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

شخصیت‌پردازی واقعگرای «زن» در آثار اکبر رادی با رویکرد انگاره‌های اگزیستانسیالیسم فمینیست سیمون‌دوبوار با عنوان زن در «موقعیت»
فریندخت زاهدی / تکتم نوبخت ۱۳

تحلیل سطوح گفتمانی و جلوه‌های فراداستانی نمایشنامه‌ی «از پشت شیشه‌ها» اثر اکبر رادی (با رویکردی روایت‌شناسانه)
محمدجعفر یوسفیان‌کناری / پریسا سردشتی ۳۳

بررسی ماهیت مرگ و هستیِ کاراکترهای اصلی تراژدی‌های چهارگانه‌ی شکسپیر براساس آراء هایدگر
اسماعیل شفیعی / حسن خیری ۵۳

دراماتورژی شیزوفرنیک: تأملاتی در مورد متن و نامتن
علی‌اکبر علیزاد ۷۷

«ایزد ماشینی» و مرگ تراژدی بررسی چرایی انحطاط تراژدی، همزمان با ظهور سوبژکتیویته در فلسفه
سعید نیکورزم ۹۱

قابلیت‌های نمایشی منظومه نصایح الاطفال برای تئاتر تعلیمی از دیدگاه روان‌شناختی
طاهره رضایی / علی آنیزاده ۱۰۹

ماسک به مثابه عروسک در تئاتر یونان باستان براساس تعریف هنریک یورکفسکی از خاستگاه و چیستی عروسک
زهره بهروزی‌نیا / شیوا مسعودی ۱۳۱

سخن سردبیر

ما در جهانی زندگی می‌کنیم که باید آن را جهان گفتمان غالب رسانه‌ای و یا همان عصر انقلاب اطلاعات و ارتباطات دانست، در این سیطره رسانه‌ای مخاطب هر لحظه با هجوم انبوهی از اطلاعات مواجه است که او را چنان موجودی متحدالشکل و توده‌ای در خانواده رسانه‌های جمعی تبدیل می‌کند. به واقع رسانه ابزاری است که به کمک آن نظامی از نشانه‌ها، علائم، تصاویر و مفاهیم به مخاطبان تحمیل و بازنمایی می‌شوند. در یک رسانه سنتی چون تئاتر ما با رویداد زنده کلام‌محور در زمان، مکان با مخاطب خاص و معدود در ارتباط هستیم که در یک لحظه گذرا کنش‌مندی شکل می‌گیرد و دیگر قابل برگشت نیست. ولی در رسانه تصویری و مجازی مدرن گروهی و ترکیبی زمان و مکان، حال و آینده با هم پیوند می‌یابند که تنها سطحی‌بودن و نوعی ابتذال را وانمودسازی و فراهم می‌آورد و برخلاف رسانه‌های قدیم مانع از نظرافکندن به حقائق امور می‌شوند، به تعبیر کانت، تصاویر و بازیگوشی کودکانه که نیازی به ایده‌های بزرگ ندارند، چون کارکرد آنها تصرف در فرهنگ اصیل، رواج فرهنگ مصنوعی بی‌رنگ‌ورو و پیش‌پاافتاده است. برساخت فرهنگ برآمده از رسانه‌های امروزی، فرهنگ توده‌واری است که سیراب‌کننده روح نیست بلکه تجارت‌زده و انتزاعی است، دامچاله‌ای که مخاطب را در چنبره ارتباطات و اطلاعات بی‌هویت اسیر می‌کند تا وقت و ذهن خود را به صورت رایگان در اختیار رسانه قرار دهد. و رسانه که خود پیام است گونه‌ای زیباشناختی که همان نوعی استیلای هنر توده‌ای است را بر اعضای جامعه تحمیل می‌کند؛ هنری که احساس همنوایی و همدلی را در میان این مخاطبان زنده می‌کند، به دنبال شکل‌گیری این نوع از احساس، اغلب مردم از اندیشیدن می‌گریزند و آن را به دیگران می‌سپارند، در چنین وانفسایی فرهنگ و هنر بی‌شک تبدیل به پدیده‌ای پادفرهنگ می‌گردند.

با خوانشی این‌گونه از منظر گفتمان فرهنگی و یا نقد تحلیلی بر این بافت اجتماعی و مخاطب بر آمده از آن، درمی‌یابیم که مخاطب راهی جز تسلیم در برابر این‌گونه تولیدات یا کالای فرهنگی هنری ندارد، زیرا این فرهنگ رسانه‌ای مانع استقلال فردی او می‌شود، در این جهان صنعت فرهنگ، اثر هنری تنها استبداد فکری و روحی را به مخاطب تحمیل می‌کند تا آنان را به شکل یکسان و واحد درآورد و با ایجاد نیازهای کذب، باعث فراموشی نیازهای اصلی و فرعی ذوقی و حسانی آنها شود و در نهایت مخاطبان را به صورت مصرف‌کنندگان بی‌اراده، راضی و بدون هرگونه انتقاد درمی‌آورد، اما راه نجات تنها آگاهی انتقادی مخاطب بر منطق کالایی است و این امر زمانی رخ می‌دهد که زیبایی‌شناسی انتقادی حاکم گردد، نگاهی که تنها در پی هنر اصیل و مستقل رشد و رویش می‌یابد، رویکرد و آرمانی که هنر تئاتر برای بقا خود چه در جهان سنتی دیروز به‌عنوان گفتمان هنری غالب و چه در جهان هنر رسانه‌ای توده‌ای پست‌مدرنیستی امروز به‌عنوان فلسفه زیباشناختی خود همچنان دنبال می‌کند.

در ایران امروز بی‌شک در وزش چنین تندبادی قرارداریم، تئاتر ما برای بقا همانند وضعیت این هنر در سایر کشورهای جهان باید در برابر فرهنگ هنر توده‌ای و فناورانه، گفتمان انتقادی خود را یدک کشد تا همچنان نگاه به متن جامعه و جریان زیباشناختی خلاقه‌ی آن داشته‌باشد وگرنه در جهان حاشیه‌سازی و جداسازی جریانات ناتوان از متن جامعه، فضا و جانی برای تولید خلاقیت تاثیرگذار زیباشناختی، عصری و روشنفکری باقی نمی‌ماند.

شخصیت‌پردازی واقعگرای «زن» در آثار اکبر رادی با رویکرد انگاره‌های اگزیستانسیالیسم فمینیست سیمون‌دوبوار با عنوان زن در «موقعیت»

مطالعه موردی نمایشنامه خانمچه و مهتابی

فریندخت زاهدی (نویسنده مسئول)

تکتم نوبخت

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۲/۰۲

تاریخ پذیرش نهایی:۱۳۹۷/۰۱/۲۱

شخصیت‌پردازی واقعگرای «زن» در آثار اکبر رادی با رویکرد انگاره‌های اگزیستانسیالیسم فمینیست سیمون‌دوبوار با عنوان زن در «موقعیت»

مطالعه موردی نمایشنامه خانمچه و مهتابی

فریندخت زاهدی دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا

تکتم نوبخت کارشناس ارشد ادبیات نمایشی دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا

بررسی تصویر زن ایرانی در آثار اکبر رادی و نسبت آن با واقعیت اجتماعی با رویکرد اگزیستانسیالیسم فمینیست سیمون دوبوار
در کتاب جنس دوم این پایان نامه در تاریخ ۹۲/۶/۲۵ دفاع شد.

چکیده

سیمون دوبوار نظریه‌پرداز فمینیست در کتاب *جنس دوم* می‌گوید؛ زن، زن زاده نمی‌شود بلکه تبدیل به زن می‌شود. با این رویکرد او زن شدن را وابسته به عنصر «موقعیت» می‌داند که تمدن و بستر تاریخی، فرهنگی و سیاسی جامعه است که پیش به سوی نظام مردسالار برده و بزرگ‌ترین عامل در فرودستی زنان است. در طول تاریخ تصویر حقیقی زن در جامعه به بهترین شکل در آثار نویسندگانی که رویکرد واقعگرایانه به جامعه داشته‌اند رقم خورده است. اکبر رادی یکی از این دست نویسندگان است. در میان آثار رادی *خانمچه* و *مهتابی* از حیث پرداختن به زن و آسیب‌هایی که حاصل «موقعیت» زن در جامعه هستند و نه موجودیت زن دارای اهمیت است. رادی آبشخور فرودستی زنان خانمچه و مهتابی را بستر تاریخی‌ای می‌داند که آن‌ها را به هم متصل می‌کند. انگاره‌های فمینیستی سیمون دوبوار مطابق معیارهای جوامع مردسالار، تفویض و شیءشدن زن به عنوان جنس دوم است که آسیب‌هایی چون نارسیسیم، ذهنیت انفعالی و خرافه‌پرستی، واپس‌زدگی ناشی از ناباروری و مادری را پوشش می‌دهد. این ویژگی‌ها در چهار زن *خانمچه* و *مهتابی* مصداق دارد. این پژوهش بررسی‌می‌کند که انگاره‌های فمینیستی سیمون دوبوار درباره زن در «موقعیت» چگونه و تا چه اندازه قابل تعمیم به واقعیت موجود در جوامع مردسالار و از این رهگذر متون واقعگرایانه است و اکبر رادی به عنوان نویسنده‌ای واقعگرا با رویکرد انتقادی چگونه و تا چه اندازه در ترسیم زن در جامعه مرد محور از رهگذر شخصیت‌پردازی و در قالب نمایشنامه موفق عمل کرده‌است.

واژگان کلیدی: اکبر رادی، *خانمچه* و *مهتابی*، موقعیت، واقعگرایی، سیمون دوبوار، جنس دوم

درآمد

سیمون دوبوار در جنس دوم[1] برگونه‌ای از اگزیستانسیالیسم فمینیست[2] تأکید می‌کند که در آن زنان سرکوب می‌شوند، چون نسبت به «خود» مرد که مطلق است «دیگری»[3]اند و به علت «دیگری» بودن غیرمرد هستند. مرد ابژه[4] است، موجود کنشگری است که معنای هستی خود را تعریف می‌کند درحالی‌که زن سوژه[5] موضوع شناسایی و کنش‌پذیر است. دوبوار نظریه فمینیستی ـ اگزیستانسیالیستی و دیگری بودن را از نظر سارتر درباره سرشت تعارض‌آمیز روابط انسانی اقتباس‌کرده و می‌گوید که ما همه نسبت به این جهان در «موقعیت»[6]ایم و این موقعیت به صورت مستقیم متضمن گذشته ما، طبقه ما، وضع زندگی ما، طرح‌ها و آینده‌ی ماست. در طول تاریخ نویسندگانی که رویکرد واقعگرایی را برای رقم‌زدن آثار خود درپیش‌گرفته‌اند بیشترین سهم را در ترسیم حقیقی جامعه خود و شخصیت‌پردازی‌ها داشته‌اند. اکبر رادی نمایشنامه‌نویسی است که با رویکردی واقعگرایانه و انتقادی به پدیده‌های اجتماعی، شخصیت‌های خود را از بطن جامعه بازسازی می‌کند. این رویکرد در نمایشنامه *خانمچه* و *مهتابی* به اوج می‌رسد. *خانمچه* و *مهتابی* زندگی چهار زن در چهار دوره متفاوت از تاریخ ایران را روایت می‌کند. خانجون ـ گلین. لیلا و ماهرو که رادی با استفاده از عناصری آن‌ها و تابلوهای نمایشنامه را به هم اتصال داده‌است، مشمول ویژگی‌هایی هستند که دوبوار سرمنشا آن را شیءشدگی و تفویض زن می‌داند. از این دست است نارسیسیم، خرافه‌پرستی و واپس‌زدگی ناشی از ناباروری. سوال بنیادین این پژوهش بر این اساس است که رادی در بازنویسی و شخصیت‌پردازی واقعگرایانه ـ انتقادی زن در «موقعیت» حقیقی جامعه مردسالار چگونه و تا چه اندازه دقیق، کارآمد و موفق بوده‌است و همچنین انگاره‌های فمینیستی سیمون دوبوار تا چه اندازه قابل تعمیم به آثار نویسندگانی همچون رادی، که بازخوردی از جامعه را در شخصیت‌پردازی واقعگرایانه‌شان درنظر گرفته‌اند است. تمام زنان رادی در *خانمچه* و *مهتابی* دچار وضعیت انفعالی ناشی از سرسپردگی هستند. در این میان تنها ماهرو که نسبت به بقیه از آگاهی و دانش بیشتری برخوردار است بر علیه این انفعال دست به نبرد می‌زند. برای تشریح دقیق‌تر مطالب، ارائه خلاصه‌ای از چهارچوب محوری اندیشه‌های سیمون دوبووار الزامی است.

اگزیستانسیالیسم فمینیست سیمون دوبوار

اگزیستانسیالیسم نظریه‌ای فلسفی است که افراد را عواملی مسئول و آزاد می‌داند که می‌توانند از فراز نقش‌های اجتماعی خود فراتر روند و رشد و سرنوشت خود را تعیین کنند. «در اگزیستانسیالیسم دو عنصر «خود آگاهی»[7] و «فعالیت»[8] عناصر اصلی‌اند و آنچه به عنوان آزادی، محور این مکتب است، محصول این دو عنصر انگاشته می‌شود. از نظر سارتر، آزاد بودن یعنی گرفتار بودن در مصیبتی تراژیک؛ یعنی جور نبودن با دنیایی که در آن هستیم و طرد و تبعیدشدن به دلیل خمیره مان که موجود آزادی هستیم» (رودگر، ۱۰۹:۱۳۸۸). فمینیسم اگزیستانسیالیست ـ یا اگزیستانسیالیسم فمینیست، این نگرش سارتر را پشتوانه عقاید زن‌باور خود قرارداد (رودگر، ۱۱۲:۱۳۸۸) اگزیستانسیالیسمی که دوبوار تحت‌تأثیر سارتر بیان کرد نه تنها در زمان خودش، بلکه تا امروز بسیار تاثیرگذار بوده‌است. «من همان

زن بود و دیگری مرد، مطابقت با معیارهای مردانه، تسلیم به «بودن» تلقی شد و «شدن» چیزی نبود جز وداع با بودن بر وفق مذاق جامعه مردسالار» (مردی‌ها، ۷۶:۱۳۸۶). دوبوار با الهام از دیالکتیک هگلی بر این نکته تأکید می‌کند که هر سوژه‌ای خود را در برابر دیگری تعریف می‌کند. او خود را به مثابه موجودی اساسی و اصلی در مقابل دیگری قرار می‌دهد که فرعی و ابزاری است. «در بحث دو جنس، این مرد است که توانسته با قدرت و موفقیت، خود را در مقام ابژه و زن را در مقام سوژه قرار دهد» (خزایی، ۹۸:۱۳۸۵).

دوبوار جنس دوم را در دو جلد و هفت بخش نوشت و در آن از زوایای تاریخی، اجتماعی، فلسفی و روانی به مقوله «زن بودن» پرداخت. «انتشار جنس دوم در ۱۹۴۹، مانند صاعقه بر فرانسه جنگ زده فرود آمد. این کتاب سندی قابل توجه است، نه تنها به این دلیل که سابقه اضمحلال یک شیوه اندیشیدن کهن و برآمدن پر آشوب شیوه تازه را ثبت کرده‌است، بلکه به‌خاطر برآمدن فمینیست رادیکالی، که از حال و هوای اگزیستانسیالیستی قوت‌دهنده آن رنگ گرفته بود. بنابراین دوبوار این کتابش را کتابی «دورانی» می‌نامد» (احمدزاده، ۸:۱۳۸۰). نوشته‌های «استن تون» و «گیل من» در قرن نوزدهم، اولین رگه‌های رادیکالیسم را در فمینیسم پایه‌گذاری کرد و این مسیر در سخنان سیمون دوبووار به شکلی کمابیش متفاوت پی گرفته شد (خزایی، ۳۹: ۱۳۸۵) فمینیسم اگزیستانسیالیسمی نیز به عنوان مقدمه فمینیسم رادیکال، همانند اصول فلسفه اگزیستانسیالیسم، به دلیل جذابیت‌های این فلسفه اوج گرفت و به دلیل نااستواری‌ها و ناکارآمدی‌ها دچار فتور شد (مردی‌ها، ۷۳:۱۳۸۶).

اکبر رادی در پاسخ به این سؤال که چرا می‌نویسد و برای که می‌نویسد می‌گوید: «نوشتن نمایشنامه برای من ترسیم آن مدینه فاضله‌ای نیست که خواستار تغییر جهان به عقل و خرد ورزی است؛ آرزویی خاضعانه که شبی ده نفر را میان تماشاگران خود منقلب کند؛ اگر نه صد یا هزار نفر» (رادی، ۱۳۸:۱۳۷۹). اکبر رادی توانسته بود در تمام دوره کاری فعال خویش تعادل میان دو دیدگاه را حفظ کند. دیدگاهی که با طعن و لعن نظام سیاسی و انتخاب لحنی تهیجی، می‌رفت تا ـ به تمسکی بی‌پروا به رئالیسمی انتقادی ـ طومار رژیم سیاسی را در هم پیچد و در هئیت برونگرای خویش عرصه تئاتر را جولانگاه طرح و بسط اندیشه‌های سیاسی ـ اعتقادی خود سازد (چرمشیر، ۱۴۹:۱۳۷۷ـ۱۴۶) ساختار *خانمچه و مهتابی* متفاوت از دیگر آثار رادی است. ساختاری اپیزودیک که در آن هفت تابلو به نمایش گذاشته می‌شود. «رادی در این اثر با دورشدن از ساختار و منطق رئالیستی، با خلق شخصیتی پیچیده به عنوان «راوی» (خانجون) که دچار فراموشی نیز هست، و همه شخصیت‌ها در او زندگی می‌کنند، منطقی دیگر بر نمایشنامه حاکم کرده‌است» (طالبی، ۳۲:۱۳۸۳). تابلوهایی که به ظاهر هر یک در خود مستقل و کامل‌اند، ولی درواقع همه آن‌ها تکه‌های جدا شده از یک تابلوی بزرگ‌تر هستند که «خانجون» با ذهن آشفته و به هم ریخته‌اش تلاش می‌کند آن‌ها را کنار هم قرار دهد (همان، ۲۶). دغدغه‌های این آدم‌ها دغدغه زندگی مشترک و شاید ادامه بقاء ناشی از ادامه نسل است. اما به لحاظ زیر متن یک بی‌عدالتی به زن‌ها که حاصل شرایط اجتماعی و فشار مردسالاری است نیز به چشم می‌خورد (ماسوری، ۳:۱۳۸۶). شیوه روایت رادی در *خانمچه و مهتابی* با استفاده از تکنیک‌ها و شگردها، خواننده را مطمئن می‌کند که «خانجون» همان «لیلا»، «گلین» و

«ماهرو» است و هر سه‌ی این زن‌ها بخش‌هایی از وجود «خانجون» هستند که هنوز به‌طور نامرئی در او زندگی می‌کنند. «خانجون حامل همه رنج‌های آن‌هاست که چون باری بر دل او سنگینی می‌کند، باری که توهم باردار‌بودن را به او داده‌است، که در انتها به زایشی واقعی (و یا شاید هم زایشی وهم‌آلود و کابوس‌گون) می‌انجامد» (دلخواه، ۳۱:۱۳۸۹). هر کدام از این چهار زن متعلق به دوره تاریخی متفاوتی هستند. «ما با شارل و لیلا در محدوده زمانی اواسط سلطنت پهلوی‌ها، حاکم و زن در محدوده زمانی حکومت ناصرالدین شاه، گلین و آموتی در محدوده زمانی اوایل سلطنت پهلوی‌ها و سامان و ماهرو در زمان حال آشنا می‌شویم» (ماسوری، ۳:۱۳۸۶). رادی در نمایشنامه *خانمچه* و *مهتابی* با شیوه و ساختاری نوپردازانه، زبانی غنی و تکنیکی تکامل یافته تلاش می‌کند تا این فریاد تاریخی زن ایرانی را به شکلی هنرمندانه بازتاب دهد (دلخواه، ۴۷:۱۳۸۹). خانجون نماد زن ایرانی از زمان قاجار تا امروز است که گذشته سترون و روابط رنج‌آور خود را (که نتیجه جامعه‌ای مردسالار است) تحمل کرده و با خود حمل می‌کند (عنقا، ۳۷:۱۳۹۰).

در ادامه برای شفاف‌سازی شخصیت‌پردازی واقعگرایانه‌ی اکبر رادی و تطبیق آن با نظریه‌های فمینیستی سیمون دوبوار به عنوان زن در «موقعیت» شاهد مثال‌هایی از متن نمایشنامه *خانمچه* و *مهتابی* ارائه شده‌است. موردی که باید به آن اشاره کرد این است که این پژوهش تاکید می‌کند که اکبر رادی متاثر از رویکردی‌های فمینیستی نبوده‌است بلکه به عنوان نویسنده‌ای متعهد در ترسیم جامعه خود وفادار به واقعیت بوده و با نگاهی پرسشگر، روانکاوانه و انتقادی زنان *خانمچه* و *مهتابی* را عینیت بخشیده است.

تفویض و شیءشدن ــ نارسیسیم؛ لیلا

به منظور تفکیک‌سازی بهترتر ویژگی‌های مدنظر سیمون دوبوار، شخصیت‌هایی که نمود بیشتری از آن خصیصه را در نمایشنامه *خانمچه* و *مهتابی* دارند انتخاب‌گردیده و به ویژگی قابل تطبیق آن‌ها با این نظریا ت اشاره شده‌است. رادی در *خانمچه* و *مهتابی* شی شدن لیلا را با ترفندهای ادبی و زبانی کارآمد پرداخت کرده‌است. لیلا مصداق بارز شیءشدگی و نارسیسم آشکار ناشی از تفویض خود به شوهرش است.

سیمون دوبوار در جنس دوم تفویض و شیءشدن زن و نارسیسیم او را که ناشی از آن است، در راستای شناسایی زن با هستی خود به عنوان یک سوژه و موضوع شناسایی در برابر اصل کاملی به عنوان ابژه که همان مرد است بیان می‌کند. از نگاه زن «مرد برگزیده به مثابه نفس مطلقی که با عشق خود، درخشش و ضرورت خود را به آنان انتقال دهد، در نظرشان جلوه می‌کند. برتری این مرد به عشقی که دختر جوان نسبت به او در دل می‌پرورد جنبه آرمانی می‌دهد، نه به این دلیل که نر است بلکه از آن رو که این موجود برگزیده است. دختر میل دارد خود را به او تفویض کند. دختر به شی بدل می‌شود؛ خود را چون شی در نظر می‌گیرد» (دوبوار، ۲۰۸:۱۳۷۹).

لیلا نارسیسیم است. شارل که می‌خواهد با فروش «سعادت‌آباد» که مهریه لیلا است به رویای خود در سفارت فرانسه برسد، با مکر و حیله میل نارسیسمی لیلا را تشدید می‌کند.

«تو به هر اسم که نامیده بشی همون نازک‌آرای خوشخرام منی» (رادی، ۳۳۷:۱۳۸۸).

لیلا با اینکه می‌داند برنامه‌ریزی شارل برای فروش باغ سعادت‌آباد بدون در نظر گرفتن او

زیاده‌خواهی و خودسری‌اش را می‌رساند اما در مقابل تمجید و تعریف و زبان بازی‌های شارل تن به خواسته‌ی او می‌دهد.

لیلا: به این ترتیب دیگه از لیلای تو چی مونده شارل؟

شارل: یه لبخند مخملی

لیلا: فقط؟

شارل: با قامت ملایم و پشت گردن ظریف سلطنتی

لیلا: همین؟

شارل: و اون چشم‌های سبز آبی رمیده‌ی وحشی (رادی، ۳۴۲:۱۳۸۸).

هدایایی که شارل برای زیباتر جلوه‌کردن لیلا تهیه‌می‌کند و تاکید او به چشمان سبز آبی لیلا و شیفتگی‌اش به این دو چشم رمیده‌ی وحشی هم از این‌گونه است. این ستایش‌های شارل و منفعل شدن لیلا تا انجا ادامه می‌یابد که شارل به او می‌گوید «باید طوری در انظار جلوه کنی که من می‌خوام عزیزم» (رادی، ۳۴۴:۱۳۸۸). تو به هتلی میای که پاتق سه شنبه‌های منه. عطر بنفشه می‌زنی که عطر دلخواه منه و سندی رو امضا می‌کنی که درواقع من نوشتمش. پس لیلای من!... ای لیلای باشکوه!... اگه تا این حد با من خالص و یکرنگی باید یه کار دیگه هم بکنی (رادی، ۳۴۳:۱۳۸۸).

دوبوار می‌گوید زن عبارت از انتظار است. زیرا زن زندانی برزخی است از انفعال و احتمال و بنابراین توجیه او همیشه به دست دیگری اتفاق می‌افتد. «زن در انتظار تجلیل‌ها، آرا و نظرات مردها است، در انتظار عشق است، حق‌شناسی و تجلیل‌های شوهر و فاسق را انتظار می‌کشد؛ از آن‌ها وسیله معاش‌اش را انتظار دارد» (دوبوار، ۹۳:۱۳۷۹) همان‌طورکه لیلا می‌خواهد، شارل مانند روزهای اول ازدواج‌شان با او رفتار کند و مدام مورد توجه و تحسین شارل باشد.

لیلا: همایون. عزیزم. یه لحظه نگام کن. مانتوی بلند آبی و کلاه من همونه.

شارل: ولی ما دیگه اون جفت شاداب شب‌های لقانطه نیستیم. (رادی، ۳۳۶:۱۳۸۸).

در تابلوی «خواب سنبله» می‌بینیم که زنی با صورتک لیلا به محضر حاکم می‌رسد و حاکم از او می‌خواهد به باغ سرو نقره‌ای بیاید تا در پیاله چشمان سبز آبی او جام شرابی بنوشد و در ازای آن چند سکه به او پرداخت کند. این کنیزک با صورتک لیلا همان کنیز باکره‌ی هندی است با چشمان سبز آبی که پدر شارل پیشکش شاه شهید می‌کند و در عوض، شاه شهید «سعادت‌آباد» را به عنوان پاداش به پدر شارل می‌بخشد. کنیز، در این تابلو، نماد لیلا ست و حاکم که لیلا خود را به او تفویض می‌کند نماد شارل است.

زن (با صورتک لیلا و چشمان بسته): ای حاکم! دیگر چه می‌خواهی؟

حاکم: ای زن فتانه! در این بازی خوفناک چه ترفند بسته‌ای؟

زن: شراب گیرنده می‌خواستی به خاک پای مبارک پیشکش کرده‌ام (رادی، ۳۵۴:۱۳۸۸).

دوبوار معتقد است گاهی اوقات زن می‌کوشد به نبرد بپردازد، اما غالباً خواه ناخواه، مانند «نورا» در *خانه عروسک*، می‌پذیرد که مرد به جای او فکر کند. «در این صورت مرد ضمیر زوج به شمار می‌رود. زن بر اثر حجب حیا، بر اثر ناشیگری، بر اثر تنبلی، وظیفه ساختن عقاید مشترک در باب تمام موضوع‌های کلی و انتزاعی را به عهده مرد می‌گذارد» (دوبوار، ۵۱۱:۱۳۸۰). لیلا که در برابر شارل قدرت اندیشیدن ندارد دست بسته در اختیار شارل

است. «لیلا: حالا من چکار باید بکنم شارل؟» (رادی، ۳۴۴:۱۳۸۸). عقل، نصیب و قسمت زن نیست؛ زن فاقد «تفکر» است، از همین روی از «بی‌واسطگی عشق به بی‌واسطگی امر مذهبی» گذر می‌کند. این نظریه گویای این معنا است که او فداکاری در راه مردش را تعبیر به امری مقدس می‌کند (دوبوار، ۳۱۳:۱۳۸۰). لیلا فداکار است. لیلا «نورا» ست. او زن کنش‌پذیری ا ست که با لذت خود را وقف شوهرش کرده‌است. «لیلا: اگه تو بگی زیر پای آقای افتخار رو هم جارو می‌کنم» (رادی، ۳۴۳:۱۳۸۸).

مقوله دیگری که باید به آن پرداخت کسب هویت اجتماعی و واقعی زن در جوامع مردسالار از طریق آرایش و پرداختن به ظاهر است. این مقوله علاوه بر شی شدگی در راستای ارضاکردن نیازهای نارسیسمی زن رخ می‌دهد. دوبوار معتقد است زن در ناخوداگاه خود میل به شی شدن دارد و نارسیسم او ناشی از همین میل است و از آن جمله است علاقه به زیبا جلوه‌کردن و همین‌طور آرایش‌کردن. «زن به واسطه آرایش تبدیل به شی انفعالی می‌شود. از این رو آرایش کردن هم نیازهای نارسیسمی زن را پاسخ می‌دهد هم خواستاش برای شیءشدن» (دوبوار، ۲۱۴:۱۳۷۹).

خانجون، لیلا، گلین، ماهرو متعلق به چند دوره تاریخی و طبقاتی متفاوت هستند اما عناصر مشترکی دارند. نمایشنامه درپنج داستان با درون مایه یکسان ولی در فضا و زمان متفاوتی رخ می‌دهد. عناصر مشترک این چهار زن که موجب پیوند آن‌ها می‌شود عبارتند از: «باطل اباطیل»، «ناباروری»، «سوره اعراف»، «شوهر خاین» ترانه‌ی «گریه کن» قمر الملوک، «سعادت‌آباد» و «مار سیاه» و «خال هندی».

رادی ارتباط زنان نمایشنامه خود را با تاکیدی بر «آرایش» که «خال هندی» از عناصر ثابت آن است، نشان می‌دهد. این «آرایش» به زنان *خانمچه* و *مهتابی* سنجاق شده‌است و چه هنگام آمدن خواستگار، چه ظاهر شدن در انظار عمومی و حتی قبرستان، از ملزومات است. وقتی که خانجون، خانمچه را می‌زاید این «آرایش» را به او هم سنجاق می‌کند. «برات دامن می‌دوزم... موهاتو گیس می‌کنم... عطر و پودر و یه خال هندی» (رادی، ۴۱۰:۱۳۸۸).

بنا به تعابیر سیمون دوبووار حالا که زن شی است، می‌توان درک کرد که نحوه آرایش و لباس پوشیدنش، ازش ذاتی او را تغییر دهد و او در جست‌وجوی این ارزش ذاتی باشد. لیلا مدام در یادآوری خاطراتش با شارل در «لقانطه» به لباس و ظاهرش اشاره می‌کند. «لیلا: منم تو اون حریر بلند پنجابی (با عشوه می‌خرامد)... پایین سنگ / بالا سنگ» (رادی، ۳۹۹:۱۳۸۸) یا وقتی شوق رفتن به کافه لقانطه را دارد زمان طولانی‌ای در جلوی آینه آرایش می‌کند. «لیلا: آه، یه ساعت خودمو توی آینه... ریمل، رژ، عطر بنفشه...» (رادی، ۳۳۸:۱۳۸۸).

گلین یک زن کولی است که همسر مردی به نام آموتی است. گلین نارسیسم است. او با وجود نیمه ماه گرفته صورتش خودش را «حوری غلمون» می‌نامد. «گلین: بعدش یه لاخ موی خودمو چی کردم و یه حالت مخموری به این چشا، خانوم! شدم حوری غلمون!» (رادی، ۳۵۸:۱۳۸۸). او بر نیمه‌ی صورتش یک ماه گرفتگی دارد و شانس زیادی برای ازدواج ندارد، از این رو تمام تلاشش این است که برای مردان، از جمله‌ی خواستگارش خوب و مورد پسند باشد. «گلین: چطوره اون پیکه زرشکیه رو بپوشم؟ یا آستین سنبوسه رو که دور یخش گلابتونه؟» (رادی، ۳۵۷:۱۳۸۸).

دوبوار معتقد است که «نارسیسم مبتنی بر وانهادن خود در «من» دیگر است. زن که برای محبوب و نیز برای خود، شیء انفعالی است، هدف‌اش این است که با حرکتی پیچیده، در خلال ستایش نرهایی که این پیکر به آنان اختصاص یافته‌است، به پیکر خود افتخار بخشد، و بیان اینکه می‌خواهد زیبا باشد تا افسونگری کند» (دوبوار، ۴۰۸:۱۳۷۹). گلین که از نداری و بی‌پولی آموتی به تنگ آمده است غصه سر و وضع و لباس خودش را دارد.

«گلین: بگو یه سنجاق، بگو یه پیرهن پیکه، شیکم که نیس آدم هر گند و گهی بخوره هیشکی ندونه، لباسه، دیده می‌شه!... ایناش!... پارچه نازنینو مث کیسه بریدم و کش‌کردم توی گردنم عین سر متکا، شده پیرهن» (رادی، ۳۶۵:۱۳۸۸). وانهادن خود در «من» دیگر به این معنی است که «زن نارسیست، مانند دوران نوجوانی‌اش، در زنی دیگر، همزادی ممتاز می‌یابد و از دریچه چشمان دقیق و صالح او، می‌تواند پیراهن خوش‌دوخت و خانه سرشار از ظرافت خود را تحسین کند» (دوبوار، ۴۵۸:۱۳۷۹). دلگرمی و شوقی که گلین به خود و هنر خانه‌داری‌اش دارد از این دست است. «گلین: کوکو انداختم سبزه، نیله چایی گذوشتم رنگ عقیق» (رادی، ۳۶۹:۱۳۸۸).

تفویض و شی شدن؛ زن شوهردار ـ گلین

از دیدگاه سیمون دوبوار ازدواج به دو دلیل بر زن تحمیل شده‌است یکی اینکه زن باید کودکانی به جامعه بدهد و دوم اینکه دولت مستقیماً قیومیت زن را به عهده بگیرد و از او جز مادر بودن وظیفه‌ای نخواهد. «ازدواج مرد را به امپریالیسمی هولناک تشویق می‌کند، وسوسه سلطه‌جویی، جهانی‌ترین و غیر مقاومت‌ترین وسوسه‌ای است که وجود دارد؛ تسلیم‌کردن کودک به مادر، تسلیم‌کردن زن به شوهر، عبارت از بارآوردن و پرورش استبداد در روی زمین است» (دوبوار، ۱۹۸:۱۳۷۹). بحث از خانواده در فمینیسم رادیکال به اوج خود می‌رسد. «برخلاف فمینیسم لیبرال که نگاهی نسبتا حاشیه‌ای به مسئله خانواده داشت و برخلاف فمینیست مارکسیست که خانواده را بازتاب نظام اقتصادی می‌دانست، رادیکال‌ها مرد را دشمن اصلی و خانواده را ابزار اصلی ستم مردان بر زنان از طریق بردگی جنسی و مادری اجباری می‌دانند. از این دیدگاه ازدواج نهادی است که انقیاد مستمر زنان را به لحاظ اقتصادی، مالی، حقوقی، سیاسی و عاطفی استمرار می‌بخشد» (رودگر، ۱۲۲:۱۳۸۸).

گلین مصداق بارز «زن شوهردار» مدنظر دوبوار است. او با اینکه می‌داند آموتی، برای داشتن بچه، زنی را صیغه کرده‌است، با این همه تا می‌تواند زندگی‌اش را با دلبری‌های زنانه حفظ می‌کند. «گلین: آموتی! اگه واسه تو خش و فش نیام، واسه‌آمیز علی مردنگی بیام؟». (رادی، ۳۶۱:۱۳۸۸). گلین که برای پیدا کردن شوهر به امامزاده رفته و دخیل بسته تا حاجتش را بگیرد با پیدا شدن آموتی که آنچنان هم باب میلش نیست به مراد دلش می‌رسد. برای او شوهر داشتن و زیر سایه‌ی مردی زندگی کردن امتیازی است که نصیب هر کسی نمی‌شود. سیمون دوبوار به نقل از کیر کگارد می‌گوید: «شوهر! شوهر واقعی... به راستی معجزه‌ای است!» (دوبوار، ۲۶۱:۱۳۸۰) و گلین به دنبال این معجزه است. او زن و خودش را موجودی وابسته به شوهر و ازدواج می‌داند. «گلین: کوکو به روغن گل می‌کنه زن به شوهر» (رادی، ۳۶۱:۱۳۸۸). دوبوار می‌گوید: «آزادی انتخاب برای دختر جوان، همواره

بسیار محدود بوده‌است، و بی‌همسری ـ جز در موارد استثنایی که ویژگی تقدس‌آلود به خود بگیرد ـ او را تا حد انگل و مطرود، تنزل می‌دهد؛ ازدواج یگانه وسیله تأمین معاش او و یگانه توجیه اجتماعی وجود اوست» (دوبوار، ۵۰۳:۱۳۸۰). گلین نگرانی‌های زنانه‌اش را از بابت اینکه مورد پسند خواستگارش نباشد و شوهری نصیب‌اش نشود این‌گونه بیان می‌کند «گلین: نشستم تو آینه، یه خورده‌ای عطر و پودر و این چیا و یه خال مشکی عدل گذوشتم این جام. دلم مث سیر و سرکه می‌جوشه! اگه نیان؟... اگه بیان و... یا اگه اومدن و تیز شدن به این جای من و این یه ریزه لک زیر گوشم؟ خانباجیم می‌گه واسه تو همینان دیگه، فکلی پاتشتی... اما نشدش دیگه، دس‌مو که با دو تا النگوی شیشه‌ای انداختم بیرون، معلوم شد مرده سفید روشنه می‌خواسه. کپلی، اما دست من سبزه بود، یه طرف منم ماه گرفته بوده زیر گوشم یه ریزه لک داشت (رادی، ۳۴۱،۱۳۸۸). گلین یک زن عامی و کنش‌پذیر است. شوهر برای او مدینه‌ی فاضله است که به دست آوردنش معجزه می‌خواهد. «گلین: سایه شما سر ما باشه، خونه تو آب و جارو می‌کنم مث الماس» (رادی، ۳۶۴:۱۳۸۸). تفکیک حوزه عمومی و حوزه خصوصی به شکل امروزی اولین بار در انقلاب صنعتی رخ داد و بعدها رفته‌رفته ابعاد علمی بیشتری یافت. «جامعه دو حوزه عمومی (عرصه تولیدی) متشکل از مردان و حوزه خصوصی (عرصه غیر تولیدی) متشکل از زنان و کودکان بود. اما موضوع به فاصله دو جنس ختم نشد. در فرآیند شکل‌گیری دو مفهوم «مرد نان‌آور» و «زن خانه‌دار»[۹] زنان کاملاً از نظر اقتصادی وابسته به مردان شدند». (رودگر، ۶۸:۱۳۸۸). گلین یک زن خانه‌دار است که آموتی «نان‌آور» اوست. او وقتی مجبور می‌شود از خانه‌ی شوهرش برود به تکدی‌گری روی می‌آورد و خودش را این‌گونه مجاب می‌کند. «گلین: آخه من زن بی‌چنگ و مشت مرد و مددی که ندارم یه آب دست من بده» (رادی، ۳۹۸:۱۳۸۸)

ماهرو، تجلی آشکار واپس‌زدگی ناشی از «موقعیت»

ماهرو در مقایسه با دیگر زنان *خانمچه* و *مهتابی* از استقلال فکری بیشتری برخوردار است. او که زنی نویسنده و تحصیل کرده‌است خود را تباه‌شده‌ی «موقعیت» جامعه‌ای می‌بیند که زن را جنس دوم و کهتر مرد تلقی می‌کند. او برخلاف بقیه زنان *خانمچه* و *مهتابی* تن به اطاعت از معیارهای جامعه مردسالار نمی‌دهد و براین باور است که هویت متلاشی‌شده و پاسخ حقارت‌های خود را با جنگیدن پیاپی با شوهرش و در نهایت مرگ او به دست آورد.

«گاهی زن با «لذت مازوخیست»[۱۰] تن به اطاعت می‌دهد؛ وظیفه قربانی را به عهده می‌گیرد اما غالباً هم در جنگ آشکار بر ضد اربابش شرکت می‌جوید و می‌کوشد متقابلاً به مرد ستم روا دارد (دوبوار، ۲۴۰:۱۳۷۹). لیلا و گلین از نوع اول و ماهرو از نوع دوم است. ماهرو از اینکه تسلیم نوعی از خودگذشتگی حماقت‌بار در زندگی مشترک‌اش شده‌است رنج می‌برد. «ماهرو: فقط بدون که باقی اوقات من میان فایل‌های اداری و قسط‌ها و سفته‌ها و تجملات روزمره گذشته، خرید آذوقه، میوه، قهوه، پختنی‌جات و غیره برای معده گرانمایه حضرتعالی!» (رادی، ۳۸۳:۱۳۸۸). دوبوار معتقد است که زن خانه‌دار با میل مازوخیستی پنهانی، خود را وقف خانه‌اش، اشیا و کار خانه می‌کند و از این راه احساس رضایت آمیخته به ناخشنودی برای او حاصل می‌شود که در اغلب موارد منجر به این می‌شود که زن نسبت

به اشیاء و نسبت به خود به غیظ آید. ماهرو از اینکه دنیای مرد محور نقش دست دومی به او به عنوان دستمایه‌ای برای فراهم آوردن آسایش و رفاه مرد و در نتیجه واماندن از تحقق رویاهای خود داده‌است، رنج می‌برد.

«سامان: تو اعتقادی به اشکال هندسی و کمپوزیسیون رنگ‌های من نداری، حال آنکه دنیا نه روی شاخ گاو تو که دور همین یه معادله می‌چرخه.

ماهرو: بله! طبق این معادله من برای تو پلو چلو و اقسام تغذیه تهیه می‌کنم!» (رادی، ۳۸۲:۱۳۸۸)

ماهرو در مقایسه با لیلا در مقابل زبان‌بازی‌های سامان واکنش متفاوتی نشان‌می‌دهد و تعریف و تمجیدهای او را باج دادن تلقی می‌کند.

سامان: که من مثل معمول شرمنده هنر آشپزی حضرت فضه هستم!

ماهرو: به من باج نده سام! به من اهانت نکن! من فقط یه فرصت مساوی می‌خوام (رادی، ۳۸۲:۱۳۸۸).

در تابلوی «خواب عقرب» و عالیجنابی که از خدمه‌اش طلب مغز «آهوی ماده» دارد ماهرو را می‌بینیم که با لباس سفید بلند باستانی و دست‌های بسته در محضر او ظاهر می‌شود. جلادی گردن او را می‌زند و ماهرو سرش را در سینی می‌گذارد و تقدیم به عالیجناب می‌کند. از این تابلو می‌شود فهمید که درواقع ماهرو خود را همچون لیلا در زندگی زناشویی‌اش تفویض شده می‌داند. اما نمی‌خواهد وضعیت انفعالی سابق را داشته‌باشد. او به سامان به‌خاطر نگرش مردسالارانه‌اش می‌تازد «ماها به روایت شما یه مشت کوتوله‌های لی‌لی‌پوتیم. فضه‌های گیس‌بریده‌ای که اصلا قابل شما رو نداریم» (رادی، ۴۰۱:۱۳۸۸). ماهرو صدای بلند اعتراض خانجون، لیلا و گلین است که وضعیت انفعالی خود را حمل بر واقعیت و سرنوشت محتوم خود نکرده‌است. او برای احیای حقوق ازدست‌رفته‌ی خود می‌جنگند و معتقد است که آزادی جزء اولین نیازهای بشری است و به همین دلیل است که وقتی سام خود را حلق آویز می‌کند، ماهرو خود را آزاد می‌بیند و سرمستانه میزانسن مرگ سامان را برای خود تشریح می‌کند.

ماهرو: سرتاسر تاریخ شما یا پسرکشی بوده یا تاج و تخت غصبی یا فراموشخانه.

سامان: والبته حرمسرای شاهان!

ماهرو: این تاریخ شما چه ارزشی داره وقتی من توش نیستم؟

سامان: شما همیشه بوده ین و همه جا هستین!

ماهرو: توی اندرونی؟ (با دستی به گدایی) یا سر قبر آقا؟

سامان: ولی در تاریخ ما زن‌های زیادی ایده‌آلیزه شدن!

ماهرو: در شعارهای نخ نمای شما بله!

سامان: اوه... پس نسیم آزادی به کوی شما هم وزیده؟

ماهرو: این کهنه‌ترین کتاب روی زمینه! (رادی، ۳۸۹:۱۳۸۸)

«ماهرو» نویسنده داستان‌های مینیمال است. سامان نقاشی روشنفکر مآب و پرمدعاست. با این حال او «ضد زن» است و ماهرو را «حضرت فضه» خطاب می‌کند و او را به‌خاطر جنسیت‌اش تحقیر می‌کند. «سامان: تو می‌خوای منو به قالب یکی از اون کوتوله‌های لی لی پوت در بیاری که توی هر جیبی جا می‌گیره هان؟ پیک پاستوریزه! مرتب! که سر میز

شام غیبتای خاله زنکی می‌کنه و چنگالشو حتمن دست چپ گرفته و کاردو با چه نزاکتی روی گوشت گوساله می‌کشه» (رادی، ۳۸۷:۱۳۸۸). سامان حتی ادبیات ماهرو را با لحنی تحقیرآمیز و به دلیل بیزاری از دنیای زنانه، «ادبیات زنانه» می‌خواند. «سامان: تو لابه‌لای کلمات مشغول جویدن هویت زنانه‌ی خودتی و منم از «ادبیات زنانه» هیچ خوشم نمیاد» (رادی، ۳۹۰:۱۳۸۸). «نوشتار زنانه»[۱۱] برای نویسندگان زن، یکی از اهداف فمینیست‌های رادیکال بود که در زمان اوج‌گیری خود طرفدارانی داشت. در این رویکرد اعتقاد براین بود که این ادبیات سرکوب‌های زنانه را در قالب نویسنده، در جوامع مردسالار به خوبی نمایان می‌کند. سیمون دوبوار به نقل از شیلا روباتم که یکی از فمینیست‌های رادیکال بود می‌گوید «چیزی نیست که ساخته دست مرد نباشد؛ نه تفکر، نه زبان و نه کلمات» (دوبوار، ۴۱۲:۱۳۸۰). سامان بارها به ماهرو می‌گوید که از «خلقیات زنانه» بیزار است. با این حال او می‌داند که ماهرو متعلق به این خلقیات نیست. او ماهرو را فمینیست می‌داند. «سامان: می‌خوام یه خال هندی وسط پیشونیت بزارم، چطوره؟ یا موهاتو از بیخ بچینم که بشی یه نویسنده فمینیست و... به روایت بنده گیس بریده!» (رادی، ۳۸۴:۱۳۸۸).

ذهنیت انفعالی، اعتقاد به خرافات و جادو ـ گلین (خانباجی)

دوبوار معتقد است که زن شوهردار، به این دلیل که زمان برای او فاقد تازگی است، اهل عادت و تکرار است و چون اهل تکرار است دچار «حالت انفعالی»[۲۱] می‌شود. «حالت انفعالی که زن وقف آن شده‌است تقدس یافته است. زن درحالی‌که کنار آتش، تسبیح می‌چرخاند، می‌داند که بیش از شوهرش که به سوی میتینگ‌های سیاسی کشیده می‌شود، به آسمان نزدیک است» (دوبوار، ۴۸۱:۱۳۸۹). آشپزخانه هر روز، بردباری و منفعل بودن را به زن می‌آموزد. این نوعی کیمیاگری است، از آب و آتش باید فرمان برد، باید انتظار کشید تا شکر آب شود و خمیر پف کند و لباس خشک شود و میوه‌ها برسند، کارهای خانه به فعالیتی فنی نزدیک می‌شوند، اما بیش از آن ابتدایی و یکنواخت هستند که زن را در مورد قوانین علت و معلولی قانع کنند (دوبوار، ۴۹۸:۱۳۸۰). از نظر دوبوار ذهنیت زن، ادامه‌دهنده ذهنیت کشاورزی است که فضیلت‌های جادویی زمین را ستایش می‌کند، زن به جادو اعتقاد دارد و کام‌جویی انفعالی‌اش را از این طریق پاسخ می‌دهد. «زن خرافه‌های ابتدایی را وارد مذهب می‌کند. بدین‌علت زن، اهل اطاعت و احترام است، او همواره درحال نذرها، توسل‌ها به قدیسین، دخیل بستن و حاجت گرفتن از نیرویی برتر از خود است» (دوبوار، ۵۱۳، ۱۳۸۰).

گلین یک زن خرافاتی تمام عیار است؛ او منفعل است و چاره دردهایش را در نیرویی برتر و آسمانی می‌داند. «گلین: خودمو رسوندم پابوس آقا عبدالعظیم. قلفشو گرفتم و سرمو گذاشتم روش و اشک ریختم به پهنای صورت. ای آقا! تصدقت بشم، دخیلم، حاجتم، مراد منو بده. خانوم چه ضجه‌ای می‌زدم، دیگه دعای ندبه خوندم، قرآن سرم گرفتم و پیش خدای خودم انقده گریه کردم تا بالاخره مرادمو داد» (رادی، ۳۵۸:۱۳۸۸). گلین برای یافتن شوهر به امامزاده و برای بچه‌دارشدن به رمال و جادوگر پناه می‌برد. «ریش کفتار مرده و فضله موش یائسه با یه چنگه اسطوخودوس، خب؟ اول تو یه تاوه یه تفش می‌دی، بعدش انقده میکوبی که بشه سرمه، کله هفت تا سوسک طلایی رو می‌کنی و همه رو می‌ریزی تو یقلاوی می‌ذاری سربار جوش بیفته» (رادی، ۳۶۰:۱۳۸۸). گلین آموتی را نفرین می‌کند

یا با قسم تهدید می‌کند «گلین: صوبی که پا شدی بری‌ها، به عزت زهرا، به سی جز قرآن چادرمو سر می‌گیرم به دندونمو و پا به پا دنبالت میام». (رادی، ۳۶۶:۱۳۸۸).

«خانباجی» مادر گلین است. حضوری کم رنگ از زبان خانجون که تاکیدی است بر خرافه‌پرستی در زن ایرانی. او وقتی که می‌بیند گلین در قبرستان گدایی می‌کند شروع به نفرین می‌کند. «خانباجی: الهی گلین! به حق همین وقت مغرب کورشه اون نسلت! الهی مار هندی بزایی! گفتم نه به فاطمه زهرا. من یه نذری دارم می‌خوام ادا کنم خانباجی، بلکی هم حاجت مو گرفتم» (رادی، ۴۰۸:۱۳۸۸). نفرین‌کردن گلین توسط مادرش خانباجی، نفرین همه زن‌های خانمچه و مهتابی است. مارسیاهی که همگی می‌بینند و دست اخر خانجون آن را می‌زاید. «خان جون: پس کی بود زد به سینه‌اش و عاقم کرد؟ کی بود گفت الاهی مار هندی بزای؟» (رادی، ۴۱۰:۱۳۸۸). خانجون، گلین، لیلا و ماهرو نفرین شده‌اند و خود هم همین‌گونه می‌پندارند. دیدن ورد «باطل اباطیل» توسط همه این چهار زن هم تاییدی بر این باور است. رادی در خانمچه و مهتابی بر نگرش‌های خرافی و عامیانه در فرهنگ ایران دست می‌گذارد. در طول تاریخ ایران «کور بودن اجاق» نسبتی است که جامعه و فرهنگ به زن داده‌است. «خانجون: واسه‌چی یه طرف دختره رو ماه گرفته؟ چرا اجاقشون کوره؟» (رادی، ۳۷۵:۱۳۸۸).

در همتنیدگی رویا ـ کابوس در «شبه زندگی»؛ خانجون

سیمون دوبوار زندگی اجتماعی زن شوهرداری را که در جامعه‌ای مردسالار، میانسالی را رد کرده و پا به سن می‌گذارد «شبه زندگی»‌ای تعبیر می‌کند که چون کابوسی هنگام گذر از مرزی که ناگهان به آن برخورده، برای او آشکار می‌شود. در چنین چشم‌انداز تازه‌ای است که او به گذشته روی می‌آورد و بابت محدودیت‌های شدیدی که زندگی به او تحمیل کرده به هراس می‌افتد. هراسی از جنس هراس خانجون (که زنی مسن و تنها در خانه سالمندان) است. «خانجون: چه فرقی می‌کنه می‌خواد شیش صبح باشه یا پنج عصر همیشه همین خواب‌های وحشتناکه» (رادی، ۳۷۳:۱۳۸۸).

سیمون دوبوار می‌گوید «این هراس، آشفتگی را به همراه دارد. مرز بین امور واقعی و خیال آشفتگی، نامشخص می‌شود. یکی از آشکارترین ویژگی‌های زن رو به پیری نهاده، احساس عاری از شخصیت بودن است که باعث می‌شود زن تمام نشانه‌های عینی را از دست بدهد» (دوبوار، ۴۶۲:۱۳۸۰). خانجون دچار فراموشی است. آمدن خواهرزاده‌هایش را فراموش می‌کند. برج سفید سعادت‌آباد را به سارا پرستارش، نشان می‌دهد و می‌گوید عمارت «آوادیس من» است. اوج این توهمات و رویاپردازی‌ها در تابلوی آخر است. سودی و سانی که خواهر زاده‌های او هستند می‌شوند بچه‌های آمیز علی که گلین می‌خواهد برای گدایی در قبرستان کرایه بگیرد.

«خانجون: سودی و سانی که نیستن. تاجی هم که با سد رقیه رفته کجا. خب منم یه زنگوله به پاش بستم و اومدم «باغ طوطی» و دفتر خاطرات مو ورق ورق هی ورق زدم. دنبال اون دو تا کلمه می‌گشتم... ایناش... یعنی کی تو اون عمارت بارانی منتظر منه؟» (رادی، ۴۰۷:۱۳۹۹). زن مسن به نظرش می‌رسد که بخت‌های مساعد را از او ربوده‌اند، فریبش داده‌اند، و او بی‌آنکه از جوانی‌شناختی داشته‌باشد، از آن به دوران پختگی رسیده

است. کشف می‌کند که شوهرش، محیطش، اشتغال خاطرهایش، در حد او نبوده‌اند، خود را ادراک‌نشده می‌یابد. اگر محرم اسرار با فهم و ادراک بیابد به گفت و گوهای بی‌پایان می‌پردازد. در طول روز، در طول شب، تاسف و کینه‌هایش را نشخوار می‌کند (دوبوار، ۵۰۹:۱۳۸۰). خانجون یا با خودش از حسرت‌هایش حرف می‌زند یا با پرستار جوانش‌اش که او را همدم خود می‌بیند. «خانجون: من باد خالی بودم... ویار می‌کردم... اق می‌زدم... و این صاب مرده عین خمره جسته بود جلو... بعدش یهو زور پیچ شدم شبانه بردنم کلینیک، بخش زایمان، خانوم تا دمدمای صوب با این صاب‌مرده کلنجار رفتن و اخرشم دکتره گفت: نخیر! آماسه!» (رادی، ۳۳۱:۱۳۸۸).

در تابلوی آخر که خانجون در خیال‌اش به شهر می‌رود تاخودش را به کلینیک زنانه برساند و زایمان کند، گلین را می‌بیند که پیر شده‌است و همچنان به تکدی‌گری، این بار زیر چراغ قرمز، و با دختری خوابیده در بغل‌اش، مشغول است. خانجون، گلین را به اسم صدا می‌زند، در تابلویی که آشفتگی او به اوج می‌رسد. در تابلوی آخر لیلا و گلین و ماهرو همچون خانجون پیر شده‌اند و درواقع خانجون شده‌اند. دوبوار معتقد است بحران یائسگی، با خشونت، زندگی زنانه را به دو نیمه می‌کند. «همین عدم تداوم است که توهم «زندگی تازه» را به زن می‌دهد، درهای عصر دیگری در برابرش گشوده می‌شود» (دوبوار، ۵۴۰:۱۳۸۰). رادی در خانمچه و مهتابی فضای کابوس ـ رویا را دست مایه‌ای قراردادهاست برای آشکار کردن بحران پیری در زنی در خانه سالمندان. خان جون جان مایه‌ی تمام رخدادهای داستان در تابلوهای مختلف است و به نظر می‌رسد تمام کابوس ـ رویاها در ذهن او اتفاق افتاده‌اند و در کل نمایشنامه تکثیر شده‌اند، به گونه‌ای که این زن‌ها جلوه‌ای از شخصیت محوری نمایشنامه ـ خان جون ـ هستند.

تفویض و شیءشدن؛ واپس‌زده‌گی ناشی از ناباروری و مادری

خانجون، گلین، لیلا، ماهرو، زنان سترونی هستند که در رویای داشتن فرزندی به سر می‌برند. کودک زنده‌ای که مردی با فینه عربی سرخی، آن را توی تابوت می‌گذارد، پستانکی که خانجون مک می‌زند، ماری که خانجون آن را می‌زاید، داستان‌های مینیمال ماهرو که نوشتن آن‌ها را به سقط‌کردن تعبیر می‌کند، همه اشاراتی است به رویایی برای کودک نداشته برای زنان خانمچه و مهتابی. رادی درباره ماهرو؛ خواست او را برای بارور شدن و داشتن فرزند، با تمثیلی بازگو می‌کند. «ماهرو: تو قلم موی خودتو به لخته‌های خون من زدی و منظره‌ای کشیدی بدون پرسپکتیو که سبزش همیشه سیاه و زردش همیشه سفید و سوژه دایمیش یه درخت وارونه بود! درختی که ریشه‌هاشو رو به آسمون گرفته بود و انگار دست‌های خودشو بلند کرده و به درگاه خالق متعال دعا، ناله، استغاثه، می‌کنه... اون درخت ماده بود سامی! چرا عقیم و ریشه کنش کردی؟» (رادی، ۳۹۱:۱۳۸۸). ماهرو داستانی ناتمام دارد، او با دیدن جنازه‌ی حلق‌آویز سامان شوری برای خلق کردن می‌گیرد و این خلق‌کردن داستانش را با خلق کردن نوزادی به طریقی ایهام گونه بیان می‌کند. «ماهرو: این دفعه باید اقرار کنم قصه من حال اومده سامی. جلا طراوت درد یک درد مخصوص، حس کردم دارم خلق می‌کنم، دارم نوزادی به دنیا میارم!». (رادی، ۴۰۴:۱۳۸۸).

اهرمی‌ترین عنصر مشترک و اتصال‌دهنده‌ی این چهار زن بارورشدن و مادری است

که هر چهار زن به‌گونه‌ی منحصر به خودشان و طبقه اجتماعی‌شان با آن دست و پنجه نرم می‌کنند. استعاره‌ی «مار سیاه» اشارتی است هوشمندانه به ناباروری و اتصال وهمگون این چهار زن... «در فرهنگ اساطیری ادیان مختلف، مار هم نماد شیطان و فریب خوردن حواست و هم نماد بارور کردن زنان نازاست. صفات بارور و باردار کردن این جانور زمینی که از مقتضیات سرنوشت قمری اوست، وجه اشتراک ماه و مار است که گاه با مار کاملاً همانند شده‌است» (دلخواه، ۴۴:۱۳۸۹). به نظر می‌رسد که رادی از نماد مار در وجوه مختلف استعاری آن استفاده کرده‌است، چرا که این جانور، از سویی برای «خانجون» یادآور مردان کله سیاه نمایشنامه است و از سویی دیگر نماد باروری زنان سترون آن است؛ زنانی که در دوره‌های مختلف تاریخی ایران همواره مورد ستم واقع شده‌اند و تلاش می‌کنند به نحوی جایگاه خود را در تاریخ بیابند (دلخواه، ۵۰:۱۳۸۹). در متون کلاسیک فارسی مار، «اژدها» است که سمبل‌های منفی مثل بدی، خطر، ناپاکی، اضطراب و دیوانگی است (تاواراتانی، ۷:۱۳۸۳).

«مار سیاه» در طول نمایشنامه برای هر چهار زن *خانمچه* و *مهتابی* به صورت کابوس‌گونه ظاهر می‌شود و سرانجام این کابوس در تابلوی آخر به حقیقت بدل می‌شود؛ خانجون مار سیاهی که نمادی از دردهای زنانه‌اش در طول تاریخی مردسالار است می‌زاید و آن را به شکل دختری با موهای طلایی می‌بیند و او را «خانمچه» می‌نامد. «خانمچه»، خانجون، لیلا، گلین و ماهرو است که زاده می‌شود و این رنج موروثی را در تسلسلی کابوس‌گونه از آن‌ها به میراث می‌برد.

«از همان صحنه‌های نخستین، خزیدن یک مار ناپیدا در لابه‌لای صفحات *خانمچه* و *مهتابی* (در لای برگ‌های سروهای نقره‌ای باغ سعادت‌آباد) احساس می‌شود، که رفته‌رفته این مار، چهره و نگاهش را بیشتر نمایان می‌سازد و در پایان به شکل کامل و زنده در دست‌های «خانجون» دیده می‌شود. «خانجون» از همان ابتدا صدای خزیدن مار را در لابه‌لای برگ‌ها احساس می‌کند» (دلخواه، ۴۵:۱۳۸۹).

سیمون دوبوار دو عامل عمده در بندگی زن در جامعه مردسالار را ازدواج و مادری می‌داند، وی نظام خانواده را به عنوان رکن مهم حیات اجتماعی رد می‌کند. «سیمون دوبوار نگاهی کاملا منفی به بارداری و مادری دارد. او معتقد است مردان با تقدیس و ارزش‌گذاری بارداری و مادری این نقش‌ها و مسئولیت‌ها را به زنان تحمیل می‌کنند و از سوی دیگر سعی می‌کنند با ترویج نظریه‌هایی در مورد «غریزه مادری» قبول مسئولیت‌های ناشی از مادری را برای زنان طبیعی جلوه کنند» (رودگر، ۱۲۴:۱۳۸۸). زن از طریق مادری سرنوشت فیزیولوژیک خود را به انجام می‌رساند، میل «طبیعی» او همین است، زیرا تمامی اورگانیسم او را به سوی دوام نوع جهت داده‌است (دوبوار، ۵۱۲:۱۳۸۰). کودک معادل معشوقه‌ای است که زن تسلیم مرد می‌کند و به زن تعلق ندارد، ولی مادر، در کودک، همان‌طورکه عاشق در محبوبه، نوعی کمال جسمانی می‌بیند، و این کمال را نه در استرداد، بلکه در سلطه می‌یابد؛ تمام چیزهایی که مرد در زن می‌جوید، زن در کودک تصرف می‌کند، یعنی دیگری را که در آن واحد طبیعت و ضمیر، طعمه او، همزاد او باشد. کودک تجسم بخش تمامی طبیعت است (دوبوار، ۵۱۴:۱۳۸۰). شاهد مثال این رویکرد لیلا است که بزرگ‌ترین خواسته زندگی‌اش دادن فرزندی به شوهر محبوبش شارل است. «لیلا: وقتی تو با چرب زبانی و دانه‌های

مروارید از افق نیمرنگ و آینده حرف می‌زنی، من به موجود مقدسی فکر می‌کنم... من یه شاهزاده به‌ات هدیه می‌کنم عزیزم» (رادی، ۳۴۸:۱۳۸۸).

تنها خواسته و طلب آموتی از گلین قبل از ازدواج، دادن یک بچه به اوست. «آموتی: ما فقط یه فینگیلی می‌خوایم که در خونه مونو واز کنه دیگه هیچی!» (رادی، ۳۶۵:۱۳۸۸). گلین که خود در آرزوی داشتن بچه است از بی‌تابی‌های آموتی برای بچه دار شدن به تنگ آمده است. «گلین: تو هم که همش دق کن! همش عقده کن! می‌ترسم آخرش داغ این بچه سلاتون بشه بیفته به خرخره‌ت» (رادی، ۳۷۰:۱۳۸۸). از آغاز نمایشنامه شاهد دردی در ران‌های خانجون هستیم که او را عاصی کرده‌است و در تابلوی آخر این درد تمام می‌شود و او یک مار می‌زاید. «خانجون: جنی؟ آدمی؟ نفرینی؟ هر کی هستی از توی من بیا بیرون... بیا منو نجات بده... پس چرا نمیای لعنتی؟ (رادی، ۴۱۰:۱۳۸۸).

نتیجه‌گیری

تعبیر سیمون دوبوار از زن در «موقعیت» نگاهی انتقادی در نظریه فمنیسیتی است که در آن زن بیشتر از آنکه هویت مستقل خود را شکل بدهد به عنوان جنس دوم و غیر اصل شناسایی می‌شود. این موقعیت و یا همان بستر تاریخی فرهنگی جامعه مولفه‌هایی را پوشش می‌دهد که در شخصیت‌پردازی نمایشنامه *خانمچه* و *مهتابی* به عنوان اثری واقعگرا بررسی شد... در «لیلا» نارسیسیسم ناشی از میل به تفویض شدن آشکار است. رادی علاوه بر آنکه در پرداخت شخصیت لیلا به عنوان زنی که خود را به شوهرش تفویض کرده بسیار دقیق و روانکاوانه عمل کرده‌است، با تاکید بر «خال هندی» و آرایش که موتیف تکرارشونده در هر تابلو و در طول نمایشنامه است شی شدن زن در جامعه مردسالار را دراماتیزه می‌کند.

سیمون دوبوار ذهنیت زن را از منظر «اعتقاد به خرافات و جادو» ناشی از وضعیت انفعالی او و تسلیم و اطاعتی می‌داند که در پی آن همواره در پی گرفتن حاجت از نیرویی برتر است. این اعتقاد به جادو در «گلین» و همچنین تفویض‌کردن خود به شوهر و کسب هویت از این راه جزء جدایی‌ناپذیر شخصیت اوست. زنان *خانمچه* و *مهتابی*، جنس دوم و کنش‌پذیر هستند. اعتراض به این کنش‌پذیر بودن و انفعال در «ماهرو» به عنوان شخصیتی معترض که نسبت به بقیه از سواد و آگاهی بیشتری برخوردار است رخ می‌دهد و او تجلی اعتراض واپس‌زده‌گی تمام این زنان است.

واپس‌زدگی ناشی از ناباروری، عنصر قالب نمایشنامه *خانمچه* و *مهتابی* است. تمنای مادر شدن جدایی‌ناپذیر وجودی در شخصیت این چهار زن است که از طریق رویا ـ کابوس‌هایشان در شخصیت محوری (خانجون) تجلی می‌یابد. زاییدن مار سیاه در تابلوی آخر توسط خانجون که آن را «خانمچه» می‌نامد نمادی از لیلا و گلین و ماهرو و سرخوردگی‌های آن‌هاست که چون زنانی در طول تاریخ مردسالار، تکثیر می‌شوند. کابوس ـ رویا و شبه زندگی، تعبیری که دوبوار در آن به مقوله‌ی زن در پایان زندگی می‌پردازد در خانجون قابل تطبیق است. رادی آشفتگی و اضطراب شخصیت خانجون را از طریق دیالوگ‌ها و تک‌گویی‌هایش دراماتیک می‌کند. رادی به عنوان نویسنده‌ای واقعگرا در ترسیم شخصیت زن در جامعه‌ای مردسالار و آسیب‌هایی که در طول تاریخ رفته‌رفته در هویت او مسکن می‌گزینند بسیار وفادار به واقعیت است. علاوه بر آن رادی با روانکاوی دقیق شخصیت زن در خانمچه و مهتابی نگاه انتقادی خود به این مقوله را بیان می‌دارد. پاسخی به سوال بنیادینی که در این پژوهش بدان پرداخته شد بدین‌شرح است: انگاره‌های فمینیستی سیمون دوبوار درباره زن در «موقعیت» در کتاب جنس دوم قابل تعمیم به واقعیت موجود در جوامع مردسالار و از این رهگذر متون واقعگرایانه و *خانمچه* و *مهتابی* است و اکبر رادی در ترسیم زن در جامعه مرد محور نه به این علت که متاثر از رویکرد فمینیستی باشد بلکه تنها به واسطه‌ی شخصیت‌پردازی واقعگرا و نگاهی منتقدانه و متعهد به جامعه‌اش بسیار موفق عمل کرده‌است.

منابع

ـ احمدزاده، پریسا. (۱۳۸۰) **نوعی ازهنر، نوعی از اندیشه: بررسی اجمالی زندگی، آثار و اعتقادات سیمون دوبووار: یقین‌های کاذب**. نشریه فرهنگ و هنر، شماره ۷، ص۴۵

ـ چرمشیر، محمد. (۱۳۷۷) **میراث زنده**. صحنه، شماره ۳، ص ۱۳ـ۱۱

ـ خزایی، حامد. (۱۳۸۵) **واکاوی اندیشه‌های سیمون دوبووار**. نشریه ادبیات و زبان‌ها، شماره ۲۳، ص ۱۷

ـ دلخواه، مسعود. (۱۳۸۹) **فضا، ساختار و شگردهای فنی**. مجموعه مقالات نخستین همایش رادی‌شناسی، ص۲۵

ـ دوبوار، سیمون. (۱۳۷۰) **جنس دوم**، ترجمه قاسم صغوی. جلد اول، چاپ سوم، تهران، انتشارات توس

ـ دوبووار، سیمون. (۱۳۸۰) **جنس دوم**، ترجمه قاسم صغوی. جلد دوم، چاپ سوم، تهران، انتشارات توس

ـ رادی، اکبر. (۱۳۷۹) **مکالمات**. چاپ اول، تهران، انتشارات ویستار

ـ رادی، اکبر. (۱۳۸۸) **روی صحنه آبی**. جلد چهارم، تهران، نشر قطره

ـ رودگر، نرجس. (۱۳۸۸) **تاریخچه نظریات گرایش‌ها نقد فمینیسم**. چاپ دوم، تهران، دفتر مطالعات و تحقیقات زنان

ـ طالبی، فرامرز. (۱۳۸۳) **شناختنامه اکبر رادی**. چاپ اول، تهران، نشر قطره

ـ عنقا، حمیده. (۱۳۹۰) **رادی‌شناسی**. مجموعه مقالات نخستین همایش رادی‌شناسی، تهران، نشر قطره

ـ ماسوری، شکوفه. (۱۳۸۶) **از رآلیسم تا جریان‌سیال‌ذهن (بررسی نمایشنامه‌های پلکان و خانمچه و مهتابی نوشته اکبر رادی)**. رهپویه هنر، شماره ۴، ص ۸

ـ مردیها، مرتضی. (۱۳۸۶) **فمینیسم و فلسفه اگزیستانسیالیسم**. نشریه علوم اجتماعی، مطالعات اجتماعی روان‌شناختی، شماره ۱۴، ص۱۹

ـ واراتانی، ناهوکو. (۱۳۸۳) **سمبل مار در متون کلاسیک ادبیات فارسی**. متن پژوهش ادبی، شماره ۲۱، ص ۳۴-۳۲

ـ Studying the Image of Iranian Woman in ***Khanoumche va Mahtabi*** Written by Akbar Radi, with Simone de Beauvoir's Feminist Existentialism Approach in *The Second Sex*

پی‌نوشت

1- The Second Sex
2- Feminist Existentialism
3- Other
4- Objects
5- Subject
6- Position
7- Self-Awareness
8- Activity
9 House Wife
10- Masochist Pleasure
11- Women's writing
12- Passive

تحلیل سطوح گفتمانی و جلوه‌های فراداستانی نمایشنامه‌ی «از پشت شیشه‌ها» اثر اکبر رادی (با رویکردی روایت‌شناسانه)

محمدجعفر یوسفیان‌کناری ■

پریسا سردشتی (نویسنده مسئول) ■

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۲/۰۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۱/۲۱

تحلیل سطوح گفتمانی و جلوه‌های فراداستانی نمایشنامه‌ی «از پشت شیشه‌ها» اثر اکبر رادی (با رویکردی روایت‌شناسانه)

محمدجعفر یوسفیان‌کناری دانشیار گروه ادبیات نمایشی،دانشگاه تربیت‌مدرس

پریسا سردشتی کارشناس ارشد ادبیات نمایشی،دانشگاه تربیت‌مدرس

چکیده

این مقاله قصد دارد الگوی روایتی نمایشنامه از پشت شیشه‌ها را از خلال جلوه‌های فراداستانی متن که در ادبیات پسامدرن رایج شده‌است، مورد خوانش قرار دهد. فراداستان در ادبیات پسامدرنیستی شکلی از تلاش برای یادآوری این امر است که چگونه در عصر حاضر ساحت‌های دوگانه در هم ادغام شده‌اند و مرز چیزها دیگر به سادگی قابل تشخیص نیست. مقاله‌ی حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی سعی‌کرده‌است با بررسی ویژگی‌های فراداستان، در نمایشنامه‌ی *از پشت شیشه‌ها* نشان دهد چگونه نمایشنامه توانسته است به کمک این امکانات، از معنای سطحی و ظاهری‌اش عبور کند و یک ایده‌ی مرکزی را بسط دهد. درواقع اثر اکبر رادی بدون استفاده از شکل‌های رایج فراداستان‌ها پیشنهادهایی در قالب یک اثر فراداستانی ارائه می‌کند. این اثر با نمایش فرایند خلق شدن یک نمایشنامه، بازی حضور فعال نویسنده در متن، آشکارکردن صناعت نوشتن در اثر، سطوح روایتی درهم‌تنیده که یادآور درهم‌تنیدگی و ادغام ساحت‌های دوگانه است و در نهایت راوی چند پاره‌ای در نقش‌های متفاوت داستانی، تجربه‌ی متفاوتی از روایتگری را پیش روی خواننده قرارمی‌دهد، مفهوم «واقعیت» و «تخیل» را در هم ادغام می‌کند و در جهت عمیق‌ترشدن مفهوم مرکزی‌اش می‌کوشد.

واژگان کلیدی: فراداستان، واقعیت، نمایشنامه‌های ایرانی، نمایشنامه‌ی ***از پشت شیشه‌ها***، سطوح روایتی، اکبر رادی

درآمد

فراداستان شکلی از انواع داستان است که در حوزه‌ی ادبیات پسامدرنیستی سعی می‌کند تصور رایج از مفهوم «واقعیت» را برهم بزند. بدین‌منظور فراداستان‌ها به شکلی خودآگاه واقعیت تصنعی بودن خود را آشکار می‌کنند و ارجاع داستان به واقعیت را دچار اختلال می‌کنند تا بر این حقیقت اصرار ورزیده باشند که چگونه در دنیای پسامدرنیستی ساحت‌های متفاوتی چون خیال و واقعیت در هم ادغام شده‌اند. اگرچه فراداستان به علت اعتراف به داستان بودنش به ظاهر گویی شکلی ساده و بی‌دردسر از داستان‌نویسی است که حاکی از مرگ رمان در زمانه‌ی حاضر است، منتقدان معتقدند که فراداستان به شکلی خودآگاه مدام واقعیت تصنعی بودن خود و ارجاع داستان به واقعیت را دچار اختلال می‌کند. شکل‌های مختلف فراداستان نشان می‌دهد که فراداستان صرفا به شکل‌های ساده‌ای که مدام شخصیت یا راوی اعتراف به برساخته و داستانی بودنش می‌کند و خواننده نباید به او اعتماد کند، محدود نمی‌شود و با ایجاد پیچیدگی درون ساختار روایتش سعی می‌کند پیچیدگی واقعیت در عصر حاضر را به نمایش بگذارد. حتی در برخی موارد این پیچیدگی تا حدیست که به سختی تن به دسته‌بندی‌های تحلیل‌گران می‌دهد. درواقع اگرچه بیشترین شکل خودآگاهی که مدنظر فراداستان است به‌واسطه‌ی اعلام حضور راوی و شخصیت‌ها در چارچوبی داستانی خودش را آشکار می‌کند. اما این تمام شکل روایت‌های فراداستانی نیست. حتی اگر اثر وارد گفت‌وگوی مستقیم با خواننده نشود، به شکل‌های متفاوتی می‌تواند این خودآگاهی از داستان بودگی‌اش را به او القا کند. برای مثال آثاری که در آن‌ها راوی یا یکی از شخصیت‌ها کنش نوشتن را انجام می‌دهد یا آثاری که مسئله‌ی اصلی راوی و یا مسئله‌ی مرکزی داستان نوشتن و خلق‌کردن است ـ که نویسنده نیز همواره در آن ناکام می‌ماند ـ و به‌طور کلی هرگاه رابطه‌ی روایت داستانی ـ واقعیت، به موضوع آشکار بحث بدل شود، شکلی از روایت‌های فراداستانی خلق شده‌است که خودآگاهی خود را در لایه‌های زیرین‌تری به نمایش می‌گذارد. از این مقاله براساس بررسی‌هایی که پیرامون مفهوم فراداستان انجام شده‌است چنین برمی‌آید که نمایشنامه‌ی ***از پشت شیشه‌ها*** توانسته بدون استفاده از شکل‌های کلیشه‌ای فراداستان، درهم‌تنیدگی پیچیده‌ای از ساحت‌های متفاوت ایجاد کند که به سختی قابل دسته‌بندی و ارائه در قالبی مشخص است. دور تسلسلی که مدام از پایان به آغاز و از آغاز به پایان می‌رسد، به‌واسطه‌ی جایگاه پیچیده و چند تکه‌ی راوی، کنشی که راوی در هر سه جایگاه اشغال کرده را در اثر پی می‌گیرد؛ هم در جایگاه نمایشنامه‌نویس، هم راوی و هم شخصیت درون دنیای داستانی نمایشنامه؛ ـ شخصیت بامداد در هر سه سطح روایتی نویسنده است ـ و آشکارکردن صناعت نوشتن که عمل نویسندگی را مدام در کانون توجه خواننده نگاه می‌دارد، اجازه نمی‌دهد که این ساحت‌ها به راحتی از یکدیگر قابل تفکیک باشند. به همین واسطه مفهوم «واقعیت» برای خواننده همواره امری نامتعین باقی می‌ماند که هیچ قطعیتی ندارد و اساسا تسلط بر آن امری ناممکن است.

پیشینه‌ی پژوهش: واقعیت در ادبیات پست‌مدرنیسم

از اوایل قرن هجدهم تا امروز دامنه‌ی گسترده‌ی مباحث نقد و تحلیل ادبی، مناقشاتی

را نشان می‌دهد که سعی‌کرده‌اند جایگاه واقعیت در رمان را تئوریزه کنند. واقعیت در رمان‌های رئالیستی مشخصه‌ای‌ست که تلاش شده‌است به شکلی خدشه‌ناپذیر و جزء به جزء به تصویر درآید. تلاشی برای نشان دادن تجربه‌ای ملموس و فردی و نزدیک به واقعیت بیرون «که لحظه به لحظه تجربه‌ی فرد را پیش می‌برد و همه چیز به صورت حوزه‌ای جسمانی و قابل لمس درمی‌آید که اشیا و جزییات آن کامل به تصویر درمی‌آیند» (محبی، ناظرزاده، ۱۳۹۰:۱۴۸ـ۱۲۷). در این آثار یگانه هدف نویسنده همذات‌پنداری هر چه بیشتر خواننده با واقعیت بیرون از رمان‌ها و داستان‌هاست تا نشان دهد واقعیت امری یگانه، مسجل و خدشه‌ناپذیر است. تکنیک‌هایی در روایت برای ایجاد توهمی بی‌وقفه و قهقرایی نیز به همین دلیل مشخص است. «در واقع‌گرایی قرن نوزدهم فرم‌های مختلف داستان نشأت گرفته از باوری مستحکم به جهانی تاریخی است که به شکلی عام و به صورت عینی وجود دارد» (وُ، ۱۳۹۰:۱۵) «در این‌گونه رمان‌ها خواننده مدام ناباوری خود را به حالت تعلیق درمی‌آورد و به‌واسطه‌ی سرکوب دانش خود از اینکه آنچه می‌خواند واقعی نیست، میزان لذت خود را ارتقا می‌دهد» (همان). صناعت بازگویی به‌واسطه‌ی راوی دانای کل که اکثر رمان‌های رئالیستی از آن بهره می‌جستند حکایت از این امر داشت که آنچه گفته می‌شود بدون هیچ شکافی بر واقعیت بیرونی منطبق است. رفته رفته جهان مدرن شکلی از واقعیت را پیش روی انسان‌ها قرارداد که بیش از اینکه وابسته به دنیای عینیات باشد، در گرو خوانش ذهن بود. تحولاتی در حوزه‌ی مفهوم زمان و کشف واقعیت‌های پنهان تحت سیطره‌ی ناخودآگاه توسط فروید و شکل‌گیری مفهوم روانکاوی، این واقعیت را عیان می‌کرد که «ذهنیت انسان واجد ماهیتی چندگانه است» (دیچز، استلوردی، ۱۳۸۶:۱۰۹) ازاین‌رو واقعیت به امری تکه پاره تبدیل شد که برای دست‌یابی به تمام وجوهش راهی جز سفر به دنیای ذهن افراد نبود. مدرنیست‌ها معتقد بودند «با کاوش در ذهن انسان‌ها می‌توان به همه چیز درباره‌ی آن‌ها پی‌برد بدون اینکه لازم باشد منتظر توالی تقویمی زمان باشیم» (همان، ۱۰۹). بدین‌منظور نویسندگان در ساختار روایت آثارشان با توسل به صناعاتی چون سیلان ذهن و تک‌گویی درونی، راهی به ذهن شخصیت‌هایشان گشودند و با حذف راوی همه‌دان و ایجاد شکلی از بی‌واسطگی روایی، جهان روانی انسان‌ها را به تصویر کشیدند. پسامدرنیست‌ها برخلاف اسلاف مدرنیست‌شان بر این اعتقادند که زبان در مقام واسطه‌ی معنا، خود همواره نقش یک حائل را ایفا می‌کند. پیش از آن‌ها درواقع تصور بر این بود که با مقرر کردن معنی برای عالم هستی، می‌توان بر آن مسلط شد. «پست‌مدرنیست‌ها معتقدند که مدرنیست‌ها به رغم همه‌ی بدعت‌ها و پیچیدگی آثارشان این امید کاذب را به‌وجود می‌آورند که می‌توان ذهن انسان را با عالم هستی مانوس کرد» (لاج، ۱۳۸۶:۱۵۵) پست‌مدرنیسم از طریق مسئله‌دار کردن مفهوم واقعیت بر آن است تا نشان دهد واقعیت امری نیست که داده‌شود یا بدیهی باشد بلکه واقعیت چیزیست که ساخته می‌شود. به عبارت دیگر «جهانی از حقایق و بدیهیات جاودان وجود ندارد بلکه ما با مجموعه‌ای از برساخته‌ها یا تفاسیر، امور مصنوع و ساختارهای موقتی روبه‌رو هستیم» (وُ، ۱۳۹۰:۱۵). بدین‌منظور روایت در رمان‌های پسامدرن نه به منظور بازنمایی واقعیتی مسجل و یگانه، بلکه با هدف نشان دادن ماهیت گفتمانی[1] هرگونه تلاش برای بازنمایی واقعیت، خود روایتگری را به منزله‌ی موضوعی مسئله‌ساز در کانون توجه قرار می‌دهند؛ «این دیدگاه که

«حضور» و هیچ حقیقت بیرونی که بتوان با آن صحت‌سنجی یا انسجام بخشی کرد، وجود ندارد بلکه تنها «خود ـ بازتابی» وجود دارد»[۲] (هاچن، ۱۱۹:۱۹۸۹).

فراداستان[۳]

«فراداستان» نامی است که به یکی از انواع داستان‌های پسامدرن داده می‌شود. «اصطلاح فراداستان را نخستین بار ویلیام گس[۴] (رمان‌نویس و منتقد آمریکایی) در سال ۱۹۷۰در یکی از مقالاتش به کار برد» (پاینده، ۷۲:۱۳۸۸). اما برای اولین بار در سال۱۹۸۴ مفهوم فراداستان را پاتریشیا و در میان منتقدان رواج داد. از نظر او فراداستان درواقع به شکلی از داستان و یا رمان گفته می‌شود که ماهیت خیالی و بازنمودی خود را آشکار می‌سازد و از این طریق، واقعیت را مسئله‌دار می‌کند. «فراداستان به شکلی خودآگاه و نظام‌مند خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را در مورد رابطه‌ی میان داستان و واقعیت مطرح کند» (وُ، ۸:۱۳۹۰). درواقع فراداستان دیگر تلاشی هرچند پیچیده به منظور ارائه‌ی واقعیت نیست بلکه خود تمام داستان است. آثار فراداستانی مدام مسئله‌ی روایتگری و داستان بودگی خود را چه از طریق اعتراف راوی به این امر، چه از طریق شخصیت‌هایی که بر علیه جایگاه خود در داستان می‌شورند و یا با توسل به هر امکانی در ساختار روایت که بتواند تصنعی بودن خود را مدام پیش چشمان خواننده به نمایش بگذارد، در معرض دید خواننده قرار می‌دهند... فراداستان به‌واسطه همین امکانات «تنشی بین تلاش برای ایجاد پندار واقعیت و آشکارکردن ماهیت غیرواقعی آن پندار است» (پاینده، ۵۳:۱۳۹۰). پاتریشیا وُ اشاره می‌کند که در فراداستان چگونه رمزگان روایی، عوالم به‌ظاهر واقعی یا خیالی را به‌عنوان عوالم طبیعی عرضه می‌کند (وُ، ۱۸۲:۱۳۸۳). فراداستان مدام این ایده را زنده می‌کند که چطور واقعیت از داستان پیروی می‌کند و به همان میزان که داستان برساخته‌ی چارچوب‌ها و تکنیک‌هاست، واقعیت نیز بدین‌گونه است. به گفته‌ی جان بارت[۵] داستان‌هایی که در آن‌ها شخصیت‌ها داستان را روایت می‌کنند، بخشی از الگویی است که ما طبق آن زندگی می‌کنیم؛ خیالی بودن محتمل جهان خارج. و از این طریق به ما می‌آموزند واقعیتی که هر روز در آن زندگی می‌کنیم به شکلی داستانی و مشابه «نوشته» شده‌است. به بیان گافمن[۶] «خود، موجود زنده‌ای با مکانی خاص نیست که سرنوشت نهایی‌اش متولد شدن، به بلوغ رسیدن و مردن باشد بلکه یک تاثیر نمایشی است که به شکلی مبهم از یک صحنه‌ی اجرا منتج می‌گردد» (گافمن، ۲:۱۳۹۲).

«تقابل میان واقعیت و خیال، حقیقت و افسانه، راوی و خواننده، سایه افکندن تلاش نویسنده برای بازنمایی بر متن، اثبات داستان بودن متن از طریق ساختار روایی، القای این نکته به خواننده که او نیز جزیی از روند خوانش است، احیا نقش نویسنده و... تکنیک‌هایی هستند که فراداستان به منظور القا اهدافش از آن سود می‌جوید» (منتخبی، ۸۴:۱۳۸۷ـ۶۹).

آثار فراداستانی اغلب دارای وجوه مشخص و مباحث اصلی هستند که در ادامه به آن‌ها پرداخته می‌شود.

جلوه‌های فراداستانی متن:

۱ـ مضمون فراداستانی نمایشنامه: جست‌وجوی واقعیت؛ عدم ارتباط با جهان خارج

«فراداستان تبدیل رابطه‌ی داستان ـ واقعیت به موضوع آشکار بحث خود است» (مارتین، ۱۳۸۶:۱۳۵). در حقیقت در آثار فراداستانی مفهوم واقعیت محل نزاع و درگیری شخصیت‌ها می‌شود درحالی‌که در آثار رئالیستی واقعیت امری مسجل و خدشه‌ناپذیر است که همه چیز بر مبنای آن سنجیده می‌شود. به همین دلیل عمده نیز هست که درسطح داستانی، اغلب آثار فراداستانی شخصیتی دارند که درگیر تلاشی بی‌انتها برای دست‌یابی به واقعیت است تا آن را برای مخاطبان و دیگر شخصیت‌ها به مفهومی مناقشه‌برانگیز تبدیل کند.

نمایشنامه‌ی ***از پشت شیشه‌ها (۱۳۸۷)*** در نگاه اول معنای ظاهری غالب و ایدئولوژیکی به ذهن متبادر می‌کند. نمایشنامه چهار شخصیت اصلی دارد: «بامداد» که نویسنده است. «مریم»، همسر بامداد است. «خانم»، همکار مریم و «آقا»، شوهر خانم. «بامداد» در حال نوشتن نمایشنامه‌ای‌ست. او شخصیتی منزوی است که از هرگونه روابط اجتماعی دوری می‌گزیند. «مریم» اما زنی سرزنده است و حتی گاه خواهان روابط اجتماعی گسترده و رفاه و تجملات بسیار. در مقابل این زوج، زوج خانم و آقا هستند. این زوج، در طول نمایش ـ بازه طولانی سی ساله‌ی زندگی مریم و بامداد ـ پله‌های ترقی را یک به یک طی می‌کنند و در همین حین از زاویه‌ی دید بامداد ما آن‌ها را مگسانی وزوزکنان می‌بینیم که هیچ ارزشی ندارند. زاویه‌ی دید بامداد در طول نمایشنامه فضای مسلط و غالب است. این حاکمیت نگاه باعث می‌شود مخاطب همواره با داوری علیه شخصیت خانم و آقا به عنوان اشخاصی بی‌خاصیت و پول‌پرست و از خودراضی مواجه شود که مدام به فکر منافع شخصی هستند. از یک منظر نمایشنامه می‌کوشد نقد تازه به‌دوران رسیده‌های بی‌مصرفی را به نمایش بگذارد که هیچ حدی از تفکر و انسانیت در آن‌ها وجود ندارد. به این موارد این را هم اضافه کنید که «بامداد» قشری را نمایندگی می‌کند که در مقابل افرادی مثل خانم و آقا منزوی شده‌اند، درک نمی‌شوند و تنها مانده‌اند یا به عبارت درست‌تر، تنهایی را برگزیده‌اند. از نگاه خانم و آقا امثال بامداد افراد بی‌ارزشی هستند که ناامیدی و افسردگی را به جامعه القا می‌کنند. «مریم» نیز در این الاکلنگ گاه به سمت «بامداد» می‌رود و سعی می‌کند با دنیای ذهنی او همراه شود و گاه به سمت خانم و آقا می‌رود و حسرت زندگی آن‌ها را می‌خورد. یک حرکت سرگردان که درواقع دلالتمندانه، توده‌ی مردم را نمایندگی می‌کند که گاه به این سمت و گاه به آن سمت متمایل می‌شوند و در نهایت می‌شوند یکی مثل خانم و آقا؛ آنچنانکه در صحنه‌ی پایانی نمایشنامه، مریم با شنیدن اولین کلمات نمایشنامه‌ی بامداد در جایش خوابش می‌برد و بامداد در تنهایی طولانی خود آهی بلند سرمی‌دهد. از این منظر نمایشنامه سعی کرده‌است جهان بامداد و جهان زوج خانم و آقا را در تقابل با یکدیگر قراردهد و با ایجاد حسی از داوری در مخاطب یکی را بر دیگری برتری بخشد ـ منظر دید بامداد بر جهان خانم و آقا ـ اگر از سطوح روایتی نمایشنامه و نقشی که بامداد در آن برعهده دارد، به سادگی عبور کنیم، می‌توان به این قضاوت ساده تن داد و نمایشنامه را تقلیل‌گرایانه شکلی از جهان‌بینی چپ‌گرا پنداشت که سعی‌کرده‌است در یک نظام دویتی جایگاهی ارزش‌گذارانه

و قضاوت‌گر به متن بدهد. اما از منظر دیگر شخصیت بامداد در مفهوم واقعیت مدام دچار تردید و نقصان می‌شود. این نگاه بامداد که سعی می‌کند جهان خودش را بشناسد و واقعیت آن را تردیدناپذیر جلوه‌گر کند، در تقابل با نگاه زوج خانم و آقا مدام دچار تزلزل می‌شود و مسئله‌ی واقعیت برای بامداد مسئله‌ای مناقشه برانگیز و محل پرسش می‌شود.

«بامداد: مدتیه که یه چیزی مثل زهر، مثل کابوس تو خونم می‌گرده و من هنوز نتونستم یه نیشتری بهش بزنم و خودمو از چنگش خلاص کنم... وقتی حس می‌کنم فرصت کوتاهی در پیش دارم... وقتی فکر می‌کنم باید سال‌ها این گوشه بنشینم و به یه نقطه‌ی مبهم خیره بشم...

مریم: تو برای چی عجله می‌کنی؟

بامداد: برای اینکه ثبت بشه... درواقع من می‌خوام زندگی خودمو مثل اجساد فراعنه مومیایی کنم

مریم: مومیایی؟

بامداد: برای اینکه بمونه. برای آینده بمونه» (رادی، ۱۳۸۷:۱۸ـ۱۷).

«بامداد: بالاخره منم باید حضور خودمو در مقابل شما اعلام کنم قربان!

آقا: من نمی‌دونم بالاخره یکی‌مون اشتباه می‌کنیم با عرض شرمساری» (همان، ۵۵ـ۵۴).

«آقا و خانم از در راست بیرون می‌روند. بامداد می‌نشیند و بعد از درنگی شروع می‌کند به نوشتن. می‌نویسد، خط می‌زند، می‌خواند و ادامه می‌دهد و دوباره به نوشتن ادامه می‌دهد...» (همان: ۶۰).

تلاش بامداد برای ثبت دنیای خودش شاید آگاهی به این امر باشد که آنچه او می‌خواهد چیزی ثابت، پایدار و قطعی نیست، پس لازم است که همچون مومیایی آن را حفظ کند. این امر حاکی از فضای تردیدیست که او را برآن می‌دارد دنیایش را ثبت کند. ترس و تلاش بامداد شاید این باشد که مبادا واقعیتی که او برایش می‌جنگد، به سادگی فراموش شود. پس او سعی می‌کند بنویسد. بر همین مبنا تضاد و کشمکش درونی بامداد بر این حقیقت استوار است که ضمیر او دچار چالشی عمیق با مفهوم واقعیت شده‌است. متون فراداستانی نیز در مرحله‌ی نخست و پیش از هر چیزی اغلب سرخوردگی‌ای را مضمون خویش می‌گیرند که ناشی از تلاش برای مرتبط ساختن ذهن به جهان خارج است (وُ، ۱۳۹۰). شخصیت بامداد نیز گویی از ارتباط با جهان خارج عاجز است. او هرگز از خانه بیرون نمی‌رود و دنیای او منحصر به چیزیست که می‌نویسد.

تلاش و تردید بامداد برای فهمیدن حقیقت و ثبت آن و در نهایت ناکامی او، این نگاه فراداستانی را که جست‌وجو برای یافتن واقعیتی مسجل و معنادار در عالم هستی محکوم به شکست است، دراماتیزه می‌کند. بامداد نیز مانند اغلب قهرمان‌های این نوع داستان‌ها شکست خورده و سرخورده نه تنها از ثبت واقعیت همواره ناتوان از ارتباط با آن است گویی پشت این دیوارها چیزی وجود ندارد.

۲ـ عدم قطعیت: بازی جایگاه فعال نویسنده در متن؛ سطوح روایت در نمایشنامه

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار فراداستانی درنوردیدن توهم مخاطب است تا همواره

به او یادآوری کند در حال خواندن یک متن داستانی است. این آثار سعی می‌کنند توانایی مخاطب برای مرز قائل‌شدن میان جهان داستانی و واقعیت را مخدوش کنند. یکی از مهم‌ترین تکنیک‌ها در روایت‌های فراداستانی برای ایجاد همین امر، تکنیک داستان در داستان است یا نویسنده‌ای که قصد نوشتن داستانی را دارد. سطوح روایتی لایه‌لایه و تودرتو و درهم‌تنیدگی خیال و واقعیت به نحوی کاربردی، مدام این نکته را یادآور می‌شود که چطور هنر و زندگی بر مرزهای یکدیگر قرار می‌گیرند و توانایی خواننده را برای مرزبندی میان «درون چارچوب» داستان و «بیرون چارچوب» از او سلب می‌کنند. این تکنیک به‌واسطه‌ی درهم تنیدگی‌اش، جایگاه راوی، شخصیت‌ها و دیگر عناصر داستانی را نیز به چالش می‌کشد و مخاطب هرگز فراموش نمی‌کند در حال خواندن داستانی است که سابق بر این تلاشی بوده‌است از دست‌اندرکاران همین امر، برای برساخته‌شدنش. «اثر دارای دو سطح ارتباطی است، سطح نخست ارتباط نویسنده و مخاطب و سطح ثانی به رویارویی شخصیت‌های نمایشی تعلق دارد، آثار فراداستانی تلاش می‌کند از این مرزها عبور کند. در این آثار رویارویی شخصیت و مخاطب بسیار دیده می‌شود» (یوسفیان‌کناری، قلی‌پور، ۱۳۹۵:۲۶۷ـ۲۳۹).

«نمایشنامه در دل نمایشنامه به نمایشنامه‌نویس کمک می‌کند که موتیف مرکزی‌اش را تقویت کرده، وسعت و عمق ببخشد. این تکنیک ابزاری معتبر است برای اینکه مخاطب را وادار کند پیرامون داستان‌بودگی زندگی و واقعیت بودن داستان اندیشه کند...»[۷] (زوزایا ۱۹۸۲:۱۸۹).

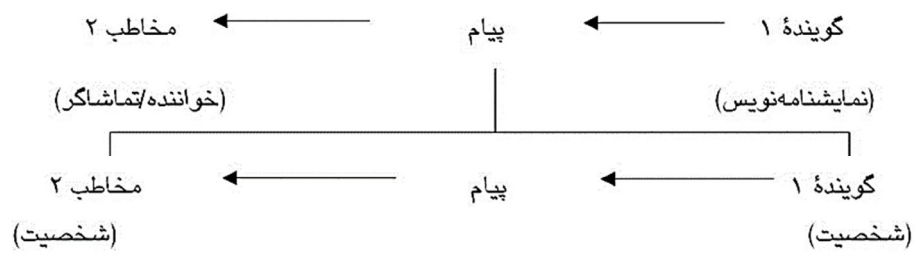
این عدم قطعیت و تنش‌آلود شدن رابطه‌ی خیال و واقعیت به واسطه‌ی بازی حضور فعال نویسنده در سطوح روایت، منجر به شکلی از خودبازتابندگی و درهم‌تنیدگی روایی می‌شود. «این شکل عدم تناهی متن‌هایی که در متون دیگر در هم‌تنیده‌اند، رابطه‌ی ناسازه‌گون «امر درون چارچوب» و «امر بیرون چارچوب» را نشان می‌دهد. در نهایت تمایزی میان «امر درون چارچوب» و «امر بیرون چارچوب» وجود ندارد» (وُ، ۱۳۹۰:۴۸). بدین‌واسطه در یک اثر فراداستانی در نهایت فهم این موضوع ناممکن است که کجا یک چارچوب به پایان می‌رسد و چارچوبی دیگر آغاز می‌شود. درواقع داستان در داستان تکنیکی است که سطوح روایت‌های یک داستان را در هم می‌تند و امکانات وسیعی را برای برهم زدن ساحت‌های دوگانه و مرزبندی‌های دقیق ایجاد می‌کند.

راه‌کار نمایشنامه در نمایشنامه علاوه بر اینکه امکانات تکنیک داستان در داستان را مهیا می‌کند، خود به‌واسطه‌ی وجود امکان نمایشی بودن در ساختار روایتش می‌تواند درهم‌تنیدگی گسترده‌تری در روایت ایجاد کند. مکین تایر[۸] در کتاب ***زاویه‌ی دید در نمایشنامه***[۹] برمبنای الگوی پیشنهادی ساختار گفتمانی نمایشنامه‌ی میک شورت[۱۰] این درهم‌تنیدگی را با ارائه‌ی الگوی سطوح روایتی نمایشنامه به نمایش می‌گذارد.

مک اینتایر به نقل از شورت درکتابش می‌نویسد:

«ساختار گفتمانی متعارف یک متن دراماتیک (چیزی که او سبک گفتمان می‌نامد) از دو سطح ساخته‌شده‌است. بالاترین سطح عبارت است از یک فرستنده (نمایشنامه‌نویس) که پیامی را به یک مخاطب (خواننده/ شنونده) ارائه می‌دهد. درون این سطح، سطح دومی جاسازی شده‌است شامل شخصیت‌هایی که هر کدام

درون جهان داستانی نمایشنامه شناخته می‌شوند. او الگوی هندسی ساختار گفتمانی نمایشنامه را این‌گونه ترسیم می‌کند:



تصویر ۱. ساختار گفتمانی متن دراماتیک (مکین‌تایر، ۲۰۰۶:۶ـ۵)[11]

مکین تایر معتقد است که تمام نمایشنامه‌ها از نمودار بالا پیروی نمی‌کنند بلکه بعضی از آن‌ها دارای سطوح پیچیده‌تری هستند و به کمک آنچه موضوع روایت‌گری انتخاب می‌کند به سطوح پایین‌تری انتقال پیدا می‌کنند. او مثالی از نمایشنامه‌ای بنام ***زن در وَن***[12] می‌آورد که در آن شخصیتی نویسنده در حال بازنویسی خاطراتش از زنی میانسال است که در یک ون، روبه‌روی خانه‌ی او زندگی می‌کند. انتخاب شخصیت نویسنده و کنش نوشتن او در نمایشنامه، کمک می‌کند که اثرلایه‌های پیچیده‌تری از روایت داشته‌باشد.

در حقیقت نمایشنامه‌ی ***از پشت شیشه‌ها*** به‌واسطه‌ی انتخاب این فرم روایتی مضمون فراداستانی‌اش را همراهی و تقویت می‌کند؛ نویسنده‌ای که در حال نوشتن است. به عبارتی اثر سعی‌کرده‌است نمایشنامه‌ای را در فرایند خلق شدن به نمایش بگذارد. نویسندگی «بامداد» و بازسازی عمل نوشتن علاوه بر اینکه موتیفی فراداستانی است و متن‌ها مکررا با استفاده از آن تصنعی بودن دنیای داستان را به خواننده یادآور می‌شوند، فهم این مطلب را نیز ممکن می‌سازد که هر نویسنده، خواننده‌ی متن خود نیز هست. این نکته بیانگر یک بینش در متن است؛ اینکه تقابل‌های به کار رفته برای تعبیر معنای یک متن به مانند بیرون ـ درون، نشانه ـ معنا، مشاهده‌گر ـ مشاهده‌شونده، فاعل ـ مفعول و... تبدیل به ترکیبی ناهمگون از این متضادها می‌شوند که خوانش معنادار اثر را با اختلال مواجه می‌کند و عدم قطعیتی در متن پدیدار می‌شود. خود بامداد در نهایت خواننده‌ی متن خود است. نویسنده-خواننده‌ای که خود نیز در فرایند یافتن و انتقال معنی ناکام می‌ماند.

«... بامداد پکی می‌کشد. سرفه می‌کند، سیگار را به لبه‌ی زیر سیگاری می‌گذارد و شمرده و لرزان شروع می‌کند به خواندن.

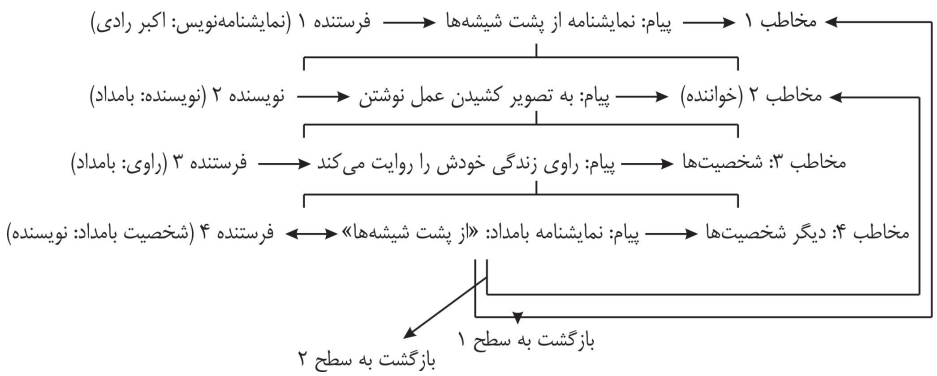
... ناگهان صدایش بند می‌آید؛ درحالی‌که لبانش می‌جنبد. مریم همان‌طورکه دستش را زیر چانه‌اش گذاشته آهسته چرت می‌زند. نور، نور غروب است» (رادی، ۱۳۸۷:۸۳ـ۸۲).

بامداد در ناکامی انتقال معنایی که تمام طول نمایشنامه برایش تلاش کرده صدایش شنیده نمی‌شود و نور، نور غروب است.

براساس الگو سطوح روایتی نمایشنامه ***از پشت شیشه‌ها*** را می‌توان این‌گونه بیان

کرد: نویسنده‌ای (اکبر رادی)نمایشنامه‌ای نوشته‌است. نمایشنامه‌ی او داستان زندگی نویسنده‌ای‌ست (بامداد)که سعی‌می‌کند نمایشنامه‌ای بنویسد و در این میان با همسر و دوستان همسرش تعاملاتی دارد که او را سرخورده می‌کند. او (بامداد)در نمایشنامه‌اش داستان زندگی نویسنده‌ای ـ خودش ـ را می‌نویسد که در تعاملاتش با جامعه‌ی اطرافش (زن و دوستان زنش) دچار سرخوردگی است.

بدین‌ترتیب بازی نمایشنامه‌نویسی که دارد نمایشنامه‌ای می‌نویسد تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد.



تصویر ۲. ساختار گفتمانی نمایشنامه *از پشت شیشه‌ها* براساس الگوی مکین تایر

سطح یک درواقع بالاترین سطح نمایشنامه است که نمایشنامه‌نویس ـ اکبر رادی ـ پیامی را به خواننده می‌**دهد** و این پیام درواقع خود نمایشنامه ـ ***از پشت شیشه‌ها***ـ و تعامل نویسنده و خواننده در دنیای واقعی است. درون این سطح، سطح دومی جاسازی شده‌است که مربوط به نویسنده‌ی دوم درون نمایشنامه است. این نویسنده‌ی دوم یعنی بامداد شخصیتی درون نمایشنامه‌ی اکبر رادی‌ست که نویسنده‌ای در حال نوشتن نمایشنامه است. از این رو پیام سطح دو، تصویر کردن عمل «نوشتن» توسط شخصیت بامداد یا بازسازی سطح ۱، درون نمایشنامه‌ی اکبر رادی‌ست.

سطح ۳ در حقیقت زندگی بامداد و حوادث پیرامون اوست که در سطح ۲ جاسازی شده‌است. از این منظر بامداد راوی زندگی خودش است. راوی بودن بامداد در سطح ۳ از آنجایی آشکار می‌شود که او به‌واسطه‌ی صداهایی درون اثر، خودش را از متن نمایشنامه جدا می‌کند و چیزهایی درباره‌ی حوادث پیرامونش می‌گوید. این صدا گاه با تفسیر حالات خودش و گاه با خطاب قراردادن خودش به عنوان اول شخص مفرد این واقعیت را آشکار می‌کند:

«(صدای مریم بریده می‌شود اما همچنان لبانش می‌جنبد.)

صدا: این مثل فوران یک چاه نفت است. آرام و سپس پرخروش فواره می‌زند و فضا را تا دوردست آلوده می‌کند...» (رادی، ۱۵:۱۳۸۷).

«(... آقا ضمن خواندن روزنامه با دستمال کله‌اش را پاک می‌کند.)

صدا: مهمان‌ها در دو سمت نشسته‌اند. مرد مکیده و کوچک است. روزنامه می‌خواند. زن اقتدار بیشتری دارد. با دقت و وسواس به دور و برش نگاه می‌کند. در خطوط چهره‌اش کراهت نامحسوسی موج می‌زند. به نظر می‌رسد از بوی سیگار من ناراحت است» (همان: ۲۴).

سطح ۴ نیز راوی ـ بامداد ـ درون نمایشنامه‌ای که خودش می‌نویسد در حقیقت شخصیتی نمایشی است که باز هم نمایشنامه‌نویس است.

نمایشنامه از دو توضیح صحنه‌ی مجزا تشکیل شده‌است. توضیح صحنه‌ی آغازین که چنین به نظرمی‌آید از نویسنده‌ی سطح ۲ و توضیح صحنه‌ی دیگر از نویسنده‌ی سطح ۴ است. درواقع به‌واسطه‌ی توضیح صحنه‌های مجزا می‌توان به این نکته پی‌برد که پیام سطح ۴ یا همان نمایشنامه‌ی بامداد، در یک سطح کلی‌تر همان نمایشنامه‌ی ***از پشت شیشه‌ها*** است.

«مریم با لبخند مودبی از در راست خارج می‌شود. سکوت. آقا روزنامه می‌خواند. خانم با دقت و کمی وسواس به دور و بر نگاه می‌کند. در خطوط چهره‌اش کراهت نامحسوسی موج می‌زند. بامداد سیگار دود می‌کند. بعد از کمی خانم دستمالی بیرون می‌آورد و دماغ خودش را می‌گیرد. آقا ضمن خواندن روزنامه با دستمال عرق کله‌اش را پاک می‌کند.

صدا: مهمان‌ها در دو سمت نشسته‌اند؛ مرد مکیده و کوچک است، روزنامه می‌خواند. اما زن اقتدار بیشتری دارد. با دقت و وسواس به دورو برش نگاه می‌کند. در خطوط چهره‌اش کراهت نامحسوسی موج می‌زند. دماغش را به صدای بلند می‌گیرد. به نظر می‌رسد از بوی سیگار من ناراحت است» (همان، ۲۴ـ۲۳).

«صدا: (توضیح صحنه)این نکته اضافه شود: سبیل

... آقا و بعد خانم از در سمت چپ وارد می‌شوند. تغییر عمده‌ای رخ نداده؛ فقط سبیل کریهی پشت لب خانم درآمده...» (همان، ۶۷ـ۶۶).

و در نهایت توضیح صحنه‌ی پایان نمایشنامه که بامداد به عنوان شروع نمایشنامه‌اش برای مریم می‌خواند، همان توضیح صحنه‌ی ابتدایی نمایشنامه است. به همین واسطه، اثر بدون اینکه پایانی قطعی و مشخص داشته‌باشد بلافاصله به سطح ۲ بازمی‌گردد. آنجایی‌که نویسنده‌ی درون نمایشنامه‌ی اکبر رادی شروع به نوشتن اثرش کرده‌است. بازگشت به سطح ابتدایی نیز به این علت مشخص است که هنگامی‌که صفحه‌ی آخر نمایشنامه را می‌خوانیم بدین‌معناست که نمایشنامه‌ی اکبر رادی ـ ***از پشت شیشه‌ها***ـ کامل شده‌است اما با بازگشت به توضیح صحنه‌ی ابتدای نمایشنامه، این واقعیت آشکار می‌شود که نمایشنامه تمام نشده‌است و این چرخه تا ابد ادامه پیدامی‌کند.

با بررسی سطوح روایتی نمایشنامه چنین به نظر می‌رسد اکبر رادی نمایشنامه‌ای که بامداد در حال نوشتن آن است را خلق می‌کند و بامداد نمایشنامه‌ای را خلق می‌کند که اکبر رادی نوشته‌است. در یک سطح دیگر آنچه بامداد به عنوان نمایشنامه می‌نویسد همان زندگی خود اوست، به یک معنا نمایشنامه، زندگی بامداد و زندگی بامداد، نمایشنامه‌اش را می‌سازد.

بدین‌ترتیب متن «بر این خصلت اصرار می‌ورزد که هیچ سند قطعی از هیچ طریق به‌دست نمی‌آید و پرده‌ای از عدم‌واقعی‌بودن، معتبرترین و عادی‌ترین سطوح خودآگاهی را می‌پوشاند»[۱۳] (تروینیو، ۱۵:۲۰۱۲). اینکه چگونه مرز میان تخیل و واقعیت جایش را به ادغام این ساحت‌ها می‌دهد. مرز میان خالق و مخلوق، زندگی و اثر، تخیل و واقعیت چنان درهم‌تنیده شده‌اند که زندگی ما. متون فراداستانی نیز با مخدوش کردن همین مرزهای مشخص، حس خواننده از جهان و واقعیت روزمره را تشدید و مسئله‌دار می‌کنند و در این روند وضعیت نسبی «حقیقت» و «داستان» را هدف قرار می‌دهند.

۳ـ راوی با نقش‌های داستانی متفاوت

در داستان‌های رئالیستی، راوی شخصیتی از جهان داستان بود و بی‌واسطه با دنیای داستانی درگیر بود. این به القای توهم «واقعی‌بودن» کمک می‌کرد. اما اغلب در متون فراداستانی، راوی با یک واسطه یعنی «متن» به جهان داستانی پا می‌گذارد و با یک فاصله تبدیل به شخصیتی در جهان داستان می‌شود و این دور بی‌نهایت به نویسنده‌ی اصلی متن در جهان واقعی باز می‌گردد. «این یک کتاب است و این یک نمایشنامه که در حال خواندن آنید». بدین‌ترتیب علاوه‌براینکه خود مسئله روایتگری کانون توجه قرار می‌گیرد بیانگر ساختگی و تصنعی‌بودن اثر نیز است.

به دلیل بی‌واسطگی روایی معمولا مطالعات پیرامون راوی در نمایشنامه مغفول می‌ماند اما در نمایشنامه‌ی ***از پشت شیشه‌ها*** به‌واسطه‌ی همان بازی «حضور فعال نویسنده» این امکان به سادگی قابل تفکیک است و می‌توان از آن به نحوی کاربردی در جهت خوانش فراداستانی متن بهره‌جست. همان‌طورکه در ترسیم سطوح روایتی دیده شد بامداد راوی‌ای‌ست در حال روایت‌کردن زندگی خودش، در نمایشنامه‌ای که می‌نویسد. در این حالت ما با راوی چندتکه‌ای مواجه هستیم که نقش‌های گوناگونی به خود می‌گیرد: نویسنده، شخصیتی درون دنیای داستانی نمایشنامه و راوی. اگر نمایشنامه به گونه‌ای نوشته می‌شد که در یک خط داستانی تمام این نقش‌ها بر هم منطبق می‌شدند، دیگر راوی ویژگی فراداستانی به خود نمی‌گرفت. چرا که اولا دیگر تکه‌پاره‌بودن راوی ـ درست مثل مخدوش بودن مسئله‌ی واقعیت و تکه‌پاره‌بودن آن که مسئله‌ی نویسندگان فراداستانی است ـ قابل بحث نبود و ثانیا این درهم‌تنیدگی و ادغام ساحت‌ها که باعث شده‌است خود مسئله‌ی روایت‌گری کانون توجه خواننده قرار بگیرد، از میان می‌رفت. فاصله‌ای که مدام میان نویسنده‌ی اثر، شخصیت داستانی نمایشنامه و راوی ایجاد می‌شود، به وضوح بیانگر ساختگی و تصنعی بودن چیزی است که نوشته می‌شود ـ نمایشنامه‌ی ***از پشت شیشه‌ها*** ـ و بیانگر این مهم است که نویسنده‌ای بیرون از جهان داستان و به گونه‌ای تصنعی اثر را ساخته‌است. هیچ‌چیز در اینجا واقعی نیست.

۴ـ آشکار کردن دنیای مصنوع اثر

همان‌طورکه گفته شد همواره آثار فراداستانی به‌واسطه‌ی تکنیک‌هایی مدام دنیای مصنوعی اثر را پیش چشمان خواننده زنده می‌کنند تا امکان توهم واقعیت را از او سلب کنند و در تشخیص جهان واقعی و مصنوع، ذهن مخاطب را دچار اختلال و ازهم‌گسیختگی کنند.

۴ـ۱ـ بیرون از جهان داستان: خلل در روند روایت

نویسنده در جای جای نمایشنامه حرکت شخصیت‌ها و نمایشنامه را متوقف می‌کند و به‌واسطه‌ی صدایی که خارج از جهان داستانی نمایشنامه و مربوط به راویست در روند بی‌وقفه‌ی داستان خلل ایجاد می‌کند.

«(صدای مریم بریده می‌شود اما همچنان لبانش می‌جنبد.)

صدا: این مثل فوران یک چاه نفت است. آرام و سپس پرخروش فواره می‌زند و فضا را تا دوردست آلوده می‌کند...» (رادی، ۱۵:۱۳۸۷).

«(... آقا ضمن خواندن روزنامه با دستمال کله‌اش را پاک می‌کند.)

صدا: مهمان‌ها در دو سمت نشسته‌اند. مرد مکیده و کوچک است. روزنامه می‌خواند و ویتامین ث می‌مکد...» (همان: ۲۴).

«(مریم صدایش بریده می‌شود درحالی‌که دهانش می‌جنبد)

صدا: پس لازم است آن‌ها نقابی با خود داشته‌باشند. این همان جلدیست که چهره را بدیع و بازی را موزون و روان و به طبیعت خود نزدیک می‌کند...» (همان: ۳۳).

۴ـ۲ـ اعلام حضور مقتدرانه نویسنده

بامداد به‌عنوان نویسنده، حضور مقتدرانه‌ی خودش را هر جای متن که بخواهد اعلام می‌کند. او صدای شخصیت‌هایش را قطع می‌کند و گویی تمرکز می‌کند تا بفهمد چگونه باید متن‌اش را ادامه دهد و اغلب بعد از این مکث‌ها پرش زمانی قابل توجهی در متن صورت می‌گیرد. گویی بامداد نمایشنامه‌نویس تصمیم می‌گیرد به زمان دیگری نقل مکان کند که برای نمایشنامه‌اش مناسب‌تر است.

«مریم: ... وانگهی، خانم درخشان بهم خیلی محبت می‌کنه. از وقتی به این دبیرستان منتقل شدم...

(صدایش بریده می‌شود اما لبانش می‌جنبد...» (همان، ۱۱).

«مریم: ... معذرت می‌خوام، صفرای من داره بهم می‌خوره. گفتی... (یک دم صدایش بریده می‌شود) باید می‌فهمیدم. تو داشتی خودتو معرفی می‌کردی» (همان، ۳۷).

«خانم: وزوز گوش ته جانم. شما هیچ به فکر خودت نیستی. فشارتم که یکی رفته بالا... (صدایش بریده می‌شود) گزارش کتبی دکترت امروز رسید مطابق این گزارش... (بند می‌آید) وانگهی گزارش می‌خواد چی کار؟ بفرمایین. رنگ کله معلومه... (بند می‌آید)» (همان، ۴۹).

۴ـ۳ـ آشکار کردن تکنیک‌های ژانر

اثر به‌واسطه‌ی آشکارکردن صناعات ژانر خویش یعنی نمایشنامه نیز دنیای مصنوع داستان را آشکار می‌کند. بامداد نویسنده چند جای نمایشنامه برملا می‌کند که چگونه به‌طور ساختگی شخصیت نمایشی‌اش را پیر می‌کند. در چند جای دیگر نشان می‌دهد که

شخصیت‌هایش نقاب به چهره می‌زنند تا نقش مگس‌هایی را بازی کنند. حتی در جایی پا را از این فراتر می‌گذارد و علت اینکه چرا لازم است شخصیت‌هایش نقاب به چهره بزنند را بیان می‌کند.

«بامداد روی صندلی روبه‌رو می‌نشیند. از توی کشوی میز مقداری وسایل آرایش بیرون می‌آورد و موهایش را کمی سفید می‌کند...» (همان، ۳۶).

«درخشان‌ها از جیب و کیف‌شان نقابی بیرون می‌آورند. به صورت می‌زنند و در هیات مگس‌های درشتی راه می‌افتند...» (همان، ۵۰).

«صدا: پس لازم است آن‌ها ـ شخصیت‌ها ـ نقابی با خود داشته‌باشند. این همان جلدی است که چهره را بدیع و بازی را موزون و روان و به طبیعت خود نزدیک می‌کند...» (همان، ۳۳).

۵ـ بازی: تغییر بافت اثر

یکی دیگر از ویژگی‌های فراداستان آن چیزیست که پاتریشیا وُ در کتاب ***فراداستان*** به آن «بازی» می‌گوید. در این مفهوم اثر با تغییر بافت خود، شکافی در عمل خواندن متن به مثابه‌ی واقعیت ایجاد می‌کند تا واجد بستار بودن متن را دچار اختلال کند. نمایشنامه‌ی ***از پشت شیشه‌ها*** از طریق تغییر بافت واقع‌گرایی به فانتزی، شخصیت‌های «خانم» و «آقا» را تبدیل به مگسانی وزوزکنان می‌کند. نویسنده بدین‌طریق سعی به درهم آمیختن معنای استعاری «وزوزکردن» با معنای لفظی آن نیز می‌کند:

«خانم: حالا همه هیچی، آدم باسن‌شو بذاره تو اون جوی آب. اونوقت چشماشو ببنده و نفس عمیق بکشه. (وزوز مگسانه‌ای می‌کند)...» (همان، ۲۷).

«آقا: (از خنده مگسانه ریسه می‌رود) وای وای روده‌بر شدم از خنده...» (همان، ۵۵).

جدول زیر در یک نگاه اجمالی، نشان‌دهنده‌ی واسطه‌هایی است که جلوه‌ای فراداستانی به متن داده‌است:

جدول ۱. یافته‌های فراداستانی نمایشنامه *از پشت شیشه‌ها*؛

مضامین فراداستانی اثر	تکنیک‌های فراداستانی متن	واسطه‌های اجرایی تکنیک‌ها	کارکرد تکنیک‌ها در متن
۱)عدم ارتباط با جهان خارج	۱)سطوح روایتی لایه لایه و تودرتو	۱)مضمون نمایشنامه‌ای درباره‌ی نمایشنامه نوشتن ۲)بازی جایگاه فعال نویسنده در متن ۳)نمایشنامه دردل نمایشنامه	۱)یادآوری کنش خواندن و نوشتن به مخاطب ۲)عدم توانایی مخاطب برای مرز قائل شدن میان جهان داستانی و واقعیت ۳) به چالش کشیدن جایگاه راوی، شخصیت‌ها و دیگر عناصر داستانی ۴) آشکار کردن تصنع ۵) ایجاد عدم قطعیت در متن
۲) تلاش و سرخورده‌گی از ثبت واقعیت	۲) راوی با نقش‌های داستانی متفاوت	۱)بازی جایگاه فعال نویسنده در متن **۲)** سطوح روایتی لایه لایه و تودرتو	۱)بیان تصنعی بودن نمایشنامه ۲) خدشه دار کردن توهم واقعیت ۳) کانون توجه قرارگرفتن مسئله روایت‌گری در متن
۳)تلاش و تردید برای فهمیدن حقیقت	۳)آشکارکردن دنیای مصنوع اثر	۱)خلل در روند روایت ۲) اعلام حضور مقتدرانه نویسنده ۳) آشکار کردن تکنیک‌های ژانر ۴) بازی: تغییر بافت اثر	۱)ایجاد اختلال و ازهم‌گسیختگی ذهن مخاطب در تشخیص و قضاوت جهان واقعی ۲) خدشه‌دار کردن توهم واقعیت

نتیجه‌گیری

درواقع با بررسی‌های انجام‌شده، این نکته واضح است که نمایشنامه‌ی اکبر رادی توانسته‌است با استفاده از امکانات و جلوه‌های فراداستانی، موقعیتی را برای خودش مهیا کند که به گسترش قدرت تاویل مخاطب در دریافت معنای اثر کمک کرده‌است. استفاده از نمایش فرایند خلق شدن یک نمایشنامه، بازی حضور فعال نویسنده در متن، آشکار کردن صناعت نوشتن در اثر، سطوح روایتی درهم‌تنیده که یادآور درهم‌تنیدگی و ادغام ساحت‌های دوگانه است و در نهایت راوی چند پاره‌ای در نقش‌های متفاوت داستانی، همگی در جهت ارائه‌ی یک مضمون مرکزی حرکت می‌کنند: واقعیتی مخدوش، نامتعین و برساخته که هرگز امکان دست‌یابی به یک معنای واحد و نظام‌مند در آن امکان‌پذیر نیست. اگرچه نمایشنامه با استفاده از شکل‌های معمول فراداستان‌ها خودآگاهی خودش را از برساخته‌بودنش به نمایش نمی‌گذارد ـ در هیچ جای نمایشنامه برخوردی واضح میان مخاطب و نویسنده صورت نمی‌گیرد. شخصیت‌ها در جای خودشان سعی‌می‌کنند جهان داستانی نمایشنامه را پیش ببرند و هرگز با نویسنده درگیر نمی‌شوند و... ـ اما به‌واسطه‌ی ادغام ساحت‌ها در متن، خواننده همواره در تفکیک دنیای واقعی شخصیت‌ها و جهان برساخته‌شان دچار شک و تردید باقی می‌ماند و هرگز نمی‌تواند فراموش کند که در حال خواندن نمایشنامه‌ای‌ست تا با سرکوب این آگاهی در جهان داستانی غرق لذت شود. در نهایت نمایشنامه‌نویس خواسته یا ناخواسته، از جلوه‌های فراداستانی کمک گرفته‌است تا نمایشنامه از شکل مانیفست سیاسی چپگرایانه‌اش خارج شود و راه را برای خوانش‌های متفاوت باز نگاه دارد. از این منظر و برمبنای خوانش کاربردی جلوه‌های فراداستانی در نمایشنامه‌ی «*از پشت شیشه‌ها*»، «بامداد» در تلاشی بی‌وقفه برای معنادار ساختن واقعیت و تسلط بر آن، ناکام می‌ماند و در یک دور تسلسل، این چرخه‌ی ناکامی ثبت جهان به مثابه‌ی واقعیتی مسجل و عینی تا ابد ادامه می‌یابد.

منابع

ـ پاینده، حسین. (۱۳۹۰) **گفتمان نقد.** مقالاتی در نقد ادبی، چاپ دوم، پاییز ۱۳۹۰، تهران، انتشارات نیلوفر

ـ پاینده، حسین. (۱۳۸۸) **نقد ادبی و دموکراسی.** چاپ دوم، پاییز ۱۳۸۸، تهران، انتشارات نیلوفر

ـ دیچز، دیوید. استلوردی، جان. (۱۳۸۶) **نظریه‌های رمان،** حسین پاینده. تهران، انتشارات نیلوفر

ـ رادی، اکبر. (۱۳۸۷) **از پشت شیشه‌ها.** تهران، نشر قطره

ـ گافمن، اروینگ. (۱۳۹۲) **نمود خود در زندگی روزمره،** مسعود کیانپور. چاپ دوم، اسفند ۱۳۹۲، تهران، نشر مرکز

ـ لاج، دیوید. (۱۳۸۶) **نظریه‌های رمان،** حسین پاینده. چاپ اول، تابستان ۱۳۸۶، تهران، انتشارات نیلوفر

ـ وُ، پاتریشیا. (۱۳۹۰) **فراداستان.** شهریار وقفی‌پور، چاپ اول، پاییز ۱۳۹۰، تهران، نشر چشمه

ـ مارتین، والاس. (۱۳۸۶) **نظریه‌های روایت.** محمد شهبا، چاپ دوم، تهران، هرمس

ـ محبی، پرستو. ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۹۰) **فراداستان نگاری در نمایشنامه‌ی داستان دور و دراز سفر سلطان... به فرنگ اثر محمد چرمشیر.** نقد ادبی، دروه ۴ (ش ۱۶)، ص ۱۴۸ـ۱۲۷

ـ منتخبی، نرگس. (۱۳۸۷) **خوانشی دمانی از رمان شیمر نوشته جان بارت.** رودکی، تیر و مرداد ۱۳۸۷ (ش۲۶ و ۲۷)، ص ۸۴ـ۶۹

ـ یوسفیان‌کناری، محمدجعفر. قلی‌پور، زهره. (۱۳۹۵) **بررسی تطبیقی زاویه دید روایی و جهان‌های ممکن در ادبیات داستانی و نمایشی ایران؛ رویکردی زبان‌شناختی.** جستارهای زبانی. دوره۷ (ش ۵)، ۲۶۷ـ۲۳۹

- Hutcheon Linda (1989). **A poetics of postmodernism history , theory , fiction.** London and New York: Routledge

- McIntyre Dan (2006). **Point of View in Plays**. Amsterdam_/_Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

- Zozaya Pilar (1982). Plays-within-Plays in Three Modern Plays: Michael Frayn's Noises Off, Tom Stoppard's The Real Thing and Alan Ayckbourn 's A Choras of Disapproval. **Universidad de Barcelona**

- González Treviño. Ana Elena (2012). Fabulous Awakenings: the Ethics of Metafiction in La vida es sueño by Calderón de la Barca and Some Tales from the Arabian Nights. **Universidad Nacional Autónoma de México.**

پی‌نوشت

1- discourse

2- …with this view that there is no presence , no external truth which verifies or unifies , that there is only self-reference.

3- Metafiction

4- William Gass

5- John Barth

6- Erving Goffman

7- A play within-a-play helps the playwright to reinforce, broaden and deepen the central motif in his main play; it becomes a very valid means to make his audience think about the fictionality of real life and the reality of fiction

8- Dan Mclntyre

9- point of view in drama

10- Mick Short

11- Short (1996: 169) says that the prototypical discourse structure of a dramatic text (what terms its 'discourse architecture') is made up of two levels. The topmost level consists of an 'addresser' (the playwright) giving a message to an 'addressee (the reader/audience). Embedded within this is the second level, consisting of characters addressing each other within the fictional world of the play

12- lady in the van

13- Metafictional texts in particular insist on the fact that no definite proof can be offered in any way, throwing a veil of unreality on even the most habitual and trustworthy level of consciousness

بررسی ماهیت مرگ و هستیِ کاراکترهای اصلی تراژدی‌های چهارگانه‌ی شکسپیر بر اساس آراء هایدگر

اسماعیل شفیعی (نویسنده مسئول)

حسن خیری

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۱/۰۷

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۲/۱۸

بررسی ماهیت مرگ و هستیِ کاراکترهای اصلی تراژدی‌های چهارگانه‌ی شکسپیر بر اساس آراء هایدگر

اسماعیل شفیعی دانشیار دانشکده سینما و تئاتر،دانشگاه هنر

حسن خیری کارشناس ارشد کارگردانی نمایش،دانشکده سینماوتئاتر، دانشگاه هنر

مقاله‌ی حاضر برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد کارگردانی نمایشِ نگارنده‌ی دوم تحت عنوان «بررسی و تبیین معنا و ماهیت مرگ و نیستی در متن و اجرای تراژدی‌های چهارگانه‌ی شکسپیر براساس آراء مارتین هایدگر» است که به راهنمایی نگارنده‌ی اول در سال ۱۳۹۵ در دانشگاه هنر، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، از آن دفاع شده‌است.

چکیده

بررسی سیر تحول تراژدی از اولین نمونه‌های آن در یونان باستان تا تراژدی‌های بزرگ شکسپیر و در نهایت تراژدی‌های امروزین، گواه اهمیت مرگ در تراژدی است. به عبارتی در تراژدی پرداختن به مقوله‌ی مرگ یکی از مهم‌ترین اولویت‌هاست. در میان تراژدی‌های نگاشته شده در طول تاریخ، تراژدی‌های شکسپیر، از آن روی که از دریچه‌ی مرگ، طبیعت انسان و سرشت مخاطره‌آمیز میرایی بشر را به تصویر می‌کشند، دارای اهمیت هستند و به همین دلیل مرگ، جایگاه ویژه‌ای در آن‌ها دارد. برای شناخت و تبیین ماهیت مرگ و هستی در تراژدی‌های چهارگانه‌ی شکسپیر، استفاده از آراء هایدگر را می‌توان راهنمای خوبی به‌شمار آورد، چراکه هایدگر از طریق تحلیل مفهوم مرگ به هستی[۲] می‌رسد. با به کارگیری آراء وی، از رهگذر مرگ قهرمانان شکسپیر، هستی آنان بر ما آشکار می‌گردد و از طریق تحلیل هستی ایشان، می‌توانیم جنبه‌های پنهان کاراکترهای شکسپیری را بیشتر و عمیق‌تر بشناسیم. در این مقاله با استناد به منابع کتابخانه‌ای و به روش توصیفی ـ تحلیلی، مقوله‌ی مرگ در هر یک از تراژدی‌های چهارگانه‌ی شکسپیر (اتللو[۳]، مکبث[۴]، هملت[۵]، لیرشاه[۶]) براساس آراء هایدگر مورد بررسی قرار گرفته‌است. از بررسی و تحلیل مرگ کاراکترهای اصلی تراژدی‌های منتخب، این مهم حاصل آمد که در میان قهرمانان تراژدی‌های شکسپیر، لیرشاه تنها قهرمانی است که دچار مرگ اگزیستانسیال[۷] می‌شود و دارای اصالت[۸] در هستی و مرگ خویش است.

واژگان کلیدی: مرگ، هایدگر، شکسپیر، مکبث، هملت، لیر شاه، اتللو

درآمد

برخورد با مسئله‌ی مرگ در تراژدی امری اجتناب‌ناپذیر است. تراژدی از آغاز تا اکنون، همواره با مرگ قهرمانان خویش، سعی در نمایاندن وضعیت و سرشت هستی انسان داشته است. همزمان با تحول تراژدی، پیوند این‌گونه‌ی نمایشی با مرگ نیز تغییر یافته است. اگر بخواهیم ماهیت مرگ در تراژدی را بررسی کنیم، به‌طور قطع یکی از بهترین گزینه‌های ممکن، نگاه به این مقوله از دریچه‌ی اندیشه‌های «مارتین هایدگر» است. شاید بتوان گفت که مهم‌ترین کار فلسفی هایدگر یعنی «*هستی و زمان*»[۹] بیش از هر چیز در باب مرگ است. کاربست فلسفه‌ی پدیدارشناسانه‌ی[۱۰] هایدگر به منظور تبیین مرگ در تراژدی، از آن روی که هایدگر وجود را با رو به مرگ بودن و نیستی تحلیل می‌کند، می‌تواند از کُنه بررسی مرگ در تراژدی، فلسفه وجودی و هستی‌شناختی[۱۱] قهرمان تراژدی را آشکار کند. این مقاله با هدف پرداختن به معنا و ماهیت مرگ در تراژدی‌های چهارگانه‌ی شکسپیر براساس آراء مارتین هایدگر به رشته تحریر درآمده‌است. نگارش مقاله با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده و در این مسیر از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی استفاده شده‌است. برای رسیدن به هدف مقاله، نخست از مرگ آغاز می‌کنیم و سپس با کندوکاو در نوع هستی قهرمان و هرآنچه که او پیش از مرگ از سر گذرانده است، امکان تجربه‌ی مرگ اگزیستانسیال و زیست اصیل[۱۲] را برای هریک از چهار قهرمان تراژدی، مورد بررسی قرار خواهیم داد. در بخش چهارچوب نظری، پیش از پرداختن به معنا و مفهوم مرگ نزد هایدگر، برای هرچه روشن‌ترشدن ماهیت مرگ، به تعریف آن در حوزه‌های زیست ـ پزشکی، روان‌شناسی و ادیان پرداخته شده‌است. در نهایت، به تفکیک هریک از تراژدی‌های چهارگانه را با رویکرد آراء هایدگر مورد بررسی قرارداده‌ایم. پژوهش حاضر پاسخ به یک پرسش اساسی را مدنظر قرارداده‌است: معنا و ماهیت مرگ در تراژدی‌های چهارگانه شکسپیر براساس آراء مارتین هایدگر چیست؟

پیشینه تحقیق

پیش از این پژوهش‌هایِ فراوانی در باب مرگ انجام گرفته‌است اما هیچ کتاب، مقاله و یا پژوهشی که منحصراً به موضوع پژوهش حاضر پرداخته باشد، یافت نشد با این حال پژوهش‌های زیر به مسائلی پرداخته‌اند که می‌تواند زمینه ساز و پیشینه این پژوهش تلقی شود:

در کتاب آقای «کربای فرل»[۱۳] تحت عنوان «نمایش، مرگ و قهرمانی در شکسپیر»[۱۴] که در سال ۲۰۱۲ چاپ شده‌است، نویسنده درباره‌ی مرگ در آثار شکسپیر به‌طور عام بحث کرده‌است و با استفاده از روش‌های انسان‌شناسی و روانکاوی، مرگ را در دوره رنسانس تحلیل می‌کند. فرل از واکنش‌های فرهنگی نسبت به هراس انسان از مرگ تحلیل‌های جامعی ارائه می‌دهد و شکسپیر را به عنوان ابزاری برای مطالعه ساختارهای اجتماعی دوره رنسانس، روابط جنسیتی، ایدئولوژی و دین به کار می‌گیرد.

در مقاله‌ی «درآمدی به مرگ در اندیشه‌ی غرب» که توسط آقای «محمد صنعتی» نگارش شده و در تابستان سال ۱۳۷۹ به چاپ رسیده، نگارنده سیر تحول اندیشه در باب

مرگ را در ادبیات، فلسفه و روانکاوی مورد بررسی قرار می‌دهد. در این مقاله نویسنده به مقوله مرگ به صورت گذرا از گذشته‌های دور تا عصر حماسه و اندیشه‌ی فلسفی دوران باستان تا دوران مدرنیته و پست مدرنیته پرداخته است. در این مقاله آراء متفکرانی چون هگل، دکارت، شوپنهاور، نیچه، هایدگر، فروید و لاکان در باب مرگ بررسی شده‌است.

در کتاب خانم «الیزابت کوبلر راس»[۱۵] تحت عنوان «مرگ آخرین مرحله‌ی رشد»، ترجمه‌ی پروین قائمی که در سال ۱۳۷۸ چاپ شده‌است نویسنده، مفهوم مرگ را از منظر روان‌شناختی مورد بررسی قرارمی‌دهد و مرگ را از منظر تعدادی از نظریه‌پردازان در چهارچوب فرهنگ‌های متفاوت بررسی می‌کند. نویسنده که توانسته با ۵۰۰ بیمار در حال احتضار مصاحبه کند، نظریه‌ی جامعی درباره‌ی واکنش روانی افراد نسبت به مرگ ارائه کرده‌است. این نظریه شامل پنج مرحله‌ی انکار، خشم، التماس، افسردگی و پذیرش است.

۱- چهارچوب نظری

الف: مفهوم مرگ

در گذشته تعریف واژه‌ی مرگ اغلب جمله‌ای کوتاه و دارای کلماتی واضح بود. به عنوان مثال «*دایره‌ی‌المعارف بریتانیکا*» چاپ سال ۱۷۶۸ میلادی، مرگ را «جدایی روح از بدن، که در این حالت در تضاد با زندگانی است» تعریف می‌کند. با گسترش علوم مختلف نه تنها این تعریف ساده دیگر کافی نبود بلکه نحله‌های فکری بسیاری همین تعریف از مرگ را هم صحیح نمی‌دانستند. به دلیل گستردگی تعاریف ارائه‌شده در باب مرگ، عملاً (در اینجا) امکان ارائه‌ی همه‌ی تعاریف وجود ندارد. بنابراین در ادامه به اختصار به تعریف مرگ در سه حوزه‌ی زیست-پزشکی، روان‌شناسی و ادیان بسنده می‌کنیم، حوزه‌هایی که بیشترین ارتباط را با تفسیر هایدگر در باب مرگ دارند و ما را هرچه بیشتر در فهم معنای مرگ یاری می‌رسانند.

الف-۱: مرگ در زیست ـپزشکی[۱۶]

علم زیست ـ پزشکی متشکل از علوم زیست‌شناسی و پزشکی است. از آن‌جایی که زیست‌شناسان «درباره‌ی جانوران و ساختمان بدن آن‌ها بحث و مطالعه می‌کنند» (فرهنگ‌لغت عمید، ۵۱۹:۱۳۸۹). و علم پزشکی منحصراً «دانش معالجه‌ی بیماران» است (همان، ۵۹:۱۳۸۹)، تعاریف هر یک از این حوزه‌ها با تفاوت‌های اندکی با دیگری همراه است. مرگ را «پایان دائمی فرآیندهای حیاتی سلول‌ها و بافت‌ها» (Oxford Dictionary: 2016)، «پایان دائمی تمامی عملکردهای طبیعی» (Dictionary of Medical Terms: 2007) و «قطع کامل ضربان قلب و توقف ورود و خروج هوا از شش‌ها و ریه» (Macmillan Encyclopedia of Death and Dying: 2003) تعریف کرده‌اند. کمیسیون یکسان‌سازی قوانین آمریکا در سال ۱۹۸۰ به منظور یکپارچه‌سازی تعاریف متفاوت از مرگ، تعریف مرگ را در دو بند صورت‌بندی کرد:

«۱. قطع غیرقابل بازگشت جریان گردش خون و تنفس

۲. قطع غیرقابل بازگشت عملکردهای مغز، از جمله ازکارافتادگی ساقه‌ی مغز» (Webster Medical Dictionary: 2016)

دیگر تعاریفی که در حوزه زیست ـ پزشکی ارائه شده‌اند، با اختلافات اندک، زیرمجموعه‌ای از تعاریف مذکور هستند.

الف-۲: مرگ از منظر روان‌شناسی

تعدد نظریات روان‌شناختی در باب مرگ از یک سو و اینکه بیان هریک از نظریات، نیازمند شرح و بسطی دقیق و مفصل است از سوی دیگر، امکان بیان جامع نظریات روان‌شناسی در باب مرگ را از ما می‌گیرد. با این حال در ادامه به یکی از مهم‌ترین آنان ـ که به نوعی همه‌ی آن‌ها را با اغماض در خود جای داده ـ خواهیم پرداخت. یکی از روان‌شناسانی که شاید بیش از هرکس دیگری در حوزه‌ی مرگ به مطالعه و پژوهش پرداخته، «الیزابت کوبلرراس» است. او که موفق شده‌است با بیش از ۵۰۰ بیمار در حال احتضار مصاحبه کند، نظریه‌ی جامعی درباره‌ی واکنش روانی افراد نسبت به مرگ ارائه داده‌است. «مراحلی را که بشر نوعاً در تجربه‌ی مرگ از آن‌ها عبور می‌کند عبارتند از: انکار، خشم و عصبانیت، چانه زدن، افسردگی و در نهایت پذیرش» (کوبلرراس، ۱۴۹: ۱۳۸۷). به نظر او مرگ نه تنها پایانی مبهم در زندگانی افراد نیست بلکه از مرگ به عنوان آخرین مرحله‌ی رشد نام می‌برد. نظریات کوبلرراس را از طریقی می‌توان با فلسفه هایدگر در باب مرگ شبیه دانست. وی اعتقاد دارد بحث‌های فلسفی درباره‌ی مرگ هرگز نمی‌تواند ما را آنطور که باید به معنای مرگ برساند. از سوی دیگر او همچون هایدگر اعتقاد دارد تنها از طریق مرگ است که می‌توانیم به هستی برسیم. اما این مرگ، مرگ دیگرانی که نسبت به آنان بی‌تفاوت هستیم، نمی تواند باشد. مرگی که برایمان علی السویه است و هرروز در گوشه و کنار به وفور از آن می‌شنویم و می‌گذریم، ما را به هستی نمی‌رساند.

«مسئله‌ی مرگ کلاً ما را به هسته‌ی هستی‌مان نمی‌رساند، مگر اینکه خبر قریب‌الوقوع مرگ خودمان یا کسی که عاشقانه دوستش داریم، بشنویم و سوزش درد دشوار آن، حرص و گرسنگی برای زندگی را در ما به اوج برساند» (همان، ۱۹۰). و در ادامه نیز به طریق هایدگر مرگ را مواجهه‌ی با خود می‌داند: «هنگامی که به مرگ نزدیک می‌شویم، تلاش ما برای رشد درواقع تلاشی است برای معنی و اهمیت دادن به خود» (همان، ۱۴۹).

کوبلرراس معتقد است بیماران مبتلا به بیماری‌های لاعلاج در واپسین روزهای زندگی‌شان بسیار بیشتر از سال‌های متمادی زیستن ما، «زندگی می‌کنند»، چرا که با خودشان در عیان‌ترین حالت ممکن مواجه می‌شوند. او همه‌ی ما را دعوت به سوی چنین زیستنی می‌کند، زندگی‌ای که در نهایت می‌تواند هستی را بر ما پدیدار گرداند.

الف-۳: مرگ در ادیان

دین و اسطوره که پیوندهای ناگسستنی دیرینی با یکدیگر دارند، از دیرباز، باور و اعتقادات بسیاری از مردمان جهان را شکل داده‌اند. مرگ که معمای حل ناشدنی انسان از روز خلقتش تا به امروز بوده و انکارناپذیرترین انگاره‌ی هستی بشر به‌شمار می‌رود، در همه‌ی ادیان تحلیل و تبیین شده‌است.

حقیقت مرگ هرچه باشد، انسان را از آن گریزی نیست. تاب آوردن اندیشه‌ی نابودی پس از مرگ که گاه و بیگاه گریبان وی را می‌گیرد، آسان نیست. اما انسان دین باور، در سایه‌ی اعتقادش به دین از چنین واهمه‌ای در امان است و یا حداقل تلاش می‌کند که چنین بنماید. اکثریت دین‌باوران مرگ را گذری به دنیایی دیگر می‌دانند. باور داشتن به

رستاخیز پس از مرگ در دنیای دیگر، یکی از ویژگی‌های اصلی دین‌های وحیانی است. امروزه باورهای مردم درباره‌ی پیامدهای مرگ را در سه گرایش می‌توان جای داد:

«۱. برای بی‌دین‌ها، خدا ناباوران و شکاکان، مرگ پایان همه چیز است و پس از آن هیچ چیز نیست. تنها چیزی که می‌ماند یاد مرده است که در خاطر کسانی می‌ماند که خود مرده یا اثر او را شناخته‌اند.

۲. برای مسیحیان و مسلمانان (و معتقدان به دیگر ادیان ابراهیمی)، روز رستاخیز هست و بازخواست، که به دنبال آن زندگانی تازه‌ای آغاز می‌شود، در بهشت یا در دوزخ.

۳. برای هندوها و بخش بزرگی از بودایی‌ها به هنگام مردن جان از تن می‌رهد تا به فراخور کارهایی که در زندگانی گذشته از او سرزده در تن موجود دیگری درآید. به باور بودایی‌ها این چرخه‌ی همیشگی تن‌یابی‌های پی‌درپی پایانی ندارد، مگر آنگاه که کارهایی که از انسان سر می‌زند به آن پایه از کمال رسند که جان بتواند در «نیروانا» بگذارد، پایانی که خوب شناسانده نشده‌است» (مالرب، ۳۶۲:۱۳۷۹).

ب: ماهیت مرگ در آراء مارتین هایدگر

برای آنکه بتوانیم ماهیت مرگ را از کنه فلسفه‌ی دشوار هایدگر بیابیم، می‌بایست یگانه طریق ممکن برای رسیدن به مفهوم مرگ را همگام با هایدگر بپیماییم. بنابراین نخست از پرسش هستی[۱۷] آغاز می‌کنیم و پس از طرح مفاهیم مورد نیاز به مفهوم مرگ می‌رسیم.

ب-۱: پرسش از هستی

مسئله‌ی اصلی هایدگر احیای پرسش از هستی است. هایدگر اعتقاد دارد هر پرسش نوعی جست‌وجوی آگاهانه است و در هر جست‌وجویی، از مورد سؤال به اجمال نوعی آگاهی داریم یا می‌توان گفت که در هیچ جست‌وجویی به عبث در خلاء به دنبال هیچ نیستیم، بلکه از قبل، چیزی مدنظر پرسشگر هست. بر مبنای این فهم مبهم، پرسش از هستی نمی‌تواند بر هیچ بنا شود، به این معنا که هرگاه از هستی سؤال می‌کنیم درواقع از هستی هستنده‌ای[۱۸] پرسش می‌کنیم. «تا آن‌جا که هستی آنچه را پرسش درباره‌ی آن است مشخص می‌کند، و تا آن‌جا که هستی گویای هستی هستندگان است، این نتیجه حاصل می‌آید که در پرسش هستی، خود هستندگان هستند که به منزله‌ی مرجع پرسش‌اند» (هایدگر، ۷۱:۱۳۸۹). بنابراین برای رسیدن به معنای هستی باید از هستی یک هستنده آغاز کنیم. «آن هستنده‌ای که تحلیلش در حکم تکلیف است، خود ما هستیم» (همان، ۱۴۷). هایدگر برای گریز از هرگونه تفسیر اشتباه و به دام افتادن تعابیرش در سنگلاخ مباحث روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و انتروپولوژی، از نامیدن هستنده‌ای که درواقع خود ما هستیم با عنوان انسان یا بشر خودداری می‌کند و به جای این عناوین مفهوم دازاین[۱۹] را مطرح می‌کند. هایدگر در بند دهم کتاب هستی و زمان با عنوان «تفکیک تحلیل دازاین از انسان‌شناسی، روان‌شناسی و زیست‌شناسی» هم چنان که از ظاهر عبارت پیداست، تاکید می‌کند که «باید بررسی خود را به آنچه پرسش بنیادین هستی‌شناسی است منحصر کنیم» (همان، ۱۵۵).

ب -۲: دازاین

«در زبان روزمره آلمانی مراد از دازاین وجود اشخاص و انسان‌هاست، هایدگر کلمه را

به معنای روزمره و صرفاً دال بر وجود انسان و در این مرحله، دال بر وجود موجودی که پرسندگی از حالات وجود اوست می‌داند» (د. بیستگی، ۲۷:۱۳۸۱). هایدگر دازاین را تنها هستنده‌ای معرفی می‌کند که با مطالعه‌ی هستی‌اش می‌توانیم به معنای جامع هستی آن‌طور که مدنظر اوست برسیم. دازاین از آن حیث که همواره هم هستی خودش را دارد و در ضمن فهمی از هستی خویش دارد، می‌تواند در باب هستی، مرجع پرسش قرار بگیرد.

«هایدگر فقط به این دلیل انسان را در نخستین بخش هستی و زمان برجسته کرد که انسان یگانه هستنده‌ای است روی زمین که درباره‌ی هستی می‌پرسد، این راه ورود به هزارتوی فلسفی‌ای است که پرسش درباره‌ی هستی فقط در دل آن ممکن می‌شود» (احمدی، ۲۵۰:۱۳۸۲).

ب – ۳: شیوه‌ی هستن دازاین

هایدگر پس از آنکه دازاین را تبیین می‌کند، به سراغ هستی دازاین می‌رود. هستی دازاین یا به عبارتی آنچه دازاین را آنی می‌کند که هست، اگزیستانس[۲۰] اوست. تعریف هایدگر از اگزیستانس بدین‌قرار است: «واژه اگزیستانس در بیان صوری یعنی دازاین هست همچون هستی توانش فهم‌کننده‌ای که در هستی‌اش هم هستی خویش را دارد. هستنده‌ای که این‌گونه هست هماره خود من هستم» (هایدگر، ۵۱۹:۱۳۸۹). به عبارت دیگر دازاین در هستی‌اش نگران هستی خودش است. هستی دازاین برای او بی‌تفاوت نیست. این شیوه از زیستن، اگزیستانس دازاین یا شیوه‌ی هستن دازاین است. ویژگی دیگر اگزیستانس دازاین توانایی او برای فهم هستی است که از این حیث او را در میان دیگر هستندگان متفرق می‌سازد. «دازاین آن هستنده‌ای است که در ضمن هستن خود با هستی خود نسبتی از سر فهم دارد» (همان، ۱۶۹).

دیگر ویژگی اگزیستانس دازاین در ـ جهان ـ بودن[۲۱] است. در جهان بودن دازاین از تعلقات ذاتی هستی اوست. دازاین در جهان با دیگران است. دازاین با امکان‌های خودش مواجه نمی‌شود، مگر در نسبت با دیگران. «زندگی هر روزه همواره در جهانی شریک با دیگران انجام می‌پذیرد ـ نه دیگران همچون در تقابل با ما، بلکه دیگرانی مانند ما و با ما. ما هرگز دازاینی به تنهایی نداریم، بلکه همیشه [دازاین- با] داریم وهستی ما [هستن ـ با] است» (ری، ۳۷:۱۳۸۵). ما در زندگی روزمره تحت سیطره دیگران قرار می‌گیریم. دیگران یا همگنان[۲۲] هستی دازاین را از او ربوده است. هرکس دیگری است و هیچ‌کس خودش نیست. «در اینجا دازاین خودش نیست، دیگران هستی او را در برگرفته‌اند، آزادکامی دیگران امکانات هرروزینه‌ی هستی دازاین را در اختیار گرفته‌است، به علاوه این دیگران، دیگرانی معین نیستند» (هایدگر، ۳۲۲:۱۳۸۹).

ب – ۴: نگرانی، اضطراب یا ترس آگاهی[۲۳]

تعریف هایدگر از آنچه که ما آن را احساس می‌نامیم برابر است با (Befindelichkeit) که در ترجمه‌های گوناگون، یافتگی، یافت حال، حال و روحیه ترجمه شده‌است. هایدگر پس از معرفی حال به عنوان یکی از ابعاد هستی دازاین حال را نه وضعیتی ذهنی و روانی که بتوان ذیل علوم روان‌شناسی و روان کاوی تعریف کرد، بلکه آن را ذیل هستی‌شناسی بنیادین[۲۴] تعریف می‌کند.

«آنچه ما از حیث هستی‌شناسی با عنوان یافتگی نشانش می‌دهیم آنی است که از حیث

هستومندی مأنوس‌ترین و هرروزینه‌ترین چیز است: حال، همساز با حالی بودن» (همان، ۳۸۸). حال وجهی از پدیدار شدن است. منشأ هر حالی که بر ما وارد می‌شود درون ما نیست بلکه بیرون است. حال بر ما مسخر می‌شود یا به تعبیری دیگر حال بر ما مستولی می‌شود. این معروض حالی قرار گرفتن، آگاهانه و به اختیار نیست بلکه دازاین در انفعال با یک حال مواجه می‌شود. «حالت‌ها روشن می‌کنند که کسی چگونه است و به چه چیز درمی‌افتد. من برنمی‌گزینم که نسبت به چیزها بی‌تفاوت باشم، بی‌تفاوتی است که سراغ من می‌آید، آن‌ها برای من پیش می‌آیند و بر من اتفاق می‌افتند» (احمدی، ۳۷۴:۱۳۸۱).

مهم‌ترین حالی که هایدگر به تفصیل در باب آن در هستی و زمان سخن می‌گوید و از آن برای رسیدن به مفهوم مرگ استفاده می‌کند، اضطراب یا نگرانی است. چراغ راه ما در شناخت اضطراب، مفهوم گریز (سقوط)[۲۵] است. پیش از این درباره‌ی گم شدن دازاین در دیگران و حاکمیت دیکتاتوری همه کس بحث کردیم. هایدگر چنین وضعیتی را به گریز تعبیر می‌کند: «ما در افتادگی دازاین در همگنان و در جهان پرداخته‌اش را گریزی از خویشتن دازاین نامیدیم» (هایدگر، ۴۳۷:۱۳۸۹). دازاین در گریز، به هستنده‌ای با سنخ هستی دیگری جز دازاین بدل می‌شود، هم هستی، که ویژگی شیوه‌ی هستن دازاین بود در این گریز گم می‌شود. دازاین در چنین موقعیتی از برابر خودش به منزله‌ی هستن توانستن ناب می‌گریزد. «دازاین خود را در جهانی که در آن سقوط کرده رها می‌کند و به خویشتن در قالب دلمشغولی‌های رایج خودش می‌نگرد و در موقعیتی غیراصیل به «امر از آن خودش» نمی‌اندیشد» (هایدگر، ۴۳۷:۱۳۸۹). نقطه‌ی مقابل وضعیت گریز یا سقوط دازاین، اضطراب (نگرانی) است. نگرانی، روحیه‌ی بنیادینی است که همچون یک ضد جریان در برابر تسلیم‌شدن به هرروزه‌گی و حتی فراموشی هستی، عمل می‌کند. در اضطراب همه‌ی هستنده‌های درون جهانی اهمیت خود را از دست می‌دهند، همه‌ی چیزها در سکوت فرومی‌روند و مطلقاً هیچ نمی‌گویند. در اضطراب شبکه و بافت دلمشغولی‌های دازاین فرومی‌ریزد و جهان در بی‌معنایی فرو می‌رود. «نگرانی رها از درگیری با چیزها است، روحیه‌ای است که جهان و چیزها را بی‌معنا می‌کند» (احمدی، ۳۸۶:۱۳۸۱).

در زندگی روزمره در سیطره‌ی کسان، دازاین همواره به سوی امکانی مندرج در امکان‌های جهان است. به عنوان مثال دازاین پدر بودن می‌تواند و این پدر بودن در نسبت او با دیگران است، یعنی دازاین همواره خود را پدر فهم‌کنان، دیگری را به منزله‌ی فرزند مورد خطاب قرار می‌دهد. اما در اضطراب، دازاین با توانستنی برهنه مواجه است، توانستنی که لباس هیچ یک از امکان‌های مندرج در جهان را بر تن نمی‌پذیرد. در حقیقت اضطراب خودینه‌ترین هستن ـ توانستن دازاین است. دازاین در اضطراب با خودش به منزله‌ی یک امکان محض مواجه می‌شود. «آنچه ترس آگاهی (اضطراب) بر دازاین عیان می‌سازد هستی به سوی خویشمندترین[۲۶] هستی توانش، یا به معنی دیگر آزاد بودن برای آزادی برگزیدن و برگرفتن خویشتن خویش است» (هایدگر، ۴۳۳:۱۳۸۹).

در اضطراب، دازاین در جهان بیگانه است، زیستن به معنای اگزیستانسیال (اگزیدن) در جهان بودن به مثابه‌ی در خانه بودن است، دازاین در اضطراب، بی‌خانمان می‌شود، نه به این معنا که دیگر جهان را نمی‌شناسد، بلکه به این دلیل که جهان دیگر چیزی به دازاین عرضه نمی‌کند و در خاموشی فرو می‌رود. «نگرانی، موقعیت یکه‌ی دازاین تک و تنهاست،

جهان بیگانه می‌شود و کسی در تجربه‌ی دازاین با او شریک نمی‌شود، دازاین بی‌خانه و بی‌پناهگاه در برابر دنیا تنها می‌ماند، در این روحیه او به موقعیت اصیل خود بارها نزدیک‌تر است. نگرانی سبب فراموشی هستی نمی‌شود، بل آن را آشکار می‌کند، تسلیم حکم هرکس نشدن است و فهم موقعیت اصیل» (احمدی، ۳۹۱:۱۳۸۱).

ب – ۵: مرگ

هر دازاینی در نهایت با مرگ مواجه می‌شود. اما پیش از آنکه خود بمیریم، فهم ما از مرگ چگونه است؟پیش پاافتاده‌ترین مسیر ممکن برای فهم مرگ، تجربه‌ی مرگ دیگری است. «آنچه که ما درباره‌ی مرگ می‌دانیم، از رهگذر مرگ دیگری می‌دانیم و از دید هایدگر چنین دانشی برای پیشرفتن به سوی مرگ شالوده‌ای و مهم نیست» (فیگال، ۸۸:۱۳۹۴).

ممکن است تصور کنیم که می‌توانیم وجودمان را به نحو قیاسی با مشاهده‌ی مرگ‌های دیگران و به کاربستن آنچه آموخته‌ایم در مورد خودمان کلیت بخشیم. اما مرگ هرکس همیشه در حکم پایان جهان آن‌کس است، نه ما، مرگ او البته که در میان جهان ما روی می‌دهد اما از آن ما نیست. «عبارت آدمی می‌میرد این پندار را اشاعه می‌دهد که مرگ گویی تنها دامنگیر همگنان می‌شود... بدین‌سان هرکس دیگری و خود شخص می‌تواند خود را چنین مجاب کند: این آدمی به هیچ وجه خود من نیست، چه این کس، هیچ‌کس است» (هایدگر، ۵۵۹:۱۳۸۹). پیش از این در تبیین مفهوم گریز به نقطه‌ی مقابل آن یعنی اضطراب اشاره کردیم. اضطراب حالی است که می‌تواند ما را به معنای مرگ اصیل برساند.

هایدگر: «به سوی مرگ بودن ذاتاً ترس آگاهی است» (همان، ۵۸۲). ترس آگاهی مترادف با اضطراب است. به بیان دیگر به سوی مرگ بودن ذاتاً اضطراب است. در اضطراب، دازاین دیگر خود را بر حالی افکندن نمی‌تواند، دازاین دیگر «هستن» نمی‌تواند. هایدگر این ناتوانی را مرگ می‌نامد. دازاین را پیش از این با در ـ جهان ـ بودن تعریف کردیم، مرگ دازاین نه ـ دیگر ـ آنجا ـ هستن ـ توانستن است. هایدگر به «مرگ به منزله‌ی یکی از شیوه‌های ممکن بودن» نگاه می‌کند (کالینز و سلینا، ۸۲:۱۳۹۱). ممکن بودن یعنی زیستن در یکی از امکان‌های جهان، پس مرگ به عنوان یکی از شیوه‌های زیستن دازاین مطرح می‌شود. اما چگونه مرگ می‌تواند شیوه‌ای از زیستن تلقی شود؟

مهم‌ترین نکته در راه دریافت مرگ از منظر هایدگر، این است که مرگ هایدگری مرگی است اگزیستانسیال و به کلی با تعریف مرگ از دیدگاه‌های فیزیولوژی، روان‌شناسی و ادیان متفاوت است. درواقع دازاین می‌تواند درحالی‌که زنده است و از نظر سلامت جسمانی و روانی در شرایط مطلوب قرار دارد، دچار مرگ اگزیستانسیال شود.

«اگر طرح و بسط پرسش درباره‌ی دازاین از حیث زیست‌شناسی و روان‌شناسی باشد، دازاین به آن حیطه‌ای از هستی رجوع می‌کند که آن را به عنوان جهان جانوران و گیاهان می‌شناسیم... افزون بر این، روان‌شناسی مردن بیشتر اطلاعاتی درباره‌ی زندگی شخصی که در حال مردن است به ما می‌دهد تا درباره‌ی خود مردن» (هایدگر، ۵۴۹:۱۳۸۹).

بنابراین تنها طریق ممکن که می‌تواند ما را در فهم مرگ یاری رساند، مرگ از منظر اگزیستانسیال است. هایدگر اگزیستانسیال را «مشخصه‌های هستی دازاین» تعریف می‌کند (همان، ۱۵۳). به عبارت دیگر اگزیستانسیال‌ها تعینات هستی‌شناختی دازاین هستند. مرگ به گسترده‌ترین معنا، پدیداری از پدیدارهای زندگی است. دازاین یک پایان مشخص ندارد

که در آن نقطه متوقف شود، دازاین در تناهی وجود دارد. مرگ دازاین را متفرد می‌سازد. در مرگ، دازاین یکه و تنهاست. تنها تجربه‌ی تماماً شخصی دازاین، مرگ است.

«اینک مفهوم اگزیستانسیال هستی‌شناسانه‌ی تمام و کمال مرگ را می‌توان در تعیین و تعریفی از این قرار محدود کرد: مرگ در مقام پایان دازاین، آن خویشمندترین امکان دازاین است که نامنسوب[۲۷]، قطعی و در این مقام، نامتعین است و پیشی ناگرفتنی است. در هستی این هستنده به سوی پایانش، مرگ همچون پایان دازاین است» (همان، ۵۶۹).

هایدگر پس از اینکه چهارچوب مرگ را صورت‌بندی می‌کند، دازاین اصیل را معرفی می‌کند.

«**دازاین غیراصیل**[۲۸] فاقد اعتقاد واقعی به میرندگی است، **دازاین اصیل** در تباین با او واجد این اعتقاد است. دازاین اصیل واجد این اعتقاد است چون عملاً به میرندگی خود آری می‌گوید. به سخن دقیقتر دازاین از آن حیث به آن آری می‌گوید که زندگانی خود را با اصالت می‌زید. پس رویارویی با مرگ، دقیقاً اصیل عمل کردن است» (یانگ، ۱۳۸۴:۳۰۰).

بنابراین دازاینی اصیل است که با مرگ خود آنگونه که ذکرش رفت مواجه شود، نه همچون دازاینی غیر اصیل که در گریز از مرگ، این خودیترین امکان زیستنش، به دامن همگنان پناه ببرد. دازاین اصیل مرگ را نه به عنوان یک نقطه‌ی پایان بلکه در تمامی لحظه‌های زندگی خویش می‌فهمد. در حقیقت «دازاین اصیل مرگ اندیش است» (احمدی، ۱۳۸۱:۴۹۹).

اینک براساس آنچه گفته شد می‌توان ماهیت مرگ و هستی کاراکترهای اصلی تراژدی‌های چهارگانه‌ی شکسپیر را مورد بررسی قرارداد.

۲ـ مرگ و هستی دازاین در تراژدی‌های چهارگانه

الف: اتللو

اتللو سپه سالار مغربی سیاه‌پوستی است که آوازه شجاعتش سرتاسر ونیز را درنوردیده است. دزدمونا که دختر برابانسیوی وزیر است، سخت دل بسته‌ی اتللو می‌شود و آن دو به دور از چشم مردمان شهر ازدواج می‌کنند. رودریگو، خواستگار دزدمونا و نجیب‌زاده‌ی ونیزی و یاگو، افسر پرچمدار اتللو، یکی افگار عشق و دیگری آزرده‌ی جاه، برای نابودی اتللو متحد می‌شوند. تلبیس یاگو در هتک عصمت دزدمونا کارگر می‌افتد و اتللو در نهایت به گمان خیانت، همسرش را می‌کشد و پس از آن دست به خودکشی می‌زند.

مرگ زیست ـ پزشکی اتللو از طریق خودکشی رقم می‌خورد. اتللو پس از آنکه دزدمونا را به قتل می‌رساند و توطئه‌ی یاگو توسط همسرش امیلیا آشکار می‌شود، به وسیله‌ی خنجری خود را از پای درمی‌آورد. هستی به سوی مرگ همچون هستی به سوی امکانی است که در حقیقت یکی از امکان‌های بنیادین و ممتاز دازاین را مشخص می‌کند. اگر کسی دست به خودکشی بزند و خودش به امکان مرگ فعلیت بخشد و آخرین امکانش را این‌گونه برگزیند، این شیوه‌ی انتخاب و گزینش در پرتو تفکر هستی‌شناختی چگونه تعبیر می‌شود؟

هایدگر در باب خودکشی به صراحت موضع خود را اعلام می‌دارد: «این یکی از طرح‌های اگزیستانسیل[۲۹] دازاین است و فهم اصیل مرگ به حساب نمی‌آید» (هایدگر، ۱۳۸۹:۳۳۴). هایدگر مرگ به وسیله‌ی خودکشی را اصیل نمی‌داند و آن را یک طرح اگزیستانسیل

می‌داند. پیش از این، امر اگزیستانسیال را در تقابل با امر اگزیستانسیل تعریف کردیم. هایدگر، اگزیستانسیل را این‌گونه توصیف می‌کند: «این‌گونه خودفهمی را که بدین‌سان به جانب آن هدایت می‌شویم، اگزیستانسیل می‌نامیم» (هایدگر، ۱۳۸۹:۸۵). این خودفهمی با فهم هر دازاین از هستی خود در رابطه است، اما نه هستی در معنای عام، بلکه آن قسم از هستی که صرفاً مربوط به خود دازاینی است که هستی‌اش را فهم می‌کند. به زبان ساده‌تر هستی اگزیستانسیل دازاین، آن بخش از هستی است که تنها مربوط به زندگانی خود دازاین است. امر اگزیستانسیل پرسشی است که هر دازاینی درباره‌ی شیوه‌های ممکن بودن خودش مطرح می‌کند. برای روشن شدن تفاوت این مفاهیم طرح یک مثال میتواند راهگشا باشد. اگر دازاین از خود بپرسد هستی هستندگان در جهان به چه صورت تأویل می‌شود؟ پرسشی اگزیستانسیال مطرح کرده‌است، اما اگر بپرسد برای آینده‌ام چه شغلی را برگزینم؟ پرسش او یک پرسش اگزیستانسیل است. در مورد دوم حتی اگر دازاین دیگرانی را هم درگیر یا مسئول و متعهد امکان‌های پیشروی کند، باز هم امری شخصی را پیش کشیده است. امر اگزیستانسیل پرسشی است که هر دازاینی درباره‌ی شیوه‌های ممکن بودن خودش مطرح می‌کند. بنابراین خودکشی صرفاً یک طرح اگزیستانسیل از دازاین است که امری منحصراً شخصی است و به هیچ وجه در مسیر هستی رو به مرگ دازاین اصیل قرار نمی‌گیرد. با تعریفی که از مرگ اگزیستانسیال ارائه دادیم و آن را به مرگی در سایه‌ی «تعینات هستی‌شناختی دازاین» تعریف کردیم، این امر آشکار می‌شود که اتللو به هیچ روی به مرگ اگزیستانسیال حتی نزدیک هم نشده‌است (هایدگر، ۱۳۸۹:۱۵۳).

پیش از این گفتیم که طریق رسیدن به مرگ اگزیستانسیال که موردنظر هایدگر است، از اضطراب (نگرانی) می‌گذرد. اتللو به هیچ روی مضطرب (در معنای اگزیستانسیال) نیست. در حقیقت اتللو در نقطه‌ی مقابل اضطراب یعنی «سقوط» قرار گرفته‌است. تعریفی که ما از سقوط ارائه دادیم برابر بود با غرق شدن دازاین در دیگری و سرگرم زیستن خودشدن بدان نسق که همه کس فرمان آن را داده‌است. البته نباید سقوط را صرفاً پیروی از دستورات دیگران تعریف کرد، سقوط به فهم هستی دازاین در گستره‌ی امکان‌های مندرج در جهان باز می‌گردد و از طریق خودفهمی دازاین معنا پیدا می‌کند. بدین‌معنا که اتللو هستی اگزیستانسیل خود را از همان آغاز که توانایی فهم آن را داشته‌است و حتی پیش از آن، تحت دیکتاتوری همه کس فهم‌کرده و همین امر او را از رسیدن به هستی اگزیستانسیال بازمی‌دارد. مهم‌ترین دلیل برای اثبات مستغرق‌گشتن اتللو به عنوان دازاین در دریای همگنان، میزان تأثیر شخصیت یاگو بر وی است. اتللو چنان درگیر اراده و خواست یاگو به منزله‌ی دیگری است که با نخستین اشارات یاگو، به همسر خویش که پیش از این او را فردی پاکدامن می‌دانست، مشکوک می‌شود. او چنان غرق در تلقینات دیگری می‌شود که به زودی خویشتن خویش را به‌طور کامل در دیگری مستحیل می‌کند و از اتللو به مثابه‌ی یک دازاین هیچ باقی نمی‌ماند. اتللو به عنوان یک دازاین در سقوط به تناهی می‌رسد و پس از آنکه دیگر هویتش (که پیش از آن خود را اتللو فهم‌کنان می‌فهمید) را از دست می‌دهد، خودکشی می‌کند. تأثیرپذیری اتللو از یاگو و اینکه اراده‌ی او تا به این حد وابسته به تحریک دیگری است، مؤید گریز اتللو به جهان پرداخته‌ی همگنان است. بنابراین اتللو در مقام یک دازاین دیگر هم هستی خویش را ندارد و به موجودی با سنخ هستی دیگری

تبدیل می‌شود. این بدان معنا است که هستی اگزیستانسیال اتللو به مثابه‌ی دا ـ زاین (آن ـ جا ـ بودن)، دیگر معنایی ندارد، چون ماهیت دازاین در این امر نهفته است که او در هر مورد هستی خودش را همچون هستن ـ توانستن خویش هست می‌کند، اما اتللو این توانایی را ندارد. اتللو تنها در سطح هستی اگزیستانسیل خود را فهم می‌کند. چنین فهم‌کردنی باعث می‌شود او در رابطه با یک امر شخصی و برای گرفتن انتقام، دست به کاری سهمگین بزند و پس از آن زمانی که دچار یافت حال می‌شود، دست به خودکشی بزند.

ب: مکبث

پس از فتح نبرد با نروژ، خواهران جادو، وعده‌ی زعامت کاودور و پادشاهی اسکاتلند را به سردار مکبث و وعده‌ی سلطنت فرزندان را به سردار بانکو می‌دهند. مکبث که از آن پس، غرق در پندار پادشاهی است پس از برانگیختن لیدی مکبث، دانکن، پادشاه اسکاتلند را به قتل می‌رساند و خود بر تخت می‌نشیند. مکبث به گمان حفظ ردای شاهی، بانکو و خانواده‌ی مکداف، سالار فایف را قلع و قمع می‌کند، اما مکداف با سپاهی به اسکاتلند می‌تازد و شرارت مکبث را با جداکردن سر مکبث از بدنش به فرجام می‌رساند.

مکبث شبیه‌ترین قهرمان تراژدی به اتللو است از آن حیث که او نیز در زندگی‌اش تحت سیطره‌ی کسان می‌زید. همانند اتللو مکبث نیز از همان ابتدا این ویژگی را به نمایش می‌گذارد. از همان آغاز که خواهران جادو به وی وعده‌ی زعامت کاودور و پس از آن پادشاهی را می‌دهند، مکبث به عنوان یک دازاین در به فعلیت رساندن امکان‌هایی که در برابر وی قرار می‌گیرند، همچون امکان «خود را قاتل فهم کنان، دانکن را به منزله‌ی مقتول مورد خطاب قراردادن»، معروض اراده‌ی همگنان واقع می‌شود. چنین وضعیتی برخاسته از گریز او به سمت طرد مسئولیت اختیار آزاد است، ولیکن مکبث به سوی آن خیز برمی‌دارد. مکبث به عنوان دازاین به هیچ روی متوجه هستی رو به مرگ خود نیست، و هم هستی برای او دیگر از میان رفته‌است. وضعیتی که در طول تراژدی برای مکبث رقم می‌خورد و حجم جنایاتی که وی انجام می‌دهد، آشکارا بسیار دهشتناک‌تر از اتللو است و این می‌تواند به میزان گمگشتگی دازاین مکبث در دیگری مربوط باشد. مکبث در مسیر انتخاب نوع زیستن خود تابع شخصیت لیدی مکبث است و بر مبنای اظهارات وی و چالشی که لیدی مکبث پیش روی او قرارداده‌است، برای اثبات مردانگی‌اش و نمایش میزان عشقش به لیدی دست به کار قتل دانکن می‌شود. از این گذشته او آن چنان درگیر پیشگویی‌های ساحران است که اساساً مرگ را از یاد برده است. ساحران او را خبر می‌دهندکه: «هیچکس که از زهدان زن زاده شده باشد، مکبث را آسیبی نتواند رساند» و مکبث با این اندیشه چنان از هستی رو به مرگ می‌گریزد که عملاً خویش را گم می‌کند. از این روی می‌توانیم نتیجه بگیریم که مکبث نیز دچار وضعیت سقوط است.

«طفره‌ی سقوط‌کننده‌ی هرروزینه از مواجهه با مرگ، به سوی مرگ بودنی نااصیل است. نا اصالت نشان‌دهنده‌ی نوعی از هستی است که در حیطه‌ی آن دازاین می‌تواند کژراهه رود و در کل نیز همواره کژراهه رفته‌است» (هایدگر، ۵۷۰:۱۳۸۹). مکبث در نتیجه‌ی سقوط، تمام مسیر هستی خویش را در کژراهه می‌پیماید. گرچه شخصیت‌های اتللو و مکبث از حیث پدیدارشناسی شباهت‌های فراوانی دارند، اما تفاوت بارز ایشان در مرگشان

است. مکبث پس از آنکه آگاه می‌شود مکداف زودتر از موعد زایمان از رحم مادرش گرفته شده‌است، خطاب به مکداف فریاد برمی‌آورد: «دیگر باور مباد کسی را به این اهریمنان نیرنگ باز، که به زبان دو پهلو مارا به بازی می‌گیرند و در گوشمان نوید می‌دهند و در پیش چشم، امیدمان زیر پای می‌نهند، من با تو نخواهم جنگید».

مکبث به خوبی وضعیت پیشین خویش را که چگونه بازیچه‌ی دست همگنان بوده و به خواست آنان آزادگی زندگی اصیل را در گریز به سوی دیکتاتوری همه‌کس ترک گفته است تصویر می‌کند و سپس اعلام می‌دارد «من با تو نخواهم جنگید». مکبث پس از آنکه از جنگیدن با مکداف امتناع می‌ورزد، به سوی قلعه فرار می‌کند. هرچند در ادامه به جنگیدن با مکداف، با اطلاع از سرنوشتش در صورت ترک میدان مبارزه، ادامه می‌دهد، اما واکنش او در آنی که متوجه می‌شود موجودی شکست‌ناپذیر نیست، دارای اهمیت است. مکبث در آن هنگام دچار یافت حال و آگاهی می‌شود. این لحظه جایی است که بار تمامی اعمال و امکان‌هایی که پیش از این دازاین بر دوش همگنان می‌افکند، به یکباره بر گردن مکبث سنگینی می‌کند. بار امکان قتل دانکن که تا پیش از این بخش قابل توجهی از آن بردوش ساحران و لیدی مکبث بود، اکنون به تمامی بر عهده‌ی مکبث است. در چنین جایگاهی واکنش قهرمان تراژدی نقش تعیین‌کننده‌ای در شناخت هستی وی دارد. اتللو در یک چنین وضعیتی، زمانی که همه چیز بر وی آشکار می‌گردد و هستی غیراصیل او در برابرش روشن می‌شود، باز هم در گریز از روبه‌رو شدن با خویشمندترین هستی توانش خویش، دست به خودکشی می‌زند. اما مکبث در این وضعیت تصمیم دیگری می‌گیرد.

مکبث: «اگرچه جنگل برنام به دانسینین برآمده است و با تو رویارویم که از زهدان زن زاده نشده‌ای، **اما من واپسین کوشش خود را خواهم کرد**».

مکبث به مبارزه ادامه می‌دهد و برای آخرین بار تلاش می‌کند. او به کشته شدنش به دست مکداف آگاه است، پس مبارزه‌اش را آخرین تلاش می‌نامد و البته باید دانست که از منظر پدیدارشناسی این آخرین تلاش مکبث به منظور زنده ماندنش نیست. این آخرین مبارزه، آخرین تلاش او برای دست یافتن به دازاینی اصیل است. مکبث برخلاف اتللو در لحظه‌های آخر عمرش سعی می‌کند از قید دیکتاتوری همه کس رها شود، او دیگر به حرف هیچ‌کس اعتماد ندارد. سخنان ساحران که تاپیش از این آن چنان به آن‌ها وابسته بود که خود را شکست‌ناپذیر می‌دانست، دیگر برای او ارزشی ندارد. مکبث می‌داند هرآنچه که ساحران تااکنون گفته‌اند به حقیقت پیوسته است، چرا که به تحقیق، درستی پیشگویی‌هایشان برای خود مکبث به اثبات رسیده است، اما مکبث دیگر نمی‌خواهد حتی این پیشگویی‌های صحیح را سرلوحه‌ی امکان‌هایش در جهان قرار دهد. او در برابر ساحران به منزله‌ی «همه‌کس» طغیان می‌کند. او می‌جنگد درحالی‌که می‌داند مرگش نزدیک و مسلم است. چرا که قاتلش در برابر او ایستاده است. بنابراین او با یقین به حتمی‌بودن مرگ پیکار می‌کند. مکبث به عنوان یک دازاین، اکنون متوجه هستی رو به مرگ و نقطه‌ی تناهیت خویش است و این شرایط مشابه تعریف هایدگر از دازاین اصیل است. اما «اکنون» خیلی دیر است. مکبث خیلی دیر به صرافت ترک سقوط افتاده است، آنقدر دیر که فاصله‌ی آخرین تلاشش تا نقطه‌ی پایانش، چند لحظه بیشتر نیست. با این حال او نسبت به اتللو که در مرگ نیز اسیر قید نااصالت بود، دارای وضعیت بهتری است؛ اما نه به آن اندازه که بتوان

مرگ او را مرگی اصیل پنداشت. در حقیقت مکبث در منجلاب حکم هرکس تا بدان جای فرورفته که تنها به اندازه‌ی سر انگشتانش برای رسیدن به اصالت تلاش می‌کند، که این مقدار برای رسیدن به مرگی اصیل کافی نیست.

ج: هملت

روح هملت بزرگ، شب هنگام راز کشته شدنش توسط برادرش کلادیوس را، که اکنون تاج و حرم پادشاهی را به تاراج برده است، برای هملت آشکار می‌کند. هملت که مترصد فرصتی است تا انتقام پدر را بستاند، به گمان غلط، پولونیوس، صاحب منصب وزارت و پدر افیلیا (محبوب هملت) را به قتل می‌رساند. افیلیای مجنون در رودخانه غرق می‌شود و هملت در مصافی نابرابر، مجروح از کینه‌ی لایرتیس (پسر پولونیوس) و توطئه‌ی کلادیوس، پس از کشتن آن‌ها، جان می‌سپارد.

تراژدی هملت از همان آغاز در ابعادی هستی‌شناختی، ویژگی‌های خود را بر ما آشکار می‌کند؛ «هملت بزرگ» به قتل می‌رسد و هملت از آغاز با دو بحران روبه‌رو می‌شود: از دست دادن پدر و تقریباً مصادف با آن ازدواج مادر. هملت در یک چنین جایگاهی است که اظهار می‌دارد: «دنیا و هر آنچه در آن است، در نظرم تا چه حد خسته‌کننده و پوچ و بی‌فایده است! اف بر دنیا! دریغا بر آن!» این وضعیت هملت که حتی پیش از ملاقات با روح پدرش ایجاد شده‌است، به خوبی نشان می‌دهد هملت از ابتدای نمایش، همگنان و دنیای پرداخته‌شان را به هیچ می‌انگارد. این بی‌اهمیتی دنیا برای هملت پس از ملاقات با روح پدر و آگاهی از چگونگی به قتل رسیدنش توسط کلادیوس، رنگ دیگری به خود می‌گیرد. هملت از سوی پدر مرحومش مأمور به گرفتن انتقام می‌شود. پس هملت باید کاری را در این دنیا به انجام برساند. هملت در این وضعیت دچار یک یافت حال است. خودی که دازاین به هنگام معروض حالی واقع شدن با آن مواجه می‌شود یک امکان است، امکانی که بر او نیرو وارد می‌کند و آن را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. امکان گزینه‌ای پیش روی دازاین نیست، بلکه باری است روی دوش او و دینی است ناپرداختنی. اما این وظیفه یا باری که بر دوش هملت است، اگر از منظر هستی‌شناسی بدان بنگریم، مأموریت انتقام خون پدر را گرفتن نیست، بلکه یافت حالی است که هملت را به تسخیر درمی‌آورد. هملت معروض این حال قرار گرفته‌است و به عبارت دیگر به درون این حال پرتاب شده‌است. لحظه‌ی آغاز و ورود به جهان تراژدی و قرار گرفتن در میان هستنده‌های درون جهانی برای هملت همین یافت حال است. اکنون باید ببینیم کدام یافت حال است که بر هملت عارض شده‌است، افسردگی؟ خشم؟ یا اضطراب؟

حال هملت گرچه درجاتی از افسردگی و خشم را داراست اما بیش از همه مشابه یافت حال اضطراب است. پیش از این به تعریف اضطراب پرداختیم و آن را نقطه‌ی مقابل سقوط قلمداد کردیم. سقوط را قرار گرفتن در وضعیت کنفورمیسم[۳۰] و زیستن تحت سیطره‌ی کسان تعریف‌کردیم و اضطراب را در مقابل آن، گسست از سلطه‌ی کسان و بر حکم خویشتن عمل‌کردن در راستای زندگانی اصیل دانستیم. اضطراب همان حالی است که دازاین را به سوی اگزیستانس اصیل و مرگ اگزیستانسیال رهسپار می‌کند. اما اضطراب ویژگی‌هایی دارد و دازاینی که مضطرب است، باید دارای این ویژگی‌ها باشد. نخستین

ویژگی اضطراب، گسست از هستنده‌های درون جهانی و رفتن به سوی وجه اگزیستانسیال اصالت دازاین است. «وجه اگزیستانسیال دازاین این است که او خود را از بار هم‌نوایی و هم‌سازی با شکل‌های متعارف زندگی، و حکم هرکس و رفتارهای قراردادی خلاص کند» (احمدی، ۴۹۵: ۱۳۸۲) هملت نیز در سرتاسر تراژدی سعی‌می‌کند از تحت سیطره‌ی کسان خارج شود. هستنده‌های درون جهانی دیگر برای هملت هیچ اهمیتی ندارند. هیچ یک از آن‌ها، حتی کسی که پیش از این هملت عاشقانه او را دوست می‌داشته‌است، در امکان‌های هملت جایی ندارند. افیلیا برای هملت دیگر اهمیتی ندارد. منظور از اهمیت، آنچه از عشق افیلیا که احیاناً در وجود هملت باقی می‌ماند، نیست، بلکه اهمیت افیلیا به عنوان یک دازاین همبود[۳۱] با هملت است که ازدست‌رفته‌است. هملت هیچ امکانی ذیل مفهوم افیلیا به عنوان دیگری برای خود متصور نیست. این یعنی هملت نمی‌تواند خود را شوهر / نامزد / عاشق فهم‌کنان، افیلیا را به منزله‌ی همسر / نامزد / معشوق مورد خطاب قرار دهد. به همین دلیل حتی اگر هملت هنوز هم افیلیا را عمیقاً دوست داشته‌باشد، نمی تواند او را مخاطب امکان‌های خویش قرار دهد.

ویژگی دیگر اضطراب هستنِ به سوی خودینه‌ترین هستن توانستن خویش، یعنی مرگ است. اینکه هستی دازاین اساساً هستی رو به مرگ است گزاره‌ی صحیحی است اما «وجود اصیل و وجود غیر اصیل دو رویکرد متفاوت به هستن و به مرگ را نمایان می‌کند. دازاین اصیل مرگ‌اندیش است» (احمدی، ۴۹۹:۱۳۸۲). هملت به مثابه‌ی یک دازاین مرگ‌اندیش است. حتی بیش از این، هملت هم هستی خویش را دارد، چنانکه به هستن یا نیستن به مثابه‌ی یک دازاین که امکان در جهان هستن را داراست، می‌نگرد.

هملت: «بودن یا نبودن، مسئله این است».

آگاهی هملت از مرگ به عنوان نقطه‌ی تناهیت دازاین ممکن است از طریق هراس وی از مرگ ایجاد شده باشد، چنانکه او هراس از مرگ را این‌گونه ابراز می‌کند:

«در خواب مرگ شاید رؤیاهای ناگواری ببینیم! ترس از همین رؤیاهای زودگذر است که ما را به تحمل و تأمل وامی‌دارد».

به هر ترتیب هملت به مرگ می‌اندیشد. آن هنگام که با گورکنی بر سر قبر افیلیا جمجمه‌ی یوریک (دلقک دربار) را در دست می‌گیرد، جلوه‌ی دیگری از مرگ آگاهی هملت آشکار می‌شود. هملت رو به هوراشیو اینطور می‌گوید: «هوراشیو به چه درجات پستی ممکن است بازگردیم، اگر تصور خود را خوب به جست‌وجو واداریم». هملت در این صحنه به هنگام سخن گفتن از مرگ الکساندر و اینکه او شاید اکنون تنها جزیی از یک کوزه سفالی باشد، بار دیگر متوجه هستی رو به مرگ دازاین می‌شود. بنابراین هملت به مثابه‌ی دازاین مرگ‌اندیش، دومین ویژگی یافت حال اضطراب را نیز داراست.

این وضعیت نیز بیش از پیش هملت را در قرابت با یافت حال اضطراب قرار می‌دهد. اگر بتوانیم نتیجه بگیریم هملت دچار یافت حال اضطراب شده‌است، می‌توان استنباط کرد که دازاین در پشت سر گذاردن این تجربه به معنای نحوه‌ای از زیستن، در بعد فهم این یافت حال، مرگ اگزیستانسیال را از سر گذرانده است. بر مبنای این استنباط، اصالت دازاین هملت است که آشکار می‌شود. اما آیا هملت حقیقتاً دچار یافت حال اضطراب شده‌است؟

گرچه حال‌مندی هملت بسیار به وضعیت اضطراب شباهت دارد، اما یک عامل است

که هملت را از قرارگرفتن در این وضعیت بازمی‌دارد. یافت حال اضطراب علاوه بر همه‌ی ویژگی‌هایی که بر آن برشمردیم، ویژگی اساسی دیگری نیز داراست. در اضطراب هیچ امکانی بردوش دازاین سنگینی نمی‌کند، بدان معنا که دازاین در اضطراب نمی‌تواند خود را ذیل هیچ یک از امکان‌های مندرج در جهان فهم کند. گرچه تقریباً تمامی امکان‌ها برای هملت بی‌معنی شده‌اند، اما هملت خود را ذیل یک امکان فهم می‌کند. «هملت خود را منتقم (خون پدر) فهم‌کنان، کلادیوس را به منزله‌ی متهم (قتل پدرش) مورد خطاب قرار می‌دهد». پس هملت دچار یافت‌حال اضطراب نیست. امکانی که هملت خود را در آن فهم می‌کند انتقام است. هرآنچه که از هملت به عنوان یک دازاین سر می‌زند، در سایه‌ی فهم خودش ذیل این امکان است. اگر این امکان هم برای هملت وجود نمی‌داشت و هملت هیچگاه از راز مرگ پدر آگاه نمی‌شد، چه بسا در وضعیت اضطراب قرارمی‌گرفت و به تبع آن به اصالت می‌رسید. اینکه هملت تنها خود را در امکان منتقم فهم می‌کند می‌تواند دلایل بسیاری از رفتارهای او را توجیه کند. هملت از آن جهت که دیگر در جهان خود را در امکان‌های شاهزاده، مردشریف، عاشق و رفیق فهم نمی‌کند، خود را به جنون می‌زند، پولونیوس را به راحتی به قتل می‌رساند و جسد او را در کناری مخفی می‌کند، رفتاری نه چندان شایسته با افیلیا دارد و دوستان خود را به کام مرگ می‌فرستد. چرا که او محمول تنها یک امکان است و هرآنچه می‌کند در راستای همان امکان تعریف می‌شود، بنابراین این امکان است که دازاین هملت را از اصالت (به معنای اگزیستانسیالی‌اش) بازمی‌دارد.

بنابراین می‌توان گفت مرگ هملت نیز، با وجود اینکه شباهت بسیاری به امکان مرگ اصیل دازاین دارد، نااصیل است.

د: لیرشاه

لیر، پادشاهی سالخورده است که قصد دارد قلمروی پادشاهی‌اش را میان سه دخترش تقسیم کند. در مراسم تسلیم میراث، دو دختر بزرگ‌تر لیر در تملّق سنگ تمام می‌گذارند اما کوردلیا، با زبان سرخ صداقتش، سهمش از سرزمین‌های سبز ممکلت را بر باد می‌دهد و از ارث محروم می‌شود. لیر پس از تفویض قدرت پادشاهی‌اش، از سوی دو دختر بزرگ‌ترش طرد می‌شود و این خبر، کوردلیا را بر آن می‌دارد تا با همسرش (پادشاه فرانسه) به کمک پدر بشتابند. اما ارتش فرانسه شکست می‌خورد و لیر و کوردلیا اسیر می‌شوند. سرانجام لیر پس از آنکه تنها نقطه‌ی اتکایش بر روی زمین، کوردلیا را از دست می‌دهد، جان می‌سپارد.

وضعیت تراژیک در تراژدی لیرشاه بدان هنگام رقم می‌خورد که پادشاه سالخورده تصمیم به تقسیم اراضی مملکت تحت سلطه‌ی خویش، میان سه دخترش می‌گیرد. اتفاقی که مسیر تراژدی لیرشاه را رقم می‌زند، پیش از برگزار شدن مراسم تفویض، صرف تصمیم لیر برای تقسیم میراثش است. امیر گلاوستر در آغاز تراژدی درباره‌ی مراسمی که قرار است برگزار شود، چنین می‌گوید: «بر سر تقسیم ملک... مساوات چنان سنجیده رعایت شده‌است که هیچ نگاه تیزبینی نمی‌تواند سهم یکی را بر دیگری برتری نهد». بنابر سخنان وی، برای هریک از سه دختر لیر یک ثلث از مملکت در نظرگرفته شده‌است و قصد لیر از استفسار در باب میزان علاقه‌ی دخترانش به وی در جریان مراسم تفویض، «آن است که تشریفات با ادای سپاسگزاری هریک از میراث بران خاتمه یابد، سخنان آن‌ها از نظر لیر، به جا آوردن

یک رسم کهن است: دختران موظفند به‌طور رسمی عشق خویش را نسبت به پدر ابراز کنند» (کوزینستف، ۱۸۹:۱۳۷۶).

سوال لیر درباره‌ی میزان علاقه‌ی دخترانش به او، چه برآمده از رسم و رسومات باشد و چه برای قوت قلب پادشاهی سالخورده در آخرین روز فرمانروایی‌اش و یا حتی برای اطمینان از مقبولیت قدرت لایزال شخص اول مملکت در میان رعایا، برخواسته از عمل‌کردن به حکم همگنان است. لیر همچون سایر دازاین‌های موجود در تراژدی، جهان‌اش را در پیکر اصطلاح‌های دیگران می‌شناسد. شاید ظاهر اعمال لیر به استبداد و خودخواهی وی و فعلیت بخشیدن صرف به آنچه که خودش به عنوان یک دازاین مستقل از دیگری می‌خواهد شباهت داشته‌باشد، اما باید گفت از منظر پدیدارشناسی این رفتار گرچه برخاسته از تصمیم خویشتن لیر است، اما این خویشتن، خویشتن خویش به مثابه‌ی اصالت دازاین نیست. این خویشتن، «خویشتن هرکس» است، یا به قول هایدگر «دیگر ـ خویشتن» است (احمدی، ۳۲۸:۱۳۸۲).

درواقع قدرت «هرکس» توانسته است، قدرت مطلق پادشاهی را نیز مغلوب گرداند و حکم خود را بر اراده‌ی پادشاه چیرگی بخشد. «هرکس فاقد فردیت ولی بسیار قدرتمند است. هیچ‌کس بودنش یعنی عدم تعینش از او الگویی ساخته و سبب‌شده که هر دازاین هم هیچ‌کس بشود، بدون فردیت و تعین» (هایدگر، ۱۶۶:۱۳۸۹). لیر در تصمیم‌گیری‌اش مستحیل قدرت همه‌کس شده‌است. بنابراین می‌توانیم نتیجه بگیریم که تا بدین‌جای تراژدی، لیرشاه دازاینی اصیل نیست. اما این نااصالتی لزوماً دازاین را در مرتبه‌ی فرودستی در پایه‌ی هستندگان قرار نمی‌دهد. دازاین می‌تواند خود را بازیابد. لیر از آن پس با تصور تملک عنوان فرمانروایی به همراه صدتن از ملازمانش، راهی قصر گانریل، بزرگ‌ترین دخترش می‌شود. لیر که تا چندی پیش اختیار مرگ و زندگی تمامی زیردستانش را در ید قدرت داشت، پس از اینکه خدمتکار گانریل را چندین بار صدا می‌زند و او به دستور اربابش به شاه بی‌اعتنایی می‌کند، در نهایت جلوی او را می‌گیرد و از او می‌پرسد: «من که هستم؟». خدمتکار گانریل در پاسخ می‌گوید: «شما پدر بانوی من هستید».

این اولین ضربه بر پیکر مردی است که تاپیش از این خود را سرتاپای پادشاه می‌دید. اکنون لیر از نظر یک نوکر هیچ نیست مگر پدر صاحب فعلی ردای پادشاهی. دلقک لیر پس از آنکه لیرشاه را یک دلقک می‌نامد، همین نکته را با صراحت به لیر متذکر می‌شود: «تو تمام عنوان‌های دیگرت را که با خود به دنیا آورده بودی، از دست داده‌ای»

نقش دلقک در تراژدی لیرشاه نقشی حیاتی است. «دلقک تا آنجا شاه را همراهی می‌کند که شاه همچون یک دلقک عمل می‌کند»، در حقیقت «لوده‌ی درباری، شکل سایه‌ی شاه را به خود می‌گیرد، سایه‌ای که بر سرش گوش خر روییده» (کوزینتسف، ۲۲۶:۱۳۷۶). بنابراین دلقک آن وجه آگاه لیر است که در مقابل لیر که وجه بلاهت‌آمیز خودش است، قرار می‌گیرد و بدان هنگام که خود لیر به آگاهی می‌رسد، دیگر خبری از دلقک در تراژدی نیست. دلقک را می‌توان حتی چیزی فراتر از سایه‌ی لیرشاه دانست. دلقک را از منظر هستی‌شناسی هایدگری می‌توان به «ندای وجدان»[۳۲] تشبیه کرد. ندای وجدانی که خود متعلق به دازاین را از گمگشتگی‌اش در همگنان فرامی‌خواند. دازاین در وجدان، خویشتن خویش را فرا می‌خواند. در روند تراژدی می‌بینیم آن هنگام که لیر به فراخوانی ندای

وجدان لبیک می‌گوید و به سمت خویشتن خویش گام برمی‌دارد، دیگر اثری از دلقک دیده نمی‌شود. «دلقک همینکه لیر به مفهوم آنچه روی داده بود وقوف یافت، ناپدید شد. وقتی شاه انسان خردمندی شد، سایه با آن گوش‌های خر محو شد» (کوزینتسف، ۲۲۶:۱۳۷۶).

پس از آنکه گانریل بر سر میز غذا چهره‌ی حقیقی لیر و هرآنچه که اکنون «هست» را از دریچه‌ی چشم هرکس به او نشان می‌دهد، نخستین بارقه‌های درک هستی در وجود او شکل می‌گیرد. لیر از حضار سوال می‌کند: «آیا در اینجا کسی هست که مرا بشناسد؟ چرا که این (اشاره به خودش) لیر نیست... کیست که بتواند به من بگوید که من کیستم؟» لیر اکنون برای نخستین بار به چیستی هستی خویش شک برده است و نمی‌داند او به عنوان یک دازاین چه «هست». تنها پاسخ ارائه شده از سوی جمع که درست‌ترین پاسخ ممکن در آن هنگام است از سوی دلقک ایراد می‌شود: «سایه‌ی لیر».

لیر دیگر خود را نمی‌شناسد، او به خوبی آگاه شده‌است که هیچ‌کس نیست مگر دازاینی مستحیل گشته در هرکس، بدون فردیت و تعین. این اولین گام در راه رسیدن به دازاین اصیل است. «اگر از یافتن خود حرف می‌زنیم، باید نخست بپذیریم که پیش‌تر خود را گم کرده‌ایم» (احمدی، ۳۲۶:۱۳۸۲). لیر به این باور رسیده که خود را گم کرده‌است. اما چیزی مانع ادامه‌ی مسیر لیر به سمت یافتن خودش و رسیدن به دازاین اصیل می‌شود. «امیدواری او به دیگری». لیر هنوز یک دختر دیگر دارد. بنابراین او کورسوی امیدی برای رفتن به قصر ریگان و گریز به دامان جهان پرداخته‌ی هرکس دارد. همین نقطه‌ی اتصالش به همگنان، نقطه‌ی انفصال او از اصالت دازاین است. اما این پیوند نیز به زودی از هم می‌گسلد. لیر به سراغ دختر دیگرش می‌رود و آنجاست که ریگان، آخرین امید بازمانده برای لیر در میان همگنان، او را نمی‌پذیرد. لیر که دیگر به‌طور کامل از همگنان بریده است، به همراه دلقکش وارد طوفان می‌شود. آنجاست که طوفان پیکره‌ی هستی‌شناختی لیر به عنوان دازاین را زیروزبر می‌کند. طوفان به دنیای کوچک لیرشاه رخنه می‌کند. لیر درمی‌یابد که نظریات دیگران و انحراف‌ها و پیچیدگی‌های جهان پرداخته‌شان، همه در برابر وظیفه‌ی اصیل بودن، غیربنیادین و بی‌اهمیت هستند.

«سرانجام همین که دازاین دریابد که زندگی‌اش از آن خود اوست، اما در دست دیگران و حکم هرکس است و ناچار است که بنا به دستورها و قاعده‌های هرکس آن را به پیش ببرد، متوجه می‌شود که تا چه حد از منش خاص و فردی خود دور شده‌است. اینجا شاید آزادی خود را بیازماید و بکوشد تا به گونه‌ای دیگر زندگی و فکر کند» (احمدی، ۵۰۰:۱۳۸۲).

لیرشاه خود را در هیچ یک از امکان‌های مندرج در جهان فهم نمی‌کند. لیر هیچ امکانی در مراوده با هرکس ندارد. برای لیر شبکه و بافت دلمشغولی‌های جهان فروریخته است و جهان در بی‌معنایی فرورفته‌است. وضعیت لیرشاه اکنون کاملاً مطابق است با آنچه که هایدگر از آن به عنوان اضطراب یاد می‌کند. در اضطراب دازاین در جهان بیگانه است. اگزیدن (فعل اگزیستانس) به معنای متعارف، آشنایی با جهان و در خانه بودن است، در اضطراب، دازاین با جهان رابطه‌ای ندارد و در اصل «بی‌خانمان» می‌شود. بی‌خانمانی دازاین در جهان در وضعیت اضطراب از منظر اگزیستانسیال، به عینه در تراژدی با بی‌خانمانی لیر مطابقت دارد. لیر دیگر خانه‌ای ندارد، او آواره است و بی‌خانمان، چرا که جهان دیگر هیچ چیز به او عرضه نمی‌کند و در سکوت مطلق فرو می‌رود. به تعبیر هایدگر دازاین با

«بی‌رحمی تهی هستنده‌های دورن جهانی» مواجه است (هایدگر، ۳۴۸:۱۳۸۹).

دازاین در اضطراب با خودش به منزله‌ی هستن توانستن ناب مواجه می‌شود. این هستن توانستن به کلی از آن لیر است. آن خویشتن خویش که در توانستنی برهنه و در امکان عدم امکان با دازاین مواجه می‌شود. «لیر تا به حال خودش را نمی‌شناخت، وقایعی که برایش رخ می‌دهد، او را به شناخت خویش راهنمایی می‌کند» (استفن، ۱۳۶۰:۱۳۸۷). غرش توأمان طوفان جهانی را به یاد می‌آورد که واژگونه شده‌است، شاه در کلبه‌ای فقیرانه نشسته و آن چنان از جهان رسته که دیگر به هیچ یک از هستنده‌های دورن جهانی مدیون نیست.

لیر: «دیگر به کرم ابریشم برای ابریشمی و به جانور برای پوستی و به گوسفند برای پشمی و به گربه‌ی زَباد برای عطری هیچ مدیون نیستی... تو خودت بشری، بشر واقعی»

سپس لیر شروع به پاره کردن لباس‌های خویش می‌کند تا جهان را در امکان هیچ مطلق فهم کند. عریان همانند آن روز که از زهدان مادر برگرفته شده‌است. اصیل چون لحظه‌ی تولد که در قید هیچ یک از امکان‌های سلطه‌جویانه‌ی جهان نیست.

هر تجربه‌ای که دازاین پشت سر می‌گذارد دارای دو بعد است: بعد یافت حال و بعد فهم. لیر به عنوان یک دازاین تجربه‌ای را از سر می‌گذراند (که به تشریح آن پرداختیم) که بعد یافت حال آن اضطراب است و بعد فهم آن مرگ. بدین‌معنا که لیر در یافت حال اضطرابش، «خود را هیچ فهم‌کنان، خویش را به منزله‌ی هیچ مورد خطاب قرار می‌دهد. »در اضطراب، دازاین دیگر هستن نمی‌تواند، دازاین خود را برحالی افکندن نمی‌تواند، این ناتوانی دازاین و این امکان عدم امکان نزد هایدگر، به معنای مرگ است. مرگ نزد هایدگر که آن را به مرگ اگزیستانسیال تعبیر کردیم، شیوه‌ای از زیستن است. «مرگ علامتی در پایان زندگی نیست، مرگ تجربه‌ای است آگاهانه و اگزیستانسیال» (احمدی، ۴۹۹:۱۳۸۲). لیر در تراژدی لیرشاه از منظر پدیدارشناسی هایدگری می‌میرد. بنابراین لیر در میان قهرمانان تراژدی‌های چهارگانه‌ی شکسپیر، تنها قهرمانی است که در اضطراب قرار می‌گیرد و دچار مرگ اگزیستانسیال می‌شود.

«با مرگ، دازاین در خویشمندترین هستی‌توانش‌خویش، فراپیش خویش می‌ایستد. مرگ دازاین امکان نه دیگر ـ آنجا ـ بودن ـ توانستن است. وقتی دازاین در این امکان فراپیش خویش می‌ایستد، به‌طور کامل به خویشمندترین هستی توانش خویش واسپرده شده‌است. در این‌گونه فراپیش خویش ایستادن هرگونه نسبتی با دیگر دازاین‌ها قطع می‌گردد. این خویشمندترین امکان نامنسوب در عین حال، آخرین حد امکان نیز هست. مرگ، امکان امتناع مطلق دازاین است» (هایدگر، ۵۵۵:۱۳۸۹).

نتیجه‌گیری

براساس آنچه که در چهارچوب نظری و بدنه و مباحث آورده شد، نتایج به‌دست آمده را می‌توان در چند بند بدین‌شرح ارائه‌کرد:

۱. پدیدار اتللو که در سایه‌ی امر تراژیک کشتن همسرش بر ما آشکار می‌شود، هم از طریق نحوه‌ی زیستن اتللو (مستحیل گشتن در هستنده‌های درون جهانی و به تبع آن گریز از خویشمندترین هستن توانستن خویش به سوی فراغت از پذیرش مسئولیت در توده‌ی همگنان) و هم از طریق مرگ وی (خودکشی که معرف طرحی اگزیستانسیل است و مرگی غیر اصیل را برای دازاین رقم می‌زند)، ما را به مرگ غیراصیل اتللو، که در نتیجه‌ی زیستنی غیراصیل است می‌رساند. اتللو نه تنها نمی‌تواند از گستره‌ی هستی اگزیستانسیل فراتر رود و مرگ اگزیستانسیال را تجربه کند، بلکه هیچگاه دچار وضعیت اضطراب نیز نمی‌شود.

۲. پدیدار مکبث سراسر زندگی خویش را به عنوان دازاینی غیراصیل تحت سلطه‌ی همگنان زیسته است اما درست پیش از مرگ، سعی در رستن از قید هستندگان درون جهانی و کسب امکان مرگ اصیل دارد. مکبث دیرتر از آنکه بتواند زیستن اصیل و مرگ اگزیستانسیال را تجربه کند، به صرافت قرار گرفتن در مسیر خویشمندترین امکان خویش می‌افتد، در نتیجه او در سقوط می‌زید و با مرگی غیر اصیل به نقطه‌ی پایان خویش به عنوان یک دازاین می‌رسد. مکبث نه در اضطراب و ترس آگاهی بلکه در فراراویی از خویشمندترین امکان نامنسوب خود، طفره می‌رود و با این گریز امکان طرح اگزیستانسیال به سوی مرگ بودنی اصیل را که باید بن مایه‌های[۳۳] هستی دازاین را بر او مکشوف گرداند، پنهان می‌سازد.

۳. شیوه‌ی اگزیستانس هملت مشابهت بسیاری به وضعیت یافت حال اضطراب دارد و تا بدین‌جای شایسته‌ترین قهرمان تراژدیک برای کسب عنوان دازاین اصیل است. اما از آن روی که تحت‌تأثیر امکان انتقام، خود را منتقم فهم کنان کلادیوس را به منزله‌ی متهم (که باید تاوان اعمال خود را بدهد) مورد خطاب قرار می‌دهد، نمی‌تواند به‌طور کامل در اضطراب مستحیل شود. بنابراین او نیز همانند مکبث و اتللو، با وجود اینکه بسیار بیشتر از ایشان به دازاین اصیل شباهت دارد، دارای زیستی غیر اصیل است که در نهایت به مرگی غیراصیل منجر می‌شود و نمی‌تواند تجربه‌ی مرگ اگزیستانسیال را از سربگذراند. بنابراین هستی هملت به عنوان دازاین، هستی غیراصیل است. هملت به عنوان یک دازاین تحقق نیافته در نقطه‌ی تناهیت خویش، تحت امکان انتقام پایان می‌یابد.

۴. لیرشاه با وجود اینکه در رقم زدن وضعیت تراژیک نمایشنامه مستحیل در اراده‌ی هرکس است، اما پس از بازشناسی وضعیت خود به عنوان دازاین، که نتیجه‌ی رفتارهای دو تن از دخترانش با او بوده‌است، در مسیر طرد شرارت‌های سلطه‌ی همگنان گام برمی‌دارد. لیر به عنوان یک دازاین دچار یافت حال اضطراب می‌شود و اضطراب هستی او را به ماهو دازاین آشکار می‌کند. لیر، بار هیچ یک از امکان‌های مندرج در جهان را بردوش نمی‌کشد و از رهگذر فهم مرگ اگزیستانسیال، خود را هیچ فهم کنان خویشتن را به منزله‌ی هیچ مورد خطاب قرار می‌دهد. لیر تنها قهرمان تراژیک شکسپیر از میان قهرمانان تراژدی‌های چهارگانه اوست، که به عنوان یک دازاین، هستی اصیل را تجربه می‌کند.

منابع

ـ احمدی، بابک. (۱۳۸۱) **هایدگر و تاریخ هستی**. تهران، نشر مرکز

ـ احمدی، بابک. (۱۳۸۲) **هایدگر و پرسش بنیادین**. چاپ دوم، تهران، نشر مرکز

ـ اشتاینر، جورج. (۱۳۸۰) **مرگ تراژدی**، ترجمه بهزاد قادری. تهران، انتشارات نمایش

ـ استفن، مارتین. (۱۳۷۸) **بررسی آثار شکسپیر**، ترجمه شراره سادات شبیری. تهران، انتشارات مشکوه

ـ بیمل، والتر. (۱۳۸۱) **بررسی روشنگرانه اندیشه‌های مارتین هایدگر**، ترجمه بیژن عبدالکریمی.تهران، انتشارات سروش

ـ بونار، آندره. (۱۳۷۷) **تراژدی و انسان**، ترجمه جلال ستاری. چاپ اول، تهران، نشر میترا

ـ د. بیستگی، میگل. (۱۳۸۱) **هایدگر و سیاست**، ترجمه سیاوش جمادی. چاپ اول، تهران، نشر ققنوس

ـ ری، جاناتان. (۱۳۸۵) **هایدگر و هستی و زمان**، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی. چاپ اول، تهران، نشر آگه

ـ شکسپیر، ویلیام. (بی تا) **هملت**، ترجمه شاهین. داریوش، نشر مهرگان

ـ شکسپیر، ویلیام. (۱۳۴۷) **لیرشاه**، ترجمه پیمان. جواد، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب

ـ شکسپیر، ویلیام. (۱۳۷۳) **مکبث**، ترجمه داریوش آشوری. تهران، نشر آگاه

ـ شکسپیر، ویلیام. (۱۳۵۴) **اتللو**، ترجمه به آذین م آ. تهران، نشر اندیشه

ـ عمید، حسن. (۱۳۵۶) **فرهنگ عمید**. تهران، انتشارات امیرکبیر

ـ فیگال، گونتر. (۱۳۹۴) **درآمدی بر هایدگر**، ترجمه شهرام باقری. چاپ اول، تهران، انتشارات حکمت

ـ کالینز، جف و سلینا، هاوارد. (۱۳۹۱) **هایدگر قدم اول**، ترجمه صالح نجفی. چاپ دوم، تهران، نشر پردیس دانش

ـ کاکلمانس، جوزف. جی. (۱۳۸۰) **مارتین هایدگر پیش در آمدی به فلسفه او**، ترجمه موسی دیباج. تهران، انتشارات حکمت

ـ کراوس، پیتر. (۱۳۷۹) **مرگ و مابعدالطبیعه**، ترجمه محمدسعید حنایی‌کاشانی. فصلنامه ارغنون، سال اول، شماره ۱۶، تهران، سازمان چاپ و انتشارات، صفحات ۲۷۳-۲۹۳

ـ کوبلرراس، الیزابت. (۱۳۷۸) **مرگ آخرین مرحله‌ی رشد**، ترجمه پروین قائمی. تهران، انتشارات پیک بهار

ـ کوروز، موریس. (۱۳۷۹) **فلسفه هایدگر**، ترجمه محمود نوالی. تهران، انتشارات حکمت

ـ کوزینتسف، گریگوری. (۱۳۷۶) **لیرشاه**، ترجمه منصور براهیمی. مجموعه مقالات شکسپیر و سینما، چاپ دوم، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی

ـ لیچ، کلیفورد. (۱۳۹۰) **تراژدی**، ترجمه مسعود جعفری. تهران، نشر مرکز

ـ مالرب، میشل. (۱۳۷۹) **انسان و ادیان**، ترجمه مهران توکلی. تهران، نشر نی

ـ موروا، آندره. (۱۳۳۵) **تاریخ انگلستان،** ترجمه م مسعودی. کانون نور و معرفت
ـ هایدگر، مارتین. (۱۳۸۶) **هستی و زمان،** ترجمه سیاوش جمادی. تهران، نشر ققنوس
ـ هایدگر، مارتین. (۱۳۸۹) **هستی و زمان،** ترجمه عبدالکریم رشیدیان. چاپ اول، تهران، نشر نی
ـ هایدگر، مارتین (۱۳۷۹) **دازاین و زمانمندی،** ترجمه محمدسعید حنایی‌کاشانی. فصلنامه ارغنون، سال اول، شماره ۱۶، تهران، سازمان چاپ و انتشارات، صفحات ۲۳۵-۲۷۳
ـ وراموری، رابرتز. (۱۳۷۷) **تراژدی مدرن،** ترجمه علی‌اکبر علیزاد. مجله صحنه، سال اول، شماره ۱، صفحات ۹۷ـ۹۳
ـ یانگ، جولیان. (۱۳۷۹) **مرگ و اصالت،** ترجمه محمدسعید حنایی‌کاشانی. فصلنامه ارغنون، سال اول، شماره ۱۶، تهران، سازمان چاپ و انتشارات، صفحات ۲۹۵-۳۰۶

- Abrams,M. H(2005), The Norton anthology of English literature,8th ed,Volume 1,Londen, W. W. Norton & Company

- Benson, Sonia G. (2007), Elizabethan world reference library, Thomson Gale, a part of The Thomson Corporation

- Bloom,Harold(2004), William Shakespeare, United States of America, Chelsea House Publishers

- Bloom,Harold(2004), Elizabethan Drama, United States of America, Chelsea House Publishers

- Calderwood, James L,(1987),Shakespeare and the denial of death, United States of America, The University of Massachusetts Press

- Choron,Jacques(1963). Death and Western Thoughts,The Macmillan Company,New York,First printing

- *Encyclopaedia Britannica(1768),* Encyclopædia Britannica, Inc.

- English Medical Dictionary,(2007), A & C Black Publishers Ltd, Fourth edition

- Englisg Oxford Living Dictionaries (2016), Oxford university press

- Farell,Kirby(2012), Play, Death, and Heroism in Shakespeare, United States of America, University of North Carolina Press

- Kastenbaum, Robert ,(2003), Macmillan encyclopedia of death and dying, Volume 1, New York, The Gale Group, Inc

- Kastenbaum, Robert,(2000), The psychology of death, 3rd edtion, United States of America, Springer Publishing Company

- Webster New World Medical Dictionary(2008), 3rd edition, IDG Books Worldwide

پی‌نوشت

1- Martin Heidegger
2- Being(Sein)
3- Othello
4- Macbeth
5- Hamlet
6- King Lear
7- Existential(Existenzial)
8- Authenticity(Eigentlichkeit)
9- Being and Time(sein und zeit)
10- Phenomenology
11- Ontological
12- Originary(Originär)
13- Kirby Farell
14- Play, Death, and Heroism in Shakespeare
15- Elisabeth Kübler-Ross
16- Biomedical
17- The Question of Being(Seinsfrage)
18- Entity(Seiend)
19- Dasein
20- Existence(Existenz)
21- Being-within-the-World(Innerhalb-der-Welt-sein)
22- Dasman
23- Der Angst
24- Fundamental Ontology
25- Fleeing(Flucht)
26- Ownmost(Eigenst)
27- Nonrelational(Unbezüglich)
28- Inauthenticity(Uneigentlichkeit)
29- Existentiell(Existenziell)
30- Conformism
31- Being-with(Mitsein)
32- Conscience(Gewissens)
33- Fundamental content(Grundbestand)

دراماتورژی شیزوفرنیک: تأملاتی در مورد متن و نامتن

علی‌اکبر علیزاد

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۰۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۲/۱۸

دراماتورژی شیزوفرنیک:
تأملاتی در مورد متن و نامتن

علی‌اکبر علیزاد
کارشناس‌ارشد سینما، مربی دانشکده‌ی سینما تئاتر، دانشگاه هنر

چکیده

دراماتورژی اصطلاحی غربی است که دستکم از دهه‌ی هفتاد شمسی در نظریه و عمل تئاتر ایرانی رایج شد؛ اصطلاحی که لسینگ در قرن هجده میلادی در تئاتر غربی باب کرد و از آن زمان به بعد در سنت تئاتر غربی بدل به یکی از مهم‌ترین اصطلاحات نمایشی شد. برشت دامنه‌ی این اصطلاح را به عنوان دراماتورژ/ کارگردان وسعت بیشتری بخشید و آن را به یکی از مهم‌ترین مباحث تئاتر در قرن بیستم بدل کرد. در عین حال، در زمینه‌ی تئاتر ایرانی از دهه‌ی هفتاد به بعد (که این مقاله تا حدی به آن می‌پردازد) دراماتورژی، با ورود به عرصه‌ی عملی و نظری تئاتر، نه تنها به مباحث فراوانی در باب «تعریف» دامن زد، بلکه در عمل به خیل آثاری انجامید که توسط یک «دراماتورژ»، «دراماتورژی» می‌شدند. این تغییر و تبدل نه تنها به پرسش‌های بنیادینی نظیر اینکه «دراماتورژی چیست؟»[1] انجامید، بلکه دامنه‌ی مباحث را به حوزه کیستی، وظایف، و مرزهای دراماتورژ/ دراماتورژی کشاند. این مقاله می‌کوشد تبیین دوباره‌ای از عمل دارماتورژیک کارگردان/ نویسنده در زمینه‌ی غربی/ ایرانی به دست دهد و جنبه‌های معضل‌ساز آن در زمینه‌ی تئاتر ایرانی را واکاوی کند.

واژگان کلیدی: دراماتورژی، دراماتورژ، تفسیر، متن اول/ متن دوم

درآمد

در تئاتر مدرن پیوند و جدایی متن و اجرا، سنتی دیرپا و بسیار بحث‌برانگیز است. در همین جاست که گرایش به متن / تفسیر / دراماتورژی از یکسو و گرایش دیگری که مبتنی بر گسست کامل از متن است، کنار هم حرکت می‌کنند. کشاکش و تاثیر دیالکتیکی این دو سنت به بهترین شکل ممکن، خود را در تقابل نویسنده به عنوان خالق و کارگردان به عنوان خالق نشان می‌دهد. مثلاً می‌توان به قطب چخوف / برشت در مقام نویسنده و قطب استانیسلاوسکی / آرتو / مه‌یر هولد به عنوان کارگردان، در بزنگاه تئاتر مدرن اشاره کرد. همپوشانی این دو سنت نیز خود از قطب سومی در خیزش تئاتر مدرن خبر می‌دهد. هر دو قطب را می‌توان بر مبنای اقتدار نویسنده و اقتدار کارگردان تفسیر کرد، یا تئاتر کارگردان و تئاتر نویسنده. بنابراین قطب اول که شاید بیشتر با کار برشت در مقام نویسنده‌ی مقتدر شکل گرفت براساس اولویت متن نمایشی و دنیای نویسنده شکل گرفت درصورتی‌که قطب دوم که بیشتر آرتویی است، بر مبنای اولویت کارگردان و تحقیر متن. برشت علاوه بر اینکه دراماتورژ / نویسنده بود، خود کارگردانی آثارش را برعهده داشت، و در سنت برلینر آنسامبل، کارگردانان اجازه‌ی تخطی از شکل متن و گاه میزانس‌های آن را نداشتند. شکل افراطی‌تر این قضیه کمی بعدتر در کار بکت به عنوان مولف بی‌چون و چرای متن / اجرا، نمود پیدا کرد. آثار او با آن حجم بالای دستور صحنه‌ها (روزهای خوش) عملاً نمایانگر تلاشی افراطی در محدود ساختن دست کارگردان است. از سوی دیگر، حکم آرتو در این مورد که «دیگر شاهکاری وجود ندارد»[۲]، عملاً از گشایش جبهه‌ی جدیدی (نوع دیگری از دراماتورژی؟) در مقابل نویسنده خبر می‌دهد که کمی پیشتر، استانیسلاوسکی با تفسیر / دراماتورژی آثار چخوف (باغ آلبالو) آن را شروع کرده بود. گروتوفسکی این تجربه‌ی آرتویی را تا حد کلاژ متون کلاسیک / کتاب مقدس و نادیده گرفتن شاهکارها پیش می‌برد و در نهایت تجارب تئاتر آوانگارد، هپنینگ‌ها، کانتور، لیوینگ تیتر و بسیاری از تئاترهای دیگر خبر از پویایی و عدم سازش این سنت دوم با متن می‌دهد. در این بین سنت جالب‌تر مربوط به گرایشی می‌شود که هر دو طیف قبلی را که در بالا از آن‌ها یاد شد در هم می‌آمیزد. احتمالاً بروک را باید نماینده‌ی اصلی این طیف به شمار آورد. بروک چهارراه برخورد متن / نویسنده / کارگردان / اجراست. او علاوه بر اینکه با طیف متنوعی از متون کلاسیک و مدرن (شکسپیر، بکت، وایس، چخوف) همراهی کرده‌است، همزمان دست به تجاربی زده که اولویت متن را تا حد زیادی نادیده گرفته‌است.

در دهه‌ی هشتاد و پس از آن، جریان آرتویی و تئاتر آوانگارد دیگر از تاثیرگذاری قبلی خود فاصله گرفته بود. محو و جذب شدن این سنت اجرایی در منطق بازار و پیدا شدن جنبه‌های توریستی، گرایش به عرفان‌گرایی شرقی، سرک کشیدن به سنت‌های تئاتری غیر غربی و شکل‌گیری پدیده‌ی التقاطی بینافرهنگی (البته با خصلت‌هایی استعماری) آن هم با سویه‌ای پست مدرنیستی (آرین منوشکین)، تقریباً کار اکثر گروه‌های آوانگارد دهه‌ی شصت را که از قضا خصلتی به شدت سیاسی داشتند، خنثی کرد و از بین برد. بدین‌ترتیب کار گروه‌های آوانگاردی چون پرفرمنس گروپ، لیوینگ تیتر، ووستر گروپ، پرفرمنس ـ تئاترهای ویلسون و فورمن، در دهه‌ی هشتاد با تغییر جهتی عمده همراه گشت که یکی

از شاخصه‌های اصلی آن بازگشت به متن بود. این گرایش در بهترین حالت در بازگشت ویلسون به ایبسن، شکسپیر، و چخوف نمود یافته‌است.

این بازگشت کنایی به متن و اقتدار نویسنده در عین حال که از استحکام سنت نویسنده در مقام خالق اول تئاتر خبر می‌دهد، نمایانگر وضعیت و جایگاه بغرنج تئاتر / اجرا / اثرهنری در عصر مدرن است که باید نسبت خود را با منطق لیبرالیستی بازار، سیاست و زیبایی‌شناسی رادیکال تعین می‌بخشید و از نو تعریف می‌کرد. طیف مشخص‌تر این بازگشت به اجرا در کار سیاسی / زیبایی‌شناسانه‌ی بوال، استانیه وسکی، ویلسون، رضا عبدو، و سایرین قابل پیگیری است.

این مقاله می‌کوشد با به پرسش کشیدن این مفهوم در بطن تئاتر غربی و ایرانی، به مخاطرات موجود در برخورد با عمل دراماتورژیک و تفسیر متن بپردازد.

۱

گروتفسکی زمانی در گفتاری در مورد آرتو و در مورد تمدن گفته بود: «بدبختی آرتو در این بود که بیماری او ـ پارانویا ـ با بیماری قرن تفاوت داشت. تمدن از شیزوفرنی رنج می‌برد، از گسست میان عقل و احساس... جامعه نمی‌توانست به آرتو اجازه دهد که از بیماری دیگری رنج ببرد. پس او را زیرنظر داشتند و با شوک‌های الکتریکی شکنجه‌اش کردند تا او را مجبور به پذیرش کلام خردورزانه کنند. یعنی بیماری جامعه را به او هم منتقل کنند» (گروتفسکی، ۱۲۳:۲۰۰۲). شیزوفرنی در اینجا، به تحمیلی جنون‌آور و نوعی همسان‌سازی تفاوت‌ها یا محو آن اشاره دارد. این تحمیل، خشونتی در خود نهفته دارد که غالبا تا حد نابودی و ازهم‌پاشیدگی نفس پیش می‌رود. در جالب‌ترین نمونه دراماتیک تاریخ ادبیات نمایشی معاصر، متن پینتر، جشن تولد، بیش از هر متن دیگری بازنمود این از هم پاشیدگی روانی و مسخ کاراکتر است. استنلی در انتها، رام، بی‌حرکت و برده می‌شود. این یک شروع است. شروعی که امتدادی نفس‌گیر تا شاهکارهای سارا کین پیدا می‌کند: شخصیت‌هایی که دیگر شخصیت نیستند.[۳]

شیزوفرنی به باورهای کاذب، تفکر مغشوش، توهم و عدم ارتباط انسانی منجر می‌شود و دراماتورژی می‌تواند خصلتی شیزوفرنیک پیدا کند و بنابراین حامل پندارهای غلط، مغشوش و متوهمانه از یک متن مفروض شود. ذهن می‌تواند تا منتهای درجه استنباط‌های شیزوفرنیک خود را به متن تحمیل کند. متن که در این حالت بدل به ابژه میل مفسر شده‌است، تکه‌تکه، مسخ‌شده و ازهم‌گسیخته می‌شود. سازماندهی فرمال متن جای خود را به سازماندهی خودبسنده ذهنیتی شیزوفرن می‌دهد. (تو گویی متن بیش از حد کم، یا بیش از حد زیاد دارد.) دراماتورژی در بدترین حالت بدل به نوعی عمل تصحیح متن یا تصحیح اشتباه نویسنده می‌شود. این فرقی با آن چیزی که اسمش را بازنویسی یا اقتباس می‌گذارند ندارد. یا آنچنان‌که سانتاگ در مقاله علیه تفسیر می‌گوید (سانتاگ، ۶:۲۰۱۳)، این همان میل به بیرون کشیدن چیزی دیگر از متن است (متنی که بیش از حد کم یا زیاد دارد)، نوعی اظهار نارضایتی بی‌دلیل از متن اول و تبدیل آن به متن دوم. و در پایان این فرایند، متن اول صرفاً مازادی عذاب‌آور، اضافه و به‌دردنخور می‌شود که در عین حال نمی‌شود به‌راحتی از شرش خلاص شد. این مازاد همیشه چه در هنگام تفسیر چه در هنگام

اجرا، به اثر چسبیده است. همیشه حضور دارد. تکه‌ای متعفن و بد بوست، شبیه جنازه بزرگ نمایشنامه آمدی (یا چگونه از شرش خلاص شویم) کار یونسکو که می‌تواند عیش را برهم بزند. بنابراین تنها راه خلاصی از آن این است که نشان دهیم متن دوم از ابتدا همان متن اول بوده‌است. یا باید می‌بود. یا اینکه بالکل حضورش را نادیده بگیریم.

اما هیچگاه نمی‌توان حضور متن اول را نادیده گرفت. امحای متن در کنشی دراماتورژیک همواره و از قبل به خود متن اصلی ارجاع می‌کند: همیشه پای قیاس و مازادی عذاب‌آور در میان است. دراماتورژی نوعی ریسک است؛ ریسکی که می‌تواند بر ضد خود عمل کند. منتقدین ساختارگرا و بعد آن، برای خلاصی از این محذوریت استدلال می‌کنند که خود متن اول در حقیقت از متن اول دیگری نشأت گرفته و خود آن از متن دیگری و همین‌طور تا آخر: بازی بی‌پایان دلالت‌ها، مرگ مؤلف و رابطه بینامتنی. در اینجا، متن اول، دیگر نه به‌طور خاص والاست و نه می‌توان به دعاوی نویسنده‌اش بهایی داد. (بارت / کریستوا / دریدا) مشکل این دیدگاه این است که زمینه تأویل و تفسیر چنان باز و گسترده می‌شود که در افراطی‌ترین شکلش دیگر هیچ چیز اهمیتی بیشتر از سایر چیزها ندارد: این بازی بی‌پایان معنا و تفسیر است (یا بازیگوشی؟). باز شدن زمینه تفسیری بدین‌معناست که کوچک‌ترین اجزای متن دیگر همان معنای قبلی را ندارند و می‌توانند دارای بی‌شمار معنا باشند. یا اگر دقیق‌تر بگوییم در انتها دیگر متنی وجود ندارد. آنچه که بر جا می‌ماند گونه‌ای «نامتن» است.

امروزه و از پس دستکم یک قرن طوفان نظریه، مفسر خود را موظف می‌داند بیشتر و بیشتر به درون این سیاهچاله بی‌انتها برای کشف معانی جدید یا رونوشت‌های تازه‌تر، سفر کند. آدم به یاد آگراندیسمان آنتونیونی می‌افتد. قهرمان فیلم پس از بزرگ کردن تصویر یک جسد در انتها به نقطه‌های بسیار ریزی می‌رسد که عملا کلیت تصویر را منهدم می‌کند. گویی از همان ابتدا و در اصل تصویری وجود نداشته. جسدی وجود نداشته یا قتلی رخ نداده. در اینجا، این بزرگنمایی کاملا می‌تواند با بزرگنمایی شیزوفرنیک ریزترین اجزای متن قیاس شود. در انتها دیگر متنی وجود ندارد. هر چه که هست تصویری تکه تکه شده‌است. «نامتن». حقیقت در دسترس هیچکس نیست (یا در دسترس همه است؟).

۲

از هم پاشیدن کلیت متن، فضایی را برای پر شدن باز می‌کند: فضایی خالی که باید اکنون آن را با چیزی، (هر چیزی) پر کرد. در این مفهوم، دراماتورژی دقیقا به معنای پرکردن غاصبانه فضاهای خالی است. پر کردن در اینجا بنَا به منطق میل سوژه صورت می‌گیرد. فضای خالی می‌تواند با هر چیزی که سوژه تمایل دارد در این فضا ببیند پر شود بنابراین وجهی استثمارگرایانه می‌یابد: جالب‌ترین نمونه تاریخی این غصب، مهاباراتای بروک است. در اینجا دراماتورژی آن‌قدر پیش می‌رود تا تصویر گاه ایدئولوژیک خود را جایگزین تصویر اول کند. یا از آن هم بیشتر، دراماتورژی معطوف به غصب، دگردیسی و بازتعریف عناصر فرهنگی یک کشور (متن اول) به شکلی خودبسنده، و تبدیل آن به شیئی توریستی، غربی شده، و شیک و پیک (متن دوم) است. (استدلالی که در مورد اجراهای فرهنگی منوشکین هم به‌کار می‌رود.) این انتقادی است که دست کم منتقدین بومی و نظریه‌پردازان به اصطلاح

پس از استثماری به اجرای بروک دارند. اما آیا واقعا در اینجا غصبی رخ داده‌است؟ پیش از اینکه به این پرسش پاسخ دهیم، باید ابتدا به خود مفهوم بازگردیم.

سنت دراماتورژی‌هامبورگ که از لسینگ به دست ما رسیده است سنت تألیف و ساختن است. دراماتورژی در ساده‌ترین تعریفش به عمل نگارش، ساختن و ترکیب‌بندی اشاره دارد. دراماتورژی عمل ساختن متن و نگارش آن است. حال فرقی نمی‌کند این متنی جدید باشد یا متنی قدیمی که از نو تألیف می‌شود. تمامی کارگردان‌های مدرن این گرایش و ذایقه را هر چند با احتیاط پذیرفتند؛ سنت آنگلوساکسن با آمیزه‌ای از احترام، احتیاط و ارج متن اول و سنت اروپایی (بخصوص در خود آلمان) با نوعی نگاه رادیکال‌تر ملهم از آرتو. هر دو گرایش سمت و سوی معینی از دور شدن از متن اول را پذیرفتند. اولی تاکید خود را بیشتر بر مبنای تفسیر کنش، تقریبا بدون تغییر رادیکال متن بنا کرد و دومی بر مبنای هم تفسیر متن و نیز تفسیر مجدد کنش‌ها و حتی بازنویسی مجدد صحنه‌ها. اما سنت آوانگارد اروپایی و آمریکایی در دهه شصت و هفتاد میلادی، سنگ بنای نوعی بازنویسی دوباره‌ی متن و حتی امحای متن با حداکثر تغییر را پیشنهاد کرد. آثار گروه‌هایی نظیر پرفرمنس گروپ[۴]، لیوینگ تیتر[۵]، ووستر گروپ[۶] و گروتفسکی و باربا را در ادامه همین سنت باید تعریف کرد. تا حد زیادی می‌توان گفت دراماتورژی امروزی هنوز همه سنت‌های بالا را در درون خود حفظ کرده‌است. از تفسیر دوباره‌ی متن و پیدا کردن معانی جدید تا تدوین دوباره‌ی کنش‌های کلامی و جسمانی. بیشتر کارگردان‌ها در همه جای دنیا هنوز ترجیح می‌دهند از زیر سلطه نویسنده خارج شوند و متن خود را بنویسند. خواه براساس انگیزه‌های سیاسی/ اجتماعی و خواه بنا بر سلایق زیبایی‌شناختی.

۳

بکت در جایی گفته است: «بهترین نمایشنامه، نمایشنامه‌ای است که به هیچ بازیگری محتاج نباشد. من سعی‌می‌کنم راهی برای نوشتن آن پیدا کنم» (کامرون، ۸۷:۲۰۰۳). بنابراین قضیه همیشه مربوط می‌شود به نحوه برخورد با یک متن کهنه و تبدیل کردن آن به متنی نو با لایه‌های معنایی جدید. و در دل این مبارزه برای احیای معناها، مبارزه ازلی میان کارگردان و نویسنده هر بار اوجی تازه پیدامی‌کند. متن اول همواره موضوع مناقشه‌ای جدی است: از چخوف تا برشت و بکت و دورنمات و سم شپارد، نویسندگان در مقابل این دست‌اندازی، مقاومت‌کرده‌اصند. چخوف با تفسیر باغ آلبالو توسط استانیسلاوسکی مخالف بود[۷] و بکت به‌خاطر تغییر ساختار دست آخر توسط جوان آکالیتیس، کارگردان آوانگارد آمریکایی، از او شکایت کرد. می‌توان این مقاومت را نوعی مقاومت در برابر میل به کشتن نویسنده و احیای کارگردان در نظر گرفت. از این هم بیشتر، میل به نابودی متن اول و تبدیل آن به متن دوم.

دراماتورژی مدرن از پیش اولویت اجرا بر متن را فرض می‌گیرد. گویی در اینجا این متن است که اکنون به مازاد اجرا بدل می‌شود. مازادی آزاردهنده. حکم آرتو در مورد اولویت کارگردان بر نویسنده تلاشی است در جهت بیرون آمدن کارگردان از انقیاد متن. باردیگر متن اول چیزی است که باید از شرش خلاص شد. از دهه شصت و هفتاد به بعد و تحت‌تأثیر دعاوی آرتو، نقش نویسنده توسط کارگردان در بین اعضای گروه‌های تئاتری تکثیر شد. یا

آنچنان‌که در کار گروتفسکی و شکنر شاهدیم، یک متن کلاسیک صرفاً زمینه‌ای را فراهم می‌کند برای یک متن دوم و رادیکال اجرایی. در اجرای بروک از مهابهاراتا، دراماتورژی و متن کارگردان عملا به سمت تفسیر رادیکال متن اول پیش می‌رود تا جایی که در انتها تلاش بروک از سوی منتقدان پس از بعد استعماری تلاشی در جهت تسخیر و امحای متن اول تعبیر می‌شود. بروک در مصاحبه‌ای با ریچارد شکنر به رد این دعوی می‌پردازد که دراماتورژی او نوعی ملغمه غربی‌شده از عناصر فرهنگی سایر ملت‌هاست (علیزاد/سرور، ۱۱۸:۱۳۹۴). چه با او موافق باشیم یا نه، در اینجا کنش دراماتورژیک، با تغییر و از ریخت انداختن متن اول، تصویری را می‌سازد که برای غربیان جالب و برای خود هندیان سرشار از سوتفاهم است.

بنابراین ساده‌ترین پرسش ما هنوز مربوط می‌شود به اینکه متن چیست؟ و دراماتورژی چه نقشی در امحا یا بقای متن ایفا می‌کند؟ آیا وقتی بر صحنه تئاتری اجرایی کاملا دگرکرن شده از هملت را می‌بینیم، هنوز هم می‌توان از چیزی به‌عنوان متن اول سخن گفت؟ به عبارت دیگر و آنچنان‌که جرالد رابکین در مقاله‌ای به همین نام می‌پرسد، «آیا در این صحنه متنی وجود دارد؟» (رابکین، ۳۱۹:۲۰۰۲) من اصطلاح متن اول را برای متنی به کار می‌برم که هنوز به‌عنوان متن نویسنده مطرح است نه متن کارگردان. اما آیا می‌توان متن کارگردان را در افراطی‌ترین شکلش، گونه‌ای نامتن به حساب آورد؟ یا گونه‌ای دراماتورژی شیزوفرنیک؟ برای پاسخ به این پرسش باید خط تمایزی میان تفسیر متن و عمل دراماتورژی ترسیم کنیم.

۴

تفسیر خواه به اولویت‌های نویسنده متن توجه کند و خواه اولویت‌های دیگری را جایگزین کند، همیشه در هنگام خوانش متن رخ می‌دهد. می‌شود گفت عمل تفسیر در هنگام خوانش متن‌ها اجتناب‌ناپذیر است. در اینجا تمایز بارت در مورد اثر و متن می‌تواند راهگشای ما باشد. از نظر او اثر متعلق به نویسنده است. ولی متن که صرفاً به شکل گفتمان وجود دارد، با اصل و نسب مقابله می‌کند. به محض اینکه متن به جهان گفتمان وارد می‌شود، مولفی که آن را خلق کرده دیگر نمی‌تواند کنترلی بر معانی آن داشته‌باشد. دعاوی استنلی فیش و فوکو هم بر همین قیاس، عمل تفسیر را شکلی از خواندن در نظر می‌گیرد. و چون این تفاسیر شکلی از خواندن محسوب می‌شوند، پس در عمل شکل متن را به آن می‌بخشند. در اینجا خطر سست کردن کامل متن به حدی پیش می‌رود که در نهایت به پرسش اولیه ما در شروع این متن ختم می‌شود: بر سر متن اول چه بلایی آمده است؟ و آیا در این موقعیت حقیقت در دسترس همه مفسرین متن است؟ به عبارت دیگر چگونه می‌توان اکنون صحت و اعتبار تفاسیر بی‌اندازه متفاوت را تعیین کرد؟ و آیا اساسا از همان ابتدا متنی وجود داشته‌است؟ دست‌کم پاسخ فیش به این پرسش براساس اصطلاح «جوامع تفسیری» راضی‌کننده نیست. به‌گمان او معانی نه به متون ثابت وابسته‌اند و نه به خوانندگان مستقل و آزاد، بلکه ویژگی جوامع تفسیری هستند که مسئول شکل اعمال خواندن و متونی هستند که این اعمال را خلق می‌کنند. از نظر فیش جوامع تفسیری، گروه‌هایی هستند که ویژگی متون را از طریق استراتژی‌های تفسیری شکل می‌دهند بنابراین شکل آن چه را

که خوانده می‌شود، تعین می‌کنند. به عبارت دیگر فیش معتقد به رعایت قواعد تفسیر در هنگام خوانش متن است.

اما در اجرای تئاتری، دراماتورژی غالباً شکل تفسیری رادیکال / غیررادیکال به خود می‌گیرد. در اینجا رادیکال را باید در زمینه نوعی تغییر شکل بنیادین متن اول تفسیر کرد. چیزی شبیه اجرای ووستر گروپ در دهه هشتاد از متن میلر، ساحره سوزان. و یا اجرای آکالاتیس از دست آخر بکت؛ دقیقاً هر دو اجرایی که با شکایت نویسندگانش متوقف شد. بر این اساس درحالی‌که در تفسیر رادیکال، متن از نو توسط مولف (هر مولفی) تدوین و بازنویسی می‌شود، در تفاسیر غیر رادیکال‌تر، شکل متن دست نخورده باقی می‌ماند اما کنش‌ها و اعمال معانی جدیدتری به خود می‌گیرند. چه دراماتورژی به تفسیری رادیکال بینجامد چه نه، در نهایت پرسش صحت و سقم تفسیر انجام شده به جای خود باقی می‌ماند. یا به عبارت دیگر، ما دریافت‌کنندگان اثر چگونه با آن برخورد می‌کنیم؟ آیا هر تفسیر رادیکال / غیررادیکالی از متن را می‌توان به‌عنوان چیزی مستقل از متن اول پذیرفت؟ یا اینکه متن اول به‌عنوان مازادی عذاب آور همیشه و از پیش حضور خود را یادآور می‌شود؟

مسئله اینجاست که دراماتورژی زمانی شکلی شیزوفرنیک پیدا می‌کند که مفسر/مولف ثانی به درون سیاهچاله تفسیری وارد می‌شود تا نسخه‌های جدید و دست اولی را برای مخاطبینش فراهم کند. بدیهی است که از پی یک قرن توفان نظریه و تفسیر، اکنون تفاسیری بیشتر پذیرفتنی هستند که نو به نظر بیایند. نوعی وسواس حاد به پیدا کردن جزییات و یا ریز شدن در ریزترین چاله‌های متن. در اینجا متن اول بدل به موجودی می‌شود که می‌توان آن را به قصد یافتن دلالت‌های جدید قطعه قطعه کرد. بازی تا جایی پیش می‌رود که متن اول به نوعی نامتن بدل می‌شود تا متن جدیدی (متن کارگردان) حضور خود را ابراز کند. و پرسشی دیگر: در اینصورت آیا به‌طور قطع ما با پرسپکتیوی جدید، نو، و هیجان‌انگیز از متن اول مواجه شده‌ایم؟ یا با متنی جدید که مازاد خود را همچون جسدی به دنبال خود می‌کشد؟

۵

البته در شرایط تئاتر ایرانی این پرسش‌ها، همچنان پرسش‌هایی باز و بی‌پاسخ‌اند. دراماتورژی در اینجا از اواخر دهه هفتاد به‌عنوان یک اصطلاح کم و بیش غریب و نو پا به عرصه گذاشت و از همین دهه بود که به‌عنوان یک اصطلاح کنار نام کارگردان یا شخص دومی جاخوش‌کرد که نام دراماتورژ را بر خود داشت. همچنین در همین دهه بود که هجوم نظریه‌های جدید ادبی از طریق ترجمه، تفسیر اثر برحسب این نظریه‌ها را ممکن ساخت. به این ترتیب موج برداشت‌های دلبخواهی و تفننی از متونِ کلاسیک و حتی مدرن آغاز شد. یک اجرای خوب اجرایی بود که از طریق دراماتورژ کاملاً تغییر کرده‌باشد: حال فرقی نمی‌کرد این متنی از شکسپیر باشد یا لورکا، چخوف و بکت یا یونسکو. من در اینجا مایلم بخش بزرگ این آثار به اصطلاح دراماتورژی شده دهه شصت تا هشتاد شمسی را آثاری بنامم که دراماتورژی در آن‌ها به نسخه‌ای رنگ و رو رفته، تفننی و غیرقابل ارجاع در اجرای اثر انجامید. دلیل این امر، هم به ورود اصطلاحات بسته‌بندی شده جدیدی نظیر خود واژه دراماتورژی مربوط می‌شود که در اینجا از پیشینه تاریخی خودآگاهانه‌ای برخوردار نبودند

هم به سوءتعبیر کار دراماتورژ. در اینجا کار دراماتورژ به عنوان شخصی تعریف شد که می‌باید شالوده متن اول را به هر طریق ممکن از بیخ‌وبن نابود کند و به متنی نو دست پیدا کند تا حضور خود را به‌عنوان مولف ثانی توجیه کند. نوعی مسابقه برای دستیابی به تفاسیر بکرتری که در غالب اوقات به امحای متن اول منجر می‌شد. به‌علاوه حضور آثار خارجی از اواخر دهه هفتاد در تئاتر ایرانی و نمایش اقتباس‌های مدرن از مثلا شکسپیر و چخوف در شکل گرفتن این فضا بی‌تاثیر نبود. از پس این فضا، ما با موجی از مکبث‌های تک نفره، هملت‌های یک ساعته، و لورکاهای رمانتیک با بسته‌بندی‌های خوش آب و رنگ روبه‌رو بودیم. من شک ندارم که در بیشتر وقت‌ها سوال بی‌پاسخ مخاطبین معطوف به چرایی عمل دراماتورژیک بود: متن چرا باید تغییر کند؟ آیا با عمل دراماتورژیک، لایه‌های پنهان و جدیدی از متن آشکار شده‌است؟ آیا می‌شد آنچنان‌که یان کات اشاره کرده‌است، بدون تغییر رادیکال متن اول، به تفسیری کاملا نو از متن اول رسید؟ و پاسخ مولف/ کارگردان‌ها همچنان این بود که متن دراماتورژی شده‌است تا مدرن شود. هر چند همان‌طور که قبلا اشاره کردم، در پس عمل دراماتورژی این چنینی، نوعی میل حاد به نمایش خود و نیز میل به کشتن نویسنده اول و به رخ کشیدن صرف تغییر در کار بوده‌است.

دراماتورژی در این شکل نه تنها شکل تسلطی غاصبانه به خود می‌گیرد بلکه در عین حال به امحای متن و نوعی دیدگاه شیزوفرنیک مسلط بر متن دوم منجر می‌شود. دیدگاهی که مایل به بزرگنمایی ریزترین اجزای متن اول و خلق توهم امر جدید است. در این‌جا درپیش‌گرفتن موضعی رادیکال به صرف رادیکال بودن خود از موضعی محافظه‌کارانه خبر می‌دهد که در کار پنهان‌کردن امور عادی و در عین حال بد جلوه دادن امر متعارف است. بدیهی است که در چنین شرایطی این امر متعارف است که خصلتی رادیکال دارد. در این زمینه، اجرای متن بدون تغییر رادیکال آن و در عین حال ارائه تفسیری بدیع، سخت‌ترین کار ممکن می‌شود. باردیگر در شرایط تئاتر ایران، نقش منتقدین آثار اجرایی در ارائه دراماتورژی‌های شیزوفرنیک بی‌تاثیر نبوده‌است. به عبارت دیگر بیشتر منتقدین مدافع آثاری بوده‌اند که به هر ترتیب متن اول را از بیخ و بن تغییر داده‌اند. از نظر اغلب آن‌ها اگر متن در اجرا دچار استحاله نشود، کارگردان / دراماتورژ عملا فقط متن را اجرا کرده‌است و کار دیگری صورت نداده‌است. پیش‌فرض قدیمی همچنان به قوت خود باقی است: متن اول برای اینکه تأثیرگذار از کار درآید باید تن به عمل دارماتورژی دهد.

در نهایت بحث من این نیست که کدام یک مهم‌تر است: متن اول یا متن دوم. بحث این است که آیا امحای متن اول به بهای زنده‌کردن متن دوم عملا در پی تقویت نوعی الویت‌بندی قاطع به نفع متن دوم یا همان متن کارگردان نیست؟ درواقع آنچنان‌که در نهایت آلوین کرنان می‌گوید، «چگونه ادبیاتی که هرگونه ارزش ایجابی از آن گرفته شده‌است، می‌تواند اعتماد ما به خواندن و تاویل را بربینگیزد» (جین، لور، ۱۶۶:۱۳۹۲). به علاوه تاکید بیش از حد بر الویت اجرا، از نظر من متن را به نوعی شی صرف بدل می‌کند که می‌توان مطابق با جریان عرضه و تقاضای بازار، مصرف و باز مصرف کرد. این نوعی اقتصاد مبتنی بر تولید مازاد و انباشت سرمایه اجرایی است. گویی متن وجود دارد تا اقتصاد اجرا را به جریان بیندازد.

نتیجه‌گیری

امروزه می‌توان گفت بهترین آثار دراماتورژی شده هنوز در خود سنت آلمانی رخ می‌دهد، جایی که برخی از بزرگ‌ترین کارگردان‌های این دهه در کنار یک یا چند دراماتورژ، اجراهایی به شدت هیجان‌انگیز از متون نمایش ارائه کردند. برشت یک نمونه اعلا محسوب می‌شود، اما به جز او می‌توان به کارگردان/ نویسندگانی نظیر پیتر اشتاین، هاینر مولر و نمایشنامه‌نویسان طراز اولی چون استاپارد، پیتر وایس، کاریر، مولر، آنوی و چندین و چند نمایشنامه‌نویس دیگر اشاره کرد که در عین حال دراماتورژهایی طراز اول بودند. همچنین هنوز می‌توان اجرای بروک از مار ا / ساد و شاه لیر، اجرای باربا از درام‌های یونانی، اجرای گروتفسکی از متون کهن، و شکسپیر کوراساوا، و هملت سینمایی کنت برانا را به‌عنوان نمونه‌هایی عالی از کنش دراماتورژیک در نظر گرفت.

در نتیجه، تئاتر ما بیش از آنکه به دراماتورژی‌های رادیکال کارگردان‌های رادیکال احتیاج داشته‌باشد به نویسندگانی پرطراوت و جسور احتیاج دارد. و در غیاب نویسنده و در جهان اجراهای رنگارنگ توریستی، کارگردان‌ها وظیفه‌ای را بر عهده می‌گیرند که اصلا برای آن ساخته نشده‌اند. دراماتورژی شیزوفرنیک از دل همین غیاب نویسنده سر بر می‌آورد.

منابع

ـ بارت، رولان. (۱۳۷۳) **از اثر تا متن در ارغنون.** شماره ۴، سال اول، ۱۳۷۳، ترجمه مراد فرهادپور، ص ۶۶ـ۵۷.

ـ علیزاد، سرور. (۱۳۹۴) **تنفس در هوای تئاتر.** تهران، بیدگل.

ـ لور، جین. (۱۳۹۲) **نظریه‌های تالیف و تاویل،** ترجمه مجید اخگر در منصور براهیمی، رضا خاکی. (۱۳۹۲) **دراماتورژی چیست؟**، بیدگل، ص ۱۷۸ـ۱۶۱.

- Grotovsky Jerzy (2002) *Towards a Poor Theatre*, edited by Peter Brook, Routledge

- Sontag Susan (2013) *Against Interpretation and Other Essays*, penguin Books

- Cameron Mcmanous Donald (2003) *No Kidding!: Clown as Protagonist in Twentieth-century Theatre,* University of Delaware

- Schneider Rebecca and Cody Gabrielle (2002), *Re: Direction* London. Routledge

- Artaud Antonin (1994) *Theater and its Double*, Grove Press

- Brook Peter (1995) *Empty Space*, Touchstone; Reprint edition

- Rabkin Gerald (2002) *Is There a Text on this stage?* in *Re: Direction* by Schneider Rebecca and Cody Gabrielle, Routledge

پی‌نوشت

۱ـ مثلاً نگاه کنید به کتاب دراماتورژی چیست به کوشش منصور براهیمی، رضا خاکی (۱۳۹۲) که می‌کوشد به همین مسئله بپردازد.

هر چند که این کتاب از نظر نقد دراماتورژی ایرانی فقیر است، اما دستکم در روشنگری ریشه‌های غربی آن موفق است. مقاله‌های فارسی کتاب عملاً وارد حیطه‌های خطیر این بحث نمی‌شوند.

۲ـ نگاه کنید به کتاب تئاتر قساوت نوشته‌ی آرتو. بخش مهمی از ریشه‌های دراماتورژی تئاتر تجربی را قطعاً باید در بیانیه‌های آرتو جست‌وجو کرد.

۳ـ مثلاً نگاه کنید به نمایشنامه‌ی پاکسازی و منهدم اثر کین.

4- Performance Group

5- Living Theater

6- Wooster Group

۷- ن. ک به نامه‌های چخوف در مورد باغ آلبالو. و نیز به دعاوی تند و تیز سم شپارد در مورد اجرای شکنر از نمایشنامه‌اش دندان جنایت. به ترتیب در کتاب تنفس در هوای تئاتر و نظریه اجرا (ترجمه مهدی نصراله زاده، انتشارات سمت، ۱۳۹۴)

«ایزد ماشینی»و مرگ تراژدی
بررسی چرایی انحطاط تراژدی، همزمان با ظهورسوبژکتیویته در فلسفه

سعید نیکورزم ■

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۱۰/۰۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۲/۱۸

«ایزد ماشینی»و مرگ تراژدی
بررسی چرایی انحطاط تراژدی، همزمان با ظهورسوبژکتیویته در فلسفه

سعید نیکورزم

کارشناس‌ارشد تئاتر و مدرس مدعو دانشگاه آزاد اسلامی
واحد تهران مرکزی؛ دانشکده‌ی هنر و معماری

چکیده

از منظر نیچه زوال تراژدی‌های یونان باستان حاصل انحرافی عظیم‌تر، تحت‌تأثیر سقراط و جریان سقراط‌گروی است که فرهنگ و تمدن یونان باستان را دستخوش انحطاط کرد. نیچه در ***زایش تراژدی*** با مطرح‌کردن این ایده که «زندگی تنها به مثابه‌ی یک پدیده‌ی زیبایی‌شناختی قابل توجیه است»، بر علیه سقراط اقامه‌ی دعوی می‌کند که با رویکردی دیالکتیکی، سوبژکتیویته را وارد فلسفه کرده و موجبات انحطاط تمدن زیبایی‌شناختی یونان باستان و در پی آن تراژدی‌های عصر کهن را فراهم کرده‌است. این مقاله با نگاهی بر رویکرد نیچه در ***زایش تراژدی***، به مقایسه‌ی سیر انحطاط تراژدی‌های یونان باستان با مرحله‌ی گذار فلسفه از دوره‌ی پیشاسقراطی به دوره‌ی سقراطی می‌پردازد. هدف از این مقایسه تبیین رویکرد تراژیک به زندگی در تقابل با رویکرد نظرورزانه‌ی مدرن است. بدیهی است که با شناخت آن زمینه‌های ایدئولوژیک یا همان ایزدان ماشینی (Deus ex Machina) که نظم تراژیک را در فلسفه بر هم زده و سوبژکتیویسم را وارد فلسفه کردند، می‌توان با رویکردی آسیب‌شناختی به دلایل فلسفی صعود و نزول درام در یک فرهنگ یا تمدن پی برد. بر این اساس این مقاله تلاش می‌کند تا با رویکردی توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر منابع و اسناد کتابخانه‌ای، به بررسی رابطه‌ی همبستگی میان فلسفه‌ی سوبژکتیویته و بنیان معرفت‌شناختی درام بپردازد.

واژگان کلیدی: دیالکتیک، امر تراژیک، تراژدی، سوبژکتیویته، نهیلیسم، ایزد ماشینی.

درآمد

وقتی نیچه در زایش تراژدی از ایزد ماشینی یا «دو اکس ماشینا»[1] سخن می‌گوید، تنها تصور یک «ابزار-کنش»ساده ـ آنچنان‌که در برخی تراژدی‌های اوریپید ظاهر می‌شود ـ را مدنظر ندارد، بلکه فراتر از آن، جلوه‌ای از همان ماهیت متافیزیکی[2] فلسفه‌ی سقراط را هدف گرفته‌است که در فرجام درام به مثابه‌ی جلوه‌ی «حقیقت سوبژکتیو» بر صحنه‌ی نمایش حاضر می‌شود. از این حیث «دو اکس ماشینا» از ساحت فلسفی به هر فراروایت[3] یا کلان‌روایت[4] یا هر نوع «عنصر خارج از دستگاه»[5] گفته می‌شود که می‌خواهد زندگی را با چیزی به غیر از ساختار درونی خود، یعنی به مثابه‌ی چیزی فراتر از یک اُرگانیسم زیبایی‌شناختی[6] توجیه کند.

ایزد ماشینی (دو اکس ماشینا) چیست؟ اصطلاح «دو اکس ماشینا» خود از سه واژه تشکیل شده‌است که در زبان لاتین به معنای «خدا از دستگاه (ماشین)» معنی می‌داده‌است. بر این اساس واژه‌ی «Dues» در زبان لاتین به معنای «خدا» است. اما تبارشناسی واژگانی[7] این اصطلاح به یونان باستان باز می‌گردد: «ἀπὸ μηχανῆς θεός» (بارنهارت، ۵۴:۱۹۸۵). بر این اساس در پایان برخی تراژدی‌های یونان باستان، شمایل یا مجسمه‌ی یکی از خدایان با دستگاهی شبیه به یک جرثقیل ساده وارد صحنه می‌شد و به همین خاطر از آن به عنوان «دو اکس ماشینا» به معنای «خدا از دستگاه» یاد می‌کردند (شکل‌های ۱ و ۲).

در معنای جدید «دو اکس ماشینا» به هر نوع مداخله‌ی ساختگی و غیر منتظره به وسیله‌ی یک عنصر خارج از نظام درونی متن گفته می‌شود که در مواقعی که دستگاه[8] قادر به حل مسائل به واسطه‌ی عناصر درونی خود نیست، «دو اکس ماشینا» به مثابه‌ی عنصری خارجی وارد متن شده و به حل و فصل قضایا و توجیه علت‌العلل ماجرا می‌پردازد. بنابراین از این منظر یک سوژه‌ی استعلایی[9] است، نه الزاما به معنای الوهیت[10]؛ بلکه به معنای هر عنصر ایدئولوژیکی که منجر می‌شود تا مسائل با چیزی غیر از عناصر درونی نظام متن حل شود. بر این اساس برتون می‌گوید «آنچه که به عنوان خطابه‌ای از سوی ایزدان ماشینی نطق می‌شود، بیشتر سخنانی ایدئولوژیک است تا هنری» (برتون، ۷۸:۲۰۱۵). این عنصر می‌تواند همچون تراژدی‌های اوریپید یکی از الوهیت‌ها باشد که با جرثقیل وارد صحنه می‌شود، یا یک نیرو، انسان، اعتقاد، فلسفه یا هر نوع اندیشه و ایده‌ای باشد که خارج از نظام درونی متن به مثابه‌ی یک امر ایدئولوژیک ظهور می‌کند. همچنین در اینجا تنها ساحت ادبی متن موردنظر نیست، بلکه هر نظام زنده‌ای از جمله خود «هستی» یک «متن»[11] به حساب می‌آید. بنابراین دو اکس ماشینا به هر مفهوم سوبژکتیوی گفته می‌شود که تلاش می‌کند تا توجیهی «جهانروا»[12] از هستی ارائه دهد. در مقابل چنین نگرش خوش‌بینانه‌ای نگرش بدبینانه‌ی[13] یونانیان قرار دارد که با نوعی «کثرت‌گرایی»[14] ذاتی گره خورده است. نگرشی که هستی را به مثابه‌ی یک اُرگانیسم درون‌ماندگار[15] و خودمحرک[16] توجیه نموده و از آن خوانشی زیبایی‌شناختی به دست دهد. آنچه ما در این مقاله به پیروی از نیچه «امر تراژیک»[17] می‌نامیم، رویکردی است که در برابر رویکرد دیالکتیک فیلسوفان نظرورزی[18] همچون سقراط قرار می‌گیرد. هدف ما در این مقاله این است که نشان دهیم چگونه «امر کلی»[19] سقراط همان نقش فرمایشی[20] را در توجیه هستی ایفا می‌کند که ایزد ماشینی

اوریپید در توجیه صحنه‌ی نمایش. بر این اساس ما تلاش می‌کنیم تا با استعاره قراردادن مفهوم «ایزد ماشینی» به مقایسه‌ی دو نوع سنت فلسفی در غرب بپردازیم:

اول سنتی که بر دوآلیسم افلاطونی و عدم تقابل سوژه و اُبژه تاکید دارد و همزمان با سقراط و جریان سقراط‌گروی امر سوبژکتیو را وارد فلسفه کرد و به اعتقاد نیچه باعث زوال تراژدی گردید.

دوم سنتی که بر توجیه زیبایی‌شناسی از هستی تکیه دارد و منجر به زایش تراژدی در یونان باستان شد. ردپای این سنت فلسفی را می‌توان در فلسفه‌ی ذاتاً کثرت‌گرای فیلسوفان پیشاسقراطی دنبال کرد.

بدیهی است که ظهور تراژدی و در پی آن درام در یونان باستان دلایل متنوعی دارد. از جمله می‌توان به دلایل سیاسی و اجتماعی به خصوص جنگ‌های پلوپنزی و افول قدرت سیاسی و فرهنگی دولت‌شهر آتن اشاره‌کرد. گفتنی است که این مقاله با محفوظ دانستن تمام ابعاد موضوع، تنها به وجه فلسفی موضوع پرداخته و از این نظر نیز پژوهشِ خود را به آرای نیچه در ***زایش تراژدی*** محدود کرده‌است.[۲۱] تحلیل ما این است که احتمالاً تحولی در نگرش کلّی یونانیان حاصل شده که دیگر تراژدی عصر کهن از آن اقبالی که پیشتر در نزد عموم مردم برخوردار بود، بی‌بهره ماند.

نیچه و نقد سوبژکتیویسم

بار دیگر در عصر مدرن، مفهوم «دو اکس ماشینا» توسط نیچه در کتاب ***زایش تراژدی*** مورد بحث قرارگرفت. نیچه در ***زایش تراژدی از روح موسیقی*** از این مفهوم و بستر فلسفی و زمینه‌ی روان‌شناختی آن به عنوان نقطه‌ی اوج انحطاط تراژدی عصر کهن آتنی یاد می‌کند و با ستایش تراژدی‌های سوفوکل، از رویکرد سقراطی اوریپید انتقاد می‌کند. او ظهور «دو اکس ماشینا» را در صحنه‌ی تراژدی‌های متاخر یونان باستان نه تنها به مثابه‌ی تیر خلاصی بر جان تراژدی، بلکه به عنوان اوج انحطاط فرهنگ یونانی و حاصل ابتذال سقراط‌گروی معرفی می‌کند. انحطاطی که از نظر وی تا عصر مدرن ادامه داشت. وی معتقد است همانگونه که برخی تراژدی‌های متأخر از «دو اکس ماشینا» برای توجیه منطق درونی اثر خود بهره می‌برند، نظام فلسفه‌ی کلاسیک همچنان که ابتدا در «مفاهیم کلی» سقراط و بعد در جهان مُثُل افلاطون بسط یافت از عنصری متافیزیکی و اصطلاحاً «خارج از دستگاه» همچون «جهان مُثُل افلاطونی»[۲۲] برای توجیه زندگی بهره می‌جویند. از منظر نیچه، چنین گرایشی که ریشه در «میل به معرفت»[۲۳] دارد، سراسر فلسفه‌ی غرب را در نوردیده و مراتب انحطاط خود را در هر برهه‌ای در قالب مفهوم «حقیقت» در فلسفه طی‌کرده‌است.

«ایزد ماشین‌ها و بوته‌های آهنگری، یعنی قدرت‌های ارواح طبیعت در خدمت من‌گرایی عالی‌تری، بازشناخته و به کار گرفته می‌شوند؛ بر این باور است که می‌تواند جهان را به یاری شناخت اصلاح کند، زندگی را به یاری علم راهنمایی، و درواقع فرد را درون حوزه‌ی محدود مسائل قابل حل محبوس کند، در جایی که از آن می‌تواند با شادمانی به زندگی بگوید: «آرزوی تو را دارم. ارزش شناخت داری!» (نیچه، ۱۲۲:۱۳۸۵).

نیچه با ذکر این جمله که «حقایق دروغ‌های سودمند هستند» منکر هرگونه شناخت می‌شود. از منظر نیچه هرگونه شناخت مبتنی است بر تقابل میان اُبژه و سوژه، اما از آنجایی

که چنین تقابلی وجود ندارد پس آنچه شناخت یا حقیقت نامیده می‌شود چیزی نیست جز تأویل. حتی فکت‌های علمی چیزی جز تأویل نیستند. مشکل از آنجا آغاز می‌شود که آنچه صرفا بر چیزی دلالت دارد به مثابه‌ی حقیقت اصالت می‌یابد. اما اگر پرده کنار رود می‌بینیم که در پشت منظره‌ی با شکوه پرواز خدایان، جرثقیلی ساده است که آن‌ها را بر فراز جهان ما به پرواز درآورده.

با این حال نمایش چنین منظره‌ی باشکوهی نیازمند بهانه‌ای دراماتیک است. اینجاست که باید یک نزاع صوری شکل بگیرد و آنچه «یک» است به «دو» تقلیل یابد. ازاین‌رو هر «حقیقت» متضمن «روش» است و در این مورد این روش چیزی نیست جز دیالکتیک. از منظر دیالکتیسین‌ها زندگی چیزی کم دارد و باید توجیه شود. چون دیالکتیسین‌ها زندگی را از منظر سوژه تفسیر می‌کنند. همین جا است که دیالکتیک تصمیم‌می‌گیرد دو امر به ظاهر متضاد از یکدیگر را در کنار هم قرار دهد و آن‌ها را در یک «ایده»ی مشترک آشتی دهد. اینجاست که پای «امر کلی[۲۴]» و یک سنتز به میان می‌آید. همه چیز باید به یک ایده‌ی کلی تقلیل یابد. وقتی افلاطون از زبان سقراط می‌پرسد که «زیبا چیست؟» می‌خواهد بگوید که زیبایی یک ایده (ذات) است. این پرسش از پیش پاسخ داده شده‌است! تلاش سوفیست‌ها برای پاسخ به پرسش سقراط راه به جایی نمی‌برد. آن‌ها به جای پاسخ به این پرسش که «زیبایی چیست؟» از چیزهای زیبا نام می‌برند. اما از منظر نیچه حق با سوفیست‌هاست و زیبایی همواره زیبایی چیزی است. بدین‌ترتیب فسلفه‌ی سوبژکتیویسم بر علیه آن نگرش کثرت‌گرایی قرار می‌گیرد که تقابلی میان ابژه و سوژه قائل نیست و تلاش می‌کند تا بدون اتکا بر هر امر استعلایی، توجیهی زیبایی‌شناختی از زندگی به دست دهد. ما معتقدیم که این نگرش با فلسفه‌ی درام همخوانی دارد و در مقابل سوبژکتیویسم قرار می‌گیرد. اکنون پرسش این است که ماهیت این فلسفه چیست و از چه روشی برای توجیه هستی بهره می‌برد. آنچه نیچه «امر تراژیک» می‌نامد در همین جا مناسبت خود را پیدا می‌کند.

امر تراژیک و امر دیالکتیکی

دلوز در تفسیر خود از نیچه معتقد است که «امر تراژیک» بیش از هر چیز انگاره‌ای است که در برابر خوانش مسیحی و دیالکتیک از زندگی قرار می‌گیرد. درواقع «مسئله‌ی دیالکتیک» و مسئله‌ی «امر تراژیک» یکی است و آن حل‌کردن تناقض زندگی به واسطه‌ی وجود رنج است. اما اختلاف در همین صورت مسئله خود را نشان می‌دهد. دیالکتیک (چه از نوع مسیحی و چه غیر مسیحی) با تمییز دادن این رنج به عنوان عنصر منفی تلاش می‌کند تا این رنج را حل کند. اما تراژدی از راه دیگری تلاش می‌کند تا مسئله را حل کند: امر تراژیک اصلا رنج را به عنوان یک تناقض تشخیص نمی‌دهد. ازاین‌رو آن را در برابر زندگی قرار نمی‌دهد. او به رنج آری می‌گوید. اما امر تراژیک ستیز را از نوع دیالکتیکی تفسیر نمی‌کند. ازاین‌رو ستیز در درام از ساحتی دیالکتیکی برخوردار نیست. این ستیز متضمن ذات هستی است. این ستیز برآیندی از رقابت نیروها برای «آری گفتن به تفاوت»[۲۵] و «شور فاصله»[۲۶] است و درنتیجه لازمه‌ی زایش «امر نو»[۲۷] و بقای هستیِ است. امر تراژیک برخلاف امر دیالکتیک، کنش را دوپاره نمی‌کند و متضمن تقابل میان ابژه و سوژه نیست. رویکرد

امر تراژیک در شناخت حقیقت در برابر رویکرد دیالکتیکی و علم‌گرایی قرار می‌گیرد. نیچه «روش‌تراژیک» را جایگزین «روش‌دیالکتیک» می‌کند و پرسش «چه کسی؟» را به جای پرسش «چیست؟» قرار می‌دهد. از منظر نیچه حقیقت، بیان یک خواست است. هر اندیشه، هر مفهوم و هر اُبژه، بیانی از یک نیرو و یک خواست است. هیچ چیز به وجود نمی‌آید مگر اینکه نیرویی از پیش آن چیز را تصاحب کرده‌باشد (جدول شماره ۱).

«پرسش «چه کسی؟» نزد نیچه بدین‌معناست: چه کسی خود را در این چیز بیان، آشکار و حتی پنهان می‌کند؟ فقط پرسش «چه کسی؟» ما را به ذات هدایت می‌کند. زیرا ذات فقط معنا و ارزش است. ذات را نیروهایی که با چیزها در قرابت‌اند، و خواستی که با این نیروها در قرابت‌اند، تعیین می‌کند» (دلوز، ۱۳۹۰:۱۴۳).

سقراط با روش دیالکتیک در برابر امر تراژیک ایستاد و سرانجام آن را از پای درآورد و بدین‌واسطه به مذهب زیبایی‌شناختی یونانی پایان داد. اکنون می‌توان به خوبی رابطه‌ی میان سقراط و اوریپید و نقشی که وی در زوال فرهنگ تراژیک داشت را حدس زد. تراژدی جلوه‌ای آیینی از جهان‌بینی یونانی بود. سقراط در وهله‌ی اول، نه تراژدی بلکه بن‌مایه‌های هستی‌شناختی آن را هدف قرارداد. نگرش تراژیک بر بنیان تفاوت و ستیز بنا نهاده شده بود. جهان یونانی سقراط از ستیز دیالکتیک ساخت. یعنی هرگونه تفاوتی را تبدیل به امر منفی کرد. بر این اساس زندگی را دوپاره کرد: نیروهای خیر و نیروهای شر. حال برای حل این تناقض نیاز بود تا از دل این تقابل‌های دوگانه مفهومی سوبژکتیو بیرون بیاید. اوریپید نیز تحت‌تأثیر سقراط ستیز را که ذات درام است به دیالکتیک تقلیل داد. بر این اساس صحنه‌ی ستیز دراماتیک را به صحنه‌ی یک جدل روان‌شناختی تبدیل کرد. وی «کنش» را دوپاره کرد: نیروهای خیر و نیروهای شر. انحطاط وی تحت‌تأثیر سقراط در این بود که با رویکردی دیالکتیکی، درام را به امری اخلاقی تقلیل داد. وی نیز برای حل این تناقض نیازمند بود تا دست به دامن عنصری سوبژکتیو شود. سنتزی که می‌بایست در هیبت یک خدا به صحنه بیاید و این تناقض را حل کند. اینجا بود که به واسطه‌ی سقراط‌گروی «ایزد ماشینی» در تئاتر اوریپید وارد صحنه شد تا جهان «نمایش» را به واسطه‌ی چیزی بیرون از خود توجیه کند. نیچه از تمثیل «دو اکس ماشینا» به مثابه‌ی جلوه‌ی نمایشی امر سوبژکتیو سقراط نام می‌برد. جهان کثرت‌گرای یونانی می‌بایست به واسطه‌ی «امری کلی» به وحدتی سوبژکتیو مبدل شود. سقراط تلاش می‌کرد تا همه چیز را به ایده تقلیل دهد:

«سقراط نخستین نابغه‌ی انحطاط است: او ایده را با زندگی در تقابل قرار می‌دهد، او زندگی را با محک ایده می‌سنجد، او زندگی را همچون چیزی بر می‌نهد که باید با ایده مورد قضاوت قرار گیرد، توجیه و بازخریده شود. آنچه او از ما می‌طلبد رسیدن به این احساس است که زندگی، از پا درآمده زیر فشار امر منفی، شایسته‌ی آن نیست که برای خودش خواسته و در خودش تجربه شود: سقراط انسان نظرورز است، یگانه معارض حقیقی انسان تراژیک» (دلوز، ۱۳۹۰:۴۴).

قهرمان اوریپدی دیگر نقاب دیونیزوس را بر چهره ندارد.[۲۸] او بیشتر دارای خصوصیات آپولونی است و غریزه‌ی دیونیزوسی در او تبدیل به عنصری ملودراماتیک شده‌است. در اینجا دیگر «تفاوت» منجر به زایش نمی‌شود، بلکه نفرت می‌آفریند و این نفرت چونان ریشه دوانده که سرانجام در بحرانی ساختگی و البته بشری، در قالب کینه‌توزی[۲۹] خود را نشان

می‌دهد. در نتیجه ستیز دراماتیک تبدیل به دیالکتیک شده و مفاهیم، دچار «سوژه‌زدگی» و «قیاس به نفس بشری» شده و همه چیز تبدیل به یک سنتز دیالکتیکی و ملودراماتیک می‌شود. «عشق» شخصی می‌شود، «انتقام» شخصی می‌شود، «آزادی یا عدالت» شخصی می‌شود و خلاصه تئاتر از ساحت هستی‌شناختی خود خارج شده، به دست متافیزیک دیالکتیکی افتاده، روایت جای آیین را می‌گیرد و مخلص کلام اینکه تئاتر وابسته به ادبیات، روان‌شناسی و ایدئولوژی می‌شود. از همین دوران بود که فرهنگ یونانی و اراده‌ی خلاق یونانی به انحطاط رفت و سرانجام در فرهنگ واکنشگرانه‌ی مسیحیت غوطه‌ور شد (جدول شماره۲).

ایزد ماشینی و نهیلیسم

«جهان تنها به مثابه‌ی یک پدیده‌ی زیبایی‌شناختی قابل توجیه است» (نیچه، ۱۴:۱۳۸۵). شاید این سخن به نوعی اساس هستی‌شناسی و زیبایی‌شناسی نیچه را تشکیل می‌دهد. برای درک این مسئله باید به سراغ اولین کتاب نیچه به نام ***زایش تراژدی*** برویم و نظریه‌ی نیچه در باب هنر را در دو مفهوم هنر آپولونی و دیونیزوسی جست‌وجو کنیم. آپولون نمادی از خردمندی، روشنایی، مردانگی و نبوغ فردی است. صاعقه‌ی آپولونی شکوه و عظمت خود را در انسان یونانی در هنرهای تجسمی همچون پیکرتراشی، نقاشی و شعر حماسی عرضه می‌دارد. اما در برابر هنر آپولونی، دیونیزوس خدای شراب و باروری قرار دارد که تجلی خود را در موسیقی و اشعار لیریک نمایان می‌سازد. دیونیزوس بازگشت به سوی غرایز و وحدت یگانگی با طبیعت است. نیچه در کتاب ***زایش تراژدی*** معتقد است که این دو صاعقه‌ی ناسازگار انسان یونانی در تراژدی با هم پیوند می‌خورند.

«تضاد میان آپولون و دیونیزوس، زمانی خطرناکتر و حتی غیر ممکن شد که تکانه‌های مشابهی سرانجام از ژرف‌ترین ریشه‌های سرشت هلنی بیرون زد و برای خود گذرگاهی یافت: ایزد دلفی از راه نوعی آشتی فصلی، اکنون به گرفتن سلاح‌های مخرب از دستان دشمن قدرتمند خود راضی بود. این آشتی مهم‌ترین لحظه‌ی تاریخ کیش یونان است» (نیچه، ۳۳:۱۳۸۵).

آپولون خرد فردی است که با تبیین و توصیف جهان به کمک استعاره، رویا یا حجاب و حتی زبان تلاش می‌کند جهان را در قالب مقولات قوام بخشد. نیچه معتقد است که تراژدی از روح موسیقی که همان صاعقه‌ی دیونیزوسی انسان و طبیعت است و در کشاکش و نبرد با صاعقه‌ی آپولونی زاییده می‌شود. تراژدی حاصل کشاکش این صورت‌های صاعقه‌ی دیونیزوسی و آپولونی در جهان درام است. اوریپید تلاش کرد تا با نوعی عقل‌گرایی سقراطی، صحنه‌ی تراژدی آتن را از حضور دیونیزوس خالی کند. سقراطی که تلاش می‌کرد تا با نوعی عقل‌گرایی، به کمک اخلاق، طبیعت و غریزه‌ی دیونیزوسی آدمی را مهار کند و با فن جدل و رسیدن به مفاهیم کلی و مطلق آن را از جنبه‌ی نسبی بودن، «شوند» و صیرورت تهی کند. درواقع این سقراط بود که از زبان اوریپید سخن می‌گفت (جدول شماره ۱).

«دیونیزوس به یاری قدرتی شیطانی که به زبان اوریپید سخن می‌گفت با وحشت از صحنه‌ی تراژیک رانده شد. حتی اوریپید به مفهومی، تنها یک نقاب بود: اولوهیتی که از طریق او سخن می‌گفت نه دیونیزوس بود و نه آپولون، بلکه شیطانی بود که به تازگی پا به

جهان گذاشته و نامش سقراط بود» (نیچه، ۸۸:۱۳۸۵).

می‌توان حدس‌زد که چگونه تفکر انتقادی اساس فلسفه را دستخوش تغییر ایدئولوژیک کرد. درست در بحبوحه‌ی هیاهوی سوفسطاییان بود که سر و کله‌ی شخصی به اسم «منتقد» نیز پیدا شد. در نتیجه عقل که تا آن زمان در خدمت بازنمایی نیروی حیات بود تبدیل به ابزاری برای نقد غریزه و نیروی حیات گردید. «درحالی‌که در تمام انسان‌های خلاق، غریزه نیرویی آفریننده و آری‌گو است و آگاهی نیرویی انتقادی و سلبی، در سقراط، غریزه انتقادی می‌شود و آگاهی آفریننده» (نیچه، ۱۳:۱۳۸۵). عواقب این باژگونه‌نگری را می‌توان در برداشت اخلاقی ارسطو از مفهوم کاتارسیس ردیابی کرد. «تراژیک به معنای شکل زیبایی‌شناختی شادی است، نه دستورالعملی پزشکی و نه راه حلی اخلاقی برای درد، ترس یا ترحم» (دلوز، ۴۹:۱۳۹۰). در حقیقت نیچه معتقد است که تحلیل ارسطو از مفهوم کاتارسیس نتیجه‌ی استحاله‌ای دیالکتیکی در این مفهوم است. «دیالکتیک به‌طور کلی نه نگرش تراژیک به جهان، بلکه مرگ تراژدی است» (دلوز، ۵۱:۱۳۹۰).

اما اکنون باید گفت که اوریپید و استادش سقراط چه چیزی دارند که جایگزین نیروی نهفته در کاتارسیس کنند؟ آری، نمایش احساسات کاذب‌گونه‌ی[۳۰] مدرنی به نام ملودرام که می‌توانست تاثیر احساسی نمایش را بالا برده و در جهت تلقین یک رهیافت اخلاقی راهگشا باشد! (کانینگهام، ۸۵:۱۹۵۶).

از منظر نیچه هر نیرویی که در برابر زندگی یا خواست قدرت قرار می‌گیرد و تلاش می‌کند تا زندگی را با چیزی غیر از خودش توجیه کند زاییده‌ی نهیلیسم است. از منظر نیچه ابزار نهیلیسم دیالکتیک است. دیالکتیک چه از نوع کلاسیک و چه از نوع مدرن یا هگلی آن مذموم نظر نیچه است. ازاین‌رو همواره سقراط‌گروی یا سوبژکتیویسم با نوعی رویکرد دیالکتیک همراه است. بر این اساس اخلاق یکسر مفهومی باژگونه به خود می‌گیرد. سوبژکتیویته بین «من» و «دیگری» فاصله انداخته و تقابل میان اُبژه و سوژه در عالم شناخت حاکم می‌شود. ستیز آفریننده پایان یافته و نیروها به سمت نوعی انفعال و سکون پیش می‌روند.

«در تراژدی کهن آدمی می‌تواند آن آسایش مابعدالطبیعی را در پایان حس کند، آسایشی را که بدون آن، لذت از تراژدی به هیچ رو قابل توضیح نیست... اکنون از چه منبعی باید این آسایش مابعدالطبیعی را بگیریم؟ از این به بعد روح جدید، در جست‌وجوی حل زمینی ناموزونی تراژیک است. قهرمان، پس از آنکه به اندازه‌ی کافی به دست سرنوشت شکنجه می‌شود، از راه ازدواجی با شکوه، یا نشانه‌های رمزی لطف و احسان الهی به پاداشی بسیار شایسته می‌رسد. قهرمان به گلادیاتور تبدیل می‌شود که پس از کتک‌کاری مفصلی به نعمت آزادی می‌رسد، «دو اکس ماشینا» جای آرامش مابعدالطبیعی را می‌گیرد» (نیچه، ۱۲۱:۱۳۸۵).

نتیجه‌گیری

آیا وقتی فلسفه آغاز می‌شود، درام رو به افول می‌رود؟ این ادعا در صورتی قابل اعتنا است که ظهور فیلسوفی همچون سقراط را نقطه‌ی آغاز فلسفه در نظر بگیریم و منظور ما از فلسفه، صرفا فلسفه‌ی کل‌گرا[۳۱] باشد. درصورتی‌که نه سقراط را می‌توان اولین فیلسوف نامید و نه سوبژکتیویسم را تمام فلسفه. با این حال چرا ظهور سوبژکتیویته در فلسفه منجر به افول تراژدی می‌شود؟ به سخنی دیگر چرا آنچه درام می‌نامیم با تفکر جزمی‌نگر همواره سر ناسازگاری داشته است؟ به نظر می‌رسد آنچه درام می‌نامیم تلاش می‌کند تا زندگی را به مثابه‌ی یک ستیز درونی و در نتیجه یک ارگانیسم واحد توجیه کند. بر این اساس هیچ‌گونه سوژه‌باوری را که تلاش می‌کند تا زندگی را از دیدگاه سوم شخص توجیه کند، پذیرا نیست. به عبارتی آنچه درام می‌نامیم متضمن نوعی اصالت وجود است. بر این اساس هیچ اهمیتی برای آن دسته از نگرش‌های فلسفی که قائل به هرگونه عنصر ماهوی (از قبیل مثل، جوهر، شیءفی‌نفسه و...) ورای «وجود» است، قائل نیست. در نتیجه درام بر زمینه‌ی اگزیستانسیال زندگی انسان و در پی آن بر مفاهیمی چون اختیار و انتخاب تاکید می‌ورزد. تنها در خلال چنین نگرشی است که تلاش و مسئولیت‌پذیری انسان معنا پیدا می‌کند و انسان می‌تواند ماهیت دوگانه‌ی جهان و در نتیجه درد و رنج برآمده از آن را توجیه کند.

«واژه‌ی درام از فعل دراما «δράω» در زبان یونانی مشتق می‌شود که معنایش «بیشترین تلاش برای پیروزی در یک مقاومت» است. این کلمه پیش از هرچیز بر آن کوششی دلالت دارد که در لحظه‌ی تصمیم‌گیری «δράω» و در شروع هر عملی به کار می‌رود. در لحظه‌ای که قدرت مافوق گناه و بیگناهی خودنمایی می‌کند و تصمیم‌گیری خود به خود «دوگانگی جهان» را پیش روی ما نمودار می‌سازد. متعاقب این تصمیم‌گیری و در رابطه با دوگانگی جهان ما همیشه شاهد درد و اندوه طاقت‌فرسایی هستیم. صحنه‌هایی مملو از درد و رنج پیامد تصمیم‌گیری‌ها و عملکرد آن است در برابر گناه و بی‌گناهی و حق و ناحق» (کیندرمن، ۱۳۶۵:۲۰).

پس نگرش تراژیک به هستی، رنج را به مثابه‌ی عنصری عبث و غیرقابل‌توجیه تشخیص نمی‌دهد. نگاه زیبایی‌شناختی به هستی رنج را به درد زایش تبدیل می‌کند. تنها در این حالت است که از زندگی می‌توان انتظار باروری و آفرینش را داشت. ازاین‌رو است که نیچه در ***زایش تراژدی*** تاکید می‌ورزد که «زندگی تنها به مثابه‌ی پدیده‌ای زیبایی‌شناختی قابل توجیه است». این نگرش در برابر تمام آن رویکرد فلسفی، علمی یا اخلاقی قرار می‌گیرد که تلاش می‌کنند زندگی را با چیزی خارج از خود، یعنی با یک ایزد ماشینی توجیه کنند.

اکنون می‌توان گفت که به چه علت است که همزمان با ظهور سوبژکتیویته در تفکر فلسفی، درام رو به زوال یا انحطاط می‌رود. حقیقت این است که با توجه بدانچه که ما در این مقاله ذیل هستی‌شناسی درام آوردیم، نمی‌توان ظهور این پدیده را در بستری ایدئولوژیک خواهان بود. درام می‌آید تا زندگی را به مثابه‌ی امری زیبایی‌شناختی، یعنی از این حیث که فی‌نفسه به مثابه‌ی یک اثر هنری دارای معنا است توجیه کند و در این بین از هیچ ایزد ماشینی یا عقل ابزاری برای بازخرید زندگی بهره نمی‌جوید. بر این اساس درام اساسا نیرویی ضد نیهیلیسم است و در فرهنگی بالیدن می‌گیرد که به این سطح از

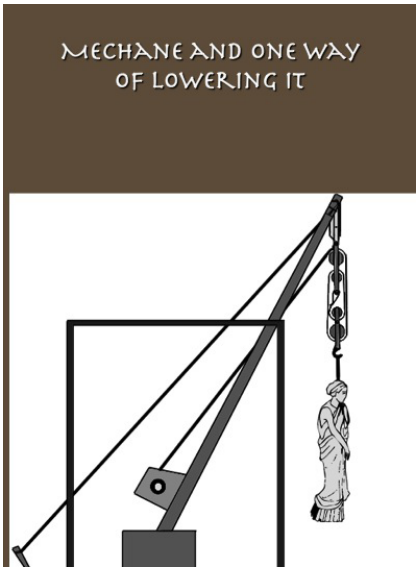
جسارت و آزادی اندیشه رسیده باشد که بتواند بار هستی را خودش به دوش بکشد. تنها در این صورت است که انسان خود را بازخواهدیافت و بر انفصال «خود» از «دیگری» غلبه خواهد کرد. درام مقدمه‌ای برای درمان بیماری عصر ما، یعنی تنهایی است. آنچه از مفهوم امر تراژیک به عنوان زمینه‌ی فکری درام افاده شد روشنگر نوعی کثرت‌گرایی است که آن نیز به خودی خود متضمن همزیستی نیروهای ستیهنده و «آری گفتن به تفاوت» است. در نتیجه درام از تفاوت، ستیز و کینه‌توزی نمی‌سازد، بلکه آن را به محلی برای زایش و شکوفایی تبدیل می‌کند و در نتیجه به «دیگری» آری می‌گوید. تنها در این صورت است که هستی می‌تواند هر بار به مثابه‌ی «امر نو» به بازگشت خود آری بگوید.

جدول شماره ۱: امر دیالکتیکی و امر تراژیک

ردیف	متغیرهای تحقیق	امر دیالکتیکی	امر تراژیک
۱	**معرفت‌شناسی**	تقابل میان اُبژه و سوژه / آغاز عصر علمی و فلسفه‌ی شناختی / ظهور امر سوبژکتیو و اصالت معرفت‌شناسی.	نفی تقابل میان اُبژه و سوژه / آشکار شدن تناقض‌های معرفت‌شناسی مدرن / تاکید بر شناخت شهودی و در نهایت اصالت اُبژکتیو و نفی اصالت سوبژکتیویته.
۲	**جهان‌بینی**	عقلی: آغاز خردگرایی و ظهور عصر انسان‌گرایی اول / آغاز منطق در فلسفه / اصالت حقیقت در فلسفه و تاکید به روی فکت‌های عینی.	غریزی: عقل تابع ذوق و غریزه است / هنوز انسان در کانون شناخت واقع نشده‌است / نفی حقیقت مطلق و تاکید بر نسبی‌گرایی / تاکید بر غرایز و نیروهای طبیعت و توجیه زیبایی‌شناختی از هستی.
۳	**هستی‌شناسی**	اصالت ماهیت	اصالت وجود
۴	**پارادایم**	علیت‌مندی: دو پاره‌کردن پدیدارها به علت‌ها و معلول‌ها / تاکید بر غایت‌گرایی در طبیعت/ تلاش برای توجیه علمی پدیدارها / تلاش جهت موازنه و همگرایی میان نیروها.	دلالت‌مندی: اساسا علیت را زاییده‌ی سوژه دانسته و قانون دال و مدلول را جایگزین علت و معولول می‌کند. / تاکید بر عدم غایت‌مندی در طبیعت / تاکید تکینگی وجود / ضد همسانگری علمی و تاکید بر ستیز و تفاوت.
۵	**تکینگی singularity**	وحدت‌گرایی: تاکید بر امر جهانروا / همگرایی در عرصه‌ی شناخت و علم / تلاش برای نظام‌سازی در فلسفه / آغاز تفکر نظری و تلاش برای توجیه هستی در قالب نظریه‌ی واحد و فراگیر.	کثرت‌گرایی: تاکید بر امر تکین و ماهیت تکینه‌ی جهان هستی / واگرایی در عرصه شناخت و علم / تلاش برای واسازی نظام‌های فلسفی و تاکید بر وجود به مثابه‌ی امر تعین‌ناپذیر.
۶	**روش**	جدل: / تاکید بر تقابل‌های دوتایی / توجیه هر چیز با عامل متضادش / تلاش برای توجیه پدیدار به کمک نظریه‌ی حقیقت / تاکید بر عقل ابزاری و پیش‌فرض‌انگاری نظریه‌ی شناخت‌پذیری پدیدار.	دراماتیزاسیون: نگرش ارگانیک به هستی به مثابه‌ی امری یکه، درون‌ماندگار و خود محرک / تبارشناسی و توجیه پدیدار به کمک نظریه‌ی خواست / رویکرد نشانه‌شناسی و سنخ‌شناسی به جای علیت‌باوری علمی / تاکید بر ستیز دراماتیک به عنوان آلترناتیوی برای جدل دیالکتیک.

ردیف	متغیرهای تحقیق	سقراطیان	پیشاسقراطیان	تراژدی در عصر سقراط‌گروی (اوریپید)	تراژدی در عصر کهن (سوفوکل)
۱	**معرفت‌شناسی**	آغاز سوژه باوری: پروتاگوراس اعلام می‌کند که انسان معیار همه چیز است. / آغاز ایده‌آلیسم و فلسفه ی اخلاق.	اولین بارقه‌های وجودگرایی / اتحاد انسان با هستی در جهان هومری / مکتب میلتوس ثابت می‌کند که در آغاز، فلسفه چیزی جز ماتریالیسم (در ساحت غیر ایدئولوژیک) نبوده است.	اولین نشانه‌های درام روان‌شناسانه و پایان کار شخصیت تراژیک / اصالت سوژه / سوژه در عرض کنش قرار می‌گیرد.	شخصیت تراژیک هنوز به شخصیت روان‌شناختی تبدیل نشده است. / سوژه در طول کنش قرار دارد.
۲	**جهان‌بینی**	خردگرایی سقراطی زیر سایه‌ی جهان‌بینی آپولونی، نگرش خردستیزانه‌ی دیونیزوسی را منکوب می‌کند. / آغاز عصر انتقادی و خرد ابزاری. / خرد به جای غریزه، به عنصری آفریننده تبدیل می‌شود و غریزه کارکردی انتقادی پیدا می‌کند.	خرد و غریزه یکدیگر را تکمیل می‌کنند. دیونیزوس و آپولون سرانجام با هم به آشتی می‌رسند: زایش تراژدی. / ستیز میان خرد و غریزه دیالکتیکی نیست، بلکه دراماتیک است: غریزه آفریننده است و خرد اهرمی انتقادی.	صحنه‌ی درام به ستیز میان خرد و غریزه تبدیل می‌شود. / کنش دوپاره می‌شود / تولد ژانر ملودرام. / اوریپید کاهنه‌های باکوس را بر ضد دیونیزوس می‌نویسد. / تفاوت نفرت می‌آفریند.	کنش امری واحد و تکینه باقی می‌ماند. / ستیز میان غریزه و خرد به کینه‌توزی ختم نمی‌شود. / ستیز هر چند به وضعیت تراژیک منجر می‌شود اما با زایش و بازشناخت پیوند می‌خورد. / تفاوت منجر به آفرینش می‌شود.
۳	**هستی‌شناسی**	تلاش برای توجیه هستی با امر سوبژکتیو. / همچنان فلسفه در جستجوی معنا است./ ظهور هستی‌شناسی ایدئولوژیک: به عبارتی معرفت‌شناسی جای هستی‌شناسی را می‌گیرد. / منطق به زبان فلسفه تبدیل می‌شود.	توجیه زیبایی‌شناختی از هستی. / فلسفه تلاش می‌کند تا در خدمت نگاه شاعرانه به هستی باشد: استعاره و تمثیل: زبان فلسفه.	درام به توجیه ایدئولوژیک از هستی ختم می‌شود و تلاش می‌شود تا مفهوم رنج به واسطه‌ی غایت‌انگاری توجیه شود: به حاشیه رانده شدن مفهوم اختیار و ماهیت کنشگر وجود انسانی (نیهیلیسم)	به توجیه زیبایی‌شناختی از زندگی ختم می‌شود. / آنچه درام می‌نامیم با توجیه رنج به مثابه‌ی «درد آبستن»، آن را به منبعی برای لذت تبدیل می‌کند: پر رنگ شدن مفهوم اختیار و مسئولیت‌پذیری (انسان کنشگر)
٤	**پارادایم**	آغاز تاریخ‌گرایی: روایت بر بازنمایی غلبه می‌کند. / آغاز علم‌گرایی: فکت‌های علمی بر علیه مذهب تراژیک یونانیان وارد عمل می‌شوند. / سقراطیان آموزه‌های هومری را مورد تردید قرار می‌دهند. / فلسفه در خدمت نگاه علمی وارد عصر تازه‌ای می‌شود.	عدم تقابل میان تاریخ و اسطوره. / علم و فلسفه در خدمت هنر و زیبایی‌شناسی. / فلسفه بر علیه علم‌گرایی و بر له علم. / اهتمام علمی پیشاسقراطیان: مهار «میل به معرفت» توسط فلسفه.	نتیجه‌ی علیت‌گرایی: تعلیق به غایت درام تبدیل شده و «معما» جای عنصر «راز» را می‌گیرد. (اصل غافلگیری)	همچنان «راز» عامل اصلی تعلیق است و به واسطه‌ی واسازیِ مناسبات علّی، غایت درام به مثابه‌ی بازشناخت متجلی می‌شود. (اصل کاتارسیس)
۵	**تکینگی**	وحدت‌گرایی: مثل افلاطونی بر ضد نظریه‌ی کثرت. / تاکید بر امر جهانروا / تاکید بر غایت‌گرایی / تاثیر پذیری سقراطیان از پارمنیدس: انتساب تغییر و کثرت صوری هستی به موازنه و سکونِ ماهوی.	کثرت گرایی: ظهور اتمیان و فیثاغوریان: تاکید بر همه‌ی کیفیت به روی کمیت / هراکلیتوس آتش را به عنوان ماده‌ی اولی معرفی و بر جهان به مثابه‌ی «شدن» تاکید می‌ورزد.	درامِ ایدئولوژیک تلاش می‌کند تا به آوردگاهی برای سنتز نهایی و درنتیجه خوانش قاعده‌مند از هستی تبدیل شود.	تاکید بر ماهیت اُرگانیک جهان نمایش به مثابه‌ی امری تکینه، تعین ناپذیر و متناقض‌نما: کنش در عین واحد هم «پیشامد» و هم «ضرورت» است.
٦	**روش**	دیالکتیک تمام فلسفه را در سلطه‌ی خود می‌گیرد. / علم و فلسفه ماهیت اخلاقی پیدا می‌کند. / قیاس به نفس بشری به رویکرد شناختی غالب تبدیل می‌شود. / حقیقت: پیش‌فرض شناخت.	رویکردی نسبی‌گرایانه و اعمال رویکرد تبارشناختی در جهت شناخت پدیدارها در زمینه‌ی تاریخی / میمسیس به مثابه‌ی «روش» واسازی / خواست قدرت: پیش‌فرض شناخت.	ستیز در ساحتی دیالکتیکی به عنوان عنصری ساختگی، زمینه را برای ظهور ایده فراهم می‌کند. **ایزد ماشینی پایین می‌آید.**	ستیز در خدمت ایده نیست، بلکه ماهیت هستی را معنا می‌بخشد. ستیز خود به مفهوم درام تبدیل می‌شود.

جدول شماره ۲: نگاهی به سیر انحطاط تراژدی همزمان با تحول فلسفه در یونان



شکل شماره ۱

تصویر سمت راست الگویی بازسازی‌شده از یک «دواکس ماشینا» در یک تراژدی است. معمولاً خدایانی که روی این جرثقیل‌ها سوار می‌شدند، شبیه همان پیکره‌های مرمرین ایزدان یونانی بودند. از آنجایی که تماشاگران تراژدی خدایان را به شکل پیکره‌های مرمرین می‌شناختند، این شبیه نمایی حضور خدایان واقعی را در صحنه تداعی می‌کرد.

تصویر شماره ۲

تصویر سمت چپ احتمالاً اجرایی از ابرهای آریستوفان است. آریستوفان به شکل هجوآمیزی «دو اکس ماشینا» را در درحالی به‌کار گرفته که به جای ایزدان، سقراط را در داخل سبدی نشان می‌دهد.

شکل شماره ۳

اجرایی از مده آ و حضور ایزد ماشینی در پایان نمایش. سال ۹۰۰۲، شهر باستانی سیراکوز، ایتالیا.

منابع

ـ ارسطو. (۱۳۶۹) **ارسطو و فن شعر،** ترجمه عبدالحسن زرین‌کوب. تهران، انتشارات امیرکبیر

ـ دلوز، ژیل. (۱۳۹۰) **نیچه و فلسفه،** ترجمه عادل مشایخی. تهران، نشر نی

ـ کیندرمن، هاینتس. (۱۳۶۵) **تاریخ تئاتر اروپا،** ترجمه سعید فرهودی. جلد اول، تهران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی

ـ لیوتار، فرانسوآ. (۱۳۸۰) **وضعیت پست‌مدرن: «گزارشی درباره دانش»،** ترجمه حسین‌علی نوذری. تهران، انتشارات گام نو

ـ نیچه، فردریش ویلهلم. (۱۳۸۵) **زایش تراژدی از روح موسیقی،** ترجمه رویا منجم. آبادان، انتشارات پرسش

ـ نیچه، فردریش ویلهلم. (۱۳۸۹) **فلسفه، معرفت، حقیقت،** ترجمه مراد فرهادپور. تهران، انتشارات هرمس

ـ نیچه، فردریش ویلهلم. (۱۳۷۸) **اراده و خواست معطوف به قدرت،** ترجمه رویا منجم. تهران، نشر مس

ـ نیچه، فردریش ویلهلم. (۱۳۸۰) **غروب بت‌ها،** ترجمه داریوش آشوری. تهران، انتشارات آگه

ـ نیچه، فردریش ویلهلم. (۱۳۶۲) **فراسوی نیک و بد،** ترجمه داریوش آشوری. تهران، انتشارات خوارزمی

ـ نیچه، فردریش ویلهلم. (۱۳۸۹) **انسانی بسیار انسانی،** ترجمه دکتر سعید فیروزآبادی. تهران، انتشارت جامی.

ـ نیچه، فردریش ویلهلم. (۱۳۴۹) **چنین گفت زرتشت،** ترجمه داریوش آشوری. تهران، انتشارات نیل

- Abel, D. Herbert (December 1954). “Euripides’ Deus ex Machina: Fault or Excellence”. The Classical Journal 50 (3): 127–130

- Barnhart, Robert K. (1988), ed., Barnhart Dictionary of Etymology, H. W. Wilson Co

- Breton, Rob (Summer 2005). “Ghosts in the Machina: Plotting in Chartist and Working-Class Fiction”. Victorian Studies 47 (4): 557–575

- Chondros, Thomas G.; Milidonis, Kypros; Vitzilaios, George; Vaitsis, John (September 2013). “”Deus-Ex-Machina” reconstruction in the Athens theater of Dionysus”. Mechanism and Machine Theory 67: 172–191

- Nietzsche, Friedrich (1968), the will to power, a new translation by Walter Kaufmann, R. J. Hollingdale; edited with commentary by Walter Kaufmann, New York: Vintage books.

- Nietzsche, Friedrich (2008), the Birth of Tragedy (Trans. Douglas Smith), Oxford University Press

پی‌نوشت

1- Deus ex Machina

۲ـ در اینجا باید واژه‌ی متافیزیک را با احتیاط به کار برد. متافیزیک در فلسفه‌ی سقراط در ارتباط با «امر کلی» یا همان سوبژکتیو معنا دارد و از این نظر که گرایش دارد تا همه چیز را به ایده تقلیل دهد، در برابر فلسفه‌های مقید به کثرت‌گرایی قرار می‌گیرد. بنابراین از این لحاظ نباید آن را با مفهوم متافیزیک در فلسفه‌ی اولی خلط کرد.

3- Meta-Narrative

4- Master narrative

5- Outside the system

۶ـ نیچه در زایش تراژدی این ایده را مطرح می‌کند که «زندگی تنها به مثابه‌ی امری زیبایی‌شناختی قابل توجیه است» (Nietzsche, 1872: § 5). طرح نیچه برای توجیه هستی مبین اندام‌واره‌ای همچون جهان اثر هنری است که از حیث هست‌بودن دارای ارزش است وغایت آن را باید در خود آن یافت.

7- Etimology

8- system

9- transcendental

10- divinity

11- context

۱۲ـ امر جهانروا (Universal) و جهان‌روایی که در برابر امر تکینه وتکینگی(Singularity) قرار می‌گیرد به معنای امری است که قابل تعمیم و در نتیجه تعین‌پذیر باشد اما امر تکینه به امری گفته می‌شود که از این منظر تعیین‌ناپذیر است و قابل تعمیم نیست.

۱۳ـ نام دیگر کتاب زایش تراژدی «یونانی‌گروی و بدبینی» است. نیچه در این کتاب بدبینی را نه به عنوان یک نیروی منحط، بلکه به عنوان یک فضیلت معرفی می‌کند که لازمه‌ی هر تفکر انتقادی است. «آیا بدبینی الزاماً نشانه‌ای از افول، انحطاط و نقص غرایز است؟ آنچنان‌که در میان سرخ‌پوستان، انسان مصدرن و ما اروپاییان پدیدار شده‌است؟ آیا چیزی به اسم بدبینی نیرو وجود دارد؟ یک برتری عقلانی نسبت به آن جنبه‌های سخت، مخوف، مهیب و مشکل هستی که از سلام نیروها و وفور هستی نشأت می‌گیرد؟» (Nietzsche, 1872, An Attempt at Self-Criticism, § 1)

۱۴ـ کثرت‌گرایی فلسفی (Philosophical Pluralism) در برابر هرگونه نگرش وحدت وجود در فلسفه قرار می‌گیرد. اشاره به این دارد که آنچه وجود می‌نامیم به هیچ‌گونه این‌همانی تن نمی‌دهد و همواره به مثابه‌ی امر نو ظهور می‌کند. ازاین‌رو از هرگونه تعین‌پذیری که لازمه‌ی وحدت وجود است مبراست.

15- inherent

16- self-regulation (homeostasis)

۱۷ـ امر تراژیک از بنیادی‌ترین و مهم‌ترین مفاهیم فلسفه‌ی نیچه است. نیچه در «خواست قدرت» می‌نویسد: «امر تراژیک را من کشف کردم. حتی یونانیان بدان پی نبردند». امر تراژیک را باید روش فلسفی نیچه در ارتباط با نظریه‌ی حقیقت دانست و از این نظر در تقابل با رویکرد دیالکتیکی قرار می‌گیرد.

18- Subjectivist - speculative

19- subjective

20- imposed

۲۱ـ نیچه بعد از زایش تراژدی از بسیاری از آرای خود عدول کرد. از جمله نگرش خود را از تراژدی جدا کرد و به امر تراژیک معطوف نمود. همچنین به‌طور کامل وابستگی خود به شوپنهاور را کنار گذاشت. با این حال همان‌طورکه خود در مقدمه‌ی چاپ مجدد زایش تراژدی توضیح می‌دهد این کتاب نویددهنده‌ی آرای بدیعی است که در آثار بعدی

نیچه بسط یافت. مهم‌ترین این آراء که در این مقاله بدان‌ها اشاره شده‌است ایده‌ی امر دیونیزوسی است که در ارتباط با «توجیه زیبایی‌شناختی از هستی» معنا پیدا می‌کند.

۲۲ـ **نظریه‌ی مُثُل افلاطون**، بیان می‌دارد که مثال‌های انتزاعی و غیرمادی، و نه جهان مادی تغییرپذیر که از طریق حواس پنج‌گانه بر ما معلوم است، والاترین و بنیادی‌ترین نوع حقیقت را داراست.

23-Das Pathos der Wissenshaft - The desire for knowledge - Le désir de connaissance

نیچه در بسیاری از آثارش از خطر میل به معرفت و مهار کردن آن سخن می‌گوید. نیچه می‌گوید: «حقایق دروغ‌های سودمند هستند». و از این منظر اصالت بخشیدن به هرگونه معرفت از منظر نیچه مردود است. فیلسوف در بسیاری از آثار خود به روی این مفهوم تاکید کرده و هر بار با اشاره به اثرات مخرب آن، از ضرورت مهارکردن «میل به معرفت» و علم‌گرایی به واسطه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی سخن می‌گوید. برای مطالعه‌ی بیشتر درباره‌ی این مفهوم و نظریه‌ی معرفت و حقیقت نزد نیچه نگاه کنید به:

ـ نیچه (۱۳۸۹)، فردریش ویلهلم، فلسفه، معرفت، حقیقت، ترجمه مراد فرهادپور؛ انتشارات هرمس، تهران.

24- Subjective

۲۵ـ از منظر نیچه تفاوت و افتراق وجه ماهوی وجود است. نیچه معتقد است هر چیز از آن حیث وجود دارد که پیشتر توسط یک نیرو به بیان درآمده باشد و این نیرو خود را در آن چیز به بیان در نمی‌آورد اگر پیشتر به تفاوت خود با نیروی دیگر آری نمی‌گفت. ازاین‌رو از منظر نیچه ستیز که لازمه‌ی وجود است از این حیث دارای معنا است که هر نیرویی در ستیز با نیروی دیگر، تفاوت خود را افاده می‌کند.

26- Pathos of Distance

27- The New

۲۸ـ دلوز در تفسیر خود از نیچه بر این مسئله اذعان دارد که قهرمان تراژدی همواره نقاب دیونیزوس بر چهره دارد.

۲۹ـ از مفاهیم فلسفه‌ی نیچه است. این مفهوم را نباید از زاویه‌ی روان‌شناسی تحلیل کرد. نیچه می‌گوید کینه‌توزی در روان‌شناسی ریشه ندارد، بلکه این روان‌شناسی است که از کینه‌توزی آغاز می‌شود. از منظر نیچه انسان ذاتاً کینه‌توز و آگاهی ماهیتاً از خصلتی واکنشگر برخوردار است.

30- Santimental

31- Subjectivism

قابلیت‌های نمایشی منظومه نصایح الاطفال برای تئاتر تعلیمی از دیدگاه روان‌شناختی

طاهره رضایی (نویسنده مسئول)
علی آنیزاده

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۳/۲۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۳/۲۲

قابلیت‌های نمایشی منظومه نصایح الاطفال برای تئاتر تعلیمی از دیدگاه روان‌شناختی

طاهره رضایی
استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه علامه طباطبایی

علی آنیزاده
کارشناس ارشد آموزش زبان فارسی

چکیده

«نصایح‌الاطفال» یکی از نسخه‌های منظوم داستان عامیانه «شنگول و منگول» است که مشهدی میرزا زرناب آن را در دوره قاجار مکتوب کرده‌است. این قصه قابلیت‌های نمایشی فراوانی دارد از این رو اقتباس از آن به ویژه اقتباس دراماتیک، در دنیای ادبیات کودک رواج دارد. بخش مهمی از ادبیات کودک همواره دغدغه تعلیم و تربیت داشته و در این میان تئاتر با تجربه‌پذیرکردن شرایط، این وظیفه را بهتر انجام می‌دهد. داستان شنگول و منگول در این میان قابلیت مناسبی برای تعلیم کودک در رشد روان‌شناختی دارد. درون‌مایه اصلی این داستان تجربه جدایی از مادر است که در روان‌شناسی قدم اول در رشد روانی کودک به‌شمار می‌آید. در این مقاله، نویسندگان بر تفاوت‌های ماهوی کودک از بزرگسال تکیه می‌کنند و با بررسی روان‌شناختی کودک از نگاه روان‌شناسان معاصر بویژه ژاک لاکان و روش‌های آموزشی نوین، تحلیلی از داستان شنگول و منگول ارائه می‌کنند که در صحنه تئاتر می‌تواند به فعلیت برسد. عناصر داستانی و ساختار اثر در راستای آرای لاکان حول محور مراحل سه‌گانه آینه‌ای، نمادی و واقعی بررسی می‌گردد و تجربه جدایی از مادر برای کودک از این منظر واکاوی می‌شود. همچنین نویسندگان با تکیه بر آرای نظریه‌پردازان معاصر در حوزه تئاتر کودک، تاثیر این خوانش را در صحنه تئاتر از طریق ایجاد تجربه احساسی در تئاتر تعلیمی می‌دانند که پا از تعاریف کلاسیک تئاتر تعلیمی فراتر می‌گذارد.

واژگان کلیدی: نصایح الاطفال، شنگول و منگول، تئاتر تعلیمی کودک، روان‌شناسی، لاکان، عناصر داستانی.

درآمد

قصه شنگول و منگول یا بزبز قندی یا بز زنگوله‌پا که آرنه / تامپسون[1] آن را با عنوان قصه گرگ و بزغاله‌ها با کد جهانی ۱۲۳ و برادران گریم با کد ۵ ثبت کرده‌اند قصه‌ای است که از آن روایت‌های منثور بسیار و چند روایت منظوم در ملل مختلف وجود دارد. در نوع ایرانی آن اغلب دو، سه یا چهار بزغاله وجود دارد ولی در انواع دیگر آن از هفت بزغاله هم یاد شده‌است، مثل متلی که برادران گریم روایت می‌کنند.

منظومه نصایح‌الاطفال مشهور به شنگول و منگول از آثار ادبیات مکتبخانه‌ای دوره قاجار است. این منظومه صدوپنجاه بیت دارد و در بحر هزج سروده شده و سراینده‌اش نامعلوم است. به گفته ذوالفقاری این کتاب به سعی و اهتمام مشهدی میرزا زرناب در چاپخانه مشهدی تقی باسمه‌چی در ۱۲ صفحه همراه با دو تصویر به صورت چاپ سنگی منتشر شده‌است (ذوالفقاری، ۳۱:۱۳۸۹). در توصیف این کتاب محمدی و قآیینی چنین می‌گویند:

راوی با بیانی ساده و بازیگوشانه، داستان را با یادی از کودکی خود آغاز می‌کند. در این پیش‌درآمد، افزون بر آنکه به یکی از کارکردهای برجسته افسانه‌های کودکان که ساماندهی روحی و روانی مخاطبان است، اشاره می‌کند، از حال و روز نابسامان کودکان مکتبی سخن به میان می‌آورد که شب و روز در خانه می‌ماندند و هیچ برنامه پرورشی نداشتند (محمدی و قآیینی، ۱۳۸۰: ۵۶)

به این ترتیب منظومه نصایح‌الاطفال از زبان کودکی روایت می‌شود که از روزگار خود گله‌مند است:

نظـر بـر عـادت اطفال مکتب — به خانه ماندمی هر روز تا شب
گهی کاسه شکستم گاه کوزه — گـهی چـادر دریـدم گاه موزه
گهی مادر ز دستم بود رنجـصه — گهی خواهر ز من اندر شکنجه

به همین دلیل مادرش چاره بهانه‌جویی‌ها و کارشکنی‌های او را در تعلیم غیرمستقیم از راه افسانه‌گویی می‌یابد و به این ترتیب داستان آغاز می‌شود.

این افسانه قصه‌ای کودکانه و آموزشی است که در طی آن بز زنگوله‌پا به چهار فرزندش شنگول، منگول، تل سرکه و جل دمنه توصیه می‌کند که بعد از خارج شدن او از خانه به قصد آوردن علف و شیر، در را به روی کسی باز نکنند. اما پس از رفتن بز زنگوله‌پا، گرگ به در خانه می‌رود و به انحای مختلف خود را به جای مادر بزغاله‌ها جا می‌زند. یکبار صدای بز مادر را تقلید می‌کند و بار دیگر خود را حنایی می‌کند تا بزغاله‌ها فریب بخورند. و سرانجام به خانه راه می‌یابد و بچه‌های بز مادر را می‌خورد. در این میان تل سرکه و جل دمنه که در بازکردن در برای گرگ مشارکت ندارند، پنهان می‌شوند و پس از سر رسیدن مادر، ماجرای خورده شدن شنگول و منگول را تعریف می‌کنند. بز مادر پس از زاری برای بزغاله‌ها به سرعت سراغ گرگ می‌رود و دریک رویارویی پیروز می‌شود و شکم گرگ را پاره می‌کند و بچه‌هایش را سالم از شکم گرگ بیرون می‌آورد. در نسخه برادران گریم، مادر، گرگ را خوابیده زیر درخت می‌یابد درحالی‌که شکمش از بچه‌های او پر شده‌است. پس قیچی و سوزن نخی تهیه می‌کند و پس از پاره‌کردن شکم گرگ آن را با سنگ پرمی‌کند. در نتیجه

وقتی گرگ بیدار می‌شود و برای خوردن آب لب رودخانه می‌رود، درون آب می‌افتد و غرق می‌شود.

روح‌الله مهدی پورعمرانی قصه شنگول و منگول را از لحاظ روساخت و ژرف‌ساخت آن جامع و اندیش‌ورزانه می‌داند (۵۲:۱۳۸۹). محققان بارها این قصه را از جنبه‌های مختلف تعلیمی، جامعه‌شناسی، نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، روایت‌شناسی و تاریخی کندوکاو کرده‌اند و در این میان جدل‌های قلمی مختلفی بر سر رد یا تأیید مفاهیم و درون‌مایه‌های آن رخ داده‌است. برخی این افسانه قدیمی را برای سپری کردن دوره رشد کودک و کمک به او در کسب استقلال از مادر مفید می‌دانند، که از طریق همذات‌پنداری، کودک را نسبت به پیرامون خود هوشیار می‌کند. این قصه از منظر طرفدارانش، ویژگی‌های آموزشی مثبت زیادی دارد از جمله آنکه مادر، شجاع و قدرتمند است و می‌تواند از کودکان خود دفاع کند؛ داشتن عقل و درایت از داشتن قوای جسمی با ارزش‌تر است؛ باتدبیر می‌توان پیروز شد ولی نه با قلدری؛ دروغ گویی خصیصه ضد قهرمان است؛ خوبی پیروز است و عدالت حاکم.

در مقابل برخی نیز از جنبه‌های تعلیمی و تربیتی، به این قصه نقدهای فراوانی وارد کرده‌اند تا جایی که آن را منبع جرم و آسیب اجتماعی معرفی کرده و آن را با روح لطیف کودک مغایر دانسته‌اند و معتقدند دروغ و خشونت از چنین قصه‌هایی به کودک آموزش داده می‌شود[۲]. منتقدان این قصه بر این باورند که در این قصه مرد که گرگ نماد آن است، ظالم معرفی شده و با فرار یا پنهان‌شدن حبه‌انگور، نوع‌دوستی زیر سوال رفته‌است.

برخی نیز با دید جامعه‌شناختی به زوایای این افسانه کهن نگریسته‌اند و ساخت این افسانه را شیوه مسلط تولید اجتماعی زمانه، یعنی شیوه تولید شبانی ـ دهقانی (دامداری، دامپروری، کشاورزی) دانسته‌اند و آن را زاییده عصر بدگمانی و عصر متلاشی شدن امنیت معرفی کرده‌اند «و به‌خاطر تمثیلی که در لایه‌های زیرین و به اصطلاح لایه‌های پداگوژیک (تربیتی/ آموزشی) این متن مستتر است» زمینه‌های اجتماعی مختلفی همچون دشمن‌شناسی، نگاه جامعه به کودک، حقوق خانواده، حقوق بشر و بهداشت روانی را در آن بازیابی و قابل بررسی دانسته‌اند (مهدی‌پور عمرانی، ۴۸:۱۳۸۹).

ریشه‌شناسی تاریخی و بحث پیرامون اصالت روایت قصه‌ها از دیگر مواردی است که نظر فولکلوریست‌ها، زبان‌شناس‌ها و باستان‌شناسان را به خود معطوف کرده‌است؛ اولریش مارزلف قصه‌شناس آلمانی ریشه قصه شنگول و منگول را به قرن پنجم میلادی نسبت می‌دهد و برای آن اصالتی یونانی قائل است (مارزلف، ۱۳۹۴). از این رو یکی دیگر از ابعاد و زوایای ژرف قصه بز زنگوله‌پا، بررسی اسطوره‌ای و کهن‌الگوهای موجود در قصه‌هاست. در متن این قصه، اشارات فراوانی درباره اصل مادینه هستی (کهن‌الگوی مادر ازلی) و آیین ورود یا گذر وجود دارد. همچنین از خدایان مذکر (پادشاه، حاکم، پیر خردمند) که در دوران اسطوره پیرایی (ادیان توحیدی) در افسانه‌ها شکل گرفتند نمادهایی وجود دارد. در افسانه شنگول و منگول جدایی صفات خیر و شر در بزرگ‌مادر اولیه دیده می‌شود. بز زنگوله‌پا در جایگاه مادر، حمایت‌کننده و محافظ، در برابر گرگ هلاک‌کننده قرار می‌گیرد اما روایت پنهان که پس از معنی بخشیدن به رمزها و نمادها و حوادث داستانی آشکار می‌شود، از صدق و راستی او خبر می‌دهد. گرگ به راستی مادری دیگر است و این پارادوکسی است که افسانه کهن با ظرافت خاصی آن را بیان می‌کند. در سال ۱۹۷۶ میلادی آیرینگ فشر

اقتباسی از این داستان به وجود آورد با عنوان «بز و هفت بچه گرگ» که نقش بز و گرگ در آن جابه جا شده بود و گرگ خود مادری تصویر شده که برای تهیه غذا سراغ بزها می‌رود (فچر، ۱۹:۱۹۷۴). آیین ورود یا گذر نیز به وضوح و به گونه‌ای نمادین در قصه بیان می‌شود. این آیین با استقلال و رهایی از سلطه والدین (یا کهن‌الگوی پدر و مادر)، ورود به دوره جوانی و پیوستن به گروه، قبیله یا طایفه همراه است. به نظر می‌رسد که شنگول و منگول آمادگی مقابله با این آزمون سخت را دارند اما بزغاله دیگر (حبه‌انگور) هنوز بسیار کوچک است... جنبه نمادین این مناسک در بز زنگوله‌پا، انزوا و تنهایی بزغاله‌ها در خانه، پذیرش گرگ به عنوان مادر (کهن‌الگوی ازلی)، خورده‌شدن (تجربه مرگ سمبولیک) و بالاخره نجات آن‌ها از زهدان مادر ازلی است که تمثیل‌وار زندگی دوباره بزغاله را به تصویر می‌کشد. با این توضیحات، این قصه نه تنها نشانه آیین گذر از کودکی به نوجوانی بزغاله‌هاست که به استناد نشانه‌های موجود در متن (همچون پیشه سوهان‌کاری و دلاکی برای تیز کردن شاخ بز مادر و کندن دندان گرگ مادر)، نماد دوره گذار از عصر نوسنگی (۶ تا ۷ هزار سال پیش) به عصر اول مفرغ (۵ هزار سال پیش) است. مرحله گذار نیز چون آیین گذر با مراسمی همراه است و آن هدیه صادقانه بز مادر (شیر و سرشیر خود) و هدیه فریبکارانه گرگ مادر (انبان پر باد) است. «این مناسک آیینی، زمینه یک مبارزه عادلانه را براساس تلاش مادران (خیر و شر) فراهم می‌کند که به پیروزی بُز (مرحله گذار: گذر از عصر نوسنگی به عصر اول مفرغ) و نجات برغاله‌ها (آیین گذر: گذر از نوجوانی به بلوغ) می‌انجامد (شاپوری، ۳۳:۱۳۸۹ـ۳۰). در این راستا، نویسندگان این مقاله درصدد آن هستند که از دیدگاه روانکای لاکان منظومه نصایح الاطفال را بازخوانی کنند تا قابلیت‌های آن در رشد روانی کودکان تبیین شود. همچنین نویسندگان مقاله بر این باورند که چنانچه از دیدگاه روانکاوی به ساختار روایی این اثر نگاه کنیم بهترین نوع بازآفرینی این متل در صحنه و از طریق نمایش است، چرا که توان این داستان در آموزش روانی کودک تنها از طریق فراهم آمدن فرصت تجربه احساسی ممکن می‌شود و این تجربه روی صحنه بهترین امکان بروز را خواهد داشت. به این ترتیب، مقاله حاضر تئاتر تعلیمی از نوع تجربه‌محور را بهترین وسیله بیان هنری برای این داستان می‌داند.

بحث و بررسی

شخصیت‌پذیری و تعلیم کودک

تاریخچه درک محققان از شخصیت‌پذیری و هویت یابی انسان تحولات شگرفی را تجربه کرده‌است. اولین کسی که در مورد مزاج بشر ایراد نظریه کرد و به توضیح شخصیت انسان دست زد پدر علم پزشکی بقراط بود. حدود ۳۵۰ سال پیش از میلاد مسیح بقراط در اثری به نام در *باب طبیعت بشر*[۳] نظریه چهار مزاج یا طبایع اربعه شامل دموی، بلغمی، سودایی و صفراوی را مطرح کرد که از غلبه یکی از اخلاط اربعه به ترتیب خون، خلط، سودا یا صفرای سیاه و صفرای زرد حاصل می‌شوند. این نظریه که تا دوران رومانتیسم اروپا در قرن نوزده کم و بیش پابرجا بود نیروهای درونی را در شکل‌گیری شخصیت انسان دخیل می‌دانست (کاگان، ۱۴:۱۹۹۴). پس از آن، زیگموند فروید[۴] و به تدریج آلفرد ادلر[۵]، هری سالیوان[۶] اریک فروم[۷] و اریک اریکسون[۸] و حتی بروس فردریک اسکینر[۹] که یک رفتارگرا است و از میراث

فروید در روان‌شناسی فاصله می‌گیرد همگی بر تاثیر محیط و عوامل بیرونی در شکل‌گیری رفتار و شخصیت انسان تاکید می‌کنند. حتی از دهه ۱۹۵۰ که آرای کارل گوستاو یونگ[۱۰] که به درونی بودن عوامل شخصیت ساز معتقد بود دوباره مطرح شد و در نظریات کاترین بریگز[۱۱] و دیوید کیرسی[۱۲] نمود پیدا کرد، هرگز نقش عوامل خارجی منتفی نشد. امروزه سیستم آموزشی موفق آن است که با درک رابطه بین سبک شخصیتی و عوامل محیطی و خارجی به تعلیم کودکان و نوجوانان بپردازد.

از این رو مسئله آموزش کودکان اهمیت تازه‌ای پیدا کرده‌است. در جست‌وجوی راهی برای مؤثرتر کردن آموزه‌های شخصیت‌ساز در کودکان، بسیاری تلاش کرده‌اند با شناخت بهتر دوران کودکی و تحلیل فرایندهای روانی در کودکان نیازیابی کرده و سپس با حذف، کاستن، بهبود و یا افزودن یک سری عوامل خارجی به فرایند تعلیم و ساخت شخصیت سالم کمک کنند. کودکی که خود را ملزم می‌بیند طبق خواست والدین خود رفتار کند و به این دلیل طیف وسیعی از هیجانات دوران کودکی را در خود سرکوب می‌کند، با قرار گرفتن در شرایط ابراز یا تجربه این احساسات از طریق ادبیات و هنر، فرصت می‌یابد کمبودهای خود را بشناسد، از فرسایش فکری که به واسطه اضطراب‌های این چنینی به وجود می‌آید رها شود و ارتباط بهتری با پیرامون خود برقرار کند. این فرایند اما با پیشرفت‌هایی در حوزه شناخت دوران کودکی به عنوان یک دوران مستقل در فرایند رشد انسان همراه بوده‌است. اهمیت دوران کودکی و کودک را می‌توان در نوشته‌های ژان ژاک روسو دید. روسو در کتاب خود، *امیل*، تاکید می‌کند که آینده‌نگری بیش از حد و توجه افراطی به آموزش کودک، حال او را برای آینده‌ای نامعلوم به مخاطره می‌اندازد. روسو تاکید می‌کند، «اطفال را دوست بدارید به تفریحات و بازی‌های آن‌ها کمک کنید و حرکات طبیعی و زیبای آن‌ها را تشویق نمایید» تا فکر کودک فرسوده نشود (روسو، ۵۷:۱۳۴۸). روسو هم چنین به ایجاد احساس آزادی در کودک برای ابراز احساس و افکارش اشاره می‌کند و آن را مایه توانمندی و استقلال کودک می‌داند (۶۰). چنین درکی از دوران کودکی پایه‌گذار ادبیاتی می‌شود که هدف آن دادن آزادی به کودک برای ابراز خود است.

تئاتر کودک در ایران نیز از اوایل سال ۱۳۰۰ با تلاش‌های جبار عسگرزاده (باغچه‌بان) و به منظور آموزش در مهدکودکی در شیراز شروع شد. از آن پس تا اواخر دهه پنجاه تئاتر با هدف تعلیم و در اماکن آموزشی دایر بود (موسوی و هادی پور، ۱۳۸۷: ۱۳۳). تا به امروز تناتر کودک توسط بزرگسالان نوشته، اجرا و ارزش‌گذاری شده و معیار نقد آن محتوای تعلیمی و ارزش‌های زیباشناسانه تئاتر بزرگسال بوده‌است. در طی دهه اخیر تلاش‌هایی برای رساندن صدای کودکانه تئاتر به مخاطبانش آغاز شده ولی این تئاتر همچنان با معیارهای بزرگسالان دست و پنجه نرم می‌کند. نویسندگان این مقاله برآنند تا یک: معیارهای ارزش‌گذاری در تئاتر کودک را از ارزش‌های تئاتر بزرگسال جدا کنند و دو: با بررسی روان‌شناختی کودک از نگاه روان‌شناسان معاصر و روش‌های آموزشی نوین معیارهای جدیدی را برای ارزیابی این تئاتر مطرح کنند. در نهایت مقاله این هدف را با بررسی قابلیت‌های یک داستان عامه برای اقتباس تئاتری که می‌تواند حامل چنین مفاهیمی باشد، محقق می‌کند. به این منظور پژوهشی توصیفی-کاربردی براساس گرداوری داده‌ها ترتیب داده شد و نتایج با توسل به مفاهیم روان‌شناختی به تحلیل استقرایی گذاشته شدند.

کودک و تئاتر
کودک کیست؟

پس از تجربه روان‌شناسی فرویدی خوب می‌دانیم که تجربیات کودکی در ناخودآگاه ثبت می‌شوند و به علائق، رفتارها و آرمان‌های بزرگسالی شکل می‌دهند. اولین تجربه کودکی تولد است و تولد چیزی نیست جز جدا شدن از مأمنی گرم، تاریک و محصور که اوج تجربه نزدیکی به منبع حیات و امنیت جنین است. زیگموند فروید در نظریات متاخر خود تشویش‌های انسان را واکنش او به شرایط دلخراش و تکان‌دهنده[۱۳] خواند. و شرایط خطرناک مثل لحظه تولد، تروما را ممکن می‌کند. پس جنین علاقه‌ای به دنیا آمدن ندارد. ترس از فضاهای باز و کابوس تنهایی، تکرار ترس از تولد است که انسان بارها تجربه می‌کند (هدفیلد، ۷۳:۱۹۶۲) تا در ذهن خود با ترس‌ها مواجه شده و بر آن‌ها غلبه کند. فروید معتقد است تشویش‌های بیمارگونه با یادآوری و تکرار تروما قابل درمان است. درست مثل بقراط که معتقد بود بدن انسان بسیاری از بیماری‌ها را خود به خودی دفع می‌کند، فروید معتقد است کابوس‌های شبانه راهکار بدن برای مقابله با ترس‌های انسان از طریق یادآوری[۱۴] آن‌ها است (فروید، ۴۴:۱۹۲۲). لاکان اما با فروید اتفاق نظر ندارد. لاکان تشویش را نتیجه مرحله‌ای از تکامل می‌داند که کودک به وجود مستقل خود آگاه می‌شود و این به معنای از دست دادن احساس یگانگی با بدن مادر است[۱۵]. لاکان در مقاله‌ای درباره مرحله آیینه چنین می‌گوید:

مرحله آیینه نمایش شورانگیزی است که نیرویی درونی آن را از مرحله ناکفایتی تا مرحله انتظار و آینده جویی پیش می‌برد ـ مرحله‌ای که برای فاعل‌شناسا، که در جذبه شناخت خود در ارتباط با فضای پیرامونش غرق شده، زنجیره‌ای از تخیلات را فراوری می‌کند که گستره آن از یک تصویر تکه پاره از جسم آغاز می‌شود و به تصویری تکامل یافته منتهی می‌شود که من آن را تصویری استخوان‌دار می‌نامم ـ و در نهایت به مرحله‌ای می‌رسد که فاعل‌شناسا قادر به تصور زرهی می‌شود به نام هویت از خود بیگانه که نشانه‌های ساختار قرص آن را می‌توان در تمام جوانب تکامل ذهنی او یافت (لاکان، ۵۰۶:۲۰۰۷ـ۵۰۵).

اگرچه این دو نظریه‌پرداز روان‌شناسی اضطراب‌های روانی منتج از مراحل اولیه رشد را مربوط به بازه‌های زمانی مختلف می‌دانند، با این حال هر دو تقریبا عامل مشترکی را در ایجاد تشویش مراحل اولیه کودکی دخیل می‌شمرند؛ دور شدن از مادر. برای فروید این دوری از بدو تولد و خروج از رحم اتفاق می‌افتد و برای لاکان حدود شش ماه دیرتر و هنگامی که کودک قادر می‌شود بین خود و مادر تمایز قائل شود. ژان پیاژه مرحله تمایز بین خود و دیگران را حدود دو سال می‌داند. در این دوران از دیدگاه پیاژه قدرت ادراک بسیار محدود است ولی کودک در تعامل خود با دنیای بیرون و به کار بستن توانایی اولیه‌اش در سازش با محیط احساس رضایت و لذت را تجربه می‌کند.

به این ترتیب میراث روانکاوی مدرن برای کودکان تلاش برای شناخت درست آن‌ها است. ژان پیاژه و بسیاری دیگر که به دنیای کودکان پس از فروید پا گذاشتند همگی تاکیدشان بر این مسئله بود که کودک موجودی مستقل از بزرگسال است و نیازهای روانی و عاطفی او با انسان بالغ متفاوت است. با این حال آرای تاثیرگذار پیاژه منتقدان زیادی دارد.

نیازهای فردی کودکان جایی در نظریات او ندارد و قدرت ادراک اولیه کودک هم دست‌کم گرفته شده‌است. در عوض لو ویگوتسکی که مشترکات زیادی با پیاژه دارد دو عامل را مطرح می‌کند که در این نوشتار به آن‌ها تکیه می‌شود. از نظر ویگوتسکی، کودک محدود و مقید به توانایی‌های مراحل رشد نیست. کودک می‌تواند از طریق آموزش در مراحل رشد جهش کند. و هرچه کودک در معرض کارهای ذهنی پیچیده‌تر قرار بگیرد سریع‌تر آن مهارت‌های ادراکی را فرامی‌گیرد. در این میان بازی‌کردن برای کودک حیاتی است و قدرت ادراک کودک را افزایش می‌دهد. همان‌طورکه لورا ای. برک اشاره می‌کند:

ارزش‌ها، روش‌های تعقل، تمهیدات و توانایی‌هایی که در کودک با معاشرت با بزرگسالان و دریافت کمک و دلگرمی ایجاد می‌شود در موفقیت آن‌ها در خانواده و اجتماع تأثیر زیادی دارد. البته کودکان هم در کیفیت و چگونگی این تعاملات تأثیرگذارند. به این ترتیب خواست کودک، علایق، استعداد و محدودیت‌های او بر آموزه‌هایش تاثیر می‌گذارد. پس چنانچه این ارتباطات با نیازهای کودک و توانایی‌های دلخواه او سازگار شود بزرگسالان می‌توانند بر روند شکل‌گیری ذهن کودک تاثیر معناداری بگذارند (برک، ۲۰۰۱:xii).

تاکید بر تاثیر محیط و فرایند آموزش در پیشرفت قدرت‌های فکری کودک، برخی را وامی‌دارد تا با قراردادن کودک در معرض آموزش‌های پیچیده از او نابغه بسازند. این اتفاق تنها منجر به ایجاد استرس و شخصیتی پرخاشگر می‌شود. در همه این مراحل نباید فراموش کرد که علاقه کودک به یادگرفتن شرط اساسی است و یادگیری فقط با لذت بردن ممکن می‌شود. آلیس میلر لیستی از نیازهای کودکان را به عنوان مفروضات اولیه مطرح می‌کند که از آن میان به چند مورد که در این نوشتار نیاز است اشاره می‌شود: اول آنکه هر کودک نیاز مبرم دارد که دیده و به او توجه شود. احترام گذاشتن به کودک و دخیل کردن او در امور مربوط به خودش سلامت روانی او را تضمین می‌کند. دوم آنکه هویت کودک وابسته به احساساتی است که در کودک طی تعاملاتش با بزرگسالان شکل می‌گیرد. سوم، در لحظات تروما مثل جدا شدن از مادر، پذیرش احساس کودک برای گریه کردن، تقلا کردن و بدخلق شدن به او کمک می‌کند راحت‌تر به مرحله فردیت و استقلال برسد. و در نهایت برای اینکه کودک در این مسیر قرار بگیرد بزرگسالان باید نسبت به این مسائل آگاهی داشته‌باشند (میلر، ۱۹۸۱:۱۵ـ۷).

تئاتر کودکان

ادبیات کودکان در ایران همواره با مسئله تعلیم و تربیت همسو بوده‌است. کودکی مرحله گذار به بلوغ و بزرگسالی بود و این تفکر سخت‌گیری به کودک برای تربیت او را توجیه می‌کرد. از آن‌جا که اولین مدارس ایران در کنار دیرها و آتشکده‌ها برقرار می‌شد و متولیان دین معلمان این مدارس بودند (محمدی و قآیینی، ۱۳۸۰:۱۳۳ـ۱۳۲) آموزش، چهره جدی‌تری داشت. موسی گلدبرگ تاکید می‌کند که خلاف آموزه‌های قدیم، ادبیات کودک نیازی به اخلاقی بودن ندارد. این یکی از اصول سفت و سخت ادبیات کودکان بوده که گلدبرگ آن را زیر سوال می‌برد. پس نمایش کودکانه نباید هدف خود را آموزش مسواک‌زدن یا راست‌گویی به کودک تعریف کند و نباید به دنبال انتقال ایدئولوژی و اصول اجتماعی باشد. هر یک از این امور را رسانه‌های مختلف انجام می‌دهند و نیازی نیست تئاتر

نقش رسانه‌های دیگر را بازی کند (گلدبرگ، ۱۲۶:۱۹۷۴). اگر تئاتر بتواند از طریق تصحیح و تاکید بر تجربیات روحی و روانی مورد نیاز کودکان، آن‌ها را در مسیر انسانی‌شدن هدایت کند، فرد بالغ با روان سالم، قدرت تمیز خواهد داشت و رفتارهای درست‌تری پیش خواهد گرفت. تئاتر کودک از این دیدگاه معبری برای تجربه انسان سالم بودن است و مکتب‌خانه نیست.

در غرب نیز ادبیات کودک در ابتدا به شدت هدف‌مند بود و این هدف با نگاه به کودک به عنوان مینیاتور بزرگسالی که باید برای زندگی به عنوان فرد بالغ آماده شود عجین بود. آموزش نیز منحصر به طبقه اشراف بود و توسط عاملان دینی به منظور آماده‌سازی نسل جوان برای ورود به مراتب دینی و یا سیاسی انجام می‌شد. تا قرن نوزده میلادی آموزش حول محور زبان‌آموزی و اصول دینی می‌گشت و به آن به عنوان پیش‌گیری از مفاسد اجتماعی نگاه می‌شد (لاوسن، ۲۸۲:۱۹۷۳). در یونان باستان نیز آموزش اهداف سیاسی و اجتماعی داشت و کودک انسان ناتمام قلمداد می‌شد. با این وجود از چهره خشک آموزش پس از دوره قرون وسطی خبری نبود. افلاطون در جمهوری خود، کودکان را براساس سن طبقه‌بندی کرد و برای هر بازه سنی آموزشی پیشنهاد داد. او در مراحل اولیه شعر و موسیقی را اساس آموزش قرارداد چرا که به اعتقاد او کودک با یادگیری ریتم، تعادل و میانه‌روی را می‌آموزد و میانه‌روی کودک را از خطر انسان خشن بودن دور نگاه می‌دارد (افلاطون، ۷۹:۱۹۹۲ـ۷۸). اگرچه افلاطون آموزش را با اهداف سیاسی آن تعریف می‌کند اما لذت بردن از آن چه کودک می‌آموزد با تمرین شعر و موسیقی و ورزش در کنار مفاهیم مجرد و علوم زمانه به‌وجود می‌آید. ویژگی که اگرچه هوراس، شاعر رومی عصر آگوستوس که ادبیات تعلیمی قرن هجده انگلیسی و فرانسه را به شدت متأثر کرد، بر آن تکیه فراوان داشت، اما قرون متمادی از سیستم آموزشی غرب جدا شده بود. تا قرن نوزده و دوره نئوافلاطونی‌ها طول کشید تا آموزش غرب رو به تحول بگذارد. مارک تواین در سال ۱۹۰۷ با کمک کودکان فقیر منهتن یک گروه تئاتر به راه انداخت و هدف خود را آموزش به آن‌ها اعلام کرد. تواین معتقد بود تئاتر بهتر به کودکان می‌آموزد به دنبال ایده‌آل‌ها باشند چرا که تئاتر با کیفیت هرگز مخاطب خود را خسته نمی‌کند، بلکه کودک را برای تجربه بیشتر تشنه می‌کند (اگرز، ۲۰:۲۰۱۰).

لذت و رضایت‌مندی، از تئاتر با کیفیت حاصل می‌شود. تئاتری که می‌تواند کودک را به تجربه دنیایی از هیجان و تخیل ببرد (گرانت، ۵:۱۹۷۹). حسین فدایی‌حسین تئاتر کودکان را عاری از قدرت درک ارزش‌های هنری و ادبی می‌داند و از این رو معتقد است تئاتر کودک را نمی‌توان با سلیقه کودکان و عکس‌العمل مخاطب کودک ارزش‌گذاری کرد (فدایی‌حسین، ۱۳۹۱: ۸). این نگاه شاید از دیدگاه گلدبرگ نشأت گرفته که تئاتر کودک را نمایش بازآفرینی و سرگرمی می‌خواند و معتقد است در تئاتری که کودکان ایفای نقش می‌کنند لذت زیبایی‌شناسی تماشاچی کم اهمیت‌تر از تجربه کودک بازیگر است. با این وجود گلدبرگ بازآفرینی را در مفهومی فلسفی و به معنای بازآفرینی خود و نفس کودک به کار می‌بندد. و با این مفهوم، به قول اگرز، بهترین تئاتر بزرگسالان را باید تئاتر بازآفرینی خواند (اگرز، ۱۳:۲۰۱۰).

کودک می‌تواند ارزش‌های هنری هر فرهنگ را یاد بگیرد اما تئاتر کودک به عنوان ژانری

مستقل از تئاتر بزرگسال شرایطی تعیین‌کننده دارد که از آن جمله ایجاد احساس رضایت در کودک است و نباید متصور شد فارق بودن تئاتر کودک از ارزش‌های زیبایی‌شناسانه تئاتر بزرگسال در آن نقصی به حساب می‌آید. تئاتر با کیفیت کودک بیش از آنکه برده تجربیات زیبایی‌شناسانه بزرگسالان باشد، می‌باید تجربه هیجانات روحی را ممکن کند و دری باشد گشاده بر تخیل کودک تا فرصتی ایجاد شود که کودک با تجربه دوباره شرایط حساس زندگی خود با فشارها و استرس‌ها کنار بیاید، خود را بهتر درک کند و اعتماد به نفس بیابد. لوول سورتزل هم با اینکه تئاتر کودک را اساساً آموزشی می‌داند، بین تئاتر تعلیمی و تئاتر کودک تمایز قائل می‌شود. از نگاه او آموزش، درگیری کودک با شرایطی انسانی است و با تجربه بازی کردن حاصل می‌شود و نه با تئاتری پندآموز. و چه آموزشی بهتر از آنکه به کودک فرصتی داده شود تا «رویاهایش را از دنیای واقعی دنبال کند» (سوئرتزل، ۷۳:۱۹۹۷).

برخلاف فدایی‌حسین که به دنبال تعریف تئاتر با کیفیت کودک براساس معیارهای تئاتر بزرگسال است ـ زیرا او اساساً کودک و نیازهایش را فاقد اعتبار می‌داند ـ یدالله وفاداری به درستی اشاره می‌کند که تئاتر کودک برای او یک نوع بازی است و بازی نیز تفکر اوست (وفاداری و دیگران، ۶۷:۱۳۸۹). کودک هرگز همچون بزرگسال به تئاتر به عنوان مجرای تجربیات زیباشناسانه و یا واقعیت‌مدار نگاه‌نمی‌کند. از این رو کودک مخاطب پیشروتری نسبت به مخاطب بزرگسال عام است که با محافظه‌کاری و گاه انتظار دیدن واقعیت بیرونی و تایید افکار خود به سالن تئاتر قدم می‌گذارد. کودک نه تنها بیشتر از بزرگسال عام پذیرای فانتزی و تخیل است، بلکه اصل باورپذیری[۱۶] را بدون هیچ‌گونه آموزشی بهتر از بزرگسالان درک می‌کند که معمولاً باورپذیری و واقعگرایی را هم عنان می‌دانند. از این رو راضی نگاه داشتن مخاطب کودک در تئاتر، که ابایی از تمسخر بازیگر و روایت اثر ندارد، می‌تواند تجربه دردآوری باشد.

سارا فیلیپس نیز تئاتری را موفق می‌داند که بتواند کودک را با متن درگیر کند تا او آنچه را روی صحنه نظاره می‌کند در ارتباط با خودش تعبیر کند که به این ترتیب زبان برای کودک معنادارتر می‌شود و آموزش را نیز ممکن می‌کند (فیلیپس، ۶:۱۹۹۹ـ۵). فیلیپس کلمه آموزش و زبان را در دو سطح به کار می‌برد. زبان می‌تواند زبان دوم باشد و یا ابزار برقراری ارتباط در مفهومی گسترده‌تر. آموزش نیز به این ترتیب دو معنا پیدا می‌کند که البته روش آن‌ها یکی است. یا آموزش زبان دوم است یا آموزش به کار بستن قوه تکلم ورای تنوع زبانی که به آن تکلم می‌شود. در هر دو حالت آموزش به صورت غیرمستقیم و از طریق بازی و تجربه لذت بخش صورت می‌گیرد. در این‌جا لازم است تئاتر کودک را دسته‌بندی کنیم به: تئاتری که توسط بزرگسالان برای تماشاچی کودک انجام می‌گیرد و تئاتری که کودکان آن را اجرا می‌کنند. با تمام حرف‌هایی که زده شد، تئاتری بهتر می‌آموزد که کودک را درگیر بازی کند.

با وجود چنین اختلاف نظرهایی تقریباً همه موافقند که تئاتر کودک فوایدی دارد که مهم‌ترین آن‌ها شامل موارد زیر است: ۱. کودک مهارت‌های کلامی و ارتباط جمعی خود را تقویت می‌کند، چه این مهارت‌ها زبان شفاهی باشد چه زبان بدن. ۲. تئاتر برای کودک انگیزه ایجاد می‌کند و کاری که با انگیزه انجام شود قوه تخیل و خلاقیت را بارور می‌کند. ۳.

تئاتر به کودک اعتماد به نفس می‌دهد زیرا کودک زبان را به تسخیر خود درمی‌آورد و این اتفاق او را از نظر روحی تقویت می‌کند. ۴. تئاتر یک اتفاق جمعی است پس قدرت تعامل با دیگران و روحیه فعالیت‌های جمعی را در او بالا می‌برد. و علاوه بر این، همان‌طورکه شریف‌نسب اشاره می‌کند، تئاتر با ایجاد فرصتی برای زندگی‌کردن دوباره‌ی شرایط مختلف زندگی، کمک می‌کند کودک مرحله تجربه را طی کند و به دوران تعادل روحی و روانی قدم بگذارد (شریف‌نسب، ۳۴۵:۱۳۸۸). این خصیصه تئاتر، آن را به معبری برای مداوای کودکان آسیب‌دیده روحی با اختلال رفتاری[۱۷] بدل‌کرده و پژوهش‌های زیادی در این مورد انجام شده‌است. وفاداری که آموزش‌های اخلاقی و حتی به ضرورت ایدئولوژیک را از اهداف تئاتر کودک برمی‌شمرد، به ایجاد خودآگاهی و توسعه منطق کودک اشاره می‌کند که می‌توان آن را زیرمجموعه مورد سوم قرارداد (وفاداری و دیگران، ۱۳۸۹). چرا که خودآگاهی در وهله اول با زبان آگاهی آغاز می‌شود و شخصی‌کردن زبان نیز مرحله‌ای در رشد قوه تعقل و منطق است. البته به نظر می‌رسد غرق در ایدئولوژی شدن سنخیتی با خودآگاهی که اساس تفکر انتقادی است ندارد. منوچهر اکبرلو نیز تشخیص «نیروهای تهدیدگر و حامی» را «اساسی‌ترین نیاز روانی» کودک می‌شمرد که تئاتر ـ و علی‌الخصوص تئاتر فانتزی ـ قادر به برآورده‌کردن آن است (اکبرلو، ۵۹:۱۳۸۸ـ۵۸). دبی شالمرز نیز تئاتر کودک را در تقویت قوه بیان، لال‌بازی که زبان بدن است، رقص و تعادل حرکات بدن که تمرین کنترل بر جسم است، آواز خواندن که تمرین ریتم و انضباط صوت است، سخنرانی و نوبت‌گیری و در نتیجه عضو کاربلد و سالم اجتماع بودن تأثیرگذار می‌داند (چالمرز، ۱:۲۰۰۷). اگرچه او کودکان زیر پنج سال را مدنظر دارد، اما این ویژگی‌ها را در تئاتر کودکان پنج تا هفت سال غریبه نمی‌شمرد. به این ترتیب، تئاتر کودک معبر آموزش‌های ضروری برای کودک است، خصوصا در امر رشد روانی و اجتماعی او. اما معبر این آموزش باید بازی و تجربه باشد نه پایبندی به موازین ارسطویی تناتر بزرگسال.

قابلیت‌های نمایشی منظومه نصایح‌الاطفال مشهور به شنگول و منگول

روان‌شناسی لو ویگوتسکی که بر پایه تأکید بر نقش اجتماع و فرهنگ در شکل‌گیری فرایندهای روانی ساخته‌شده، جان تازه‌ای در کالبد نظریات تعلیم و تربیت دمیده است، به تازگی به تمایل نظریات ادبی متن محور که رابطه چندسویه متن ادبی، مخاطب و متن تاریخی را اساس قرار می‌دهند اهمیت تازه‌ای داده‌است. از نظر او بخش اجتماعی ذهن ناخوداگاه بر بخش فردی آن ارجح است و برای درک روان یک فرد باید متن اجتماعی را که در آن بالیده است مطالعه کرد (تالویست، ۵۴:۱۹۹۶). تأثیر این تفکر بر نظریات آموزش و تعلیم و تربیت آن شد که کودک پیش از آنکه زبان را بیاموزد قادر به یادگیری است و با مداخله در روند آموزش کودک می‌توان جهت فکری او را تغییر داد (کاسترو، ۴۵:۲۰۱۶).

در کنار این مباحث، نظریات تئاتر کودک همچنین بر اهمیت صحنه تئاتر در ایجاد فضایی برای تجربه و تعقل پافشاری می‌کند. تئاتر، با فراهم کردن شرایط اجتماعی در فضایی تخیلی، این توانایی را دارد تا در روند شکل‌گیری ذهن و روان کودک نفوذ کند و جهت آن را تغییر دهد. اما این نظریات آن‌طورکه از عقاید ویگوتسکی سوسیالیست استنباط می‌شود، تفکر محتوم به جبر نیست. تئاتر کودکان در قرن بیستم و حال حاضر، هدف خود

را ایجاد شرایط تجربه موقعیت‌های اجتماعی تعریف کرده‌است تا کودک متوجه شود که توانایی تغییر در شرایط ناخوشایند را دارد و این هدف نیز تنها از طریق تقویت قوه تفکر انتقادی حاصل می‌شود (زایپس، ۱۷۹:۲۰۰۶).

پایور اشاره می‌کند که محتوای این متل از بعد اجتماعی تجاوز به حریم امن خانواده است و ضرورت ایستادگی در برابر تجاوز را نشان می‌دهد. همچنین این قصه ضرورت‌داشتن درایت و هوشیاری در مقابله با دشمن قوی را می‌آموزد (پایور، ۱۳۷۷:۱۰۰ـ۹۹). به اعتقاد جهازی این متل علاوه بر موارد فوق درون مایه آشنای بسیاری از تمثیل‌های فارسی را تکرار می‌کند: «عاقبت ظالم نابودی است» (جهازی، ۶۰:۱۳۸۷). اما از دیدگاه روانکاوی می‌توان معنای متفاوتی را در این متل جست. براساس دیدگاه لاکان، کودک در مراحل آغازین رشد وابستگی اساسی به مادر و بدن او دارد، تا آنجایی که از درک خود به عنوان یک هستی مستقل عاجز است. این مرحله از رشد را لاکان مرحله آینه نام نهاده و آن را «یک نوع فرایند هویت‌یابی» می‌داند. فرایندی که گویای «تحولی است که در فرد به عنوان یک عامل‌شناسا رخ می‌دهد»؛ هنگامی که او تصویر منعکس شده خود در آیینه را می‌بیند و با وجود آگاهی بر «تهی» بودن آن، تصویر را می‌پذیرد و به آن احساس تعلق می‌کند (لاکان، ۲:۱۹۴۹ـ۱). غیاب پدر در این داستان، نشانگر مرحله خیالی است که در آن کودک هنوز هویت مستقل نیافته و هویت او با هویت مادر آمیخته است. در این مرحله تنها چیزی که برای کودک دارای اهمیت است، آن‌طورکه فروید نیز به آن اشاره می‌کند، میل به ارضای خواسته‌های کودک در یک فرایند خودشیفتگی است.

در پیرنگ داستان شنگول و منگول، فرایند هویت‌یابی کودکان در مرکز اهمیت قرار دارد. بیرون رفتن بز مادر برای یافتن غذا شروع حوادث داستان را رقم می‌زند و نبود مادر زمینه علّی مناسبی برای تنها ماندن و خودآزمایی بزغاله‌ها فراهم می‌آورد. جدا ماندن بزغاله‌ها از مادر، چالش فرا رفتن از مرحله آینه را پیش پای کودک قرار می‌دهد. در این فرایند کودک با تناقضی بین واقعیت خود و تصویر ایده‌آل او از خود مواجه می‌شود. پیرنگ داستان در منظومه نصایح‌الاطفال امکان آگاهی مخاطب به شرایط گذار از وابستگی به استقلال را با کمک پیچیدگی روایی ایجاد می‌کند. پیرنگ شنگول و منگول در روایت‌های شفاهی که در قالب نثر به چاپ رسیده‌اند اغلب ساختار ارسطویی دارد یعنی دارای مقدمه، گره‌افکنی، تعلیق، نقطه اوج، گره‌گشایی و نتیجه‌گیری است. در منظومه نصایح‌الاطفال این ساختار حفظ شده‌است اما راوی با تکنیک بازگشت به گذشته[۱۸] روایت را پیچیده می‌کند. همچنین صدای سه راوی را به لحاظ روایت‌شناسی می‌توان در این نسخه تشخیص داد؛ مادر، کودک در دوران کودکی و کودک در دوران بلوغ و بزرگسالی. همزمانی این صداها و تکنیک بازگشت به گذشته که در آن همزمانی گذشته و حال به وجود می‌آید فرایند رفت و برگشتی کودک در مرحله گذار بین وابستگی و استقلال را در مقام فرم به نمایش می‌گذارد و به این ترتیب نقش مکمل برای محتوا دارد. به همین خاطر این روایت در نسخه زرناب بیش از آنکه شورانگیز و برانگیزاننده عواطف و احساسات باشد، خردانگیز است و سعی می‌کند منطق کودک را در مقابل رویدادها بیدار کند. چنین پیرنگی در تئاتر کودک می‌تواند تفکر را چاشنی لذت کند و کودک را در معرض تجربه‌ای روان‌شناختی / آموزشی قرار دهد.

کشمکش، اساس تئاتر است و بهترین کشمکش‌ها آن‌هایی است که از پس اختلافات شخصیتی، فیزیکی و متمرکز بر امیال، به درگیری افکار برسد. یعنی کودک با تجربه نمایش روی صحنه مجبور به فکر کردن شود. اولین کشمکش قصه، کشمکش روانی برای شناسایی مادر و به نحوی تمییزدادن دوست از غریبه‌ها است. این کشمکش درونی به تدریج به یک رویارویی و جدال بیرونی و فیزیکی تبدیل می‌شود. پس بزغاله‌ها برای گشودن در با هم بگو مگو می‌کنند و بزغاله‌هایی که مخالف باز کردن در بوده‌اند از مهلکه جان سالم به در می‌برند. این ستیزه در نسخه منظوم یک بار رخ می‌دهد اما در نسخه‌های دیگر هر بار گرگ خود را به شکلی می‌آراید و یک کشمکش ذهنی دیگر بین بزغاله‌ها ایجاد می‌شود.

کشمکش بین بزغاله‌ها نمودی از رشد توانایی کودک در بازشناسایی مادر از دیگری است. گرگ و اصرار او بر ورود به مأمن امن بزغاله‌ها فرایندی را نشان می‌دهد که در آن حضور نمادین پدر به عنوان نماینده زبان و قانون مداری آن یا به عبارت دیگر «بافتار حقوقی فرهنگ انسانی» (چیزا، ۳۵:۲۰۰۷) خود را بر کودک که غرق در بهشت آینه‌گون است نمایان می‌کند. اهمیت زبان مدار بودن این مرحله که لاکان آن را مرحله نمادین نام نهاده، در تلاش بزغاله‌ها برای معناگشایی نشانه‌ها خود را افشا می‌کند. بزغاله‌ها باید رنگ، لحن صدا و سایر خصایص فیزیکی مادر را از خصایص گرگ یا دیگری تشخیص دهند. در این بین بزغاله‌ها با قانونی که بر زندگی در بافت واقعیات فرهنگی وجود دارد مواجه می‌شوند. موفقیت در شناخت صحیح کمک می‌کند کودک از تهاجم و مجازات دور بماند و عدم شناخت، او را در معرض نتیجه‌ای ناگوار قرار می‌دهد. بزغاله کوچک‌تر که در مورد تفسیر سایر بزغاله‌ها از نشانه‌ها مردد است فرصت پنهان‌شدن می‌یابد و سایر بزغاله‌ها که دچار خطا شده‌اند خورده می‌شوند. در این خوانش، گرگ نماد بدی نیست. او نماد زبان است که لاکان معتقد است ساختار ناخودآگاه عملکردی مشابه به آن دارد. این کشمکش، کشمکش ذهن کودک است با پذیرش دنیای زبان، فرهنگ و قانون‌های آن.

نکته با اهمیت در این کشمکش آن است که کودک تنها در برخورد با زبان و فرهنگ است که قانون آن را فرامی‌گیرد و می‌تواند از مرحله آینه بگذرد. این برخورد را خطای بزغاله‌ها در عدم تفسیر درست از نشانه‌ها ممکن می‌کند. همان‌طورکه آرای روان‌شناختی لاکان تاکید دارد، رابطه فرد با دیگری همواره رابطه‌ای از نوع خواستن دیگری است (لاکان و ملمان، ۲:۱۹۸۷)). عدم توانایی شناخت بزغاله‌ها نمود میل آن‌ها به پذیرش زبان و منطق فرهنگی آن است چرا که کودکان با زبان و در زبان هویت می‌یابند. علاوه بر این سوژه با قدم گذاردن در مرحله نمادین وارد بازی نمادها می‌شود که سوژگی او را این بازی‌ها می‌سازد. «سوژه بازی را شروع نمی‌کند. او نقش خود را در این بازی می‌پذیرد» (لاکان، ۱۹۲:۱۹۸۸).

از آن‌جایی که برای لاکان ناخودآگاه همچون زبان عمل می‌کند، باید آن را یک دال بزرگ دانست که همواره درگیر فرایند معناسازی است. این بدان معنا است که سوژه انسانی با وارد شدن به بازی نمادها یا قانون زبان و فرهنگ، هرگز از آن بیرن نخواهد آمد. در این اتفاق برای کودک هم خیری است هم شری. کودک با فراگیری زبان، قادر خواهد بود هویت مستقل خود را به تدریج بسازد و خود را در زبان بیان کند. اما هرگز به دنیای خیالی یگانگی با مادر باز نخواهد گشت. لاکان از این میل به عنوان میل به واقعیت یاد می‌کند. جدایی بین کودک و مادر، جدایی سوژه‌ای دیگری است و کودک میل دارد به شرایط یگانگی بازگردد. از

آن‌جایی که یگانگی پس از زبان ناممکن است، آنچه کودک به آن میل دارد نبودی است که درقالب دال و مدلول نمی‌گنجد و نمادپذیر نیست. پس میل کودک به بازگشت و یگانگی، یا میل خارج‌شدن از زبان، میلی است اساساً خیالی. درگیری گرگ با بزمادر به نمایش کشیدن این میل در کودک است برای سلطه بر وضعیتی که برای کودک اضطراب به همراه دارد. کودک هنوز جایگاه هویتی خود را به درستی در سیستم نمادها پیدا نکرده و از قوانین بازی هم درست آگاه نیست. وقتی بز مادر بر گرگ پیروز می‌شود، میل کودک به بازگشت است که به نمایش گذاشته می‌شود. این میل و آنچه کشمکش بزمادر و گرگ بر آن دلالت دارد در سیستم فکری لاکان ابژه دیگری (Object a) خوانده می‌شود. ابژه دیگری وجود خارجی ندارد به همین دلیل در عالم واقع نمی‌توان آن را به دست آورد. ابژه دیگری در حقیقت یک نیستی است که مرحله واقعی نامیده می‌شود. کشمکش نهایی داستان بنابراین گذار از واقعیت اجتماعی به مرحله واقعی است که گرچه با نیستی و غیاب تعریف می‌شود، در بازسازی هویت اجتماعی سوژه نقش تعیین‌کننده‌ای دارد.

ساختار داستان شنگول و منگول دوگانه است: بخش اول تراژیک و بخش دوم رومانس است. بخش تراژیک داستان که شرایطی غیرقابل اجتناب است، گذار از مرحله تخیلی آینه‌ای به مرحله نمادین را نشان می‌دهد. در این بخش منطق داستان واقعیت اجتماعی را مرکزیت داده. مادر برای یافتن غذا مجبور به ترک کودکان می‌شود. غذا نشان از مرکزیت جسم و نیازهای آن دارد. کودک که طالب عشق نامحدود مادر است به واسطه نیازهای جسمانی، خود را از مادر جدا می‌یابد. بخش دوم داستان منطق واقعیات اجتماعی را به حاشیه می‌راند و منطق تخیلی را جایگزین می‌کند. در این بین ابژه دیگری، به عنوان تنها چیزی که از میل کودک به یک نیستی برای او باقی می‌ماند، همچون یک پی است که کودک هویت خود را بر آن بنا می‌کند (هومر، ۸۷:۲۰۰۵). پس هویت کودک و احساس استقلال او بر پایه یک رابطه خیالی و ارتباط آن با واقعیات اجتماعی شکل می‌گیرد.

لحن داستان در بخش پایانی، خصوصا در نسخه زرناب، با تلخی همراه است. جنگ سختی بین گرگ و بزمادر درمی‌گیرد و شکم گرگ دریده می‌شود. جملات پایانی این منظومه هم مسئله عدالت اجتماعی را مطرح می‌کنند و به نظر می‌رسد داستان یکبار دیگر در جملاتی مختصر، قواعد زندگی اجتماعی را به ما گوشزد می‌کند.

نکن بد جان من تا بد نبینی — میفشان تخم بـد تا بد نچینی
جزای ظالمان بالله این است — مآل کارشان دایم چنین است
مکـن ظلم ای برادر تا توانی — کـه ظالـم را نـزیبد کـامرانی

دیوید وود بر این موضوع تأکید می‌کند که کودک باید شاهد امیدواری و غلبه خوبی و عدالت در نمایش باشد تا نیاز او به تجربه عدالت برآورده شود (گرانت، ۵۹:۱۹۷۹ـ۵۸). پس کودکان به مسائل مربوط به عدالت عکس‌العمل نشان می‌دهند. آن‌ها طالب آن هستند که متخلف تنبیه شود و قهرمان داستان تشویق گردد.

در نسخه زریاب، قهرمان داستان بدون تردید بز مادر است. بر این اساس این قصه را می‌توان تکرار نظریه مادرتباری دانست و پاداش او بازیافتن کودکان. اما اگر قرار باشد قصه بر رشد بزغاله‌ها و دوره‌ی گذار آن‌ها از وابستگی به استقلال تکیه کند لازم است که یکی از بزغاله‌ها قهرمان داستان باشد و در این حالت «شنگول و منگول» نام برازنده‌ای است

چرا که معمولاً اسم قصه‌ها، از نام قهرمان‌های قصه وام گرفته می‌شود. اما شنگول و منگول بخش زیادی از داستان را در شکم گرگ هستند و عملا از وقایع داستان غایب‌اند. همچنین شخصیت‌پردازی قصه در نسخه منظوم نصایح‌الاطفال از برخی جهات با لغزش‌هایی همراه است مثلا هیچ کشاکشی میان بزغاله‌ها رخ نمی‌دهد. حتی راوی میان سطح ذکاوت و هوشیاری بزغاله‌ها تفاوتی قایل نمی‌شود مثلا وقتی که شنگول پاهای گرگ را از زیر در می‌بیند می‌گوید:

بگفتا می‌دهد پایت گواهی که تو گرگ پلید روسیاهی

اما همین شنگول که نشانه‌هایی از تیزهوشی از او ارائه شده‌است به محض سؤال گرگ که می‌پرسد:

که پای مادرت برگو چه رنگ است که از رنگ منت این‌گونه ننگ است

پاسخ می‌دهد:

بگفتا پای او باشد حنایی نمی‌پوید طریق بی‌وفایی

علاوه بر این خصایص که در دراماتیزه شدن اثر می‌تواند نقطه‌ضعف باشد، در نصایح‌الاطفال مانند اغلب قصه‌های کلاسیک پایان داستان محتوم و قطعی است و راه تفکر و درگیرشدن مخاطب با متن بسته می‌شود (محمدی و بهاروند، ۱۳۹۰:۱۳۲). اما تئاتر کودک هدفی ورای درگیرکردن بصری کودک و دادن پند و اندرز دارد. این تئاتر باید توانایی بیدار کردن قدرت تشخیص و تفکر انتقادی را داشته‌باشد. اقتباس آیرینگ فشر[۱۹] از این داستان نشان می‌دهد که این قصه می‌تواند با دخیل‌کردن دلایل گرگ برای شکار بزغاله‌ها، کودکان را به فکر وادارد. با وارد شدن داستان گرگ به این قصه صدای دومی وارد داستان می‌شود و زاویه دید چرخشی می‌کند که در توان‌مند کردن مخاطب کودک برای آگاه شدن از دلایل دیگران برای انجام کارها و درک انگیزه‌های آنان نقش مؤثری ایفا می‌کند. اگرچه تئاتر کودک با برانگیختن احساسات کودکان و درگیر کردن آن‌ها در چرخش‌های پیرنگ و از طریق دعوت به مشارکت در بازی، پاسخ‌های خودجوش و ناآگاهانه از آن‌ها بیرون می‌کشد، اما با ارائه دو دیدگاه و نشان دادن زوایای حوادث، آن‌ها را به خودآگاهی و تدبیر فرا می‌خواند که بسیار بهتر از اندرزگویی مستقیم اثر می‌کند. اما این داستان، به دنبال آموزش از طریق بازی‌های احساسی است. کودک به ظرایف روان‌شناختی اثر آگاه نیست. آنچه در کودک اثر می‌کند تجربه احساسی جدایی و تمرین بر غلبه بر آن در صحنه تئاتر است. صحنه تئاتر به این ترتیب فضایی برای کودک است تا بازی فورت/ دای فروید را تمرین کند. همان بازی که لاکان با اشاره به نمایش هملت از آن بازی انتخاب بین بودن و نبودن یاد می‌کند. با افزودن مزه تخیل به بخش دوم داستان، کودک نیستی را تجربه می‌کند و خود را از نظر روانی برای مقابله با آن تمرین می‌دهد.

نتیجه‌گیری

پداستان شنگول و منگول به عنوان داستانی قدیمی و آشنا برای کودکان که ریشه در تاریخ بشر و ادبیات عامه آن دارد، یکی از داستان‌هایی است که توان آن را دارد که تجربه بسیاری از شرایط انسانی را برای کودک مهیا کند و در راس این تجربیات می‌توان ردپای روانکاوی و مبحث استقلال و دوری از مادر را نیز دید. اگر از دیدگاه لاکان به این منظومه نگاه کنیم آن را دارای ارزش‌های روان‌شناختی می‌یابیم که در تئاتر کودک می‌تواند سودمند باشد. تئاتر کودک به مثابه فضای تجربه و تمرین شرایط اجتماعی که کودک را در معرض آسیب‌های روانی قرار می‌دهد، می‌تواند نقش بازی فورت/دای را در گفتمان فرویدی ایفا کند. کودک شرایط گریزناپذیری را که باید باآن مواجه شود تمرین می‌کند. در منظومه نصایح الاطفال قهرمان داستان بز مادر است و پیرنگ نقش او را برجسته می‌کند. اما در تئاتر می‌توان در انتخاب قهرمان با یک بازبینی، تئاتری با قهرمانی کودک تولید کرد. در این تئاتر کودک در معرض اضطراب جدایی از مادر قرارمی‌گیرد. این جدایی با تکیه بر دیدگاه روان‌شناختی لاکان تجربه‌ی گذار از مرحله آینه‌ای به مرحله نمادین است. ورود گرگ نیز نماد تحمیل زبان و مرحله نمادین در فرایند هویت یابی و استقلال کودک است. بخش دوم داستان که روایت نبرد و پیروزی بز مادر است، داستان را به منطق تخیل و آرزومندی پیوند می‌دهد. میل کودک به بازگشت به دامان / رحم مادر خود را در پیروزی بی‌چون و چرای او بر گرگ نشان می‌دهد. با این وجود صدای راوی پیوسته مخاطب را در یک گفتمان فرهنگی قرار می‌دهد و به این ترتیب داستان تخیل و واقعیت را چاشنی هم و اساس ساختار هویت انسانی می‌شمرد. از آن‌جایی که این شرایط روانی را فقط از طریق تجربه احساسی می‌توان به کودک القا کرد، اجرای اثر از روایت شفاهی آن مؤثرتر خواهد بود.

منابع

ـ اکبرلو، منوچهر. (۱۳۸۸) **ضرورت حضور فانتزی در تئاتر کودک و نوجوان.** نمایش، دوره ۸، شماره ۱۱۷, صص ۶۰ـ۵۸

ـ پایور، جعفر. (۱۳۷۷) **بربز قندی در بوته بازآفرینی.** پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۱۵، صص ۱۰۷ـ۹۸

ـ جهازی، ناهید. (۱۳۸۷) **جنبه‌های نمایشی افسانه‌های کودک و نوجوان در فرهنگ مردم ایران،** گزارش پژوهشی، تهران، مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما

ـ فدایی‌حسین، حسین. (۱۳۹۱) **نگاه ویژه: تئاتر کودک و نوجوان؛ نقد و روش‌های ارزیابی تئاتر کودکان و نوجوانان،** صحنه، شماره۶۰، صص ۳۰ـ۷

ـ روسو، ژان ژک. (۱۳۴۸) **امیل یا آموزش و پرورش،** ترجمه غلامحسین زیرک‌زاده. تهران، شرکت سهامی چرم

ـ لزگی، حبیب‌الله، منفردی، شیما. (۱۳۸۹) **بررسی نقش عناصر بیان نمایشی در تئاتر کودک و نوجوان با رویکرد نمایش درمانی،** هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۴۲، صص ۷۸ـ۷۱

ـ شاپوری، افسانه. (۱۳۸۹) **آیین گذر و مرحله گذار در بز زنگوله پا و کدوی قلقله‌زن،** کتاب ماه کودک و نوجوان، شماره ۱۵۷، صص ۳۳ـ۳۰

ـ شریفی‌نسب، مریم. (۱۳۸۸) **فلسفه ادبیات کودک و فلسفه در ادبیات کودک تضاد یا تعامل؟،** فرهنگ، شماره ۶۹، صص ۳۵۸ـ۳۴۱

ـ مارزلف، اولریش. (۱۳۹۴) **آرزوی آلمانی عاشق شنگول و منگول.** (س. دستاران، مصاحبه‌کننده) بازیابی از http: //isna. ir/fa/news/94031005603

ـ محمدی، محمد، قآیینی، زهره. (۱۳۸۰) **تاریخ ادبیات کودکان ایران؛ ادبیات کودکان دوره مشروطه.** ج ۱، تهران: مؤسسه پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان ایران

ـ محمدی، محمد، قآیینی، زهره. (۱۳۸۰) **تاریخ ادبیات کودکان ایران؛ ادبیات کودکان دوره مشروطه.** ج ۳، تهران: مؤسسه پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان ایران

ـ محمدی، علی، بهاروند، آرزو. (۱۳۹۰) **پایان‌بندی در داستان با رویکرد ادبیات تعلیمی،** پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، دوره ۳، شماره ۱۱، صص ۱۳۴ـ۱۱۱

ـ موسوی، فاطمه و هادی‌پور، اصغر. (۱۳۸۷) **سیر ادبیات کودکان و نوجوانان در ایران،** فصلنامه ادبیات فارسی, دوره ۴، شماره ۱۱، صص ۱۳۷ـ۱۱۹

ـ وفاداری، یدالله و مختاباد، مصطفی و لزگی، حبیب‌الله. (۱۳۸۹) **ارزش‌های تربیتی تئاتر کودک.** هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۴۰، صص ۷۲ـ۶۵

- Castro, L. S. , 2016, *Critical Pedagogy and Critical Pedagogy and Freire: Phenomenal Forms and Educational Action Research*, London, McMillan

- Chalmers, D. , 2007, *Drama 3-5: A Practical Guide to Teaching Drama to Children in the Foundation Stage,* New York, Routledge

- Chieza, Loenzo, 2007, Subjectivity and Otherness: A Philosophical Reading of Lacan, Massachusetts Institute of Technology

- Eggers, K. E.ص, *2010, Children's Theater: A Paradigme, Primer and Resources,* Plymouth, The Scarecrow Press

- Fetscher, I*., 1974, Wer hat Dornröschen wachgeküsst,* Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag

- Goldberg, M., 1974, *Children's Theatre: A Philosophy and a Method,* Ontario, Pearson Education Canada

- Grant, J. and David Wood, 1979, *Theatre for Children: A Guide to Writting, Adapting, Directing, and Acting,* Chicago, Ian R. Dee

- Homer, Sean, 2005, Jacques Lacan, Oxon: Routledge

- Kagan, J*, 1994, Galen's Prophecy: Temperament in Human Nature,* New York, Basic Books

- Lacan, Jacques, 1949, "The Mirror Stage as Formatiev of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", 16th International Congress of Psychoanalysis, Zurich, 17 July

- -----, 1988, The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychanalysis 1954-1955, Jacques-Allain Miller, Ed. , London and New York: Norton and Company

- Lacan, Jacques and Mehlman, Jeffrey, 1987, "Introduction to the Names-of-the-Father Seminar, Television, Volume 40, pp. 81-95

- Philips, S. , 1999, *Drama with Children,* Oxford, Oxford University Press

- Sowertzell, L. , 1997, *Around the World in 21 Plays, Theatre for Young Audiences,* Wisconsin: Applause

- Tulviste, J. V., 1996, "L. S. Vygotsky and Contemporary Developmental Psychology", In *H. Danields, An Intrduction to Vygotsky,* New York, Routledg, pp. 53-75

- Zipes, J *,2006, Speaking Out: Storytelling and Creative Drama for Children,* London, Routledge

پی‌نوشت

1- Aarne/Thompson

۲ـ رضا نجفی از قول هلاکویی در متنی با عنوان «دکتر هلاکویی و تعلیم و تربیت کودکان» با نوشتاری احساسی در وبلاگ خود این داستان را به شدت زیر سؤال می‌برد. گویی از قهرمان بودن بز مادر و دروغ‌گوبودن آقا گرگه رنجیده و احساسات را جایگزین منطق آکادمیک کرده‌است (علوم تربیتی ۹۱).

3- On the Nature of Man in Corpus Hippocraticum

4- Sigmund Freud

5- Alfred Adler

6- Harry Sullivan

7- Eric Fromm

8- Erik Erikson

9- B. F. Skinner

10- Karl Gustav Jung

11- Katherine Briggs

12- David Keirsey

13- traumatic situations

14- Compulsion to repeat

15- Mirror Stage

16- Plausibility

۱۷ـ شیما منفردی پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود را به این موضوع اختصاص داده‌است. رجوع شود به:
لزگی، حبیب‌الله؛ شیما منفردی. «بررسی نقش عناصر بیان نمایشی در تئاتر کودک و نوجوان با رویکرد نمایش‌درمانی». *هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۲، صص ۷۸ـ۷۱.

18- Flash Back

19- Iring Fetscher

ماسک به مثابه عروسک در تئاتر یونان باستان براساس تعریف هنریک یورکفسکی[1] از خاستگاه و چیستی عروسک

زهره بهروزی‌نیا ■

شیوا مسعودی ■

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۱/۲۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۳/۲۲

ماسک به مثابه عروسک در تئاتر یونان باستان براساس تعریف هنریک یورکفسکی[1] از خاستگاه و چیستی عروسک

زهره بهروزی‌نیا مربی گروه تئاتر دانشگاه هنر، دانشکده‌ی سینما و تئاتر، دانشگاه هنر

شیوا مسعودی استادیار دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

چکیده

هنریک یورکفسکی یکی از نظریه‌پردازان بزرگ لهستانی قرن بیستم و بیست و یکم تئاتر و تئاتر عروسکی در جهان است که درباره‌ی پیشینه‌ی عروسک، نظریه و درباره‌ی خود عروسک، تعریف مشخص و کامل‌تری نسبت به سایر نظریه‌پردازان این هنر دارد. براساس نظریه‌ی او، عروسک ریشه در صورخیال انسان داشته که برای نشان‌دادن خدایان و غلبه بر نیروهای‌طبیعی و مافوق آن شکل‌گرفته و خاستگاهی‌آیینی دارد. عروسک در گذر زمان به اشکال مختلف ظهورکرده و تا به امروز در تکنیک‌ها و گونه‌های مختلف طبقه‌بندی‌شده و می‌شود. از آن‌جایی که ماسک نیز خاستگاهی آیینی و عملکردی مشابه با عملکرد عروسک در میان انسان‌های اولیه دارد و همچنین مانند عروسک دارای ماهیت شی‌گونه است می‌توان ماسک‌ها را براساس تعریف یورکفسکی، در زیر مجموعه‌ی عروسک قرار داد. از آن‌جایی که در تئاتر یونان باستان ماسک‌ها برای اجرای نقش‌های مختلف همچون عروسک‌ها به خدمت گرفته می‌شدند، می‌توان عناصر عروسکی را در تئاتر یونان باستان نیز دید.

در این پژوهش سعی شده‌است ابتدا با بررسی کتاب‌ها و مقالات موجود، به واکاوی و مطالعه‌ی نظریات مطرح شده درباره‌ی خاستگاه و ماهیت عروسک پرداخته و سپس تعریف هنریک یورکفسکی از چیستی عروسک و نظریه‌ی او درباره‌ی خاستگاه آن ارائه شود تا با مقایسه‌ی این دو به سوالات این پژوهش پاسخ داده شود.

واژگان کلیدی: عروسک، ماسک، یونان باستان، تئاتر عروسکی، هنریک یورکفسکی

درآمد

هنگامی که انسان از وجود جهان آگاه شد تصمیم‌گرفت با غلبه بر ترس‌های خود به اهدافش برسد، از این روی اشیا را به خدمت گرفت و از آن در آیین‌ها و مراسم مذهبی خود استفاده کرد. اولین آفرینش انسان تغییر چیزها به اشیا، سپس به ابزارها و وسیله‌هایی بود که برای رسیدن به اهدافش آن‌ها را به کار می‌برد. انسان، آنچه که درباره‌ی نیروهای مافوق خود می‌اندیشید را با اشیا به عینیت درآورد و از آن‌ها استفاده‌کرد. در واقع بت‌ها از صورت‌های خیالی او شکل گرفته و تبدیل به اشیای مقدس شدند و با گرایش او به جان‌پنداری، در طول تاریخ به مجسمه‌های قابل حرکت و سپس به عروسک‌ها تبدیل شدند.

ماسک، یکی دیگر از اشیایی است که در تمدن اولیه در برگزاری آیین‌ها و مراسم مذهبی خدمت می‌کرده و کارکرد جادویی داشته است. از آن‌جایی که این تصور وجود دارد که تئاتر یا از دل آیین‌ها برخاسته یا از رقص سرچشمه گرفته است وجود ماسک در تئاتر امری بدیهی است، زیرا هم در رقص و هم در آیین، ماسک ابزار مهمی بوده است.

با توجه به اینکه یورکفسکی ریشه‌ی عروسک را بازنمایی دو بعدی یا سه بعدی از خدایان می‌داند می‌توان حوزه‌ی وسیعی برای آن در نظر گرفت که ماسک را نیز شامل می‌شود. براساس نظریه‌ی بعضی از پژوهشگران همچون ریچارد پیشل[۲] که معتقد به وجود تئاتر عروسکی، قبل از تئاتر بازیگر است و یا هرمان رایش[۳] که یونان را وطن تئاتر عروسکی می‌داند، در این پژوهش که به صورت کتابخانه‌ای صورت گرفته نیز تلاش شده‌است تا ابتدا خاستگاه عروسک و تعاریف آن از نقطه‌نظرات مختلف بررسی شود و سپس براساس نظریه‌ی هنریک یورکفسکی درباره‌ی چیستی عروسک و خاستگاه آن بین ماسک و عروسک مقایسه‌ای صورت پذیرد و به این سوالات پاسخ داده شود: آیا می‌توان با بررسی خاستگاه ماسک و عروسک، ماسک را عروسک دانست؟ آیا می‌توان با توجه به تعریف چیستی عروسک ماسک را عروسک دانست؟ آیا می‌توان عنصر عروسکی را در تئاتر باستان یافت؟

۱ـ تعاریف چند نظریه‌پرداز درباره‌ی خاستگاه و چیستی عروسک

خاستگاه عروسک

در مورد خاستگاه عروسک نظریات بسیاری وجود دارد. عده‌ای بر این باورند که عروسک‌های نمایشی از توسعه‌ی عروسک‌های بازی کودکان سرچشمه گرفته است زیرا براساس فطرت انسان، او از ابتدای خلقت در تلاش بوده تا برای پرکردن فضای تنهایی خود و یافتن همدم، موجودی را خلق کند. شارل نودیِ[۴] در این باره می‌گوید:

«روزی در زمان‌های بسیار دور، خواهر کوچکِ هابیل و قابیل بخشی از شاخه‌ای را در برگ‌ها پیچید و آن را تکان داد، آن برگ در بازوان او برکت و آرامش گرفت. همانند حوا که او را تکان داده و به او برکت و آرامش بخشیده بود، بنابراین او این موجود تصور شده را تکان، آرامش و برکت داد» (یورکفسکی، ۲۱:۱۹۹۶) شاید به نظر برسد که این شاخه می‌توانست عروسکی به عنوان نوعی اسباب بازی و برای بازی در دست کودکان باشد، اما می‌توان آن را به دلیل داشتن شکل مشخصی که از خیال و تصور نشأت گرفته است، «بت» هم دانست که بعدها با ساخت آن از سنگ، شکل کامل‌تری به خود گرفت تا قدرت

و استحکام خدایان را نشان دهد.

در آفریقا، یک اسطوره‌ی نیجریه‌ای می‌گوید که عروسک‌ها از دنیای مردگان به زمین آمده‌اند. اتوک ویو هنگامی که به جهان مردگان راه می‌یابد اجداد مردگان را در حال بازی‌کردن با عروسک‌ها می‌بیند و آن‌ها را بر روی زمین می‌آورد و عذابی بزرگ او را در برمی‌گیرد. «او با بازگشت بر روی زمین به مردم آکپان بازی‌کردن با عروسک‌ها را آموخت. مانند زئوس، خدایی که پرومته را برای دادن آتش به انسان تنبیه کرد، مرده‌ها با دادن مرگ به او مجازاتش می‌کنند» (یورکفسکی، ۴۱:۱۳۹۳). در این اسطوره‌ها عروسک‌ها از دنیای زیرزمینی به روی زمین آمده و دارای قابلیت‌های جادویی هستند. آن‌ها می‌توانند در خدمت ساحران قرارگرفته و اعمال جادویی انجام دهند. داستان‌های دیگری از منشأ عروسک در نیجریه وجود دارد که به آن در آفریقا خاستگاه جادویی می‌بخشد. در بعضی از مناطق، در نظر گرفتن خاستگاه جادویی برای عروسک و استفاده از آن در سحر و جادوگری قوت بیشتری دارد. به عنوان مثال براساس باوری در چین، شیاطین برای ظاهر شدن خود، به اشیا و به خصوص اشیای قدیمی پناه می‌بردند و در آن سکنی می‌گزیدند و تنها کسانی می‌توانستند آن‌ها را تحت فرمان خود درآورند که از روحانیون تائوییست فرمول جادویی را دریافت نمایند. افسانه‌های دیگری در غرب وجود دارد که آن‌ها نیز به خاستگاه عروسک اشاره می‌کنند، مانند افسانه‌ی پگمالیون[۵] که مجسمه‌ی گالاتیا[۶] را می‌سازد و چنان عاشق او می‌شود که از آفرودیت[۷] می‌خواهد تا به او جان ببخشد و آفرودیت به آن مجسمه زندگی اعطا می‌کند. یا داستان گولم[۸] که توسط یک خاخام یهودی از گِل ساخته می‌شود و توسط علوم اسرار جان می‌گیرد. در این‌جا عروسک از زندگی و حیات، اَز احساس رقابتی که انسان با خدای خود می‌یابد شکل می‌گیرد تا او نیز مانند خالق خود توانایی خلق یک زندگی را به دست آورد. «شکی نیست که در بسیاری از فرهنگ‌ها از تمثال‌های بی‌روح در مراسم و نیایش‌ها استفاده می‌کردند. البته حرکت یا حرف زدن این تمثال‌های مذهبی مورد تردید است. اما در واقع آن‌ها اجداد عروسک‌ها هستند» (کومینزو لونسون، ۴۳:۱۳۸۷).

نگاه دیگری که به خاستگاه عروسک وجود دارد، از تغییر شکل اشیایی سرچشمه می‌گیرد که انسان اولیه برای گذراندن روزگار خود از آن‌ها استفاده می‌کرده است. او که به شناخت کاملی از جهان نرسیده بود، برای ادامه‌ی حیات خود نیاز به تسلط بر اشیا داشت و لازمه‌ی آن تغییر شکل بود، به عنوان مثال می‌توان از تغییر چوبی نام برد که در ابتدا برای چیدن میوه یا دفاع در برابر حیوانات استفاده می‌شد و سپس با انجام تغییرات، شکل نیزه و سپس کمان به خود گرفت. «جان بخشی یا اشباع اشیا با زندگی، عامل اساسی عروسک است. هنر عروسکی ارائه‌ی یک حرکت مرتبط با ارائه‌ی شکل است» (یورکفسکی، ۲۲:۱۹۹۶). تغییرات شکل بخشی به اشیا می‌توانست آن‌ها را به اجسامی تبدیل کند که هویت مشخص‌تری یافته و کارکردهای معینی داشته باشند. نگاه دیگری که در مورد خاستگاه عروسک وجود دارد نگاهی براساس شهوت و میل جنسی انسان است که باعث پیدایش عروسک شده‌است. آنی گیلس[۹] کسی است که نظریه‌ی خود را در رابطه با جنسی بودن هر شیء ارائه می‌دهد. از نظر او عروسک ارتباط بسیاری با بازی‌دهنده‌ی خود دارد که این ارتباط به غریزه‌ی جنسی انسان باز می‌گردد. او معتقد است که عروسک، آینه‌ی شهوت جنسی انسان است.

به نظر می‌رسد که تفاوت‌های مطرح شده درباره‌ی خاستگاه عروسک، به تمدن و فرهنگ هر منطقه مربوط است که در این مقاله به تعدادی از آن‌ها اشاره شد.

چیستی عروسک

با وجود عمر طولانی عروسک و هنر عروسکی در جهان، پژوهشگران و نظریه‌پردازان پس از جنگ جهانی دوم تلاش کردند تا با وجود گستردگی هنر عروسکی و از بین رفتن مرزهای انواع هنرها به یک تعریف واحد و کامل از عروسک دست یابند. امروزه هنر عروسکی به دیگر هنرها ملحق شده‌است و در کنار آن‌ها استعداد نهانی خود را با قوت بیشتری نشان می‌دهد، بنابراین تعاریف بسیاری از دیدگاه‌های مختلف درباره‌ی چیستی عروسک وجود دارد که در این بخش به تعداد محدودی از آن‌ها اشاره می‌شود. بیل برد[۱۰] یکی از هنرمندان عروسکی قرن بیستم در کتاب خود، عروسک را این چنین تعریف می‌کند: «عروسک پیکره‌ای بی‌جان است که به کوشش انسان ساخته می‌شود تا در مقابل تماشاگر به حرکت در آید» (برد،۱۳۸۱: ۱۱). براساس این تعریف عروسک، تنها به پیکره‌ای ساخته شده محدود می‌گردد و زیر مجموعه‌هایی از عروسک مانند اشیا، مواد و انسان را شامل نمی‌شود. همان‌گونه که می‌دانیم امروزه گستره‌ی وسیعی از هنر عروسکی در هنر قرن بیست و یکم وجود دارد که می‌تواند تئاتر اشیا، مانکن‌ها، تئاتر مواد، مولتی مدیا و انسان به مثابه عروسک را شامل گردد بنابراین تعریف برد نمی‌تواند تعریف کاملی از عروسک باشد.

تعاریفی وجود دارد که عروسک را وابسته به تخیل انسان می‌داند و ماهیت آن را نه به شی بودن که به تجسم یافتن در ذهن آدمی منوط می‌کند. در این دیدگاه، عروسک تا زمانی که بتواند در تخیل جان گیرد و نقشی را بپذیرد، معنی می‌یابد. حضور تماشاگر و تخیل او در این تعریف بسیار مهم است. تیلیس[۱۱] در کتاب خود ***زیبایی‌شناسی تئاتر عروسکی*** و از زبان ابراتسف[۱۲] می‌گوید:

«در واقعیت به هیچ شی بی‌جانی نمی‌توان جان داد، نه به آجر، نه به یک تکه پارچه‌ی کهنه، نه به اسباب بازی، حتی اگر مکانیکی باشد و نه به عروسک تئاتری، حتی اگر این اشیا در دست ماهرترین بازی‌دهندگان عروسک هم باشند. اما در دست انسان هر شی، همان آجر، تکه پارچه‌ی کهنه، کفش یا بطری می‌توانند در تخیل تداعی‌گر انسان، نقش یک موجود انسان را ایفا کنند» (تیلیس، ۵۲:۱۳۹۳). این تعریف نیز چیستی عروسک را محدود به تخیل تماشاگر می‌کند درحالی‌که اگر عروسکی برای نمایشی ساخته شده‌باشد دارای ماهیت عروسکی است، چه بر روی صحنه در برابر تماشاگر به عنوان یک شخصیت حرکت کند چه در گوشه‌ای ساکن قرار بگیرد. به عنوان مثال اگر عروسکی برای شخصیت هملت ساخته شده باشد چه بر روی صحنه حرکت بکند چه در گوشه‌ای بی‌حرکت باشد، آن عروسک هملت است و متناسب با مکان یا زمان تغییر شخصیت نمی‌دهد.

اریک کولار[۱۳]، عروسک را نه از نظر ظاهری بلکه از روی عملکردش بررسی می‌کند. او معتقد است که عروسک نمی‌تواند جایگزین انسان شود و تنها سمبلی از بازیگر است زیرا بازیگر توانایی‌های عروسک را ندارد. عروسک نمی‌تواند از انسان تقلید کند زیرا خود او دارای ماهیت کاملی است. راجل دانیل بنسکی[۱۴] نظریه‌پرداز دیگری است که از منظر زیبایی‌شناسی، روان شناسی و متافیزیک به تعریف عروسک پرداخته و طی مطالعاتی

که انجام داده به این تعریف از عروسک رسیده‌است: «عروسک در شرایط درست یک شی متحرک، مستقل، ساخته شده برای اعمال دراماتیک، به صورت مرئی و نامرئی و به وسیله‌ی تکنیک‌هایی که سازنده و مبتکر آن انتخابشان کرده است، برای اجرای تئاتری استفاده می‌شود» (یورکفسکی، ۱۳۹۳ :۱۰۳). این تعاریف نیز دارای محدودیت‌هایی است زیرا این نظریه‌پردازان به عملکرد عروسک به عنوان عروسک‌های آیینی و سحر توجهی نداشتند و آن‌ها را تنها در تئاتر و اجراهایی مانند اپرا یا میم در نظر گرفته‌اند درحالی‌که عروسک همان‌گونه که شرح داده شد عملکردهای بسیاری دارد و برای اهداف مختلفی مورد استفاده قرارمی‌گیرد. براساس این تعریف فقط عروسک‌های نمایشی تعریف عروسک را دارند. همانگونه که در بالا ذکر شد اینها چندین تعریف درباره‌ی عروسک است که با توجه به گستردگی این هنر به نظر می‌رسد دارای نواقصی باشد.

۲ـ خاستگاه ماسک و مقایسه‌ی آن با خاستگاه عروسک براساس نظریه‌ی یورکفسکی

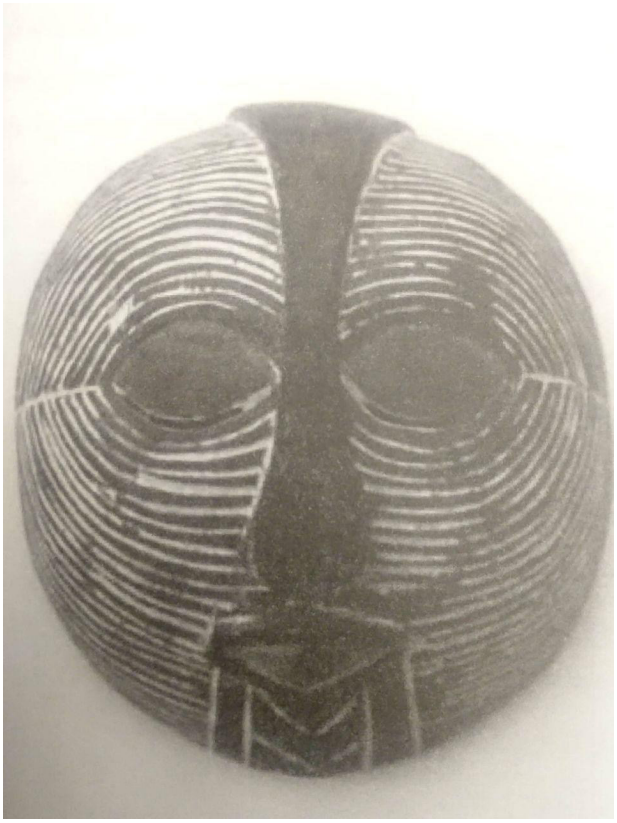
خاستگاه ماسک

ماسک یکی از ابزارهای بیانی است که امروزه در اشکال و عملکردهای مختلف مورد استفاده قرار می‌گیرد. نقش ماسک در زندگی بعضی از انسان‌ها در مناطق مختلف بسیار مهم بوده است مانند قبیله‌های آفریقایی که از بدو تولد تا زندگی پس از مرگ را نیز شامل می‌شود. «یک ماسک در جامعه‌ای مینوی، توتمی و شمنی است، شیء مرتبط با الوهیت و ابزاری مجازی که در حد فاصل جهانی که می‌شناسند و جهانی که نمی‌شناسند، قرار دارد» (ویلشر، ۱۳۹۲:۱۳). ماسک خاستگاه آیینی دارد و دارای قدمتی به اندازه‌ی خلقت بشر است. اگرچه منشأ پیدایش آن‌ها مشخص نیست اما به نظر می‌رسد که توسط قدرتمندان قبایل، شمن‌ها و جادوگران خلق شده‌اند تا اعمالشان در رابطه با نیروها و عناصر ماورایی موثر باشد. شاید بتوان گفت که اولین ماسک‌ها مربوط به انجام شکار بوده‌اند که برای به تسخیردرآوردن صید مورد استفاده قرار می‌گرفتند. هم چنین در بسیاری از جشن‌ها که به مناسبت بزرگداشت خدایان و طلب رحمت از آنان برگزار می‌شد استفاده از ماسک نقش پررنگی داشت. به هر صورت ماسک به عنوان نمادی از تجسم خدایان یا حیوانات مورد تقدیس و احترام بود و برای استفاده‌کنندگان آن پر اهمیت بود و این اعتقاد وجود داشت که این موجودات در ماسک تجلی می‌یابند، به همین دلیل در بسیاری از آیین‌ها و مراسم‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت و هنوز هم در بعضی از آن‌ها، ماسک به ایفای نقش می‌پردازد. میرچا الیاده[۱۵] درباره‌ی آیین‌های تشریفات مذهبی کاملاً مردانه می‌گوید:

«افسانه‌های آفرینش به ما می‌گوید که زنان تحت رهبری ماه زن، زن جادوگر قدرتمندی به نام کرا از طریق تغییر شکل به ارواح، شروع به ترساندن مردان می‌کردند، آن‌ها برای این کار می‌توانستند ماسک‌هایی بسازند و از آن‌ها استفاده کنند» (یورکفسکی، ۱۳۹۳:۴۲).

بنابراین ماسک‌ها دارای قدرت جادویی بودند و عده‌ای با استفاده از آن می‌توانستند بر دیگران نفوذ پیدا کرده و صاحب قدرت شوند. در این بین، شمن‌ها که مسئولیت مراسم‌ها را برعهده داشتند از ماسک استفاده می‌کردند و گاهی بدن خود را نیز با پارچه، یا الیاف گیاهی می‌پوشاندند بدین معنی که زمانی که روح به زمین فراخوانده می‌شود به صورت

ماسک ظاهر می‌گردد. همچنین در طول مراسم‌های بلوغ که برای دختران و پسران نابالغ برگزار می‌شد، افرادی برای سرگرم‌کردن آن‌ها از ماسک استفاده می‌کردند. ماسک در اشکال مختلفی به ظهور می‌رسد، گاهی در نقش انسان، گاهی در نقش حیوانات و گاهی به شکل خدایان و اشکال انتزاعی. این اشیا از قدرت فوق‌العاده‌ای برخوردارند زیرا دارای ماهیت مخصوص به خود هستند. ماسک ایجاد یک پیوستگی بین مخاطب و دنیای غیر واقعی می‌کند زیرا در شکل انسانی هم به صورت اغراق‌شده مورد استفاده قرار می‌گیرد. به دلیل همین قدرت است که مخاطب در مراسم آیینی کاملاً جذب ماسک می‌شود و آن را همراهی می‌کند زیرا این قدرت به او لذتی آمیخته با ترس می‌دهد. معمولاً ماسک‌ها از هویت روحانی برخوردارند اما در بعضی موارد از آن‌ها برای نشان‌دادن موجودات غیرروحانی و ارواح منفی نیز استفاده‌می‌گردد. در بعضی از قبایل آفریقایی ماسک برای حفظ و محدودکردن فعالیت‌های قبیله به کار برده می‌شود. در این نوع، ماسک‌ها شبیه به اجدادی از قبیله‌اند که دارای نقش‌های مهمی هستند. در حقیقت آیین‌هایی که با ماسک انجام می‌شوند نوعی پیوند میان گذشته و حال ایجاد می‌کنند.



ماسک آفریقایی برای مراسم آیینی (ویلشر،۲۹۳۱: ۶۱)

خاستگاه عروسک براساس نظریه‌ی یورکفسکی

براساس این نظریه ، انسان اولیه به دنبال جانشینی برای قدرت‌های حاکم بر جهان بود تا بتواند بر مشکلات غلبه کند و به زندگی خود ادامه دهد. بنابراین خدایان از اشیای مختلف شکل‌گرفتند و با گذشت زمان، پیکره‌ها شکل کامل‌تری یافتند و کم‌کم به شکل مجسمه‌هایی درآمدند که بت نامیده شدند و سپس توسط خالق خود پرستیده شدند. در ابتدا، شکل این بت‌ها کامل و مشخص نبود و با گذشت زمان ویژگی‌هایی به‌دست آورد و هویت بیشتری یافت. آن‌ها معابد و پرستشگاه‌های خود را پیدا کردند و دارای مراسم و مناسک مخصوص به خود شدند از این رو می‌توان آن‌ها را «مجسمه‌های مقدس» نامید زیرا دارای کارکرد روحانی و مذهبی بودند. این مجسمه‌ها (بت‌ها) در جهان باقی ماندند و با تغییر عملکردشان در گذر زمان نام‌های دیگری به خود اختصاص دادند و در سیر تکاملی خودشان دارای اعضای متحرکی شدند که توسط افراد روحانی و کاهنان به حرکت درمی‌آمدند. «شاید برای تکامل در ساختن بت‌ها (برای مثال در قبولاندن جادو) اعضای قابل حرکت لازم بود» (یورکفسکی،۱۳۹۳: ۳۸). همراهی سحر و جادو با «مجسمه‌های مقدس» توانست به آن‌ها حرکت بخشیده و آن‌ها را باورپذیرتر سازد و به همین دلیل است که از آن‌ها در مراسم مهم مذهبی، در پرستشگاه‌ها و معابد استفاده می‌کردند. عروسک‌ها شکل قابل مشاهده‌ای از خدایان با آیین‌های مذهبی هستند. بنابراین می‌توان حدس زد که حرکت‌های اعضای مختلف عروسک‌ها به طور مستقیم از جادو، طلسم و بت‌ها سرچشمه گرفته‌اند.

کارکرد مهم این پیکره‌ها، کارکرد آیینی است که از مجسمه‌های مقدس نشأت می‌گیرد. اعتقاد به نیروهای درونی و مخفی اشیا و استفاده از امکانات آن‌ها در مراسم و انجام کارهای مختلف باعث شکل‌گیری این عملکرد شد. «به عبارت دیگر، نسبت به اشیایی خاص، قبایل بدوی احترام و تقدیس قائل می‌شوند و آن‌ها را از آن جهت فیتیش‌های طبیعی می‌گویند که دارای شکل و صورتی خاص هستند، مانند سنگ ریزه و قلوه سنگ‌های عجیب یا سنگ‌های فرود آمده از آسمان (شهاب‌سنگ)، استخوان و...» (معصومی،۱۳۸۷: ۶۵).

یکی از مهم‌ترین آیین‌هایی که هم ماسک و هم عروسک در آن نقش بسزایی داشتند آیین حاصلخیزی و باروری و آیین مرگ است. آیین‌های مرگ، متناسب با فرهنگ و اعتقادات هر منطقه برگزار می‌شد برای مثال در آفریقا، پیکره‌ها به عنوان نمادی از مردگان در آیین‌های مذهبی استفاده می‌شدند که حتی تا به امروز بقایای این کارکرد در بعضی از مناطق و قبایل دیده می‌شود. این آیین برای رضایتمندی شخص مرده (رییس قبیله) از زندگی انجام می‌گرفت و حتی قبل از اینکه او بمیرد تدارکات این آیین انجام می‌شد. انجام این آیین‌ها نه تنها در آفریقا وجود داشت بلکه ما نمونه‌ی آن‌ها را در بعضی از مناطق اروپایی می‌بینیم برای مثال در بعضی مناطق هنگامی که شخصی می‌مرد، برای خداحافظی او را مانند عروسکی حرکت می‌دادند تا خانواده‌ی او بپذیرند که او زنده است و هرگز نمی‌میرد. «خانواده‌ی افراد مرده برای شب زنده‌داری گرد هم جمع می‌شدند و با استفاده از مکانیزم هوشمندانه‌ای بدن مرده را به وسیله‌ی نخ‌هایی حرکت می‌دادند و حرکت دست و پاها همه را شگفت‌زده می‌کرد» (یورکفسکی،۱۳۹۳:۵۰). عروسک تنها در مراسم و آیین‌های تدفین

مورد استفاده قرار نمی‌گرفت. در آیین حاصلخیزی هم که برای انسان اولیه بسیار مهم بوده و تلاش می‌شده که از قدرت‌های مافوق طبیعی، محصول و زمین‌های پر برکتی طلب شود، پیکره‌های آیینی از اهمیت زیادی برخوردار بوده‌اند. هم چنان که می‌دانیم یکی از خاستگاه‌های «تئاتر» آیین پرستش دیونیزوس، خدای شراب و حاصلخیزی بوده است که از مهم‌ترین افعال این مراسم می‌توان به آمیزش‌های جنسی برای افزایش حاصلخیزی اشاره کرد که توسط این پیکره‌ها بر روی زمین انجام می‌گرفت.

ماسک نیز مانند عروسک‌ها در مراسم آیینی مختلف باروری و مرگ بسیار مورد استفاده قرار می‌گرفت، برای مثال ماسک‌هایی ساخته‌شده از پوسته‌ی ذرت در مراسم برداشت و برای بارورکردن بیشتر محصولات در سال آینده به حرکت درمی‌آمد. هم چنین بعضی از آن‌ها که در آفریقا از حصیر ساخته می‌شدند، در مراسم تدفین اشخاص مهم، سمبل نگهبانان قبر بودند و در انتهای مراسم سوزانده می‌شدند. بعضی از آن‌ها به شکل حیوان و یا ترکیبی از انسان و حیوان ساخته می‌شدند و افراد قبایل از آن‌ها نگهداری می‌کردند و آن‌ها را بازسازی می‌کردند و به طور مکرر در آیین‌ها استفاده می‌شدند. استفاده‌ی دیگر ماسک‌ها در رفع بیماری‌ها و بدبختی‌ها بود به طور مثال ماسک‌ها در مناطقی از چین برای رفع سرخک و وبا در کودکان به کار برده می‌شدند.

عروسک نیشکا با دریچه‌ای که به تصاویر روح یا جان او باز می‌شود (برد،۱۸۳۱: ۹۲)

۳ـ مقایسه‌ی چیستی ماسک و عروسک براساس نظریه‌ی یورکفسکی

چیستی ماسک

ماسک شیء بی‌جانی است که به عنوان نمادی از بازنمایی موجودات مافوق، در گذر زمان به دلیل فرهنگ و کاربردشان دارای اشکال و رنگ‌های مختلفی شده‌است. این شیء بی‌جان توسط انسان ساخته شده و با قسمتی از بدن او به حرکت درمی‌آید و شخصیت جدیدی را خلق می‌کند. شخصیتی که حتی در شکل انسانی خود، غیرواقعی و اغراق شده‌است. بعضی از آن‌ها در شکلی بسیار ساده ساخته شده از چوب ، پارچه یا الیاف گیاهی مورد استفاده قرار می‌گیرند همانند مراسم زار در کشور خودمان که هنوز شکل ابتدایی خود را که به شکل پارچه‌ای ساده است حفظ کرده است و بعضی دیگر مفصل‌بندی شده و اشکال متحرکی به خود گرفته‌اند و با کشیدن نخی، چهره‌ی پنهان‌شده‌ی انسان مشخص و قدرت او را به نمایش می‌گذارند. بعضی دیگر که برای دفع شیاطین و نیروهای منفی مورد استفاده قرار می‌گرفتند، از طراحی ترسناک‌تری برخوردار بودند یا مانند ماسک‌های غرب آفریقا، از چوب‌های آبنوس و سایر درختان ساخته شده و سطح آن‌ها کاملاً جلادار بود.

«صورتک مار به نام «با» در کشور بورکینافاسو که چوب بلندی (۴/۵متر) بر سر این صورتک قرار دارد که خطوط سفید و سیاه زیگزاگ بر روی آن نقاشی شده‌است و در نظر بومیان آفریقا مار همان اژدر غیر سمی، مقدس و نماد چرخه‌ی زندگی، ابدیت و در برخی از افسانه‌ها، آموزنده‌ی راز تولد به مردان است» (وزین، ۷۲:۱۳۸۵). ماسک‌های حیوانی هم از علف‌های خشک‌شده یا از پوسته‌ی نارگیل و فیبرهای بافته شده شکل می‌گرفتند. در یکی از آیین‌های بومی آمریکا ماسک‌هایی که شکل حیوانی را نشان می‌دهند با باز شدن رشته‌هایی روح درون آن را به نمایش می‌گذارند. با تمام این تفاوت‌ها که حاصل کارکرد و فرهنگ ماسک‌ها است، ماسک بی‌جان است که باید توسط یک نیروی محرکه که انسان است به حرکت درآید و با جان بخشی در نزد مخاطبان خود زنده جلوه کند که اگر بخواهیم آن را به شکل درست با عروسک تطبیق دهیم باید تعریف کاملی از عروسک ارائه داده شود.

چیستی ماسک از منظر یورکفسکی

او براساس تغییر و تحولات بسیاری که بعد از جنگ جهانی دوم در حوزه‌ی هنر عروسکی ایجاد شده‌بود، درک و شناخت خود از عروسک را طبقه‌بندی کرد. او تعریف خود را در دو بخش عروسک‌های سنتی و مدرن مطرح می‌کند. تعریف سنتی او از عروسک، شامل بازنمایی شکل ساختگی و مجازی زندگی در دو بعد یا سه بعد است. در واقع عروسک شیئی است که براساس برنامه‌ای مشخص شده ساخته می‌شود و عملکردهای مشخص خود را دارد مانند عروسک‌هایی که برای تئاتر ساخته می‌شوند. این عروسک‌ها تنها در تئاتر به ایفای نقش می‌پردازند و کارکرد دیگری ندارند. این در مورد عروسک‌های آیینی نیز صدق می‌کند، زیرا از این عروسک‌ها در فضای غیر روحانی استفاده نمی‌شود. در تعریف سنتی، عروسک طراحی و برای هدف مشخصی ساخته می‌شود و تنها در جایی مورد استفاده قرار می‌گیرد که برای آن هدف ساخته شده‌است.

تعریف مدرن از عروسک شامل همه‌ی اشیا و همه‌ی چیزها می‌شود؛ به گونه‌ای که

توسط هر شخصی انتخاب شده و برای هدف خود به ایفای نقش می‌پردازد. «هر چیزی، هر شیئی می‌تواند عروسک باشد، به شرط آنکه به وسیله‌ی یک هنرمند انتخاب شده‌باشد تا بر روی صحنه عملکردی از یک شخصیت را واقعیت ببخشد» (یورکفسکی،۱۳۹۳:۲۰). می‌توان گفت که این کامل‌ترین تعریف درباره‌ی عروسک است که تمامی انواع گونه‌های نمایشی و تئاتری را در برگرفته و مفهوم فرهنگی آن را نیز شامل می‌شود. پیکره‌های کوچک دفن شده با فراعنه، تابوت‌های مراسم تدفین (نیومبو)، پیکره‌های حاصلخیزی و باروری، بت‌ها، ماسک‌های بدوی و.... همه عروسک‌هایی با کارکردهای مختلف هستند.

با توجه به مباحث مطرح شده می‌توان عناصر مشابه و مشترکی را بین ماسک و عروسک یافت که به صورت اجمالی در بخش بعدی به آن‌ها اشاره می‌شود.

۴ـ مقایسه‌ی عناصر مشابه در ماسک و عروسک

خاستگاه مشترک

می توان گفت که ماسک و عروسک هر دو دارای خاستگاه مشترکی هستند، زیرا هر دو از دل آیین‌ها و تشریفات مذهبی مانند آیین‌های حاصلخیزی و آیین‌های مرگ به وجود آمده‌اند. چنانچه هرودوت مورخ درباره‌ی مجسمه‌هایی در جشنواره‌ی ازیریس/باکوس می‌گوید که زنان به دور آن‌ها می‌چرخیدند، پیکره‌هایی را ساخته و حرکت می‌دادند و یا درجشنواره‌های مذهبی دیگری مانند جشن ولادت خدای شیوا در هند و رقص سایه در تولد بودا به عنوان عنصری روحانی حضور داشتند. «هرودوت (۴۸۴-۴۲۵ ق. م) می‌نویسد که در جشنواره‌ی ازیریس زنان به دور مجسمه‌هایی که به واسطه‌ی ریسمان‌هایی دستانشان را به حرکت درمی‌آوردند، می‌گشتند و طواف می‌کردند» (غریب‌پور، ۱۳۶۴ :۱۰). ماسک نیز مانند عروسک دارای این خاستگاه است. پس هر دو تمثیلی از خدایان و قهرمانان مردمی‌اند و از صورخیالی انسان سرچشمه گرفته‌اند که در شکل‌های مختلف به عینیت می‌رسیدند اگرچه که تقدم و تأخر پیدایش آن‌ها مشخص نیست.

شیء بودن ماسک و عروسک

براساس تعاریف موجود، ماسک و عروسک هر دو اشیایی هستند که در زمان‌های مختلف و براساس فرهنگ‌های متفاوت از جنس‌های مختلفی ساخته شده و برای هدف معینی به خدمت گرفته می‌شوند. هر شیء که بر روی صورت قرار بگیرد و صورت و قسمت‌هایی از آن را بپوشاند ماسک تعریف می‌شود. در هنر مدرن حتی اشیای شناخته شده با عملکردی مشخص مانند کفش، چتر و... بر روی صورت نیز در گروه ماسک قرار می‌گیرد. براساس نظریه‌ی یورکفسکی هر ماده‌ای می‌تواند ماهیت ماسک و عروسک را تشکیل دهد، چنان که ماسک‌های اولیه از برگ و سپس از گِل و گچ و بعدها از چرم و چوب و امروزه از مواد مصنوعی ساخته می‌شوند و عروسک‌ها نیز در گذر زمان و به شکل پیکره در ابتدا از گِل، سنگ و فلز شکل‌گرفته و سپس با به وجود آمدن تکنیک‌های حرکتی از مواد مختلفِ مانند انواع پلاستیک‌ها، فوم‌ها و دیگر مواد ترکیبی ساخته می‌شوند. آنچه که مهم است شیء بودن آن‌هاست که می‌تواند گستره‌ی وسیعی از مواد را در برگیرد و جدا از تعریف عملکرد و ماهیتشان می‌توان آن‌ها را زیر مجموعه‌ی اشیاء قرار داد.

تغییر ماهیت

ماسک برای این ساخته می‌شود که باعث تغییر ماهیت شود و دگرگونی ایجاد کند. بنابراین استفاده از ماسک به منظور تغییر ماهیت شخص استفاده کننده انجام می‌گیرد. شخصی که از ماسک استفاده می‌کند، شکل خود را تغییر داده و به شخصیت دیگری تبدیل می‌شود، این شخصیت می‌تواند یکی از خدایان، انسان‌های اغراق شده یا حیوانات و یا هر موجود غیر انسانی باشد که در ذهن و تخیل تماشاگر شکل دیگری می‌یابد. استفاده از عروسک نیز دارای این کارکرد است. عروسک به عنوان یک ابزار استفاده می‌شود تا استفاده‌کننده‌ی آن بر روی صحنه حضور نداشته‌باشد. کارکرد تئاتری آن، بازیگر قادرنیست تا آن شخصیت را به واسطه‌ی انسان بودنش بازی کند. مخاطب، در رویارویی با عروسک شخصیت دیگری را مشاهده می‌کند و آن را می‌پذیرد، در حقیقت انسان را در نقش‌بازی‌دهنده می‌بینند. عروسک همواره رفتاری اغراق آمیزتری به نسبت انسان دارد. او جایگزین رفتارهایی است که انسان نمی‌تواند به راحتی بر روی صحنه انجام دهد.

اشتراکات موجود میان ماسک و عروسک تنها به این چند مورد ختم نمی‌شود و براساس عملکرد و چیستیشان عناصر دیگر را نیز دربرمی‌گیرد که به آن‌ها به طور مختصر اشاره می‌گردد:

بازی‌دهنده

ماسک و عروسک به عنوان عناصری بی‌جان، برای باورپذیری و جان‌دار پنداری نیاز به حرکت بخشی دارند که توسط محرکی که می‌تواند هم بازیگرتئاتر و آیین باشد و هم شمن، به حرکت درمی‌آیند. این محرک که بدن انسان است در عروسک و ماسک متفاوت است و توجه به تکنیک موجود در آن‌ها، روش حرکت‌بخشی را مشخص می‌کند. به عنوان مثال، عروسک دستکشی به‌طورکامل در دست قرارمی‌گیرد و ارتباط بسیار نزدیکی با بازی‌دهنده می‌یابد، اما در عروسک نخی، انگشتان دست بازی‌دهنده است که نقش مهمی دارد یا در عروسک سایه‌ای، بازی‌دهنده به واسطه‌ی میله‌هایی و به طور غیرمستقیم عروسک‌ها را بازی می‌دهد. در ماسک نیز چنین است. ماسکی که بر روی صورت قرار می‌گیرد و توسط صورت به حرکت در می‌آید، به دلیل ارتباط نزدیکش با بازی‌دهنده می‌تواند نسبت به ماسک‌هایی که دارای تکنیک حرکت بخشی هستند و توسط دست به حرکت درمی‌آیند و از بدن بازیگر فاصله دارند تاثیرگذارتر باشد. ماسک نیز توسط شمن‌ها و جادوگران یا با عملکردهای متفاوت توسط بدن انسان به حرکت درمی‌آید و این تشابه حرکتی را با عروسک ایجاد می‌کند. حال در عروسک، دست، نقش مهم‌تری دارد ولی در ماسک صورت انسان است که این نقش را بازی می‌کند.

صدا سازی

از آن‌جایی که هم ماسک و هم عروسک می‌توانند در نقش موجودات غیرانسانی ظاهر شوند، اصوات بازیگران و بازی دهندگان نیز قابل تغییر است. در مراسم آیینی اصوات از حالت طبیعی خارج می‌شود و شکل عجیب و غیرواقعی به خود می‌گیرد. این تغییر صدا به

دلیل کارکرد عروسک و ماسک (که همان تغییر شخصیت است) صورت می‌پذیرد. در تئاتر باستان که هدف استفاده از ماسک، اغراق در نقش‌ها و بازی کردن چندین نقش توسط یک بازیگر بود، به نظر می‌رسد که اصوات شکل غیر طبیعی به خود می‌گرفتند و صدا سازی می‌شده‌است. بازیگر با تغییر صدای خود به جای چندین نقش صحبت می‌کرد و یا برای بهتر شنیده شدن مجبور به اغراق بیشتری بود. عروسک نیز دارای این ویژگی است و بازی‌دهنده ملزم به صداسازی متناسب با نقش است. بازی‌دهنده‌ی عروسک نیز باید اغراق کند یا تغییر صدا دهد و بازی‌دهنده باید بتواند صدای مناسب با شخصیت را بازسازی کند. اگرچه در بعضی از مراحل استفاده از ماسک و عروسک، منبع صدا از حرکت‌دهنده‌ی آن جداست به گونه‌ای که عروسک و ماسک را یک شخص حرکت می‌دهد و صدای مربوط به آن را شخص دیگری می‌سازد.

عملکرد مشترک

یکی دیگر از وجوه مشترک ماسک و عروسک، عملکرد آن‌هاست. هم در ماسک هم در عروسک این عملکرد را می‌توان به دو بخش عملکرد تئاتری و عملکرد غیر تئاتری تقسیم کرد. ماسک علاوه بر کارکرد آیینی و الهی خود، عملکردهای دیگری نیز دارد، مانند حضور در جشن‌ها (به عنوان مثال جشن بالماسکه)، تئاتر و فیلم‌ها و حتی ماسک‌های مورد استفاده در انجام بعضی از امور مانند جوشکاری، غواصی، شمشیربازی و... عروسک نیز دارای این عملکردهای متفاوت است: کارکرد آیینی، سرگرمی (عروسک‌های بازی و تبلیغاتی) و کارکرد تئاتری.

عروسک و ماسک در عملکرد غیرتئاتری، در مراسم مذهبی عنصری روحانی و غیر مادی بوده و همواره در نقش ارواح یا موجودات مافوق طبیعی در دست کاهنان و ساحران در پیشبرد اهداف آنان خدمت می‌کرده است. این عملکرد برای مردم اولیه بسیار مهم بود تا جایی که شمن‌ها و جادوگران، جواب پرسش کنندگان را از دنیای مردگان به وسیله‌ی عروسک‌ها و ماسک‌ها می‌داده‌اند و این اشیا، واسطه‌ای میان عالم مادی و عالم روحانی بودند. در آفریقا عروسک‌هایی ملقب به عروسک‌های خدایی وجود دارد که آینده را پیش‌بینی کرده و در رفع مشکلات مردم کمک می‌کنند. اما در آسیا عروسک‌های آیینی دارای معانی متفاوتی بودند مثلا در چین عروسک‌ها در جنبه‌های منفی و روح شیاطین خود را نشان می‌دادند. در کشور خودمان، عروسک در مهم‌ترین مراسم آیینی مورد استفاده قرار می‌گیرد به عنوان مثال در آیین عزاداری حسینی، پیکره‌هایی به عنوان نمادی از اشخاص مهم و معنوی دینی در روز عاشورا نشان داده می‌شوند که شهید شده و برای آنان عزاداری می‌شود. پیکره‌های علی اصغر(ع) که در شکل نوزادی در گهواره قرار گرفته و در نزدیک ظهر عاشورا از گلوی آن خون می‌چکد یا پیکره‌های هفتاد و دو تن که بر روی بدن آن‌ها تیرهایی قرار می‌گیرد، از این دسته‌اند.

ماسک و عروسک در عملکرد تئاتری نیز به ایفای نقش‌های مختلف پرداخته و جایگزین بازیگر شده‌اند. به خصوص در قرن بیستم این نقش رنگ بیشتری به خود گرفت. آن‌ها در تئاتر می‌توانند از هویت انسانی جدا شده و تبدیل به موجودات غیر انسانی شوند و در ذهن تماشاگر و به کمک تخیل او جان بگیرند و زندگی کنند. معمولاً دلیل استفاده‌ی آن‌ها

توانایی نداشتن بازیگر یا نشان دادن دنیای غیر واقعی است.

در پایان این بخش تشابهات مطرح‌شده‌ی عروسک و ماسک براساس نظریات هنریک یورکفسکی درباره‌ی خاستگاه و ماهیت عروسک بررسی شد که به صورت خلاصه در جدول زیر دسته‌بندی می‌گردد:

ماسک	عروسک
شیء بی‌جانی است که در گذر زمان و متناسب با عملکرد و فرهنگ از مواد مختلف ساخته می‌شود.	شیء بی‌جانی است که متناسب با تکنیک و عملکرد از مواد مختلف ساخته می‌شود.
توسط صورت انسان به حرکت در می‌آید و هویت می‌گیرد.	توسط بخش‌هایی از بدن انسان به حرکت در می‌آید و هویت می‌گیرد.
متناسب با کارکرد خود دارای قابلیت‌های حرکتی می‌شود.	متناسب با نقش‌هایی که دارد، از تکنیک‌های حرکتی مختلفی برخوردار است.
حرکت‌دهنده و جان بخش دارد.	حرکت‌دهنده و جان بخش دارد.
به جای انسان در نقش موجودات ماورایی و غیر انسانی ظاهر می‌شود.	به جای انسان در نقش موجودات ماورایی و غیر انسانی ظاهر می‌شود.
دارای منبع صوتی مخصوص به خود است.	دارای منبع صوتی مخصوص است.
دارای عملکرد آیینی است.	دارای عملکرد آیینی است.
در گذر زمان دارای عملکردهای متفاوتی شده‌است.	در گذر زمان دارای عملکردهای متفاوتی شده‌است.
خاستگاه آیینی و مذهبی دارد.	خاستگاه آیینی و مذهبی دارد.
در تئاتر به جای شخصیت‌ها، نقش می‌پذیرد.	در تئاتر به جای شخصیت‌ها، نقش می‌پذیرد.

با توجه به شباهت‌های مطرح شد می‌توان تئاتر یونان باستان را از زاویه‌ی دیگری دید.

بازیابی عناصر عروسکی در تئاتر یونان باستان

همانگونه که در بالا گفته شد یکی از کارکردهای مهم ماسک، کارکرد تئاتری آن است. از آن‌جایی که تصور شده‌است که تئاتر، خاستگاه آیینی دارد و از دل آیین‌های پرستش خدایان به وجود آمده است که در کنار معابد آنان اجرا می‌شد، بنابراین طبیعی است که عناصر آیینی مانند پوشش، موسیقی، حرکات، اصوات و آواها در آن دیده شود. حضور ماسک در تئاتر مربوط به جشن دیونیزوس می‌شود که مردم یونان در آن لباس نیمه بز می‌پوشیدند و برای طلب خیر و برکت از خدای خود بزی را قربانی می‌کردند که بعدها این مراسم سرچشمه‌ی تراژدی شد. بنابراین استفاده از ماسک در تراژدی یونان به استفاده‌ی آن در جشن سپاس برمی‌گردد. اکتشافاتی که در حوزه‌ی تئاتر توسط دریوتون[۱۶] انجام

شده‌است اطلاعات امروزه را صاحب قدمت بیشتری می‌کند. او متن‌هایی از مصر که مربوط به بیست قرن قبل از مسیح می‌شود را کشف کرده است که در آن بازیگر و همسرایانی وجود داشته‌اند و خدایان به شکل مجسمه‌هایی ظاهر می‌شدند. «گاهی خدایان به شکل یک مجسمه ظاهر می‌شدند، همانند *نغمه‌ی بادهای جاری*[۱۷] یکی *از متون از زیر خاک کشیده* شده‌ی دریوتون که آن‌ها با پانتومیم آکروباتیک همراهی می‌شدند» (یورکفسکی،۱۹۹۶: ۲۲). به نظر می‌رسد که استفاده از اشیاء بی‌جان در تئاتر باستان امری عادی بوده است. علاوه بر این مجسمه‌ها، ماسک‌ها نیز نقش مهمی در تئاتر باستان برعهده داشتند که از آیین‌ها سرچشمه گرفته و ابزارهای بیانی مناسبی بودند. به نظر می‌رسد استفاده از ماسک در نمایش‌های ابتدایی هم چون آیین‌ها برای نشان دادن خدایان و نیروهای مافوق طبیعی بوده و در گذر زمان کارکرد ماسک در تئاتر تغییر کرده‌است. استفاده از ماسک در تئاتر یونان باستان محدود به استفاده‌ی دراماتیک نبود و گاهی در مراسم‌هایی که قبل از تئاتر برگزار می‌شد نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت. مانند مراسم‌های رقص که در آن رقصنده‌ها، ماسک‌هایی از حیوانات بر چهره زده و با آن حرکت می‌کردند.

به نظر می‌رسد که تس پیس[۱۸] به عنوان اولین بازیگر یونان شناخته شده‌است و اولین نشانه‌های حضور ماسک در تئاتر نیز به قرن ششم قبل از میلاد برمی‌گردد که او از آن برای بازیگر استفاده نمود. با آنکه شواهد زیادی از آن دوره وجود ندارد اما می‌توان صورتک را در تصویری که از آن زمان به دست آمده و بر صورت بازیگران قرار گرفته است، مشاهده کرد که سه بازیگر بر روی سه بازیگر دیگر قرار گرفته‌اند که ماسک‌ها آن‌ها را شبیه به حیوان کرده است.

تصویر به دست آمده از استفاده‌ی ماسک در دوران باستان (میهن، ۹۶۳۱: ۳۲)

ماسک‌هایی که در تراژدی‌ها به کار می‌رفت به سادگی از جنس پارچه و گچ بودند و تنها در محل چشم‌ها (برای دیدن) و بر روی بینی (برای نفس کشیدن) سوراخ‌هایی تعبیه می‌شد. نه تنها در تراژدی از ماسک استفاده می‌گردید که در نمایش‌های ساتیر هم از انواع ماسک‌ها استفاده می‌شد که بسیار نزدیک به ماسک‌های تراژدی بود. یکی از دلایل استفاده از ماسک ایجاد تغییر در چهره برای دوری از واقع گرایی بود تا جایی که قبل از استفاده از ماسک برای بازیگر از نقاشی استفاده می‌شد. در کتاب گریم برای تئاتر از زبان هوراس[19] (۵۰۰ ق.م)چنین آمده است: «تس پیس بازیگران را درحالی‌که چهره‌های خود را با رسوبی نقاشی کرده‌بودند، سوار بر ارابه گردش داده‌است» (میهن، ۱۳۶۹: ۲۲). پس از آن و با گسترش تئاتر در یونان باستان و ساخته شدن تماشاخانه‌های باز که تماشاگران در محوطه‌ای گسترده به تماشای تئاتر می‌نشستند بازیگران به دلیل نشان دادن ژست‌ها و میمیک خود مجبور به استفاده از ماسک‌های اغراق آمیز بودند، از طرفی به دلیل حضور نقش‌های مختلف در نمایشنامه‌ها، بازیگران برای ایجاد تنوع شخصیت از ماسک‌های متفاوتی که متناسب با نقش ساخته می‌شد، استفاده‌می‌کردند زیرا بازیگران محدود بودند و برای بازی‌کردن در نقش‌های مختلف ملزم به داشتن ماسک‌های متفاوتی بودند. هم چنین نقش‌های مربوط به زنان را، به دلیل نداشتن بازیگر زن، مردان به عهده می‌گرفتند و با استفاده از ماسک‌های زنانه، این نقش‌ها را بازی می‌کردند. «در سنت‌های باستانی هم چنین آمده است که فرینیکوس[20] اولین کسی بود که صورتک زنانه به کار برد و اشیل[21] اولین کسی بود که صورتک رنگ شده به کار گرفت» (براکت، ۱۳۷۵: ۹۰). رنگی بودن ماسک‌ها به متنوع بودن آن‌ها کمک می‌کرد و هر کدام از آن‌ها برای شخصیت خاصی مورد استفاده قرارمی‌گرفت. بنابراین تئاتر یونان استفاده از ماسک را آغاز نمود و به دوره‌های بعدی منتقل کرد، در حقیقت ماسک ابزار استعاری و خیال‌گونه‌ای شد که توانست تماشاگر خود را در فضای لایتناهی تخیل غرق کند.

نتیجه‌گیری

از نیمه‌ی دوم قرن بیستم، هنر عروسکی که تمامی ابعاد مختلف عروسک از جمله تئاتر عروسکی را دربرمی‌گیرد دارای تنوع و اشکال مختلفی شد و توانست در میان هنرهای مختلف جایگاه خود را بیابد. حضور پر رنگ این هنر، توجه نظریه‌پردازان و پژوهشگران را به خود جلب کرد تا جایی که در اواخر قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم نظریات بسیاری درباره‌ی خاستگاه عروسک و تئاتر عروسکی ارائه شد. یکی از مهم‌ترین این نظریه‌پردازان، هنریک یورکفسکی نظریه‌پرداز لهستانی بود که تعاریف مشخص و کاملی برای عروسک مطرح کرد. براساس تعریف او، عروسک دارای تعریف مدرن و کلاسیک شد. در تعریف مدرن او، هر چیزی می‌تواند عروسک نمایشی باشد مشروط بر اینکه توسط نیروی محرکی که همان جان‌بخش اوست به حرکت در بیاید و شخصیت بیابد. هم چنین عروسک دارای خاستگاهی آیینی است که از دل مراسم و سنت‌های انسان اولیه رشد کرده و در خدمت او بوده است، بنابراین عروسک، بازنمایی دو بعدی یا سه بعدی از خدایان و اسطوره‌ها است که امروزه به گونه‌ای از تئاتر تبدیل شده‌است.

ماسک نیز مانند عروسک، شیئی بی‌جان است که در اشکال و ابعاد مختلفی ساخته شده و توسط جان بخش خود به حرکت درمی‌آمده و شخصیت‌های متفاوتی را در نظر مخاطب شکل می‌داده است. ماسک نیز همچون عروسک، بازنمایی نیروهای مافوق طبیعی و خدایان بوده است. بنا بر تعریف یورکفسکی از عروسک مدرن، ماسک عروسکی است که می‌تواند از هر چیزی ساخته شود و توسط بازیگر که همان نیروی محرک است به حرکت دربیاید. اگر چه ماسک نیز در گذر زمان تغییرات بسیاری کرد و حتی توانست از بدن بازیگر جدا گردد و به طور مستقل بر روی صحنه حرکت کند.

هم چنین با توجه به بررسی خاستگاه‌های عروسک از دیدگاه یورکفسکی و ماسک که هر دو منشأ آیینی دارند می‌توان برای آن‌ها کارکرد مشابهی تعریف کرد و ریشه‌های مشترکی برای آن‌ها در نظر گرفت. از آن‌جایی که انسان اولیه تعاریف مشخصی برای هیچ کدام از آن‌ها در نظر نگرفته است و عروسک‌های اولیه تنها به پیکره‌هایی که برای پرستش ساخته و همراه مردگان به خاک سپرده می‌شده‌اند، گفته‌می‌شود، می‌توان با گستردگی تعاریف عروسک در قرون اخیر و وجود تشابهات بسیار چیستی و خاستگاهی میان این دو، ماسک را نوعی عروسک دانست که بازیگران از آن استفاده کرده و آن‌ها را حرکت می‌دهند. در واقع ماسک شیئی است که به عنوان نمادی از بازیگر به ایفای نقش می‌پردازد و بدین‌ترتیب ماسک، عروسکی است که توسط بدن بازیگر (صورت) به حرکت درمی‌آید.

براساس پژوهش‌های صورت گرفته، ماسک عنصر مهم بیانی در تئاتر باستان بوده است که به دلایل مختلفی از جمله ایجاد اغراق، بازنمایی موجودات خاص و شخصیت‌های مهم، امکان‌پذیرکردن وضوح بیشتر شخصیت‌ها بر روی صحنه به دلیل گسترده بودن آن، بازی‌کردن یک شخصیت به جای چند شخصیت و تمایز شخصیت‌ها از بازیگران مورد استفاده قرار می‌گرفته‌است.

بدین ترتیب حضور پر رنگ ماسک در تراژدی‌ها ، کمدی و ساتیرهای تئاتر باستان که در انواع مختلف ظهور پیدا می‌کرد تئاتر را به تئاتر عروسکی نزدیک می‌ساخت و ما می‌توانیم

ادعا کنیم که در تئاتر باستان ردپای عناصر عروسکی مانند ماسک دیده می‌شود و تئاتر عروسکی نبوغ خود را در تئاتر باستان نشان داده و اولین بارقه‌ی حضورش از آن زمان شکل گرفته است. در واقع قبل از آنکه تئاتر بازیگر شکل بگیرد تئاتر عروسکی وجود داشته است و مهد آن تئاتر باستان است.

منابع

ـ براکت، اسکار. (۱۳۷۵) **تاریخ تئاتر جهان**، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور. جلد اول، چاپ دوم، تهران، انتشارات مروارید

ـ برد، بیل. (۱۳۸۱) **هنر عروسکی**، ترجمه جواد ذوالفقاری. چاپ اول، تهران، انتشارات موسسه‌ی فرهنگی هنری نوروز هنر

ـ تیلیس، استیو. (۱۳۹۳) **زیبایی‌شناسی تئاتر عروسکی**، ترجمه‌ی پوپک عظیم‌پور. چاپ اول، تهران، انتشارات قطره

ـ غریب‌پور، بهروز. (۱۳۶۴) **دنیای گسترده‌ی نمایش عروسکی**. چاپ اول، تهران، انتشارات سروش

ـ کومینز، لورنس و لونسون، مارک. (۱۳۸۷) **زبان عروسک**، ترجمه شیوا مسعودی. چاپ اول، تهران، انتشارات نمایش

ـ معصومی، غلامرضا. (۱۳۸۷) **اساطیر و آیین‌های باستانی جهان**. چاپ دوم، تهران، نشر پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

ـ میهن، مهین. (۱۳۶۹) **گریم برای تئاتر**. چاپ اول، تهران، انتشارات بخش فرهنگی دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی

ـ وزین، علیرضا. (۱۳۸۵) گزارشی در باب جایگاه ماسک در اساطیر غرب آفریقا، **مجله‌ی چشم‌انداز مطالعات فرهنگی**، (شماره‌ی) ۲۳، صص ۷۲ـ۷۰

ـ ویلشر، تونی. (۱۳۹۲) **راهنمای عملی تئاتر ماسک**. چاپ اول، تهران، انتشارات سمت

ـ یورکفسکی، هنریک. (۱۳۹۳) **عملکرد فرهنگی عروسک**، ترجمه زهره بهروزی‌نیا. چاپ اول، تهران، انتشارات قطره

- Jurkowski, Henryk (۱۹۹۶), ***A History of European Puppetry***: The twentieth centuryEdwin Mellen Press, New York, USA

پی‌نوشت:

1- Henryk Jurkowski
2- Richard Pischel
3- Hermann Reich
4- Chales Nodier
5- Pygmalion
6- Galathea
7- Aphrodite
8- Golem
9- Annie Gilles
10- bill Baird
11- Tillis
12- Obrazsٹov
13- Erik Kolar
14- Ro ger Danie Bensky
15- Mircea Eliaded
16- Etienne Drioton
17- Song of the pour winds
18- Thespiss
19- Horace
20- Phrynichus
21-Achilles

Abstract

Mask as Puppet in Anceint Greece Theare based on Jurkowski's Defenition of origin and nature of Puppet

Zohreh Behrouzinia
M.A in theater, faculty of cinema and theater, Tehran university of Art

Shiva Massoudi
Assistant Professor, faculty of performing Arts and Music, University of Tehran of Tehran

Abstract

Henryk Jurkowski is one of the great polish theoretician of 21 century for Puppet Theatre in the world who has distinction and more perfect theory and detention about Puppet History and Puppet itself rather than other theoreticians in this field. Based on his theory, Puppet had originated from human imagination which formed for representing divinity and dominating over natural and supernatural powers and has ritual origin. Through passing time, Puppet appear in different forms and till today was classified in various kinds. As Mask has also ritual origin and similar function with Puppet among primitive humans and like Puppet has object- kind nature, then Mask can be placed the subset (sub genre) of Puppet based on Jurkowski's detention. As in ancient Greece Masks served as different roles as Puppet , it can be also observed Puppetry elements in Greece ancient Theatre. In this research it has been tried to study theories about history and nature of Puppet by searching books and essays at first and then propose Jurkowski's detention of Puppet nature and his theory about its origin which by comparing this two ideas, it will be answered to the questions of reseach.

Key words: Puppet, Mask, ancient Greece, Puppet Theatre, Henryk Jurkowski.

Dramatic Potentials of Nasayih Al-Atfal for Educational Theater from Lacan's Psychoanalytic Perspective

Tahereh Rezaei
Assistant professor at Allameh Tabataba'i University

Ali Anizadeh
MA Graduate of Persian Language Teaching

Abstract

"Nasayih Al-Atfal" is a written version of the story of "The Little Sheep and the Wolf" which was transcribe by Mashhadi Mirza Zarnab in the Qajarid period. This story teems with dramatic potentials, as a result adaptations from this story for children's literature, especially children's theater is widespread. A considerable portion of children's literature has always been concerned with educating children through literature. Among all literary forms, theatre fulfills this responsibility more effectively because it can bring direct experience to the child. Many different folkloric stories, has great potentials to educate children in their psychological growth. The separation of children from their mother which is a step towards growth and maturation in psychology is the dominant theme of this story. By taking into account the very fact that children's theater has essential differences from adult's theatre, the writers of this paper investigate contemporary theories of children's theater and theories of child education, proposing that this story can only practice its psychological experience in an educational theater that moves away from its classical definitions. To this end, the article also investigates the elements and structure of the story according to Lacan's theories of the Imaginary, the Symbolic and the Real, trying to show how the story enacts an experience of separation from the mother for the child, preparing him/her for similar real life experiences.

Key words: Nasayih Al-Atfal, the little Sheep and the Wolf, Children's Educational Theatre, Psychology, Lacan, Fictional Elements.

“Deus ex machina” and the death of tragedy
Why tragedy declined with the rise of subjectivity in philosophy

Saeed Nikourazm

MA Theatre and university lecturer - Faculty of Art and Architecture of Islamic Azad University Tehran Center Branch

Abstract

Nietzsche believes the deterioration of ancient Greek tragedy is the result of a great deviation under the influence of Socrates and his thoughts that totally impressed the ancient Greece culture and civilization. In the Birth of Tragedy Nietzsche tries to explain the tragedies of ancient times as a ritual manifestation of Greek man ontology and preach the idea that “life is justifiable only as an aesthetic phenomenon”. In the Birth of Tragedy Nietzsche speaks of an era where art and philosophy and myth and history were not distinguishable from each other and philosophy was no more than an aesthetic justification of existence. From the perspective of Nietzsche, Socrates was the first philosopher to enter the concepts of “Truth” and “Subjectivity” in philosophy with a dialectical approach that led the aesthetic and pluralistic civilization of ancient Greece to a deterioration. We try to explore the intellectual background of appearance Deus ex Machina in Late tragedies of ancient Greece as a sign of the decline of ancient Greek tragedies and identify their hidden face in the form of “subjective concepts” in philosophy. This article tries - with a descriptive-analytic approach and based on library documents - to study the relationship between the philosophy of subjectivity and epistemological foundation of drama. As a result, we conclude that the emergence of the subjective realm of the Deus ex Machina in the tradition of western thought led to the emergence of nihilism?

Keywords: “Dialectics”, “the Tragic”, ”Tragedy“, ”Subjectivity“, ”Nihilism“, ”Deus ex Machina”

Schizophrenic Dramaturgy: Reflections on Text and Non-Text

Ali Akbar Alizad
Instructor, Cinema and Theater Faculty, Art University

Abstract

Dramaturgy is a western term which has been prevalent in Iranian theory and practice of theater as early as 1990's. A term that Lessing introduced to western theater in eighteenth century, which has become one of the most important terms in the western tradition of theater ever since. As a dramaturge/director, Brecht gave a broader spectrum to the implications of the term and turned it into one of the most significant topics of twentieth century theater. Meanwhile, in Iranian theater since 1990's (which is to some extent the focus of this essay), by entering the practical and theoretical fields of theater, not only it provoked numerous topics regarding the 'definition' of the term, but also resulted in copious theater productions that were dramatized by a dramaturge. Such shifts and changes not only led to fundamental question such as 'what is dramaturgy?', but also stretched the domain of topics to the realms of identity, roles and borders of dramaturge/dramaturgy. This essay strives to offer a renewed explanation of playwright/director's dramaturgical practice while probing its problematic aspects in Iranian Theater.

Keywords: Dramaturgy, Interpretation, first text, secoundary text

Death and Being of main characters of Shakespeare ‘s four great tragedies, based on Martin Heidegger ‘s theories

Esmaeel Shafiee

Associate Professor. of the Faculty of Cinema and Theater Tehran University of Art

Hassan kheiri

M.A in Theatre Directing,Faculty of Cinema and Theater Tehran University of Art

Abstract

Tragedies are often associated with the death of the hero or other unpleasant ends. The evolution of the earliest examples of ancient Greek tragedy to Shakespeare ’s great tragedies and the modern tragedy ’s of today, clarify the importance of death in the tragedy. So if we want to consider the nature of death and being in Shakespeare ’s tragedies, one of the best options possible, is to looking at this issue through the prism of Martin Heidegger’s ontological philosophy. Heidegger make his way to the being of an existence through death. In this paper, based on library resources and analytical methods, the issue of death in every four of Shakespeare tragedies (Othello, Macbeth, Hamlet, King Lear) was evaluated based on the ideas of Heidegger about death and being. This study will include an overview and four distinct part of analyze and a conclusion. In the analysis of the tragedies, we find out that among the heroes of Shakespeare ’s tragedies, King Lear is the only title with existential death who experience the original being and death. Hamlet, who is the most suitable case to have an originary being, because of one possibility that he can understand himself following it, cannot experience an existential Death, and live authentically. Othello considering how he is drowned into the Other ’s (Dasman) will, cannot even try to be an authentic existence. Macbeth being as a Dasein, is different from Othello, because Macbeth eventually understand how deep he sank into the Others ocean of dictatorship.

Keywords: Death, Heidegger, Shakespeare, Othello, Macbeth, Hamlet. King Lear.

Analysis of Discourse level and Metafictional aspects of the play “ From behind the glass” , Akbar Radi

M.J Yousefian Kenari
PhD. Associat Professor of Dramatic Literature Department of Tarbiat Modares University

Parisa Sardashti
MA of Dramatic Literature of Tarbiat Modares University

Abstract

Metafiction as a form of fiction, in the postmodernist Literature domain, tries to distort conventional conception of reality. For the purpose, metafictions reveal their artificiality consciously, in order to insist on the fact that, concepts of reality and imagination has been integrated in the post-modern world. This article, by considering specifications of metafiction and in an analytic-descriptive manner, endeavors to show how The Play:“From behind the glass” ,has been able to go beyond its superficial and seeming meaning, and expand a central idea,. In consequence, we observe that the play offers some characteristics of a metafiction, without being an exact one. Representing the process of creating a play, the game of active role of the writer in the text, revealing the art of writing in play, integrated narrative levels which evokes the binary realms, and fragmented narrator in different fictional roles, integrate the concept of reality and imagination, and tries to deepen the central idea.

Key words: Metafiction, Reality, Persian Plays, the play: From behind the glass, narrative levels, Akbar Radi

Studying the Image of Iranian Woman in Khanoumche va Mahtabi Written by Akbar Radi, with Simone de Beauvoir's Feminist Existentialism Approach in The Second Sex

Farindokht Zahedi
Associate Professor, the Faculty of Performing Arts and Music, Fine Arts Camp

Toktam Nobakht
Master of Dramatic Literature, the Faculty of Performing Arts and Music, Fine Arts Camp

Abstract

In her book The Second Sex, Simone De Beauvoir, the feminist existentialism theorist, states that woman is not born a woman, rather becomes a woman. With this approach, she considers "becoming a woman" something dependent on an element called "situation" which is the civilization and the historical, cultural, and political context of the society, which moves towards masculism and is the primary cause of women's inferiority.Simone De Beauvoir believes that in a "male-dominated" system, women are oppressed because they are another "man" in comparison with their own "self". Therefore, a man is the "self" and free and is a determinative existent which defines the meaning of his own existence. While, a woman is "the Other" that is, the object of identification whose meaning is determined by what she is not ... Simone De Beauvoir adopted the feminist theory – existentialist or the object of being "the Other" from Sarter's idea about the conflictual nature of human relationships. In her view, to be in the "Other" category for women is a fundamental concept in human thinking which is ingrained in the minds throughout history. "Male-dominated" system has not historically had a sectional domain and been limited to a border but had a universal scope which has been regarded as a "position" for the considered societies. With this approach, the "female character" in Iran has always been a reflection of the cultural, social, economic, and political "position" of the era of its own. This "character" on "position" is reflected in the best way possible in the works of the writers who have depicted their own society in a more pragmatic approach. Akbar Radi is a playwright who elicits his characters from the heart of the society through an objective, critical,

and analytical attitude towards social phenomena. Among her works, the “Little Miss and moonlit” (Khanomche and Mahtabi) play from the perspective of addressing “female character” in Iran has been unique and had a special place throughout history. “Little Miss and Moonlight” is a non-linear narrative with seven episodes in which Akbar Radi has dealt with the lives of four Iranian women named Khanjvn, Leila, Gelin, and Mahroo from four different historical periods in iran but with common concerns and traumas.In this research, the author has started her investigation having this viewpoint that de Beauvoir’s thoughts are applied in female characters of Akbar Radi’s play Khanoumche va Mahtabi. Features that Simone de Beauvoir assigns to women include submission, objectification, narcissism, and belief in superstitions and witchery, which can be observed in these four characters (Khanjoun, Leila, Galin, and Mahrou). These four women are categorized as “married women” by de Beauvoir, which implies marriage, social life, and motherhood. The author believes that the connection of these four women and several different historical periods through Khanjoun’s dreams with similar elements such as “snake” is a reflection of their “collective unconscious”.. Moreover, the similarity between Simone de Beauvoir and Akbar Radi’s viewpoints, which have considered woman with a critical outlook and common elements, is of this category.

Key words: Akbar Radi, Khanomche and Mahtabi, Simone De Beauvoir ,The Second Sex, position, Realism

Contents

Editorial
Seyyed Mostafa Mokhtabad.....9

Studying the Image of Iranian Woman in Khanoumche va Mahtabi Written by Akbar Radi, with Simone de Beauvoir's Feminist Existentialism Approach in The Second Sex
Farindokht Zahedi / Toktam Nobakht 13

Analysis of Discourse level and Metafictional aspects of the play " From behind the glass" , Akbar Radi
M.J Yousefian Kenari / Parisa Sardashti 33

Death and Being of main characters of Shakespeare 's four great tragedies, based on Martin Heidegger 's theories
Esmaeel Shafiee / Hassan kheiri 53

Schizophrenic Dramaturgy: Reflections on Text and Non-Text
Ali Akbar Alizad 77

"Deus ex machina" and the death of tragedy Why tragedy declined with the rise of subjectivity in philosophy
Saeed Nikourazm 91

Dramatic Potentials of Nasayih Al-Atfal for Educational Theater from Lacan's Psychoanalytic Perspective
Tahereh Rezaei / Ali Anizadeh 109

Mask as Puppet in Anceint Greece Theare based on Jurkowski's Defenition of origin and nature of Puppet
Zohreh Behrouzinia / Shiva Massoudi 131

■ 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