چنین کشوری ریشه و اصالتی کمتر از سایر هنرها داشته‌باشد. واقعیت این است که به‌دلیل کم بودن پیشینه تاریخی نمایش نو در مصر، هنگام برنامه‌ریزی عمومی برنامه‌ها باید به‌شدت احتیاط کرد. این هنر در عمر کوتاه خود (کمتر از صدسال) از پیچ‌وخم‌های فکری و هنری‌ای گذشته است که باعث شده گاه از روند دیگر هنرها عقب‌مانده و غالباً از ترقی پیش رونده‌ی تئاتر جهانی بازبماند» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۰).

برشت در آن دوران برای تئاتر مصر خطر و ریسک بزرگی بود، زیرا «به‌عنوانِ گذاری در نهاد تئاتر، از افراط به تفریط محسوب می‌شد» (اردش، ۱۹۶۷: ۵۸). روی صحنه بردن یک نمایش برشتی مانند ننه‌دلاور یا زندگی گالیله یا دایره‌گچی‌قفقازی خطری بود که احتمالاً فرجام خوشی نداشت، چراکه مخاطبان آن دوره به دیدن آثار کلاسیک عادت کرده‌بودند، آثاری که طی یک قرن همچنان به اَجرا درمی‌آمدند. رواج نمایش‌های کم مایه و لودگی که شاگردان نجیب الریحانی اجرا می‌کردند نیز مزید بر علت بود. همین دلیلی بود بر ورشکستگی گروه خوبی چون گروه تئاتر جورج أبیض که چاره‌ای جز مهاجرت از مصر نداشت؛ درحالی‌که ابیض جمله‌ی معروفش را تکرار می‌کرد: «بدرود ای کشور کشمکش‌ها!» (وهبی، ۱۹۷۳: ۵۸)

در آن روزها سعد اردش ـ هم چون افراد دیگری از اهالی تئاتر واقع‌گرا ـ احساس‌کرد که در ابتدا شرایط مصر باید برای استقبال از برشت، این هنرمند سیاسیِ با روش‌های غریب، آماده گردد. ازاین‌رو، تصمیم گرفت که متنی را انتخاب کند که به ذوقَ و سلیقه‌ی مخاطبان مصری نزدیک‌تر باشد. پس اجرای دایره‌گچی‌قفقازی را تا سال ۱۹۶۸ به تأخیر انداخت و به متن انسان خوب (الانسان الطیب) در سال ۱۹۶۶ رضایت داد.

زن نیک سیچوآن و دایره‌گچی‌قفقازی

سعد اردش اولین کسی در مصر است که تلاش‌کرد اثری اپیک از برشت را اجرا کند. او انسان خوب (الانسان الطیب) و دایره‌گچی‌قفقازی را روی صحنه برد، دو اثری که بحث‌های موافق و مخالف بسیاری را به‌وجود آورد. این همان دو اجرایی است که «عادل قرشولی به باد انتقاد گرفت و آن‌طور که از سیاق گفته‌هایش پیداست آن‌ها را خدشه‌ای بر سبک برشت می‌دانست» (قرشولی، ۱۹۸۰: ۴). نمایش انسان خوب (الانسان الطیب) متعلق به دوره‌ی پختگی شیوه حماسی برشت در تجربیات اردش بود. تجربه دیگر اردش از آثار برشت یعنی نمایش دایره‌گچی‌قفقازی «یکی از نزدیک‌ترین متون به سلیقه‌ی مصری‌ها بود، زیرا پیوند محکمی با زمینه‌ی کلاسیکی داشت که فرهنگ عمومی تئاتر در مصر از آن برخوردار بود؛ هم ازلحاظ فضای روحی اسطوره‌ای که الهه‌ای در آن ظهور می‌یافت و هم به‌دلیل پرداختنش به مسئله‌ی فقر و تنگدستی که به‌ویژه در کشور مصر مشکلی آشنا بود» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۰). متنی که اردش از دایره‌گچی‌قفقازی آماده کرد، پیش از هر چیز مبتنی بر داستان‌های کوتاه عربی است که نخستین تمهید او برای ورودِ این نمایش به محیطی عربی به‌حساب می‌آید. این نمایش «مبتنی است بر «حدوته‌ی» (داستان‌های کوتاه عربی مردمی)، چیزی

که به حکایت‌های روستایی یا محلی مردم مصر بسیار شبیه است، حتی با این وجود که از اسطوره‌ای غربی برگرفته‌شده‌است و رویدادهایش در کشور چین اتفاق می‌افتند» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۱). همچنین این متن، شخصیت‌ها و تصاویری را به نمایش می‌گذارد که تماشاگر مصری در ادبیات و تئاتر خود به دیدنشان عادت کرده‌است؛ «و از میان این شخصیت‌ها صرفاً به شخصیت دوگانه‌ی «شن تی ـ شوی تا»ی روسپی، اکتفا می‌کنم. کسی که تن خود را برخلاف اراده و میلش می‌فروشد چراکه این یگانه سرمایه‌ای بود که او می‌توانست نان شبش را با آن تهیه کند و هزینه‌ی لباس و کرایه خانه‌اش را بپردازد. بااین‌حال، این روسپی، در سینه‌ی خود قلبی مهربان دارد، به فقیران محبت می‌کند و از یاد نمی‌برد که از درآمدِ حاصل از تن فروشی، در حدی که می‌تواند اندک برنجی به مستمندان بدهد» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۲).

پیش‌ازاین به سفر یکی از شاگردان برشت به مصر اشاره‌کردیم. از او دعوت شد تا تجربه‌اش در کارگردانی دایره‌گچی‌قفقازی را در سال ۱۹۶۲ به هنرمندان تئاتر مصر انتقال دهد. آن سفر «فرصت پرارزشی برای فعالان حوزه‌ی تئاتر بود. بازیگران، طراحان دکور، مسئولان لباس و گریم و آهنگسازان، همه بر مطالب مفید و کسب شناخت از شیوه‌ی حماسی برشت توسط کورت فیت تأکید کرده‌اند» (قرشولی، ۱۹۸۰:۴).

در اینجا باید پیش از هرگونه داوری درباره‌ی این دو اجرا، موضوعی اساسی را مدنظر قراردهیم و آن علاقه‌ی سعد اردش در «مصری‌سازی» برشت و نزدیک ساختن او به سلیقه‌ی تماشاگران عرب است. او انسان خوب (الانسان الطیب) را در ابتدا به یک دلیل بنیادین انتخاب کرد و آن هم نزدیکی‌اش به خلق‌وخوی مصریان بود. او در اجرای دایره‌گچی‌قفقازی می‌خواست گام دیگری در معرفی تئاتر برشتی بردارد، اما همچنان پایبند بومی‌سازی آن بود. احتمالاً بزرگ‌ترین علت این امر به‌دلیل سفر کارگردان آلمانی کورت فیت بود: «سعد اردش اذعان می‌کند که مهم‌ترین دشواری‌ای که کارگردان آلمانی با آن‌ها مواجه شد و او را واداشت که به کشورش بازگردد شکست او در اجرای برشت در مصر بود، چراکه تصمیم داشت نمایش را آن‌گونه که بر صحنه‌ی برلینر آنسامبل به نمایش درمی‌آورد، اجرا کند. کورت فیت میان واقعیت تئاتر مصر و روش آرمانی که از برشت و از برلینر آنسامبل به میراث برده بود تناقضی احساس می‌کرد. گویا این تناقض هر چه بیشتر در درون او ادامه می‌یافت، تا جایی‌که پس از سه هفته به تصمیمی قاطع برای پایان سفر خود و بازگشت به کشورش رسید» (اردش، ۱۹۶۸: ۴).

سعد اردش بر «مصری‌سازی» اجرا اصرار داشت. البته به ظن او، این امر احتمالِ موفقیت نمایش را بیشتر می‌کرد و در همین نقطه اردش با کورت فیت دچار اختلاف شَد. اردش پیشتر، احتمالِ اختلاف‌نظر را پیش‌بینی‌کرده و گفته بود: «خلقِ هنری، عملی است ذاتی و فردی و دشوار بتوان تصورکرد که خطی بر یک تابلو و حتی نوری بر صحنه‌ی نمایش بتواند از دو ذهن یا دو فکر خلق گردد» (اردش، ۱۹۶۸: ۷).

آن‌گونه که پیداست عادل قرشولی بی‌آنکه به هدفی که کارگردان در پی آن بود وقعی بنهد، این اجرا را نپذیرفت و آن را انحرافی از روش برشت دانست.

میان زبانی عامیانه و ادبی

مشکل مفروض در تولید و اجرای هر اثر خارجی با مسئله‌ی ترجمه آغاز می‌گردد. این اتفاقی طبیعی است که انتقال اثری هنری از زبان‌اصلی آن، مشکلات بغرنجی را به همراه دارد و مسلماً گروه اجرایی، رنج آن را به هدف و ضرورتی بزرگ‌تر بر خود هموار می‌کنند. آنچه از این مشکلات مهم‌تر است همانا تبادل‌کلام و اندیشه میان انسان‌هاست که با ابزاری جاودان به پیوند انسانی، وحدت مردمان و توافق همیشگی بر تحقق یک جامعه‌ی انسانیِ بهتر می‌انجامد.

سعد اردش مقایسه‌ای میان زبان رسمی و لهجه‌ی عامیانه انجام داد و گمان می‌کرد که زبان رسمی توانایی «مهار کردن لحظه‌ی شاعرانه و هنری» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۳) را در آثار برشت دارد، همچنان که از میان عناصر بیگانه‌سازی، عنصر مناسبی است. اما با این وجود، او استفاده از لهجه‌ی عامیانه‌ی مصری را در نمایش خود ترجیح داد، با این مدعا که لهجه‌ی عامیانه، بیشتر از کلام ادبی قادر است «کلام انسانی را به مخاطبانِ عرب زبان برساند» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۳) و با ماهیت اکثر شخصیت‌های تهیدست برشت، در نمایشنامه انسان خوب (الانسان الطیب) و دیگر نمایشنامه‌های برشت نیز همخوانی دارد. در جدول زیر، تفاوت بین زبان ادبی و عامیانه را این‌گونه خلاصه می‌کنیم:

جدول (۱-۱) مقایسه‌ای میان زبان رسمی و لهجه‌ی عامیانه از نظر سعد اردش(طراحی جدول از نگارندگان)

زبان ادبی	لهجه‌ی عامیانه
همچون مانعی میان مخاطبِ گسترده و صحنه‌ی تئاتر تلقی می‌شود، چراکه تفاوت میان این زبان و زبان روزمره، آشکار است.	در رساندن کلام انسانی به مخاطب گسترده و در انتقال مفاهیم از طریق کوتاه‌ترین راه‌ها تواناتر است، چراکه این زبانی است که مخاطبان با آن و در آن زیست می‌کنند.
در مهار لحظه‌ی شاعرانه و هنری تواناتر است. گرچه برشت فردی مردمی است اما به‌هرحال هنرمند و شاعر است.	همواره امکان بیان ترکیب‌های شعری و ادبی را ندارد.
با بسیاری از شخصیت‌ها در تضاد قرارمی‌گیرد، خاصه نزد برشت که نمایشش غالباً مبتنی بر شخصیت‌های فقرزده‌است و متعلق به محیطی‌اند که با زبان کلاسیک تناسب ندارند.	با فضای اکثر شخصیت‌های برشت همخوانی دارد.
برای منتقل ساختن آثار خارجی مناسب‌تر است چراکه فاصله‌ی زمانی و مکانی ایجاد می‌کند و از غرابت شخصیت‌ها نسبت به محیط عامیانه می‌کاهد.	محلی بودن زبان با خارجی یا بیگانه بودن کلام و شخصیت‌ها در تضاد است.
این زبان نزد برشتِ مترجم، یکی از عناصر بیگانه‌سازی است که لازمه‌ی تفکر تئاتر حماسی اوست.	در کاربرد آن برای برشت این خطر وجود دارد که بر همذات‌پنداری با اتفاقات و شخصیت‌ها تأکید شود، حال‌آنکه نزد برشت بهتر است این سویه تضعیف شود.

اشکال ترجمه: میان موفقیت و عدم موفقیت

پس از مشکلات ترجمه، مشکلاتی دیگر برای نخستین اجراهای تئاتر حماسی در مصر پیش‌می‌آید که موضوع اجرای نمایشنامه‌های برشت یکی از آن‌هاست، چنانکه منتقد انگلیسی کنث تاینان[1] در کتاب خود «تینان درباره‌ی تئاتر» نوشته: «... جورج دیفین[2] در کارگردانی خود به شیوه‌های فاصله‌گذاری در سبک برشت تعهد داشت اما فراموش‌کرد که شیوه‌ی برشتی به‌لحاظ تکنیکی فقط با گروهی هنرمندان ماهر و باتجربه قابل‌اجراست، نه با بازیگران تازه‌کاری که تجربه‌ای ندارند...» (تینان، ۱۹۶۴:۲۳۲).

همچنین برنار دورت منتقد فرانسوی در نقد خود بر اجرای انسان خوب (الانسان الطیب) اثر سعد اردش، که در سالن کامیه در تئاتر مردمی پاریس به اجرا درآمد، نوشت: «... اشتباه اساسی در این اجرا تفسیر صرفاً سیاسی از زن نیک سیچوان بوده‌است که البته هدفی است کاملاً مشروع. رینیو[3] و استایگر[4] به از میان برداشتن هرگونه پیوندی میان شخصیت‌ها و اعمالشان از یک‌سو و مدلول‌های متن از سوی دیگر دست زدند. به‌این‌ترتیب، آن‌ها عشقِ میان شن‌تی و یانگ‌سن و مسئله‌ی دگردیسی عشق در یک جامعه‌ی سرمایه‌داری را نادیده گرفتند... و به همان ترتیب نیز تمام تراژدی شن‌تی را که همانا فروپاشی اخلاقی بود ندیدند، آن هم برای اینکه در دوگانگی شخصیت و رفتار او چیزی جز پیامد واقعی و مستقیم تقسیم‌کار اجتماعی استنباط نکردند. با چنین دخل و تصرفی، آن‌ها ـ به‌نظر من ـ حقیقت جوهری در الانسان الطیب را فروگذاردند، که آن همانا تراژدی شن‌تی بود، نه به‌مثابه‌ی یک عامل متکی‌به‌خود بلکه انسانی در میانه‌ی تمام این شرایط سیاسی و اجتماعی...» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۴).

صوغ مردمی از موسیقی و آواز خواندن

باید اضافه کنیم که اردش ترانه‌ها و به‌ویژه ترانه‌های فردی را «مصری می‌کرد» تا «دارای پژواکی از فرهنگ مصری در گوش شنونده باشد، نه آنکه از میراث آلمانی اقتباس‌شده باشد» (اردش، ۱۹۷۹). اما هلنا وایگل، «این مسئله را نمی‌پذیرفت و اصرار داشت که در اجرای این نمایش، باید همان آهنگ‌های بول دیساو استفاده شوند که برشت به هنگام اجرای زن نیک سیچوان از آن استفاده می‌کرد» (اردش، ۱۹۸۰).

اردش همچنان به‌دنبال شکستنِ موانعِ میان توده‌ی گسترده‌ی مخاطبان بود. او به این فکر افتاد که موسیقی و آهنگ‌های بول دیساو را به‌کار گیرد، اما باوجود اینکه آن‌ها در بیشتر اجراهای نمایشی در دنیا به‌کار گرفته‌شده بودند، او ترجیح داد از ستاره‌ی موسیقی مردمی مصر، مکاوی به‌خصوص برای ترانه‌های گروهی کمک بگیرد. در نمایشی با مؤلفه‌های عامیانه مصری، چنین کاری طبیعی بود. دوگانه‌ی مکاوی و شاعر عامیانه‌نویس صلاح جاهین، به‌طور متناسبی شکل‌گرفت تا لذت هنری در اجرا برای مخاطب مصری دوچندان شود.

بحث‌های فراوانی میان صلاح جاهین، مکاوی و سعد اردش به هنگام آماده‌سازی ترانه‌ها و آهنگسازی‌شان درگرفت. یکی از مهم‌ترین مسائلی که در این بحث‌ها پیش آمد این بود که: «آیا ترانه‌ها و شعرها صرف‌نظر از لازمه‌های تحریر و تألیف در شعر عربی و صرف‌نظر از غرابت بسیاری از کلمات زبان آلمانی، به‌ویژه پاره‌ای تشبیه‌های برگرفته از ضرب‌المثل‌ها و

اصطلاحات آلمانی، باید به‌صورت تحت‌اللفظی ترجمه شوند؟!» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۶)

اگر هدَف غایی از اجرای یک متن، به تصویرکشیدن اندیشه‌های اقتصادی و اجتماعی و ایدئولوژیک به تماشاگر از کوتاه‌ترین راه‌هاست، چه لزومی دارد که ترجمه تحت‌اللفظی باشد؟! «در ابتدا صلاح جاهین شیوه‌ی سخت‌گیرانه حفظ امانت در انتقال و ترجمه را به‌کار گرفت، اما بعداً اذعان کرد که از نتیجه‌ی کار راضی نیست؛ در نهایت به این توافق رسیدیم که بدون مقیدساختن خود به ترجمه‌ی تحت‌اللفظی کلمه‌ها، باید به حفظ اندیشه‌ها پایبند بود. همین‌طور هم شد و شاعر خود را در برابر سیلی از تعابیر عامیانه‌ی نزدیک به گفتار مردم مصر دید، بی‌آنکه بخواهد اندیشه‌ی برشت را تعدیل کند» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۷).

یادآور می‌شویم که برشت در نوشته‌های خود، از هنرمندان خارجی که به اجرای آثارش می‌پرداختند می‌خواست که متون را به شکلی که هدف غایی ایدئولوژیک را محقق سازد، ترجمه و منتقل نمایند؛ چراکه برشت نمایشنامه‌های خود را نه به‌عنوان آثاری برای موزه‌های ادب و هنر، بلکه برای ادای رسالتی انسانی و انقلابی می‌نوشت.

صحنه برشتی با خاصیت مصری

دکور نمایش انسان خوب (الانسان الطیب) را سکینه محمدعلی طراحی کرد. او به هنگام حضور کارگردان آلمانی کورت فیت، در تمرینات حضور داشت و به‌همین‌دلیل آموخته‌هایش از روش برشت را اجرا نمود. « سکینه محمدعلی سویه‌ای جوهری و ذاتی از اشکالی را محقق ساخت که برشت در اجرای تئاتر خود بر آن‌ها تأکید کرده‌بود؛ دکور ویترینی بود با چند تابلو و نمونه‌هایی از وضعیت‌های واژگونه در جامعه‌ی سرمایه‌داری، مانند سه‌گانه‌ی: فقر حشمت است، گرسنگی نعمت و نادانی حکمت... و نیز برخی از مارک‌های معروف سرمایه‌داری آمریکایی در آن دیده می‌شد» (اردش، ۱۹۶۷). این تابلوهای تبلیغی و مارک‌ها به‌گمان اردش «کارشان آماده ساختن ذهن تماشاگر برای کنکاش چیزی بود که در ادامه می‌بایست ببینند، یعنی ایجاد سؤال پیش از شروع اجرا» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۹). اما سکینه محمدعلی در بدنه‌ی این دکور موفق شد که «با حفظ امانتِ تمام، در مسیر روش برشتی پیش برود؛ او تصویر واقعی اما موجزی از دکان شن‌تی، رستوران، دادگاه و کارخانه ایجاد کرد و آن‌ها را با خصوصیت محیطی مصری تطبیق داد. او از مواد خام ملموس‌تری همچون گونی و حصیر و لیفِ نخل استفاده کرد» (اسکندر، ۱۹۶۹: ۲۶). در مورد صحنه‌ی تئاتر، مناسب‌ترین سن‌ها برای نمایش حماسی برشت آن‌هایی هستند که دارای سن متحرک‌اند، آن‌هم به‌دلیل فراوانیِ چشم‌اندازها و توالی‌شان که در موقعیت‌های نمایشنامه نوشته‌شده‌است. شکی نیست که اینَ واقعیت، کورت فیت کارگردان برلینر آنسامبل را واداشت که «از تئاتر ملی بخواهد سن متحرکی برای سالن تئاتر ازبکیه بسازند تا آن را در اجرای دایره‌گچی‌قفقازی استفاده کند. اما آن‌گونه که منتقدان و مخاطبان گفتند، این امری ضروری نبود چراکه این معماری، مانع اجرای چنین نمایش‌هایی به شکلی گسترده در میان کشورهایی می‌شد که سالن‌های مجهز تئاتر نداشتند و بدین‌گونه نمی‌توانستند در ترویج کلام انسانی و انقلابی خود نقش فعالانه‌تری ایفا کنند» (اسکندر: ۲۶:۱۹۶۹).

بازیگری: میان همسان‌سازی و فاصله‌گذاری

«بازیگر، شخصیت را به نمایش می‌گذارد، به آن تشخص می‌بخشد، ولی در آن حلول‌نمی‌یابد. او با توانایی‌های صوتی و حرکتی خود به شخصیت زندگی می‌بخشد و آن را به مخاطبان عرضه می‌دارد. گاه‌گاه در مورد رفتارهای شخصیت چیزی به حاشیه می‌گوید. با صدایی آگاهانه یا حرکتی توجه برانگیز، به مبالغه‌ای در رنگ یا حرکت دست می‌زند و هدفش برانگیختن توجه ذهن مخاطب است. با استفاده از عناصر تراژیک اقتصادی یا اجتماعی و یا انتقاد از نظام سرمایه‌داری تماشاگر را شوکه می‌کند، او را به تفکر وامی‌دارد و کاری می‌کند که اراده‌اش فعال‌شده و تغییر کند» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۵).

اردش از تمامی بازیگران می‌خواست که «به نقششان هیجان بدهند، هم‌زمان به‌طور دائم به‌لحاظ ذهنی بر رفتارهای شخصیت مسلط باشند، زمانی طولانی درگیر احساسات و شرایط نقش نگردند، گرفتار لحظه‌های یکی شدن با آن نشوند و همین‌که این اتفاقات بخواهد رخ‌دهد با اصول و روش‌های بیگانه‌سازی و فاصله‌گذاری جلوی آن را بگیرند» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۶). اما حرکت متداول برای شخصیت‌ها «همانا حرکتی طبیعی و نشأت‌گرفته از ملزومات رخداد است که در فحوای کلمه یا کلام آمده. پیچش‌های بی‌شماری برای رودررویی با مخاطبان، خصوصاً در لحظه‌هایی که نیاز به برانگیختن توجه باشد در کلام نهفته است» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۶).

بازیگران نمایش انسان خوب (الانسان الطیب) اثر سعد اردش، با تمرین فراوان، این شیوه‌ی جدید بازیگری را ارائه کردند و اکثرشان در مجسم ساختن رویدادهای متن به شکلی گزارش گونه موفق بودند و به‌درستی با اجرایشان، مخاطبان را از بدی‌های بسیار نظام سرمایه‌داری که همچنان مانع پیشرفت جوامع و کشورهاست آگاه ساختند. امیر اسکندر، منتقد تئاتر، درباره بازی‌ها در این نمایش نظر دیگری دارد چراکه به تعبیر او، بازی بازیگران «بین فاصله‌گذاری نقش و یکی شدن با آن در نوسان بود، اما شیوه‌ی کلاسیک بازیگری بر آن غلبه داشت» (اسکندر، ۱۹۶۹: ۲۶).

زن نیک سیچوان

نباید سعد اردش را به تحریف یا عدم شناخت از برشت متهم کرد، بلکه برعکس، او توانست تا حد زیادی برشت را درک کند. تبدیل زبان متن به زبان عامیانه‌ی مردم مصر، چندان اختلالی در نظریات برشت ایجاد نکرد، چراکه ترجمه نمایشنامه‌ی زن نیک سیچوان از آلمانی به عربی ـ آن‌گونه که امیر اسکندرِ منتقد تأکید می‌کند ـ «دو سطح داشت، یکی اینکه مفهوم و معنایِ متن برشت به ترجمه‌ی مصریِ نابی تبدیل‌شد به‌گونه‌ای که تماشاگر احساس می‌کرد اصلاً متن از ابتدا به لهجه‌ی عامیانه‌ی مصری نوشته‌شده‌است؛ دوم اینکه ترجمه‌ی متن اجرایی، ترجمه‌ی تحت‌اللفظی‌ای از نمایشنامه برشت بود» (اسکندر، ۱۹۶۹: ۲۷). ضمن آنکه کارگردان در اجرای خود تکنیک مهمی در شیوه برشت را رعایت کرده و آن‌هم شکستن دیوار چهارم با ابزارهای دیگر ـ علاوه بر ابزارهای ذاتیِ متن ـ است که شاید در ابتدا نامتعارف به‌نظر برسد اما به‌هرحال در خدمت هدف موردنظر برشت است مانند «تغییر دکورها جلوی چشم مخاطبان» (اسکندر، ۱۹۶۹: ۲۶) و استفاده از پرده‌ی رنگ‌ورو

رفته‌ای «که با صدایی تقریباً اعصاب‌خردکن می‌لغزد و همین برای برانگیختن توجه هر تماشاگری کافی است!...» (حموده، ۱۹۶۹).

در کنار این موارد، می‌بینیم که این کارگردان مصری توانسته برشت را به‌لحاظ نظری به‌خوبی درک‌کند. همین بس که اشاره‌کنیم اردش ـ آن‌گونه که برخی منتقدان می‌گویند ـ «ایده‌ی یکی نشدن با نقش و ایده‌ی غرق شدن در نقش» (اردش، ۱۹۸۲) را در هم نمی‌آمیزد.

نمایش زن نیک سیچوان همچنین «مهارت بسیاری از افراد گروه تئاتر توفیق‌الحکیم را نشان‌داد، به شکلی خاص، آنچه به‌ویژه در هم‌نوازی یکدست آن‌ها وجود داشت و آگاهی عمیقی را که به مسئولیت خود قبل از هنرشان داشتند. مسئله‌ای که منتقدان و روشنفکران را واداشت که بخواهند این گروه برای تولید نمایش‌هایی با چنین شیوه‌ی جدید حماسی تخصص یابد» (اردش، ۱۹۶۷: ۶۶).

درباره‌ی اجراهای سعد اردش باید گفت که او به‌صورت نعل به نعل از شیوه‌ی کارگردانی برشتی پیروی نمی‌کرد؛ خود برشت هم، به‌ویژه در اجرای کارهای شکسپیر چنین می‌کرد، اما در نهایت آنچه مهم است اردش به ذات نظریه‌های برشت وفادار بود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، با تجربیات سعد اردش در ابتدای سال‌های دهه شصت میلادی آشنا شدیم که از نخستین تجربه‌ها برای اجرای تئاتری از برشت در جهان عرب بود. اما این تلاش‌ها تا سال ۱۹۶۶ به‌طور کامل عملی نشد و در نهایت متن نمایش زن نیک سچوان به‌دلیل نزدیکی به ذوق و سلیقه‌ی مردم مصر و همچنین شرایط سیاسی آن دوران، مورد توجه اردش قرارگرفت. از آنجا که سعد اردش بر آن بود تا برشت را مصری‌سازی کند، زبان رسمی و لهجه‌ی عامیانه مصری را در اجرایش درهم آمیخت؛ او این لهجه را انتخاب کرد، با این مدعا که این لهجه در ارتباط با مخاطبان گسترده مصری تواناتر است. همچنانکه او ترانه‌های نمایش را نیز مصری‌سازی کرد و بی‌آنکه از اندیشه‌ی برشتی فاصله بگیرد، شکلی مردمی از موسیقی و آوازخوانی ارائه نمود. در مورد دکور، او بسیار به ذات شیوه‌ی برشتی نزدیک شد، به‌ویژه با پلاکاردهایی که در جلوی صحنه گذاشته بود و ذهن تماشاگر را قبل از شروع اجرا و به‌قصد ایجاد سوال و کنکاش در نمایشی که خواهد دید، آماده می‌کرد. ازلحاظ بازیگری نیز او از بازیگر خواست که شخصیت را نشان دهد نه آنکه با او یکی شود. همچنین تأکید می‌کرد لحظاتی که ضروری است از نظر احساسی کمی به نقش نزدیک شود اما نه چندان طولانی، تا بدین‌ترتیب، تماشاگر را هشیار و در حالت اندیشیدنِ دائمی نگاه دارد. اردش به کپی برداری از شیوه کارگردانی برشت ملتزم نبود اما درعین‌حالَ، به جوهره‌ی اصول اساسی سبک برشت پایبند ماند.

فرضیه اصلی در مقاله یعنی تأثیر تئاتر برشت بر تئاتر مصر به ویژه اجراهای سعد اردش مورد تأیید نویسندگان قرارمی‌گیرد و پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های بعدی تأثیر برشت بر تئاتر دیگر کشورهای عرب همچون سوریه و عراق مورد بررسی قرارگیرد.

منابع

ـ اردش، سعد. (۱۹۷۹) **المخرج فی المسرح المعاصر**. الکویت: المجلس الوطنی للثقافه والفنون والآداب.

ـ اردش، سعد. (۱۹۶۷) **تجربتی مع مسرح برشت**. شماره (۱۲۳). صص۷۱-۵۸.

ـ اردش، سعد. (۱۹۶۸) **دائره الطباشیر القوقازیه، محاوله لتحقیق الاستیعاب المصری لمسرح بریخت**. شماره (۲۸).

ـ اردش، سعد. (۱۹۸۰) **المخرج فی المسرح العربی المعاصر**. شماره (۶). صص۳۹-۳۱.

ـ اردش، سعد. (۱۹۸۲) **العرض المسرحی بین التألیف والاخراج**. شماره (۳). صص۵۲-۴۵.

ـ اسکندر، أمیر. (۱۹۶۹) **دائره الطباشیر القوقازیه**. شماره (۵۹).

ـ العشری، جلال. (۱۹۷۱) **ثقافتنا بین الاصاله والمعاصره**، القاهره: الهیئه المصریه العامه.

ـ الراعی، علی. (۱۹۹۴) **هموم المسرح همومی**. القاهره: دار الهلال.

ـ النقاش، فریده. (ب. ت) **حریه التعبیر فی المسرح**. صص۱۱۲-۱۰۰.

ـ حموده، عبد العزیز. (۱۹۶۹) **ملاحظات حول اخراج بریخت**. شماره (۲۹).

ـ عبدالقادر، فاروق. (۱۹۸۳) **ازدهار وسقوط المسرح المصری**. دمشق: منشورات وزاره الثقافه.

ـ عردوکی، بدرالدین. (۱۹۷۰) **الظاهره المسرحیه العربیه بعد الخامس من حزیران**. شماره (۱۰۴). صص۱۵۱-۱۲۷.

ـ عوض، لویس. (۱۹۶۵) **دراسات عربیه وغربیه**. القاهره: دار المعارف.

ـ قرشولی، عادل. (۱۹۸۰) **برتولت برشت فی المرآه العربیه ۱**. شماره (۱۲-۱۱). صص ۷-۴.

ـ وهبی، یوسف. (۱۹۷۳) **عشت ألف عام (مذکرات ذاتیه)**، القاهره: دار المعارف.

- Tynan, K. 1964. ***Tynan in theater***. New York: Penguin Random House.

پی‌نوشت

1- Kenneth Tynan.

2- G. Devine.

3- Maurice Regnant.

4- Andre Steiger.

راهکارهایی برای طراحی و اجرای کارگاه سبز ساخت دکور تئاتر و سینما

از مفاهیم اولیه توسعه پایدار تا مولفه‌های زیست‌محیطی معماری سنتی ایران

پیام فروتن‌یکتا (نویسنده مسئول)

راضیه اسعدزاده

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۰۹/۲۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۱۱/۱۸

راهکارهایی برای طراحی و اجرای کارگاه سبز ساخت دکور تئاتر و سینما

از مفاهیم اولیه توسعه پایدار تا مولفه‌های زیست‌محیطی معماری سنتی ایران

پیام فروتن‌یکتا — استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

راضیه اسعدزاده — کارشناس طراحی‌صحنه، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

چکیده

یکی از دغدغه‌های عمده جهان امروز، مسائل زیست‌محیطی است. مسائل عمده و پیچیده‌ای که غالبا در حوزه صنعت و تجارت کلان محلی و جهانی مورد توجه قرارمی‌گیرد. با این حال توسعه پایدار بدون توجه به زیرمیدان‌های اقتصادی در کنار حوزه‌های فرهنگ و هنر تقریبا راه به جایی نخواهد برد. در همین راستا می‌توان این‌گونه زیرمیدان‌ها و حوزه‌ها را نیز همگام با سایر فعالان عرصه محیط‌زیست بررسی و آن‌ها را نیز در مسیر توسعه پایدار قرار داد.

یکی از عناصر عمده آسیب‌زننده به محیط‌زیست در عرصه تئاتر، کارگاه‌های اجرا و ساخت‌دکور است. کارگاه‌هایی که همچون کارخانه‌هایی کوچک عمل کرده و از فرایند تولید مشخص برخوردارند. مشکلات زیست‌محیطی‌ای که این‌گونه کارگاه‌ها ـ به سهم خود ـ به طبیعت وارد می‌کنند، می‌تواند با راهکارهایی بر اساس توسعه پایدار به حداقل ممکن کاهش یابد.

در این مقاله تلاش شده‌است تا براساس برخی دستاوردهای جهانی موجود در زمینه توسعه پایدار و مولفه‌های دوستدار محیط‌زیست معماری سنتی ایران، راهکارهایی به‌منظور کاهش چنین معضلاتی در کارگاه‌های دکور پیشنهاد شود. راهکارهایی که چگونگی تولید مواد اولیه مورد نیاز برای ساخت دکور، چگونگی ایجاد یا بازسازی کارگاه دکور بر مبنای مولفه‌های یاد شده و همینطور چگونگی انتقال و بازیافت اجزاء صحنه تئاتر را شامل می‌شود. بدیهی است این پیشنهادات و راهکارها گام اولیه‌ای است که می‌توان در توسعه و گسترش آن تلاش کرد.

واژگان کلیدی: توسعه پایدار، محیط‌زیست، کارگاه دکور، معماری سنتی ایران، تئاتر

درآمد

انسان، پیش از دوران انقلاب صنعتی با پیروی از قوانین حاکم بر طبیعت و با نگرشی فرامادی به جهان هستی ـ که بر رفتار او با عالم وجود تاثیر می‌گذاشت ـ تنها به‌دلیل عدم شناخت همان قوانین از سوی طبیعت تهدید می‌شد. اما با پیشرفت تدریجی که در پی شناخت این قوانین به آن دست یافته بود تعادل موجود در طبیعت را دچار خدشه و آسیب کرد. توسعه‌ای که بشر خرسند عصر صنعت به آن دست یافت، در بطن خود، تخریب و آلودگی جهان را در پی داشته‌است.

تخریبی که امروز با عنوان چالش‌های زیست‌محیطی از آن یادمی‌شود و شاید بتوان آلودگی هوا، آب و سایر منابع طبیعی را به‌عنوان اصلی‌ترین آن‌ها نام برد. بخش قابل‌توجهی از این آلودگی‌ها به تغییرات آب و هوایی یا اقلیم منجر شده که متاثر از انتشار گازهای گلخانه‌ای[1] بوده‌است. این عامل که به آن اثر گلخانه‌ای[2] گفته می‌شود، با کاهش نسبت میزان انرژی ورودی به خروجی اتمسفر، دمای متوسط زمین را بالا برده و نتایج سویی همچون ایجاد شرایط اقلیمی نامتعادل، گرمای شدید، طوفان و غیره را به‌دنبال داشته‌است. در این میان بارش اسیدی[3] نیز یکی دیگر از عوارض زندگی صنعتی بوده که از نظر جغرافیایی گسترش وسیعی در سال‌های اخیر پیدا کرده‌است. این اصطلاح که برای نخستین بار به‌وسیله اسمیت[4]، شیمیدان انگلیسی، مطرح شد به فرایندی گفته می‌شود که طی آن آب موجود در هوا با آلودگی‌های موجود در آن ترکیب شده و بر اثر بارندگی، زندگی موجودات آبزی را به خطر می‌اندازد. علاوه بر مصرف سوخت‌های فسیلی، تولیدات صنعتی نیز با انتشار گازهای آلوده‌کننده، نقش مهمی در آلودگی محیط‌زیست ما دارند. گازهای (CFC)[5] که در سیستم‌های سردکننده، تهویه هوا، افشانه‌ها و... مورد استفاده قرارمی‌گیرند، از آن جمله بوده و سبب تخریب لایه ازن می‌شوند. جنگل‌ها و مراتع و همچنین آب‌های آشامیدنی نیز از گزند پسماندهای دنیای صنعتی امروز در امان نمانده و آلودگی و تخریبشان به عواملی نگران‌کننده بدل شده‌است.

در سال ۱۹۸۷ کمیته جهانی (WCED)[6]، با انتشار گزارشی باعنوان آینده مشترک ما، مفهوم توسعه پایدار[7] را به‌عنوان توسعه‌ای که نیازهای امروز بشر را بدون نادیده گرفتن توانایی نسل‌های آینده برای فراهم‌کردن نیازهای خودشان برآورده می‌کند، مطرح کرد. اهمیت این بیانیه در راستای اشاره به یک اصل مهم اخلاقی ـ که مسؤلیت نسل امروز در مقابل نسل‌های آینده است ـ بیشتر شده‌است. با این حال به‌نظر می‌رسد جنبش زیست‌محیطی مدرن با انتشار کتاب «بهار خاموش»[8] نوشته راشل کارسون[9] در سال ۱۹۶۲رقم خورده است. کتاب مزبور که به وصف صدمات ناشی از استفاده از آفت‌کش و علف‌کش‌ها در فعالیت‌های کشاورزی می‌پردازد، تأثیری گسترده بر شکل‌گیری گروه‌هایی نظیر دوستان زمین و تدوین سیاست‌های سبز باقی گذاشت. از دیگر منابع مهم در تحلیل علل مشکلات زیست‌محیطی و تدوین اصول و راهکارهای سبز، کتاب «کوچک زیباست»[10] نوشته شوماخر[11] است که در سال ۱۹۷۴ انتشار یافت.

اگرچه ناپایداری و تخریب منابع زیست‌محیطی، غالبا معلول تسلط صنعت و تولید کالاهای مصرفی در جای جای جهان است، با این حال حوزه‌های دیگر نظیر فرهنگ، هنر

و... نیز در ایجاد چنین شرایطی بی‌تاثیر نبوده‌است. این مسئله زمانی پررنگ‌تر و جدی‌تر می‌شود که هنر با زمینه‌های صنعتی، دارای منافع مشترک می‌شود. به‌عنوان مثال سینما می‌تواند در برخی موارد به این ناپایداری محیطی دامن بزند.

طراحی صحنه به‌عنوان یکی از عوامل بسیار با اهمیت از جنبه‌های فنی هنر سینما و تئاتر می‌تواند منبع قابل ملاحظه‌ای از این مشترکات صنعتی باشد که از حیث دارابودن مولفه‌های فنی متعدد از جمله فضایی به‌عنوان کارگاه ساخت اجزای صحنه و دکورهای لازم، از اهمیت ویژه برخوردار می‌شود. کاربرد مواد و مصالح گوناگون و فعالیت‌های صنعتی نظیر نجاری، ساخت سازه‌های فلزی، به‌کارگیری ماشین‌آلات مختلف صنعتی، حمل و نقل و... بی‌شک به تولید ضایعات صنعتی و غیرصنعتی می‌انجامد. ناگفته پیداست که پیشرفت روزافزون صنعت و ابزار و لوازم مصرفی بر روند تولیدات طراحی صحنه تاثیر مستقیم می‌گذارد. پس با این شرایط شاید بتوان کارگاه ساخت دکورهای تئاتر و سینما را قلب تپنده و نقطه حساس تاثیر هنر سینما و تئاتر بر مسئله پایداری دانست.

یکی از راهکارهای جدید و البته کارآمد در عرصه توجه به محیط‌زیست، توجه به معماری و مولفه‌های سنتی هر حوزه جغرافیایی است. از این رو بررسی اصول رایج در معماری اصیل و آثار تاریخی ایران نه با نگاهی صرفاً تاریخی، که با توجه به اصول متناظر بر محیط‌زیست می‌تواند الهام‌بخش فعالان این عرصه باشد. اصولی که از ساده‌ترین تا تخصصی‌ترین آن را شامل شده و تحت‌تأثیر هویت فرهنگی به‌عنوان عاملی جهت‌دهنده در معماری سنتی شهرهای ایران عمل کرده‌است.

در این مقاله تلاش شده‌است تا الگویی از یک کارگاه طراحی صحنه مدرن که با تاثیر از راهکارهای معماری قدیم ایران و استفاده از یافته‌های امروزی در جهت توسعه پایدار، طراحی و اجرا شده‌است، معرفی شود.

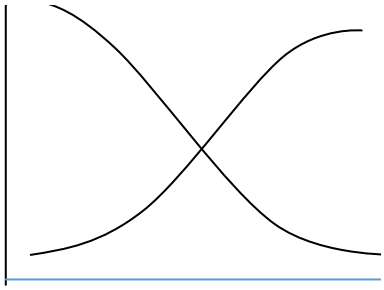
دو نگاه متنوع در برابر دغدغه‌های زیست‌محیطی

دغدغه‌های جهان‌امروز پیرامون مسائل زیست‌محیطی بر مبنای دو مولفه عمده شکل‌گرفته‌اند. اول محیط سبز و طراحی منعطف (Green - Environment and Sustainable Design) و دیگری چرخه حیاتی باز و بسته (Open and closed loop life cycle). شاید بتوان تفاوت بین این مفاهیم یا مدل‌ها را این‌گونه روشن کرد که در طراحی سبز، استفاده از مواد قابل بازیافت مسئله اصلی و دغدغه طراحان است. به عبارت بهتر در این مدل طراحی، طی فرایند تولید، توزیع و استفاده محصول، توجه به تاثیر آن بر روی محیط‌زیست در درازمدت مورد توجه قرارنگرفته و هدف اصلی طراح تنها استفاده از مواد بازیافت شدنی است. اما در طراحی برای محیط، کل چرخه زندگی یک محصول در نظر گرفته می‌شود. به بیان دقیق‌تر در این طراحی کلیه مراحل تولید، توزیع و... حتی مرگ محصول، مورد توجه طراحان است و به تأثیر آن بر محیط توجه می‌شود. به‌عنوان مثال ممکن است در مراحل تولید و ساخت یک محصول، گازهای سمی وارد هوا شود و تاثیرات مخربی بر محیط‌زیست بر جای بگذارد. مانند فرایند تولید یخچال‌های خانگی. اما منظور از چرخه باز و بسته برای یک تولید (محصول) آن است که در چرخه باز هیچ هدف یا مرحله جدیدی برای پایان زندگی محصول پیش‌بینی نشده‌است اما در چرخه بسته، محصول در

پایان دوره وارد چرخه تولید شده و دوباره مورد استفاده قرارمی‌گیرد.

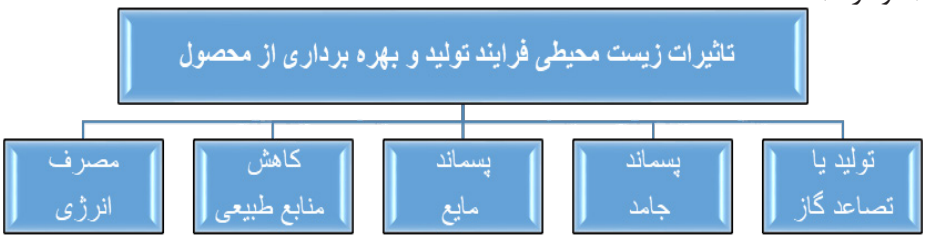
اهمیت مسئله پایداری در طراحی

«*مسئله پایداری یک اصل مهم در طراحی است، نه فقط به‌خاطر نگرانی‌های محیط‌زیستی بلکه به‌خاطر مسایل اقتصادی و اجتماعی*» (Luis Braganca, SusanaM. Vieira, and JoanaB. Andrade, 1: 2014). اهمیت در نظر گرفتن پایداری در مرحله طراحی و دستیابی به روش‌های با طول عمر بالا از آن رو است که علاوه بر مناسب بودن، کاهش نیاز به استفاده از منابع طبیعی مانند آب، هوا و انرژی را نیز در پی دارد. در بحث طراحی پایدار، محققان معتقدند این رویکرد علاوه بر اینکه منجر به ساخت فضاهای دلخواه و راحت‌تر می‌شود «در حوزه اقتصاد [نیز] سبب کاهش هزینه‌ها با طراحی‌های کارآمد و البته همراه با بازدهی بالا و هچنین کاهش اثرات محیط‌زیستی ساختمان‌ها می‌شود» (همان: ص۱). اگر در مراحل آغازین یک پروژه، این اصول مورد توجه قرارگیرند، امکان کاهش اثرات منفی به مراتب بیشتر شده و هزینه‌ها نیز کاهش می‌یابد. به عبارت دیگر رابطه‌ای معکوس بین اثرات محیط‌زیستی و هزینه‌ها در یک پروژه با طراحی، ساخت و استفاده آن وجود دارد. بدین‌ترتیب هر چه هزینه بیشتری در جهت کاهش اثرات محیطی در مرحله طراحی اعمال شود، در درازمدت ـ یعنی در مرحله استفاده ـ مقرون به صرفه خواهد بود (نمودار۱). پیشرفت اجرای پایداری یک ساختمان باید از همان مرحله طراحی، مورد توجه قرارگیرد و آغاز شود. هر پروژه با تعریف هدف آن آغاز می‌شود و از آنجا که ظرفیت بهینه‌سازی پروژه در فازهای اولیه آن بیشتر است، هر چه اهداف پروژه زودتر تعریف شوند و اصول جدید به آن وارد شوند، نتیجه کار به پایداری نزدیک‌تر خواهد بود. مرحله طراحی مجموعه‌ای از اقدامات مرتبط است که جریان پیشرفت را هدایت می‌کند. این اقدامات براساس میزان اهمیت و تأثیرگذاریشان، طی مراحلی تقسیم‌بندی می‌شوند که هر مرحله یا فاز از پروژه را تشکیل‌می‌دهند. اصولی همچون نوع معماری، جنبه‌های رسمی و البته کاربردی به معنی هدفی که از طراحی و ساخت آن دنبال می‌شود ـ در کنار کیفیت داخلی و خارجی آن ـ مورد بحث قرارمی‌گیرد. اثرات محیط‌زیستی، انرژی و هزینه‌های چرخه زندگی مؤلفه‌هایی هستند که اثرات مهمی روی پایداری دارند و بر روی فاز طراحی تاثیر می‌گذارند.



نمودار ۱ – رابطه بین میزان هزینه و اثرات زیست‌محیطی یک محصول نسبت به مراحل طراحی، تولید و ساخت آن

باید توجه داشت که در فرایند تولید یا بهره‌برداری از یک محصول، تاثیرات متعددی بر محیط‌زیست به جا خواهد ماند. تاثیراتی که می‌توان آن‌ها را به شکل زیر دسته‌بندی کرد (نمودار ۲)



نمودار ۲ – تاثیرات زیست‌محیطی فرایند تولید و بهره‌برداری از محصول

مجموعه تاثیرات منفی این نوع بهره‌برداری از محصول یا ارائه خدمات، در نهایت به سمت برخورد و مواجهه با طبیعت حرکت می‌کند. «یک اجماع جهانی میان دانشمندان وجود دارد که مشکل گرم شدن کره زمین، در نتیجه فعالیت‌های مربوط به برخورد و تماس بشر با طبیعت است» (IPCC 2007)[۱۳] (I. Patnikuni and S. Rahman 2011: 1). انتشار گازهای گلخانه‌ای که توسط کارگاه‌ها، کارخانجات و مراکز صنعتی تولید می‌شود، یکی از مهم‌ترین عوامل ایجادکننده زنجیره مسائل و دغدغه‌های زیست‌محیطی یاد شده‌است. «در همین راستا رعایت استانداردهای مناسب در ساخت کارگاه‌ها و کارخانه‌ها می‌تواند در کاهش چنین اثرات نا مطلوبی اهمیت داشته‌باشد» (همان: ص ۱).

خانه‌سازی سبز، راهکاری مدرن و صنعتی در راستای حفاظت از محیط‌زیست

آنچه امروزه به‌عنوان خانه‌سازی سبز مطرح می‌شود، به معنی توسعه روش‌های ساخت خانه، کارگاه و به‌طورکلی مکان‌هایی است که در آن انرژی، آب و مواد کمتری استفاده می‌شود. به عبارت دیگر این مفهوم در حوزه موادی که تاثیر کمتری روی سلامتی، امنیت انسان و محیط‌زیست داشته و روش‌های ساختی که از لحاظ محیط‌زیستی سازگار باشند می‌گنجد. اولین و مهم‌ترین نکته درباره خانه سبز، بازدهی بالا و کارآمدی انرژی در آن است. «خانه‌های پایدار شامل خانه‌هایی است که به‌گونه‌ای طراحی، ساخته و مدیریت می‌شوند که سالم، امن، با طول عمر بالا و برای همه اقشار و از هر نوع درآمدی قابل دسترسی و تامین باشند» (Matthew French, 2012: 3). آنچه در ساخت خانه‌های پایدار اهمیت دارد این است که در آن‌ها از مواد، مصالح و فناوری‌هایی استفاده شود که تا جای ممکن به راحتی قابل تهیه و با مصرف‌کم‌انرژی همراه باشند. از ویژگی‌های عمده خانه‌های سبز می‌توان به مولفه‌های زیر اشاره کرد: دیوارها و پنجره‌های کارآمد و عایق‌بندی درست سطوح دیوار، کف و سقف. در برابر بلایای طبیعی و اثرات محیطی نامطلوب، مقاوم و متصل به سیستم‌های حفاظتی و بازیافت آب و انرژی با استاندارد بالا باشند. آلودگی محیطی کمی تولید کنند و از آلودگی‌های خارجی محافظت شده‌باشند. دارای سیستم‌های انتقال هوای کافی با دمای یکنواخت به تمام بخش‌ها بوده و قابلیت استفاده از هوای بازیافت شده در سرمایش و گرمایش در آن‌ها وجود داشته‌باشد. دارای ابزار گرمایشی و سرمایشی با بازدهی

بالا و مصرف پایین و همچنین برخوردار از سیستم روشنایی کارآمد با برچسب انرژی ستاره آبی و لامپ‌های کم‌مصرف باشند. همچنین امکان تهویه مناسب هوای داخل که در کنار عایق‌بندی دیوارها و پنجره‌ها کاملا ضروری است، وجود داشته‌باشد.

از آنجا که در مرحله طراحی هر ساختمان فاکتورها و مؤلفه‌های بسیاری نقش دارند، فهم و درک اثر هر فاکتور منجر به تسهیل توسعه یک تقریب جامع با فاکتورها و مؤلفه‌های بهینه‌سازی شده می‌شود. از جمله این فاکتورها می‌توان تقسیم‌بندی ساختمان، هندسه و پوشش بیرونی آن را نام برد. در تحقیقی که در سال ۲۰۱۰ انجام شد، اثر شکل و سمت‌گیری ساختمان روی مصرف انرژی و طول عمر آن بررسی شد. نتایج نشان می‌دهد که وقتی نسبت سطح دیوار خارجی ساختمان به مساحت کف آن افزایش یابد، هزینه‌های ساخت، انرژی و طول عمر نیز بیشتر می‌شود. افزایش در تغییر شکل باعث بیشترین افزایش در هزینه انرژی تا ۲۶/۹٪ می‌شود، درحالی‌که افزایش در قیمت به‌خاطر تغییر در سمت‌گیری ساختمان تنها ۰/۸۶٪ است. افزایش نسبت EWA[۱۴] به FA[۱۵] رابطه مستقیم با قیمت ساخت و هزینه طول عمر ساختمان دارد. تحقیق روی اثر شکل ساختمان بر میزان مصرف انرژی در آن نشان می‌دهد که «شکل پلان ساختمان وقتی مستطیل یا ذوزنقه شکل باشد، مصرف انرژی نسبت به وقتی که پلان ساختمان به شکل T، U یا به شکل ضربدر و یا به شکل‌های H و L باشد بهینه‌تر است» (گای تبی، ۲۱۰۲:۲). تحقیقی نیز توسط حاتمی‌پور در سال ۲۰۰۷ روی توان مصرفی برای سرمایش در انواع مختلف ساختمان‌ها در ایران انجام شد. سیستم‌های خنک‌کننده تا ۶۰٪ مصرف انرژی دارند که طبق این تحقیق، با استفاده از پوشش‌های رنگ روشن عایق که نسبت پنجره به کف آن پایین باشد، می‌توان تا ۴۰٪ در مصرف انرژی صرفه‌جویی کرد. همچنین در سال ۲۰۰۶ تحقیق روی اثر استفاده از دیوارها و سقف دوجداره[۱۶] نشان داد که استفاده از این فن آوری سبب کاهش نیاز به استفاده از سیستم‌های خنک‌کننده می‌شود. در این تحقیق همچنین استفاده از آبگرم‌کن‌های خورشیدی[۱۷] و سیستم‌های فتوولتائیک (PV)[۱۸] مورد بررسی قرارگرفت و نتایج نشان داد که تا ۱۵٪ سبب کاهش تولید گاز CO_2 می‌شود.

سمت‌گیری: سمت‌گیری ساختمان روی میزان دریافت تابش خورشیدی که عاملی مهم برای ایجاد گرمایش در فصل‌های سرد است، تاثیر چشمگیری دارد. سمت‌گیری ساختمان همچنین برای تهویه طبیعی ساختمان به کمک جریان هوا و نقش سردکنندگی آن در فصل‌های گرم دارای اهمیت است. نتایج تحقیقات نشان می‌دهد که بهترین جهت‌گیری برای ساختمان آن است که بلندترین سمت آن به طرف جنوب باشد تا بیشترین تابش خورشید را طی ۷ ماه سرد سال داشته‌باشد.

هندسه: هندسه ساختمان نیز بر روی دریافت تابش خورشید و سیستم تهویه آن مؤثر است. یک روش مناسب، استفاده از دو سقف است که یکی از آن‌ها بالاتر از دیگری قرار دارد. در این حالت سقف بالاتر مانند یک سایه برای سقف پایین عمل کرده و میزان تابش خورشید را کنترل می‌کند و در نتیجه از گرمای زیاد ساختمان جلوگیری می‌شود. در تحقیقی که در لبنان صورت گرفته‌است به نقش تأثیرگذار استفاده از سنگ‌های طبیعی برای دیوار و حصیر برای پوشش سقف اشاره شده‌است، پس با وجود شباهت‌های آب و هوایی کشورمان با لبنان می‌توان این مؤلفه‌ها را نیز در نظر گرفت.

مؤلفه باریک‌سازی و تاخیر زمانی[۱۹]: یک مؤلفه بسیار مهم در یک خانه، کارگاه و به‌طورکلی ساختمان، مسئله اجرای گرمایی و کنترل آن است که فاکتور باریک‌سازی و تاخیر زمانی، عنصری مهم در این راستا به‌شمار می‌رود. این فاکتور منحنی‌های دمای داخل و خارج را به هم ربط می‌دهد. برای مثال به‌خاطر عایق‌بندی دیوارهای خارجی و سقف یک خانه یا کارگاه، تغییرات دمای داخلی در مجموع از تغییرات دمای خارج کمتر است. باید توجه کرد که واژه عایق مفهوم کلی و گسترده‌ای دارد و هر نوع ماده‌ای که در ساخت دیوارهای خارجی و سقف مورد استفاده قرارمی‌گیرد، حتی اگر از محصولاتی با این عنوان و ویژگی‌ها استفاده نشده باشد، اثر عایق‌بندی دارد. «نسبت تغییر و یا نوسان دمای داخل به خارج، با فاکتور باریک‌سازی مشخص می‌شود. به این ترتیب که منحنی دمای داخل، منحنی دمای خارج را دنبال می‌کند» (I. Patnaikuni, S. Rahman, 2011: 3). یعنی اگر دمای خارج را علت یا عامل در نظر بگیریم، دمای داخل معلول یا نتیجه آن خواهد بود. بنابراین بین این دو منحنی یک فاصله یا تاخیر زمانی وجود دارد که در سقف و دیوارهایی که عایق‌بندی خوبی دارند این شاخص بزرگ‌تر از ساختمانی است که از مواد عایق‌بندی مناسب در آن استفاده نشده‌است. همچنین می‌توان سیستم‌های گرمایشی را در داخل ساختمان به‌گونه‌ای به‌کار برد که دارای حسگر دمایی باشند. «عملکرد این حسگرها باید به‌گونه‌ای باشد که وقتی دمای داخل از ۱۸ درجه سانتی‌گراد پایین‌تر باشد گرمایش شروع به‌کار کرده و اگر دما از ۲۶ درجه بالاتر رود این سیستم گرمایشی خودبه‌خود خاموش شود» (همان: ص ۳). هر چه مدت زمانی که دمای داخل ساختمان بین ۱۸ تا ۲۶ درجه است بیشتر باشد، به این معنی است که ساختمان از وضعیت گرمایشی و کنترل دمای مناسب‌تری برخوردار است.

سقف سبز[۲۰]: سقف‌های سبزی‌کاری‌شده با ایجاد شرایط مناسب موجب جلوگیری از گرم شدن بیش از حد خانه‌ها در تابستان شده و همچنین عایق‌های گرمایی مناسبی برای زمستان به‌حساب می‌آیند. همچنین علاوه بر تاثیر مستقیم در صرفه‌جویی انرژی خانه، بر روی محیط‌زیست و تولید هوای پاک محیط اطراف نیز مؤثر هستند. از آنجا که پنل‌های خورشیدی روی سقف عموماً در دمای زیر ۲۵ درجه بهترین عملکرد را دارند، سرمایش ناشی از گیاهان موجود روی سقف، در همین راستا مفید واقع می‌شوند.

بهره‌وری از آب: استفاده بهینه از آب که شامل آب‌های تمیز و پساب می‌شود، به عوامل متعددی وابسته است که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

ـ کاهش میزان آب اتلافی در خانه یا ساختمان.

ـ استفاده از سیستم مصرف آب باران و برف ذوب شده.

ـ استفاده از آب‌های مصرف شده (آب خاکستری؛ استفاده از آبی که برای اهداف تمیز استفاده شده‌است برای مصارف کثیف‌تر. مانند آب موجود در فلاش تانک دستشویی که آلودگی با ذرات جامد و سمی و آلوده‌کننده ندارد).

ـ استفاده از تکنولوژی‌هایی که آب کمتری مصرف می‌کنند و یا نیازی به آب ندارند یا نصب سامانه‌های اندازه‌گیری آب به‌منظور تشویق صرفه‌جویی بیشتر در مصرف.

معرفی چند محصول پایدار:

ـ سیتم‌های فتوولتائیک (استفاده از نور خورشید در راستای تولید الکتریسیته)
ـ سیستم آبگرم‌کن خورشیدی
ـ تانکرهای ذخیره آب باران
ـ کولر یا خنک‌کننده تبخیری با آب سرد
ـ لامپ‌های کم‌مصرف
ـ دستگاه‌های با مصرف پایین برق
ـ گیاهان تصفیه‌کننده
ـ نئوپان و تخته چندلا، چسب کاغذ دیواری، رنگ و روغن جلای ساخته شده از روغن سویا
ـ تخته خرده حاصل از روغن سویای اپوکسی شده آکریلیک و کاه گندم به جای نئوپان خرده چوب

توجه به معماری سنتی و بومی، راهکاری در راستای حفاظت از محیط‌زیست

ایرانیان قدیم با الهام از وضعیت جغرافیایی، فرهنگ و جهان‌بینی خاص خود، در پی خلق فضایی بودند که جلوه بارزی از نگرش آن‌ها به زندگی و عالم وجود را به نمایش می‌گذاشت و گاه معماری آن‌ها از نوعی توسعه پایدار پیروی می‌کرد که انسان عصر امروز در پی به‌دست آوردن آن است. توجهی که معماری سنتی ایران به محیط‌زیست می‌کند با آنچه در معماری پایدار امروز مطرح می‌شود، یکسان نیست. در توجه معماری پایدار امروز به طبیعت، انگیزه‌های اقتصادی، به‌عنوان یکی از اولویت‌ها شناخته می‌شود؛ درحالی‌که «در معماری سنتی توجه به انسان با تمامی الگوهای اجتماعی و فرهنگی‌اش مطرح است. همین امر سبب شده‌است تا بناها نه تنها به جهت عملکردی برای مردم راحت بلکه از حیث معنی نیز ملموس باشند» (صادقی پی، ۱۳۸۶: ۳). در دنیای صنعتی امروز شاخصه‌های مشترکی مانند عقلانی بودن، تکنیک‌های ساخت یکسان، استاندارد بودن، تولید انبوه و... سبب ایجاد نوعی همسانی در شیوه‌های معماری شده‌است. حال آنکه معماری بومی و سنتی، تمام جزئیات مربوط به هر منطقه خاص از جمله ویژگی‌های فرهنگی، آب و هوا، مصالح در دسترس، اقتصاد محیط و... را درنظرگرفته و در ساخت و بنای ساختمان لحاظ کرده‌است. شاید بتوان گفت معماران سنتی، بیشترین استفاده از انرژی‌های موجود در طبیعت کرده‌اند و همواره در حفظ منابع طبیعی و کمترین تخریب به محیط‌زیست کوشیده‌اند.

عناصر پایدار در معماری قدیم ایرانی

اصطلاح *بوم آورد* یا *بوم آوری* در معماری گذشته، به معنای چیزی است که از خود سرزمین به‌دست آمده و مورد استفاده قرارگیرد. در معماری سنتی ایران نیز به این اصل توجه ویژه‌ای شده‌است. به‌عنوان مثال به جای سیمان از ساروج و یا نم‌بند که از اقسام ساروج به‌شمار می‌آید و از خاکستر، ماسه و آهک ساخته شده‌است و همچنین گاه به تنهایی از ماسه آهک، به‌عنوان مواد ساختمانی استفاده می‌کردند. در قدیم شیره سوخته انگور و

خرما و یا سوخته نیشکر به‌عنوان مصالح دردسترس، مورد استفاده قرارمی‌گرفته‌است. این مواد کاملاً گیاهی بوده و از دوام خوبی نیز برخوردار بوده‌اند. معماران قدیم در نحوه طراحی و تقسیم فضاهای ساختمان نیز راه‌کارهایی می‌اندیشیدند که هم‌سویی آن با معماری پایدار امروز، غیرقابل انکار است. پوشش‌های دو لایه به‌وسیله طاق یا گنبد که عایق مناسبی برای هوا و تعدیل‌کننده گرمای تابستان و سرمای زمستان به‌شمار می‌رود، عنصری است که در بیشتر بناهای گذشته به‌کار رفته است. در معماری سنتی ایران و به‌طور خاص مناطق گرم و خشک، بادگیرها به‌عنوان عامل تهویه هوا، با هدایت باد به درون فضاها، نوآوری زیبایی در معماری ایرانی به‌شمار می‌روند. علاوه بر ایجاد کوران و جریان هوا، تلطیف و خنک‌کردن هوای ورودی نیز از طریق قراردادن حصیر، خار، سفال و مواد طبیعی دیگر در مسیر باد و پاشیدن آب بر روی آن‌ها انجام می‌شده‌است. همچنین حیاط‌های محصوری که در فصل‌های مختلف سال می‌توان با انتقال به ضلع خاصی از آن شرایط مساعد آب و هوایی را جست‌وجو کرد. دیوارهای باربر ضخیم نیز ضمن دارا بودن ضخامت مناسب برای انتقال بارهای وارد بر آن، عایق‌های صوتی و حرارتی مناسبی برای ساختمان محسوب می‌شده‌اند. وجود سلسله مراتب و کاربرد دالان‌های متعدد، راهرو و هشتی به‌عنوان فضاهای واسط و اندرونی و بیرونی که در جلوگیری از برون رفت گرما و سرما مؤثرند، در معماری قدیم ایران ریشه فرهنگی داشته و ضمناً عاملی مهم در راستای پایداری محسوب می‌شده‌اند. «جدایی ساختمان‌ها از یکدیگر و فرورفتگی‌ها و پیش‌آمدگی‌هایی که سطح خارجی ساختمان را افزایش می‌دهد، در افزایش میزان اتلاف انرژی ایفای نقش می‌نمایند» (نقی‌زاده، ۱۳۸۱: ۴). وجود درخت نیز در اطراف و درون ساختمان در تعدیل گرما و سرمای ساختمان موثر بوده‌است.

مؤلفه‌های پایداری در کارگاه‌های قدیم صنعتگران

صنعتگران بازارهای قدیم ایران مانند مسگران، آهنگران، نجاران و... به‌دلیل نوع فعالیتشان که موجب تولید ذرات معلق در هوا و حرارت زیاد در کارگاه می‌شد، استفاده از سیستم‌های کارای تهویه هوا را ضروری می‌دانسته‌اند. از آن جمله می‌توان به حجره صنعتگران در بازار قدیم دزفول اشاره کرد که سقف و پوشش دائمی برای آن تعبیه نشده و گاه پوشش‌هایی از جنس ورق‌های فلزی، پارچه و چوب به‌عنوان سقف و سایبان در آن به‌کار برده شده‌است. راسته مسگران در بازار قیصریه اصفهان نیز در گذشته فاقد سقف دائمی بوده و سقف اکثرحجره‌ها در قسمت داخلی‌تر آن به‌دلیل دید کم و عدم در معرض بودن، فاقد تزئینات بوده و از تیرهای چوبی ساخته شده‌است (تصویر شماره۱).

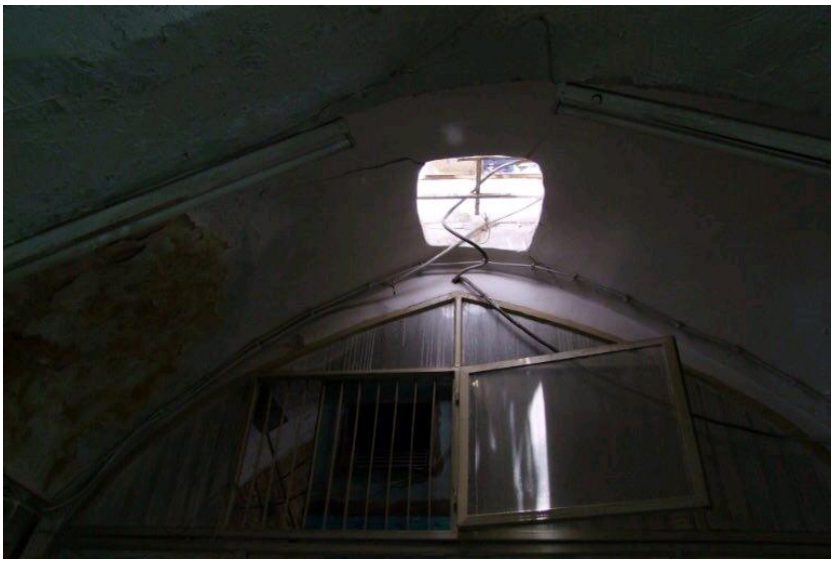
تصویر۱: تیرهای چوبی به‌عنوان سقف داخلی یکی از حجره‌های راسته مسگران در بازار قیصریه واقع در میدان نقش جهان اصفهان. مصالح به‌کار رفته تقریباً در تمام این حجره‌ها، خشت است که هر چند سال یک بار به‌خاطر افزایش روشنایی، سفیدکاری می‌شده.

تصویر۲: استفاده از خشت به‌عنوان مصالح ساختمانی متداول در بازارهای قدیم، راسته مسگران بازار عالی قاپو در میدان نقش جهان

پلان این حجره‌ها نیز به‌صورت مربع یا مستطیل طراحی‌شده و اختلاف سطح کارگاه از کف بازار به‌عنوان مثال در دزفول حدود ۶۰ سانتی متر و در اصفهان به ده متر پایین‌تر

از سطح زمین می‌رسیده است. این مسئله در تعدیل هوای داخل حجره‌ها، کاهش آلودگی صوتی و استفاده از خنکای زمین موثر بوده‌است. سقف‌های گنبدی شکل و حفره مرکزی در نقش هواکش، معماری عمده حجره‌های بازار قدیم اصفهان را تشکیل می‌دهد (تصاویر شماره۳و۴).

تصویر۳: سقف گنبدی و هواکش فوقانی حجره نقره‌کاری در بازار مسجد سید اصفهان



تصویر۴: حفره قسمت فوقانی در ورودی و دریچه زیرین رو به بازار در راستای تهویه هوا و هدایت روشنایی به داخل حجره، حجره نقره کاری در بازار مسجد سید اصفهان

«در بازار دزفول نیز وجود رزون بالای جبهه رو به بازار حجره‌ها، با ترکیب قوس اسلامی مرسوم و وجود هواکش سقفی موجب برقراری جریان آرام هوا می‌شده‌است» (رهایی، ۱۳۹۲: ۴). در همین راستا جهت‌گیری رو به قبله ساختمان‌ها با ایجاد جریان هوا در راسته بازار در کنار تأثیر بازشوها در تهویه هوای آلوده کارگاه‌ها موثر بوده‌است. «هوای داخل از طریق ایجاد خلا نسبی ناشی از جریان طبیعی باد، خارج و از طریق ورودی به داخل بازار مکیده شده و هوای جایگزین از طریق رزون‌های سقفی و نیز گوشه‌های در ورودی، تأمین می‌شد» (همان: ص۶). در بازار اصفهان نیز مشبک‌های موجود در بالای دیوار و زیر گنبدها در ایجاد جریان ملایم هوا و روشنایی راسته بازار نقش مهمی ایفا می‌کرده‌است (تصویر شماره۵). ضمن آنکه ساعت کار صنعتگران از طلوع آفتاب تا غروب آن و به اصطلاح خودشان *آفتاب به آفتاب* و ساعت کار کوره‌ها در حجره‌ها، ابتدای صبح و در زمستان از ۶ صبح تا ۴ بعدازظهر در نوسان بوده‌است. آنچه از تحقیقات انجام شده در بخشی از بازار دزفول و اصفهان به‌عنوان نمونه‌هایی از حجره‌های قدیم ایران منتج می‌شود را می‌توان در چند نکته مهم خلاصه کرد:

ـ تهویه هوا به روش‌های کاملاً طبیعی با استفاده از شرایط اقلیمی
ـ استفاده حداکثری از روشنایی طبیعی روز
ـ استفاده از خنکای زمین در ارتفاع پایین حجره از سطح بازار در تعدیل هوا و کاهش آلودگی صوتی

تصویر۵: راسته بازار مسگران در بازار قیصریه واقع در میدان نقش جهان اصفهان

کارگاه‌های طراحی صحنه به‌مثابه کارخانه‌هایی کوچک

با توجه به آنچه درباره اهمیت اصل پایداری در فرایند طراحی ذکر شد و البته نظر به تاثیر و نقش چشمگیر کارگاه‌ها در افزایش آلودگی‌های زیست‌محیطی، ارائه طرحی مناسب

از یک کارگاه طراحی و ساخت دکور و اجزاء صحنه به‌مثابه کارخانه‌ای کوچک ـ با در نظر گرفتن مؤلفه‌های بنیادین این اصل ـ می‌تواند گامی مؤثر در این زمینه باشد. برای رسیدن به این منظور بررسی چالش‌های احتمالی و اثرات محیط‌زیستی، در کل چرخه تولید تا مرگ یک محصول در فضای یاد شده ضروری به‌نظر می‌رسد. در همین راستا تمامی عناصر و شاخص‌هایی که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم با آن در ارتباط هستند و همچنین چالش‌های احتمالی محیطی هر یک از مراحل، باید مورد توجه و بررسی قرارگیرد. عناصر مورد بحث ـ که از فضایی که برای کارگاه طراحی صحنه درنظرگرفته‌می‌شود تا مرحله پایان عمر محصول را دربرمی‌گیرد ـ شامل مراحل زیر است:

۱ـ مرحله تهیه مواد یا مواد اولیه برای طراحی فضای کارگاه و محصول
۲ـ مرحله تولید و ساخت
۳ـ مرحله توزیع و انتقال محصول
۴ـ مرحله استفاده یا مصرف
۵ـ مرحله پایان زندگی
۶ـ مرحله دفع ضایعات

مکانی که کارگاه در آن واقع شده‌است، اگر در فاصله نامناسب از مکان بهره‌برداری نهایی که شامل سالن‌های تئاتر و استودیوهای تلویزیونی و... هستند باشد به‌دلیل صرف هزینه، انرژی و نیاز به نیروی انسانی و ماشین‌آلات بیشتر برای حمل و نقل می‌تواند در افزایش تاثیرات مخرب محیطی بیش از پیش مؤثر باشد. عایق‌بندی نامناسب دیوارها، بازشوها، سقف و سیستم‌های انتقال انرژی، اعم از لوله‌های انتقال گرما و سیستم‌های خنک‌کننده و... مصرف انرژی را افزایش می‌دهد. همان‌گونه که قبلا ذکر شد کارگاه طراحی و ساخت صحنه، مجموعه‌ای از چندین فعالیت به‌طور همزمان است که پرداختن به هر یک از آن‌ها به ابزار، لوازم و مواد اولیه خاصی نیازمند است، پس استفاده از دستگاه‌های با توان پایین و نیز ماشین‌آلاتی که از سوخت‌های فسیلی و یا انرژی‌های با ضایعات بالا تغذیه می‌شوند، علاوه بر تاثیر مستقیم بر آلودگی هوا و افزایش گازهای گلخانه‌ای، در درازمدت به‌دلیل مصرف بالای انرژی، اقتصادی و به صرفه نیز نخواهند بود. در همین راستا استفاده از فرایندهای باشدت انرژی بالا مانند جوشکاری، آبکاری، ورقه‌ورقه کردن و... علاوه بر تصاعد گازهای‌سمی و خطرناک، فرایندهای پر مصرف به‌شمار می‌آیند. همینطور بهره‌بردن از افشانه‌های رنگ و جلادهنده که در تخریب لایه ازن موثرند مشکلاتی هستند که غالبا به آن توجه نمی‌شود. در ادامه بی‌توجهی به زمان اوج مصرف انرژی، پایین بودن بازدهی انتقال با استفاده از وسایل نقلیه غیراستاندارد و انتقال در حجم پایین در فرایند توزیع، انباشتن حجم عظیمی از ضایعات به شکل سازه‌های فلزی، چوبی، پلاستیکی و... در انبار کارگاه‌ها ـ که در بیشتر موارد بدون استفاده باقی می‌مانند ـ تنها بخشی از مشکلات موجود در کارگاه‌های دکور به‌شمار می‌روند (جدول شماره ۱).

جدول ۱: مهم‌ترین مشکلات محیط‌زیستی موجود در کارگاه‌های طراحی و ساخت صحنه امروز ایران و تاثیرات مخرب زیست‌محیطی آن در مراحل مختلف چرخه زندگی یک محصول

مراحل مختلف در چرخه زندگی یک محصول	مؤلفه‌های ناپایدار موجود در کارگاه‌های طراحی صحنه	اثرات مخرب زیست‌محیطی
مواد اولیه	استفاده از مواد سمی و خطرناک و... یا به عبارت دیگر غیردوستدار محیط، مانند: چسب و رنگ‌های با پایه شیمیایی و...	تابش‌های سمی و مضر طی فرایندهای تولید، استفاده و دورریخت.
	استفاده از مواد متعدد و متنوع در تولید دکور	صرف هزینه و انرژی بیشتر در مرحله بازیافت و کاهش بازیافت‌پذیری.
	استفاده از مواد مخلوط، مرکب و آلیاژها مانند مواد پلاستیکی و... در تولید دکور	تولید زباله‌های غیرقابل بازیافت.
	کاربرد مواد بسیار کم دوام در ساخت دکور	یکبار مصرف بودن و در نتیجه افزایش ضایعات.
	استفاده از افشانه‌های رنگ و براق‌کننده	تاثیر منفی بر لایه ازن
	خریدهای مکرر و بدون برنامه‌ریزی منسجم، دقیق و یکپارچه مواد اولیه برای ساخت دکور	افزایش مصرف انرژی، تاثیر بر افزایش بار ترافیک و در نتیجه تاثیر بر آلودگی هوا
تولید	عدم استفاده از انرژی‌های تمیز مانند: آب، باد و خورشید	افزایش استفاده از سوخت‌های فسیلی و در نتیجه آلودگی هوا
	عایق‌کاری نامناسب دیوارها، لوله‌ها و سقف	اتلاف و در نتیجه مصرف بیشتر انرژی
	کاربرد فرایندهای با شدت انرژی بالا از جمله تولید حرارت و نور شدید مانند جوشکای، آبکاری و...	مصرف انرژی بالا و تولید پسماندهای خطرناک
	عدم استفاده دوباره از پسماندهای تولید شده در فرایند تولید	افزایش ضایعات و در نتیجه آلودگی محیط
	عدم استفاده از گرمای تولید شده در مرحله تولید	اتلاف انرژی

بسته‌بندی توزیع و انتقال	عدم توجه به انتخاب فاصله مناسب کارگاه با سالن‌های اجرا	صرف هزینه و انرژی بیشتر برای انتقال
	استفاده از وسایل نقلیه غیراستاندارد برای انتقال	افزایش آسیب‌پذیری و تاثیر بر آلودگی هوا
	حجم کم در هر انتقال	صرف انرژی بیشتر با افزایش تعداد انتقال
	عدم بهینه‌سازی طی فرایند مصرف مانند: استفاده از مواد یا ابزار یک بار مصرف مانند: باتری‌های غیرشارژی و...	افزایش ضایعات غیرقابل بازیافت
	نقص یا عدم عایق‌بندی مؤلفه‌های گرمازا و عدم استفاده از گرمای تولید شده	اتلاف انرژی
	کار در ساعات اوج مصرف	مصرف بالاتر انرژی
بازیافت	توجه نکردن به نقش طراحی محصول در قابلیت استفاده مجدد از آن مانند: استفاده از چسب به جای بستن در فرایند اتصال	کاهش امکان استفاده مجدد و در نتیجه بازیافت محدودتر

پیشنهاداتی برای ایجاد یک کارگاه دکور سبز

آنچه بدیهی به‌نظر می‌رسد، به‌کاربردن صرف راهکارهای امروز توسعه پایدار در فرایند طراحی و ساخت یک کارگاه دکور، ما را به ایجاد فضایی مشابه آنچه در اکثر کشورهای توسعه یافته ساخته می‌شود، هدایت خواهد کرد؛ اما می‌توانیم با استفاده از مؤلفه‌های پایداری موجود در معماری سنتی ایران، با خلق فضایی مدرن همراه با اصالت و روح ایرانی و هماهنگ با امکانات اقلیمی و بومی کشورمان گامی مثبت در راستای حفظ محیط‌زیست پیرامون خود برداریم. آنچه در این راستا می‌توان پیشنهاد کرد عبارت است از انتخاب مکان مناسب کارگاه، سمت‌گیری و توجه به طراحی هندسه ساختمان، مواد و مصالح کاربردی، سیستم‌های تأسیساتی اعم از گرمایشی و سرمایشی، تهویه و تأمین هوای مطلوب و... است. جدول ۲ پیشنهادات جامع و لازم در همین زمینه را در جهت حل مشکلات زیست‌محیطی کارگاه‌های دکور موجود ارائه‌می‌دهد. لازم به توضیح است برخی راهکارهای موجود، فرایند تولید مواد اولیه مورد نیاز، برخی دیگر ساختمان کارگاه‌های دکور و تعدادی دیگر فرایند ساخت و اجرای دکور را مورد توجه قرارداده‌اند. (جدول شماره ۲)

جدول ۲: مشکلات موجود و راه‌حل‌های پیشنهادی در کارگاه طراحی صحنه پست مدرن

مراحل چرخه زندگی	مشکل موجود	راه‌حل پیشنهادی
مواد اولیه	استفاده از مواد سمی و خطرناک و... یا به عبارت دیگر غیردوستدار محیط مانند: چسب و رنگ‌های با پایه شیمیایی و افشانه‌ها...	استفاده از روغن سویا در ساخت رنگ مورد نیاز برای رنگ‌آمیزی دکورها، روغن جلا، چسب و تخته چندلا و کاه گندم در تولید نئوپان.
	استفاده از مواد متعدد در اجرای دکور	کاهش تنوع مواد مصرفی ـ تا حد امکان ـ برای بازیافت بهتر آن‌ها در مرحله پس از اجرای تئاتر یا فیلمبرداری
	استفاده از مواد مخلوط، مرکب و آلیاژها مانند مواد پلاستیکی و... در طراحی صحنه	استفاده از مواد طبیعی و تا حد امکان کاربرد ضایعات موجود در طراحی صحنه تئاتر و فیلم
	استفاده از مصالح ساختمانی صنعتی و غیرپایدار در ساخت کارگاه دکور	استفاده از مصالح بومی و طبیعی مانند: خشت، سنگ‌های طبیعی، ساروج و...
طراحی و تولید	عدم استفاده از انرژی‌های تمیز مانند: آب، باد و خورشید در کارگاه‌های دکور	سمت‌گیری مناسب ساختمان برای استفاده حداکثری از نور خورشید، کاربرد سیستم فتوولتائیک، آبگرم‌کن‌های خورشیدی، نصب تانکرهای جمع آوری آب باران، استفاده از سیستم‌های خنک‌کننده سنتی
	عایق کاری نامناسب دیوارها، لوله‌ها و سقف کارگاه‌های دکور	طراحی و اجرای سقف کارگاه با پوشش دو لایه و در صورت امکان گنبدی شکل و استفاده از حصیر و چوب در مصالح آن، آغشتن آجرهای دیوار به قیر برای عایق‌کاری بهتر، کاربرد مؤلفه باریک‌سازی و تأخیر زمانی، کاهش نسبت EWA/FA در طراحی، ایجاد سقف سبز
	تهویه نامناسب و پرمصرف کارگاه‌های دکور	استفاده از بادگیر در طراحی و ساخت کارگاه دکور، طراحی سقف سبز برای کارگاه، درختکاری در مجاورت بازشوهای بیرونی کارگاه، کاهش سطح کف کارگاه نسبت به ارتفاع سطح بیرونی برای استفاده از خنکای زمین و تعدیل هوا
	استفاده از فرایندهای پرمصرف در فرایند اجرای دکورهای تئاتر و سینما	کاهش فرایندهای با شدت انرژی بالا از جمله تولید حرارت و نور شدید مانند جوشکای، آبکاری و...، ایجاد اتصال با استفاده از فرایند بستن به جای جوشکاری و چسباندن با چسب، کاهش تعداد مؤلفه‌های تولید برای تولید سریع‌تر. کار در ساعات غیرپیک
	عدم استفاده دوباره از پسماندهای تولید شده در فرایند اجرای دکور	اختصاص فضای مناسب برای جمع‌آوری پسماندهای جامد
	عدم استفاده از گرمای تولید شده در مرحله تولید	استفاده از مواد سیال مانند آب به‌دلیل انرژی درونی بالا به‌عنوان سیستم‌های خنک‌کننده دستگاه‌ها

بسته‌بندی توزیع و انتقال	صرف هزینه، انرژی و نیروی انسانی در هر انتقال دکور به سالن اجرا یا صحنه فیلمبرداری	انتخاب مکان مناسب کارگاه، با کمترین فاصله از سالن‌های اجرا برای تسریع انتقال
	انتخاب وسیله انتقال نامناسب	انتخاب وسیله نقلیه مناسب، دارای ظرفیت و حجم بالا و ایمن برای انتقال
	بالابودن دفعات تهیه مواد اولیه یا انتقال دکور به سالن اجرا یا صحنه فیلمبرداری	برآورد دقیق مواد اولیه. افزایش حجم محصول در هر انتقال و طراحی در قطعات کوچک برای تسهیل انتقال
مصرف	آلودگی صوتی کارگاه‌های دکور	انتقال کارگاه به زیرزمین
	مصرف بالای نیروی برق در کارگاه‌ها	استفاده از لامپ‌های کم‌مصرف، نصب سیستم خودکار روشنایی، استفاده از حسگر دما. کار در ساعات غیرپیک
	مصرف بالای مواد اولیه	کاربرد مواد بادوام و با طول عمر بالا جهت بهینه‌سازی ساخت دکور تئاتر و سینما
بازیافت	محدودیت در بازیافت‌پذیری مواد، انرژی و...	عدم استفاده از چسب برای اتصال و استفاده از فرایند بستن قطعات به‌منظور افزایش تفکیک‌پذیری، استفاده مجدد از آب‌های مصرف شده در فرایند تولید مانند استفاده از نقش خنک‌کنندگی آب، ایجاد فضای گلخانه در ساختمان کارگاه برای تهویه هوای آلوده و مصرف بهینه پساب

نتیجه‌گیری

استفاده بهینه از انرژی‌های فسیلی موجود، کاهش وابستگی به آن و همچنین جایگزینی انرژی‌های پاک و تجدیدپذیر، مؤلفه‌هایی هستند که امروزه در راستای دستیابی به محیطی سالم و امن، توجه بسیاری از فعالان محیط‌زیست را به خود جلب کرده‌است. تلاش متخصصان در این زمینه به ارائه راه‌حل‌های بسیاری منتج شده‌است که البته استفاده از آن‌ها در تمام مناطق با اقلیم‌های گوناگون و شرایط بومی و محیطی متفاوت، گاه بی‌اثر و حتی در مواردی با نتیجه منفی روبه‌رو بوده‌است. از این رو دستیابی به الگویی کارآمد و مناسب که ما را بیش از پیش به این اهداف نزدیک کند، بدون توجه به شرایط محیطی، بومی و آب و هوایی و حتی آداب و رسوم، ممکن به‌نظر نمی‌رسد.

از سوی دیگر زمانی که صحبت از توسعه پایدار و دغدغه‌های زیست‌محیطی می‌شود، توجه بسیاری از فعالان این عرصه و سیاست مداران به سمت فعالیت‌های صنعتی و تجاری کلان جلب می‌شود. حال آنکه توسعه پایدار بدون در نظر داشتن تمامی ابعاد اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی محکوم به شکست است. در همین راستا کلیه فعالیت‌های فرهنگی و هنری نیز می‌توانند ـ بر اساس دغدغه‌های زیست‌محیطی ـ در ساز و کارهای خود بازبینی مجدد انجام دهند. توجه به این مهم در ارائه الگوی ایجاد کارگاه‌های دکور تئاتر و سینما نیز نتیجه بهتری به‌دنبال خواهد داشت. بررسی مشکلات محیطی موجود در این کارگاه‌ها، در درک اهمیت موضوع و شناسایی چالش‌ها، نخستین گام در رسیدن به هدف یاد شده‌است. راهکارهای صنعتی و مدرن جامعه جهانی و ارزیابی امکان استفاده از آن‌ها، قدم بعدی در این مسیر بوده‌است. نگاه به معماری سنتی ایران و راهکارهایی که در برون‌رفت از مشکلات موجود پیشنهاد می‌دهد، در راستای هماهنگ‌سازی فضاهای مزبور با ویژگی‌های بومی و منطقه‌ای ایران، ما را به سوی طراحی فضایی می‌برد که از یک سو وفادار به ریشه‌ها و از سوی دیگر رو به آینده خواهد بود. در حقیقت پیوند گذشته با حال و تداوم آن در آینده افق روشنی را به‌وجود می‌آورد که می‌توان در کنار بهره‌گیری از دانش و فن امروز و رصد فرصت‌ها، تهدیدها و مواجهه خلاق و فعال با آن‌ها از طریق تعامل با فرایندهای جهانی و محلی، از آن‌ها بهره برد.

منابع

ـ احمدی آسور، اکبر و حسن امیربیگی. (۱۳۸۸) **بهداشت هوا و روش‌های مبارزه با آلاینده‌ها (محیط و صنعتی)**. چاپ دوم، تهران، انتشارات اندیشه رفیع.

ـ اجلالی، فرید. (۱۳۸۶) **آلودگی هوا**. تهران، انتشارات آموزش کشاورزی.

ـ باغانی، پرویز و ملوک نجاری. (۱۳۸۷) **آلودگی هوا**. نشریه رشد آموزش زمین‌شناسی. شماره ۵۳، صفحات ۵۶ – ۵۰.

ـ بذرگری، شهرام و حسن بن جواد طالبی. (۱۳۸۷) **بررسی مفهوم توسعه پایدار در معماری و سکونتگاه‌های انسانی در قالب بررسی اسناد جهانی**. نشریه آینه خیال، شماره ۱۲، صفحات ۱۰۱ – ۹۱.

ـ پیرنیا، محمدکریم و دیگران. (۱۳۶۴) **استاد مهندس کریم پیرنیا و اصول معماری سنتی ایران**. نشریه کیهان فرهنگی، شماره ۱۵، صفحه ۵.

ـ دی. گریفین، روجر. (۱۳۸۹) **اصول مدیریت کیفیت هوا**، مترجمان: احمد جنیدی جعفری و دیگران. چاپ اول، تهران، انتشارات خانیران.

ـ رهایی، امید. (۱۳۹۲) **هویت فرهنگی و اثرات آن بر روش‌های بومی تهویه طبیعی بازار قدیم دزفول، راسته صنعتگران**. نشریه باغ نظر، شماره ۲۴، صفحات ۴۶ – ۳۹.

ـ سلیمانی، فهیمه. (۱۳۹۱) **باران سفید از ابر سیاه می‌بارد**. نشریه رشد آموزش جغرافیا، شماره ۳، صفحات ۳۹ – ۲۸.

ـ شاکری، علیرضا، طبرسا؛ تقی، تسوجی، محمد. (۱۳۸۹) **بررسی خواص تخته خورده حاصل از روغن سویای اپوکسی دار شده آکریلیکی- کاه گندم**. نشریه علوم و تکنولوژی پلیمر، شماره ۱۰، صفحات: ۳۹ – ۲۹.

ـ صادقی پی، ناهید. (۱۳۸۶) **الگوپذیری از معماری سنتی برای دستیابی به معماری امروز**. نشریه مسکن و محیط روستا، شماره ۱۲۰، صفحات ۱۲ – ۲.

ـ عسگری، مسعود. (۱۳۵۹) **آلودگی هوا خطری که بشر را تهدید می‌کند**. نشریه هدهد، شماره ۴، صفحات ۴۱۷ – ۴۱۳.

ـ قاسم‌زاده، فرشته. (۱۳۷۲) **بارش اسیدی و اثرات اکولوژیکی آن**. نشریه تحقیقات جغرافیایی، شماره ۲۹، صفحات ۱۴۰ – ۱۲۵.

ـ ناشناس. (۱۳۶۳) **باران اسیدی [۱- مهمانی ناخوانده از جهان صنعتی]**. نشریه پیام یونسکو، شماره ۱۷۷، صفحه ۲

ـ نقی‌زاده، محمد. (۱۳۸۱) **مبانی فرهنگی معماری پایدار ایرانی**. نشریه مسکن و محیط روستا، شماره ۱۰۰، صفحات ۴۹ – ۳۲.

ـ وولورتون، ب. س. و وولورتون، جان. د. (۱۳۸۶) **معماری سبز(با گیاهان آب را تصفیه کنیم) راه طبیعت برای زدودن آلودگی آب‌ها**، ترجمه رضا روحانی. چاپ اول، تهران، انتشاررات گروه مهندسین مشاور ره شهر.

ـ یزدان‌بخش، احمدرضا و دیگران. (۱۳۸۷) **راهنمای کاربرد سیستم تجزیه و**

تحلیل خطر و نقاط کنترل بحرانی (HACCP) **در برنامه‌ریزی آب آشامیدنی**. چاپ اول، تهران، انتشارات آوای قلم.

- Braganca. L, Vicira. Susana M, Andrade. Joana B,"Early (2014), ***Stage Design Decisions: The Way to Achieve Sustainable Buildings at Lower Costs***, Hindawi Publishing Corporation.

- Diwekar. Urmila M, Shastri. Yogendra n, (2010), ***Green process design, green energy, and sustainability: A Systems analysis perspective***, Computers and Chemical Engineering, 34, 1355-1348.

- French. M (2012), ***Sustainable Housing for Cities Policy Framework for Developing Countries***, UN-Habatit.

- Garip. B, Garip. E (2012), ***Addressing environmental design in interior architecture education: Reflections on the interior design studio,*** Procedia Social and Behavioral Sciences, 51, 979-972, 1.

- Hatamipour. M, Taheri. H (2007), ***Evaluation of existing cooling systems for reducing cooling power consumption***, Energy and Building, 1)39), 112-105.

- Patnaikuni. I and Rahman. S (2011), ***Termal Performance of the Cairnlea Ecohome – A Sustainable House***, Procedia Engineering, 14, 2963-2957, 2, 3, 4.

- Pullinger. M (2012), ***working time reduction policy in a sustainable economy: Criteria and options for its design***, *Ecological Economics*, 103, 19-11.

- Reinders. A,Carel Diehl. J,Brezet. H (2013), ***the Power of Design Product Innovation in Sustainable Energy Technologies***, A John Wiley& Sons, Ltd, 1.

- Tibi. G (2012), ***Sustainable design guidelines for detached housing in the Lebanese inland region***, International Journal of Sustainable Built Environment, 1, 193-177, 2.

- Vezzoli. C, Manzini. E (2008), ***Design for Environmental Sustainability***, translation: K. pruul, Springer – Verlag London Limited, Milan Italy, 4

پی‌نوشت

۱ـ Green House Gasses: این گازها شامل N_2O، CO_2، CH_4 و CFCها هستند

۲ـ Green House Effect:

۳ـ Acid Rain: این پدیده در سال‌های پایانی دهه ۱۸۰۰ در انگلستان کشف شد و به‌دلیل ترکیب اسیدهای SO_2 و NO_X در آب باران این نام را به آن داده‌اند.

۴ـ Robert Agus Smith (۱۸۱۷ـ۱۸۸۴): او برای اولین بار واژه باران اسیدی را در سال۱۸۵۲ برای بارانی که در اطراف شهر آلوده و پردود منچستر انگلستان بارید، مطرح کرد.

۵ـ کلرو فلوئوروکربن‌ها CF_2CL_2

۶ـ World commission for Environment and Development: اولین مناسبت و فرصتی بود که مفهوم توسعه پایدار در آن معرفی گردید و مفهوم «آینده مشترک ما» به‌عنوان یک سند تاریخی مهم مطرح شد.

۷ـ Sustainable Development

۸ـ Silent Spring: در ماه سپتامبر۱۹۶۲ در ایالات متحده امریکا به چاپ رسید و نقش مهمی در راه‌اندازی جنبش محیط‌زیستی در سراسر جهان و کاربردی اساسی در ممنوعیت سم د. د. ت در امریکا داشته‌است.

۹ـ Rachel Louise Carson (۱۹۰۷ - ۱۹۶۴)

۱۰ـ Small is beautiful: از جمله ۱۰۰ کتاب تأثیرگذار بعد از جنگ جهانی دوم با زیر عنوان «اقتصاد با ابعاد جهانی»

۱۱ـ Ernest Frederick Schumacher (۱۹۱۱ - ۱۹۷۷) اقتصاددان و آمارشناس آلمانی و از دید بین‌الملل، یک اندیشمند علم اقتصاد.

۱۲ـ Organization for Economic Co-operation and Development: سازمان همکاری اقتصادی و توسعه که مقر آن پاریس است. این سازمان در ۱۴ دسامبر ۱۹۶۰ با امضای یک کنوانسیون ۲۱ ماده‌ای توسط کشورهای اتریش، بلژیک، کانادا و... تأسیس شد.

13- Intergovernmental Panel on Climate Change

۱۴ـ External Wall Area: مساحت دیوارهای خارجی

۱۵ـ Floor Area: مساحت کف

16- Building scale voids

17- Solar Hot Water System

18- Photovoltaic Panels

19- Attenuation Factor

20- Green Roof

جایگاه تربیت در نمایشنامه‌های ویژه‌ی کودکان و نوجوانان در دهه‌ی اخیر (سال‌های ۹۵ـ۱۳۸۵)

مهنازعبد بهزاد

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۷/۰۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۶/۱۰/۱۰

جایگاه تربیت در نمایشنامه‌های ویژه‌ی کودکان و نوجوانان در دهه‌ی اخیر (سال‌های ۹۵ـ۱۳۸۵)

مهناز عبدبهزاد کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز (هنرمعماری)

چکیده

امروزه شیوه‌ی تعلیم و تربیت از رویکرد سنتی و حافظه‌محور به سمت رویکرد تعلیم و تربیت تأملی و تفکرمحور جهت‌گیری کرده‌است. در این تحقیق ضمن بررسی نمایشنامه‌ها و متون مهم تأثیرگذار بر روی نمایشنامه‌های کودک و نوجوان به این موضوع پاسخ داده شد که در روند یک دهه اخیر این نمایشنامه‌ها چه اتفاقی افتاده و آیا این نمایشنامه‌ها دارای حداقل تأثیرگذاری تعلیمی روی کودکان و نوجوانان بودند یا خیر و اینک چه رویکردهایی می‌تواند بر بخش‌های آموزشی نمایشنامه‌ها موثر باشند و از انواع شیوه‌های نمایش کدام یک موثرتر از دیگران است. هدف از این پژوهش پاسخگویی به مسائل پیش‌روی نمایش کودکان و نوجوانان است. در این پژوهش از روش کتابخانه‌ای در گردآوری اطلاعات استفاده‌شده و همچنین به‌عنوان کار عملی نمایشنامه‌ای نگارش گردیده است. در نتیجه این پژوهش مشخص شد که در دهه گذشته نمایشنامه‌ها و به‌طورکلی نمایش در حوزه کودک و نوجوان دارای ضعف‌های متعددی بوده‌است و تأثیرگذاری آموزشی و تعلیمی چندانی نداشته‌است.

واژگان کلیدی: تئاتر، نمایشنامه، کودک و نوجوان، دهه ۸۰

درآمد

کودکان و نوجوانان در مهم‌ترین دوران زندگی خود از لحاظ فرهنگ‌پذیری و جامعه‌پذیری قراردارند و هنر به‌عنوان تولیدکننده ارزش‌های نوین در فرایند رشد و بلوغ فرهنگی و اجتماعی آن‌ها نقشی بی‌بدیل ایفا می‌کند... متون نمایشی کودک و نوجوان یکی از شاخه‌های جریان عمده متون اجرایی است که با توجه به نقشی که می‌تواند در پرورش فرهنگی قشر مخاطب خود ایفا کند از اهمیت بسزایی برخوردار است. متون نمایشی می‌تواند در انتقال مفاهیم فرهنگی و اجتماعی و نیز بهبود شیوه‌های جامعه‌پذیرکردن کودکان و نوجوانان عملکرد مطلوبی داشته‌باشد. تولید تئاتر بر مبنای متون نمایشی با محوریت کودک و نوجوان اگر مورد حمایت جریان عمده فرهنگی هر کشور قراربگیرد اثرات بسیار خوبی در پی خواهد داشت اما در صورت برخورد ناصواب با این پدیده وکم اهمیت نشان دادن آن، یکی از مهم‌ترین ظرفیت‌های فرهنگی کشور مغفول می‌ماند. جان‌دیویی برای اولین بار پارادایم تأملی آموزش و پرورش را پیشنهاد داد. او صریحاً اعلام کرد که «برای زندگی مستمر و در حال پیشرفت یک جامعه باید تمایلات و افکار نونهالان را پرورد» (سوداگر و همکاران، ۱۳۹۰: ۳۶).

دیویی بارها و بارها خواستار آن شد که معلمان «فکرکردن» را به دانش‌آموزان بیاموزند. او تعلیم صرفِ دانش مبتنی بر آخرین اطلاعات درباره‌ی واقعیات را کافی نمی‌دانست.

از دیدگاهِ هنر، هنر برای کودکان و کاری که کودکان به‌عنوان هنر انجام می‌دهند دو رویکرد قابل بررسی در این حوزه‌ی مطالعاتی هستند. در یک نگاه کلی، بزرگسالان برای ورود به دنیای کودکان و برقراری ارتباط با آنان، آگاهانه، واسطه‌ای به نام هنر را با شیوه‌ها و روش‌های متنوع برمی‌گزینند و کودکان نیز با ابزار و وسایل گوناگون، که برخی از آن‌ها ابزار و وسایلی هنری هستند، اوقاتی از زندگی خود را به نقاشی و بازی با این وسایل می‌گذرانند. وجه تمایز این دو رویکرد به هنر این است که استفاده‌ی بزرگسالان از هنر با قید آگاهی است و استفاده‌ی کودکان از هنر یا وسایل هنری به‌صورت یک نیاز درونی و اغلب ناآگاهانه و بازیگوشانه است. در این تحقیق ما با بررسی ویژگی‌ها و شاخص‌های مرتبط با متون نمایشی کودک و نوجوان نکات تربیتی که می‌تواند در تربیت این قشر مورد استفاده قرارگیرد یا گرفته‌است را مشخص کرده و مورد مداقه قرارمی‌دهیم.

بیان مسئله

هنر تئاتر برخلاف فلسفه و ادبیات، آثاری خلق می‌کند که در واقعیت و عینیت تنها در لحظه‌ای که توسط بیننده درک می‌شوند، وجود دارند. به عبارتی تئاتر تنها در زمان حال وجود دارد و روش‌های کنونی ثبوت آن تنها این حقیقیت را به اثبات می‌رساند که خارج از ارتباط زنده بین بازیگر و تماشاگر، تئاتر از تئاتر بودن باز می‌ماند. سینما و تلویزیون براساس قوانین خاص خود موجودیت دارند و روند درک آثار ادبی را تغییر می‌دهند. نمایش تا حدی واقعیت عینی است چرا که اغلب اوقات در ذهن کارگردان و بازیگران همانند واقعیتی قابل تجسم که هر بار از نو روی صحنه بازسازی می‌شود، وجود دارد. متن ادبی که نقش تعیین‌کننده‌ای در شروع مرحله خلق نمایش دارد در ادامه تنها جزیی از ساختار معنایی آن می‌شود.

تئاتر به‌عنوان اثر تکمیل‌یافته‌ای از نمایشنامه، پس از اجرا تنها در خاطر بیننده، آن هم به‌طور مشروط وجود خواهد داشت و بیننده می‌تواند ساختار معنایی آن را در نتیجه و بازتاب نهایی بازسازی کند. این تجربه بزرگی است که در جریان دریافت، درک، شکل‌گیری مفهوم و گسترش آن ایجاد می‌شود و دقیقاً در جریان اجرای پرده‌های نمایش با کثرت متن‌های موجز پی‌درپی و از نظر منطقی وابسته به هم، پدید می‌آید.

نقش دیگر تئاتر کودک، هدایت تخیلات او و نزدیک کردن آن‌ها به امور و اعمال عینی است. تئاتر کودک برخوردهای عینی کودک با واقعیت دنیای پیرامونش را بیشتر و بیشتر می‌کند تا به‌وسیله آن‌ها به بینش درستی از زندگی برسد. تئاتر کودک به او ضبط نفس، تمرکز و دقت را می‌آموزد. بنابراین می‌بینیم که تئاتر با انتقال غیرمستقیم اطلاعات و به‌گونه‌ای جذاب، زمینه آموزش‌های‌اخلاقی‌پایدار را برای کودک فراهم می‌آورد و می‌تواند او را برای حضور در اجتماع آماده‌سازد. از نظر آموزشی، تئاتر بر قدرت تفکر و ادراک کودک تأثیر می‌گذارد و آثار پرورشی آن، تأثیر بازیگری در شکل‌گیری شخصیت کودک با قراردادن او در میدان روابط اجتماعی و کمک به رشد و باروری کودک با فراهم آوردن امکان تعامل و رابطه متقابل و نیز ارضای کنجکاوی ذاتی کودک و کمک به همانندسازی او با فراهم آوردن الگوهای نمایشی است. شادی حاصل از انجام یک کار معنوی هدفمند نیز خاص تئاتر کودک است که جز بازیگران نصیب تماشاگران تئاتر هم می‌شود.

تئاتر اغلب ابزاری تعلیمی برای آموزش اصول و قواعد شهروندی، کمک به رشد اعتماد به نفس بچه‌ها و بالابردن توانایی آن‌ها برای حل مشکلات به‌حساب می‌آید. به‌نظر می‌رسد تجربه تئاتری در آموزش آداب و معاشرت به کودکان نقش مؤثری ایفاء می‌کند. کودکان از شرکت و تماشای تئاتر، تجربه‌ای اجتماعی و مناسب کسب می‌کنند و تئاتر به‌عنوان بخشی از جریان اجتماعی‌کردن بچه‌ها و آشنا نمودن آنان با فرهنگ و آداب و رسوم جامعه و زمینه‌ای برای اظهار وجود و اثبات شخصیت خود در میان جمع، مطرح می‌شود.

شرکت در فعالیت تئاتری و ایفای نقش، ضمن افزایش توان یادگیری کودکان که همزمان با خواندن، از بر نمودن دیالوگ‌ها و توجه به نکات اخلاقی و آموزشی موجود در متن نمایشنامه رخ می‌دهد، موجب افزایش اعتماد به نفس و قدرت بیان در کودکان کم‌رو و خجالتی و آماده نمودن آن‌ها برای ورود به اجتماع می‌شود. چنان که با قرارگرفتن کودک در موقعیت‌هایی که در زندگی عادی امکان تجربه‌ی آن‌ها وجود ندارد، تجربه‌های گوناگونی کسب‌کرده و توانایی حل مسئله و برخورد با چالش‌ها در زندگی واقعی برایش مهیا می‌گردد که خود مرحله‌ای از رشد شخصیتی کودک است.

در تئاتر کودک و نوجوان نمایشنامه باید متناسب با سن آن‌ها نگاشته شود تا بتواند تاثیر خود را بگذارد و این امر نیازمند متخصصان ویژه در این امر است. متاسفانه در ایران با وجود برپایی جشنواره‌های سالانه با عنوان کودک و نوجوان، شاهد ضعف عمده‌ای در این مسیر هستیم و اگر چه در نظر، بحث‌های خوبی مطرح می‌گردد اما در عمل، شاهد پویایی لازم این‌گونه‌ی نمایشی نیستیم.

در این پژوهش به بررسی جریان تئاتری کشور در دهه اخیر خواهیم پرداخت و با شناسایی نقاط قوت و ضعف موجود در زمینه تئاتر کودکان و نوجوانان به عمده مشکلات و موانع پیش روی ارتقای جایگاه تربیت در تئاتر کودک و نوجوان خواهیم پرداخت. با توجه

به این موضوع که با استفاده از زبان هنر بویژه متون نمایشی می‌توان بسیاری از آموزه‌های فرهنگی را به درستی به جامعه هدف منتقل کرد و باتوجه به اینکه کودکان و نوجوانان در دوره‌ای از زندگی هستند که در حال تاثیرپذیری‌اند، می‌توان با گسترش تئاتر کودک و نوجوان، بر پیشرفت فرهنگی کودکان و نوجوانان تاثیر عمده‌ای گذاشت و بسیاری از مفاهیمی را که از راه‌های دیگر نمی‌توان به درستی انتقال داد از راه تئاتر کودکان و نوجوانان به خوبی منتقل کرد. علت انتخاب این موضوع مغفول ماندن این ظرفیت مهم از بخش فرهنگی کشور است که باید به آن توجه بیشتری مبذول شود.

برخی از پایه‌های نظری مرتبط با تئاتر کودک و نوجوان

حواس پنجگانه سهم مختلفی در یادگیری دارند. گفته می‌شود میزان یادگیری انسان از طریق بینایی ۷۵ درصد، شنوایی ۱۳ درصد، لامسه ۶ درصد و حس‌های بویایی و چشایی هر کدام ۳ درصد است. هر اندازه تئاتر بتواند حواس بیشتری را به‌کارگیرد به همان میزان برای آموزش و یادگیری اثربخش‌تر خواهد بود. دو حس بینایی و شنوایی که بیشترین سهم را در یادگیری انسان دارند رسانه‌های اثر بخش به‌شمار می‌روند. نظریاتی حاکی از آن است که استفاده از جذابیت‌های بصری در روند یادگیری موثر و مفید است. با بررسی برخی از این نظریات ارزش آموزشی تئاتر روشن‌تر می‌شود (رضوی، ۱۳۸۷: ۲۹).

نظریه رمز دوگانه[1]

پایویو[2] پایه‌گذار نظریه رمزدوگانه است. براساس این نظریه، حافظه درازمدت از دو حافظه متمایز تشکیل می‌شود که یکی از آن دو اطلاعات کلامی و دیگری تصاویر ذهنی را در خود ذخیره می‌کند. به‌عنوان مثال اشیا یا رویدادهای عینی مانند گربه، گوسفند، تجارب تعطیلات نوروزی یا دیدار از یک موزه به‌صورت تصاویر ذهنی؛ امور انتزاعی مانند حقیقت، عدالت و از این قبیل به‌صورت کلامی و همچنین بعضی امور که دارای هر دو ویژگی عینی و انتزاعی هستند مانند خانه، احتمالا به هر دو صورت تصویری و کلامی در حافظه ذخیره می‌شوند. اما در این صورت یکی از دو رمز ممکن است بر دیگری غالب باشد. بنابه نظریه رمز دوگانه، اطلاعاتی که قابل رمزگردانی به هر دو صورت تصویری و کلامی هستند آسان‌تر آموخته می‌شوند. شاید به همین خاطر است که توضیح کلامی مطالب همراه با شکل و نمودار به یادگیری و یادآوری مطالب کمک بیشتری می‌کند (سیف، ۱۳۹۱: ۴۶۵).

از آنجا که در تئاترهای کودک و نوجوانان امکان ارائه مواد دیداری و شنیداری به‌طور همزمان وجود دارد، بنابراین یادگیری مطالب بهتر انجام می‌شود (رضوی، ۱۳۸۷: ۲۸).

نظریه یادگیری مشاهده‌ای

این باور که انسان‌ها از راه مشاهده انسان‌های دیگر می‌آموزند به یونانیان باستان چون افلاطون[3] و ارسطو[4] باز می‌گردد. برای آنان آموزش و پرورش تا حد زیادی عبارت بود از انتخاب بهترین سرمشق‌ها یا الگوها برای ارائه به شاگردان به این منظور که ویژگی‌های این سرمشق‌ها مورد مشاهده و تقلید قرارگیرند. در طول قرن‌ها یادگیری مشاهده‌ای[5] بدیهی انگاشته می‌شد و معمولا با این فرض که یک تمایل طبیعی در انسان‌ها برای تقلید آنچه در

دیگران مشاهده می‌کنند وجود دارد تبیین می‌شد.

ادوارد ثرندایک[۶] نخستین کسی بود که سعی‌کرد یادگیری مشاهده‌ای را به‌طور آزمایشی مطالعه کند. وی آزمایش‌های علمی را روی یک گربه در جعبه معما و همچنین روی مرغ‌ها و میمون‌ها انجام داد اما نتوانست شواهدی بیابد که یادگیری مشاهده‌ای را تایید کند.

بعد از ثرندایک، جی بی‌واتسون[۷] پژوهش‌های ثرندایک با میمون‌ها را تکرار کرد و او هم هیچ‌گونه گواهی برای یادگیری مشاهده‌ای نیافت. ثرندایک و واتسون هر دو نتیجه گرفتند که یادگیری تنها از طریق تجربه مستقیم صورت می‌پذیرد نه از راه تجربه غیرمستقیم یا تجربه جانشینی (سیف، ۱۳۹۱: ۳۹۷).

آلبرت بندورا[۸]، مطالعاتی انجام داد که طی آن برخلاف باور ثرندایک و واتسون حتی ارگانیسم‌های غیرانسان نیز می‌توانند از راه مشاهده سایر اعضای نوع خود یاد بگیرند (رضوی، ۱۳۸۷: ۳۵).

در یکی از آزمایش‌های بندورا، کودکان، تئاتری را دیدند که در آن یک سرمشق (الگو) به یک عروسک بزرگ مشت و لگد می‌زد. در نظریه بندورا، الگو هر چیزی است که اطلاعاتی را انتقال می‌دهد، مانند یک شخص، تئاتر، برنامه تلویزیونی، نمایش، عکس یا آموزش. در مثال بالا در تئاتر یک شخص بزرگسال نقش الگو را برای پرخاشگری بازی می‌کرد. یک گروه از کودکان دیدند که الگو (شخص بزرگسال) برای پرخاشگری‌هایش تقویت می‌شود. گروه دیگری از همان کودکان دیدند که الگو برای پرخاشگری‌هایش تنبیه می‌شود. برای گروه سوم، پیامدهای پرخاشگری الگو خنثی بود، یعنی الگو نه تقویت می‌شد نه تنبیه. سپس کودکان هر سه گروه در معرض همان عروسک نشان داده شده در تئاتر قرارگرفتند و پرخاشگریشان اندازه‌گیری شد. چنان که انتظار می‌رفت، کودکانی که شاهد تئاتری بودند که الگو در آن تقویت شده بود، حداکثر پرخاشگری را از خود نشان دادند. کودکانی که شاهد تئاتری بودند که در آن الگو تنبیه شده بود کمترین مقدار پرخاشگری را از خود بروز دادند و کودکانی که شاهد تئاتری بودند که در آن پیامدهای رفتار الگو خنثی بود از لحاظ میزان پرخاشگری، حد وسط بین دو گروه دیگر بودند. این مطالعات نشان می‌دهد که رفتار کودکان تحت‌تأثیر تجربه غیرمستقیم یا تجربه جانشینی قراردارد، به عبارت دیگر مشاهده شخص دیگر بر رفتار آنان تاثیرگذار است. کودکان گروه اول تقویت جانشینی را مشاهده کردند و این سبب تسهیل پرخاشگری‌شان شد. کودکان گروه دوم تنبیه جانشینی را مشاهده کردند و این آن‌ها را از پرخاشگری باز داشت. اگر چه کودکان تقویت یا تنبیه را به‌طور مستقیم تجربه نکردند اما تجربه غیرمستقیم تقویت و تنبیه به همان اندازه تجربه مستقیم رفتارشان را تغییر داد.

ساختارهای کلی تئاتر

تئاتر از نظر ساختار کلی به چند قسمت تقسیم می‌شود: همانند تئاتر مستند، تئاتر داستانی، تئاتر تجربی و... امروزه به دلیل پیشرفت‌های فنی، تئاتر از نظر بیانی کامل‌ترین نوع آن محسوب می‌شود. زیرا دشواری صحنه‌هایی که امکان ثبت‌اش ممکن نیست، برطرف می‌گردد.

تئاتر آموزشی

تئاتر آموزشی برای مقاصد ویژه پرورش یادگیری استفاده می‌شود. از زمان اختراع رایانه‌هایی با گرافیک قدرتمند، علاقه به استفاده از آن‌ها برای کمک به درک اطلاعات و یادآوری آن‌ها در یادگیرندگان افزایش زیادی پیداکرده‌است. این فناوری (رایانه‌های قدرتمند) سبب شده‌است تئاترها راحت‌تر و ارزان‌تر از سالیان پیش تولید شوند، حتی نرم‌افزارهایی هستند که به یاددهنده کمک می‌کنند تئاترهای خودش را بدون نیاز به متخصص حرفه ای تولید کند.

تئاتر در دو مسیر می‌تواند به درک بهتر مطالب آموزشی کمک کند. اول اینکه ذهن را قادر می‌سازد تا مفاهیم، پدیده‌ها و مراحل را به تصویر بکشد و دوم اینکه می‌تواند جایگزین مراحل چالش‌برانگیز شناختی شود. بررسی‌ها نشان‌دادند هرچه بیشتر از ابزار تصویری استفاده شود مراحل آموزش بهتر اجرا می‌شود. بررسی‌ها نشان داد یکی از روش‌ها برای آموزش مراحل پویا استفاده از تئاتر است. سایر بررسی‌ها نشانگر این بودند که استفاده از تصویرسازی به درک مفهومی و یادگیری و توانایی فضاسازی و انگیزه یادگیری علوم کمک می‌کند. این نتایج مثبت می‌توانند براساس توانایی تئاتر برای ساختن تصاویر ذهنی کودکان و نوجوانان به‌طور مشابهی که بین دانشمندان رواج دارد توصیف شوند.

مهم‌ترین معیارهایی که هنر تئاتر را دارای ویژگی‌های تربیتی می‌کند عبارتند از:

۱ـ هنر تئاتر به برون‌ریزی خلاقیت و حالات ارتجالی می‌انجامد.

۲ـ تئاتر فضایی است که در آن تصاویر درونی، تجسم پیدا می‌کند و به شکل عینی نمود می‌یابد.

۳ـ در تئاتر همه چیز ممکن است و همین امکانات فراواقع به شخصیت محوری اجازه می‌دهد تا چیزهایی را تجربه کند که در زندگی واقعی هرگز تجربه نکرده‌است و واقعیت‌های جدیدی را بیافریند.

۴ـ تئاتر ورای زبان حرکت می‌کند.

۵ـ تئاتر، تماشاگر را به ارتباط، همدلی[۹] و همسان‌سازی[۱۰] وامی‌دارد.

۶ـ تئاتر باعث درگیری شخصیت محوری با موقعیت و درک فضا و نمادها می‌شود و بدین‌ترتیب، به تحریک نیمکره راست مغز می‌انجامد و تحریک این نیمکره، افزایش آگاهی فضایی و حافظه عاطفی را درپی دارد (جونز، ۱۹۹۶:۶۳).

از آنجایی که تصاویر تئاتری ویژگی پویایی و تحرک دارند، اطلاعاتشان به‌طور مدام تغییر می‌کند و ممکن است پیش از آنکه یادگیرنده فرصت دریافت مطلب را داشته‌باشد تصویر مربوطه گذشته باشد. در نتیجه در صورتی که طراحی تئاتر ضعیف باشد و اطلاعات زیادی در زمانی کوتاه ارائه شده‌باشد ممکن است برای کودک و نوجوان طاقت فرسا به‌نظر بیاید. در عین حال تئاتر می‌تواند اطلاعات غیرضروری ارائه دهد که این مورد نیز موجب می‌شود تأثیرگذاری بر مخاطب را از دست بدهد. نویدها و همچنین ایرادات تئاتر در زمینه آموزش علوم موجب پدیدآمدن تفکراتی مبهم درخصوص کارایی آن شده‌است. «*یک تصویر به اندازه هزار کلمه ارزش دارد*» اما آیا می‌توان این جمله معروف را این‌گونه نیز به‌کار برد که تئاتر به اندازه هزار تصویر ارزش دارد؟ (جونز، ۱۹۹۶:۹۲)

علاوه بر این در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم استفاده از نمایش و تئاتر در آموزش رواجی دو چندان به خود گرفت هر چند جنبه آموزشی تئاتر همواره در نهاد هنر نمایش است امَا در این قرن بود که جنبه آموزشی این هنر انسان‌محور و آموزنده توجه بسیاری از تئوریسین‌ها، کارگردانان و پژوهشگران عرصه هنر نمایشی و روان‌شناسی را به خود جلب کرد. کالدول کوک[11] در کتاب روش بازی (۱۹۱۷) از نمایش به‌عنوان وسیله‌ای برای یادگیری نام می‌برد (امرایی، ۱۳۸۹: ۷۷) و هورن بروک[21] نمایش را بخش مهمی از فرایند آموزشی و یادگیری بر اساس پیشرفت نظریه‌های نمایشی و بازی را جزء مهمی از روان‌شناسی آموزشی می‌داند. در گزارشی بیان می‌دارد: «نمایش در آن بخشی که برای بچه‌ها تهیه می‌شود ره‌آوردهای جالبی داشته‌است و در ارتباط تنگاتنگ با رشد عواطف و تفکرات کودکان فرصت‌های مناسب بیشتری را در زمینه بیان آن‌ها برای کودکان فراهم می‌آورد» (جونز، ۹۲:۱۹۹۶).

در مورد متون نمایشی کودک و نوجوان کار پژوهشی صورت گرفته‌است و بیشتر در مورد اثرات تئاتر و هنرهای نمایشی بر یک ویژگی خاص کودک و نوجوان صحبت به میان آمده است که به شرح ذیل است:

ـ ریاضی (۱۳۹۳) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «پیشنهاد راهکارهایی برای آفرینش نمایش‌های ویژه کودکان یا نوجوانان بر مبنای افسانه‌های آذربایجان شرقی» به ارائه‌ی پیشنهاد راهکارهایی برای آفرینش نمایش‌های ویژه کودکان و نوجوانان برمبنای افسانه‌های آذربایجان می‌پردازد. فولکلور و به موازات آن افسانه‌ها در رگ و ریشه‌ی هر فرهنگ جای‌گرفته و در همه‌ی دوره‌ها با انسان الفتی خاص داشته‌است. چگونگی استفاده از این نوع ادبی، برای تنظیم متون نمایشی و شیوه‌های مناسب اجرای آن، دارای ظرافت خاصی است به خصوص که مخاطب هدف ما گروه سنی کودکان و نوجوانان باشند. هدف از این پژوهش تدقیق در دستاوردهای دراماتورژی وکارگردانی معاصر، در استفاده از ادبیات شفاهی و مکتوب برای آفرینش آثار نمایشی و بررسی و ارائه‌ی تکنیک‌های مورد نیاز برای اجرایی‌کردن افسانه‌های آذربایجان در قالب نمایش است. در این مقاله پژوهشگر بر اساس روش توصیفی‌کیفی و تحلیل محتوا و شیوه کتابخانه‌ای به جمع‌آوری اطلاعات پرداخته است و با استفاده از نظریه‌های معتبر حوزه‌های ساختارشناسی همانند پراپ، گرماس و برشت و دراماتورژی همچنین درنظرگرفتن شاخص‌های موثّر در ارتباط مخاطب کودک و نوجوان نسبت به نمایش‌های برگرفته از افسانه‌های خطه‌ی آذربایجان و شیوه‌های دراماتیک اجرایی با تاکید بر افسانه‌ی کچل کفترباز، راهکارهایی شامل پرورش ایده در طی تمرینات و اجرای کارگاهی، دراماتورژی برشتی، ریتمیک بودن نمایش، به‌روزکردن مطالب مطرح‌شده در بستر افسانه‌ها، ایده‌پردازی خلاقانه، استفاده از لباس، دکور مختصر و در عین حال کاربردی در راستای درپیش‌گرفتن سبک و سیاق مناسب جهت اجرایی موفّق از افسانه‌های آذربایجان ارائه داده‌است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، سعی بر این بود تا نحوه‌ی تعامل دو متغیر، یعنی کودک و نوجوان و تعلیم و تربیت با بررسی و چگونگی وساطت نمایشنامه‌ها و تئاترها در دهه اخیر یعنی هنر بیان شود. در این تعامل، جایگاه نمایش و هنر علاوه بر زیبایی‌شناسی و فلسفه، در (جامعه‌شناسی) از منظر نهادها و ساختار اجتماعی، ارتباطات انسانی و چگونگی انتقال و خلق معنی (روان‌شناسی) از زاویه‌ی کیفیت ادراک، ارتباط عاطفی و تجربیات شناختی (در تعلیم و تربیت به‌عنوان بستر معرفت و تربیت حقیقی) به اختصار مورد نظر قرارگرفت و هنرها ازنظر روش و تکنولوژی به‌عنوان یک رسانه‌ی قدرتمند و ازنظر محتوا به‌عنوان حامل و واسط بسیاری از مفاهیم و داده‌ها بررسی شدند؛ همچنین نقش‌آفرینی نمایش خلاق و هنر، با توجه به مخاطبان خردسال برنامه، موردی است که در مجموعه‌ی مباحث فوق بیشتر در جهت تبیین ضرورت وساطت هنر در برنامه‌ی آموزش تفکر انتقادی و پیشرفت درسی به کودکان مطرح شد. در مباحث یادشده، نمایش و تئاتر برای کودکان و کاری که کودکان به‌عنوان هنر انجام می‌دهند، در نحوه‌ی بهره‌مندی از آگاهی، نسبت پیدا می‌کنند. در این ارتباط، بستر همذاتی هنر و کودکی زمینه‌ی آگاهی‌بخشی به کودکان و بازسازی فرایند تعلیم و تربیت را فراهم می‌آورد، بدون اینکه دوره‌ی کودکی و طبع فیلسوفانه‌ی آنان، باپرورش تفکر انتزاعی صرف، از زندگی کودکان حذف شود.

همچنین نوع تفکر تحت‌تأثیر هنر و زیبایی‌شناسی (شاعرانه یا فیلسوفانه اندیشیدن) مدعی بهبود تفکر را ملزم به تأمل درباره‌ی چیستی بنیاد اندیشه، قبل از بسط تفکر انتقادی می‌کند. پس از روشن شدن این مطلب (شاعرانه اندیشیدن) آموزش تفکر انتقادی می‌تواند با روش‌های متنوع و وسیع تمامی هنرها اعم از هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی و سینما، موسیقی و هنرهایی که در صنعت و معماری جایگاهی دارند، شیوه‌های مختلفی را در جهت تحول ذهن، برای خود برگزینند. ازاین‌رو از نقش وساطت محتوایی هنر برای درک‌پذیرشدن حقیقت امور در برنامه‌ی آموزش تفکر انتقادی نمی‌توان چشم‌پوشی کرد؛ زیرا در این حالت، هنر به‌عنوان محتوا، واسطه‌ی درک و شیوه‌ی خردورزی تلقی می‌شود. بدین‌ترتیب، هنر حقایق را به زبان ذهن کودکان و با شیوه‌های متنوع در دسترس آنان قرارمی‌دهد.

همچنین نمایش اشاره به کیفیت عاطفی کلام دارد. به این ترتیب، نمایش با وساطت هنر (کیفیت عاطفی کلام در نمایش برای برقراری ارتباط) مجال ظهور تفکر را فراهم می‌کند. چنان که گفته شد، هنر نیز انحصاراً بیانی مختص به خود برای تعامل اندیشه‌ها برمی‌گزینند. بدین‌سبب بدون وساطت هنر در گفت‌وگو در نمایش خلاق، گفت‌وگویی انجام نمی‌شود و بدون گفت‌وگو، هیچ تفکری مجال ظهور نمی‌یابد. بنابراین، نمایش خلاق که برنامه‌ای مبتنی بر زبان و مهارت‌های گفتاری است و اهداف خویش را با گفت‌وگوی جمعی پیش می‌برد، لزوماً نیازمند توجه بیشتر به ارتباط کیفی (بهره‌گیری مناسب از هنر) و دیالوگ متقابل است.

در بحث شناخت انسان و روان‌شناسی نیز هنگامی که ادراک با توجه به عوامل محیطی، فرهنگی و تاریخی در سیر اندیشه تبدیل به فعالیتی معنادار می‌شود و خلاقیت آدمی را در مسیر ارتقای اندیشه به‌کار می‌گیرد، هنر از طریق نمادها با زبان و اندیشه‌ی افراد نسبت پیدا

می‌کند و هر تصویر به‌سان هزار کلمه از سطح اجتماع به درون روان سیر می‌کند. بنابراین، نمایش خلاق می‌تواند با توجه به پیش‌زمینه‌های فردی که در اجتماع شکل‌گرفته است وارد گفت‌وگوی جمعی شود و به واسطه‌ی هنر، اجتماع و محیط فرهنگی تازه‌ای را برای خلق معانی جدید فراهم کند.

همچنین، هنر به واسطه‌ی ارتباطات انسانی و چگونگی انتقال و خلق معنی در بستر اجتماع ضرورت خود را در جامعه نهادینه می‌سازد. جامعه به‌عنوان یک کل هنر را می‌آفریند و هنر می‌تواند در یک فرایند اجتماعی وساطت خود را در مسیر صحیح است و اندیشه‌پروری کودکان، اولاً به‌عنوان کودک و ثانیاً به‌عنوان نسل آینده‌ساز جامعه، مطرح کند و برنامه‌ی تفکر انتقادی نیز، از آن جهت که فرد را در فرایندی اجتماعی در جمع و براساس منفعت اجتماع تربیت می‌کند، نیازمند بهره‌مندی از جنبه‌های اجتماعی هنر است.

تعلیم و تربیت مورد نظر نمایش، عقلانیت را به‌عنوان یک اصل سازمان‌دهنده‌ی تفکر که ریشه در پژوهش دارد، سرلوحه‌ی امور خود قرارداده و براین اساس معتقد است که فرایند تربیت نیازمند بازسازی است و بدین‌سبب هدف آن نیز پرورش قوه‌ی تخیل، ترکیب، و داوری است و آن‌چنان که پیشگامان نمایش بیان می‌کنند کل نمایش، نوآورانه و توأم با ابتکار نوعی تحقیق است و ازهمین‌رو تمامی هنرها نوعی تحقیق‌اند. براین اساس نمایش می‌تواند علاوه بر نمایش هنری و غیرسفارشی، از کل هنرهای دارای شرایط نیز بهره‌مند شود. بنابراین و با توجه به موارد گفته شده، هنر و نمایش می‌توانند به‌عنوان بستر ذهنی مناسبی برای ایجاد معرفت و تربیت حقیقی تلقی شوند و نمایش، به‌عنوان آستانه‌ی جهان معقول، می‌تواند بستر مناسبی برای اندیشه‌ورزی محسوب شود. همچنین، نمایش می‌تواند در نقش وسیله‌ی کمک آموزشی از جهت روش و محتوا واسطه‌ی خردپذیری ذهن کودکان و یا همراه تفکر انتقادی با آنان، موضوع و «هنرورزی با کودکان»، همان خردورزی باشد، در این صورت ضرورتی قابل تأمل و بررسی به‌نظر می‌رسد.

در کل می‌توان نتیجه‌گیری‌کرد که هنر تئاتر به مفهوم عام خود متشکل از سوژه‌ها و شیوه‌های مختلف است که به فراخور سلیقه نویسنده و کارگردان می‌تواند تغییر کند و در این قضیه جذب مخاطب می‌تواند تاثیری مهم بر جای بگذارد ولی از آنجایی که در جشنواره‌های موضوعی، بیش از آنکه مردم علاقه‌مند به تئاتر باشند مدیران مراکز مختلف هستند که برای پر کردن کارنامه خود اقدام به برگزاری جشنواره‌های تئاتر می‌کنند، در درازمدت استقبال از تئاتر کم می‌شود. هم چنین به‌دلیل اشتیاق ارگان‌های رسمی دربرخورد با این نمایش‌های سفارشی رفته‌رفته تئاتر از حالت مستقل بودن خود خارج شد. و وابسته به سلیقه مدیران وقت می‌شود و اجرای نمایش‌های با موضوع آزاد و خارج از آن چارچوب رسمی کمتر و کمتر شده و به یک استحاله درونی از مقوله تئاتر می‌رسیم.

منابع

ـ آقاعباسی، یدالله. (۱۳۸۴) **نمایش خلاق: قصه‌گویی و تئاترهای کودکان و نوجوانان**. چ اول، تهران، نشر قطره.

ـ اسلین، مارتین. (۱۳۸۲) **نمایش چیست؟**. مترجم: شیرین تعاونی. چ چهارم، تهران، انتشاران نمایش، (تاریخ انتشار به زبان اصلی، ۱۹۸۱).

ـ براکت، اسکار. (۱۳۸۰) **تاریخ تئاتر جهان**. هوشنگ آزادی‌ور، مترجم، چ. اول. تهران: انتشارات مروارید. (تاریخ انتشار به زبان اصلی، ۱۹۹۶

ـ ستاری، جلال. (۱۳۸۵) **اسطوره و فرهنگ**. چ اول، تهران، نشر مرکز.

ـ ضمیران، محمد. (۱۳۸۸) **فلسفه‌ی هنر ارسطو**. تهران، فرهنگستان هنر.

ـ کیانیان، داوود. (۱۳۸۹) **نمایش کودک**. تهران، نشر منادی تربیت.

ـ زهره شادروان. (۱۳۹۲) **در پایان‌نامه‌ای با عنوان «اقتباس حماسی و ادبیات نمایشی کودک و نوجوان» (با تکیه بر جنبه‌های فانتاستیک شاهنامه) به بررسی توان اقتباس از شاهنامه در ادبیات نمایشی کودک و نوجوان اشاره نموده‌است.**

ـ مرادی مخلص. (۱۳۸۹) **انتقال مفاهیم رایانه‌ای به روش تئاتر خلاق در محیط‌های یادگیری تلفیقی**. نتایج حاکی از تأثیر روش تئاتر خلاق بر انتقال یادگیری مفاهیم رایانه‌ای در گروه آزمایش نسبت به گروه گواه بود.

ـ جلیلوند. (۱۳۸۳) **بررسی تأثیر هنر نمایشی در رشد اجتماعی دانش‌آموزان کم‌توان ذهنی آموزش‌پذیر**.

ـ اُستروسکی (۲۰۱۰)، **بازی و یادگیری باهم**.

پی‌نوشت

1. Dual- Code
2. Paivio. A
3. Plato
4. Aristotle
5. Observational Learning
6. Edward Lee thorndike
7. John. B. Watson
8. Albert bandura
9. empathy
10. identification
11. Caldwell Cook
12. Horn Brook

Abstract

Nātyaśāstra Instructions for the Manifestation of Rasa in the Indian Theater

Somayeh Ramezanmahi
PhD Student of Philosophy of Art, Science and Research Branch Islamic Azad University

Hasan Bolkhari Ghahi
Professor, College of Fine Arts, University of Tehran

Mohammadreza Rikhtegaran
Associate Professor, Department of Philosophy, Science and Research Branch Islamic Azad University

Abstract

Nātyaśāstra is the most fundamental Indian treatise in the 5th century that deals with how the theatre is performed. Although this book includes precise details about how to play, narration type, staging, make-up, actor's styles, etc, but considers creating a sense of rasa in audience as its most important goal. Rasa, which in the word means taste, flavor and extract, is used in this treatise as the pleasure of perception of the beauty. This paper intends to recognize the expression of rasa as the main principle of Indian ritual performance, by studying its different meanings in the great Nātyaśāstra. Therefore, after representing the position of Nātyaśāstra in the Hindu scriptures, we examine the types of Résa and its relation with the emotional components. Bharatamuni, Nātyaśāstra's author, in the first pages of this book and in the account of how it is formed, says that the position of Nātya is like a sacred text, and he calls it the fifth Veda. This point shows that this treatise cannot be regarded as a mere theatrical instruction, as it is understood in the West. The instructions of this treatise describe the correct formation of a ritual play, and its purpose is to perform sacred ritual, not artistic theater. What is called the main purpose is to create a sense of rasa in audience.

Key words: Rasa, Nātyaśāstra,Indean Teather, Bharatamuni

Function Analysis of “The Other Absent” in Dramatic Structure of a selection Iranian Solo plays

Mostafa Mokhtabad
Professor – Tarbiat Modares University

Hosein Maleki
Master Degree in Dramatic Literature, Tarbiat Modares University

Abstract

Solo plays are a form of dramatic texts that have become independent and well known in the late nineteenth and early twentieth centuries. These plays are incipient in drama history. Therefore, their field of study is a new and emerging field. Iranian researchers always regarded these plays falsely as monologues, so the present research intends to provide a precise definition of these plays at first. After defining the main character of these plays with a Structuralism view, it goes on to analyze a number of prominent Iranian solo plays. This study, based on research of American practitioner Lewis Catron, elucidates concepts such as the narrator, the main character, and “The Other Absent”. Then it goes on to analyze the functions of “The Other Absent” and its other forms, in solo plays of Mohammad Rezaei Rad, Mohammad Yaghoobi, Mohammad Rahmanian, and Naghme Samini, each of whom uses this concept different from each other. The results of this study show that the existence of “the other absent” in solo plays is as necessary as the narrator and main character, and also it shows that in solo plays “the other absent” forms the main character and the dramatic situation in interaction with the narrator.

Keywords: The Other absent, Solo plays, Structuralist studies, Monodrama

An Analytical Study about Women in Bahram Beyzaie's Plays

Hossein Farrokhi
Assistance Professor and a member of university Faculty in Art University, Cinema and Theater University

Abstract

Analytical study about women position in Iranian society is a critical approach against patriarchal society and is being applied to support women's role and their social engagement in Iran. This approach has been started gradually after the "Iranian Constitutional Revolution" period in Iran and now has a particular place in Iranian contemporary literature. The reflection of the mentioned expression has always been a challenging issue in Iranian literature, drama, theater, movie and visual arts. This approach has been succeeded and strengthened due to positive feedbacks from sepectators in different periods and especially after Iranian Islamic revolution. This critical approach also has been emerged in Iranian movies after Islamic Revolution; famous Iranian female movie directors such as Rakhshan Banietemad, Tahmineh Milani and Manijheh Hekmat have been created brilliant movies in this regard.

Bahram Beyzaie is one of the most famous Iranian playwrights in Iran. He has created a significant and wonderful influence in drama and nearly in most of his plays women are participated efficiently. This highlighted presence of women can be seen in different plays such as Kalat Claimed, Memoirs of the Actor in a Supporting Role, Death of Yazdgerd, Afra, or the day passes, The King Snake, Sinbad's Eighth Voyage and Pardeh Khaneh. In Kalat claimed play Aybanoo is a symbol of resistance against enemy, she fights against Mongolian army courageously. Belgheys is another major character in Beyzaie's play; she has a complicated personality, an ordinary woman who turns into a revolutionary and inspiring character. In death of Yazdgerd play, wife and daughter of miller are two characters that are being involved in social and political aspects of their village and they are expressing writer's thought and defending women's rights. In Afra, or the day passes a reader has been confronted with a very kind, patient and strong woman who resist against neighbors by herself.

Female personages in both social and personal arenas have a significant and influentional role in Bahram Beyzie's plays. Their presence in

personal aspects of life is being demonstrated in their love, their loyalty to their beloved ones, their courage and resistance against patriarchal views. They also create a magnificent impact in vaster layers of society such as their village, neighborhood, city and even their country. These women are talented to utilize the minimum potentials and tools in their surrounding to the most of it. These women have vaious presences, In Sinbad's Eighth Voyageand and Evening in a Strange Land plays their attendant have been displayed as mythical, romantic and theosophical personages. On the other hand In Kalat claimed and Death of Yazdgerd their presence has been demonstrated as historical and valiant characters. In this article, women's role and Beyzaie's points of view in his plays have been investigated.

Moreover, on this subject other features of Beyzaie's plays such as his philosophical and historical point of views, struggling against cruelty, avoiding heroism, relying on eastern culture in performing structure and nationalism have being reviewed.

This research is considered as a qualitative, descriptive and analytic study and library resources are not being used in it.

Keywords: Bahram Beyzaie, woman, mother, dowther, play

Adaptative examination of imam hossein (peace upon him) martyrdom ta, die based on three different versions

Mohammadhossein Naserbakht
Assistant professor University of Tehran

Farhad Bordbari
Master in Art researchCorresponding Author

Abstract

(Alexander fojcko, Mohammad Hasan Rajaei zofrei, Hasan Salehi Rad) Ta'zia means mourning and bereavement and helding a memorial session for dear dead one but expressively it refers to a sort of religious play with special traditional traditions. Usually in Tazie traditional play, there are different versions of a session disperses all over the country. The research writers examine ta'zia for Imam Hossein(peace upon him) in descriptional-analytical method and based on three versions of fojcko, Rajaei zofrei and Salehi Rad,It belongs to the fields and historical periods. With regard to the subject importance(Imam Hossein martyrdom and it's reflection in most of simulation-reading versions) The three parliamentary committees examined the proposed methods in comparative studies, and eventually it was concluded to them that there were twenty-four common events in these versions, of which thirteen were in three versions and eleven in Two copies of the ta'zieh meetings take place. Similarly, 37 uncommon events can be mentioned that occur as dispersed and shows each version distinctively.

Keywords: Ta'zia, parliament of Imam Hossein(peace upon him) Testimony, adaptative examination, traditional play, Ta'zia versions, prescription,Background

Influence of Bertolt Brecht on Works of Egyptian Director, Saad Ardash

Mahdi Hamedsaghaian
Assistant Professor at Department Of Art, Tarbiat Modares University

Ali Khalili
M.A of Theater Directing, Tarbiat Modares University

Abstract

The effect of Bertolt Brecht, the German theoretician and director, on Arab theater since (1937) can be investigated.

Brecht's works has influenced playwrights, directors, and designers of Arab theater including Saad Ardash Egyptian director.

In this article, which has been conducted through descriptive-analytic approach with utilizing library and internet sources, we attempt to answer this fundamental question that 'How has Bertolt Brecht's works had affected playwrights and designing performances of Saad Ardish in terms of format, content, and techniques?' and What motives and political, social, and cultural backgrounds were involved in making use of Brecht's theories?'

The conclusion section emphasizes this point that Brecht was rapidly accepted in the Arab theater and drama which were inclined towards leftist orientations, leading to the utilization of his techniques and theories in theater scenes by a wide range of Arab artists.

Keywords: Bertolt Brecht, Epic Theater, Arab Theater, Saad Ardish

Approaches for designing and implementing a green scene shop for theater decoration

From the basic concepts of sustainable development to the environmental elements of Iranian traditional architecture

Payam Foroutan Yekta

Assistant Professor, School of Performing Arts and Music, University of Tehran

Razieh Asaadzadeh

BA in Scenic Design, School of Performing Arts and Music, University of Tehran

Abstract

Nowadays, environmental issues are one of the major world concerns. Major and complex issues that are often considered in the field of local and global macro economics. Meanwhile, sustainable development, will not improve without noticing economic subfields, beside the fields of culture and art. To achieve this, the following subfields and areas can be studied simultaneously with other environmental activists and placed on the path to sustainable development. Although, we have some concerns about Water supplies, environmental elements and pollution in Iran.

One of the major elements that damages Theatre's environment are the scene shops (designing and decorating studios). Scene shops that operate as small factories and have a specific production process. The environmental problems that these types of studios bring to nature -on their own- can be decreased by sustainable development strategies.

In this paper, it has been tried to suggest solutions to reduce such problems in scene shops, based on some of the global achievements in sustainable development and environment friendly elements of Iranian traditional architecture. These suggestions include the procedure of producing raw materials needed to make the decor, creating or reconstructing the scene shop based on mentioned elements, and transferring and recycling the ingredients of theater's decor. Obviously, these suggestions and strategies are the first steps through the way of development and expanding.

Keywords: Sustainable development, Environment, Scene Shop, Iranian Traditional Architecture, Theatre

The impact of dramatic script on the education of children and adolescents in the last decade 95-85

Mahnaz AbdeBehzad
M.A. Dramatic Literature

Abstract

Nowadays, the method of training has moved from traditional and memorization based style toward cognitive and intellectual way. In this research, beside studying the influential plays and scripts on children and youth plays, the question that what has happened in the process of these plays in one decade or whether they had the minimum educational effect on children and youth or what approaches can be effective in educational aspects of plays or which type of theater can be more influential than others has been responded. The goal of this study is addressing the confronted problems in the plays for children and youth. In this study library research has been used to gather data and one play has been readied as a project. The result of this study reveals that now and in the last decade the plays and in general the theater in children and youth section has lots of defects and does not have a significant educational influence.

Keywords: Theater- Plays- Children and youth- Decade 80s.

Contents

Editorial
Seyyed Mostafa Mokhtabad.....9

Nātyaśāstra Instructions for the Manifestation of Rasa in the Indian Theater
Somayeh Ramezanmahi / Hasan Bolkhari Ghahi / Mohammadreza Rikhtegaran.....13

Function Analysis of "The Other Absent" in Dramatic Structure of a selection Iranian Solo plays
Mostafa Mokhtabad / Hosein Maleki.....43

An Analytical Study about Women in Bahram Beyzaie's Plays
HosseinFarrokhi.....63

Adaptative examination of imam hossein (peace upon him) martyrdom ta, die based on three different versions
Mohammadhossein Naserbakht / Farhad Bordbari.....91

Influence of Bertolt Brecht on Works of Egyptian Director, Saad Ardash
Mahdi Hamedsaghaian / Ali Khalili.....123

Approaches for designing and implementing a green scene shop for theater decoration
Payam Foroutan Yekta / Razieh Asaadzadeh 139

The impact of dramatic script on the education of children and adolescents in the last decade 95-85
Mahnaz AbdeBehzad 163

■ **Theatre Quarterly**

• **Proprietor:** Dramatic Arts Association
• **The Manager in Charge:** Shahram Karami
• **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. Behrouz Mahmoud Bakhtiari
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
7.Dr. Mehrdad Rayani Makhsous
(Associate Professor, Azad Islamic University, Tehran Central Branch)
8.Nasrollah Ghaderi
(researcher)

• **Excutive Manager:** Dr. Mehdi Nasiri
• **Executive Administrator:** Arefeh Mosafer
• **Persian Sub-editor:** Shirin Rezaeeyan
• **English Sub-editor:** Aisan Norouzi
• **Artistic Director:** Shima Tajally
• **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 Cod**e: 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