به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره هفتاد و هشت / پاییز هزار و سیصد و نود و هشت

صاحب امتیاز : انجمن هنرهای نمایشی ایران
سردبیر: دکتر سید مصطفی مختاباد

اعضای هیات تحریریه:
۱. دکتر فرهاد ناظرزاده‌کرمانی
(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)
۴. دکترمحمدباقر قهرمانی
(دانشیار، دانشکده‌هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه‌تهران)
۵. دکتر فرزان سجودی
(دانشیار، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر)
۶. دکتر بهروز محمودی‌بختیاری
(دانشیار، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس‌هنرهای‌زیبا، دانشگاه‌تهران)
۷. دکتر مهرداد رایانی مخصوص
(استادیار، دانشگاه‌آزاداسلامی، واحد تهران مرکزی)
۸. نصرالله قادری
(پژوهشگر)

مدیر داخلی: دکتر مهدی نصیری
دبیر اجرایی : مرجان سمندری
ویراستار فارسی: شیرین رضاییان
ویراستار انگلیسی: آی‌سان نوروزی
مدیر هنری: شیما تجلی
اشتراک: علیرضا لطفعلی

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

قیمت: ۱۲۰۰۰ تومان

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

این فصلنامه به استناد مجوز شماره 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 شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصـــلنامه تئاتر

شیوه‌نامه تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصلنامه‌ی تئاتر

۱ـ مقاله به ترتیب، شامل چکیده (حداقل ۳۰۰ و حداکثر ۴۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر تا هفت کلمه)، درآمد (شامل فرضیه و سوال اصلی، دامنه‌ی پژوهش، رویکرد و نوع پژوهش، اهداف، اهمیت و ضرورت موضوع، بهره‌برداران پژوهش و...)، پیشینه، بحث و بررسی، استدلال برای اثبات فرضیه و نتیجه‌گیری (دستاوردها، نمونه‌ها و الگوها، موانع و مشکلات، پیشنهادها برای ادامه‌ی پژوهش و...) باشد.

۲ـ برای متن اصلی فارسی از قلم B Lotus اندازه‌ی ۱۲ و برای کلمات انگلیسی از قلم Times New Roman استفاده شود. فصلنامه از پذیرش مقاله‌های بلند معذور است. حجم هر مقاله نباید بیشتر از ۸۰۰۰ کلمه (بدون احتساب فهرست منابع و چکیده) باشد.

۳ـ رسم‌الخط فصلنامه براساس آخرین ویرایش، مصوبه‌ی فرهنگستان زبان و ادب فارسی است. فصلنامه در ویراستاری ادبی مقاله‌ها، بدون تغییر در محتوای آن آزاد است. رعایت نیم‌فاصله در تایپ مقالات الزامی است. از پذیرش مقالاتی که راهنمای ویرایش فصلنامه در آن‌ها رعایت نشده است، معذوریم.

۴ـ مشخصات نویسنده یا نویسندگان (نام و نام خانوادگی، مرتبه‌ی علمی، نام دانشگاه یا مؤسسه‌ی محل اشتغال، نشانی، تلفن و دورنگار) در صفحه‌ی جداگانه ذکر شود.

۵ـ ارسال چکیده‌ی انگلیسی (۳۰۰ تا ۴۰۰ کلمه) در صفحه‌ای جداگانه، شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/ نویسندگان، مؤسسه/ مؤسسات متبوع و رتبه‌ی علمی آنان الزامی است. ویرایش ادبی چکیده‌ی انگلیسی پس از تایید برعهده‌ی فصلنامه‌ی تئاتر است.

۶ـ منابع استفاده شده در متن (همچنین جدول‌ها و نمودارها) در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام‌خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:

ـ کتاب: نام خانوادگی، نام. (تاریخ انتشار) نام کتاب (حروف سیاه، قلم شماره‌ی ۱۱)، نام و نام خانوادگی مترجم، جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر.

ـ مقاله‌ی منتشرشده در نشریه: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار) عنوان مقاله، نام نشریه (حروف سیاه، قلم شماره ۱۱)، دوره، شماره‌ی نشریه، شماره‌ی صفحه‌ها.

ـ مقاله‌ی ترجمه‌شده در نشریه: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار) عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی مترجم. نام نشریه (حروف سیاه، قلم شماره ۱۱)، دوره، شماره‌ی نشریه، شماره‌ی صفحه‌ها.

ـ پایگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار مقاله) عنوان مقاله، نام نشریه‌ی الکترونیکی (با حروف سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره، تاریخ مراجعه به سایت، نشانی دقیق پایگاه اینترنتی.

۷ـ درباره‌ی مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده‌اند، نام استاد راهنما به عنوان نویسنده‌ی دوم و نویسنده‌ی مسئول مقاله ذکر شود و درباره‌ی مقالاتی که به صورت مشترک توسط بیش از یک پژوهشگر تألیف شده ذکر نام نویسنده‌ی مسئول الزامی است.

۸ـ ارجاع‌های داخل متن اصلی، بین پرانتز (نام خانوادگی، سال: شماره‌ی صفحه، صفحه‌ها) قرار داده شوند. درباره‌ی منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پایان مقاله بیاید. نقل‌قول‌های مستقیم بیش از ۴۰ واژه به صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی متر) از طرف راست (با قلم شماره‌ی ۱۲) درج شوند.

۹ـ نام آثار (کتاب، مقاله، نمایش، نمایشنامه، فیلم و...) در داخل گیومه و نام اشخاص (نویسنده، کارگردان و...) به‌صورت مورب حروفچینی شود.

۱۰ـ تمامی توضیحات (توضیحات، معادل انگلیسی اسامی، عناوین و...) در پایان مقاله و در قسمت پی‌نوشت قرار گیرند.

۱۱ـ پذیرش مقاله مشروط به تأیید داوران و شورای تحریریه‌ی فصلنامه خواهد بود.

۱۲ـ تأکید می‌شود نویسنده/ نویسندگان با ارسال مقاله‌ی خود برای ارزیابی در فصلنامه متعهد می‌شوند که مقاله‌ی آنان در هیچ‌یک از مجله‌های داخل یا خارج از کشور و یا در مجموعه مقاله‌های همایش‌ها چاپ و ارائه نشده است. مسئولیت حقوقی این موضوع برعهده‌ی نویسنده/ نویسندگان است.

۱۳ـ فصلنامه‌ی تئاتر فقط مقاله‌هایی را می‌پذیرد که به زبان فارسی و در زمینه‌ی هنر تئاتر و حاصل پژوهش نویسنده/ نویسندگان باشند.

۱۴ـ مقالاتی که تمامی موارد مربوط به این شیوه‌نامه در نگارش، تایپ (فونت و قلم و...) و ارائه‌ی آن‌ها رعایت نشده باشد، پذیرفته نخواهد شد.

۱۵ـ دریافت مقاله در این فصلنامه، فقط از طریق نشانی ft.drama@gmail.com انجام می‌پذیرد.

فهرست

سخن سردبیر **۹**

نقش واقعیت مجازی و افزوده در طراحی صحنه تئاتر
پیام فروتن یکتا، مولود رضوانی ۱۳

«شخصیت‌پردازی غیرمستقیم» ضدقهرمانان در فرایند اقتباس از اسطوره‌ی «الکترا» (در تراژدی‌های آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید)
عطاالله کوپال، صبوره رنگرز ۴۱

مطالعه‌ی رویکرد انتقادی و اصلاح‌گرایانه‌ی درام گروتسک در نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا» اسلاومیر مروژک
فاطمه (آتوسا) راستی یگانه ۶۵

مفهوم هویت در نمایشنامه‌ی «آی با کلاه، آی بی‌کلاه» اثر غلامحسین ساعدی از منظر تئوری بازتاب
یعقوب آژند، رضا دادویی، حمیدرضا بسحاق ۸۵

مطالعه‌ی تعزیه‌ی زنانه؛ نخستین تجربه‌های نمایش زنان ایرانی
حسن ذوالفقاری، مسلم نادعلی‌زاده ۱۰۵

بررسی جامعه‌شناسانه‌ی نمایشنامه‌ی «آهسته با گل سرخ» اثر اکبررادی با تکیه بر آرای لوسین گلدمن
نیلوفرزارع، اعظم راودراد ۱۲۱

سخن سردبیر

تئاتر هنری است که با فطرت و سرشت ما انسان‌ها آمیخته است. در هر فردی انگیزه عمل، حرکت، نمایش و مهم‌تر از همه روح ارتباط‌جمعی نهفته‌است و این ویژگی ممتاز انسانی مشتق از خود زندگی است. ما در روابط اجتماعی روزمره خود متناسب با هر وضعیتی، بازیگر یا تماشاگر هستیم و یا بین این دو رفتار قرارمی‌گیریم. درواقع تئاتر منحصر در صحنه و یا مکان خاصی نیست، بلکه در شاکله زندگی ما جاری است. شکسپیر نیز زندگی را به صحنه تئاتر تشبیه می‌کند. به بیانی ساده‌تر اگر به زندگی روزمره خود دقیق شویم، درمی‌یابیم که همه ما تئاتری هستیم، طوری که اعمال ما گاه جدی و گاه رنگ دراماتیک و کاملا صحنه‌ای می‌گیرد. در چنین مداری از خود جدا و با جمع پیوند می‌خوریم. این تفرد و آمیزش، جوهره و اساس هستی‌بخش هنر نمایش است که در حیات ما تبلور می‌یابد. به‌عبارتی وقتی از خانه قدم بیرون می‌گذاریم بناگاه وارد صحنه عظیم و پرشور زیست تئاتری واقعی می‌شویم؛ صحنه‌ای که در آن باید نقش معلم، کارمند، مدیر، رئیس، وزیر، پزشک، خریدار، فروشنده و... را بازی کنیم، عملی که در خلوت خانه رخ نمی‌دهد. پس همه ما انسان‌ها در هر لحظه در حال پرفرمنس یا بازیگری صحنه نمایش در عرصه عمومی هستیم که موجودیت ما به آن گره خورده است. اما تئاتر و یا هنر ششم، از اصول و قواعدی برخوردار است که به‌طور طبیعی آن را از سامانه تئاتر روزمره و عادی جدا می‌کند. این هنر استعلایی که در امتداد زندگی ما و برای زیباترسازی آن شکل‌گرفته‌است، دارای چهارچوبی زیباشناسانه، فلسفی، خلاقه و اجتماعی است که برگرفته از خود زندگی است، ولی ترجمانی به زبان هنری که ارسطو آن را محاکاه و یا تقلید از زندگی نامیده است یعنی آنچه در صحنه تئاتر رخ می‌دهد، تقلیدی هنرمندانه از حقایق دنیای واقعی است؛ البته آن دسته از رویداهای واقعی برگزیده و نمادین

که هنرمند آنها را از میان و درون زندگی برمی‌گزیند و در یک مکان نمادین ارائه می‌نماید، فضایی که مردم با حضور و شراکت در آن گونه‌ای آیین هنری را شکل می‌دهند که از آن به عاطفه، ادراک و حس ناب‌تری از زندگی معمولی دست می‌یابند. پس گرایش و همبستگی با تئاتر ناشی از حضور جنسی از ناب‌گرایی وجودی و معرفت‌افزایی است که مخاطب در تجربه‌ای نوپدید از زندگی آن هم در بیان هنرمندانه و زیباشناسانه آن سهیم می‌گردد؛ امتیازی که هر فردی را ترغیب به حضور در این هنر زنده و دست‌زدن به تجربه والای آن می‌کند. تئاتر از دیرباز نقشی سازنده در فرهنگ و تمدن بشری داشته‌است. هگل این هنر را زبان جامعه تمامیت نامید. از نظر هگل جامعه یونانی نمونه بارز یک جامعه تمامیتی خلاقه استعلایی تکرارنشدنی هنر آگاه بود، جامعه‌ای که قادر به کشف زبان کمیاب تئاتری گردید و با آن طرحی نو در زندگی انسان برای معنوی زیستن درانداخت؛ زبانی که به تدریج پربار و پربارتر شد تا نسل‌ها و سرزمین‌ها را دعوت به پالایش، آگاهی، فرهیختگی و بهترشدن از نوع فرزانگی بنماید. اگر بخواهیم جایگاه هنر تئاتر را در روند توسعه و تعالی زندگی فرهنگی انسان امروز تبیین نماییم باید بگوییم که اندیشه تئاتری قله‌ای گردید بسیار نمایان از آثار شگفت‌انگیز خلاقه و تاثیرگذار ناب‌گرایانه که در آنها هنرمندان تئاتر، انسان را دعوت به صلح، آگاهی، برابری، آزادی، ایمان، عشق و حرکت در مسیر معنویت، محبت و انسانیت می‌نمایند.

نقش واقعیت مجازی و افزوده در طراحی صحنه تئاتر

پیام فروتن یکتا (نویسنده مسئول)
مولود رضوانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۵/۲۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۷/۲۰

نقش واقعیت مجازی و افزوده در طراحی صحنه تئاتر

پیام فروتن یکتا

استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

مولود رضوانی

کارشناس ارشد سینما، دانشکده‌ی هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

این مقاله برگرفته از پروژه‌ی پایانی دوره کارشناسی طراحی صحنه خانم مولود رضوانی، به همین عنوان و به راهنمایی پیام فروتن است.

چکیده

تئاتر و هنرهای نمایشی در طول تاریخ رسمی ۲۵۰۰ ساله خود همواره دستخوش تغییر و تحولات فناورانه بوده‌است. تمام این تغییرات در راستای ارتقاء فناوری‌های گذشته بوده و خللی در ماهیت و جوهر تئاتر ایجاد نمی‌کرده‌است. به عنوان مثال، اختراع و استفاده از برق در تئاتر، جایگزین روش سنتی نورپردازی با شمع و چراغ‌های روغنی شد و همین امر هنرهای نمایشی و مولفه‌های جاری در آن را تقویت کرد.

در نیمه دوم قرن بیستم، با شکل‌گیری فناوری دیجیتال و سایبری، هنرمندان تئاتر نیز از تاثیرات آن برکنار نماندند و تلاش کردند تا این فناوری نوظهور را به صورت واقعیت مجازی یا افزوده وارد هنرهای نمایشی کنند. در همین راستا تلاش‌های بسیاری صورت‌گرفته‌است اما هیچ یک هنوز نتوانسته‌اند به عنوان شیوه و روشی جاافتاده و مرسوم در تئاتر پذیرفته شوند. آیا این مسئله به نقص و عدم تکامل این فناوری‌ها بازمی‌گردد یا واقعیت مجازی و افزوده اساسا با جوهره و ماهیت تئاتر در تضاد قراردارد؛ هنری که ماهیت آن را هم‌نفسی و هم‌دلی میان مخاطبان و عوامل اجرایی شکل می‌دهد. حال آنکه واقعیت مجازی، در جایی که تماشاگران واقعیت مجازی را «کاربر» می‌نامد، فاصله‌ای عمیق میان مخاطب و گروه اجرایی ایجاد می‌کند.

در این نوشتار براساس پژوهش‌ها و تجارب عملی‌ای که در همین زمینه صورت‌گرفته‌است، به این پرسش‌ها خواهیم پرداخت. پرسش‌هایی اساسی و بنیادین که می‌تواند راهگشای بسیاری از اجراهای جدید نمایشی باشد. اینکه تا چه حد می‌توان از فناوری رایانه‌ای در تئاتر استفاده کرد؟ آیا استفاده از فناوری رایانه‌ای در تئاتر حد و مرزی دارد یا خیر؟ آیا کاربرد واقعیت مجازی یا افزوده باعث تقلیل هنرهای نمایشی می‌شود؟ و آیا به این‌گونه آثار می‌توان عنوان تئاتر داد یا خیر.

واژگان کلیدی: تئاتر، طراحی صحنه، مخاطب، واقعیت، واقعیت مجازی، واقعیت افزوده

درآمد

جهان تئاتر و تاریخ آن را می‌توان به چهار بخش عمده تقسیم کرد. نخستین پاره آن را تئاتر کلاسیک یونان باستان تشکیل می‌دهد. سپس وارد تئاتر دوران قرون وسطی و در پی آن نمایش‌های رنسانسی می‌شویم که از منظر طراحی صحنه امتداد یافته و تا ابتدای قرن بیستم استمرار می‌یابد. در ابتدای این سده، شخصیتی ظهور می‌کند که به قول اریک بنتلی[۱] جهان قدیم تئاتر را به جهان جدید آن متصل می‌کند؛ آدولف آپیا[۲] کسی بود که با نظریات عمده خود در حوزه نور و پلاستیک صحنه، طرحی نو درافکند و جهان طراحی صحنه را دستخوش تغییرات بنیادین کرد تا جایی که آرتور کاهین[۳] دستیار مکس راینهارت[۴] با الهام از آپیا در سال ۱۹۱۹ اعلام کرد: «نورپردازی منبع حقیقی صحنه‌پردازی است. نورپردازی هدف منحصربه‌فردی است که باعث ایجاد سایه‌ها می‌شود» (بنتلی، ۲۰۰۸: ۴۰). در قرن بیستم صحنه‌پردازی سه‌بعدی و معمارانه با بهره‌گیری از نظریات آپیا و ادوارد گوردن کریگ[۵] شکل‌گرفت و ایده‌های خلاقانه و شگفت‌انگیزی پدید آمد. اما در نیمه دوم همین قرن، رویدادهای تازه تری از راه رسیدند. اتفاقاتی که معلول پیشرفت‌های فناورانه در عرصه دیجیتال و علوم سایبری[۶] بودند. بدین ترتیب هنرهای نمایشی وارد دوران جدیدی از تاریخ دو هزار و پانصد ساله خود شد و راهی تازه برای ایجاد شکل دیگری از هنرهای نمایشی ـ از طریق صحنه‌پردازی ـ باز شد. راهی که همچنان در ابتدای مسیر خود قرار دارد و از هواداران و منتقدان سرسخت برخوردار است.

به واسطه همین پیشرفت‌های فناورانه، از دهه ۱۹۶۰ به بعد، مفهوم رسانه، شکل و شمایل دیگری یافت و به انواع و اقسام هنرها رسوخ کرد. «طراحان وکارگردانان مدرن، تجربه تولید تئاتر زنده در بستر رسانه ـ سرگرمی را در موقعیتی متفاوت با تولید این‌گونه آثار در زمان‌های پیشین دنبال می‌کنند. امروزه فناوری ویدئو به جای طراحی صحنه (یا بازیگر) و هولوگرام[۷] و واقعیت مجازی[۸] طراحان و کارگردانان را مجذوب خود ساخته‌اند» (براکت، ۲۰۱۲: ۳۳۴). مفاهیمی همچون هولوگرام، واقعیت مجازی، واقعیت افزوده[۹]، واقعیت ترکیبی[۱۰] و... حوزه‌هایی هستند که امروزه بیش از هر زمان دیگر، طراحان و کارگردانان تئاتر و هنرهای نمایشی را مجذوب خود ساخته‌اند.

«اینکه بتوان از طریق پروجکشن، روح پدر هملت را در مه مشاهده کرد، بسیار فریبنده‌تر از ترفندهای قرن نوزدهم به نظر می‌رسد (تصویر ۱). درحالی‌که امروزه استفاده از رسانه، نوعی زیبایی‌شناسی طبیعی و قابل انتظار به شمار می‌رود» (همان: ۳۳۴).

تصویر ۱ـ پروژه در کنار هملت (Hamletvr.org).

طبیعی بودنی که اسکار گروس براکت[11] از آن یاد می‌کند، گفتمانی است که همچنان در معرض مناقشه قرارداشته و تحقیقات متعددی پیرامون آن صورت‌گرفته و می‌گیرد. اینکه واقعیت مجازی و اصولا استفاده از امکانات و ویژگی‌های سایبری تا چه حد می‌تواند باعث پیشرفت و ارتقاء تئاتر شود، یا اینکه آیا نمی‌توان اظهار داشت چنین پدیده‌هایی در کل باعث نابودی جوهره هنرهای نمایشی می‌شود یا خیر، از جمله پرسش‌های مهم و حیاتی‌ای است که امروزه بسیار مورد بحث و پژوهش قرارمی‌گیرد. این در حالی است که در کنار تلاش‌های متعددی که در همین راستا در نمایش غرب صورت می‌گیرد، تئاتر ما نیز، در سال‌های اخیر، به سمت استفاده افراط‌گونه از رسانه، ویدئو و هنرهای دیجیتال تمایل یافته است. در این نوشتار تلاش کرده‌ایم از زوایای مختلف، کاربرد هنرهای دیجیتال ـ به خصوص واقعیت مجازی و افزوده ـ را بررسی کنیم و به این نتیجه دست یابیم که هنرهای نمایشی بیش از آنکه به فناوری‌های جدید وابسته باشند به ماهیت طبیعی خود نیازمندند و فناوری‌های سایبری باعث از دست رفتن بسیاری از ویژگی‌های بنیادین تئاتر و هنرهای نمایشی می‌شوند.

نخستین گام‌های فناورانه در هنر

از دهه ۱۹۶۰ با تلفیق انواع هنرها با فناوری‌های جدید در عرصه رسانه و رایانه، نوعی هنر تازه به وجود آمد که به آن هنر جدید یا رسانه جدید[12] گفته می‌شود. «عموما این‌گونه پنداشته می‌شود که روز چهاردهم اکتبر سال ۱۹۶۶، طلیعه ظهور رسانه جدید را رقم‌زده‌است و این همان زمانی است که رابرت راشنبرگ[13] با همکاری یک مهندس الکترونیک به نام بیلی کلوور[14] مجموعه *نه بعدازظهر: تئاتر و مهندسی* را در زرادخانه هنگ نهم در نیویورک به اجرا درآورد» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۲: ۴۹). این در حالی بود که پیش از آن هنرمندان دیگری نیز در عرصه هنرهای تجسمی تلاش کرده‌بودند تا چهره دیگری از واقعیت را به نمایش بگذارند. به عنوان مثال «برخی هنرمندان ـ مانند مارسل دوشان[15] ـ با جایگزین ساختن اشیای «حاضر و آماده» به جای نقاشی و پیکره‌های کلاسیک، ضمن ارائه واقعیت محض در فضای هنر، از محدوده تصویر عکاسی پا فراتر نهادند. تصویری که بین تجسم شیء و حضور مادی آن قرارمی‌گیرد» (روتسر، ۱۳۷۶: ۳۶). بدین ترتیب با شکل‌گیری رسانه هنری جدید، محتوا نیز دستخوش تغییر و تحول شد تا جایی که می‌توان به عبارت مشهور مارشال مک لوهان[16] استناد کرد و اظهار داشت «رسانه پیام است» و «هرگونه رسانه ارتباطی دارای تاثیری است که بسیار بیشتر از محتوای هر رسانه و یا هر آنچه رسانه می‌تواند انتقال دهد، مورد توجه [قرارمی‌گیرد]» (فرهنگی و تربتی، ۱۳۸۴: ۳۸). از این تاریخ به بعد است که «پیام» و «محتوا» تحت‌تأثیر فرم و شکل قرارمی‌گیرد و غالب هنرمندان به سمت ایجاد فرم‌های تازه از کاربرد فناوری گرایش می‌یابند. این تغییر و تحولات تا جایی امتداد می‌یابد که حتی مفاهیم دیدن و پرسپکتیو نیز دستخوش تغییرات عمده می‌شود. کریری[17] عقیده دارد که با باز شدن «فضاهای بصری» جدید، نگاه به «سطحی که از مشاهده‌گر انسانی جدا شده» تغییر مکان داده‌است و این به آن معناست که «بیشتر کارکردهای مهم تاریخی که برای چشم انسان متصور بود، به وسیله تجربیاتی جایگزین می‌شود که در آنها تصاویر دیگر به موضع مشاهده‌گر در دنیایی واقعی که به واسطه نور دریافت می‌شود ربطی ندارد». در نظر کریری صورت‌های مختلف نگاه فناورانه یا ماشینی به مثابه مدرکی است که این تحول هم پایه‌گذاری است که «فصل بین تصویرگری قرون میانه و پرسپکتیو رنسانسی بود» (لیستر و دیگران، ۱۳۷۶: ۷۶).

در اواخر دهه ۶۰، پای رایانه نیز به جمع هنرهای رسانه‌ای مشتمل بر ویدئو و عکس باز

شد و بدین ترتیب «هنرهای دیجیتال» خود را به جهان معرفی کردند: کریستین پل[18] در کتاب *فناوری‌های دیجیتال به عنوان یک مدیوم* اظهار می‌دارد: «در ۱۹۶۸، نمایشگاهی در لندن با عنوان «خوشبختی سایبرنتیک» برگزار شد که در آن از گرافیک، نور، صدا و روبات‌ها استفاده شده‌بود. این نمایشگاه را می‌توان نقطه آغاز هنر دیجیتال دانست» (رفیع‌زاده و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۴). ارتقاء فناوری رایانه‌ای باعث شد تا گستره هنرمندان تجسمی و نمایشی افزایش یافته و آثار مختلف آنها از تنوع بسیار و حیرت‌انگیزی برخوردار شود. آثاری که به شدت بر تعامل مخاطب و حضور وی در اثر، تاکید می‌کنند.

«فناوری به سرعت در حال دگرگونی است و در پی آن میدان عمل هنرمندان گسترش می‌یابد. در آنچه از آن با نام «هنر تعاملی»[19] یاد می‌شود و در اینجا به آن به عنوان هنر در شبکه جهانی وب و هنر مبتنی بر کامپیوتر اشاره می‌شود، آوانگارد نوینی در حال پدید آمدن است که برای کامل شدن نیازمند مشارکت تماشاگر است» (راش، ۱۳۸۹: ۲۳۰).

از واقعیت تا مجاز

شاید بتوان مهم‌ترین ویژگی هنر دیجیتال را ایجاد «واقعیت»های جدید دانست. واقعیت‌هایی که در جهان فیزیکی قابل لمس و مشاهده نیست و از نوعی عدم وابستگی تنانه سخن می‌گویند. «رهایی انسان از زندان تن، تعالی و رسیدن به الوهیت به زمان فلاسفه‌ای نظیر افلاطون برمی‌گردد. دانشمندان غربی بر این باورند که فضای مجازی یا اینترنت همانا تحقق نظریه «جاودانگی» فلاسفه است» (دینلو، ۱۳۹۲: ۱۱۵). این جاودانگی نه تنها در گریز از جسمانیت، بلکه از طریق گریز از موقعیت و فضای فیزیکی نیز به دست می‌آید تا واقعیتی جدید و غیرقابل انتظار را به وجود آورد. «در فضای سایبر، مشاهده‌کننده نه تنها بودن در مسافت را حس می‌کند، بلکه می‌تواند آنچه را که در واقعیت در آنجا نیست، درک نماید: تخته سنگی که به سمت شما پرتاب می‌شود (در واقعیت مجازی)، تخته سنگ نیست، تا زمانی که به شما برخورد کند و آسیب برساند. بنابراین حتی اگر واقعیت مجازی، واقعی نیست، با این همه مجبور است که تاثیری واقعی در کاربر ایجاد نماید» (گایاناچی، ۱۳۸۸: ۲۰). بدین ترتیب مخاطب یک اثر ـ به خصوص در هنرهای نمایشی ـ خود بخشی از آن می‌شود و تاثیراتی که از هنر سایبر و دیجیتال می‌گیرد، به عنوان هدف تئاتر به شمار می‌رود. «اکنون در قرن بیست و یکم فناوری رسانه‌ای جدید، امکانات تازه‌ای برای تئاتر تعاملی به ارمغان آورده است. رسانه‌های مکانی، رایانه‌های قابل پوشش و واقعیت تقویت شده به طور چشمگیری فضای ارائه را تغییر داده‌اند. هنر رسانه‌ای جدید، جغرافیای روان‌شناسی، شبکه‌ها و ... با تئاتر معاصر تلفیق می‌شوند تا نوعی‌هایبرید ایجاد و ارائه کرده و تجربه منحصربه‌فردی برای کاربر شکل دهند» (چئوک، ۲۰۱۰: ۶۲).

از مهم‌ترین دستاوردهای پیشرفت‌های رایانه‌ای در عرصه هنر می‌توان به شکل‌گیری انواع واقعیت‌های مجازی، افزوده، ترکیبی و ... اشاره کرد. «واقیت مجازی ابتدا در اواسط سال‌های دهه ۱۹۸۰ به وسیله جوانی آمریکایی به نام جارون لانیر[21]... عملا مطرح و به نام او ثبت گردید» (مشایخ فریدنی، ۱۳۷۱: ۲۸). در مورد واقعیت مجازی، چگونگی شکل‌گیری و کاربرد آن تعاریف و توصیفات متفاوت و مختلفی ارائه شده‌است. «محیط‌های مجازی سه‌بعدی که در بسیاری آثار تعاملی مشاهده می‌گردند، با استفاده از واقعیت مجازی ساخته می‌شوند و خود واقعیت مجازی اشاره به فناوری (تکنولوژی)ای دارد که می‌تواند محیط‌های واقعی را شبیه‌سازی کند و بیننده با استفاده از رابط‌هایی مثل HMD (نمایشگر متصل شونده به سر)

و Data glove (دستکشی که حسگر (سنسور)های آن باعث می‌شود تا فرمان‌های مورد نظر کاربر/بیننده به دستگاه منتقل شود) در این محیط‌ها قرارمی‌گیرد و احساساتی واقعی را تجربه می‌کند» (دهقانی، ۱۳۸۷: ۱۴). در تعریفی دیگر به بعد فراانسانی آدمی اشاره می‌شود و واقعیت را به وابسته بودن آن به ذهن منسوب می‌کند. «واقعیت مجازی، تاثیرات واقعی بر انسان‌ها گذاشته و معنای انسان را به فرا انسان[۲۲]، یعنی انسانی که گرفتار روابط مجازی است [تبدیل می‌کند]، انسانی که ورای محدودیت‌های جسمانی خود می‌رود یا درواقع انسانی که چون روحی از جسم خود خارج شده، درآورده است؛ جسمی که وابسته و یا محدود شده به حضور فیزیکی نیست» (تربتی، ۱۳۸۴: ۱۳۹ و ۱۴۰). در هنرهای وابسته به واقعیت مجازی، مدیوم‌ها، ابزار و مصالح تغییر می‌کنند و شکلی دیگر از فرایند اجرای اثر هنری را به نمایش می‌گذارند. «امروزه هنرهای مبتنی بر فضای مجازی آثار هنری را شامل می‌شود که به جای ماده و ابزارهای سنتی، از داده‌ها و کدهای برنامه‌نویسی تشکیل شده‌اند. در فضای مجازی، تخیل هنرمند، آزادانه گردش کرده و تنها محدودیت‌های آثار هنری به واسطه سخت‌افزار و نرم‌افزار است که این محدودیت‌ها با پیشرفت تکنولوژی تقلیل خواهد یافت» (رفیع‌زاده و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۳).

در نهایت، می‌توان از واقعیت مجازی به عنوان یک رسانه یاد کرد. «مانند تلفن یا تلویزیون. فناوری‌هایی که به عنوان مثال در این مجموعه نقش سخت‌افزاری را ایفا می‌کنند شامل: کامپیوترها، هدفون‌ها، نمایشگرهای نصب شونده روی سر و دستکش‌های حرکت سنج هستند» (خداداده و جهانی، ۱۳۹۶: ۱۲۷).

اگرچه واقعیت مجازی از دهه ۱۹۶۰ وارد ادبیات دیجیتال شده‌است اما در طول چند دهه اخیر ـ به واسطه پیشرفت‌های فناورانه ـ متحول شده و نام دیگری به خود گرفته‌است. عنوانی که نویسنده اکونومیست در ۷ اکتبر ۱۹۹۶ به آن داد: «در سال‌های اخیر واقعیت مجازی... به صورت یک واژه فراگیر برای تمام تصاویر کامپیوتری، هم کنشی، آنی و ۳بعدی خودنمایی کرده‌است. ولی در حال حاضر این تکنولوژی به «واقعیت مجازی عمقی» شهرت دارد که استفاده کنندگان با کمک یک کلاه ویژه متصل به کامپیوتر، خود را در محیط دیگری می‌بینند» (آذرنوش، ۱۳۷۵: ۳۸).

در این میان، هنرمندان متعددی از واقعیت مجازی استفاده کرده‌اند، آن را ستوده‌اند و واقعیت مجازی را هنر آینده دانسته‌اند. کسانی همچون: «دنیل استیگمن منگرین[۲]، جان رافمن[۲۴] و جرمی کوئیلارد[۲۵] [که] آثاری مجازی را در رویدادهای مهم و معتبری همچون سه سالانه موزه جدید[۲۶]، فریز ویک[۲۷] لندن و آرت بازل[۲۸] به نمایش گذاشته‌اند» (بهارلو، ۱۳۹۶: ۲۲). یا ریچل راسین[۲۹] هنرمند چند رسانه‌ای و چیدمان‌کار آمریکایی که یک برنامه‌نویس خودآموخته نیز هست، اعتقاد دارد ظهور هنر واقعیت مجازی بخشی از یک استمرار منطقی و عقلانی بوده و توسعه و تمدید طبیعی خط مبهم بین دنیاهای فیزیکی و مجازی در زندگی امروزه ما قلمداد می‌شود» (همان: ۲۲).

واقعیت‌های مجازی و افزوده در هنرهای نمایشی

واقعیت مجازی و استفاده از آن فرایندی عمیقا پرکار و پرهزینه است. به همین دلیل برای نخستین بار بسیاری از دانشگاه‌ها مبادرت به آزمایش و تجربه‌گری در این راستا زدند. رجینا کورنول[۳۰] موزه دار و منتقد آمریکایی یادآور می‌شود: «امروزه و در قرن آتی، بهتر است برای جای دادن این‌گونه کارها [آثار مجازی]، به فضاهای نو چشم بدوزیم. این «فضاهای نو» اغلب در دانشگاه‌ها یافت می‌شوند» (راش، ۱۳۸۹: ۲۵۳). در همین راستا به عنوان مثال می‌توان از

نخستین پروژه نمایشی واقعیت مجازی یاد کرد که توسط موسسه کشف واقعیت مجازی دانشگاه کانزاس ارتقاء یافته بود: نمایش *ماشین افزوده*[۳۱] نوشته المر رایس[۳۲] (تصویر ۲). «طراحی صحنه این نمایش با استفاده از یک برنامه رایانه‌ای و پروجکشن آن بر روی پرده سبز (که در سینما و تلویزیون به کار می‌رود) پدید آمد. مخاطبان به کمک عینک سه‌بعدی، نمایش را تماشا می‌کردند» (براکت، ۲۰۱۲: ۳۳۶).

تصویر ۲ـ طراحی صحنه برای نمایش ماشین افزوده، طراح صحنه مارک رینی، موسسه تحقیقاتی واقعیت مجازی، دانشگاه کانزاس، ۱۹۹۵. (براکت، ۲۰۱۲: ۳۳۷).

یا می‌توان از اجرای اپرای *فلوت سحرآمیز* (۲۰۰۳) که آن هم توسط مارک رینی[۳۳] طراح صحنه نمایش ماشین افزوده، طراحی شده‌بود نام برد. (تصویر ۳) اژدهای اپرای فلوت سحرآمیز، یک موجود واقعیت مجازی بود که به تعقیب تامینو[۳۴] می‌پرداخت و پس از زخمی شدن آتش می‌گرفت» (همان: ۳۳۶).

تصویر ۳ـ طراحی صحنه مارک رینی برای اپرای فلوت سحرآمیز موتسارت، پرده اول، موسسه تحقیقاتی واقعیت مجازی، دانشگاه کانزاس، ۲۰۰۳. (براکت، ۲۰۱۲: ۳۳۷).

اما تلاش‌های آکادمیک در زمینه واقعیت مجازی و ترکیب آن با سایر مولفه‌ها به همین جا معطوف نشد و یکی از بزرگ‌ترین طراحان صحنه معاصر جهان را نیز درگیر خود کرد. «در میانه دهه ۱۹۸۰، گونتر اشنایدر سیمسن[۳۵] همراه با چند فیزیکدان شروع به کار با جلوه‌های ویژه هولوگرافیک کرد. این تصاویر با استفاده از لیزر بر روی صفحات شیشه‌ای ایجاد می‌شدند» (همان: ۳۳۷) (تصویر ۴).

تصویر ۴ـ طراحی صحنه گونتر اشنایدر سیمسن برای نمایش حکایات‌هافمن در تئاتر ماریونت سالزبورگ، اتریش، ۱۹۸۵ (براکت، ۲۰۱۲: ۳۳۷).

تئاتر مبتنی بر واقعیت مجازی به شدت بر مخاطب و قدرت ذهنی او استوار است. این نوع از نمایش، زمان و مکان را به بازی می‌گیرد و در خود مستحیل می‌سازد. «تئاتر واقعیت مجازی تشکیل شده‌است از یک مولفه اجرایی که در زمان، منحصربه‌فرد است و یک مولفه بازرسانایی شده که کم و بیش دائمی است. این به آن معنا است که تئاتر واقعیت مجازی در درون پرفرمنس مشاهده‌کننده از اثر هنری اتفاق می‌افتد و ناپدید گشتنش در درون حافظه است (هم مشاهده‌گر و هم بنا به ضرورت، خود اثر هنری)» (گایاناچی، ۱۳۸۸: ۱۹ و ۲۰).

اما ابزار و شیوه به کارگیری واقعیت مجازی در صحنه تئاتر چگونه است و اصولا این شیوه اجرا چگونه با مخاطب خود ارتباط برقرار می‌کند؟ «این‌گونه آثار اولویت را در مشارکت مخاطب با تصاویر می‌گذارند و بیننده با کنش‌های خود مستقیما در جهت‌دهی و شکل‌گیری اثر هنری دخیل می‌شود. آثار تعاملی را می‌توان واجد الگویی چون بازی‌های کامپیوتری دانست. آزادی عمل، حق گزینش و پیش‌بینی دامنه امکانات از جمله الزامات این‌گونه آثار هستند» (مقیم‌نژاد، ۱۳۸۴: ۲۱۰ و ۲۱۱). یکی از مشهورترین آثاری که در همین زمینه خلق‌شده «مربوط به اثری است از جفری شاو[۳۶] به نام شهر *خوانا*[۳۷] که در سال ۱۹۹۰ تدارک دیده شد. در این اثر بیننده بر دوچرخه سوار می‌گردد و در روبه‌روی او فضایی سه‌بعدی از شهر نیویورک بر پرده نقش می‌بندد. بیننده می‌تواند با هدایت فرمان دوچرخه تعیین مسیر کند و در میان کوچه‌ها، خیابان‌ها و لابه‌لای آسمان خراش‌های نیویورک به حرکت درآید. در هر جایی که خواست توقف کند، به ساختمانی وارد و به لحاظ مجازی در یک کنش درگیر شود. ادامه بازی کاملا به واکنش بیننده بستگی دارد و خواست او ساختار ناکامل اثر را تکمیل می‌کند» (همان: ۲۱۰ و ۲۱۱).

درباره وسایل و ابزار مورد نیاز در شکل دهی واقعیت مجازی، لیندا جاکوبسن[۳۸] در کتاب هنرهای سایبری[۳۹] به این نکته اشاره می‌کند که واقعیت مجازی به سه شکل نمایان می‌شود:

«۱ـ یک محیط شناور یا فراگیر (با استفاده از عینک، دستکش یا لباس مخصوص به عنوان رابط) که در آن شرکت‌کننده احساس می‌کند در یک دنیای گرافیکی یا مجازی قرار دارد.

۲ـ یک میز کار[۴۰]، که در آن از طریق یک صفحه یا پنجره می‌توان دنیایی سه‌بعدی را مشاهده کرد (در اینجا شرکت‌کننده با استفاده از کنترلگرهای فیزیکی، دنیای مجازی را دستکاری می‌کند).

۳ـ از طریق چیزی که سوم شخص واقعیت مجازی خوانده می‌شود، شرکت‌کننده به تصویر در حال تعامل خود با یک دنیای مجازی می‌نگرد» (دهقانی، ۱۳۸۷: ۱۴) (تصویر ۵).

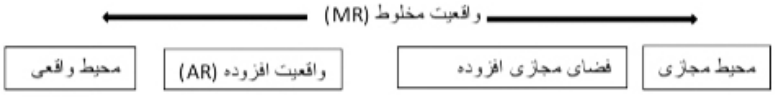
فناوری واقعیت مجازی و تولید آن بیشتر به طراحی و اجرای بازی‌های رایانه‌ای شباهت دارد. «بیشتر (اگر نگوییم همه) تجربه‌های تعاملی واقعیت مجازی با استفاده از موتور بازی ایجاد می‌شوند. موتورهای بازی پلت فرم‌هایی هستند که اجازه ساخت محیط‌های سه‌بعدی هدایت‌پذیر و دارای قابلیت تاثیر متقابل را می‌دهند، همانند آنچه در بسیاری از بازی‌های ویدئویی مدرن استفاده می‌شود. آن‌ها محاسبات پیچیده‌ای را که برای شبیه‌سازی روشنایی و فیزیک دنیای واقعی لازم است، رسیدگی می‌کنند و به طراح بازی این اجازه را می‌دهند که مجموعه‌ای از مدل‌های سه‌بعدی ایجاد کند و مشخص کند که بازیکن چه تعاملاتی با دنیا می‌تواند داشته‌باشد» (جوریس، ۲۰۱۷: ۱۰).

تصویر ۵ ـ بازگشت ـ کنترلگر MIDI برای نشانه‌های نوری و جلوه‌های صوتی و بصری (عکاس: اتوماس گلدبرگ) (چومی،۲۰۱۷:۷۱)

واقعیت مجازی در مجموع جهانی کاملا فرضی می‌سازد. جهانی که هیچ حضور مادی و فیزیکی نداشته و وابسته به هیچ مولفه مادی نیست. «ما در فضای مجازی به سایبورگ تبدیل می‌شویم، یعنی فضایی که در آن، رایانه و برق، انسان‌ها را به انسان‌هایی مجازی تبدیل کرده‌اند که در یک قلمرو دیجیتالی زندگی می‌کنند. فضای مجازی به منزله استعاره‌ای برای انواع مختلف تحولات فناورانه است که اینترنت، واقعیت مجازی، بازی‌های رایانه‌ای و پایگاه داده‌های دیجیتالی را در برمی‌گیرد» (دینلو، ۱۳۹۲: ۱۱۵). در همین راستا می‌توان به نمایشی به نام دیو سفید[۴۱] (۱۹۹۳) اثر هنرمند آمریکایی پل گارین[۴۲] اشاره کرد. این نمایش کوتاه

«تماشاگران را در میان مکانی خیالی جای می‌دهد. زمانی که دیدارکننده‌ها از میان فضای گالری عبور می‌کنند، دوربین‌های تجسسی حرکات آنها را دنبال می‌کنند و سگ‌هایی درنده روی نمایشگر ویدئو ظاهر می‌شوند تا آنها را بترسانند» (راش، ۱۳۸۹: ۲۴۹) یا لین هرشمن لیسون[۴۳] که طرحش *لورنا*[۴۴]، نخستین ویدئو ـ دیسک تعاملی بود. او «آثار تعاملی را پدید آورد که مسائل فمینیستی را به روشی مستقیم مطرح می‌کرد. در *اتاقی برای خود: کمی پشت صحنه‌ها*[۴۵] (۱۹۹۲) او «شهر فرنگی»[۴۶] ساخت که صرفا با عمل تماشای این چیدمان عمودی مجموعه‌ای از تصاویر مربوط به جنس دوم را برای مردان جذاب جلوه می‌دهد. تماشاگر با فعال کردن تصاویر مربوط به محل خواب یا تلفن یا تکه‌ای از لباس که تمامی در ویدئو ـ دیسک ذخیره شده‌اند، به یک «چشم چران»[۴۷] مبدل می‌شود» (همان: ۲۴۹).

اما واقعیت افزوده، یکی دیگر از دستاوردهای سایبری است که هنرهای نمایشی را نیز تحت‌تأثیر خود قرارداده‌است. اگر در واقعیت مجازی، هیچ عنصر مادی و فیزیکی وجود ندارد، واقعیت افزوده، برخی ذهنیات بصری طراح را با مولفه‌های مادی درهم می‌آمیزد. «واقعیت افزوده از دهه‌ی ۱۹۹۰ گسترش یافت و معرفی شد. ایده اولیه واقعیت افزوده توسط توماس کادل[۴۸] کارمند شرکت بوئینگ در ۱۹۹۰ ارائه شد» (بشرویه و ایزدپور، ۱۳۹۰: ۵۷). این در حالی است که واژه واقعیت افزوده پیش از آن «نخستین بار توسط یک نمایشنامه‌نویس و شاعر فرانسوی در ۱۹۳۸ به کار رفت. وی تئاتر را یک واقعیت مجازی می‌دانست» (همان: ۵۷). کارمینیانی[۴۹] واقعیت افزوده را جهانی میان واقعیت مجازی و حقیقی ارزیابی کرده‌است. «واقعیت افزوده، یک نمای مستقیم یا غیرمستقیم بلادرنگ از محیط فیزیکی واقعی است که با استفاده از اطلاعات مجازی گرافیکی تولید شده توسط کامپیوتر تقویت شده یا افزوده می‌شود. واقعیت افزوده به صورت سه‌بعدی داده‌های مجازی و واقعی را با یکدیگر ترکیب می‌کند و تعاملی است» (رفیع‌زاده و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۰). در واقعیت افزوده تلاش بر این نیست که جهانی متفاوت خلق شود، بلکه طراح سعی می‌کند بر جهان موجود تکیه کرده و بر عناصر و مولفه‌های آن تاکید کند. به عبارت دیگر «قصد این نیست که دنیای واقعی را شبیه‌سازی کند، بلکه به جای آن، آن را تقویت می‌کند، ادراک‌های جدید را به دست می‌دهد و روابط دلخواه، انتزاعی و غیرممکن غیرمنتظره بین عمل و نتیجه را تعریف می‌کند» (کروگر، ۲۰۰۲: ۱۰۵). یکی دیگر از کاربردهای واقعیت افزوده، اضافه کردن معانی و مفاهیم جدید در نظام رمزگانی تئاتر و هنرهای نمایشی است. کنشی که به متن می‌افزاید و باعث ایجاد لایه‌های عمیق‌تر در آن می‌شود. «این پتانسیل بزرگ برای ساختن استعاره، ساختن روایات جدید و کشف ادراک و حالت آگاهی است. همان‌طور که دیویس می‌نویسد: «چنین محیط‌هایی می‌توانند نوع جدیدی از «مکان» را فراهم کنند که از طریق آن ممکن است ذهن ما در بین فرم‌های سه‌بعدی شکل‌گرفته و مجازی شناور باشد» (دیویس، ۱۹۹۷: ۲۹۵) (جدول ۱).



جدول ۱ـ طیف میان محیط واقعی تا واقعیت مجازی (ویجدوم،۲۰۱۷:۷).

در نهایت براساس آراء جرویمنکو[۵۰] می‌توان میان واقعیت مجازی و واقعیت افزوده، بدین ترتیب تمایز قائل شد: «درحالی‌که واقعیت مجازی با حذف دید محیط پیرامون، منجر به

غوطه‌وری کامل کاربر در دنیای مجازی می‌شود، واقعیت مجازی با روی‌هم‌گذاری داده‌های مجازی و دنیای واقعی، حواس کاربر را تقویت‌کرده و ارتباط کاربر با جهان واقعی را قطع نمی‌کند. واقعیت افزوده تنها با ابزارهای خاص مانند کلاه‌خودها[۵۱] پیاده‌سازی نمی‌شود؛ بلکه امروزه توسط تلفن‌های همراه هوشمند کاربردی روزمره یافته است. علاوه بر آن این تکنولوژی تنها به حس بینایی کاربر محدود نیست و سایر حواس نظیر شنیداری، بویایی، لامسه و چشایی را شامل می‌شود. این تکنولوژی تنها برای افزوده کردن واقعیت به کار نمی‌رود بلکه در مواردی منجر به حذف یا جایگزینی واقعیت می‌شود» (رفیع‌زاده و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۴).

	واقعیت مجازی	واقعیت افزوده
کاربرد	ایجاد یک فضای کاملا ذهنی و خیالی و قرار دادن تماشاگر در بطن آن	ایجاد یک فضای ترکیبی از واقعیت و تخیل و قرار دادن تماشاگر در کنار آن
میزان درک انسان	شبیه‌سازی شده؛ یک چهرک سه‌بعدی نقش انسان را در دنیای واقعیت مجازی بازی می‌کند.	افزوده شده؛ خود انسان با استفاده از ابزار تجدید ساختار تصویر، در محیط نمایش قرارمی‌گیرد. محیطی که نشان‌دهنده واقعیت است.
رسانه و میزان تعامل	نمایشگر نصب‌شده بر روی سر و دستکش‌های ویژه.	فعل و انفعال و تعامل کامل بدن در یک محیط فعال.
میزان فعل و انفعال	در حد رسانه مورد استفاده محدود شده‌است.	نامحدود ـ به طور کامل می‌توان در ان حرکت کرد.
واقعیت‌گرایی	جانی که بسته بود و از روی واقعیت شبیه‌سازی شده‌است.	در این حالت انسان با استفاده از درک مجازی از دنیایی که واقعا وجود دارد اطلاعات تکمیلی از اجسامی که وجود دارند را به دست می‌آورد.
ارزش افزوده	درکی که توسط جهان شبیه‌سازی شده به دست می‌آید، سودمند است.	درکی که به دست می‌آید نامحدود و سودمندتر بوده‌است.
احساس زنده‌بودن توسط کاربر	مجازی	واقعی
مقایسه کلی	یک دنیای شبیه‌سازی شده خیالی در اختیار قرار می‌گذارد.	یک دنیای واقعی و مازاد بر آنچه دیده می‌شود در اختیار کاربر قرارمی‌دهد.

جدول ۲ـ مقایسه میان واقعیت مجازی و واقعیت افزوده (بشرویه و ایزدپور، ۱۳۹۰: ۵۹)، برخی واژه‌ها و جملات به منظور تطبیق با جهان نمایش تغییر یافته‌اند.

کنش‌ها و پادکنش‌ها در برابر واقعیت‌های مجازی و افزوده

واقعیت مجازی و حضور آن در گونه‌های مختلف هنر، همچون هنرهای تجسمی و نمایشی ـ از بدو پیدایش تاکنون ـ موافقین و مخالفینی نیز به همراه داشته است. موافقانی که واقعیت مجازی و فناوری تعاملی را در حد یک آیین جدید مورد ستایش قرار داده‌اند و مخالفینی که حتی با وجوه ساده‌تر استفاده از رایانه نیز مسئله داشته‌اند.

«نخستین مطالعه عمده‌ای که توجه را به کیفیت تئاتریکال کنش متقابل انسان ـ کامپیوتر کشاند «کامپیوترها به مثابه تئاتر» در ۱۹۹۳ از برندا لورل[۵۲] بود. کمی بعد جان مکنزی[۵۳] پیشنهاد کرد که دیدگاه لورلز اریستوتلین[۵۴] از کامپیوترها به مثابه تئاتر، می‌بایست گسترده شود و تا برتولت برشت[۵۵]، آنتونن آرتو[۵۶]، آگوستو بوآل[۵۷] و الیزابت لکمپت[۵۸] را در بر گیرد و به این

نتیجه ختم شود که کسی باید اختراع کامپیوترها به مثابه‌ی هنر اجرا را آغاز کند» (گایاناچی، ۱۳۸۸: ۲۱). شیفتگی مکنزی نسبت به واقعیت مجازی و استفاده از رایانه تا جایی پیش می‌رود که قصد می‌کند برتولت برشت را نیز که جوهر هنری او عمیقا با چنین دستاوردهای فناورانه بیگانه است و تئاتر را در اوج سادگی و بی‌پیرایگی می‌بیند، به این قلمرو دعوت کند.

تیم گوردن[۵۹] در قدرت مجازی[۶۰] از طرفداران پروپا قرص واقعیت مجازی نیز می‌گوید: «فضای مجازی بالاترین خیال‌پردازی‌های جاودانگی فردی و تعالی جمعی را ارائه می‌دهد ... تسلط جسم بر ذهن، با سیستم‌های پیچیده رایانه‌ای، خفه و درهم شکسته می‌شوند... فضای مجازی، تعالی جامعه ذهن را مقدور می‌سازد» (دینلو، ۱۳۹۲: ۱۱۶ و ۱۱۷). یا مایکل بندیکت[۶۱] در کتاب *مقدمه‌ای بر فضای سایبر: نخستین گام‌ها*[۶۲] واقعیت مجازی را به عنوان «خلق یک مکان متصور می‌شود که ممکن است از آن محل دوباره وارد فیض خدا [نائل] شویم» (همان: ۱۱۷). این شیفتگی و از خود بیگانگی نسبت به فناوری به مطبوعات نیز کشیده شد و یادداشت‌های ستایش برانگیزی دریافت کرد. «اعتیاد به واقعیت مجازی در سال ۱۹۹۱ در مراسم مجازی که نرداستاک[۶۳] نیز نامیده می‌شد، به میزبانی سران هیپی موسسه هل ارس[۶۴] سان فرانسیسکو به اوج خود رسید. برای مدت کوتاهی، واقعیت مجازی به چیز بزرگ بعدی تبدیل شد. مجله جذاب *موندو دوهزار*[۶۵] وعده سرگرمی‌های زیبا و فن آورانه پیشرفته با خلاقیت بالا را داد» (همان:۱۲۱ و ۱۲۲) در همین زمان بود که ترانس مکنا[۶۶] مدافع استفاده معنوی از قارچ‌های توهم‌زا، موضع تیمتی لیری را شرح داد: «مردم واقعیت مجازی را به مدت ۱۲۵ هزار سال انجام داده‌اند. آنها تنها آن را مصرف داروهای روانگردان نامیدند» (همان:۱۲۱ و ۱۲۲).

اما محکم‌ترین و استوارترین نظریات در برابر واقعیت مجازی از آراء فلسفی مرلوپونتی[۶۷] و هوسرل[۶۸] سرچشمه گرفته‌است. «ادراک در نظر مرلوپونتی در اعماق و زوایای بدن سر در می‌آورد و عملی شناخته می‌شود که در آن ابژه به صورت جسمانی بر ما عرضه می‌شود و سوژه آن نیز یک تن آگاه است. بنابراین، ادراک نه حالت ذهنی، بلکه کل رابطه جسمانی موجود زنده با محیط خویش است» (رفیع‌زاده و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۳). این نظریه همان چیزی است که واقعیت مجازی در صدد «غیب کردن» و حذف آن و در نهایت غرق کردن مخاطب در جهانی غیرواقعی است: حذف بدن آگاه در برابر واقعیت حقیقی و ملموس. «غرقگی حالتی است که در آن آگاهی شخص از خود فیزیکی‌اش زایل می‌شود. توجه شدید به محیط مجازی، دریافت مغشوش از زمان و کنش‌های خودجوش از مواردی هستند که همواره در این حالت پدید می‌آیند» (لیستر و دیگران، ۱۳۸۷: ۸۷).

هوسرل نیز در کتاب خود تحت عنوان نقدی بر علم ایده‌آلیستی اروپایی[۶۹] (۱۹۷۰) همین رویکرد را به شیوه‌ای دیگر اظهار داشته و می‌نویسد: «به محض اینکه مفهوم تهی و مبهم شهود به جای اینکه در مقایسه با حوزه منطقی... که ما در آن حقیقت راستین را داریم چیزی بی‌مقدار و بی‌معنا باشد، مسئله زیست جهان می‌گردد، وقتی اهمیت و دشواری این پژوهش ویژگی‌های بی‌شماری به خود بگیرد که بتوان به طور جدی به آن وارد شد، دگرگونی بزرگ «نظریه شناخت» و نظریه علم رخ می‌دهد که از این رهگذر سرانجام علم به مثابه مسئله و به عنوان دستاورد خودکفایی‌اش را از دست می‌دهد و مسئله‌ای جزیی تبدیل می‌شود» (سیاوشی، ۱۳۹۲: ۶۴).

یکی از منتقدان سرسخت واقعیت مجازی جرمی والش[۷۰] است. او واقعیت مجازی را نوعی فتیشیسم[۷۱] افراطی دانسته و می‌گوید: «VR در شکل رایج آن عبارت است از یک «صورت فناورانه عقیم» که فقط به واسطه نوعی تمایلات جنسی سایبر، از قبیل توک فتیشیسم چرم[۷۲]،

هرزه‌نگاری و خشونت هدایت می‌شود» (لیستر و دیگران، ۱۳۸۷: ۸۰). داگلاس کوپلند[۷۳] هنرمند و رمان‌نویس کانادایی از این فراتر رفته و درباره اینکه خود فناوری موضوع هنر شود، ابراز نگرانی می‌کند. او در یکی از شماره‌های نشریه فلوکس‌ای[۷۴] سوال می‌کند: «اگر خود تکنولوژی مسئله مهم بعدی دنیای هنر باشد چه؟» و باز می‌پرسد: «اگر خود تکنولوژی، ظرف پیشاب دوشان، در آرمری شو[۷۵] قرن بیست و یکم باشد چه؟»... (بهارلو، ۱۳۹۶: ۲۲). از این دست پرسش‌های نگران‌کننده در اواخر قرن بیستم و سده حاضر بسیار مطرح شده‌است. ژیلدا بورده[۷۶] در کتاب *مدرن‌ها* و *دیگران* اظهار داشته است: «از این پس با طرح سوالات اساسی روبه‌رو می‌شویم که همانند تامل و تعمقی که بر روی خود عمل آفرینش انجام می‌شود، مسئله زیر سوال بردن مفهوم هنر را مورد تاکید قرارمی‌دهند. این زیر سوال بردن چه زمانی پایان خواهد یافت؟ دامنه طرح این سوالات تا آنجا پیش می‌رود که خود هنرمند و حتی خود این سوال نیز زیر سوال می‌روند» (گودرزی، ۱۳۸۵: ۷۸۴). حتی اکتاویو پاز[۷۷]، رمان‌نویس لاتین تبار نیز از این نگرانی برکنار نبوده‌است و با اعلام مرگ هنر می‌گوید: «امروزه هنر مدرن شروع به از دست دادن نیروهای منفی و شاید نیروهای خلاق خود کرده‌است. پس از سال‌ها، نفی‌هایش تکرار آداب شده‌اند: عصیان مبدل به روش شده، انتقاد، تبدیل به لفاظی گشته و سرپیچی به صورت تشریفات درآمده است. ضرورتی ندارد که بگوییم این پایان هنر خواهد بود» (همان: ۷۹۵).

این درهم آمیختگی هنر و فناوری پیچیده، منجر به نوعی تکثرگرایی نیز شده‌است. لوسی گلد اسمیت[۷۸] به آن اشاره کرده و می‌نویسد: «این پلورالیزم[۷۹] یا تکثرگرایی، تکاپوی هنرمندان را به دو شکل تحت‌تأثیر قرارمی‌دهد. اولا به ظهور اختلاف‌ها و تضادهایی میان هنرمندان یک محیط هنری واحد منتهی می‌شود و ثانیا هنرمندان را از قید و فشار انتظارات سبک‌شناختی، چه از سوی منتقد و موزه‌دار و چه از سوی مخاطبان عام، رها می‌سازد» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۹: ۲۵). این در حالی است که «رجینا کورنول مدیر موزه و منتقد آمریکایی یادآور می‌شود که این احتمال نمی‌رود که کوشش‌های هنرمندان [واقعیت مجازی] به این زودی در جایگاه هنر متعارف موزه‌ها یا گالری‌های تجاری پذیرفته شود. او می‌نویسد: «هنگامی که جهان هنر هم چون بازاری تلقی می‌شود، قابل درک است که چرا هیچ علاقه‌ای به فناوری تعاملی وجود ندارد» (راش، ۱۳۸۹: ۲۵۳).

موانع واقعیت مجازی و افزوده در ارتباط با هنرهای نمایشی

۱ـ واقعیت مجازی و نابودی مفهوم گردهمایی در تئاتر

ووداف اسمیت[۸۰] درباره یکی از مهم‌ترین نظریات مرلوپونتی (بدن و آگاهی) اظهار می‌دارد: «مرلوپونتی در کتاب پدیدارشناسی ادارک نوعی از پدیدارشناسی را پروراند که بر نقش بدن در تجربه بشری تاکید می‌ورزد... به نظر او، بدن من، به عبارتی خود من است و در عمل درگیرانه‌ام با چیزهایی که ادراک می‌کنم؛ از جمله دیگران. «در یک کلام، آگاهی «در جهان» بدنمند است و به همان اندازه بدن (با شناخت جهان) آکنده از آگاهی است» (رفیع‌زاده و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۲). پس نخستین معضل در ارتباط با واقعیت مجازی، حذف مولفه‌های مادی و بدن‌های موازی با مخاطب است. در واقعیت مجازی تماشاگر دستخوش نوعی غرق‌شدگی شده و بدن و تجربه‌ای که از آن به دست می‌آید، به دست فراموشی سپرده می‌شود. «در صنعت واقعیت مجازی هدف نهایی این است که احساس غرق شدن کامل ایجاد کنید که منجر به احساس حضور به اصطلاح در دنیای مجازی می‌شود. این دقیقا همان چیزی نیست که این

اصطلاح در تئاتر استفاده می‌کند، جایی که آن را به اقدام فوری و جالب از خواننده در رابطه با مخاطب ارجاع می‌دهد» (چومی، ۲۰۰۱: ۱۹۱). توجه کنیم که در تئاتر، «گردهمایی» اصلی مهم و حیاتی به شمار می‌رود، درحالی‌که واقعیت مجازی، این گردهمایی را به افرادی تک و یگانه تبدیل می‌کند. حتی هنگامی که با امکانات جدید و مهیج تکنولوژی کار می‌کنید، حضار هنوز آنجا هستند تا یکی از پایه‌ای‌ترین و قدرتمندترین جنبه‌های تئاتر را تجربه کنند: تبادل اصیل و واقعی میان انسان‌ها. این نیروی منحصربه‌فرد تئاتر نباید فراموش شود، حتی هنگامی که دارید تجربه‌های شخصی در واقعیت مجازی کسب می‌کنید» (یوآاو، ۲۰۱۷: ۳۴) (تصویر ۶).

تصویر ۶ـ دسته بال‌هایی که توسط شرکت‌کنندگان یک نمایش واقعیت مجازی پوشیده شده‌است (ویجدوم،۲۰۱۷:۶۹).

۲ـ هزینه، زمان و ابزار نامتعارف و بالا در تولید واقعیت مجازی و افزوده

یکی دیگر از مسائل پیش روی استفاده از واقعیت مجازی و گسترش آن، هزینه‌های بالا، وجود امکانات خاص و صرف زمان بسیار است. در همین زمینه پروفسور مایکل ابرش[۸۱] در سخنرانی‌ای که در سال ۲۰۱۶ در اوکولوس کانکت[۸۲] انجام داد، تاکید کرد: «در توسعه واقعیت مجازی، زمان و پول بسیار زیادی برای ضرورت ظاهری این فناوری به وجود می‌آید» (همان: ۱۹۱). این در حالی است که اصولا تئاتر، هنری چند هزار ساله است که اصولا وابسته به فناوری نبوده و می‌توان با حداقل امکانات و صرف کمترین هزینه، آثار نمایشی متعددی را تولید کرد. ضمن اینکه تئاتر مبتنی بر واقعیت مجازی که کاملا بر فناوری استوار است، به واسطه دو معضل عمده در همین حوزه، هنوز نتوانسته است مخاطبان خود را در جایگزینی این شیوه به جای تئاتر مرسوم و رایج متقاعد سازد. «نخست آنکه پوشیدن یک کلاه ویژه برای بسیاری از موارد استفاده این تکنولوژی، هیچ مزیتی نسبت به تماشا کردن صفحه نمایشگر ندارد. دوم کوچک بودن عمق میدان دید در این تکنولوژی است. چرا که اگر در زندگی واقعی به یک جسم در نزدیکی خودتان نگاه کنید، بقیه اجسام دورتر از نقطه کانونی دید شما خواهندبود؛ درحالی‌که در واقعیت مجازی عمق تمام اشیاء در هر نقطه‌ای که باشند، کاملا واضح است. در نتیجه، آنچه چشم دریافت می‌کند، باعث گیجی استفاده‌کننده در طول (و بعد از) تجربه و آزمایش می‌شود» (آذرنوش، ۱۳۷۵: ۳۸ و ۳۹).

۳ـ نیاز به اپراتورهای متعدد و کارشناسان فنی در واقعیت مجازی و افزوده

برای تولید یک اثر نمایشی مبتنی بر واقعیت مجازی یا افزوده به کاربران و کارشناسان متعددی نیاز است. کسانی که ذهنیت‌ها را طراحی، اجرا و کنترل خواهندکرد. «تئاترهای سنتی اغلب به سمت کنترل مرکزی می‌روند که در آن تمام فناوری‌ها در یک نقطه فیزیکی در فضا قرارمی‌گیرند تا توسط یک تکنسین کنترل شود. اما اگر ورودی زنده از طرفین اجرا شود، کنترل وضعیت نور چیست؟ اگر مخاطبان مجاز به تعامل باشند چه می‌شود؟ تاثیر خروجی رسانه در صحنه چگونه خواهد بود؟ اگر در هر مرحله، ساختمان یا محیط آن حساس و پاسخگو باشد چه؟ اگر این فضاها و امکانات در فواصل بزرگ به هم پیوسته باشند، چه می‌شود؟» (جوریس، ۲۰۱۷: ۱۶ و ۱۷)... بدین ترتیب نیاز به آموزش فناوری‌هایی که روز به روز پیشرفت می‌کنند و تغییر می‌یابند برای تمام کارکنان یک سالن اجرای نمایش ضروری می‌شود. امری که مستلزم صرف زمان و هزینه بسیار است. «حتی اگر آنها آموزش نیز داده شوند، هنوز هم غیرممکن است بتوان تمام عواقب ناشی از تکنیک و مسائل هنری، اعمال روش‌های جدید فناوری به عنوان بخشی از فرآیند طراحی هنری و تجربه‌های تازه را پیش‌بینی کرد. بویژه در مواردی که مخاطبان در فرایند اجرا وارد می‌شوند» (همان: ۱۶ و ۱۷) (تصویر ۷).

تصویر ۷ـ نمایش مجازی دستکاری[۸۳]، اپلیکیشن ای پد برای تغییر نشانه‌های صحنه و صدا (ویجدوم،۲۰۱۷:۷۱).

۴ـ عدم استقلال هنری طراح صحنه و ضعف ارتباط میان او و تکنیسین‌های اجرای واقعیت مجازی و افزوده

بی تردید طراحی صحنه، یک کنش هنری مستقل (مانند نقاشی یا مجسمه‌سازی) نیست. طراح صحنه به متن و نظریات کارگردان پایبند است و براساس این دو مولفه مهم صحنه‌پردازی خود را صورت می‌دهد. با این حال می‌توان او را هنرمندی نسبتا آزاد ارزیابی کرد. اما زمانی که قرار است صحنه‌پردازی براساس واقعیت مجازی یا افزوده شکل گیرد، نقش حیاتی او در تولید تئاتر، کمرنگ و بی‌مایه می‌شود. حالا دیگر تمام عناصر بصری صحنه براساس بودجه، امکانات دیجیتال، مهارت تکنیسین‌های اجرای ایده و بسیاری مسائل دیگر این حوزه شکل می‌گیرد. ضمن اینکه از آنجا که برای اجرای واقعیت مجازی یا افزوده نیاز به عوامل متعدد وجود دارد، طبیعتا ارتباط کامل ذهنی میان آنها کاهش یافته و تقلیل می‌یابد. از سوی دیگر برگزاری

جلسات متعدد و مستمر برای رفع این معضل، خود مشکل دیگری است که به دنبال خواهد داشت. «زمانی که تولید تئاتر دارای یک مولفه فناوری قوی باشد، روند طراحی هنری و توسعه فنی منجر به تکرار طراحی‌های موازی می‌شود. این می‌تواند در بدترین حالت باعث بروز اجرای نامناسب فناوری شود، یا در نتیجه نهایی، عمق هنری را محدود سازد» (همان: ۱۷).

۵ـ شباهت یافتن نمایش مبتنی بر واقعیت مجازی به یک بازی رایانه‌ای

در برخی آثار نمایشی شکل‌گرفته براساس واقعیت مجازی، که مخاطبان از راه دور به تماشا و تعامل با آن می‌نشینند، این خطر وجود دارد که آنها نمایش مزبور را چندان جدی نگرفته و به آن به مثابه یک بازی رایانه‌ای نگاه کنند یا در نهایت شکلی از سرگرمی را در آن جست‌وجو کنند. ضمن اینکه می‌توان انتظار داشت که برخی تماشاگران در زنده بودن رویدادها تردید داشته‌باشند. «یکی از مهم‌ترین درس‌هایی که از بحث با حضاری که داشتیم آموختیم، این بود که جلوگیری کردن از حضور و فعالیت‌های اتفاقی کاربران راه دور، باعث ایجاد این تردید در میان برخی از تماشاگران نمی‌شد که آیا Game Play حاضر در زمان حقیقی اتفاق می‌افتد یا نه» (همان: ۴۴). بدین ترتیب یک تئاتر مبتنی بر واقعیت مجازی، در بهترین حالت می‌تواند شکلی از یک رویداد سرگرم‌کننده را از خود به نمایش بگذارد. در همین راستا «بودریار[۸۴] بحث می‌کند که مدرنیته، برهه‌ای از آزادی بود و امروز همه ما آنچه را که می‌توانیم پدید بیاوریم صرفا شبیه‌سازی است. این اهمیت دارد که وقتی شروع به تلاش در درک تئاتر واقعیت مجازی می‌کنیم، متوجه باشیم که آن، شبیه مکانی که ناظر به آداب و رسوم و دراماتورژی هنرهای نمایشی و یا حتی زندگی آزاد باشد نیست بلکه جایی است که ناظر پیوسته، شبیه‌سازی آن آزادی خاص را اجرا می‌کند و بدین وسیله اجرای خودش را از رسانه دوباره بازسازی می‌کند» (گایاناچی، ۱۳۸۸: ۲۰).

۶ـ اصل فراموشی محتوا و نمایشنامه اثر در استفاده از واقعیت مجازی

واقعیت مجازی و افزوده در حال حاضر، آنقدر جذاب و فریبنده است که مخاطبان بیش از آنکه به تئاتر و درونمایه آن توجه کنند، به جنبه‌های اعجاب‌انگیز واقعیت‌های ساخته شده و جعلی التفات نشان‌دهند. «چندین عضو از مخاطبان آزمایشی ما توانایی کاوش در دنیا را بسیار جالب‌تر از صحنه‌ای که اجرا می‌شد یافتند. آن‌ها در سرتاسر این دنیا، دورنوردی کردند، امتحان می‌کردند که چقدر می‌توان به کاراکترها نزدیک شد و اینکه تا چه حد می‌توانستند دور شوند؛ درحالی‌که هیچ توجهی به دیالوگ‌ها و اکشن صحنه‌ها نداشتند» (جوریس، ۲۰۱۷: ۵۲).

۷ـ آداب اجرا و لزوم ارائه دستورالعمل به تماشاگران/ کاربران تئاتر مبتنی بر واقعیت مجازی و افزوده

در نمایش‌هایی که براساس واقعیت مجازی و افزوده تولید می‌شوند، به قدری پیچیدگی فناورانه و کاربرد گجت‌های مختلف وجود دارد که تماشاگران برای استفاده بهتر از آنها نیازمند یک دستورالعمل هستند. روشی که اصولا با شیوه اجرای تئاتر و هنرهای نمایشی بیگانه بوده‌است. «تئاتر برای رفتار مخاطب خود، آداب و رسوم واضح و مستحکمی دارد اما هنوز آدابی برای واقعیت مجازی اجتماعی وجود ندارد. حتی در تئاترهای غوطه‌ورکننده زنده، مثل *زیادی نخواب*[۸۵] از پانچ درانک[۸۶]، رفتار مخاطب نظارت شده و در برخی موارد به صورت عملی، توسط گروهی از راهنمایان داوطلب کنترل می‌شود» (همان: ۵۲ و ۵۳). این در حالی

است که «بسیار مهم است که شرکت‌کنندگان را با دستورالعمل‌ها خسته نکنید. ما متوجه شدیم که مردم غالبا خوانندگان کم‌صبری هستند. به اندازه‌ای به آن‌ها اطلاعات بدهید که مطمئن شوید می‌دانند چه کار باید بکنند» (همان: ۷۷) این در حالی است که هنوز الگوی مشخص و قابل ارائه‌ای که بتوان در اختیار عوامل اجرایی، سالن‌ها و تماشاگران قرار داد وجود ندارد. «واقعیت مجازی غرقه‌گر فاقد الگوی نهادینه و بسیار مدونی [برای] توزیع، نمایش یا استفاده است و به همین دلیل سخت است که بخواهیم آن را به عنوان یک رسانه در معنی مورد قبول آن توصیف کنیم» (لیستر و دیگران، ۱۳۸۷: ۷۷). بدین ترتیب است که در نمایش مبتنی بر واقعیت مجازی، کنترل همه چیز از دست گروه اجرا خارج می‌شود و تماشاگر/ کاربر است که نبض اجرا را به دست می‌گیرد. کاربری که می‌تواند با حرکات پیش‌بینی نشده و غیرمترقبه به فرایند اجرا آسیب جدی برساند. «بنابراین نه تنها تماشاگر در درون اثر هنری است، بلکه آن را اپراتوری نیز می‌نماید. احتمالا آن را جرح و تعدیل هم می‌کند. در زمانی واقعی و تعدیل‌شده، توسط او و در بازخورد» (گایاناچی، ۱۳۸۸: ۲۰). (تصویر ۸)

تصویر ۸ـ یک تجربه VR با حضور تماشاگرانی که بر صندلی‌های گرد نشسته‌اند (ویجدوم، ۳۹:۲۰۱۷).

۸ـ عدم وجود هم نفسی در واقعیت مجازی

یکی از بزرگ‌ترین ویژگی‌های هنرهای نمایشی وجود همدلی و هم نفسی میان بازیگران و تماشاگران است. درحالی‌که هر تماشاگر یک عینک ویژه بر چشم زده و نمایش را نظاره می‌کند، چگونه می‌توان چنین ویژگی مهمی را حفظ کرد؟! یا تصور کنید بازیگران چه تصویری از مخاطبان خود مشاهده خواهند کرد؟! اگرچه مک لوهان در نوشتار خود تحت عنوان درک *رسانه: توسعه بشری*[۸۷] تصریح می‌کند: «فناوری وعده می‌دهد که رایانه یک وضعیت ایده‌آل همدلی و وحدت جهانی را ایجاد می‌کند» (دینلو، ۱۳۹۲: ۱۱۶)، با این حال به نظر می‌رسد، اینترنت و فناوری‌های دیجیتالی چنین همدلی‌ای را حداقل در حوزه تئاتر در معرض تهدید قرارداده‌است.

۹ـ واقعیت مجازی و لزوم تعریف مجدد بازیگری

بازیگر در صحنه تئاتر زندگی می‌کند. از دکورها، صحنه، نورپردازی، لباس و گریم، حس و حال می‌یابد و به نقش نزدیک‌تر می‌شود. بازیگر در صحنه تئاتر آزادی مطلق دارد و تمام آن

را در اختیار می‌گیرد. حال آنکه در هنگام تولید واقعیت مجازی «با بودن در یک اتاق کوچک به جای تالار، آن‌ها ممکن است متمایل به «act small» شوند، یعنی همانند آنچه در صحنه فیلم اتفاق می‌افتد، حرکات و هیجانات خود را مهار و محدود کنند» (جوریس، ۲۰۱۷: ۵۳). بدین ترتیب بازیگران (همانند آنچه در سینما و در تعامل با پرده سبز به وقوع می‌پیوندد) مجبور هستند تا فضای نمایش را نیز تخیل کنند و آن را در ذهن خود بازسازی کنند. امری که بی‌تردید در جنس و نوع بازی آنها تاثیر خواهد گذاشت (تصویر ۹).

۱۰ـ لزوم طراحی و تولید یک نرم‌افزار جدید برای هر اجرا و ایده نمایشی

در تولید واقعیت مجازی از یک نرم‌افزار خاص یا یک یا چند فرمول مشخص تبعیت نمی‌شود. هر ایده، نیازمند نرم‌افزار و دستورالعمل‌های خاص خود است که منجر به افزایش هزینه‌ها، زمان، انرژی و ... برای عرصه تئاتر و هنرهای نمایشی می‌شود. این امر با پیشرفت و ارتقاء فناوری پر رنگ‌تر و مسئله سازتر شده‌است. «در سال‌های اخیر انفجاری از فناوری‌های پیچیده برای واقعیت مجازی و افزوده رخ‌داده‌است که می‌توانند به عنوان فناوری‌هایی برای اجرای واقعیت ترکیبی استفاده شود. غالب این وسایل از سایر شرکت‌ها و اپلیکیشن‌ها گرفته و تغییر کاربری داده شده‌است، بنابراین باید به صورت سفارشی نرم‌افزار/ سخت‌افزارهایی ساخته شود تا فرآیند خلق تکرارشونده در محیط اجرای زنده امکان‌پذیر شود» (همان: ۶۱) ضمن اینکه در ترکیب انواع واقعیت‌های مجازی و افزوده، هنوز شیوه‌ها و روش‌های متعادل‌تر و کاربردی تری کشف و به کار گرفته نشده‌اند. «با توجه به اینکه فناوری‌های دیجیتال توانایی عملکرد زنده را تغییر می‌دهند، هنرمندان رسانه‌های دیجیتال روش‌های جدید تعامل و ایجاد روابط جدید بین فضاهای فیزیکی و مجازی را طراحی می‌کنند. تحقیق در طراحی فضایی همه‌جانبه در واقعیت مخلوط هنوز کمیاب است زیرا مطالعه عملکرد میانجی دیجیتال زنده یک موضوع در حال ظهور در زمینه تعامل کامپیوتری انسان است» (یوآاو، ۲۰۱۳: ۱).

تصویر ۹ـ مارک کوارتلی در نقش آریل در کمپانی رویال شکسپیر سال ۲۰۱۹ (هلر،۲۰۱۹:۱).

۱۱ـ واقعیت مجازی و حذف مفهوم هنرمند

در واقعیت مجازی مفهوم «حضور» هنرمند حذف می‌شود. در این شیوه اجرایی دیگر نام و نشان او که کلیت اثر از طریق برنامه‌نویسی و رایانه شکل‌گرفته‌است، حذف شده و اهمیت

آن‌چنانی نمی‌یابد. برعکس نمایش‌های رایج کنونی که نام نویسنده، کارگردان، طراح صحنه و ... بر پوستر یک نمایش، خود عامل مهمی در جذب و استقبال مخاطب به شمار می‌آید. «[واقعیت مجازی]... رسانه‌ای است که هدفش ناپدید شدن و غیب گشتن است. نه تنها برنامه‌سازان بر حذف شدن ردپاهای حضورشان بر سر برنامه اصرار می‌ورزند، بلکه در اعطای ماهرانه‌ترین استقلال ممکن به برنامه هم برآمده‌اند» (گایاناچی: ۱۳۸۸: ۱۹). از سوی دیگر توجه کنیم که «بر خلاف هنر ویدئویی که نخستین هنرمندانش کسانی چون بروس نیومن[۸۸]، ریچارد سرا[۸۹] و جان بالدساری[۹۰] بودند، هنر کامپیوتری نمی‌تواند مدعی چنین هنرمندان مشهوری باشد. بخشی از این مسئله به دلیل احساسات ضد فناوری در میان ضد فرهنگ‌گرایان و هنرمندان دهه ۶۰ و ۷۰ است. گروه‌های متنوع زیست محیطی و ضد هسته‌ای بر ضد آزمایش‌های دولتی در زمینه انرژی هسته‌ای و فناوری به اعتراض می‌پرداختند و همین امر باعث شد تا تجربیات هنری فناوری کامپیوتری تحت‌الشعاع قرارگیرد» (راش، ۱۳۸۹: ۲۰۳).

۱۲ـ واژگونی و تخریب پرسپکتیو در واقعیت مجازی

واقعیت مجازی هنوز نتوانسته است پرسپکتیوی درست و قابل‌قبول ارائه دهد. در فضاسازی واقعیت مجازی، پرسپکتیو ساختار درست و قابل‌قبول خود را نمی‌یابد و همین مسئله ـ به خصوص در طراحی صحنه مبتنی بر واقعیت مجازی ـ باعث عدم ارتباط کامل مخاطب با فضا می‌شود. لیستر در تلخیص کتاب *رسانه جدید: یک مقدمه انتقادی*[۹۲] می‌نویسد: «اگر پرسپکتیو به عنوان یک فناوری به زبان یا نظام دلالتی مشخص راه می‌برد، این اتفاق در مورد VR رخ نمی‌دهد؛ چراکه VR فاقد سازماندهی و پیوستگی خاصی است که پیدایی یک زبان در طول مدت زمان طولانی به آن نیاز دارد» (لیستر و دیگران، ۱۳۸۷: ۸۲).

۱	واقعیت مجازی و نابودی مفهوم گردهمایی در تئاتر
۲	هزینه، زمان و ابزار نامتعارف و بالا در تولید واقعیت مجازی و افزوده
۳	نیاز به اپراتورهای متعدد و کارشناسان فنی در واقعیت مجازی و افزوده
۴	عدم استقلال هنری طراح صحنه و ضعف ارتباط میان او و تکنیسین‌های اجرای واقعیت مجازی و افزوده
۵	شباهت یافتن نمایش مبتنی بر واقعیت مجازی به یک بازی رایانه ای
۶	اصل فراموشی محتوا و نمایشنامه اثر در استفاده از واقعیت مجازی
۷	آداب اجرا و لزوم ارائه دستورالعمل به تماشاگران/ کاربران تئاتر مبتنی بر واقعیت مجازی و افزوده
۸	عدم وجود هم نفسی در واقعیت مجازی
۹	واقعیت مجازی و لزوم تعریف مجدد بازیگری
۱۰	لزوم طراحی و تولید یک نرم‌افزار جدید برای هر اجرا و ایده نمایشی
۱۱	واقعیت مجازی و حذف مفهوم هنرمند
۱۲	واژگونی و تخریب پرسپکتیو در طراحی صحنه در واقعیت مجازی

جدول ۳ـ مشکلات و معضلات پیش روی تئاتر مبتنی بر واقعیت مجازی و افزوده.

نتیجه‌گیری

با وجود موافقان و مخالفان فناوری واقعیت مجازی و افزوده، هنوز این سامانه موفق به ورود کامل و تمام عیار به جهان تئاتر و هنرهای نمایشی نشده‌است. موانع و مسائلی که این فناوری‌ها دارند هم با ماهیت تئاتر در تضاد است، هم هزینه‌ها و مشکلات سخت‌افزاری و نرم‌افزاری متعدد دارد. مشکلاتی که به نظر نمی‌رسد به این زودی‌ها حل و فصل شوند. ضمن آنکه تئاتر نیازمند مطلق همدلی و هم نفسی میان عوامل اجرا و تماشاگران است. مگر آنکه تعریف جدیدی از این‌گونه هنرهای نمایشی در طول قرن بیست و یکم ارائه شود.

در این میان اگر ناچار به استفاده از این‌گونه فناوری‌ها و انتخاب میان حضور واقعیت مجازی و افزوده در تئاتر باشیم، به نظر می‌رسد فناوری واقعیت افزوده به جوهر هنرهای نمایشی نزدیک‌تر باشد. در این شیوه، واقعیتی فیزیکی و ملموس وجود دارد و تنها عناصری مجازی به آن اضافه می‌شوند. در این صورت نفس همدلی و هم نفسی از یک سو و مفعوم گردهمایی در تئاتر، تا حدودی برجای می‌ماند. تئاتر و هنرهای نمایشی تنها در صورتی به بقای خود ادامه خواهد داد که از فناوری‌های رایانه‌ای پرهیز کرده و سنت‌های رایج خود را همچنان حفظ کند.

	انواع واقیعت	خیلی ضعیف	ضعیف	متوسط	قوی	عالی	ایده‌آل
۱	**گردهمایی**	واقعیت فیزیکی						❋
		واقعیت مجازی	❋				
		واقعیت افزوده			❋		
۲	**هزینه و ابزار** (هرچه به ضعیف نزدیک می‌شویم پرهزینه‌تر می‌شود)	واقعیت فیزیکی				❋	
		واقعیت مجازی			❋		
		واقعیت افزوده					
۳	**کارشناسان متعدد** (هر چه به ضعیف نزدیک می‌شویم پرکارتر می‌شود)	واقعیت فیزیکی	❋				❋
		واقعیت مجازی			❋		
		واقعیت افزوده				❋	
۴	**استقلال هنرمند**	واقعیت فیزیکی	❋				
		واقعیت مجازی		❋			
		واقعیت افزوده					
۵	**شباهت به بازی رایانه ای** (هر چه به ضعیف نزدیک می‌شویم شبیه‌تر می‌شود)	واقعیت فیزیکی	❋				❋
		واقعیت مجازی				❋	
		واقعیت افزوده					
۶	**محتوا و نمایشنامه**	واقعیت فیزیکی		❋			❋
		واقعیت مجازی					
		واقعیت افزوده			❋		
۷	**آداب اجرای نمایش**	واقعیت فیزیکی					❋
		واقعیت مجازی	❋				
		واقعیت افزوده			❋		
۸	**همدلی و هم نفسی**	واقعیت فیزیکی					❋
		واقعیت مجازی	❋				
		واقعیت افزوده			❋		
۹	**بازیگری**	واقعیت فیزیکی					❋
		واقعیت مجازی	❋				
		واقعیت افزوده			❋		
۱۰	**لزوم وجود نرم‌افزار** (هر چه به ضعیف نزدیک می‌شویم نرم‌افزار اهمیت می‌یابد)	واقعیت فیزیکی					❋
		واقعیت مجازی	❋				
		واقعیت افزوده			❋		
۱۱	**مفهوم هنرمند**	واقعیت فیزیکی				❋	
		واقعیت مجازی	❋				
		واقعیت افزوده			❋		
۱۲	**پرسپکتیو و طراحی صحنه**	واقعیت فیزیکی					❋
		واقعیت مجازی		❋			
		واقعیت افزوده			❋		

جدول ۴ـ مقایسه میزان موفقیت انواع واقعیت فیزیکی، مجازی و افزوده در هنرهای نمایشی و تئاتر.

منابع

ـ آذرنوش، علیرضا. (۱۳۷۵) تکنولوژی: واقعیت مجازی، **نشریه نامه اتاق بازرگانی**، آذر، شماره ۳۴۴، از صفحه ۳۸ تا ۳۹

ـ بشرویه، سلمان بیک و ایزدپور، مصطفی. (۱۳۹۰) فناوری اطلاعات: از واقعیت مجازی تا واقعیت افزوده، **نشریه حسابدار**، اسفند، شماره ۲۴۰، از صفحه ۵۶ تا ۵۹

ـ تربتی، سروناز. (۱۳۸۴) عملکرد «خود» در واقعیت مجازی، **نشریه پژوهش‌های ارتباطی**، زمستان، شماره ۴۴، از صفحه ۱۳۸ تا ۱۵۱

ـ خداداده، یاسمن و جهانی، شیما. (۱۳۹۶) تحلیل تجربه طراحان در مواجهه با فناوری هولوگرافیک، **نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی**، زمستان، شماره ۷۲، از صفحه ۱۲۵ تا ۱۳۲

ـ راش، مایکل. (۱۳۸۹) **رسانه‌های نوین در هنر قرن بیستم**، بیتا روشنی، چاپ نخست، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران

ـ رفیع‌زاده اخویان، ریحانه و شیروانی، محمدرضا و صافیان، محمدجواد و جوانی، اصغر. (۱۳۹۵) تبیین هنر واقعیت افزوده و نسبت آن با جهان واقعی، **نشریه کیمیای هنر**، شماره ۲۰، پاییز، از صفحه ۱۹ تا ۳۰

ـ رفیع‌زاده، اخویان و جوانی، اصغر و صافیان، محمد جواد. (۱۳۹۶) تحلیل پدیدارشناختی واقعیت افزوده به مثابه‌ی رسانه در هنر معاصر (هنر واقعیت افزوده در دو سالانه ونیز و استانبول ۲۰۱۱) **نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی**، تابستان، شماره ۷۰، از صفحه ۲۱ تا ۳۰

ـ دهقانی، آزاده. (۱۳۸۷) هنرجدید: واقعیت مجازی زمینه ساز هنر تعاملی (۲)، **نشریه تندیس**، ۱۷ اردیبهشت، شماره ۱۲۳

ـ دینلو، دانیل. (۱۳۹۲) اینترنت و واقعیت مجازی، مرضیه خادمی، **نشریه سیاحت غرب**، فروردین، شماره ۱۱۶، از صفحه ۱۱۵ تا ۱۲۲

ـ روتسر، فلوریان. (۱۳۷۶) از مجاز تا واقعیت، آسیه عزیزی، **نشریه پیام یونسکو**، سال بیست و هشتم، مرداد، شماره ۳۱۹، از صفحه ۳۶ تا ۳۷

ـ سیاوشی، لیلا (۱۳۹۲) مسئله زیست جهان در پدیده‌شناسی هوسرل، **نشریه فلسفه و کلام**، پاییز و زمستان، شماره ۶۹، از صفحه ۴۳ تا ۶۸

ـ فرهنگی، علی اکبر و تربتی، سروناز. (۱۳۸۴) شناخت و تاثیر واقعیت مجازی در ارتباطات نوین انسانی، **نشریه مدیریت فرهنگ سازمانی**، تابستان، شماره ۹، از صفحه ۳۷ تا ۶۰

ـ گایاناچی، گابریل. (۱۳۸۸) تئاتر مجازی، ترجمه امیر حسین افتخار، **نشریه نمایش**، مهر و آبان، شماره ۱۲۱ و ۱۲۲، از صفحه ۱۷ تا ۲۱

ـ گودرزی (دیباج)، مرتضی. (۱۳۸۵) **هنر مدرن بررسی و تحلیل هنر معاصر جهان**، چاپ دوم، نشر سوره مهر، تهران

ـ لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۲) **جهانی شدن و هنر جدید، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم**، علیرضا سمیع آذر، چاپ نخست، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران

ـ لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۹) **مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم**، علیرضا سمیع آذر، چاپ یازدهم، موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران

ـ لیستر، مارتین و دوی، جان و گیدینگز، ست و گرنت، لین و کلی، کایرن. (۱۳۸۷) فناوری

جدید و فرهنگ بصری، مقداد جاوید، **نشریه رسانه‌های دیداری و شنیداری**، تابستان، شماره ۶، از صفحه ۷۳ تا ۸۷.

ـ مشایخ فریدنی، سعید. (۱۳۷۱) واقعیت مجازی، **نشریه صفه**، بهار، دوره دوم، شماره ۱، از صفحه ۱۹ تا ۲۶

ـ مقیم‌نژاد، سید مهدی. (۱۳۸۴) درآمدی بر هنرهای چند رسانه‌ای، **فصلنامه هنر**، پاییز، شماره ۶۵، از صفحه ۱۹۴ تا ۲۲۱

- Athanasios V. Vasilakos (2007) *Interactive theatre via mixed reality and Ambient Intelligence*,p.4.

- Bentley, Eric (2008) *The Theory of the Modern Stage*, Penguin, Clays Ltd, St Ives plc, England.

- Brocket, Oscar G and Mitchell, Margaret and Hardberger, Linda (2012), *Making the Scene, A History of Stage Design and*, Eric (2008*) The Theory of the Modern Stage*, Modern Classics, Penguin, Clays Ltd, St Ives plc, England *Technology in Europe and the United States*, Tobin Theatre Arts Fund, Second Printing, Texas.

- M. J. Schuemie (2001) *Research on Presence in Vitual Reality*, A Survey', Cyber Psychology & Behaviar, Vol.4, No.2, April, pp.183-201.

- Joris. Weijdom (2017) *Mixed Reality and the Theatre of The Future*, fresh erspectives, No. 6. pp.1-80.

- João Beira (2013) *Mixed Reality Immersive Design: A Study in Interactive Dance*, ImmersiveMe' 13 Proceeding of ACM international Workshop on Immersive Experiences, pp. 45-50

- Krueger, M. (1977) *Responsive Enviroments, In Packer, R. Jordan, K. "MULTIMEDIA, From Wagner to Virtual Reality*, New York: Norton & Company, (2002) pp.105-118.

- Davies, C. (1997) *Changing Space: Virtual Reality as an Arena of Embodied Being, In Packer, R., Jordan, K. "MULTIMEDIA, From Wagner to Virtual Reality*, New York: Norton & Company, pp.293-300.

- Adrian David Cheok (2010) *Art and Technology of Entertainment Computing and Communication Advances in Interactive New Media for Entertainment Computing, S*pringer London Dordrecht Heidelberg, New York, pp.59-82.

- S. Benford, G. Giannachi (2011) *Performing Mixed Reality*, MIT Press, pp.296-312.

پی‌نوشت

۱ـ Eric Bentley (۱۹۱۶)، منتقد و تئوریسین انگلیسی آمریکایی تئاتر.
۲ـ Adolphe Appia (۱۸۶۲ـ۱۹۲۸)، معمار و طراح صحنه سوئیسی.
۳ـ Arthur Kahane (۱۸۷۲ـ۱۹۳۲)، نویسنده، منتقد و تئاتری آلمانی.
۴ـ Max Reinhardt (۱۸۷۳ـ۱۹۴۳)، کارگردان و نظریه‌پرداز تئاتر.
۵ـ Edward Gordon Craig (۱۸۷۲ـ۱۹۶۶)، کارگردان، طراح صحنه و نظریه‌پرداز انگلیسی.
6- Cyber Science
7- Hologram
8- VR: Virtual Reality
9- AR: Augmented Reality
10- MR: Mixed Reality
۱۱ـ Oscar Gross Brockett (۱۹۲۳ـ۲۰۱۰)، نویسنده، تاریخ دان و استاد آمریکایی تئاتر دانشگاه آستین تگزاس.
12- New Media
۱۳ـ Robert Rauschenberg (۱۹۲۵ـ۲۰۰۸)، نقاش و هنرمند آمریکایی هنرهای تجسمی و اجرا.
۱۴ـ Billy Kluver (۱۹۲۷ـ۲۰۰۴)، مهندس الکترونیک متولد موناکوی فرانسه.
۱۵ـ Marcel Duchamp (۱۸۸۷ـ۱۹۶۸)، نقاش و هنرمند فرانسوی آمریکایی.
۱۶ـ Marshal McLuhan (۱۹۱۱ـ۱۹۸۰)، فیلسوف و نظریه‌پرداز کانادایی.
۱۷ـ Jonathan Crary، منتقد و نویسنده آمریکایی.
18- Christian Paul
19- Interactive Art
20- Hybrid
۲۱ـ Jaron Lanier (۱۹۶۰)، نویسنده و هنرمند آمریکایی.
22- Post Human
۲۳ـ Daniel Steegmann Mangrane (۱۹۷۷)، هنرمند اسپانیایی هنرهای تصویری.
۲۴ـ Jon Rafman (۱۹۸۱)، هنرمند کانادایی و نویسنده کتاب چشم‌های نه گانه بر گوگل.
۲۵ـ Jeremy Couillard، کارگردان سینما.
26- New Museum Triennal
27- Frieze Week
28- Art Basel
۲۹ـ Rachel Rossin (۱۹۸۷)، هنرمند آمریکایی در حوزه مالتی‌مدیا و مفهومی.
۳۰ـ Regina Cornwell، منتقد و موزه دار آمریکایی.
31- The Adding Machine
۳۲ـ Elmer Rice (۱۸۹۲ـ۱۹۶۷)، نمایشنامه‌نویس آمریکایی.
۳۳ـ Mark Reaney (۱۹۵۹)، طراح صحنه آمریکایی و استاد دانشگاه تگزاس.
34- Tamino
۳۵ـ Gunther Schneider Siemsen (۱۹۲۶ـ۲۰۱۵)، طراح صحنه آلمانی.
۳۶ـ Jeffrey Shaw (۱۹۴۴)، هنرمند استرالیایی حوزه هنرهای بصری.

37- The Legible City

۳۸ـ Linda Jacobson، نویسنده و محقق در حوزه هنرهای جدید و علوم سایبر.

39- Cyberarts

40- Desktop

41- White Devil

۴۲ـ Paul Garrin (۱۹۵۷)، هنرمند آمریکایی عرصه هنرهای بصری و مالتی‌مدیا.

۴۳ـ Lynn Hershman Leeson (۱۹۴۱)، هنرمند و فیلمساز آمریکایی.

44- Lorna

45- Room of One's Own: Slightly Behind the Scenes

46- Peepshow

47- Voyeur

۴۸ـ Thomas Karl (۱۹۵۱)، نویسنده و پژوهشگر آمریکایی.

49- J. Carmigniani

۵۰ـ Geroimenko

51- Head Mounted Display

۵۲ـ Brenda Laurel (۱۹۵۰)، استاد و پژوهشگر آمریکایی.

۵۳ـ John Mackenzie (۱۹۲۸ـ۲۰۱۱)، کارگردان انگلیسی.

54- Lorens Aristotelian

۵۵ـ Bertolt Brecht (۱۸۹۸ـ۱۹۵۶)، نمایشنامه‌نویس، کارگردان و نظریه‌پرداز آلمانی.

۵۶ـ Antonin Artaud (۱۸۹۶ـ۱۹۴۸)، نمایشنامه‌نویس، کارگردان و نظریه‌پرداز فرانسوی.

۵۷ـ Augusto Boal (۱۹۳۱ـ۲۰۰۹)، نظریه‌پرداز و کارگردان برزیلی تئاتر.

۵۸ـ Elizabeth Lakamp، هنرمند عرصه موسیقی.

59- Tim Gordon

60- Cyberpower

۶۱ـ Michael Benedikt (۱۹۳۵) پژوهشگر و استاد آمریکایی دانشگاه تگزاس.

62- Introduction in Syberspace: First Space

63- Nerdstock

64- Whole Earth Institute

65- Mondo 2000

۶۶ـ Terrence Mckenna (۱۹۴۶ـ۲۰۰۰)، استاد و پژوهشگر آمریکایی.

۶۷ـ Merleau Ponty (۱۹۰۸ـ۱۹۶۱)، فیلسوف فرانسوی.

۶۸ـ Edmund Husserl (۱۸۵۹ـ۱۹۳۸)، فیلسوف چک.

69- The Crisis of European Science of Idealization

70- Jeremy Walsh

۷۱ـ Fetishism: علاقه جنسی به اشیاء و اجسام مختلف.

۷۲ـ نوعی از فتیشیسم که با لباس‌های چرمی ارتباط دارد.

۷۳ـ Douglas Coupland (۱۹۶۱)، رمان‌نویس کانادایی.

74- Flux-e

75- Armory Show

76- Gilda Boiardi

۷۷ـ Octavio Paz (۱۹۱۴ـ۱۹۹۸)، نویسنده و رمان‌نویس مکزیکی.

۷۸ـ Lucy Goldsmith، نویسنده و پژوهشگر انگلیسی هنر.

79- Pluralism

۸۰ـ Wooduff Smith، نویسنده و استاد بازنشسته دانشگاه ماساچوست بوستون.

۸۱ـ Michael Abrash، برنامه‌نویس آمریکایی رایانه.

۸۲ـ Oculus Connect، عنوان مجمعی برای گرد آمدن ۵ صنعت مهم آمریکایی در راستای ارتقاء VR

83- Manipulation

۸۴ـ Jean Baudrillard (۱۹۲۹ـ۲۰۰۷)، فیلسوف فرانسوی.

85- Sleep No More

86- Punchdrunk

87- Understanding Media: The Extension of Man

۸۸ـ Bruce Newman، هنرمند آمریکایی هنرهای بصری.

۸۹ـ Richard Serra (۱۹۳۸)، هنرمند آمریکایی فعال در حوزه هنرهای جنبشی.

۹۰ـ John Baldessari (۱۹۳۱)، هنرمند آمریکایی هنرهای تجسمی جدید.

91- Leister

92- New Media: A Critical Introduction

«شخصیت‌پردازی غیرمستقیم» ضدقهرمانان در فرایند اقتباس از اسطوره‌ی «الکترا» (در تراژدی‌های آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید)

عطاالله کوپال (نویسنده مسئول)
صبوره رنگرز

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۵/۱۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۷/۲۰

«شخصیت‌پردازی غیرمستقیم» ضدقهرمانان در فرایند اقتباس از اسطوره‌ی «الکترا» (در تراژدی‌های آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید)

عطاالله کوپال

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی. دانشکده‌ی ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج، ایران

صبوره رنگرز

دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس. تهران، ایران

چکیده

آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید، سه تراژدی‌نویس برجسته‌ی یونان، هر یک، اسطوره‌ی الکترا را برای آفرینش تراژدی برگزیده‌اند و آن را با شیوه‌ی خاص خود، دراماتیزه کرده‌اند. هدف از این پژوهش، ارائه‌ی شیوه‌ای هدفمند در بررسی تطبیقی این تراژدی‌ها برای مکاشفه‌ی فرایند آفرینش شخصیت‌های ضدقهرمان در آثار این سه تراژدی‌نویس است. پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که هر یک از این نویسندگان، در بازآفرینی این روایت اسطوره‌ای در تراژدی‌های خود، چگونه و با چه الگوی متمایزی، شخصیت‌های ضدقهرمان اسطوره‌ای را بازآفرینی کرده‌اند؟ مقاله‌ی حاضر، با تبیین روش شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، به شیوه‌ای توصیفی ـ تحلیلی، می‌کوشد وجوه افتراق الگوهای شخصیت‌پردازی این سه تراژدی را با توجه به ویژگی‌های ضدقهرمانان موجود در آنها مورد بررسی قراردهد و این فرضیه را مطرح می‌کند که برخلاف غالب تراژدی‌های یونانی که شخصیت‌های نمایشی در آنها معمولاً به صورت مستقیم یا در پرولوگ یا توسط همسرایان و یا با توصیف‌های شخصیت‌های فرعی مثل پیک در آغاز نمایش معرفی می‌گردند، شخصیت‌های این سه تراژدی به صورت غیرمستقیم برای مخاطبان معرفی می‌شوند و کنش و گفتار آنان بویژه بر بنیاد حوادثی استوار است که در «پیش‌داستان» شکل‌گرفته‌است. مقاله براساس جدول‌های مقایسه‌ای، با اثبات فرضیه و در پاسخ به پرسش‌های اصلی تحقیق، به این نتیجه می‌رسد که هر سه تراژدی‌نویس، ضدقهرمانان تراژدی‌های خود را بر بنیاد فردیت‌بخشی شخصیت، در برابر تعمیم‌یافتگی اسطوره آفریده‌اند.

واژگان کلیدی: آیسخولوس، الکترا، اوریپید، سوفوکل، شخصیت‌پردازی ضدقهرمان.

بیان مسئله

نخستین کسی که به بررسی و معرفی ویژگی‌های شخصیت‌ها در تراژدی‌های یونان پرداخت، ارسطو بود. او در کتاب ***فن شعر*** خود، شخصیت را دارای ویژگی‌هایی می‌دانست که مشخصاً در عمل نمایشی، نمود پیدا می‌کرد. از دیدگاه وی، شخصیت، با گفتار و کردار نمایشی خود به تماشاگران معرفی می‌شد. به نظر ارسطو: «تراژدی، تقلید کردار و زندگی و سعادت و شقاوت است. سعادت و شقاوت نیز، هر دو از نتایج کردار می‌باشند» (ارسطو، ۱۳۵۷، ۱۲۳). منتقد معاصر، جان جونز نیز، شخصیت‌های تراژدی‌های یونان را بر مبنای عمل معرفی می‌کند: «در تراژدی‌های یونانی، شخصیت، خودش را یا در عمل توضیح می‌داد و یا در انتخاب‌هایی که او را به سوی عمل سوق می‌داد و این انتخاب‌ها به طرزی جدایی‌ناپذیر با قوانین اجتماعی و خانوادگی در پیوند بود» (جونز، ۱۹۶۲: ۳۳).

در تراژدی‌های یونان باستان، دو اصطلاح پروتاگونیست و آنتاگونیست برای شخصیت‌های قهرمان و ضدقهرمان به کار می‌رفته است: «قهرمان در بسیاری مواقع کسی بوده‌است که همواره خواهان عملکرد به‌جا و عقلانی است و در مقابل او، ضدقهرمان شرور، مشتاق انجام اعمال نادرست است و با دلایل متعددی، آن اعمال را توجیه می‌کند» (مارکویتس، ۲۰۱۲: ۳۰۸). شیوه‌های خلق و به‌کارگیری عنصر ضدقهرمان، در اغلب تراژدی‌های یونانی به طور مشخص، تابعی از ویژگی‌های اساطیری شخصیت است. شخصیت‌های تراژدی‌های یونان، شخصیت‌هایی فراطبیعی و فراانسانی با ویژگی‌هایی اساطیری‌اند و این ویژگی، به‌خصوص در شیوه‌ی شخصیت‌پردازی نمایشی، به نحو مؤثری آشکار است.

اسطوره‌ی الکترا، توسط سه تراژدی‌نویس بزرگ یونان: آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید بازآفرینی شده‌است. آیسخولوس، پایه‌گذار تراژدی در یونان باستان، سه تراژدی به هم پیوسته به نام *اورستیا* دارد. این سه تراژدی به هم پیوسته، به ترتیب: *آگاممنون*، *نیازآوران* و *الاهگان انتقام* نام دارند. از میان این سه اثر، تراژدی *نیازآوران*، بر شالوده‌ی اسطوره‌ی الکترا نگاشته شده‌است. افسانه‌ی الکترا علاوه بر آیسخولوس، مورد توجه دو تراژدی‌نویس دیگر یونانی، سوفوکل و اوریپید نیز قرارگرفت و هر یک با شیوه‌ی خاص خود، آن را نمایشی کرده‌اند. نمایشنامه‌های اوریپید و سوفوکل، احتمالاً به ده سال پایانی جنگ‌های پلوپونزی بازمی‌گردد. جنگ‌هایی که در فاصله‌ی سال‌های ۴۳۱ تا ۴۰۴ ق.م. میان اسپارت و آتن ادامه داشت و سرانجام به انحطاط تمدن آتن منتهی گردید. آتن در آن دوره، در معرض کشمکش‌های جناحی بود. «این احتمال وجود دارد که کنش موجود در این نمایشنامه‌ها، کشمکش‌های داخلی و بحران‌های اخلاقی ناشی از جنگ پلوپونزی را بازتاب دهند» (رابینوویتز، ۱۳۹۴: ۷۰). البته هر یک از این آثار، از یک روایت اسطوره‌ای مشابه پیروی کرده‌اند و اگرچه طرح داستانی اسطوره‌ی الکترا توسط اوریپید تا حد زیادی دگرگون گشته است، اما نمی‌توان تأثیر چشمگیر آیسخولوس را بر دو نمایشنامه‌نویس دیگر نادیده گرفت. «هر دو نمایشنامه‌نویس بزرگ آتنی (سوفوکل و اوریپید)، به طور مستمر به اورستیا مراجعه کرده‌اند. هر دو به خصوص، تراژدی *نیازآوران* را الگوی کار خویش قرار داده‌اند. درواقع این نمایشنامه‌ها، بازنویسی مجدد تراژدی آیسخولوس بر مبنای روایت هومر هستند» (گلدهیل، ۱۳۸۰: ۱۴۶).

پرسش اساسی این است که: هر یک از این نویسندگان در بیان این روایت واحد، چه ردپایی از خویش بر سرگذشت اسطوره‌ای الکترا باقی نهاده‌اند که روایت آنها را ممیز و استثنایی کرده‌است؟ و در این میان، شیوه‌های گوناگون شخصیت‌پردازی ضدقهرمان توسط

هر کدام از این تراژدی‌نویسان، بویژه چه تأثیری در ایجاد تفاوت در میان این روایات به جای گذاشته‌است؟

مقاله‌ی حاضر از میان تمام ویژگی‌های مشترک در این سه تراژدی، بر روی عنصر شخصیت و بویژه بر نحوه و شگردهای آفرینش شخصیت ضدقهرمان تمرکز یافته است. شخصیت ضدقهرمان از عناصر اصلی تراژدی‌های یونانی است. از این‌رو، بررسی شخصیت ضدقهرمان در تراژدی‌های یونانی، یکی از ضروریات شناخت روایت تراژیک محسوب می‌گردد.

این پژوهش بر این فرضیه تمرکز یافته است که تراژدی‌نویسان بزرگ یونان باستان، براساس اندیشه‌های فردی و اعتقادات شخصی خود، اسطوره‌های واحدی را با شیوه‌های گوناگون بازآفرینی کرده‌اند که نتیجه‌ی فرایند خلاقه‌ی آنها، دگرگون‌سازی ویژگی‌های فردی شخصیت‌ها و بازآفرینی شخصیت‌هایی منحصربه‌فرد از درون شخصیت‌های واحد اسطوره‌ای، ضمن حفظ چهارچوب روایت اصلی بوده‌است.

هدف اصلی این تحقیق، آشکارساختن تفاوت شیوه‌های پردازش شخصیت ضدقهرمان در تراژدی الکترا در میان سه تراژدی‌نویس برجسته‌ی یونان باستان است. اهمیت پژوهش حاضر در این است که با تمرکز بر کیفیت شخصیت‌پردازی ضدقهرمانان در این تراژدی‌ها و طبقه‌بندی ویژگی‌های مشترک و منحصربه‌فرد آنها، شیوه‌های شخصیت‌پردازی هریک از این تراژدی‌نویسان بزرگ یونان باستان را در خلق شخصیت ضدقهرمان آشکارمی‌سازد و از این روی، دارای نوآوری است.

دامنه‌ی پژوهش

دامنه‌ی پژوهش حاضر در سه عرصه قابل تعریف است.

الف ـ دامنه‌ی موضوعی: دامنه‌ی موضوعی پژوهش حاضر متمرکز بر تراژدی‌های سده‌ی پنجم پیش از میلاد در یونان باستان، با نگرش ویژه بر سه تراژدی الکترا است. بر بنیاد تعریف ارسطو در کتاب فن‌شعر، دومین عنصر مهم تراژدی پس از روایت داستانی، «شخصیت» است. شالوده‌ی روایت داستانی در تراژدی‌های یونانی، بر رویارویی و کشمکش شخصیت اصلی و شخصیت مقابل استوار است که اصطلاحاً قهرمان و ضدقهرمان نامیده می‌شوند. در عرصه‌ی بررسی شخصیت ضدقهرمان در سه تراژدی الکترا، تاکنون هیچ پژوهش مستقلی انتشار نیافته است. از این رو نویسندگان این مقاله، دامنه‌ی موضوعی تحقیق خود را بر این سه تراژدی محدود کرده‌اند و در تحقیق خود الگویی ارائه کرده‌اند که بتوان آن را برای پژوهش بر دیگر تراژدی‌ها، تعمیم و گسترش داد.

ب ـ دامنه‌ی مکانی: موضوع مورد پژوهش این مقاله، مشخصاً بر تراژدی‌های یونان باستان متمرکز است. اگرچه برخی پژوهشگران همچون دکتر خجسته کیا، دامنه‌ی مکانی تراژدی‌های یونان باستان را صرفاً در محدوده‌ی آتن تعریف می‌کنند و بر این آثار ادبی بجا مانده از یونان باستان، نام تراژدی آتنی نهاده‌اند، اما باید در نظر داشت که در یونان باستان تمام شهر ـ دولت‌های بزرگ، دارای تماشاخانه بودند و فقط جشنواره‌های مهم تئاتری همچون «دیونوسای شهر» و «لنایا» در آتن برگزار می‌شدند. از این رو باید دامنه‌ی پژوهش حاضر را «سرزمین اصلی» (Main Land) یونان باستان دانست.

ج ـ دامنه‌ی زمانی: سنت آفرینش تراژدی، اگرچه از قرن پنجم پیش از میلاد در یونان ظهور کرد، اما تراژدی‌نویسی، هنری بود که در قرن اول میلادی در روم باستان و در سده‌ی شانزدهم میلادی در انگلستان و در سده‌ی هفدهم میلادی در فرانسه به اوج رسید. با این

وجود، دامنه‌ی زمانی پژوهش حاضر صرفاً بر سده‌ی پنجم پیش از میلاد یعنی عصر طلایی یونان باستان متمرکز است.

پیشینه‌ی تحقیق

نظر به رویکرد ویژه‌ی این مقاله در خصوص بررسی الگوهای ضدقهرمان در سه تراژدی یونانی، پیشینه‌ی قابل بررسی این پژوهش از یک سو به آثار علمی درباره‌ی شخصیت‌پردازی و بویژه شخصیت‌پردازی غیرمستقیم ضدقهرمان در ادبیات داستانی و همچنین ادبیات نمایشی مربوط است و از سوی دیگر وابسته است به تحقیقاتی که در زمینه‌ی تراژدی‌های یونانی به فارسی انجام پذیرفته و یا به فارسی ترجمه شده‌است. در خصوص ماهیت و شخصیت ضدقهرمان و نیز در زمینه‌ی نحوه‌ی شخصیت‌پردازی در تئاتر، در ادبیات، مقالاتی نگاشته شده‌است همچون: «قهرمان و ضدقهرمان در حماسه‌ی رستم‌نامه‌ی الماس خان کندوله‌ای کرمانشاهی»، سال ۱۳۹۴، نوشته‌ی خلیل بیگ‌زاده و شهناز گراوندی و «بررسی شخصیت‌های قهرمان و ضدقهرمان در چند اثر داستانی دهه‌های هفتاد و هشتاد»، سال ۱۳۹۵، نوشته‌ی لیلا کریم‌پور و محمدرضا اسعد و «شخصیت‌پردازی در مدآ (اوریپید) و مده (کورنی)»، سال ۱۳۸۵، نوشته‌ی مریم نعمت طاووسی.

همچنین برخی آثار پژوهشی که در زمینه‌ی نمایشنامه‌های یونان منتشر شده‌اند، عبارتند از کتاب‌های: ***درباره‌ی اورستیا*** اثر سایمون گلدهیل، منتشر شده در سال ۱۳۸۰؛ ***تاریخ تئاتر اروپا*** (جلد نخست) اثر هاینتس کیندرمن، منتشر شده در سال ۱۳۸۱ و ***تاریخ تئاتر جهان*** *(جلد نخست)* نوشته‌ی اسکار براکت، ۱۳۹۶. برای دقت بیشتر در ارائه مستندات مربوط به هر یک از تراژدی‌ها، به ترجمه‌های انگلیسی این آثار مراجعه شده و مشخصات آنها در بخش منابع این مقاله آمده است.

در میان تحقیقات گسترده بر روی جنبه‌های مختلف تراژدی‌های یونان و کاربرد رویکردهای گوناگون در بررسی آنها، هیچ‌گونه پژوهش مستقل و تطبیقی در خصوص کاربرد شخصیت ضدقهرمان به عنوان عنصری دراماتیک و شیوه‌های خاص شخصیت‌پردازی آنان در پیرنگ تراژدی‌ها به عمل نیامده است و این پژوهش می‌تواند راهنمای مقالات بعدی در این زمینه باشد.

چهارچوب نظری

از یونان باستان حدود سی و یک تراژدی به دست ما رسیده و بجز یک تراژدی، یعنی تراژدی ایرانیان نوشته‌ی آیسخولوس، همگی، دارای روایاتی در مورد شخصیت‌هایی اسطوره‌ای‌اند.

«ادبیات نمایشی یونان، به طور عمده وام‌دار اسطوره‌های کهن یونانی بوده‌است و مضامین و شخصیت‌های خود را بیشتر از اشعار حماسی که بر بنیاد اسطوره‌ها قوام یافته بود، اخذ می‌کرد» (کوپال، ۱۳۷۴: ۱۰۳). شخصیت‌های اساطیری یونانی پس از تدوین و تکوین در دوره‌ی اساطیری و پیشاتاریخی یونان، در قرن پنجم ق.م. توسط تراژدی‌نویسان بزرگ یونان، آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید به رشته‌ی تحریر درآمدند.

الکترا(Electra))، در اساطیر یونان، دختر آگاممنون، پادشاه آرگوس و همسرش کلوتایمنسترا بود. آگاممنون پس از بازگشت از جنگ تروا، توسط همسرش، کلوتایمنسترا و معشوق وی، آیگیستوس، به قتل رسید. الکترا، برای حفظ جان برادر کوچک خود، اورست، او را در نقطه‌ای دوردست پنهان ساخت و هنگامی که اورست جوان برومندی شد و به خانه بازگشت، الکترا

او را برانگیخت تا مادرشان و معشوق وی را به قتل برساند.

از میان تراژدی‌نویسان، آیسخولوس نخستین کسی بود که این اسطوره را در سال ۴۵۸ ق.م. به تراژدی تبدیل کرد. آیسخولوس پایه‌گذار شگرد تالیف سه تراژدی به هم پیوسته بوده‌است که امروزه آن را تحت عنوان «تریلوژی» می‌شناسیم. در تریلوژی معمولاً موضوعی واحد، سه تراژدی را به هم پیوند می‌داد. تنها تریلوژی بجا مانده از یونان باستان، *اورستیا* نام دارد: «موضوع هر سه نمایشنامه شئامتی است که در نتیجه‌ی جنایت، به نسل‌های بعد منتقل می‌شود. در پی هر جنایت، جنایتی دیگر روی می‌دهد و با هر جنایتی، مکافات عمل فرا می‌رسد» (تراویک،۱۳۷۶: ۹۰).

سوفوکل پس از آیسخولوس، تراژدی *الکترا* را در سال ۴۱۸ یا ۴۱۰ ق.م. به تحریر درآورد. اوریپید نیز نمایشنامه‌ی خود را حدوداً پنجاه سال پس از تراژدی آیسخولوس نوشته است. هم سوفوکل و هم اوریپید، تراژدی الکترا را به صورت یک تراژدی مستقل نوشته‌اند. البته آنها در نگارش اثر خویش به *اورستیای* آیسخولوس، توجه داشته‌اند. این از شباهت‌های بسیاری که در پی‌رنگ هر سه نمایشنامه وجود دارد، کاملاً قابل تشخیص است، اما سوفوکل و اوریپید، در عین وفاداری به پیرنگ اصلی انتقام، در جزئیات روایت، تغییرات چشمگیری داده‌اند.

آنتاگونیست در تراژدی‌های یونان باستان

شخصیت در تراژدی‌های یونان باستان، بازتابی از جهان‌بینی نویسنده است که «در قالب شخصی، تقلید شده از جامعه عینیت می‌یابد و محل بروز احساسات، تجربیات و شناخت نویسنده از جامعه‌ی خویش است» (بیک‌بابای، ۱۳۹۶ :۳۵۸). فریندخت زاهدی، شخصیت‌ها را در ادبیات دراماتیک به چهار نوع کلی «شخصیت‌های اسطوره‌ای»، «شخصیت‌های افسانه‌ای»، «شخصیت‌های رئالیستی» و «شخصیت‌های مدرن» دسته بندی کرده‌است و برای هر کدام، خصوصیات متمایزی قائل شده‌است (ن.ک. زاهدی، ۱۳۷۶: ۴۶). شخصیت‌های تراژدی، در این دسته‌بندی، در زمره‌ی شخصیت‌هایی اسطوره‌ای قرارمی‌گیرند. «داستان تراژدی، معمولاً در چهار بستر اتفاق می‌افتاد. ۱ـ در قلمرو حکومت، قدرت سیاسی و نظامی شاهان ۲ـ در قلمرو دینی، مغان، پیشگویان، عالمان و روحانیان ۳ـ در روابط اجتماعی و خانوادگی ۴ـ در تجربه‌ی زمینی همه‌ی انسان‌ها چون مرگ، زندگی و ...» (ذبیح‌نیا عمران، ۱۳۸۷: ۱۷).

در روایت‌های اسطوره‌ای، شخصیت‌های اساطیری، دارای عدم فردیتند و به دنیایی جداگانه و غیرزمینی تعلق دارند که همه چیز در آن نمونه‌وار و «سرمشق‌گونه» است. «با ظهور تراژدی، اساطیر درواقع، دیگر قصه و حکایتی در مورد سلحشوری‌ها و یا تحقق آرمان‌های بشری به شمار نمی‌رفت، بلکه نوعی تفکر و تعقل درباره‌ی حادثه‌ای خاص به شمار می‌آمد» (گریمال، ۱۳۶۷: ۷)

سرگذشت شخصیت‌های اساطیری سرشار از خرق عادت است. اما هر سه تراژدی‌نویس، شخصیت‌های اساطیری و ماورایی را در تراژدی‌های خود به صورت انسان‌هایی ملموس و زمینی، وارد تراژدی‌های خود کرده‌اند تا برداشتی ویژه‌ی خود را از آن بیافرینند. «در تراژدی‌ها، مخاطب غالباً با روایت کامل یک داستان اسطوره‌ای، البته با نگرش و زاویه‌ی دید خاص تراژدی‌نویس مواجه می‌گردد» (کوپال، ۱۳۸۳: ۵۹). از این‌رو، تراژدی‌نویس، روایتی اسطوره‌ای را در عین وفاداری به روایت اولیه و افسانه‌ی مضمون، با دگرگونی‌های چشمگیر، با آغاز، انجام و یا شخصیت‌پردازی‌های متفاوت دراماتیزه می‌کند. اما باید توجه داشت که شخصیت‌های قهرمان و ضدقهرمان در تراژدی‌های یونانی و بویژه در سه تراژدی مورد بحث

این مقاله، در قیاس با اسطوره‌ها، از فردیت بیشتری برخوردارند.

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های ظهور این فردیت، در صورت‌بندی شخصیت ضدقهرمان نمود می‌یابد. «لاژوس اگری» ضدقهرمان را کسی می‌داند که «قهرمان نمایش تمام قدرت، فکر، نیرنگ و خلاصه تمام قوای فعال خود را علیه او به کار می‌برد» (اگری، ۱۳۸۳، ۱۹۱). ضدقهرمانان را می‌توان به انواع گوناگونی تقسیم نمود اما از حیث کنش عمدتاً به نه دسته‌ی مشخص تقسیم می‌شوند: «۱) ضدقهرمان مشاور، ۲) ضدقرمان سپهدار، ۳) ضدقهرمان جدالگر، ۴) ضدقهرمان اغواگر، ۵) ضدقهرمان متحد، ۶) ضدقهرمان راهنما، ۷) ضدقهرمان صوری، ۸) ضدقهرمان عاشق، ۹) ضدقهرمان ابزاری» (میرحسینی، ۱۳۹۸: ۳۵).

الگوی «شخصیت‌پردازی غیرمستقیم» ضدقهرمانان در سه تراژدی الکترا

رویکرد خاص این مقاله در بررسی شخصیت‌های ضدقهرمان، «شخصیت‌پردازی غیرمستقیم» است که به گونه‌ای تفصیلی در ادامه خواهد آمد. در انواع گوناگون ادبیات داستانی، نظیر رمان، قصه و داستان کوتاه، شخصیت‌پردازی غیرمستقیم معمولاً به چند روش عمده انجام می‌شود، که عبارتند از: شخصیت‌پردازی از طریق توصیف اعمال، گفت‌وگو، نام، شکل ظاهری، محیط و بیان اندیشه‌ها (ن.ک. نیک‌روز، ۱۳۹۳: ۱۸۱). اما پاره‌ای از این روش‌ها همان‌گونه که پس از این مورد بحث قرار خواهد گرفت، در بررسی شیوه‌های گوناگون شخصیت‌پردازی غیرمستقیم ضدقهرمانان، ناکارآمد می‌نماید. از این رو ویژگی‌هایی بیشتر مورد توجه قرارگرفته که در سه تراژدی الکترا قابلیت تعمیم و بررسی دارد.

دو شخصیت اصلی ضدقهرمان، در سه تراژدی یادشده، عبارتند از: کلوتایمنسترا، همسر آگاممنون، (خواهر هلن) و آیگیستوس، معشوق کلوتایمنسترا، (پسر عموی آگاممنون).

الف ـ کلوتایمنسترا Clytemnestra

او همسر آگاممنون، پادشاه آرگوس بود و از وی صاحب سه فرزند شد: ایفی‌ژنی، الکترا و اورست. هنگامی که آگاممنون در جنگ تروا به‌سر می‌برد، آیگیستوس، به طمع رسیدن به قدرت، او را ترغیب به کشتن آگاممنون نمود و چون خبر قربانی‌کردن ایفی‌ژنی به دست آگاممنون به وی رسید، کلوتایمنسترا در تصمیمش راسخ‌تر شد (ن.ک. دورانت، ۱۳۶۵: ۴۳۳). نقش او در هر سه تراژدی، پررنگ‌تر از آیگیستوس است.

ب ـ آیگیستوس Aegisthus

در اساطیر یونانی، او پسر «توئستس» از دختر خودش «پلوپیا» بود. «او طی جنگ تروا، برای رسیدن به قدرت و جاه، کلوتایمنسترا، همسر آگاممنون را فریفت و سپس هر دو برای قتل آگاممنون نقشه کشیدند. در روایت اسطوره‌ای، کلوتایمنسترا، هنگام بازگشت شوهرش، او را در توری گرفتار ساخت و آیگیستوس با تبر، سرش را از تن جدا کرد. در روایتی قدیمی‌تر، آیگیستوس و کلوتایمنسترا هفت سال بر «میسنه» (موکنای) فرمانروایی کردند» (دیکسون ـ کندی، ۱۳۸۵: ۷۸). آنها هر دو به دست اورست، پسر آگاممنون به قتل رسیدند.

در این سه تراژدی، شخصیت‌های ضدقهرمان، از سرمشق اسطوره‌ای خویش فاصله گرفته‌اند و علاوه بر آنکه وابستگی گاه و بی‌گاه به منبع شر، پلیدی، نادانی، بدنامی و بی‌نظمی دارند، در بعدهای سیاسی، اجتماعی و روان‌شناختی نیز نمود یافته‌اند. آنها جایگاهی چون مادر، همسر و معشوق یافته‌اند؛ یعنی انسان‌هایی زمینی که کمابیش عاری از ویژگی‌هایی ماورایی‌اند.

بحث و بررسی

این پژوهش بر آن است تا به گونه‌ای تطبیقی وجوه اشتراک و افتراق در شیوه‌ی بازنمایی و شخصیت‌پردازی ضدقهرمانان را در هر سه تراژدی مورد بررسی قراردهد.

شیوه‌های شخصیت‌پردازی در روایت دراماتیک

شخصیت‌پردازی به معنای خلق، بسط و تکامل شخصیت در یک اثر ادبی یا دراماتیک است و خواننده را در شناخت هرچه بیشتر وی از یک اثر روایی یاری می‌رساند و نویسنده، مشخصاً با «کنار هم قراردادن ویژگی‌های فردی و ظاهری، خصوصیات شخصیتی و رفتاری، به روابط و موقعیت اجتماعی او شکل می‌دهد» (پراویرادلاگا و دیگران، ۲۰۱۷: ۱۴ـ۱۳). پژوهشگرانی چون جونز شیوه‌های شخصیت‌پردازی در روایت داستانی را به دو روش عمده منحصر می‌کنند که عبارتند از: «شخصیت‌پردازی مستقیم» و «شخصیت‌پردازی غیرمستقیم».

روش‌های شخصیت‌پردازی را به دو گونه‌ی زیر می‌توان طبقه‌بندی کرد:

۱ـ شخصیت‌پردازی مستقیم، توصیف مستقیم شخصیت از زبان راوی و یا شخصیت‌های دیگر است که تا حدودی مخاطب را با جنبه‌های گوناگون شخصیت از جمله پیشینه‌ی کنش، گفتار و خصوصیات وی آشنا می‌سازد.

۲ـ شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، شناختن فرد از طریق اعمال و رفتار خود اوست که موجب شناخت و قضاوت ما از شخصیت می‌گردد. «نویسنده، در این روش، شخصیت‌ها را از طریق عمل آنها در داستان می‌شناساند. یعنی افکار، اعمال و گفتار افراد خود به خود معرف او می‌شوند» (روزبه، ۱۳۸۱: ۳۵).

گرچه عموماً شیوه‌های شخصیت‌پردازی، مطابق و منطبق بر روایات داستانی در رمان و داستان بوده‌است، اما این شیوه‌ها با روش این مقاله، قابلیت تعمیم بر روایات داستانی یک اثر نمایشی را نیز می‌تواند دارا باشد، پس بررسی و انطباق آنها بر روی تراژدی‌های یونانی از نظرگاه این مقاله، اعتبار دارد.

در بسیاری از آثار نمایشی و داستانی، استفاده از شیوه‌ی دوگانه‌ی «شخصیت‌پردازی مستقیم» و «شخصیت‌پردازی غیرمستقیم» توأماً به چشم می‌خورد. در تراژدی‌های یونان باستان و بویژه تراژدی‌های *الکترا*، شخصیت‌پردازی شخصیت‌های نمایشی چون نمایش اعمال، گفتار و خصوصیات اجتماعی و اعتقادی آنان، علاوه بر اینکه وابسته به ویژگی‌های اساطیری آنان است، همچنین منوط به «پیش‌داستان» تراژدی است. در تراژدی‌های مورد بحث این مقاله، شخصیت‌ها ابتدا در پیوند با پیش‌داستان (Prestory) معرفی می‌گردند. مهم‌ترین جنبه‌ی پیش داستان هر سه تراژدی، قتل آگاممنون است. کشته شدن آگاممنون، زمینه را برای آغاز «تراژدی انتقام» (Revenge Tragedy) فراهم می‌کند.

اکنون براساس رویکرد خاص این مقاله، به بررسی الگوی شخصیت‌پردازی غیرمستقیم در سه تراژدی الکترا می‌پردازیم.

۱ـ نام شخصیت

نام در تراژدی‌ها و حماسه‌های یونانی براساس الگوی ثابت خلق شخصیت‌های اسطوره‌ای، به پیشینه‌ی اساطیری شخصیت‌ها بازمی‌گردد. نام آیگیستوس به معنی پرورش یافته توسط بز است. «هنگامی که او زاده شد، مادرش پلوپیا او را از شرم رها کرد. چوپانی او را یافت و با شیر بزها تغذیه کرد» (دیکسون ـ کندی، ۱۳۹۰: ۷۸). معنی لغوی کلمه‌ی کلوتایمنسترا نیز به معنی «پرخواستگار» و یا «توطئه‌گر» است و از نظر ریشه‌شناسی لغوی در یونانی باستان، معنی

دوم درست‌تر به نظر می‌رسد. اما در متن این سه تراژدی به منشأ و پیشینه‌ی نام این اشخاص اشاره‌ای نشده‌است. در هر سه تراژدی، ضدقهرمانان، شخصیت‌هایی زمینی و واقعی هستند و پیشینه‌ی تولد و نامگذاری‌شان در خلق شخصیت‌شان هیچ‌گونه تأثیری ندارد.

۲ـ محیط و موقعیت اجتماعی

هر دو شخصیت ضدقهرمان در این سه تراژدی، شخصیت‌هایی برترند و از جایگاه و موقعیت والایی در این آثار برخوردارند. کلوتایمنسترا پیش از ازدواج با آیگیستوس، به عنوان همسر آگاممنون، ملکه‌ی سرزمین میسنه (موکنای) بوده‌است. از این‌رو آیگیستوس به طمع تصاحب جایگاه و موقعیت فرمانروا، کلوتایمنسترا را می‌فریبد و وی را ترغیب می‌کند که پس از بازگشت آگاممنون، او را به قتل برساند. درواقع جز در تراژدی اوریپید که آیگیستوس خود به قتل آگاممنون اقدام نموده، در دو تراژدی دیگر، قاتل آگاممنون، کلوتایمنستراست و آیگیستوس کسی است که پس از مرگ آگاممنون، بر شهر آرگوس فرمان رانده است. اورست در تراژدی *نیازآوران* می‌گوید: «بنگرید دشمنان پدر من، این تبه‌گران مردمان و آیین را که چه شاهانه بر تخت می‌نشینند» (آیسخولوس،۱۳۷۶: ۵۹). در نمایشنامه‌ی سوفوکل نیز، الکترا، انگیزه‌ی اصلی آیگیستوس را از به قتل رساندن آگاممنون، این‌گونه ابراز می‌کند: «بنگرید بر من چگونه می‌گذرد وقتی ببینم آیگیستوس، همه روزه بر مسند پدرم تکیه بزند، جامه‌ی او را بر تن کند و در همان محرابی که او را زخم زد و کار او را ساخت، برای خدایان نثار بریزد» (سوفوکل،۱۳۶۶: ۱۶۳). و در نمایشنامه‌ی اوریپید، الکترا درباره‌ی آیگیستوس این‌گونه سخن می‌گوید: «از گردونه‌ی پدرم بالا می‌رود و آن را می‌راند و در دستان ناپاکش همان چوبدست شاهی را می‌گیرد که پدرم با آن سپاه یونان را آرایش می‌داد» (اوریپید،۱۳۹۴: ۲۶). همین ویژگی و موقعیت برتر ضدقهرمانان نسبت به شخصیت‌های دیگر، بویژه در گفتار و کردار آنان نیز در نمایشنامه نمود می‌یابد.

۳ـ شکل ظاهری

منظور از شکل ظاهری، ویژگی‌های بیرونی شخصیت است. ویژگی‌هایی نظیر «سن، جنسیت، جذابیت‌های جنسی و ظاهری، قد، رنگ پوست و مو و عادات یا تیک‌های رفتاری» (لطیف، ۲۰۱۷: ۷) در تراژدی‌های یونان باستان، چگونگی ظاهر شخصیت‌ها به ندرت بیان می‌گردد و آنچه که گفته می‌شود نیز عمدتاً از زبان شخصیت‌های دیگر و به صورت توصیف بیان می‌شود. در دو تراژدی نوشته‌ی آیسخولوس و سوفوکل، هیچ توضیحی در مورد ظاهر ضدقهرمانان داده نمی‌شود و تنها در تراژدی اوریپید است که از ظاهر کلوتایمنسترا و آیگیستوس سخن به میان می‌آید. در آن نمایشنامه، الکترا در مونولوگی که بالای سر جنازه‌ی آیگیستوس می‌گوید، او را مردی با چهره‌ی زنانه توصیف می‌کند که از خلق و خوی مردانه به دور بوده‌است: «خود را می‌ستودی چرا که خانه‌ی شاهی از آن تو بود و از زیبایی بهره داشتی. اما من شویی با چهره‌ی مردانه طلب نمی‌کنم. شویی مردانه‌تر می‌خواهم. فرزندان چنان مردی به آرس پایبند می‌مانند. اما زیبایی تنها پیرایه و زیور پایکوبی است» (اوریپید، ۱۳۹۴: ۵۲ـ۵۱). در این نمایشنامه، همچنین در گفت‌وگویی که میان الکترا و کلوتایمنسترا صورت می‌گیرد، می‌توان به ویژگی‌های هرچند اندک ظاهری کلوتایمنسترا پی برد.

۴ـ بیان اندیشه

در تراژدی‌های یونان باستان، اندیشه‌ی شخصیت‌ها به صورت گفتار در پرولوگ و همچنین در جای‌جای متن نمایشنامه، از زبان خود شخصیت‌ها بیان می‌گردد. گاه این سخنان، با خود و به صورت مونولوگ است و گاه به صورت نیایش و گفت‌وگو با خدایان و گاه به صورت

دیالوگ با دیگران. در این سه تراژدی نیز همانند دیگر تراژدی‌های یونانی این شیوه‌های بیان اندیشه، دیده می‌شود.

۵ـ گفت‌وگو و گفتار

گفتار، سخنی است که بر زبان شخصیت جاری می‌شود، خواه این سخن به صورت گفت‌وگویی بیرونی خطاب به خدایان و یا گفت‌وگویی درونی با خودش باشد و خواه خطاب به شخصی خاص باشد. گفت‌وگو حتماً در ارتباط با شخص یا اشخاص دیگر بیان می‌گردد و معمولاً با واکنش و عکس‌العمل همراه است. در این مقاله نیز، منظور از گفتار، سخنی یک‌طرفه و یکسویه از جانب شخصیت‌هاست که به صورت تک‌گویی و یا دعا و نیایش بیان می‌گردد. و منظور از گفت‌وگو، مکالمه‌ای رودررو است که شخصیت‌ها با یکدیگر بیان می‌کنند.

«سخنان شخصیت‌ها، وسیله‌ی انتقالی سازنده‌ای است که از سویی اندیشه‌ها و از سویی دیگر عملکرد آنان را تبیین می‌کند و شکل می‌بخشد. گفته‌های شخصیت، نه تنها احساسات شخصیت‌ها را بیان می‌کند، بلکه همچنین خاستگاه اجتماعی و شخصیتی آنان و نیز شخصیت‌هایی را که متقابلاً در گفت‌وگو با آنها قرارمی‌گیرند، مشخص می‌سازد» (ریمس، ۲۰۱۵: ۱۳).

در تراژدی نیازآوران، نوشته‌ی آیسخولوس، کلوتایمنسترا تنها با اورست گفت‌وگو می‌کند. در دو نمایشنامه‌ی دیگر (آثار سوفوکل و اوریپید)، اورست جز در هنگام کشتن کلوتایمنسترا او را نمی‌بیند و با او گفت‌وگویی ندارد و این الکتراست که مادرش را مورد خطاب قرار می‌دهد و طی گفت‌وگو با وی، او را به دلیل اعمال گذشته‌اش، گناهکار قلمداد می‌کند.

در تراژدی آیسخولوس، کلوتایمنسترا در گفت‌وگوی با اورست، علت به تبعید فرستادن او را در امان ماندنش از گزند دشمنان ذکر می‌کند. و در پاسخ به اورست که وی را متهم می‌کند که پسر خود را فروخته و آواره‌اش کرده، چنین پاسخ می‌دهد که او درواقع اورست را به عنوان امانت به دوستی سپرده است. او همچنین خود را در قتل آگاممنون، فقط مجری تقدیر می‌داند. او از بی‌وفایی آگاممنون سخن می‌راند و انگیزه‌ی کشتن او را همین بی‌وفایی می‌داند (آیسخولوس، ۱۳۷۶: ۵۶). او خیانت خود را این‌گونه توجیه می‌کند که هیچ زنی نمی‌تواند بدون مرد زندگی کند. «فرزندم، زن تاب آن را ندارد که بی‌مرد، عمر به سر آرد» (همان، ۵۷) در تراژدی *نیازآوران* آیسخولوس، کلوتایمنسترا، زنی ریاکار است. در نمایشنامه‌ی آیسخولوس، یکی از ویژگی‌های مهم کلوتایمنسترا، زبان‌بازی است. ویژگی‌ای که در هیچ‌کدام از دو نمایشنامه‌ی دیگر وجود ندارد و منحصراً مربوط به شخصیت کلوتایمنسترای پرورده‌ی آیسخولوس است. او در لحظه‌ای که اورست، وی را به دام انداخته و می‌خواهد به قتل برساند، از همین ویژگی منحصربه‌فردش استفاده می‌کند. او در آن لحظه با اورست، از جایگاه کسی که موقعیت اجتماعی برتری نسبت به وی دارد، برخورد نمی‌کند. او از جایگاه مادرانه‌اش وارد می‌شود و می‌کوشد تا عواطف و احساسات اورست را با زبان‌بازی‌اش، برانگیزاند. درواقع تا حدودی هم موفق می‌شود. زیرا اورست در لحظه‌ی قتل، یک آن تردید می‌کند. اگر پولادس، دوست و همراه اورست، فرمان آپولون را، یعنی فرمانی که او را برای گرفتن انتقام روانه‌ی آرگوس کرده، به او یادآوری نمی‌کرد، چه بسا که اورست، از تصمیم قتل مادر منصرف می‌شد.

اما آیگیستوس در هر سه تراژدی، تنها زمانی به روی صحنه می‌آید که موعد مرگش فرارسیده است. در تراژدی *نیازآوران*، او تنها در دو نوبت، رو به همسرایان سخن می‌گوید. او با شنیدن خبر مرگ اورست از سفر بازمی‌گردد و از شنیدن این خبر، با آنکه قلباً راضی و خشنود است، در ظاهر اظهار ناراحتی و اندوه می‌کند. با این‌حال، او بسیار زیرک است

و دوراندیشانه در صحت خبر مرگ اورست، اظهار تردید می‌کند و از همسرایان می‌پرسد: آیا غریبه‌ی حامل خبر مرگ اورست، خود در هنگام مرگ اورست، به نزدش بوده یا نه؟ و گزافه‌گویانه اظهار می‌دارد که اگر خبر دروغین باشد، او قوه‌ی تشخیص آن را دارد.

در تراژدی سوفوکل، کلوتایمنسترا تنها با الکترا و همچنین مربی پیر اورست یعنی قاصد مرگ دروغین اورست، گفت‌وگو دارد. او در گفت‌وگو با الکترا، بسیار تندخو و بی‌رحم سخن می‌گوید و علت تندخویی‌اش را کژخلقی الکترا عنوان می‌کند. الکترا در این تراژدی، سر به عصیان و بدرفتاری گذاشته است. در اعمال و گفتارش جز اندوه و غم دیده نمی‌شود و با آیگیستوس و مادر خود، جز با بدزبانی، درشت‌گویی و کنایه سخن نمی‌گوید. کلوتایمنسترا در مقابل این بدرفتاری، با او همچون اسیران رفتار می‌کند و دلیل دور کردن الکترا از انظار را توسط آیگیستوس، حفظ حرمت خانواده ذکر می‌کند. او الکترا را تهدید می‌کند که اگر در رفتارش تجدید نظر نکند، او را به عنوان اسیر به جایی بسیار دور خواهد فرستاد، تا از یک‌سو، این عقوبتی برای بدرفتاری او باشد و از سوی دیگر خود و آیگیستوس از شر زخم زبان‌ها و تندخویی‌های الکترا خلاص شوند.

کلوتایمنسترا در نمایشنامه‌ی سوفوکل، عدالت و انصاف را شریک خودش در قتل آگاممنون می‌داند (سوفوکل، ۱۳۶۶: ۱۷۵) و در مقابل درشتگویی‌های الکترا که او را متهم می‌کند که به سبب غلبه‌ی شهوت و فریب آیگیستوس، دست به قتل زده، انگیزه‌ی اصلی‌اش را در کشتن آگاممنون، مرگ دخترش ایفی‌ژنی اعلام می‌کند. او خطاب به الکترا که سعی دارد رفتار آگاممنون را در کشتن ایفی‌ژنی توجیه کند، با لحنی طعنه‌آمیز چنین می‌گوید که نه به خاطر یونان یا خانواده‌اش، «آگاممنون، دخترش را فقط به این خاطر به قتل رساند که مردی، یعنی منلائوس، برادر آگاممنون، نتوانست، آشیانه‌اش را حفظ کند» (همان، ۱۷۵). البته برای درک بهتر و بیشتر این کنایه‌ی کلوتایمنسترا، باید دانست که در نسب‌نامه‌ی اسطوره‌ای خاندان آنان، او خواهر هلن است و جنگ تروا به رهبری آگاممنون، به دلیل ربوده شدن هلن، همسر منلائوس توسط پاریس، پسر پادشاه تروا آغاز شد. از این‌رو، اظهار می‌دارد که از کشتن آگاممنون اصلاً پشیمان نیست. گفت‌وگوی بعدی او با مربی است که خبر دروغین مرگ اورست را به کاخ آورده. او ابتدا از شنیدن خبر مرگ اورست، ابراز ناراحتی می‌کند، ولی پس از اطمینان یافتن از اینکه دیگر از انتقام اورست در امان است و اینکه به تبع آن، قرار است از این پس، از درشت‌گویی‌های الکترا نیز رهایی یابد، ابراز خشنودی می‌نماید. او مرگ اورست را نتیجه‌ی عدالت و داوری الهه‌ی انتقام می‌داند و به مربی، برای آوردن خبر مسرت‌بخش مرگ اورست، نوید مژدگانی می‌دهد.

در تراژدی سوفوکل، آیگیستوس، با شنیدن خبر مرگ اورست، به روی صحنه می‌آید و با الکترا و اورست (البته بدون آنکه او را بشناسد)، گفت‌وگو می‌کند. او از الکترا در مورد صحت خبر، پرس جو می‌کند. او همچون شخصیت آیگیستوس تراژدی *نیازآوران*، دچار شک و تردید نیست و پس از اطمینان یافتن از درستی خبر، علناً و جلوی چشم همگان، اظهار شادمانی می‌کند.

در تراژدی اوریپید، کلوتایمنسترا سوار گردونه‌ای باشکوه، درحالی‌که خدمه‌ای مرکب از زنان اسیر تروایی دورتادورش را گرفته‌اند، وارد صحنه می‌شود و به‌تنهایی با الکترا گفت‌وگو می‌کند. او زنان تروایی همراه خود را پاداشی در برابر مرگ ایفی‌ژنی قلمداد می‌کند. سپس به توصیف مرگ ایفی‌ژنی می‌پردازد و علت مرگ او را علاقه‌ی آگاممنون به برادرش منلائوس و همچنین هلن می‌داند. آنگاه از بی‌وفایی آگاممنون شکوه سر می‌دهد و انگیزه‌ی اصلی قتل

آگاممنون را خیانت وی و همچنین فریب و درغگویی او ذکر می‌کند که ایفی‌ژنی را به بهانه‌ی پیوند زناشویی با آشیل (پهلوان روئین‌تن یونانی) به قربانگاه برد (اوریپید، ۱۳۹۴: ۵۷). او توجیه بی‌وفایی خودش را تابع بی‌وفایی آگاممنون می‌داند. او با صراحت، در پاسخ به الکترا که وی را متهم به هرزگی می‌کند، در واکنشی شگفت‌انگیز، انگشت اتهامش را رو به جامعه می‌گیرد و جامعه را به خاطر تبعیضی که نسبت به زنان در قیاس با مردان می‌گذارد، نکوهش می‌کند: «آنگاه که شویی از این شاخ به آن شاخ می‌پرد و بسترش را فراموش می‌کند، زن نیز از شویش پیروی می‌کند و یاری دیگر می‌یابد. سپس مردم یکسره از کردار ما زنان برآشفته می‌شوند، اما در کار شوهران که به راستی باید پاسخگو باشند، خطایی نمی‌بینند» (همان، ۵۶).

در هیچ‌کدام از دو تراژدی دیگر، از ظاهر کلوتایمنسترا سخنی به میان نمی‌آید. اما در تراژدی اوریپید، از زبان الکترا در گفت‌وگو با مادرش، در مورد ظاهر کلوتایمنسترا اطلاعاتی به دست می‌آید. الکترا زیبایی مادرش را می‌ستاید. «آن گاه که همسرت به‌تازگی خانه را ترک کرده‌بود، تو پیشاپیش در برابر آینه گیسوان زرینت را می‌آراستی» (همان، ۵۷). اما در این ستودن، سرزنشی نیز هست. این مدحی شبیه ذم است. الکترا او را زنی بدکردار می‌داند: «هر زنی که در دوری شویش پروای زیبایی خود داشته‌باشد، از جمله‌ی بدکاران به شمار می‌آید» (همان، ۵۷). و نیز می‌افزاید که «چنین زنی، نیازی نیست که چهره‌ی خود را گلگون کند، مگر آنکه در پی پلیدی باشد» (همان، ۵۷). در این سخنان، علاوه بر اینکه از احوال و عادات زنانی که همسرانشان به جنگ رفته‌اند، اطلاعاتی داده می‌شود، اطلاعاتی نیز درباره‌ی رفتار سختگیرانه‌ای که در جامعه‌ی آن روز آتن نسبت به زنان اعمال می‌شده، ارائه می‌گردد و همچنین، نیت و خواست قلبی کلوتایمنسترا نیز فاش می‌گردد. الکترا با سخنانی توام با شماتت می‌گوید که «تو تنها زن یونان بودی که از پیروزی ترواییها دلشاد و از شکست آنان غمگین و پریشان می‌شدی. تو خواهان بازگشت آگاممنون از تروا نبودی» (همان، ۵۷). کلوتایمنسترا سپس در ادامه، دلیل رفتار بد آیگیستوس با الکترا را صرفاً بدرفتاری خود الکترا عنوان می‌کند و اظهار می‌دارد که از بازگشت اورست و انتقام او هراسان است.

در نمایشنامه‌ی اوریپید، آیگیستوس اصلاً حضوری روی صحنه ندارد و هیچ گفت‌وگو و کنشی از جانب او مشاهده نمی‌گردد.

گفت‌وگوی ضدقهرمانان در سه تراژدی الکترا، به صورت زیر قابل طبقه‌بندی است:

الف: گفت‌وگوی ضدقهرمانان با اورست

ب: گفت‌وگوی ضدقهرمانان با الکترا

ج: گفت‌وگوی ضدقهرمانان با همسرایان. (البته در تراژدی سوفوکل، گفت‌وگوی کلوتایمنسترا، به جای همسرایان، با مربی اورست انجام می‌پذیرد.)

د: گفت‌وگوی ضدقهرمانان با خدایان که تنها در تراژدی سوفوکل و اوریپید به صورت دعا و نیایش جلوه‌گر می‌شود.

انواع گفتار و گفت‌وگو را در این سه تراژدی، می‌توان در جدول زیر دسته‌بندی کرد:

جدول شماره‌ی ۱

دیالوگ ضدقهرمانان در سه تراژدی	
آیسخولوس	**گفت‌وگوی کلوتایمنسترا با اورست:** الف: توجیه علت به تبعید فرستادن اورست و تلاش برای تبرئه کردن خودش. ب: مقصر دانستن آگاممنون و توضیح درباره‌ی علت قتل او. ج: توضیح در مورد اینکه کشته شدن آگاممنون نتیجه‌ی عدالت الهی بوده. د: توضیح درباره‌ی علت خیانت به آگاممنون و ازدواج با آیگیستوس. ه: اظهار غم و اندوه از شنیدن خبر مرگ اورست. و: تلاش برای فریفتن اورست و رهایی از چنگال انتقام او. **گفت‌وگوی آیگیستوس با همسرایان:** الف: اظهار غم و اندوه از شنیدن خبر مرگ اورست. ب: اظهار شک و تردید به درستی خبر مرگ اورست و تلاش برای دریافت صحت خبر مرگ اورست.
سوفوکل	**گفت‌وگوی کلوتایمنسترا با الکترا:** الف: توضیح درباره‌ی علت بدرفتاری با الکترا. ب: تهدید الکترا به کیفر و فرستادن او به تبعید. ج: گفت‌وگو با الکترا درباره‌ی علت قتل آگاممنون. د: توضیح در مورد اینکه کشته شدن آگاممنون نتیجه‌ی عدالت الهی بوده. ه: تلاش برای ایجاد ترحم و منصرف کردن اورست از به قتل رساندن او. **گفتار کلوتایمنسترا هنگام دعا به درگاه آپولون:** الف: درخواست از آپولون که تعبیر خواب او را نیک گرداند. ب: شر دشمنان را از او و دوستانش دور نماید و دوستانش را در آسایش نگه دارد. ج: به او عمری طولانی عطا کند. **گفت‌وگوی کلوتایمنسترا با مربی اورست:** الف: ابتدا اظهار غم و اندوه از شنیدن خبر مرگ اورست. ب: سپس اظهار شادی از شنیدن خبر مرگ اورست. ج: دانستن مرگ اورست در نتیجه‌ی عدالت خدایان. د: دادن نوید مژدگانی به مربی. **گفت‌وگوی آیگیستوس با الکترا:** الف: تلاش برای دریافت صحت خبر مرگ اورست. ب: اظهار شادی از شنیدن خبر مرگ اورست و پیروزی بر دشمنانش. **گفت‌وگوی آیگیستوس با اورست:** الف: مرگ اورست را در نتیجه‌ی عدالت « نمسیس» (الهه‌ی داوری و انتقام) می‌داند. ب: تلاش برای فریفتن اورست و رهایی از چنگال انتقام او.
اوریپید	**گفت‌وگوی کلوتایمنسترا با الکترا:** الف: توضیح در مورد اینکه کنیزان ترواییِ پاداشی برای مرگ ایفی‌ژنی هستند. ب: مقصر دانستن آگاممنون و توجیه علت قتل او. ج: توضیح درباره‌ی علت خیانت به آگاممنون و ازدواج با آیگیستوس. د: توضیح درباره‌ی علت بدرفتاری با الکترا. ه: اظهار هراس و ترس از بازگشت اورست و انتقام او. و: سکوت کلوتایمنسترا در برابر اشاره‌ی الکترا در مورد ظاهرش. ز: پاسخ به کنایه‌ی الکترا در مورد مکنونات قلبی او و شادمانی او از رفتن آگاممنون به جنگ. **گفت‌وگوی آیگیستوس با خدایان و نیز اورست:** این گفت‌وگو به صورت توصیف از زبان پیک، روی صحنه تعریف می‌گردد و البته توصیف، در زمره‌ی شیوه‌ی شخصیت‌پردازی مستقیم است. آیگیستوس شخصاً هیچ دیالوگی بر روی صحنه ندارد. آیگیستوس چشم به راه تولد نوزادی دهقان‌زاده و پست از جانب الکتراست و از پریان، یاری می‌طلبد که زادروز تولد فرزند الکترا را بر او هویدا سازند. او سپس همچنین از اورست (که او را رهگذری غریبه می‌پندارد)، می‌خواهد تا در مناسک قربانی شرکت کند.

۶ـ کنش

کنش نمایشی، هر نوع کرداری است که از شخصیت سر می‌زند و باعث بروز واکنش‌هایی می‌شود که روند نمایش و خط سیر پیرنگ داستان نمایشی را دگرگون می‌سازد. کنش شخصیت، ارتباط مستقیم با انگیزه‌ها، امیال، جایگاه فردی و اجتماعی شخصیت و خصایل جسمانی و ویژگی‌های رفتاری او دارد. کنش در تراژدی‌های یونان باستان، ریشه در خاستگاه اساطیری شخصیت‌ها دارد و تا حدودی وابسته به رویدادهایی است که در پیشینه‌ی این شخصیت‌های اساطیری یافت می‌شود.

همان‌گونه که پیشتر نیز گفته شد، کنش شخصیت‌ها در هر سه تراژدی *الکترا*، بر شالوده و بنیاد حوادثی استوار است که در «پیش‌داستان» شکل‌گرفته و ارتباط تنگاتنگی با قتل آگاممنون دارد. به معنایی دیگر کنش‌های شکل‌دهنده‌ی پی‌رنگ اصلی این تراژدی‌ها را می‌توان به عنوان واکنشی به کنش‌های اولیه‌ی کلوتایمنسترا و آیگیستوس در به قتل رساندن آگاممنون ارزیابی‌کرد.

در تراژدی *نیازآوران*، نوشته‌ی آیسخولوس، کنش کلوتایمنسترا از زمانی آغاز می‌گردد که اورست در هویتی پنهانی، خبر دروغین مرگ خودش را به اهالی قصر اعلام می‌دارد. کلوتایمنسترا از کاخ بیرون می‌آید و اورست را درحالی‌که هویت واقعی وی را به درستی نمی‌داند و او را فقط به عنوان کسی که حامل خبر مرگ پسرش بوده می‌شناسد، به درون کاخ فرا می‌خواند و این غریبه را به گرمابه‌ای گرم و نشستن با هم‌نشینی مهربان دعوت می‌کند و هنگامی که خبر مرگ اورست را می‌شنود، با آنکه از شنیدن خبر مرگ اورست قلباً شادمان می‌گردد، اما در ظاهر ابراز ناراحتی می‌کند. سپس مویه سر می‌دهد و شیون و زاری می‌کند. کنش بعدی وی، زمانی است که خبر به قتل رسیدن آیگیستوس را می‌شنود. او تبر طلب می‌کند تا به اورست حمله ببرد. همان تبری که با آن آگاممنون را به قتل رسانده، اگرچه هیچ‌وقت از آن استفاده نمی‌کند. سپس با دیدن جسد آیگیستوس به زاری می‌پردازد. او به غیر از این، کنش دیگری بر روی صحنه ندارد. باید اشاره کرد که در تراژدی آیسخولوس، آیگیستوس هیچ کنشی بر روی صحنه ندارد.

کنش کلوتایمنسترا در تراژدی سوفوکل، با انجام مراسم پیشکش آغاز می‌گردد. او سبد میوه‌ای نثار الهه‌ی آفتاب می‌کند تا از وحشتی که بر اثر دیدن خواب بر او مستولی شده، رهایی یابد و از آپولو می‌خواهد که خواب او را به خیر تعبیر نماید، دشمنانش را نابود کند و دوستانش را در آسایش نگه دارد. در این نمایشنامه، او در کنش بعدی خود، همانند تراژدی آیسخولوس، مربی اورست را که خبر (دورغین) مرگ اورست را برای اهالی کاخ آورده، به درون کاخ دعوت می‌کند. در پایان تراژدی نیز، صدای کمک طلبیدن و همچنین طلب عفو او در برابر اورست از درون کاخ شنیده می‌شود. فقط در تراژدی سوفوکل، ابتدا کلوتایمنسترا به قتل می‌رسد درحالی‌که در دو تراژدی دیگر، کسی که اول کشته می‌شود، آیگیستوس است.

کنش‌های آیگیستوس در تراژدی سوفوکل، در گفت‌وگو با اورست نمایان می‌گردد. او به درون کاخ می‌رود. پیلادس و اورست درحالی‌که بالای جنازه‌ی کلوتایمنسترا ایستاده‌اند، پدیدار می‌شوند. آیگیستوس، به گمان اینکه جسدی که پارچه بر رویش قرار دارد، متعلق به اورست است، از اورست می‌خواهد تا پارچه را از روی صورت فرد مرده کنار بزند، اما اورست به آیگیستوس می‌گوید که خویشاوند متوفی، خودش باید پارچه را از روی صورتش کنار بزند و مراسم وداع را به جای آورد. آیگیستوس پارچه را کنار می‌زند و ناگهان با دیدن جسد کلوتایمنسترا به همه چیز پی می‌برد. او برای یافتن راهی که خودش را از چنگال اورست

رها کند، به حیله و فریب متوسل می‌شود. از اورست زمان می‌طلبد و از او می‌خواهد که او را در بیرون کاخ و در روشنایی روز به قتل برساند و چون اورست با خواسته‌ی او موافقت نمی‌کند، از وی می‌خواهد که اول اورست، وارد اتاق شود. ولی در نهایت، حیله‌های او بی‌نتیجه می‌ماند و سرانجام به دست اورست کشته می‌شود.

در تراژدی اوریپید، کنش‌های کلوتایمنسترا، کنش‌هایی انسانی‌تر است و با شخصیت مادرانه‌ی او نزدیکی بیشتری دارد. با آنکه الکترا بیان می‌کند که مادرش با آوردن فرزندان جدید از آیگیستوس، فرزندان پیشین خود را به فراموشی سپرده، اما کلوتایمنسترا همچنان با او مهربان است. او درواقع به دلیل درخواست فریبکارانه‌ی الکترا برای غسل دادن کودک دروغینش به کومه‌ی او آمده. کلوتایمنسترا حاضر می‌شود برای کودک ده روزه‌ی الکترا به درگاه خدایان قربانی کند. او از برخورد بدی که در گذشته با الکترا داشته متأسف است. از دیدن سر و روی رقت‌انگیز الکترا اظهار ناراحتی می‌کند و حتی از او پوزش می‌طلبد. «وای بر من! من از دسیسه‌هایی که برای تو چیده‌ام، پشیمانم. من بودم که شویم را برانگیختم تا بیش از اندازه بر تو خشم بگیرد» (اوریپید، ۱۳۹۴: ۵۹). پوزش و طلب عفو، چیزی است که نه در نمایشنامه‌ی آیسخولوس و نه در نمایشنامه‌ی سوفوکل، مطلقاً دیده نمی‌شود. دلیل این امر، آن است که نگاه اوریپید به شخصیت‌ها، نگاهی واقعگرایانه‌تر و توأم با نگرش به ابعاد روحی و روانی آنهاست. کلوتایمنسترا در این تراژدی، همچون کلوتایمنسترای سوفوکل و آیسخولوس، موجودی تک‌بعدی، شرور و هیولاوش نیست. او انسانی است با وجوه گوناگون انسانی؛ او در آن واحد هم مادر است، هم ملکه و هم همسر. به همین دلیل است که اعلام می‌کند باید پس از انجام مراسم قربانی برای کودک الکترا، به نزد آیگیستوس برود که قصد دارد به درگاه خدایان مراسمی برپا دارد. آیگیستوس که چشم به راه تولد نوزادی دهقان‌زاده و پست از جانب الکترا بوده‌است، با انجام عمل قربانی از پریان، یاری می‌طلبد که زادروز تولد فرزند الکترا را بر او هویدا سازند.

در پایان تراژدی، صدای التماس‌های مادر خطاب به اورست و طلب عفو از او از داخل کومه شنیده می‌شود. آیگیستوس در تراژدی اوریپید بر صحنه حضور نمی‌یابد و کنشی را به انجام نمی‌رساند.

کنش در این سه تراژدی به دو صورت قابل طبقه‌بندی است:

الف: به صورت ارادی و خودخواسته.

ب: بنا به درخواست و پاسخ به اراده‌ی دیگران.

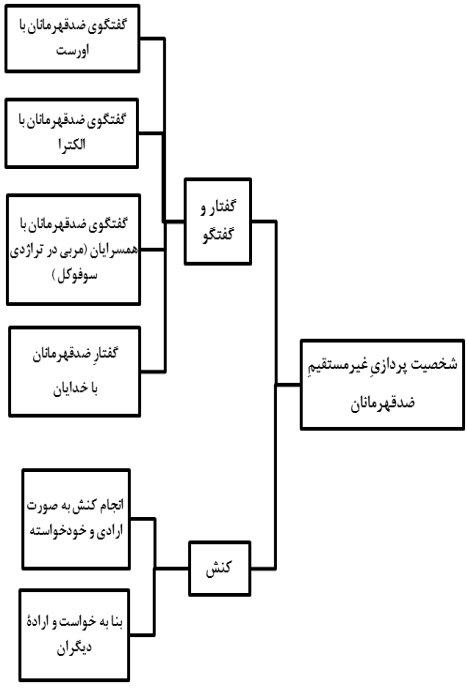
کنش و واکنش ضدقهرمانان در سه تراژدی الکترا، در جدول زیر دسته‌بندی شده‌است:

جدول شماره‌ی ۲

کنش و واکنش ضدقهرمانان در سه تراژدی	
آیسخولوس	**کنش‌های کلوتایمنسترا:** **۱ـ کنش اولیه‌ی او را باید به عنوان واکنشی به آوردن خبر مرگ دروغین اورست دانست.** ـ از کاخ بیرون می‌آید تا به حقیقت خبر مرگ اورست پی ببرد. **۲ـ کنش‌های دیگر او کنشی خودخواسته و ارادی است.** الف: اورست را (بی‌آنکه بشناسد) به کاخ دعوت می‌کند و به او پیشنهاد پذیرایی شایانی می‌دهد. ب: با شنیدن خبر مرگ اورست به دروغ، به گریه و زاری می‌پردازد. ج: برای به قتل رساندن قاتل آیگیستوس، تبر طلب می‌کند. د: با دیدن جسد آیگیستوس، زاری می‌کند. **کنش‌های آیگیستوس:** او هیچ کنش مشخصی ندارد. تنها چند دیالوگ کوتاه خطاب به همسرایان دارد که در بخش گفت‌وگو در مورد آن توضیح داده شد. علاوه بر آن، آیسخولوس از نحوه‌ی کشته شدن او نیز هیچ اطلاعی نمی‌دهد.
سوفوکل	**کنش‌های کلوتایمنسترا:** **۱ـ اکثر کنش‌های اولیه‌ی او ارادی و خودخواسته‌اند.** الف: انجام مراسم پیشکش و نثار سبد میوه به درگاه الهه‌ی آفتاب برای دفع شر و نحوست خوابی که دیده. ب: دعوت از مربی (که قاصد خبر مرگ دروغین اورست است) به درون کاخ. **۲ـ کنش‌های بعدی او واکنش‌هایی به خواست و کنش اورست در هنگام به قتل رساندن اویند.** الف: درخواست کمک از دیگران به هنگام مرگ. ب: طلب عفو از اورست و درخواست اینکه او را نکشد. **کنش‌های آیگیستوس:** **۱ـ کنش‌های ارادی او به شرح زیرند:** الف: خواهان حضور کلوتایمنسترا بر سر جنازه‌ی اورست می‌شود. ب: از اورست (بی‌آنکه او را بشناسد) می‌خواهد تا پارچه را از روی جنازه‌ی دروغین کنار بزند. ج: با امتناع اورست، خودش پارچه را از روی جسد کلوتایمنسترا کنار می‌زند. **۲ـ کنش‌های بعدی او را باید در جهت فریفتن اورست و رهایی از چنگ انتقام او دانست. درواقع کنش‌های او، واکنشی به خواست، اراده و کنش اورست در هنگام کشتن او تلقی می‌گردند.** الف: از اورست زمان می‌طلبد. ب: از اورست درخواست می‌کند که او را در روشنایی روز و در بیرون کاخ به قتل برساند. ج: از اورست می‌خواهد تا اول او به درون قصر برود و خودش پشت سر او وارد شود. (البته اورست هیچ‌کدام از درخواست‌هایش را نمی‌پذیرد.)

اورپید	**کنش‌های کلوتایمنسترا:** **۱ـ اکثر کنش‌های او به عنوان واکنش و پاسخی در جهت انجام خواسته‌ی قهرمانان صورت می‌پذیرد.** الف: به درخواست الکترا به کومه‌ی او آمده. ب: به درخواست الکترا حاضر می‌شود تا برای کودک (دروغین) الکترا مراسم قربانی را بجا بیاورد. ج: در پایان تراژدی نیز به هنگام مرگ، از اورست طلب بخشش می‌کند و از او می‌خواهد که او را به قتل نرساند. **۲ـ کنش‌های دیگر او کنش‌هایی ارادی و خودخواسته‌اند.** الف: اظهار پشیمانی از دیدن سر و روی پریشان الکترا. ب:پوزش طلبیدن از الکترا به خاطر رفتار بدی که با او داشته. **کنش‌های آیگیستوس:** کنش‌های او در پیش‌داستان و نیز از زبان شخصیت‌های دیگر، توصیف می‌گردد. همان‌گونه که قبلاً نیز گفته شد، توصیف، یکی از شیوه‌های شخصیت‌پردازی مستقیم است. با این حال، عمده‌ی کنش‌های او ارادی و کنش‌هایی خودخواسته هستند. او حتی اورست را به کاخ خویش دعوت می‌کند و با دادن خنجر به دست او، زمینه‌ی مرگ خویش را توسط اورست فراهم می‌کند.

براساس مباحث گفته‌شده، آشکار می‌گردد که شخصیت‌پردازی ضدقهرمانان، از دو طریق کنش و دیالوگ انجام می‌پذیرد و نه از طریق شخصیت‌پردازی مستقیم. در نمودار زیر، روش‌های منحصربه‌فرد شخصیت‌پردازی ضدقهرمانان در این سه تراژدی آورده شده‌است:



نمودار شماره‌ی ۱

نتیجه‌گیری

در این مقاله، با تمرکز بر شخصیت ضدقهرمان در اسطوره‌ی یونانی الکترا، سه تراژدی کهن یونان که توسط تراژدی‌نویسان نامدار یونان باستان با استناد به روایت اسطوره‌ای الکترا، نوشته شده‌است، با بهره‌گیری از الگوی شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، مورد بررسی قرارگرفته‌است. نگارنده در منابع فارسی فقط در کتاب *درباره‌ی اورستیا* نوشته‌ی سیمون گلدهیل، چند پاراگراف کوتاه در مقایسه‌ی این سه تراژدی یافت. اما این کتاب منحصراً درباره‌ی تریلوژی *اورستیا*، اثر آیسخولوس نوشته شده‌است و مقایسه‌های محدود و بسیار کوتاه اثر آیسخولوس با آثار سوفوکل و اوریپید در این کتاب (در کمتر از یک صفحه)، صرفاً بر محور قیاس میان روایت دراماتیک این سه تراژدی صورت پذیرفته است. در میان پژوهش‌های انتشاریافته به زبان انگلیسی، نگارنده به هیچ پژوهش مستقلی با محوریت مقایسه‌ی ضدقهرمانان در این سه تراژدی، برنخورده است. و از این حیث، یافته‌های این پژوهش در نوع خود، نوین و ابداعی است.

براساس پرسش‌هایی که مطرح شد و بحث‌هایی که ارائه گردید، مشاهده می‌گردد که هر یک از این سه تراژدی‌نویس یونانی در رویکرد به پرداخت شخصیت ضدقهرمانان، از شیوه‌های متفاوتی بهره برده‌اند. آنها بی‌گمان اهمیت چشمگیری برای روایت اسطوره‌ای انتقام در داستان الکترا قائل بوده‌اند و هر سه براساس بازآفرینی روایت انتقام، دست به نوشتن تراژدی زده‌اند. آیسخولوس، شخصیت ضد قهرمان را با در نظر گرفتن مناسبات سیاسی در عهد نوشته شدن این تراژدی در آتن، خلق کرده‌است. درواقع بازآفرینی این اسطوره در قالب تراژدی، برای آیسخولوس فرصتی پدید آورده تا بازتاب شرارت را در نظام حاکم سیاسی، به چالش بکشد. اما از سوی دیگر، سوفوکل، شخصیت ضدقهرمان را با دیدگاهی مطلق‌گرایانه، به صورت تک‌بعدی بازآفرینی کرده. بنابراین، در روایت سوفوکل نمی‌توان رویکردهای روان‌شناسانه را در تحلیل شخصیت مشاهده کرد. در اثر او، چالش قهرمان و ضدقهرمان، گویی همچون تقدیری از پیش تعیین‌شده، توصیف گشته است که فقط با وقوع قتل، باید به نقطه‌ی عطف برسد و نه با هیچ واکنش احساسی و بشری. اما اوریپید، در قیاس با آیسخولوس و سوفوکل، روایت پیچیده‌تر و در عین حال، شخصی‌تری را به نمایش می‌گذارد. او مرز قهرمان و ضدقهرمان را تا حدی از میان برمی‌دارد. سوفوکل قضاوتی درباره‌ی قهرمان صورت نمی‌دهد و او را در چهارچوب ضرورت انتقام‌گیری توصیف می‌کند، اما اوریپید در لحظه‌ی انتقام، ما را با این پرسش‌ها مواجه می‌سازد که: قهرمان یا ضدقهرمان؛ کدام‌یک برحقند؟ کدام یک مستحق زیستن بوده‌اند؟ او فاصله‌ی اخلاقی قهرمانان و ضد قهرمانان را آن‌چنان کم کرده‌است که ما را به همدردی با قهرمان برنمی‌انگیزد. در میان این سه تراژدی‌نویس، اوریپید بیش از دو نمایشنامه‌نویس دیگر، در پیرنگ اصلی روایت، تغییراتی واردکرده‌است. درحالی‌که دو تراژدی‌نویس دیگر، بسیار بیشتر به روایت اصلی اسطوره، پایبند بوده‌اند و این از شباهت‌های بسیاری که در پی‌رنگ نمایشنامه‌های آن دو، یعنی نیازآوران و الکترا دیده می‌شود، قابل دریافت است. بررسی تفاوت‌های شخصیت‌پردازی ضدقهرمانان در این تراژدی‌ها، راهگشای درک تفکر هریک از این نمایشنامه‌نویسان و معرف چگونگی شیوه‌ی روایت‌پردازی آنان است. ضدقهرمانان اصلی این تراژدی‌ها، یعنی کلوتایمنسترا و آیگیستوس، علاوه بر شباهت‌های بی‌شماری که در هر سه تراژدی با یکدیگر دارند، در هر اثر، دارای ویژگی‌های مشخص و متمایزی هستند که در جدول‌هایی که توسط نگارنده تنظیم شده، سخنان و کنش‌های آنان، مستقلاً طبقه‌بندی شده‌است.

براساس طبقه‌بندی‌های صورت‌گرفته در این جدول‌ها و با توجه به الگوی شخصیت‌پردازی ارائه شده در این مقاله، آشکار می‌گردد که:

اولاً: برخلاف غالب تراژدی‌های یونانی که در آنها شخصیت‌های نمایشی مستقیماً در پرولوگ و یا توسط همسرایان و یا توصیف شخصیت‌های گذرا بر صحنه معرفی‌می‌گردند، ویژگی‌های شخصیت‌های این سه تراژدی، به صورت **غیرمستقیم** برای مخاطبان نمایش آشکار می‌گردد. البته اوریپید در توصیف شخصیت آیگیستوس، تا حدی از این قاعده مستثناست زیرا همان‌گونه که در جدول‌ها آمده است، شخصیت آیگیستوس در نمایشنامه‌ی او، تماماً از طریق توصیف و به شیوه‌ای مستقیم بر روی صحنه معرفی می‌گردد و عملاً حضور، کنش و دیالوگی بر روی صحنه ندارد.

در شیوه‌ی غیرمستقیم، عناصری چون بیان اندیشه‌ها، گفتار، دیالوگ، کنش و حتی توصیف شکل ظاهری شخصیت‌ها، خصوصیات هر یک از آنها و انگیزه‌های مخوف آنان را به مخاطب می‌شناساند. در طبقه‌بندی سخنان ضدقهرمانان به این نتیجه می‌رسیم که آنها با وجود شرارتشان، با خدایان گفت‌وگو می‌کنند؛ بخصوص در دو تراژدی سوفوکل و اوریپید. گویا آنان، خود را در انجام اعمال شرارت‌بارشان محق می‌دانند. همچنین آیگیستوس به عنوان شریرترین فرد، در این سه تراژدی، حضور اندکی دارد. با اینکه او در تراژدی اوریپید، مسئول اکثر اعمال ننگین شناخته می‌شود، اما بر روی صحنه اصلاً حضور نمی‌یابد و در دو تراژدی دیگر نیز حضور او بسیار کوتاه مدت است. در عوض کلوتایمنسترا، در هر سه تراژدی حضور موثرتری دارد و به خصوص در تراژدی سوفوکل، حضور او بسیار قوی است. علاوه بر این، در هر سه تراژدی، ضدقهرمانان، بیشتر سخن می‌گویند تا اینکه دست به عمل بزنند.

ثانیاً: همانند اغلب تراژدی‌های یونانی همچون پرومته در زنجیر، اودیپوس شهریار و یا مده‌آ، کنش شخصیت‌ها و بویژه ضدقهرمانان، بر بنیاد حوادثی استوار است که در پیش‌داستان شکل‌گرفته‌است. گذشته از این، عمل دراماتیک ضدقهرمانان، نقش غیرمستقیمی در شخصیت‌پردازی آنان ایفا می‌کند. انواع کنش آنان در تعامل با شخصیت‌های دیگر، آنها را با نهایت جزئیات به تماشاگر می‌شناساند. در جدول مربوط به کنش‌های آنان، همانند جدول گفتارها، مشاهده می‌کنیم که بیشترین کنش‌ها مربوط به تراژدی الکترای سوفوکل هستند و علاوه بر این، در طبقه‌بندی کنش‌ها، آشکار می‌گردد که کلوتایمنسترا در تراژدی‌های آیسخولوس و اوریپید، واکنش‌گر است، یعنی درواقع وادار به انجام کنش می‌گردد، درحالی‌که در نمایشنامه‌ی سوفوکل او را بیشتر کنش‌گر می‌بینیم. آیگیستوس در تراژدی سوفوکل نیز حضور و کنش بیشتری بر روی صحنه دارد. او در تراژدی آیسخولوس، هیچ کنشی انجام نمی‌دهد، و در تراژدی اوریپید نیز اصلاً بر روی صحنه حضور ندارد، با این‌حال از توصیقاتی که در مورد وی از زبان شخصیت‌های دیگر شنیده می‌شود، آشکار می‌گردد که او در تراژدی اوریپید، تماماً کنش‌گر است. او هیچ واکنشی را در پاسخ به درخواست شخصیت‌های دیگر انجام نمی‌دهد و حتی خود با اعمالش زمینه‌ساز مرگ خویش می‌گردد.

از تلفیق جدول ۱ و ۲، به عنوان نتیجه‌گیری از تجمیع روش‌های شخصیت‌پردازی ضدقهرمانان در سه تراژدی الکترا، جدول زیر ارائه می‌گردد که به گونه‌ای ابداعی، ما را به شناخت عمیق‌تری از ویژگی‌های ضدقهرمانان در شیوه‌ی شخصیت‌پردازی غیرمستقیم رهنمون می‌گردد.

مقایسه‌ی شخصیت‌پردازی ضدقهرمانان در سه تراژدی الکترا

جدول شماره‌ی ۳

شخصیت‌پردازی کلوتایمنسترا و آیگیستوس در سه تراژدی الکترا	
آیسخولوس	**کلوتایمنسترا:** او با قاطعیت و جدیت بر ضد آگاممنون سخن می‌گوید و فریبکارانه بر مرگ اورست سوگواری می‌کند. اما از مرگ آیگیستوس به فغان درمی‌آید. او بسیار فریبکار است و با نیرنگ و حیله‌گری می‌کوشد تا اورست را از گرفتن انتقام منصرف کند. **آیگیستوس:** او فریبکار و شکاک است. فریبکارانه در مرگ اورست اظهار ناراحتی می‌کند و در عین حال با زیرکی اندکی که دارد خبر مرگ اورست را با دیده‌ی تردید و دودلی می‌نگرد. با این‌حال به سادگی به دام اورست می‌افتد و به قتل می‌رسد. گرچه نحوه‌ی به قتل رسیدنش در تراژدی مشخص نمی‌شود.
سوفوکل	**کلوتایمنسترا:** در تراژدی سوفوکل او شخصی کنش‌گر است و ورود او با کنش‌گری ارادی او آغاز می‌گردد. او خوابی دیده و برای دفع آن به هر دری چنگ می‌زند. و این کنش‌گری را تا پایان تراژدی حفظ می‌کند. او حتی در پایان نمایشنامه، از دیگران برای نجات از چنگ اورست، یاری می‌طلبد. **آیگیستوس:** در این تراژدی، آیگیستوس نیز نسبت به تراژدی‌های آیسخولوس و اوریپید، فعال‌تر است، گرچه بیشتر کنش‌های وی در جهت پاسخ به کنش‌های اورست است. با این‌حال او بسیار پر کنش است و برخلاف تراژدی پیشین، با صدای بلند از مرگ اورست اظهار شادمانی می‌کند. او سپس همه‌ی توان خود را به کار می‌بندد تا اورست را بفریبد و خودش را از چنگال انتقام او نجات دهد.
اوریپید	**کلوتایمنسترا:** او از آغاز فریب‌خورده است و با دروغ الکترا مبنی بر زادن کودکی، به کومه‌ی او می‌رود. اما در عین حال رفتار او نسبت به دو تراژدی دیگر در قبال فرزندانش مادرانه‌تر است. از کرده‌ی خویش در مورد الکترا نادم و پشیمان است و در پایان نیز از اورست پوزش می‌طلبد. او شخصیت ضعیف‌تری در قیاس با دو تراژدی دیگر دارد. **آیگیستوس:** در این تراژدی او اصلاً بر روی صحنه حضور نمی‌یابد و کنش و گفتار او فقط به صورت توصیف از زبان شخصیت‌های دیگر، مشخص می‌گردد.

منابع

ـ آیسخولوس. (۱۳۷۶) **اورستیا (تریلوژی)**، عبدالله کوثری، نشر تجربه، تهران
ـ ارسطو. (۱۳۵۷) **فن شعر**، عبدالحسین زرین‌کوب، انتشارات امیرکبیر، تهران
ـ اگری، لاجوس. (۱۳۸۳) **فن نمایشنامه‌نویسی**، مصطفی رحیم‌زاده، پارت، تهران
ـ اوریپید. (۱۳۹۴) **الکترا**، غلامرضا شهبازی، نشر بیدگل، تهران
ـ بیک‌بابای، بهروز. (۱۳۹۶) تحلیل شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان کوتاه دیه اثر عمر سیف‌الدین، **مجله‌ی پژوهش ادبیات معاصر جهان**، پاییز و زمستان، دوره‌ی ۲۲ (شماره‌ی ۲)، صص ۳۶۴ـ۳۵۳
ـ تراویک، باکنر.ب. (۱۳۷۶) **تاریخ ادبیات جهان**، عربعلی رضایی، جلد اول، نشر و پژوهش فرزان‌روز، تهران
ـ دورانت، ویل. (۱۳۶۵) **تاریخ تمدن**، امیرحسین آریانپور و دیگران، جلد دوم، انتشارات انقلاب اسلامی، تهران
ـ دیکسون کندی، مایک. (۱۳۸۵) **دانشنامه‌ی اساطیر یونان و رم**، رقیه بهزادی، انتشارات طهوری، تهران
ـ ذبیح‌نیا عمران، آسیه. (۱۳۸۷) تراژدی فرزندکشی، **مجله‌ی نامه‌ی پارسی**، بهار و تابستان، دوره‌ی ۴۶ و ۴۷، صص ۱۱۳ـ۹۶
ـ رابینوویتز، نانسی سورکین. (۱۳۹۴) **عشق و انتقام خانوادگی در خاندان آترئوس (پسگفتار نمایشنامه‌ی الکترا اثر اوریپید)**، غلامرضا شهبازی، نشر بیدگل، صص ۷۷ـ۶۹، تهران
ـ روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۱) **ادبیات معاصر ایران (نثر)**، نشر روزگار، تهران
ـ زاهدی، فریندخت. (۱۳۷۶) شخصیت‌پردازی در ادبیات نمایشی، **مجله هنر**، زمستان، شماره‌ی ۳۴، صص ۵۲ـ۴۵
ـ سوفوکل. (۱۳۶۶) الکترا (فیلوکتتس، زنان تراخیس و آژاکس)، محمد سعیدی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران
ـ کوپال، عطاالله. (۱۳۷۴) نگاهی به اقتباس داستانی در ادبیات نمایشی، **فصلنامه‌ی رهپویه‌ی هنر** (مجموعه مقالات پژوهشی موسسه آموزش عالی سوره)، دفتر اول، صص ۱۰۹ـ۱۰۱
ـ کوپال، عطاالله. (۱۳۸۳) **سرچشمه‌ی پیدایش کمدی**، نشر قطره، تهران
ـ گریمال، پیر. (۱۳۶۷) **فرهنگ اساطیر یونان و رم**، دکتر احمد بهمنش، انتشارات امیرکبیر، تهران
ـ گلدهیل، سایمون. (۱۳۸۰) **درباره‌ی اورستیا (اثر آیسخولوس)**، رضا علیزاده، نشر مرکز، تهران
ـ میرحسینی، مریم. (۱۳۹۸) کیفیت شخصیت‌پردازی ضدقهرمان در آثار تاریخی بهرام بیضایی با رویکرد به نظریه‌ی کنش آیزر. **پایان‌نامه‌ی دکتری، رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی**، دانشکده‌ی ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج.
ـ نیک‌روز، یوسف؛ احمدیانی، محمدهادی. (۱۳۹۳) شیوه‌های شخصیت‌پردازی در شاهنامه‌ی فردوسی، **پژوهشنامه‌ی ادب حماسی**، پاییز و زمستان، دوره‌ی ۱۰(شماره‌ی ۱۸)، صص ۱۹۱ـ۱۷۳

- Aeschylus. (2003) ***the Oresteia***, Translated by Alan Shapiro, Oxford up, Oxford University Press.

- Reams, J. (2015) ***Characterization in fiction***, Presented to the Honors Committee of Texas State University, In Partial Fulfillment of the Requirements, For Graduation in the Honors College.

- Jones, John. (1962) ***On Aristotle and Greek Tragedy***, Oxford up, Oxford.

- Latif, M. M. (2016) ***An Analysis of Characterizatio of the Main Characters in "the Social Network" Movie Script,*** English Education Department Faculty of Tarbiyah and Teacher Training State Islamic Institute (IAIN) of Tulungagung.

- Markovits, Julia. (2012) ***Saints, Heroes, Sages and Villains***, Springer, 158 (no 2), Pp 289-311.

- Prawiradilaga, R. G., & SS, H. S. S. A. (2017) ***An Analysis of Major Character Characterization in Burgess's A Clockwork Orange,*** Raden Gilang Prawiradilaga, 127010034 (Doctoral dissertation, Sastra Inggris).

- Aeschylus. (2005 reformatted 2014) the Libation Bearers (the Choephoro), Translated by Ian Johnston.

/https://records.viu.ca/~johnstoi/aeschylus/libationbearers.htm

- Euripides. (2006) Electra, Translated by George Theodoridis

http://bacchicstage.wordpress.com/

- Sophocles. (2006) Electra, Translated by George Theodoridis

http://bacchicstage.wordpress.com/

مطالعه‌ی رویکرد انتقادی و اصلاح‌گرایانه‌ی درام گروتسک در نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا» اسلاومیر مروژک

فاطمه (آتوسا) راستی یگانه

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۵/۱۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۸/۰۷

مطالعه‌ی رویکرد انتقادی و اصلاح‌گرایانه‌ی درام گروتسک در نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا» اسلاومیر مروژک

فاطمه (آتوسا) راستی یگانه

کارشناسی ارشد کارگردانی تئاتر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران

چکیده

هنر گروتسک با اعوجاج مضمون، فضاسازی عجیب و غریب، هجو رفتار، هزل ارتباطات فردی و اجتماعی و ریشخند ناهنجاری‌های زندگی مدرن و خلق زشت‌مایه‌های جذاب، به‌راستی به دنبال چیست؟ و چه هدفی را دنبال می‌کند؟ گروتسک ترکیبی از زشت‌نمایه‌های آراسته به جذابیت‌های هنری است که اشکال عجیب و غریب، تمسخرآور، اغراق‌شده و غیرواقع را بازتاب می‌دهد. هدف این زشت‌مایه‌های جذاب چیست؟ می‌خواهد بخنداند، اما کمدی نیست. می‌خواهد مخاطرات دهشتناک زندگی واقعی را بازنمایی کند، اما تراژدی نیست. پس هدف از اعوجاج جهان در ساختار هنر چه می‌تواند باشد؟

برای تحقیق درباره‌ی این مهم، درام *اسلاومیر مروژک* انتخاب شده‌است. مروژک درام‌نویس شاخصی است که مولفه درام گروتسک به گونه‌ای برجسته در بیشتر کارهایش وجود دارند. عجایب‌پردازی، خنده‌آوری خوفناک، ناهماهنگی، اغراق و نابهنجاری و هجو و نقد سیاسی از ویژگی‌های مهم درام مروژک هستند. او در آثارش پس از بیان دیدگاه‌های انتقادی اجتماعی و سیاسی به‌دنبال اصلاح از طریق بازنمایی زشت‌مایه‌های جهان خوفناک و عجیب گروتسکی است. در این مقاله مقصود، مطالعه درباره‌ی هدف گروتسک (درام و تئاتر گروتسک) است. فرضیه‌ی این تحقیق برمبنای مطالعه‌ی اهداف تئاتر گروتسک، این است: «گروتسک تئاتری می‌خواهد که در کنار بزرگنمایی و استهزا زشتی‌ها و کاستی‌ها، بویژه در گستره‌ی جامعه و سیاست، یک ابزار منتقد و اصلاح‌گر باشد».

در درام «بر پهنه‌ی دریا» که به عنوان نمونه موردی برای مطالعه انتخاب شده‌است، مروژک با پنج مولفه مهم: ۱ـ اغراق (شخصیت‌پردازی و رفتار) ۲ـ نمایش زشتی (مناسبات فردی، اجتماعی و سیاسی) ۳ـ تمسخر و استهزا (در گستره‌ی زبانی) ۴ـ عجایب‌پردازی و ناهماهنگی (در حوزه‌ی منطق زمان و مکان) ۵ـ ترس و نابهنجاری: بازتاب بردگی و سلطه (محتوایی) توانسته است ضمن رویکرد انتقادی، امکان اصلاح‌گری فراهم سازد.

بر این اساس این مقاله در تلاش است تا به این پرسش‌های اصلی که درام «بر پهنه‌ی دریا» براساس چه متغییرهایی توانسته یک درام انتقادی و اصلاح‌گر باشد؟ و چگونه می‌توان با به کارگیری مولفه‌های گروتسک در درام، زشتی‌ها و کاستی‌های فردی، اجتماعی و سیاسی را اصلاح کرد؟ و درام مروژک براساس چه ویژگی‌های منحصربه‌فردی می‌تواند به‌عنوان یک درام اصلاح‌گر عمل کند؟ پاسخ بدهد.

در این مسیر، ضمن انتخاب نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا» به‌عنوان نمونه‌ی موردی، بخشی از مبانی تئوری تحقیق برپایه مبانی نظری درام گروتسک بنیان گذاشته‌شده که به طور مشخص مورد مطالعه قرارمی‌گیرد. سپس به رویکرد انتقادی و اصلاح‌گر در درام مروژک پرداخته می‌شود که آثار او را به آثاری اصلاح‌گر، هشداردهنده و منتقد سیاسی و اجتماعی تبدیل کرده‌است. در این مقاله همچنین تلاش خواهد شد به شیوه تطبیقی ـ تحلیلی با استفاده از روش‌های کتاب‌خانه‌ای و منابع موجود به این هدف دست یابیم.

واژگان کلیدی: گروتسک، درام، اصلاح‌گر، تئاتر، *اسلاومیر مروژک*، عجایب‌پردازی

درآمد

گروتسک به‌عنوان یک شیوه‌ی ادبی و هنری با تحریف و تخریب شکل و ساختار از معماری وارد ادبیات داستانی شد و سپس در ادبیات دراماتیک بازتاب یافت. به بیان ساده‌تر این شکل هنری با عجایب‌پردازی، خنده‌آوری خوفناک، ناهماهنگی، اغراق و نابهنجاری، هجو و... تاثیرهای غریب و متناقضی که بر تماشاگر می‌گذارد مجموعه‌ای از زشت‌مایه‌ها را شامل می‌شود که به خاطر عجیب بودن و درعین‌حال خنده‌دار بودنش برای تماشاگر جذاب است. این زشت‌مایه‌های جذاب به واسطه‌ی هدفی پرداخت شده‌اند. هدف از پرداخت این کابوس دهشتناک و کاریکاتورگونه از ماجراها، رویدادها و آدم‌ها، با آنچه در ابزوردهای بعد از جنگ جهانی دوم آفریده شد، متفاوت است. به نظر می‌رسد کارکردی که نویسنده گروتسک به‌دنبال آن‌است باید چیزی شبیه به کاتارسیس باشد. «نویسنده‌ی گروتسک دنیایی پر از آشفتگی، کاریکاتورگونه، عجیب و در عین خنده‌دار بودن، دهشتناک را خلق می‌کند و زشتی‌ها را به‌گونه‌ای اغراق‌آمیز در مقابل‌اش قرارمی‌دهد» (باختین، ۱۳۹۶: ۸۴) تا این زشتی و آشفتگی را از دنیای مخاطب بزداید. گروتسک کاراکترهای عجیب و نابهنجار را با خصایص بزرگنمایی شده می‌سازد و تماشاگرش را از این خصلت‌ها بر حذر می‌دارد. درواقع کاری که این دنیای خنده‌دار خوفناک با تماشاگر می‌کند، بزرگنمایی زشتی برای پرهیز از زشتی است.

این ویژگی در درام اسلاومیر مروژک به عنوان یکی از درام‌نویسان شاخص گروتسک به گونه‌ای آشکار وجود دارد. مروژک آدم‌های آشفته و دربند اسارت نظام سلطه را به‌گونه‌ای سردرگم و آشفته در جهانی اغراق شده به روایت می‌گذارد و تاثیر آن بر مخاطب به‌گونه‌ای است که گویی مدام به او توصیه می‌کند که برای رهایی از این اسارت و بندگی کاری بکند و خودش را از این جهان خوفناک و مسخره نجات بدهد.

پژوهش حاضر براساس همین رویکرد، گروتسک و آثار *اسلاومیر مروژک* را مطالعه می‌کند و فرضیه‌اش این‌است که *اسلاومیر مروژک* با خلق جهان زشت و نابهنجار و خوف‌ناک گروتسکی در آثارش به‌دنبال نوعی نقد و اصلاح اجتماعی و سیاسی است. برای این منظور نخست گروتسک و مولفه‌هایش، سپس آثار و نقد اجتماعی سیاسی مروژک در آنها ارزیابی می‌شود و در پایان این رویکرد بر روی نمایشنامه «بر پهنه‌ی دریا» نوشته‌ی مروژک مطالعه می‌شود.

از سال‌های گذشته، گروتسک به‌عنوان یک شیوه‌ی جذاب در تئاتر ما مورد توجه قرارگرفته‌است. از سوی دیگر اسلاومیر مروژک با آثارش به‌واسطه‌ی نزدیکی‌هایی که از نظر محتوایی و رویکردهای سیاسی اجتماعی با سلیقه ما دارند، توانسته و می‌تواند به یک درام‌نویس شاخص تبدیل شود. بنابراین این تحقیق با هدف مطالعه‌ی ویژگی‌های منحصربه‌فرد درام مروژک قصد دارد تا به‌عنوان تحقیق درباره‌ی درام‌نویسی هدف‌مند با پیاده‌سازی الگو و متغییرهای یک سبک در کار یک نویسنده، برای نمایشنامه‌نویسان و با مطالعه‌ی اجزا درام با توجه به قواعد سبک برای کارگردان‌ها، بازیگران و تحلیل‌گران تئاتر بویژه آن دسته از هنرمندانی که می‌خواهد نمایشنامه‌های مروژک یا آثاری در حوزه‌ی گروتسک را تولید کنند مفید واقع شود.

این تحقیق با واکاوی متغییرها و مولفه‌های گروتسک در درام مروژک، چگونه‌گی ورود شاخصه‌ها به درام او را مورد مطالعه قرارمی‌دهد و از این طریق شیوه‌ی تولید متن براساس اهداف انتقادی و اصلاح‌گر را برای خواننده بازشناسی می‌کند. درواقع به نوعی می‌توان گفت که این مقاله به‌دنبال شناسایی روش کار نویسنده با توجه به این رویکرد است.

دامنه‌ی پژوهش

این پژوهش از سویی مولفه‌ها و کارکردها و کارویژه‌های درام گروتسک را مورد مطالعه قرارمی‌دهد. از دیگرسو برای ارزیابی درست و دقیق از گروتسک در درام یکی از شاخص‌ترین نمایشنامه‌نویسان این روش را در حوزه‌ی ادبیات دراماتیک انتخاب کرده و با نگاهی به آثار او بر روی یکی از مهم‌ترین آثار او که مولفه‌های گروتسک در آن به وضوح وجود دارند، به‌عنوان نمونه موردی، متمرکز شده‌است. «از میان نمونه‌های موجود در اروپای مرکزی و شرق اروپا آثار *مروژک* و در میان آنها دو نمایشنامه‌ی «در پهنه‌ی دریا» و «تانگو» را می‌توان به‌عنوان شاخص‌های گروتسک در برابر و هم‌سنگ با نمونه‌های موفق ابزوردیست‌ها قرار داد» (اسلین، ۱۹۹۴: ۳۷۶).

درام «بر پهنه‌ی دریا» به این دلیل انتخاب شده که تقریبا همه‌ی متغییرهای مورد بحث و منحصربه‌فرد شیوه‌ی نمایشنامه‌نویسی مروژک به گونه‌ای آشکار و برجسته در آن وجود دارد. این درام می‌تواند نمونه مناسبی برای مطالعه بازنمود مشخصه‌ها و مولفه‌های گروتسک با رویکرد انتقادی و اصلاح‌گر باشد.

دامنه‌ی پژوهش در این تحقیق معطوف به چکیده‌ای از ارزیابی نظریات درباره‌ی درام گروتسک و به‌صورت مشخص و جزءبه‌جزء شامل مطالعه‌ی درام *مروژک* و نمایشنامه‌ی «در پهنه‌ی دریا» به عنوان نمونه‌ی موردی است.

پیشینه و ضرورت تحقیق

گروتسک در گستره‌ی ادبیات و درام یکی از شیوه‌هایی است که از اوایل دهه ۸۰ خورشیدی در ایران مورد توجه منتقدان ادبیات داستانی و دراماتیک و البته هنرمندان حوزه‌های مختلف و بویژه تئاتر قرارگرفته‌است.

با توجه به موضوع تحقیق، پیشینه‌ی تحقیق به دو دسته تقسیم می‌شود. دسته‌ی اول شامل آثاری در حوزه‌ی ادبیات داستانی با قرابت‌هایی در حوزه ساختار و مفهوم این تحقیق در ادبیات است که به موضوع گروتسک پرداخته‌اند:

ـ *یعقوبی و فشی* (۱۳۹۰) در «گروتسک، (طنز آمیخته) در آثار *جمال‌زاده*» به تبیین وجوه گروتسک، دلایل و کارکردهای آن در داستان‌های *جمال‌زاده* پرداخته‌است.

ـ *تسلیم جهرمی و طالبیان* (۱۳۹۰) در مقاله‌ی «تلفیق احساسات ناهمگون و متضاد (گروتسک) در طنز و مطایبه» گروتسک را در کاریکلماتورهای *پرویز شاپور* بررسی کرده‌اند.

ـ *شربت‌دار و انصاری* (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «گروتسک و ادبیات داستانی: بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه *شهریار مندنی‌پور*» گروتسک را از لحاظ فضاسازی و شخصیت‌پردازی و نیز تناقض بین زبان شاعرانه و روایت هولناک و غیرمنتظره وی تبیین می‌کنند.

ـ *صفایی و ادهمی* (۱۳۹۱) در «بررسی و تحلیل مؤلفه‌های گروتسک در داستان «بچه‌های قالیباف» اثر هوشنگ *مرادی کرمانی*» نشان می‌دهند که تعامل سه قطب گروتسک، ناتورالیست و طنز بر سطوح معنایی داستان مذکور افزوده و آن را به اثری قابل تامل در میان آثار *مرادی* بدل کرده است.

ـ *محمدی فشارکی* (۱۳۹۲) در «بررسی و تحلیل عناصر ساختاری گروتسک در برخی داستان‌های فارسی و خارجی» به این نتیجه می‌رسد که در داستان‌های ایرانی همه رویدادهای داستان شامل فضاسازی، مکان، شخصیت و... به ایجاد فضای گروتسکی می‌انجامد، اما در

بیشتر داستان‌های خارجی یک صحنه‌ی آنی و گذرا باعث ایجاد صحنه‌ای نابهنجار و گروتسکی می‌شود.

ـ *کربلایی‌محمد*، *شعبانلو* (۱۳۹۲) در مقاله‌ی «بررسی تطبیقی گروتسک (طنز سیاه) در آثار *صادق چوبک* و *هوشنگ گلشیری* از دو منظر مختلف سعی کرده‌اند تا وجوه گروتسکی نوشتار دو نویسنده را نشان‌دهند.

دسته‌ی دیگر از مقالات، نوشتارها و پایان‌نامه‌ها که به این پژوهش نزدیک‌ترند تحقیقی بر مبنای خوانش مولفه‌های گروتسکی در حوزه‌ی ادبیات دراماتیک هستند. ترجمه و انتشار کتاب «گروتسک، در ادبیات»، نوشته‌ی *فلیپ جان تامسون* با ترجمه *غلامرضا امامی* (۱۳۸۴) و «گروتسک در هنر و ادبیات» نوشته‌ی *جیمز لوتر آدامز* و *ویلسون یتس* به ترجمه *آتوسا راستی* (۱۳۹۰) و «گروتسک» نوشته‌ی فلیپ تامسون با ترجمه‌ی فرزانه طاهری (۱۳۹۰) از نخستین ترجمه‌هایی بودند که گروتسک را در ایران معرفی کردند. اما پیش از آن و در سال‌های پس از آن مقالات متعددی درباره‌ی گروتسک در ادبیات ادبیات دراماتیک انجام شده‌اند:

ـ *نصری*، *شیرین* (۱۳۹۲) در «گروتسک در تئاتر» به صورت کلی به موضوع گروتسک و مولفه‌های آن در درام و اجراهای تئاتری پرداخته و مروری بر تجربه‌های انجام شده در این خصوص دارد.

ـ *علی فرجام‌فر* (۱۳۹۱) در «تاثیر هنری بازیگری نمایش دلقکی بر سینمای صامت و تئاتر کمدی و تئاتر گروتسک» به جنبه‌های مختلف گروتسک در تئاتر و راهیابی آن به سینما پرداخته و بیشتر معطوف به نظریات گروتسک و انطباق آن بر شیوه‌های بازیگری بوده‌است.

ـ *سیدمرتضی مشکات* در «بررسی عناصر گروتسک در اجرا با تاکید بر آثار *مارتین مک دونا* و نمایش «مرد بالشی» به کارگردانی *جان کراولی*» بیشتر به تعاریف پیرامون گروتسک پرداخته و سپس خوانشی از مولفه‌های گروتسک بر نمایشنامه «مرد بالشی» ارائه داده‌است.

ـ *مهدی رمضان‌زاده* در مقاله‌ی «بررسی نظریه‌های بازی، گروتسک و کارناوال از *باختین* در گزیده‌ای از تئاترهای معاصر ایرانی؛ بخش عملی: خداوند در سینه هیچ مردی دو قلب قرار نداد» با تکیه بر نظریات *میخائیل باختین* درباب کارناوال به مطابقت مولفه‌های گروتسک با تئوری باختین پرداخته و نمونه موردی را براساس جنبه‌های کارناوالی مورد مطالعه قرارداده‌است.

در پژوهش‌های ذکر شده نکته غالب و بازر این‌است که محققان بیش از آنکه بر کارکردها و بازتاب ویژگی‌ها در ادبیات و ادبیات دراماتیک متمرکز باشند، به خود این نحله و ویژگی‌های آن پرداخته‌اند. پژوهش حاضر با درنظرگرفتن تالیف‌های انجام شده‌ی پیشین گروتسک را از منظری کاملا متفاوت و به واسطه‌ی کارویژه‌های ساختاری، مضمونی و محتوایی و نیز بازتاب و نتیجه‌ی تاثیر آن مورد مطالعه قرارمی‌دهد. گروتسک در این پژوهش از دیدی متفاوت به‌عنوان یک شیوه‌ی معترض، هشداردهنده و اصلاح‌گر مورد ارزیابی قرارمی‌گیرد و پژوهش‌گر امیدوار است به واسطه‌ی نگاه متفاوت به کارویژه‌های این نحله بتواند مسیر روشنی از اهداف و دستاوردهای آن را مورد مطالعه قراردهد. بنابراین تحقیقات انجام شده مذکور تنها اطلاعاتی را در اختیار این تحقیق قرار داده‌اند و ساختار مطالعه این پژوهش اساسا متفاوت با آنهاست. علاوه بر این پژوهش حاضر در پی نقد یا تایید پیشینه مذکور نیست و تنها به نوعی در تکمیل آن قرارمی‌گیرد با این تفاوت که در آن سعی شده تا از رویکرد مروری موجود در پیشینه صرفنظر کرده و در خصوص اطلاعات تکمیلی درباره‌ی زمینه‌های نظری گروتسک به این پیشنه ارجاع می‌دهد.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله به شیوه توصیفی انجام شده‌است؛ با مطالعه‌ی کتابخانه‌ای و بررسی ساختار و محتوای درام گروتسک، نمایشنامه‌های *اسلاومیر مروژک* به‌عنوان نویسنده‌ی شاخص این حوزه و نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا» نوشته او مورد مطالعه قرارمی‌گیرد. مطالعات ذکر شده براساس نظریات موجود و تجربه تاریخی ـ اجتماعی دوران پس از جنگ جهانی انجام گرفته که در آن پژوهشگران با بررسی نظریات علمی و دسته‌بندی مولفه‌های این نحله با تعریف و فرضیه‌ی مشخص، رویکرد خود را دنبال کرده‌اند. براین اساس پژوهش حاضر علاوه بر جنبه‌های نظری و تئوری می‌تواند به لحاظ نوع تاثیرگذاری بر مخاطب و نیز به لحاظ بازتاب اندیشگانی کارکرد پیدا کند. این پژوهش با توجه به رویکردی که پرداختن به مسئله دارد و نیز در مسیر دستیابی به دستاوردهای نظری پیرامون فرضیه به شیوه تطبیقی ـ تحلیلی انجام شده‌است. پس از صورت‌بندی شکل تحقیق و انتخاب دامنه پژوهش و مطالعه نظری مبانی تئوری نمونه موردی با نظریات تطبیق داده شده و سپس داده‌ها مورد تحلیل و ارزیابی قرارگرفته‌اند. پژوهش حاضر براساس مناسبات تحقیق، به روش کتابخانه‌ای و برپایه یافته‌های منابع انجام گرفته‌است.

۱ـ ماهیت گروتسک؛ مولفه‌ها و برآیند

«گروتسک با کشف برخی تصاویر عجیب در زیرزمین‌های رومیان باستان و مشخصا استخر تیتوس و خرابه‌ها و زیرزمین‌های کاخ طلائی نرو وارد زبان شد. حفاری خرابه‌های کاخ‌های سلطنتی نرو و زیرزمین‌های آن در حدود سال ۱۴۸۰ انجام گرفت» (لوتر و ویلسون، ۱۳۹۰: ۵۲). قدمت بیشتر آثار کشف شده به صدسال قبل از میلاد مسیح می‌رسید. از آنجا که این تصاویر در محل‌های باقیمانده از رومیان باستان مانند پمپی، کشف شده و یا در زیرزمین‌های غار مانند ایجاد شده‌بودند آنها را به‌عنوان دیوارنگاره‌های غارها یا «گروتو» می‌شناختند. نخستین واژه‌ای که شکل رایج به خود گرفت، «گروتسکه» بود. بنابراین «گروتسک نشان‌دهنده نوعی راز پنهان شده در اعماق زمین بوده که امروز طرفداران بسیاری پیدا کرده‌است (لوتر و ویلسون، ۱۳۸۹: ۲۶ـ۲۴).

باید توجه داشت که تفاوت‌های آشکار میان پوچی و هراسناکی و پریشانی گروتسک وجود دارد. درست است که برخی نظریه‌پردازان همچون تامسون در تعریف گروتسک از واژه پوچی استفاده می‌کنند: «به عبارت دیگر؛ گروتسک، بازی با پوچی‌هاست. به این مفهوم که هنرمند گروتسک‌پرداز در حالی که اضطراب خاطر را با خنده‌ی ظاهر، پنهان می‌کند، پوچی‌های عمیق هستی را به بازی و تمسخر می‌گیرد» (تامسون، ۱۳۹۰: ۳۷ـ۳۶). اما تعریف از پوچی در این گستره زمانی متفاوت می‌شود که دریابیم در پس به بازی گرفتن و تمسخر حقایق هستی در این حوزه هدفی نهفته است. همان‌طور که نظریه‌پردازانی چون *مارتین اسلین* اساسا پوچی دادائیستی و ناامیدی ابزود را از آشفتگی هولناک گروتسک جدا می‌دانند و بسیاری از منتقدان به سودمندی و بازتاب فعلیت گروتسک در مقابل پوچ‌گرایی اشاره می‌کنند. اساسا در مقابل دادائیسم کاملا تخریب‌گرا و منفی‌باور پس از جنگ و نیز ابزوردیست‌های عبث‌نمای آن روزگار، گروتسک آوانگارد پس از جنگ و انقلاب می‌خواست تا زشتی‌ها را بزداید و اصلاح‌گر باشد. به همین دلیل هم بنیان فلسفی محکم‌تری نسبت به دیگر نحله‌ها داشت.

اندرو استات در توصیف گروتسک می‌نویسد: «گروتسک، فرمی از نقد اجتماعی اغراق

شده و ضد و نقیض است که در پی تصادم خشونت‌بار تضادها پدید می‌آید؛ به‌خصوص تضادی چون کمیک و ترسناک که در یک حالت تنش حل نشده باقی مانده باشند» (استات ۱۳۸۹: ۱۵۶ـ۱۵۵).

گروتسک را همین‌جا از دیگر نحله‌های پوچ‌گرا، ناامید و تلخ دوران پس از جنگ اروپا جدا می‌کنیم و مسیر امیدوارانه و اصلاح‌گری را که آثار گروتسک در عین روایت و به نمایش گذاشتن زشت‌مایه‌های جذاب پیش گرفته‌اند، به‌عنوان محور مطالعه در این تحقیق قرارمی‌دهیم. همچنان‌که در ادامه و در تحلیل گروتسک *مروژک* توسط *اسلین* به آن خواهیم رسید و سپس مولفه‌های گروتسک را با همین رویکرد بر روی نمونه‌ی تحقیق مورد مطالعه قرارخواهیم‌داد.

۱ـ۱ـ گروتسک و مروژک

چرا گروتسک می‌تواند یک روش مناسب برای بیان مفاهیم و موضوعات انتقادی در جهت اصلاح منش فردی، اجتماعی و سیاسی قرار بگیرد؟ و چرا مروژک این شیوه را برای بیان مفاهیم مورد انتظارش انتخاب کرده‌است؟ رئالیسم در لهستان که به رئالیسم سوسیالیستی معروف است ازسوی نظام استالینیستی و از طریق نظام اداری به هنر و ادبیات تحمیل می‌شد. نویسندگان و هنرمندان و بویژه نویسندگان جوان آن را دروغین، غلط و کسالت‌آور و بی‌روح می‌دانستند و با وازدگی و نفرت به آن واکنش نشان می‌دادند. نویسندگان در مقابل به‌دنبال شکل خلاقه‌ای از بیان هنری بودند که در آن بتوانند ضمن بازتاب حقایق، هنری با معنا و کنش‌گر را خلق کنند که پاسخگوی نیاز روز جامعه آن دوران باشد و حقیقت را آن‌چنان که هست بشناساند. مروژک سال‌ها پیش از این چنین روشی را یافته بود و با هجونویسی و طنز و مطایبه روش تازه‌ای را برای بیان این معنا و بازتاب حقایق یافته بود. سبک او در هجونویسی پیوندهایی با «تئاتر ابزورد» [معناباخته یا نامعقول انگار] داشت. هرچند الگوی نخستین نوشته‌هایش به واقع بیشتر از آنکه ساختار ابزورد داشته‌باشد به آثار کافکا نزدیک بود؛ گرچه نوشته‌های او به واسطه‌ی وفور گروتسک‌وار طنز از فضای کافکایی هم متفاوت نشان می‌داد. تمثیل در نوشته‌ی *مروژک* بیش از آنکه تلخ و عبث بنماید، تند است و ضربه می‌زند. «زیرا معمولاً مدل‌های نظری مبتکرانه‌ای، که همان مدل‌های موقعیت است، بنا می‌کند و باعث می‌شود که در آنها خصایص ذاتی موجود در طرز کار نظام تمامیت‌طلب، همراه با شالوده‌های ایدئولوژیک و پیرایه‌های سخن‌ورانه پر باد و بروت آن، به اجزای ابتدایی خود منقسم شود، به حد خالص‌ترین فرم خود خلوص یابد، به طور دل‌خواهی هماهنگی پیدا کند و در مرحله‌ی آخر عملکرد آن نامعقول و بی‌معنا جلوه کند» (مروژک، ۱۳۸۲: ۱۲۱).

درواقع آنچه که مروژک برای بیان دیدگاه و رسیدن به اهدافش انتخاب کرده و به‌عنوان گروتسک تئوریزه شده‌است را می‌توان شیوه‌ی خلاق او در تبدیل رئالیسم خشک سوسیالیستی به روشی جذاب برای بازتاب افکار، انعکاس زشتی‌های زمانه و تاثیرگذاری مطلوب بر مخاطب دانست. شیوه‌ای که در حقیقت نویسنده آن را سال‌ها پیش‌تر و با نوشتن داستان‌های تند طنز در روزنامه آزموده و به گونه‌ای کاملا آگاه به ساختار در درام‌هایش نیز جاری ساخته است.

مارتین اسلین درباره‌ی گروتسک *مروژک* می‌نویسد: «*مروژک* ضمن طرد رئالیسم سوسیالیستی استالینی یا رئالیسم روایی برشت و عرف‌های تئاتر نحله‌ی واقع‌گرایی آن زمان، به وسیله‌ی قالب تمثیل هجوآلود به اوج رئالیسم دست یافت. زیرا او واقعیت تماما ابزورد پیرامونش را با نهایت دقت و تیزبینی بازنمایاند: تحلیلش از عناصر سازنده‌ی واقعیت خارجی

پیرامون ابزورد به بحث سیاسی مثبت و موشکافانه‌ای در نقد سازنده از بعضی اشتباهات مارکسیسم لنینی و استالینی منتهی شد» (اسلین، ۱۹۹۴: ۳۷۸).

به عقیده‌ی *مارتین اسلین* که موافق نظر این پژوهش است، *مروژک* فراتر از یک درام‌نویس، در زمانه‌ای که اروپای بعد از جنگ جهانی دوم در فضای ویران خرابی‌های جنگ، تحت سلطه و کنترل مطلق نظام سلطه‌گر مارکسیستی بود، به عنوان یک منتقد سیاسی به نقد مظاهر تمامیت‌خواهی و مبارزه اصلاح‌گرانه با بردگی اجتماعی پرداخت. او درواقع یک منتقد بود و با تاثیری که به‌واسطه آثارش می‌گذارد به‌عنوان یک روشنفکر فعال در اندیشه‌ی نقد نظام سیاسی و اصلاح حاکمان و مردم خو گرفته به اسارت بود؛ مروژک برای رسیدن به این هدف شیوه‌ای را انتخاب کرد که در قالب گروتسک تئوریزه شده‌بود. او این جهان سراسر اشکال را تا آنجا که قواعد درام‌ش اجازه می‌داد بزرگنمایی می‌کرد و به اشکال زشت و مسخره و خنده‌دار و خوف‌ناک در می‌آورد تا بیشترین تاثیر را در مخاطب برانگیزد.

۲ـ رویکرد انتقادی و اصلاح‌گرای درام گروتسک در نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا»

۱ـ۲ـ *اسلاومیر مروژک* و آثارش

اسلاومیر مروژک در آثار خود موضوعات تخیلی را با واقعیت‌های سیاسی و تاریخی ترکیب می‌کند و با لحنی آمیخته با طنز و هجو جهانی سراسر تناقض، نابهنجاری و آشفته را به روایت می‌گذارد که در آن شخصیت‌ها عموما در اسارت و بندگی هستند. آدم‌های نمایشنامه‌های او در جهانی عجیب و غریب و سرشار از زشت‌مایه‌هایی که به واسطه‌ی خنده‌دار بودن‌شان جذاب به نظر می‌رسند، به اسارت درآمده‌اند؛ یا هیچ تلاشی برای آزادی نمی‌کنند یا اینکه تلاش نافرجام‌شان برای آزاد شدن به جایی نمی‌رسد و عاقبت در این جهان کج و معوج و آشفته سقوط می‌کنند. سقوط‌شان هم البته متفاوت است. آدم‌های نمایشنامه‌های *مروژک* نسبت به وضعیت تلخ زندگی‌شان به خودآگاهی بی‌فایده‌ای می‌رسند که نویسنده آن را نقد می‌کند، نسبت به آن هشدار می‌دهد و قصد اصلاح آن را دارد. «پس از جنگ و اشغال *لهستان* به دست نازی‌ها، مروژک آثاری را خلق کرد که وقف توهمات و سخت‌کوشی‌های عهد شباب شد تا بدان وسیله نوعی نظم و معنا در دنیای پس از جنگ بیابد» (www.britannica.com:2020).

مروژک کارش را به‌عنوان طنزنویس در روزنامه شروع کرده‌بود و یک نویسنده منتقد نظام کمونیستی بعد از استالین بود. بیانی که در همه‌ی کارهایش برای نقد و اصلاح نظام سیاسی انتخاب کرد از همین طنزنویسی گزنده در روزنامه برآمد و در نمایشنامه‌هایش تبدیل به یک روش شد. «گروتسک» مروژک در آن کارزار، بسیار کارآمدتر از «ابزود» مایوس و ناکارآمد نویسندگان اروپای غربی به نظر می‌آمد. شیوه‌ی او برخلاف ابزوردیست‌ها، منفعل، خنثی و بیهوده‌نما و ناامید نبود. او در بیان گزنده‌ی انتقادات سیاسی و اجتماعی‌اش درباره‌ی خویشتن در بند و نظام‌های سیاسی سلطه‌گر به دنبال اصلاح این خویشتن و جامعه‌ی آشفته و پر هرج و مرج پیرامونش بود. او به‌واقع در مقام یک نویسنده با آثارش ضربه‌های مهلکی به ماهیت سیاسی نظام تمامیت‌خواه و سلطه‌گر مورد انتقادش وارد می‌آورد. «آنچه او حقیقتا بدان علاقه داشت، آنچه استعداد و تخیل او را برمی‌انگیخت، خصایص بنیادی این نظام و ویژگی‌های اساسی سازوکاری بود که مسئولیت عملکرد این روح تاریخ را برعهده داشت... چهره‌ی این سازوکار را [باتوجه به شرایط سیاسی حاکم] نمی‌شد مستقیما افشا کرد. این یکی از دلایل متعددی است که منش متمایز و نیز الگوی یگانه‌ی سبک نمایش مروژک را به وجود آورد» (مروژک؛ ۱۳۸۲: ۱۱۹).

آثار مروژک به دلیل بزرگ‌نمایی اغراق‌آمیزشان مضحک‌اند و این لحن نوشته‌هایش را تندتر و گزنده‌تر می‌کند و از همین راه سازوکار دوران ننگین تمامیت‌خواه نظام سلطه را افشا می‌کند و به‌دنبال افشای حقیقت برای اصلاح نظام سیاسی از یک‌سو و نیز اصلاح و بیداری جامعه از سوی دیگر است.

مارتین اسلین به‌نوعی بر این اصلاح‌گر بودن آثار مروژک و دستاوردی که نویسنده از پس ترسیم جهان خوف‌ناک و عجیب و خنده‌دار در آثارش به‌دنبال آن‌است، صحه می‌گذارد و معتقد است: «کسانی مثل مروژک که نقدشان از تمامیت‌خواهی [توتالیتاریسم] سرشار بود از دیدگاه‌های عمیق و آثارشان با نشانه رفتن لغزش‌های منطقی ذاتی این ایدئولوژی‌ها، راه سازنده را بازگشت به خرد و انسانیت می‌دانند» (اسلین، ۱۹۹۴: ۳۴۲).

مروژک در نمایشنامه‌ی «پلیس»، نظام پلیسی تمامیت‌خواه و کنترل‌گری را که با سلطه‌ی زور بر جامعه و تحمیل خواسته‌هایش به زندگی مردم سرک می‌کشد و برای تضمین حکومت از هیچ دخالتی در زندگی خصوصی مردمش فروگذار نمی‌کند، نقد می‌کند. در این نمایشنامه، مردم اسیرانی کنترل شده در زندان‌های سیستم پلیسی هستند که بازی قدرت با سرکوب آنها اقتدار دروغینش را حفظ می‌کند. در «مهاجران» به همان موضوع همیشگی درباره‌ی انسان در بند و مسئله‌ی آزادی می‌پردازد. در «پرتره» با اینکه رئالیستی است اما عمق مالیخولیای ایدئولوژیک و غیرقابل‌مهار کاراکتر اصلی را در فضایی سرشار از زشت‌مایه‌های جذاب گروتسکی به روایت می‌گذارد و زشتی‌ها و نابهنجاری را مورد انتقاد قرارمی‌دهد و در کنار آن به‌عنوان یک اصلاح‌گر در پی اصلاح نقش‌مایه‌های شخصی و فردی کاراکترها از طریق خلق دنیای بیمارگونه گروتسکی است. در «استریپ‌تیز» هم همان مفاهیم مشترک آثارش به شیوه‌ی گروتسک مورد استهزا و نقد قرارمی‌گیرند و از ورای این انتقادات اجتماعی و سیاسی و فردی، نویسنده به دنبال تلنگری برای به فعلیت واداشتن ذهن و رفتار و اراده‌ی مخاطبان و اصلاح زشت‌مایه‌های گروتسک‌وار زندگی آنهاست. در «سفیر» زیر و بم اسرار و همه‌ی حقه‌های کثیف سیاست را به مخاطبش می‌شناساند. فردیت به اسارات گرفته شده دربرابر نظام فاسد و اغراق در به روایت گذاشتن این جهان نابهنجار و زشتی‌هایش در مقابل اراده فردی و آزادی‌های دریغ شده باز هم مفهومی است که نویسنده آن را به روایت می‌گذارد، نقد می‌کند و در پی اصلاح آن‌است. در «تانگو» مکانی بی‌بندوبار و آشفته و پرهرج و مرج و به معنای واقعی عجیب و غریب را به نمایش می‌گذارد که نماد مسلمی از جامعه‌ی مورد انتقاد اوست. در این اثر ازکارافتادگی ارزش‌ها، نظم ستیزی، بی‌بندوباری و هرج و مرج، جهانی مختل و پر آشوب به روایت گذاشته می‌شود. «تانگو» کارناوالی از رفتارهای یک خانواده را به روایت می‌گذارد که فشرده‌سازی شده‌ی جامعه‌ی نظم‌ستیز پس از انقلاب است. در آن رسوم، اخلاقیات و هنر به چالش گذاشته می‌شوند، اما آنچه مورد انتقاد قرارمی‌گیرد، هرج و مرج و آشفتگی فردی، خانوادگی و اجتماعی است.

مروژک در دیگر آثارش: «کارول»، «جشن بالماسکه»، «راکت بی‌بی»، «مرگ ستوان»، «گوژپشت»، نمایشنامه‌ی رادیویی «کشتارگاه» و... دقیقا همین رویکرد را با کیفیت‌های نسبی اندکی متفاوت درباره‌ی زشت‌مایه‌های جذاب گروتسک و نیز نظریات انتقادی درباره‌ی خویشتن انسان، آزادی، بردگی و نظام سلطه پیش‌گرفته‌است. در اینجا به اختصار به چند نمایشنامه که وجوه اشتراک بیشتری در ترتیب مولفه‌های مورد نظر ما در ساختار روایت داشتند، اشاره کردم. این شش نمایشنامه بیشترین نزدیکی را از منظر مورد بحث، به همدیگر دارند. اما ضمن اشاره‌ی کوتاه به این نمایشنامه‌ها در ادامه‌ی مطالعه، مسئله‌ی اصلی تحقیق و

نظریه‌ی انتقاد و اصلاح‌گری در آثار مروژک را بر روی نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا» با جزئیات بیشتری ادامه خواهم داد.

۲ـ۲ـ نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا» و بازتاب محتوایی و معنایی

چاق، متوسط و لاغر سه کاراکتر داستان، روی کشتی شکسته‌ای بر پهنه‌ی اقیانوس گرسنه مانده‌اند. درحالی که چیزی برای خوردن ندارند، برای زنده ماندن به ناچار تصمیم می‌گیرند که یکی از میان خودشان را بخورند. اول تصمیم می‌گیرند که با رای‌گیری و انتخابات دموکراتیک و متمدنانه کسی را که باید توسط دو نفر دیگر خورده شود انتخاب کنند. اما بعد از تقلب در رای‌گیری تمام تلاش‌شان را می‌کنند تا به هر طریق و از راه حیله و نیرنگ و دروغ و هر روش ممکن دیگر قربانی را انتخاب کنند. در پایان اما باوجود حل‌شدن مشکل گرسنگی، نظام دهشتناک پایه‌گذاری شده به گونه‌ای بیمارگونه به مسیر خودش ادامه می‌دهد. دیگر مسئله به هیچ وجه بر سرانتخاب قربانی نیست. نظام دروغین و خوف‌ناک سلطه‌گر توانسته برده و اسیرش را هم مبتلا کند. این همان مسئله مهمی است که مروژک نسبت به آن هشدار می‌دهد، در کنار سلطه‌گری نقدش می‌کند و با نوشتن درباره‌اش به‌دنبال اصلاح آن است. آنچه می‌خواهم در این تحقیق مطالعه کنم چگونگی تحقق این نقد و اصلاح با استفاده از مولفه‌های گروتسک است که در ادامه به آن خواهم پرداخت.

برخلاف ابزوردیست‌ها که دیدشان نسبت به رویدادهای تاریخی ـ سیاسی آن‌دوران شامل مسائل حل‌نشدنی، تنهایی، ماهیت مسئله‌ساز جهان، خویشتن انسان و وضعیت بنیادین بشر بود، دغدغه‌ی مروژک پرداختن به تضادهای آشکار میان واقعیت عینی و تجربه‌ی روزمره‌ی زندگی و وعده‌ها و پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک حاکمان تمامیت‌خواه بود. در نمایشنامه‌ی «در پهنه‌ی دریا» زندگی شخصی مردم معمولی که مورد تجاوز الزامات ابزورد قدرت‌ها قرارمی‌گیرد به شیوه‌ی خاص نویسنده ریشخند می‌شود و عواقب هراسناک آن مورد هشدار قرارمی‌گیرد. در پس این هجو سیاسی همان دغدغه‌های ماهیت وضعیت بشری به چشم می‌خورد.

در نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا»، مروژک «مرض را تشخیص می‌دهد: وجه اصلی رفتار قربانی بهت و حیرتی است که از موقعیت رازآلوده‌ی خویش پیدا می‌کند» (مروژک؛ ۱۳۸۲: ۱۲۲). از جایی به بعد قربانی نسبت به آنچه که به‌عنوان یک قربانی بر او می‌گذرد آگاهی پیدامی‌کند و در نتیجه پذیرش این نقش قربانی است که حتی سلطه‌ی شکنجه‌گر را می‌پذیرد. نمایشنامه ابتدا رویکردی طنزآمیز به موقعیت دارد اما با تبدیل آن به یک وضعیت نمایشی عجیب و اغراق شده از آگاهی قربانی و شکنجه‌گر در یک فرآیند سلطه‌گرانه به نفع بازنمایی خوفناک سیستم دروغین و تمامیت‌خواه و فریب‌کار بهره می‌برد. اما این افشاگری همه‌ی آن چیزی نیست که مروژک در «بر پهنه‌ی دریا» به‌دنبال آن است. او ضمن انتقاد و هجو و استهزا همه‌ی مفاهیم دروغین نظام سیاسی تمامیت‌خواه از قبیل عدالت، اصالت خانوادگی، تمدن، انتخابات، آزادی، پارلمانیسم و... بیشتر پذیرش نقش قربانی از سوی خود قربانی را دهشتناک می‌داند. اوج این جهان به ظاهر تمسخرآمیز و خنده‌دار اما در باطن خوفناک و وحشت‌بار ماجرا، آنجاست که *متوسط* در داخل چمدان گوشت گوساله و نخودفرنگی پیدا می‌کند و به *چاق* می‌گوید که دیگر لازم نیست *لاغر* را بخورند؛ اما لاغر چنان این نقش قربانی و شهید فداکار را پذیرفته و آگاهانه دست به پذیرش سلطه و دروغ زده و چاق هم از نتیجه و تاثیر فریبکاری و سلطه‌گری آنقدر به شعف آمده که با وجود پیدا شدن غذا ترجیح می‌دهند به همان خوردن هم‌نوع و فدا شدن در راه سیستم ادامه بدهند:

چاقه: ... من رغبتی به نخودفرنگی ندارم، به علاوه...
لاغره: ... و درست به همین دلیل است که...
متوسطه: به‌علاوه چی، قربان؟
چاقه: (لاغره را نشان می‌دهد) مگه نمی‌بینید الان چه شور و حالی داره؟
آخرین چیزی که لاغره پس از پذیرش نقش قربانی و سپس واژه دروغین شهید می‌گوید این است:
لاغره: ... آزادی واقعی اونجاست که آزادی معمولی وجود نداره...
این جمله‌اش را متوسطه بلافاصله با پیدا کردن گوشت و نخود فرنگی قطع می‌کند. و در ادامه آخرین چیزی که لاغره می‌گوید و دیگر تا پایان نمایشنامه نمی‌تواند آن را کامل کند این است:
لاغره: ...و درست به همین دلیل است که... (مروژک، ۱۳۸۳: ۱۷۸)
مروژک در نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا» و پس از انعکاس آشفتگی، هرج و مرج و نابهنجاری‌های اخلاقی و اجتماعی و سیاسی در ارتباط میان کاراکترهای نمایشنامه این جهان خوفناک و بیرحم را مورد تمسخر قرارمی‌دهد. اما بیش از همه‌ی اینها با سرانجام متفاوتی که ترسیم می‌کند مخاطبش را به اندیشه وامی‌دارد؛ چیزی برای خوردن پیدا می‌شود اما کاراکتر سلطه‌پذیر با شخصیت در اسارتش فریب‌ها و دروغ‌های نظام سیاسی حاکم بر اتفاقات ساده را پذیرفته و خود را یک شهید مقدس می‌داند و برای خورده شدن آماده است. سلطه‌گر هم چنان غرق در شعف و لذت تاثیر سلطه است که خوردن گوشت تن برده‌اش را به هر چیز دیگری ترجیح می‌دهد. این عاقبت دهشتناک بیش از هر چیز دیگری اندیشه مخاطب را به فعالیت وامی‌دارد.

۳ـ چگونگی استفاده از متغییرهای بازتاب‌دهنده‌ی انتقاد و اصلاح‌گری در نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا»

در بخش قبلی به بازتاب رویکرد اصلاح‌گری و انتقاد در نمایشنامه «بر پهنه‌ی دریا» پرداخته شد. حالا می‌خواهیم ببینیم که مروژک چگونه این بازتاب را در نمایشنامه‌اش ایجاد می‌کند؟ این چگونگی و روش‌مندی که در پنج دسته از ویژگی‌های منحصربه‌فرد در نمایشنامه «بر پهنه‌ی دریا» تقسیم‌بندی می‌شود به این شرح است:
۱ـ اغراق (شخصیت‌پردازی و رفتار) ۲ـ تمسخر و استهزا (در گستره‌ی زبانی) ۳ـ نمایش زشتی (مناسبات فردی، اجتماعی و سیاسی) ۳ـ تمسخر و استهزا (در گستره‌ی زبانی) ۴ـ عجایب‌پردازی و ناهماهنگی (در حوزه‌ی منطق زمان و مکان) ۵ـ ترس و نابهنجاری: بازتاب بردگی و سلطه (محتوایی)
چهار ویژگی نخست به ساختار متن و پنجمی به محتوا و ژرف‌ساخت آن مربوط می‌شود:

۳ـ۱ـ اغراق

نمایشنامه به گونه‌ای کاملا مشخص اغراق شده‌است. موقعیت، مسئله و اهمیت به خطر افتاده با اغراق پرداخت شده‌اند اما بیشتر از اینها در شخصیت‌پردازی اغراق شده‌است. نمایشنامه بی‌درنگ با موقعیتی اغراق‌آمیز آغاز می‌شود؛ سه کاراکتر روی کشتی شکسته‌ای روی دریا مانده‌اند و مدتی است که گرسنه هستند. نویسنده اما غلو کردن را با راه‌حل شروع می‌کند:
چاقه: ما باید یکی از خودهامونو بخوریم. (مروژک، ۱۳۸۳: ۱۵۱)

این راه‌حل به شدت افراطی و نامعقول و شتابزده و در یک کلام خیلی اغراق‌آمیز است. در ادامه، جدیت سه شخصیت برای انتخاب کسی که باید خورده شود حتی موقعیت را بیشتر از این اغراق‌آمیز می‌کند. مسئله‌ای نمایشنامه را از موقعیت به سمت وضعیت نمایشی سوق می‌دهد به همین اندازه و بر همین اساس غلو شده‌است. کاراکترهای نمایشنامه به‌گونه‌ای تمسخرآمیز به هیچ چیز دیگری جز پیدا کردن یک گزینه از میان خودشان برای خورده شدن فکر نمی‌کنند و این مسئله به شکل بیمارگونه‌ای تا پایان نمایشنامه ادامه می‌یابد و به اوج می‌رسد.

اما مهم‌تر از موقعیت و مسئله، این شخصیت‌پردازی است که به شدت اغراق‌آمیز است؛ این ویژگی از انتخاب نام کاراکترها آغاز می‌شود: *چاقه*، *متوسطه* و *لاغره*. این شخصیت‌ها در پرداخت دارای ویژگی‌هایی هستند که *مروژک* آنها را به شدت بزرگنمایی کرده‌است. چاقه که نمادی از نظام فریب‌کار و دروغ‌گو و فاسد کمونیستی است همه‌ی مظاهر این نظام سیاسی را به طرز شگفت‌آور و بزرگنمایی شده‌ای در خود دارد. او فریب‌کار است. حیله‌گر است. دروغ‌گو و فرصت‌طلب است و از همه‌ی اینها مهم‌تر یک سلطه‌گر به تمام معناست:

چاقه: خوب راه دیگه‌ای نمونده. شاید موافق دیکتاتوری هستید؟ در این صورت بنده آمادگی خودم را برای در دست گرفتن اختیارات مطلقه، اعلام می‌کنیم (مروژک، ۱۳۸۳: ۱۵۲).

مروژک با بزرگ‌نمایی خصلت‌های *چاقه* او را تبدیل به نمادی زشت و انزجارآور از نظام‌سلطه کرده‌است. ویژگی‌ای که احتمالا بدون این بزرگنمایی تاثیر و شناخت کمتری ایجاد می‌کرد و احتمالا با پرداخت رئالیستی باید ابهامات و پرده‌پوشی‌های بیشتری را شامل می‌شد، به‌صورت اغراق شده‌اش کاملا در راستای کاریکاتورسازی قرارمی‌گیرد و بدون اینکه پیچیدگی‌ای داشته‌باشد و درک آن سخت باشد، از آن انتقاد می‌شود.

متوسطه، یک فرصت‌طلب احمق است که نفع شخصی او در حمایت از سلطه‌گری مطلقه است. او به عنوان ابزاری ناچیز در اختیار نظام سلطه‌گر قرارگرفته و نویسنده با بزرگنمایی تبعیت و تقلید از *چاقه*، بی‌ارادگی و حماقت و فرصت‌طلبی او را بزرگ‌تر از حد معمول نشان می‌دهد و خیلی ساده‌تر و زودتر این شخصیت را به مثابه یک کاریکاتور احمق و بزرگ به نمایش می‌گذارد.

متوسطه: خیلی هیجان داره. انتخابات اشتهای آدم را زیاد می‌کنه (مروژک، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

لاغره تجسم بردگی و فریب‌خوردگی است. او که تا صحنه پایانی نمایش برای خورده نشدن توسط دو دیگر تلاش می‌کند، به‌واسطه‌ی سادگی بیش از اندازه‌اش با وجود تمایل به نجات، راه‌حل‌ها و توجیهات مسخره‌ای پیدا می‌کند. *لاغره* به واسطه یک ویژگی اغراق شده تبدیل به قربانی بزرگ داستان می‌شود. بیش از حد ساده و احمق است. مثلا در شرایطی که سراسر ناعادلانه و تمسخرآمیز است برای فرار از وضعیت می‌گوید:

لاغره: من روی حرف خودم ایستاده‌ام. با همه چیز موافقم، به شرطی که عادلانه باشد (مروژک، ۱۳۸۳: ۱۶۲).

بنابراین و براساس این خصلت به‌راحتی می‌توان او را به بردگی گرفت و قربانی کرد. این همان بلایی است که *چاقه* به‌عنوان نظام سلطه و قدرت سیاسی با فریب‌کاری بر سرش می‌آورد. *چاقه* بعد از فریب‌کاری در انتخابات و قرعه‌کشی و... به *لاغره* می‌قبولاند که برای شهادت و فداکاری انتخاب شده‌است؛ با این حربه او روش دیگری را برای فریفتن کاراکتر ساده‌لوح اغراق‌شده‌ی داستان انتخاب می‌کند و نتیجه هم می‌گیرد. آنچه که بر سر قربانی داستان می‌آید هم به واسطه‌ی همین ساده‌لوحی است. نقطه‌ی تاثیرگذار این نگاه تمسخرآمیز و

اغراق شده به کاراکترها را می‌توان به بهترین شکل ممکن در پایان نمایشنامه دید:

متوسطه: (هیجان‌زده، آهسته ولی شمرده) آقا، من گوشت گوساله و نخودفرنگی پیدا کردم.

چاقه: هیس! زود قایمش کنید.

متوسطه: ولی آقا، راستش من نخودفرنگی رو با رغبت بیشتری می‌خورم، به عرضم می‌رسید، قربان؟

چاقه: ولی من رغبتی به نخودفرنگی ندارم، به علاوه...

لاغره: ... و درست به همین دلیل است که...

متوسطه: به‌علاوه چی، قربان؟

چاقه: (لاغره را نشان می‌دهد) مگه نمی‌بینید الان چه شور و حالی داره؟ (مروژک، ۱۳۸۳: ۱۷۸)

درواقع بزرگنمایی و اغراق در پرداخت شخصیت‌ها یکی از مهم‌ترین ویژگی‌هایی است که نویسنده با کمک آن می‌تواند خصلت‌های زشت و بد این اشخاص را برجسته کند و تمسخر و هجو آن در ساختار قصه آنها به گونه‌ای آشکار و واضح مورد انتقاد قراردهد.

۳ـ۲ـ تمسخر و استهزا (بیشتر در گستره‌ی زبانی):

یکی از دیگر تکنیک‌های مهم گروتسک در نمایشنامه‌ی مروژک که رویکردی انتقادی به مسئله‌ای اجتماعی یا فردی یا سیاسی دارد، تمسخر و استهزا است که ارتباط تنگاتنگی با ویژگی نخست (شخصیت‌پردازی اغراق‌آمیز) دارد. این ویژگی البته بیشتر در گستره زبان و گفتار وجود دارد و در نمایشنامه‌ی «بر پهنه دریا» به سه شکل و در سه کاراکتر نمایشنامه می‌توان آن را مطالعه کرد.

شکل اول را بیشتر در مورد کاراکتر چاقه می‌بینیم: در گفتار و زبان او فریبندگی و دروغ‌گویی و رذالت سیاسی است که به تمسخر گرفته می‌شود. چاقه به عنوان یک سلطه‌گر اغراق شده فریبکاری‌اش را توسط گفتار نمایشی به زبان می‌آورد. اما گفتار به‌گونه‌ای استهزاآمیز به واسطه تضاد و تعارض میان ظاهر و محتوایش درواقع به قصد تمسخر رفتار، شخصیت و یک منش نکوهیده مورد انتقاد قرارمی‌گیرد.

چاقه: من همان‌طور که شایسته یک سربازه، صریح و قاطعانه صحبت می‌کنم. اولا قصدم این نیست که شما رو تحت‌تأثیر قرار بدهم. شما خودتون باید تصمیم بگیرین. من خدمتگزار شما هستم و تصمیم‌تون برا من مقدسه. من هر چیزی رو که جلوم بذارن، می‌خورم. ثانیا بی‌جهت وقت خودمونو تلف نکنیم، من خوردنی نیستم (مروژک، ۱۳۸۳: ۱۵۷).

شکل دوم در مورد *متوسطه* مصداق پیدا می‌کند. درواقع زبان تایید و تکرار است که در مورد او به تمسخر گرفته می‌شود. *متوسطه* فاقد اراده و شعور لازم برای شرکت در مناسبات خنده‌دار پیرامون انتخاب‌کردن یک نفر از میان سه نفر برای خورده شدن است. او یک فرصت‌طلب تابع است که هیچ اندیشه و اراده و سخنی از خودش ندارد و تنها زنده باد و مرده باد گویی برای تایید *چاقه* است. بنابراین تابعیت او از سلطه *چاقه* و تکرار و تایید سخنان دیکته شده سلطه‌گر توسط این شخصیت به اندازه کافی تمسخرآمیز نشان می‌دهد:

متوسطه: (جلو چاقه خبردار می‌ایستد) قربان اجازه بدید بهتون تبریک بگم. نطق شما منو دگرگون کرد. اما در مورد زبون، بنده صددرصد با نظر شما موافقم (مروژک، ۱۳۸۳: ۱۵۸).

او در جاهایی از نمایشنامه هم تنها به واسطه همین تابعیت و تکرار مفاهیم دیگری را به سخره می‌گیرد:

متوسطه: عجب گیری افتادیم، دموکراسی که نشد،با دیکتاتوری هم که مخالفت می‌شه، بالاخره باید یه فکری به کلمه‌مون بیاد دیگه (مروژک، ۱۳۸۳: ۱۵۹).

شکل سوم استهزا و تمسخر که بیشتر در حوزه زبان در نمایشنامه کارکرد پیدا می‌کند به لاغره و سادگی و حماقت‌هایش به عنوان یک قربانی مربوط می‌شود. او اگر در جاهایی از نمایشنامه و آن هم زمانی که هربار در تلاش برای فرار از قربانی شدن است کمی منطقی به نظر می‌رسد، اما در نهایت همانند شخصیت و رفتار او، زبان و گفتارش هم به طرز اغراق‌آمیزی مورد استهزا و تمسخر و در نتیجه، انتقاد قرارمی‌گیرد:

لاغره: آزادی، به خودی خود، بی‌معناست. آزادی واقعی‌یه که معنا داره. چرا؟ چون آزادی واقعی، واقعی است. به همین دلیل آزادی بهتری‌یه. اما آزادی واقعی رو کجا می‌شه پیدا کرد؟ منطقی فکر کنیم. وقتی آزادی واقعی، همون آزادی معمولی نیست، پس کجاست؟ آزادی واقعی اونجاست که آزادی معمولی وجود نداره (مروژک، ۱۳۸۳: ۱۶۲).

۳ـ۳ـ نمایش زشتی (مناسبات فردی، اجتماعی و سیاسی)

مروژک علاوه بر پرداخت غلوآمیز شخصیت‌ها و رفتار و روابط آنها، بخش دیگری از رویکرد انتقادی‌اش را با نمایش دادن زشتی‌ها (البته بازهم به‌صورت اغراق‌آمیز) به انجام می‌رساند. این زشتی‌ها در طول روایت داستان به بهانه‌ها و صورت‌های مختلف بازنمایی می‌شوند.

زشت جلوه دادن مفاهیم و معیارهای مثبت فردی، اخلاقی، سیاسی و اجتماعی یکی از رویکردها در نمایش زشت‌مایه‌ها در نمایشنامه است. در متن «بر پهنه دریا» این مظاهر به گونه‌ای بزرگ‌نمایی شده زشت جلوه می‌کنند. انتخابات به عنوان یکی از ارکان دموکراسی (وجه سیاسی و اجتماعی) زمانی که با فریبکاری و تقلب و دروغ دست‌کاری می‌شود، جلوه‌ای زشت پیدا می‌کند، بدین شکل مورد انتقاد قرارمی‌گیرد و می‌تواند با بازتاب این زشتی منجر به آگاهی و اصلاح در مخاطب بشود. مظاهر دیگر اخلاقی و اجتماعی و سیاسی که به همین شکل در نمایشنامه وارونه شده و زشت جلوه داده می‌شوند: عدالت، آزادی، اصالت خانوادگی، خانواده، صداقت، راست‌گویی، تمدن، فداکاری، انسانیت، امر مقدس، اعتماد، نجابت، میهن‌دوستی و... است. مروژک این مظاهر انسانی و اخلاقی را در موقعیت تمسخرآمیز و خوفناک داستان و به‌وسیله شخصیت‌های اغراق شده‌اش به پدیده‌هایی زشت بدل می‌کند. چگونه؟ در نظام سیاسی دروغین و فریبکار داستان همه‌ی این مفاهیم با سوءاستفاده و به گونه‌ای نابهنجار، وارونه‌سازی می‌شوند و زشت جلوه می‌کنند: انتخابات آزاد، با تقلب و فریب‌کاری به پروژه‌ای برای به بردگی‌کشیدن و قربانی کردن تبدیل می‌شود؛ از مفهوم فداکاری برای فریفتن و سوءاستفاده از آدم‌های ساده‌لوح و قربانی‌کردن‌شان استفاده می‌شود. راست‌گویی موجب مذمت می‌شود و دروغ‌گویی و رذالت حسن و باهوشی به حساب می‌آید.

در بخشی از متن، *چاقه* برای فریب‌دادن لاغره و وادار کردن او برای اینکه داوطلب خورده‌شدن شود، مفاهیم اخلاقی را این‌گونه به بازی می‌گیرد:

چاقه: آقای بسیار عزیز و گرامی، بر همه‌ی ما واضح و مبرهنه که ویژگی‌های اخلاقی، مانند حس فداکاری، عشق به مردم و نوع‌دوستی رو نمی‌شه برای همیشه کتمان کرد. ما ـ یعنی بنده و این دوست عزیزمان ـ از همان لحظه‌ی اول متوجه شدیم که در وجود شما چیزی هست که در ما دونفر نیست و اون، نجابت و اصالت خانوادگی است، نیاز سیراب نشدنی خدمت به توده‌ی مردم، آمادگی برای... درست نمی‌گم آقا؟

متوسطه: من در تمام عمرم آدم به خوبی ایشون ندیدم (مروژک، ۱۳۸۳: ۱۶۰)

بدین ترتیب مروژک پدیده‌ها را زشت جلوه می‌دهد تا نظام فریب‌کار و دستگاه تبلیغات و صاحب قدرت را به واسطه تاثیری که در وارونه‌سازی این پدیده‌ها از زیبایی به زشتی دارند، را مورد انتقاد قراردهد و احتمالا با این زشت‌نمایی راه را برای اصلاح مخاطب در شناخت حقیقت و جلوگیری از عواملی که باعث این وارونگی می‌شوند، هموار سازد.

۳ـ۴ـ عجایب‌پردازی و ناهماهنگی (در حوزه‌ی منطق زمان و مکان)

عجایب‌پردازی یکی از مهم‌ترین خصیصه‌های گروتسک و برجسته‌ترین آن در تفریق از فضای رئالیستی معمول است. این ویژگی در نمایشنامه‌ی «بر پهنه دریا» با اعوجاج و حذف رشته‌های منطقی از مقتضیات و زمان اتفاق می‌افتد. اساسا در نمایشنامه چیزی به نام منطق زمانی و مکانی از میان برداشته می‌شود تا همه توجهات در جهانی عجیب به سمت نقد رفتار و رویداد متمرکز باشد. اتفاقا این عجایب‌پردازی، نابهنجاری و نقدپذیر بودن رویداد را امکان‌پذیرتر هم می‌کند. درواقع خود امر عجیب و غریب دلیلی بر نابهنجاری است که به کمک بزرگنمایی آن در جهانی که مورد انتقاد قرارمی‌گیرد و می‌بایست اصلاح شود، می‌آید. برجسته‌ترین نمونه آن در نمایشنامه آن زمانی است که لاغره به جرم داشتن مادر، در آستانه‌ی انتخاب برای قربانی شدن قرارگرفته‌است. درست در همین لحظه، ناگهان پستچی وظیفه‌شناس دولتی در حالی که روی یک تخته چوب شناور است، سر می‌رسد و تلگرامی که حاوی خبر فوت مادر لاغره است را به او می‌دهد. درست در زمانی که منطقی نیست و مکانی که اصلا با عقل جور درنمی‌آید! این ناهنجاری زمان و مکان که حس عدم امنیت و کنترل‌شدگی بی‌منطقی را هم تداعی می‌کند از یک‌سو خنده‌دار است و از سوی دیگر راه را برای ادامه رویکرد استهزاآمیز چالش داستانی باز می‌کند. آمدن ناگهانی پست‌چی و در صحنه‌ای دیگر آمدن پیش‌خدمت نمونه‌هایی از این عجایب‌پردازی است که در درام مروژک و بویژه در نمایشنامه‌ی «بر پهنه دریا» به وضوح مورد استفاده قرارمی‌گیرد.

۳ـ۵ـ ترس و نابهنجاری: بازتاب بردگی و سلطه (محتوایی):

این ویژگی بیشتر مربوط به گستره ژرف‌ساختی گروتسک مروژک است. نمایشنامه با موضوع و مسئله خنده‌دار و در عین‌حال جدی و ترسناکش هر آن تاثیری توامان از ترس و خنده بر مخاطب می‌گذارد. ترس و هراس از مشخصه‌های دارم گروتسک است. در نمایشنامه‌ی مروژک این خصیصه اما ابعادی گسترده‌تر و عمیق‌تر پیدا می‌کند و تبدیل به یک ویژگی منحصربه‌فرد دیگر می‌شود. مروژک این هراس گروتسکی را عمق می‌بخشد و در ژرف‌ساخت اثرش گسترش می‌دهد و اتقافا وجه محتوایی و ژرف‌ساختی این گروتسک خوف‌ناک‌تر و هشداردهنده‌تر عمل می‌کند. در «بر پهنه‌ی دریا» همه چیز از انتخاب یا قرعه برای خورده شدن یک انسان توسط دو همراه دیگرش شروع می‌شود. اما تصویری که به مراتب از این هولناک‌تر است، شیوه‌ای است که یک نظام سلطه‌گر و تمامیت‌خواه در ظاهر متمدن و دموکراتیک برای فریفتن و قربانی‌کردن انتخاب کرده‌است. این رویکرد در ژرف‌ساخت اثر نهفته است. مادامی که چاقه به عنوان نمادی از دیکتاتوری تمامیت‌خواه با سخنان فریبنده و تهدیدآمیزش قصد دارد تا با توسل به خشونت در رفتار سلطه لاغره به یک قربانی داوطلب تبدیل کند، این هراس در داستان شدت بیشتری می‌گیرد.

ترس و هراس نمایشنامه‌ی مروژک به واسطه‌ی ترس از سلطه‌ی مطلق دیکتاتوری و

پذیرش ساده‌لوحانه اسارات و بردگی است. از آن جنس هراسی که مظاهر قدرت و فریب‌کاری (چاقه) به نمادهای بردگی و اسارت (لاغره) تحمیل می‌کنند. درواقع این جنس از ترس، آزادی را هدف گرفته و در طول مدت روایت داستان آن را بیشتر و بیشتر محدود می‌کند تا جایی که در پایان نمایشنامه دیگر چیزی جز نابودی آزادی فردی و پذیرش نقش قربانی و تقدیس برده‌وار آن باقی نمی‌ماند.

الگوی بازتاب و تاثیر مولفه‌های گروتسک و واکنش‌های احتمالی مخاطب به نمایشنامه «بر پهنه‌ی دریا»

	مولفه‌های گروتسک	انعکاس مولفه‌های گروتسک در داستان	واکنش احتمالی مخاطب
۱	کاراکترها در موقعیتی عجیب، تمسخرآمیز و غیرواقعی قرارمی‌گیرند. (اغراق)	سه کاراکتر گرسنه روی کشتی گرفتار شده‌اند و تصمیم می‌گیرند برای زنده ماندن یک‌نفر را برای خوردن از میان خودشان انتخاب کنند.	استهزا و خنده. احساس نابهنجاری موقعیت. اندکی هراس نسبت به عاقبت کار
۲	طرح نقد مبانی دروغین مظاهر اجتماعی و فریب‌های سیاسی (ناهماهنگی و اغراق و ترس)	سواستفاده از مفاهیمی چون فداکاری، اصالت، تمدن، انتخابات، آزادی، دموکراسی، عدالت، جامعه و...	تردید نسبت به حقیقت و معنای مفاهیم یاد شده و احساس ناامنی و هراس.
۳	تعیین نقش قربانی و شکنجه‌گر (کابوس و هراس و اغراق)	برملا شدن نقش پنهان پشت مفاهیم فریبکارانه و افشای نظام فریبکارانه سلطه.	داوری نسبت به جایگاه قربانی و شکنجه‌گر. شناخت حقیقت مفاهیم به ظاهر جذاب؛ پدیدارشدن زشتی و کثیفی.
۴	به مسلخ بردن قربانی و تلقین عقیده‌ی شکنجه‌گر. (هراس و ترس)	به‌کارگیری همه مظاهر اسارت، فریب، دروغ، سرکوب و سلطه و... برای شکنجه و قربانی کردن .	استهزا، خوف، هراس، بیزاری و... میل به تغییر وضعیت اغراق‌شده و خوفناک و نجات قربانی.
۵	خودآگاهی قربانی نسبت به نقش. مسخ‌شدگی. استحاله و فروپاشی	با وجود پیدا شدن غذا، شکنجه‌گر و قربانی از نقش‌شان لذت می‌برند و در وضعیت جدید غرق شده‌اند.	جذبه و ترس. مقابله با وضعیت عجیب و خوفناک. آگاهی نسبت به جایگاه فردی، اجتماعی و سیاسی: اصلاح

نتیجه‌گیری

در این مقاله ویژگی‌ها و مولفه‌های گروتسک و دستاوردهای آن در انتقاد از خصوصیات زشت و هراسناک فردی، اجتماعی و سیاسی با هدف انتقاد از این خصوصیات و اصلاح رفتارها مورد مطالعه قرارگرفت. می‌دانیم که این اصلاح با ایجاد ترحم و ترس و از طریق کاتارسیس در قالب پالایش و تزکیه و تطهیر در تراژدی اتفاق می‌افتد. در کمدی هم این خنده است که امر مورد انتقاد را مورد حمله قرارمی‌دهد و با ریشخند امر کمیک مخاطب تحت‌تأثیر قرارمی‌گیرد. در گروتسک چیزی فراتر از این دو ژانر و البته به صورت تلفیقی از واکنش احساسات و اندیشه، روی می‌دهد.

اما در کنار این رویکرد پرسش اصلی پژوهش این بود: «درام «بر پهنه‌ی دریا» براساس چه متغیرهایی توانسته یک درام انتقادی و اصلاح‌گر باشد؟» برپایه‌ی این پرسش در این تحقیق ضمن مطالعه‌ی گروتسک و آثار مروژک و با تمرکز بر نمونه‌ی موردی مذکور، پنج متغییر اصلی که می‌توان آنها را ویژگی‌های منحصربه‌فرد گروتسک مروژک در نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا» دانست، حاصل شد. این پنج مشخصه که چهار مورد آن مربوط به ساختار و یکی مربوط به ژرف‌ساخت است، عبارتند از:

۱ـ اغراق (شخصیت‌پردازی و رفتار) ۲ـ تمسخر و استهزا (در گستره‌ی زبانی) ۳ـ نمایش زشتی (مناسبات فردی، اجتماعی و سیاسی) ۳ـ تمسخر و استهزا (در گستره‌ی زبانی) ۴ـ عجایب‌پردازی و ناهماهنگی (در حوزه‌ی منطق زمان و مکان) ۵ـ ترس و نابهنجاری: بازتاب بردگی و سلطه (محتوایی)

آنچه می‌تواند براساس این پژوهش کاربرد پیدا کند اهمیت ویژگی‌های گروتسک و چگونگی استفاده از این متغییرها برای خلق یک درام با ویژگی‌های گروتسکی است. از آنجا که براساس مطالعه‌ی آثار مروژک و تمرکز بر روی نمایشنامه‌ی «بر پهنه‌ی دریا» نشان داده شد که چگونه این متغییرها می‌توانند رویکردی انتقادی نسبت به خصوصیات فردی، اجتماعی و سیاسی ایجاد کنند، این تحقیق می‌تواند الگویی برای رسیدن به این هدف براساس ویژگی‌های ذکر شده باشد. همچنین بر این اساس و با توجه به متغییرهای شاخص ذکر شده، ضمن شناخت روشن‌تر سبک و شیوه‌ی اسلاومیر مروژک به‌عنوان درام‌نویس مطرح گروتسک، می‌توان به مرزهای روشن‌تری میان کمدی، تراژدی و گروتسک دست یافت.

منابع

ـ آدامز جیمز لوتر؛ یتس، ویلسون. (۱۳۹۰) **گروتسک در هنر و ادبیات**، آتوسا راستی، چاپ اول، نشر قطره، تهران

ـ آدامز، لوتر؛ تیس، ویلسون. (۱۳۸۹) **گروتسک در هنر و ادبیات**، آتوسا راستی، قطره، تهران

ـ استات، اندرو. (۱۳۸۹) **کمدی**، بابک تبرایی، نشر چشمه، تهران

ـ باختین، میخائیل. (۱۳۹۶) **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**، محمدجعفر پوینده، چاپ دوم، نشرچشمه، تهران

ـ تامسون، فیلیپ. (۱۳۹۰) **گروتسک**، فرزانه طاهری، نشر مرکز، تهران

ـ مروژک، اسلاومیر. (۱۳۸۲) **تانگو**، احسان نوروزی، چاپ اول، تهران، انتشارات نیلا، تهران

ـ مروژک، اسلاومیر. (۱۳۸۳) **مهاجران**، ایرج زهری، چاپ اول، نشر دشتستان، تهران

- Bakhtin, Mikhail. ***Toward a Philosophy of the Act***. Ed. Vadim Liapunov and Michael Holquist. Trans. Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1993.

- confield, mary cass,(1968), **Grotesque and other reflection on Art and the theatre**, curl B. ylvasiaker library- Concordia college

- Esslin, Martin. **Mrozek, Beckett, and the Theatre of the Absurd,** New Theater Quarterly (NTQ). Volume 10, Issue 40. November 1994. pp. 377-381. Cambridge University Press

- www.**britannica**.com/biography/Slawomir-Mrozek

- www.teatrpolski.waw.plkarol.Director.szymon kusmider

مفهوم هویت در نمایشنامه‌ی «آی با کلاه، آی بی‌کلاه» اثر غلامحسین ساعدی از منظر تئوری بازتاب

یعقوب آژند (نویسنده مسئول)
رضا دادویی
حمیدرضا بسحاق

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۵/۱۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۸/۱۲

مفهوم هویت در نمایشنامه‌ی «آی با کلاه، آی بی‌کلاه» اثر غلامحسین ساعدی از منظر تئوری بازتاب

یعقوب آژند
استاد دانشکده هنرهای تجسمی، گروه گرافیک و عکاسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

رضا دادویی
دانشجوی دوره دکترای پژوهش هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران

حمیدرضا بسحاق
استاد مدعو دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

این مقاله از رساله دکترای رضا دادویی با عنوان «مطالعه جامعه‌شناسانه‌ی متون نمایشی دهه چهل ایران، بر مبنای نظریه بازتاب» در رشته پژوهش هنر دانشگاه تهران، پردیس کیش با رهنمایی دکتر یعقوب آژند و مشاوره دکتر حمیدرضا بسحاق برگرفته شده‌است.

چکیده

هنر و ادبیات هر دوره با زمینه‌های اجتماعی خود پیوندی ناگسستنی دارند و تحول آنها، فرایندی اجتماعی است. جامعه‌شناسی ادبیات، یکی از شیوه‌های نسبتا نوین در مطالعات ادبی است. در این شیوه به بررسی ساختار و محتوای اثر ادبی و ارتباط آن با ساختار و تحولات جامعه‌ای که اثر مولود آن است می‌پردازند. آن‌چه در جامعه‌شناسی ادبیات بویژه نظریه بازتاب از اهمیت بیشتری برخوردار است، انعکاس تصویر جامعه در جهان تخیلی و هنری اثر ادبی و شکل‌های مختلف آن است. این شیوه در پی آن است تا با مطالعه‌ی آثار فرهنگی و هنری و رمزگشایی و درک زبان این آثار، آشکار نماید که فرم و محتوای آنها، بازنمایی مضامین گوناگون از مسائل سیاسی و اجتماعی گرفته تا سایر تجربیات فردی و چالش‌های هویتی است. به همین دلیل در این مقاله با استفاده از نظریه‌ی بازتاب، نمایشنامه‌ی «**آی باکلاه آی بی‌کلاه**» غلامحسین ساعدی در دهه چهل شمسی مطالعه شده‌است و تأثیر و تأثر جریان‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی بر این نمایشنامه مورد ارزیابی قرارگرفته‌است. این تحقیق برپایه این فرضیه شکل‌گرفته که نمایشنامه‌های غلامحسین ساعدی به طور مشخص بازتابی از جریان‌های سیاسی و اجتماعی زمانه هستند و از این جریان‌ها ارزش و اعتبار می‌گیرند. بر این اساس پرسش اصلی تحقیق این است که ویژگی‌های سیاسی و اجتماعی، چگونه و از چه جنبه‌هایی می‌توانند در درام بازتاب پیدا کنند؟ و چگونه ساختار و محتوای درام از این ویژگی‌ها متاثر می‌شوند؟

این تحقیق به شیوه کتابخانه‌ای انجام شده و پس از ارزیابی و تحلیل برآیند مطالعه، داده‌ها به صورت تحلیلی و توصیفی مورد ارزیابی قرارمی‌گیرند.

واژگان کلیدی: جامعه‌شناسی، هویت، نمایشنامه، آی باکلاه آی بی‌کلاه، غلامحسین ساعدی، نظریه‌ی بازتاب

درآمد

دهه چهل شمسی در ایران، دهه‌ای پرتناقض است. در طول این دهه، درآمدهای نفتی ایران از مبلغ ۳۴ میلیون دلار به ۵ میلیارد دلار افزایش پیدا کرد و به یک معنا، اساساً منابع مالی کشور به درآمدهای نفتی گره خورد. به دلیل همین تغییرات ایجاد شده در ساختار سیاسی و اقتصادی کشور، طبقات اجتماعی نیز دچار تغییرات عمده گردید و جابجایی‌هایی در میان طبقات سنتی جامعه‌ی ایرانی به وجود آمد. بنابراین دهه چهل، از یک سو دهه‌ی رشد و شکوفایی و پدید آمدن بیشترین آثار ادبی و هنری و فرهنگی معاصر و از سوی دیگر دهه‌ی بالا رفتن قیمت نفت و رشد صنعت و جهان‌گردی و رونق اقتصادی و شروع به کار، رشد و گسترش فعالیت‌های فرهنگی و هنری در بخش‌های شعر، داستان، نمایشنامه، تئاتر، فیلم، نقاشی، چاپ و نشر، گالری و... است. این حجم از وقایع سیاسی و اجتماعی و رویدادهای اقتصادی در دهه چهل، همه و همه نشان از تغییرات اساسی و جدی در جامعه‌ی ایرانی و به تبع آن در ساحت فرهنگی و هویت فردی و تشخص اجتماعی انسان ایرانی دارد.

از این رو، می‌توان با استفاده از جامعه‌شناسی ادبیات و کارویژه‌های نظریه بازتاب به میزان تعامل ادبیات و جامعه و واکاوی داد و ستد میان آنها پرداخت. نظریه بازتاب[1] شاخه‌ای از علم جامعه‌شناسی است که ساخت و کارکرد اجتماعی ادبیات، رابطه‌ی میان جامعه و ادبیات و قوانین حاکم بر آنها را بررسی می‌کند زیرا «جامعه‌شناسی به کمک روش‌های علمی خاص، نهادها، روابط و رفتارهای اجتماعی انسان را از نظر ساخت، کارکرد، پویش و دگرگونی بررسی و تجزیه و تحلیل، مقایسه و طبقه‌بندی می‌کند و با نگرشی ویژه به علل اجتماعی، در جست‌وجوی قوانین حاکم بر حیات جامعه از دیدگاه‌های گوناگون است» (محسنی، ۱۳۶۶: ۱۳۰). جامعه‌شناسی ادبیات و نظریه‌ی بازتاب که یک شاخه‌ی علمی بسیار نوپا در ایران است، به ما کمک می‌کند تا به نحو بهتری آثار هنری و فرهنگی را بشناسیم، تفسیری عملی و کاربردی از این آثار به دست آوریم و به بهترین وجه از آنها برای حل مسائل و بحران‌های انسان امروزی استفاده کنیم.

چهارچوب‌های نظری: (جامعه‌شناسی و نظریه‌ی بازتاب ادبی)

بررسی ادبیات و هنر با توجه به عوامل بیرونی و نهادهایی که خارج از ادبیات و هنر قرار دارند و بر آن اثر می‌گذارند یا از آن تاثیر می‌پذیرند از قرن نوزدهم آغاز می‌شود. «در این هنگام مادام دو استال[2] نخستین اثر در زمینه‌ی بررسی اجتماعی هنر را با عنوان «ادبیات از منظر پیوندهایش با نهادهای اجتماعی» منتشر می‌کند. دو استال در گفتار نخست این اثر، نظر خود را چنین بیان می‌کند: «من بر آنم که تأثیر دین، آداب و رسوم و قوانین را بر ادبیات و متقابلاً تأثیر ادبیات را بر آنها بررسی کنم. درواقع او می‌خواهد کاری را که یکی از مراجع فکری‌اش مونتسکیو[3] در مورد تاریخ حقوق با نوشتن «روح القوانین» انجام داد در مورد ادبیات انجام دهد و «روح الادبیات» را بنویسد» (اسکارپیت، ۱۳۷۴: ۱۲).

با گسترش مارکسیسم و اشائه‌ی آن در سطح جهان، زمینه‌های رشد و شکوفایی جامعه‌شناسی هنر و ادبیات نیز مهیا شد و افکار مارکس و فلسفه‌ی اجتماعی اندیشه‌ی او نقش بسزایی در پیدایش و نضج جامعه‌شناسی هنر ایفا کرد. در قرن بیستم، بیش از همه این متفکران مارکسیست بودند که در تحکیم جامعه‌شناسی هنر و ادبیات کوشش کردند. جورج لوکاچ[4]، لوسین گلدمن[5] و ماکس شلر[6] از بنیان‌گذاران این رشته و از فیلسوفان برجسته‌ی مکتب مارکسیسم محسوب می‌شوند.

جورج لوکاچ مهم‌ترین فیلسوف و منتقد ادبی برجسته‌ی مارکسیسم در نخستین دهه‌ی قرن بیستم بود. لوکاچ با تلقی آثار ادبی به مثابه‌ی بازتاب[۷] یک نظام رو به گسترش، به سمت اندیشه‌ی هگلی مارکسیستی متمایل شد و تلاش کرد معنای رئالیسم را در هنر نشان‌دهد. از دید لوکاچ یک اثر هنری واقع‌گرا باید انگاره‌های تناقضات پنهان در یک نظام اجتماعی را آشکار سازد. از نظر او رمان به مثابه ادبیات، بازتاب واقعیت است. «این بازتاب صرفاً پوسته‌ی سطحی واقعیت نیست بلکه بازتابی حقیقی‌تر، کامل‌تر، زنده‌تر و پویاتر از واقعیت است... یک اثر ادبی نه فقط پدیده‌های مجزا را که کل فرآیند زندگی را منعکس می‌کند. اما خواننده همواره آگاه است که اثر خود واقعیت نیست بلکه شکل خاصی از بازتاب واقعیت است» (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۵۵).

ژاک لنار در کتاب «جامعه‌شناسی ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن» آورده است: «هیچ‌کس از روزگار باستان، ارجاع اثر ادبی به عناصری از واقعیت اجتماعی یا آگاهی مشترک ملت یا گروه اجتماعی خاصی را منکر نیست» (پوینده، ۱۳۹۲: ۶۹). در این میان افرادی همچون لوسین گلدمن معتقدند که متن ادبی ساختاری از مدلول‌هاست که مستقیماً به واقعیت‌های اجتماعی برمی‌گردد. مجموعه‌ای از ساختارهای معنایی، نحوی و روایی که در برابر مسائل اجتماعی و اقتصادی در سطح زبان واکنش نشان می‌دهد. گلدمن معتقد است عنصر اساسی آفرینش در این واقعیت نهفته است که ادبیات و فلسفه از دو دیدگاه متفاوت بیان یک جهان‌بینی است و تدارک این جهان‌بینی نه یک واقعیت فردی بلکه واقعیتی اجتماعی است. به نظر گلدمن هر اثر برجسته دارای چند مشخصه روشن و هم‌سنگ است که هر منتقدی باید به آن توجه کند. از آن جمله می‌توان به «منش دقیقاً منسجم آن که هم‌ارز مسائل اجتماعی زمانه است... و منش واقعی یا ممکن مجموعه عناصری که اثر را تشکیل می‌دهد اشاره کرد» (گلدمن، ۱۳۷۲: ۵).

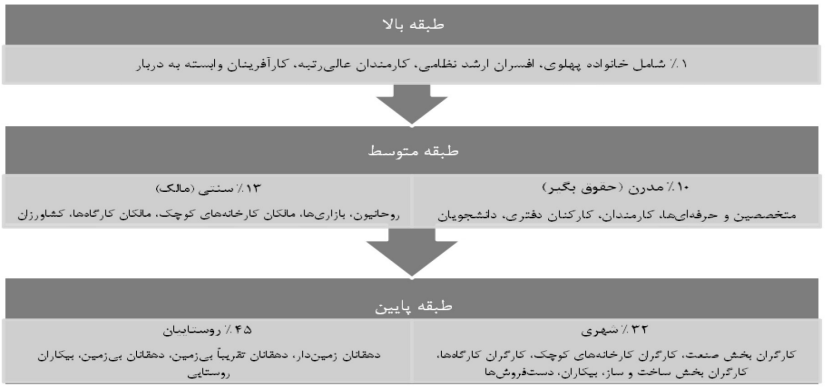
جورج لوکاچ در «تاریخ و آگاهی طبقاتی»[۸] (۱۹۲۳) می‌گوید: «ساختارهای ذهنی سازنده‌ی آگاهی جمعی و ساختارهای زیبایی‌شناختی سازنده‌ی اثر هنری، رابطه‌ی جوهری دارند.» همچنین لوسین گلدمن در پژوهش‌های خود آورده است: «آگاهی جمعی بی‌تردید بیرون از آگاهی‌های فردی وجود ندارد... به نحوی که آگاهی او آمیزه‌ای یکتا و خاص از عناصر آگاهی‌های جمعی گوناگون و اغلب متضاد است... بنابراین آگاهی جمعی فقط به صورت بالقوه در آگاهی یکایک افراد گروه وجود دارد» (لنار، ۱۳۹۲: ۷۱ـ۶۹).

تئودور آدورنو این نگاه را بسط و گسترش می‌دهد. او ضمن تأکید بر اهمیت تحلیل درونی و همپایی شناخت درونی اثر و شناخت اجتماع بیرون، باور دارد که تفسیر باید معین کند مجموعه‌ی یک اجتماع چگونه به عنوان یک واحد با تناقض‌های خاص خود در اثر هنری متجلی می‌شود. اثر در چه بخش‌هایی فرمان‌بر اجتماع است و در چه مواردی از آن فراتر می‌رود. او معتقد است: «هنر بیش از هرچیز با دیدگاه مخالفت‌آمیز در برابر جامعه، اجتماعی می‌شود... هنر به جای انطباق با هنجارهای اجتماعی موجود و موسوم شدن به صورت چیزی «اجتماعاً مفید»، با تبلور یافتن همانند چیزی فی‌نفسه ویژه، به صورت وجود خود، از جامعه انتقاد می‌کند» (لنار، ۱۳۹۲: ۷۴). بنابراین جامعه‌شناسی تنها از این راه می‌تواند رویکرد خود به ادبیات و هنر را تعبیر و توجیه کند که نشان‌دهد اثر هنری براساس شبکه‌ای از مناسبات با واقعیت‌های ارجاعی، متون گذشته و مخاطبان ساخته می‌شود. «اصالت جامعه‌شناسی ادبیات در برقراری و تشریح مناسبات جامعه و اثر ادبی است. جامعه پیش از اثر وجود دارد و نویسنده را مشروط می‌کند و نویسنده نیز به بازتاب و بیان جامعه می‌پردازد و جویای دگرگون ساختن آن است. جامعه در اثر ادبی وجود دارد و رد پا و توصیف آن را در اثر بازمی‌یابیم» (تادیه، ۱۳۹۲: ۸۲).

بنابراین نویسنده برانگیخته‌ی ضرورتی اجتماعی است و کار او بازتاب هنری خاص رویدادهای خاص زندگی است. لوکاچ باور دارد که پیدایش مکاتب، سبک‌ها و جریان‌های ادبی و هنری از این امر سرچشمه می‌گیرد که «نویسندگان واقعیت را به بهترین نحو نشان می‌دهند و می‌توانند صورتی را کشف کنند که زمانه‌شان را بازتاب دهد و در آن ژرف‌ترین و نمونه‌وارترین ویژگی‌های زمانه، بیانی شایسته بیایند» (همان: ۹۱). گلدمن در ارزیابی تبیین جامعه‌شناختی، می‌پذیرد که تبیین جامعه‌شناختی، تحلیل اثر هنری را به پایان نمی‌رساند بلکه نخستین گام ضروری در راه آن است. «برخلاف جامعه‌شناسی محتوا که به دنبال بازتاب آگاهی اجتماعی در اثر هنری است، جامعه‌شناسی ساخت‌گرا اثر هنری را یکی از مهم‌ترین عناصر سازنده‌ی آگاهی جمعی می‌داند» (گلدمن، ۱۳۷۱: ۳۲۲). در تکوین این نگاه، ژان دووی[۹] که خود جامعه‌شناس تئاتر است، درام را نشان‌دهنده‌ی بحران ارزش‌های یک دوران می‌داند. همان‌طور که قهرمانان جنایت‌کار عهد رنسانس، نماد آگاهی جمعی بیمار این دوران هستند.

بازتاب هویت ایرانی در نمایشنامه «آی با کلاه، آی بی‌کلاه» ساعدی

دهه چهل شمسی در ایران، دهه‌ای پرتناقض است. از یک سو دهه‌ی رشد و شکوفایی و پدید آمدن بیشترین آثار ادبی و هنری و فرهنگی معاصر، و از سوی دیگر دهه‌ی بالا رفتن قیمت نفت و رشد صنعت و جهان‌گردی و رونق اقتصادی و... است. این دهه در عین حال، دهه‌ی انقلاب سفید و اصلاحات ارضی و شناختن حق رأی زنان از یک‌سو و پیدایش کنفدراسیون و جریان‌های چریکی و مبارزه با حکومت شاه از سوی دیگر است که این‌ها همه نشان از تغییرات اساسی و جدی در جامعه‌ی ایرانی و به تبع آن در ساحت فرهنگی و هویت فردی و تشخص اجتماعی انسان ایرانی دارد.



براساس نظریه‌های توسعه، فرهنگ و جامعه بر اثر توسعه قابل تغییر و بهبود است. اما وجه غالب اکثر این نظریه‌ها آن است که اگر تغییر و نوسازی از طریق دولت و بسیج سیاسی، بدون تقویت و توسعه‌ی اجتماعی و فرهنگی صورت گیرد و مردم جامعه مراحل تغییر را به مرور طی نکرده باشند، اغلب بی‌نتیجه شده و حتی وضعیت را بدتر و وخیم‌تر از قبل خواهد کرد. شواهد نشان می‌دهد که «تغییرات سطحی در لایه‌ی سیاسی نمی‌تواند واقعیت هستی اجتماعی یک ملت و آنتولوژی زندگی مردم و موقعیت مردم را به این آسانی و حداقل در کوتاه‌مدت تغییر بدهد» (فراست‌خواه، ۱۳۹۶: ۲۳۵). در اوایل دهه چهل، شاه با تسلط کامل بر نهادهای

قدرت و کنار زدن مدعیان، «از قدرت به تازگی بازیافته‌اش برای ایجاد تغییرات اجتماعی بهره جست... پس از سال ۱۳۴۲ با شروع انقلاب سفید که با هدف دو گانه‌ی رقابت و همچنین جلوگیری از وقوع یک انقلاب سرخ از پایین، طراحی شده‌بود، برنامه‌هایش را شتاب بخشید» (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۲۳۹). جدول زیر نمایانگر وضعیت اجتماعی مردم ایران در دهه چهل است.

ساختار طبقاتی (نیروی کار در اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰)

البته تردیدی نیست که تحقق این رویا به لطف درآمدهای رو به رشد کشور ممکن شد و به یک معنا، اساساً منابع مالی کشور به درآمدهای نفتی گره خورد. اتفاقی که به گواه تاریخ، هر جامعه‌ای را با فساد گسترده‌ی مالی و اجتماعی روبه‌رو خواهد کرد. به دلیل همین تغییرات ایجاد شده در ساختار سیاسی و اقتصادی کشور، طبقات اجتماعی نیز دچار تغییرات عمده گردید و جابجایی‌هایی در میان طبقات سنتی جامعه‌ی ایرانی به وجود آمد. بنابراین زیست فردی و اجتماعی در آن جامعه‌ی جدید و حتی اعتراض و مقاومت و مبارزه علیه آن، شکل و راه دیگری را طلب می‌کرد. در این دوره، نسل تازه‌ای از نمایشنامه‌نویسان ایرانی همچون شاعران و نویسندگان دیگر پا به عرصه‌ی فعالیت حرفه‌ای گذاشتند که در جست‌وجو، تلاش، نوگرایی و یافتن راه‌هایی برای مقاومت فرهنگی در مقابل این فروپاشی اجتماعی بودند. یا دست‌کم سعی داشتند که خطر بالقوه‌ی این تغییرات سریع فرهنگی، دینی، سیاسی و اجتماعی را گوشزد کنند.

از آنجایی که جامعه برای زنده ماندن و پویایی خود نیازمند تغییر و تحول و نوزایی است، به همین دلیل در برخی از مقاطع تاریخی از طریق فرهنگ و هنر به بازاندیشی و بازشناسی خود دست می‌زند تا خود را در آینه‌ی این آثار ببیند و بسنجد و نسبت به خود، آگاهی یابد. در دهه چهل نمایشنامه‌نویسانی همچون غلامحسین ساعدی تلاش کردند با خلق شخصیت‌های تازه و قابل فهم در یک فرآیند نوین اجتماعی، ابعاد مختلفی از مردم را بازتاب دهند تا جامعه بتواند خود را از خلال آنها بشناسد و با داوری عقلانی و عاطفی درباره‌ی آنها به درکی روشن و قضاوتی درست از وضعیت گذشته و حال خود برسد. وقتی جامعه توانست با این آدم‌ها ارتباط برقرار کند، نشانه‌ها و سمبل‌ها را درک کند و وجوهی از شخصیت اجتماعی خود را در میان آنها ببیند، روح حقیقی زمانه به اثر هنری راه پیدا کرده‌است و بازتابی از جامعه‌ی خویش است.

از منظر لوکاچ یکی از دستاوردهای ضروری دوران قهرمان‌محور پیشین، رفتن به دنبال آرمان‌های ویژه بود که در دوران مدرن دیگر مورد نیاز نیست. زیرا مظاهر این دوران نسل جوانی هستند که افرادش در مواجهه با تغییرات سریع جامعه به سمت سرمایه‌داری، محکوم به انحطاط هستند و سرخوردگی اجتناب‌ناپذیر این نیروها به مضمون مشترک همه‌ی آثاری تبدیل می‌شود که به دنبال اوهام‌زدایی از جامعه هستند. گویی قهرمان‌های امروزی کسانی هستند که از لذات فردی دست می‌شویند و برای آنکه پاک و سالم بمانند باید از تمامی اشتغالات سرمایه‌داری چشم‌پوشی کرده و اهداف اجتماعی و غیرخودخواهانه را دنبال کنند. بنابراین قهرمانان قصه، عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی نیستند که مخاطب را صرفاً با ماجراهای خود همراه سازند بلکه «انبوهی از تعینات اجتماعی در طرحی ناهموار و پیچیده، درهم و متناقض، در هزارتوی عواطف شخصی و حوادث اتفاقی بیان می‌شود» (لوکاچ، ۱۳۹۵: ۶۵).

آثار ساعدی در دهه چهل شمسی تصویر گیرا و روشنی از جامعه ایرانی به دست می‌دهد

که به دلیل زیست همزمان عناصر به لحاظ تاریخی ناهمزمان، دچار بیماری اجتماعی گردیده و با تناقضات و تعارضات بسیاری روبه‌روست. فضای مالیخولیایی که ساعدی در داستان‌ها و نمایشنامه‌هایش خلق می‌کند به ظاهر دنیایی غیرمعمول و ناآشناست. گویی روستا و دهکده‌ی او فاقد شناسنامه و هویت است و اهالی روستا مردمانی غریب با چهره‌هایی ناواضح به نظر می‌رسند. اما ورای نگاه سمبولیک و رئالیسم جادویی‌اش، ساعدی با نگاهی موشکافانه و دقیق همه چیز را می‌بیند و آثارش همچون آینه‌ای بازتاب زشتی‌ها و کژی‌ها و بی‌عدالتی‌های جامعه‌ی ایرانی در آن دوره است.

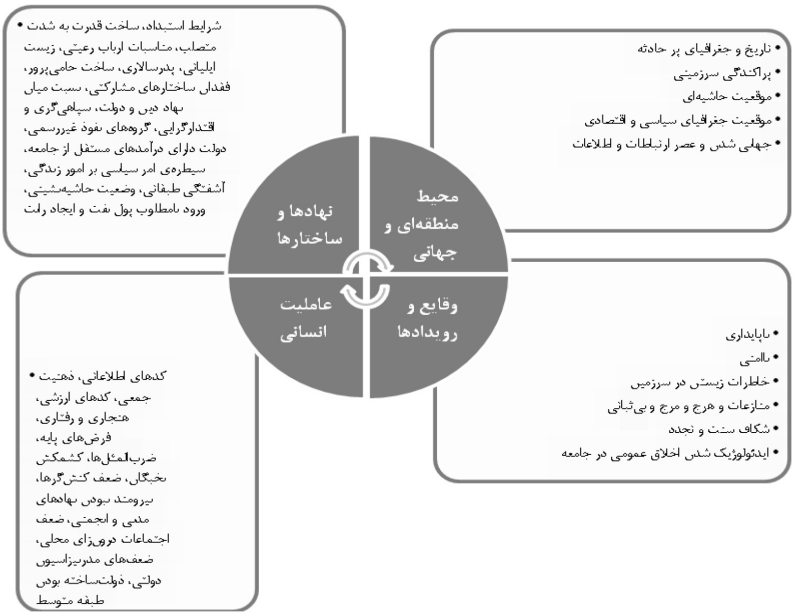
جورج لوکاچ در کتاب پژوهشی در رئالیسم اروپایی تأکید می‌کند که رئالیسم راه میانه‌ای بین عینیت دروغین و ذهنیت دروغین نیست، بلکه راه سوم واقعی و ایجادکننده راه‌حل است در برابر تمامی شبه‌معماهایی که برانگیخته‌ی پرسش‌های نادرست کسانی است که بی‌هرگونه نقشه‌ی راهی در هزارتوی زمانه سرگردان مانده‌اند. لوکاچ معتقد است که «رئالیسم شناخت این حقیقت است که کار ادبی نه می‌تواند بر حد متوسطی بی‌روح تکیه کند، چنان که ناتورالیست‌ها می‌انگارند و نه براصول فردیتی که خویشتن را در پوچی مضمحل می‌سازد» (لوکاچ، ۱۳۹۵: ۷). بنابراین با چنین نگاهی، رویدادهای فرهنگی و هنری که به وسیله درون‌گرایی محض یا برون‌گرایی محض تعیین شوند، به یک اندازه واقعیت را فقیر و مسخ می‌سازند. لوکاچ همچنین معتقد است که در این روزگار، گروه قابل ملاحظه‌ای از هنرمندان مدرن، با یافتن تئوری‌های تازه‌ی زیبایی‌شناسی در پی توجیه آشفتگی‌های ذهنی و عاطفی هستند.

ساعدی با هوشمندی بسیار و به شکلی کاملاً سمبلیک وضعیت سیاسی و اجتماعی دوران خود را به تصویر می‌کشد. نمایشنامه‌ی «آی با کلاه، آی بی‌کلاه» ساعدی هم بازتاب دقیقی از جامعه است و هم زیرکانه هشدار می‌دهد که قوت گرفتن اختلافات در میان مخالفین و منتقدین حکومت می‌تواند عوارض و عواقب بسیار تلخی در پی داشته‌باشد. در یک جامعه‌ی پراکنده، هر فردی براساس دانسته‌های کم یا زیاد حرفی می‌زند و براساس طرز فکر و سطح اجتماعی و شعور سیاسی خود پیشنهادی می‌دهد و حاضر نیست حرف دیگران را بپذیرد. هیچ‌کس با هیچ‌کس هم‌رأی و هم‌نظر نیست. اختلافات به ظاهر ساده اما عمیق و ریشه‌ای آنها کار را پیچیده می‌کند.

به هر تقدیر، جامعه‌ی در حال مدرن شدن ایران در دهه چهل با جهانی تیره و تار و مبهم روبه‌روست. نه مفاهیم عدالت‌طلبانه‌ی کمونیستی اثری واقعی در زندگی او دارد و نه جهان سرمایه‌داری چشم‌انداز روشنی برایش تصویر می‌کند. جهان همچون سیاه‌چاله‌ای جلوه می‌کند که شعور و فردیت آدمی را که در برابر او می‌ایستد و مقاومت می‌کند به کام سیاه و تاریک خود می‌کشاند. غلامحسین ساعدی در «آی با کلاه، آی بی‌کلاه» به خوبی هراس‌های جامعه در آن دوران را به تصویر کشیده است. این نمایشنامه بیانی صریح و روشن از یک جامعه‌ی تمثیلی کوچک است که طبقات اجتماعی متفاوت در آن حضور دارند. تلنگر هوشیارانه‌ی نویسنده است به جامعه‌ی معاصر خود که وحشت از آینده‌ای موهوم آن را فراگرفته‌است. نگرانی از تاراج و حرامی‌هایی که به کمین نشسته‌اند. هشدار به آدم‌هایی که در زندگی روزمره غرق شده‌اند و خود را به خواب غفلت زده‌اند. مردمانی که تهدیدهای فرارو را باور ندارند و آسیب‌های ناشی از آن را جدی نمی‌گیرند. مردمی که از لمس کردن حقیقت وحشت دارند.

بدین معنا می‌توان گفت که سیاست‌های حکومت پهلوی در جهت مدرن‌سازی فرمایشی ایران، نتوانست و علی‌القاعده نمی‌توانست تغییر چندانی در روحیات مردم ایجاد کند. چه بسا که با تغییرات به وجود آمده وضعیت را بحرانی و بدتر نمود و اختلافات و اغتشاشات

فرهنگی و اجتماعی به انقلاب ۵۷ انجامید. به عنوان مثال وقتی جامعه‌شناسی سیاسی کشور هنوز در وضعیت ایلیاتی و عشیره‌ای است و گروه‌های قومی و قبیله‌ای و فرقه‌ای و زبانی در همان ساختار سنتی خود قرار دارند و هرکدام به اعتقادات و باورهای خود کماکان ایمان قلبی دارند، نمی‌توان تعارضات عمیق میان آنها را صرفاً با یک حساب و عدد و شمارش آرا در یک انتخابات ظاهری حل و فصل کرد. یعنی در چنین جامعه‌ای انتخابات و رأی‌گیری لزوماً نمی‌تواند به عنوان فصل‌الخطاب مورد رضایت و پذیرش همگانی تلقی گردد و منجر به پایداری اجتماعی شود.



کسی در یک خانه‌ی متروکه مخفی شده‌است. پیرمردی از روی بالکن سایه‌ی موهومی از او دیده است. او و دخترش که احساس خطر کرده‌اند به مردم هشدار می‌دهند و سعی می‌کنند همه را خبردار کنند. اما کسی حرف آنها را جدی نمی‌گیرد. «شما شب بدی رو گذروندین، اول شام سنگین و بعدم خوندن کتاب احضار ارواح، فکرتونو مغشوش کرده، مضافاً به اینکه سرکار مبتلا به هیپوتروفی پروستات هم هستین و ناچارین چند ساعت به چند ساعت از خواب بیدار بشین. و همه‌ی این عوارض جسمی و روحی دست به دست هم داده، باعث این توهمات و تخیلات غیرواقعی شدن.» (ساعدی، ۱۳۷۸: ۲۱) مردم حیرت‌زده به محض رویارویی با هر مشکلی در اولین قدم به سراغ خرافات و باورهای سنتی خود می‌روند تا مگر راه چاره‌ای بیابند. «یه آیت‌الکرسی‌م بخوون و فوت کن چار طرفت... یه تیکه‌م آهن بذار زیر متکات...» (ساعدی، ۱۳۷۸: ۲۲) در بین اهالی محل، هیچ‌کس حاضر نیست خطر کند و قدم پیش بگذارد. هرکس برای خود عذر و بهانه و دلیل به ظاهر موجهی دارد.

اقدامات سیاسی و اقتصادی حکومت در دهه چهل نه تنها مانع رشد متوازن بورژوازی ملی شد بلکه از رشد بورژوازی صنعتی و حتی تجاری هم جلوگیری کرد و اقتصاد جامعه‌ی در حال رشد ایران را به انحراف کشید. «ورود این پول خاص به اقتصاد ایران سبب بازی زد و

بند شد. جامعه‌ای فقیر و قحطی‌زده، بیماری‌زده، خشکسالی‌زده... در محیطی کدر، غیرشفاف، غیرپاسخگو، غیررقابتی و با انحصارات بزرگ دولتی یک‌باره با حجم عظیم پول در چنین میدان نامساعدی مواجه شد... به این ترتیب بازاری با ویژگی‌های اقتصاد رانتی، بازار سیاه، اقتصاد غیرمولد و اقتصاد دلالی شکل‌گرفت» (سعیدی، ۱۳۸۴: ۲۸).

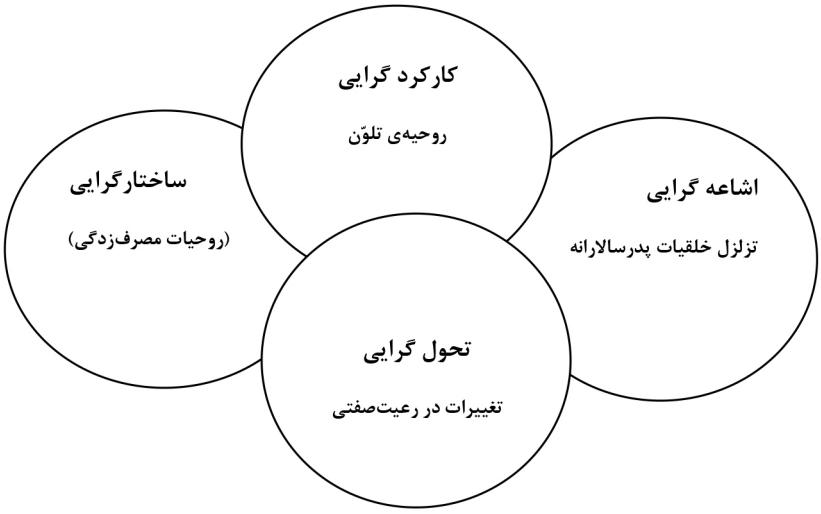
سیاست و اقتصاد ایران مخصوصاً در سال‌های دهه‌ی چهل، خلق و خوی زرنگی و یک شبه رفتن راه صد ساله را در جامعه رواج داد. تغییرات ایجاد شده ساختار طبقاتی پیچیده‌ای را به وجود آورد. این وضعیت منشأ فرصت‌طلبی‌هایی شد که بر پایه‌ی سوابق دیرین، خود را در فرهنگ ایرانی بازتولید کرد. این نواقص و مشکلاتی که در الگوهای توسعه‌ای ما وجود داشت، مانع از آن شد که روحیات فردی و خلقیات اجتماعی ایرانیان در رهگذر توسعه ارتقا یابد، بلکه خود مشکلات عدیده‌ای را در اخلاق و آداب اجتماعی به وجود آورد. از منظر تئوری‌های مارکسیستی، فرهنگ روبنای مناسبات تولید است. بنابراین، خلقیات اجتماعی نیز به نوعی از طریق بررسی نظام معاش قابل توضیح خواهد بود. سنت نظری چپ بر وجه خودارجاعی فرهنگ نظر دارد و فعالیت‌های فرهنگی جامعه مشتمل بر خلقیات و روحیات مردم را به روابط تولید مرتبط می‌داند.

ترتیب فراوانی	مولفه‌های بحث‌برانگیز خلقیات ایرانی
۱	ضعف فرهنگی کار جمعی و فعالیت‌های مشترک گروهی
۲	از انتقاد آزرده و ناراحت می‌شوند
۳	رودربایستی زیاد، تعریف و تمجید در حضور یکدیگر و قضاوت‌های منفی در غیاب هم
۴	معمولاً پنهان‌کاری می‌کنند و غالباً شفاف نیستند
۵	خودمدارند
۶	احساسات در ایران بر خردورزی چیره می‌شود
۷	دروغ در میان‌شان رواج دارد
۸	به سختی می‌توانند گفت‌وگو و توافق پایداری انجام دهند

عدم مسئولیت‌پذیری، فقدان شفافیت و پاسخگو نبودن در نهادها و سازمان‌هایی که اقتصاد آنها اتصال مستقیمی با تولید و به تبع آن با مردم نداشت، به شدت در ترویج روحیه‌ی «بزن در رویی» و «کی به کیه» تأثیر داشت و آن را در جامعه بسط می‌داد. بنابراین اصلاً عجیب نخواهد بود که هرهری‌گری در جامعه رشد یافته و مردم کم‌کم به همه‌چیز بی‌اعتقاد شوند و هیچ‌چیز را باور نکنند.

به عنوان مثال، استبداد تاریخی و ترویج نگاه استبدادی می‌تواند روحیات تلون و تملق را در جامعه ایجاد کند و گسترش دهد و بالعکس. در نمایشنامه «آی باکلاه...» مرد روی بالکن شاهد همه‌ی اتفاقات شومی است که دارد رخ می‌دهد. او همانند گوش و چشم بقیه عمل می‌کند اما بقیه از او می‌خواهند که پایین بیاید و به آنها بپیوندد. درحالی‌که خود آنها دچار انفعال و بی‌عملی هستند (کارکردگرایی).

یکی دیگر از مشکلات فرهنگی ناشی از عدم شفافیت در سیاست و اقتصاد، مصرف‌زدگی زیاد جامعه، ناشی از اقتصاد معیوب و تقسیم مناسب درآمدها در جامعه است (ساختارگرایی). بحران‌های خانوادگی یا گسست در ارزش‌های پدرسالارانه چه در سطوح بالای سیاسی چه در زندگی مردم عادی بویژه طبقه متوسط، ناشی از جهانی شدن فرهنگ مدرنیته‌ی غربی است (اشاعه‌گرایی). گذار بخش‌هایی از جامعه‌ی ایران از اخلاق اجتماعی ارباب رعیتی به اخلاق شهروندی و روندهای تازه و رو به رشد زنانه شدن فرهنگ و زندگی در برخی از طیف‌های اجتماعی، نمونه‌ای از تغییر و تحول فرهنگ عمومی ایرانیان است (تطورگرایی).



پهنای فرهنگی ایران از اسطوره تا مذهب، سرشار از فضایل اخلاقی، ارزش‌های انسانی و باورهای معنوی است. اما با مطالعه در تاریخ و جغرافیای سیاسی این کشور درمی‌یابیم که زمین ما همیشه سنگلاخ، ناامن، پرتعارض و ناهموار است. در زیر پوست جامعه تمایل به اخلاقیات و میل به فضیلت احساس می‌شود اما در لایه‌های بیرونی هماهنگی چندانی با آن مشاهده نمی‌شود. راستی و انصاف در باور عموم، حقایقی ارزشمند محسوب می‌شوند اما در عمل، زمین بازی گل‌آلود است و بازی منصفانه دشوار جلوه می‌کند. گویی در بستر یک جریان طولانی تاریخی، فضایل اخلاقی صرفاً در تاقچه‌های اتاق‌ها جا خوش کرده‌اند و راهی به زندگی روزمره نمی‌یابند. گویی جامعه دچار یک شکست اخلاقی شده‌است و به این نتیجه رسیده که بعضی چیزها خوب است اما به درد نمی‌خورد و کارایی ندارد.

این فاجعه‌ی اخلاقی زمانی نمود بیشتری می‌یابد که عموم مردم نمی‌توانند ارتباط درست و منطقی بین منافع خود و جامعه پیدا کنند. بنابراین اکثر افراد در زندگی خود مدام بر سر دو راهی «منفعت فردی» و «منفعت جمعی» قرارمی‌گیرند. این وضعیت محصول یک سیکل

معیوب تاریخی اجتماعی است. یعنی هویت ایرانی توفیق‌گراست درحالی‌که غالب سیستم‌های حکومتی توفیق‌زدا بوده‌اند و این به نوعی دوگانگی دلسردکننده منجر شده‌است. بدین سبب بسیاری از ایرانیان کارهایی در زندگی روزمره با دیگران می‌کنند و رفتاری از خود نشان می‌دهند که خودشان هم می‌دانند خوب نیست ولی در دل می‌گویند چاره‌ای جز آن نیست. کی به کی است. زرنگ باش و مشکل خودت را حل کن. به عبارت دیگر «زمین بازی ما پر از دو راهی‌های میان فضیلت و بلاهت است. یعنی از یک سو میل به فضیلت داریم و از سوی دیگر با این احساس درگیر هستیم که نکند در این میان ما مغبون شویم» (جوادی یگانه، ۱۳۹۵: ۲۱۴).

تقابل کورکورانه‌ی دو جناح طرفدار سنت و مدرنیته به یک بلبشوی اجتماعی و فرهنگی انجامید. هوادارن مدرنیته به دنبال غرب‌گرایی صرف بودند و مخالفان‌شان سرسختانه در بوق غرب‌ستیزی می‌دمیدند. از یک طرف مصرف‌گرایی مبتذل، جو غالب جامعه بود و از طرف دیگر مالکیت‌ستیزی و نفی ثروت شعار باب میل روز بود. از یک سو باستان‌گرایی مفرط و در مقابل آن، اسلام‌گرایی مفرط اشاعه می‌شد. از طرفی بدمستی و ولنگاری و عربده‌کشی و... رواج داشت و قلعه و شهر نو پر از اقشار مختلف بود و از طرف دیگر، پاکدامنی و ریاضت‌گرایی تقدیس می‌شد و لذت‌جویی تابو بود.

آن‌ها به دنبال قهرمان می‌گردند. کسی که جان خود را به خطر بیندازد و به وسط معرکه برود. اما مرد روی بالکن نیز حاضر نیست نقش این قهرمان پوشالی را بازی کند. وقتی همه به نوعی از زیر بار مسئولیت شانه خالی می‌کنند. مرد روی بالکن می‌گوید:

«مرد روی بالکن: از اولش معلوم بود. من شما ملت‌رو خوب می‌شناسم. باهاتون خیلی بیشتر از اون چه که فکر کنین آشنام. من از تو شماها دراومدم... شما هر کدوم یه مشت از این گرفتاری‌ها و مسئولیت‌ها به خودتون بستین. مسئولیت زن، مسئولیت بچه، مسئولیت پدر و مادر، مسئولیت کار، مسئولیت خونه، مسئولیت‌های اجتماعی. خب البته همه‌ی این‌ها مانعه» (ساعدی، ۱۳۷۸: ۴۱).

او که نماد روشنفکری است، نسبت به دیگران چشم باز و نگاه دقیق و موقعیت ممتازی

برای دیدن خطر دارد. اما مرد روی بالکن دیگر حاضر نیست خود را به خطر بیندازد. چون تجربه‌ی تاریخی به او نشان داده که این مردم به محض مواجهه با خطر یا مشکل لاینحل و یا زور و استبداد به سرعت پشت او را خالی خواهند کرد. پس به خوردن پنج سیری عرق خود بسنده می‌کند و صرفاً هشدار می‌دهد.

«مرد روی بالکن: من اینجا وایستادەم و همه جا رو خوب می‌بینم. شما حرفای منو باور می‌کنین، هرچی که می‌گم. ولی خودتونو می‌زنین به اون راه و بعد زه می‌زنین، کثافت می‌زنین به خودتون، چرا؟ واسه اینکه می‌ترسین. همه‌تون، همه‌تون از دم می‌ترسین. ترس مثل خون بیست و چهار ساعته تو تن‌تون می‌گرده...» (ساعدی، ۱۳۷۸: ۴۱).

نکته جالب اینجاست که به محض رخ دادن یک مشکل، خبرنگار و دوربین‌ش زودتر از پلیس و آژان و اسلحه‌شان که قرار است امنیت بیاورد در محل وقوع خطر حاضر می‌شود. از سوی دیگر، مردمی که برای حل مشکل خود حاضر نیستند قدم از قدم بردارند در مقابل دوربین خبرنگار به صف می‌شوند.

«خبرنگار: نظر شما چیه؟

پیرمرد: به نظر من هر جوری شده باید کشیدش بیرون.

خبرنگار: (رو به مرد) و نظر شما؟

مرد: بنده به تغییرات اساسی در شئونات اجتماعی قائلم و معتقدم که امنیت اس و اساس... اس و اساس... اس و اساس...

خبرنگار: بله، بله، درسته. (به مکانیک) نظر سرکار؟

مکانیک: (خیلی جدی) این‌جانب عباس فلاح مکانیک گاراج پارس دارنده‌ی شناسنامه‌ی شماره چهار هزار و پونصد و سی و شیش عقیده دارم که تصمیمات اولیای امور تنها ضامن بقای ملک و ملت است.

خبرنگار: آفرین، آفرین. (رو به دکتر) خب، نظر سرکار عالی؟

دکتر: دکتر ثباتی صحبت می‌کنه. ضمن تشکر از فرصتی که به این‌جانب داده شده، لازم می‌دانم چند نکته‌ای را عرض کنم. به نظر بنده احتیاجات و اشکالات این محل در چند نکته خلاصه می‌شود. در درجه‌ی اول نداشتن مأمورین استحفاظی و تفکیک و تعیین محل از نظر امور انتظامی است. در درجه‌ی دوم آسفالت و ترمیم و ساختمان جاده است که مسئله‌ی رانندگی را مشکل کرده. تلفن و برق یکی دیگر از احتیاجات محل است... لزوم داشتن یک اسم مناسب برای این محل به چشم می‌خورد. بنده به سهم خودم حاضرم از اسم و شهرتی که در طبابت کسب کرده‌ام... محله را به اسم دکتر ثباتی نامگذاری کنم» (ساعدی، ۱۳۷۸: ۴۸).

این بخش از دیالوگ‌ها به شدت یادآور شوهای تبلیغاتی حکومت در تلویزیون و رادیو و روزنامه‌هاست. همچنین به طرزی غم‌انگیز، نشان‌گر سطح فرهنگی جامعه و میزان درک و فهم مردم از وضعیت سیاسی و اجتماعی خود است. حتی دکتر که فردی تحصیل‌کرده‌است و به نظر می‌رسد که باید هوشیارتر باشد، ظاهربین، زبان‌باز و عوام‌فریب است و در هر موقعیتی به دنبال منافع شخصی و تثبیت موقعیت خود می‌گردد. او حتی حاضر نیست ماشین خود را برای خبر کردن پلیس از گاراژ بیرون بیاورد. به هر حال ناباوری مردم و سپس امید و اعتماد بی‌حاصل به نیروی پلیس و بروکراسی اداری مانع از انجام هر اقدامی می‌شود. افسر در پاسخ به نگرانی مردم و اینکه چرا احساس خطر نمی‌کند، می‌گوید:

«افسر: دیگه به شما مربوط نیس. شما با خیال راحت می‌تونین برین خونه‌هاتون. تا صبح که ترتیبات لازمو بدیم» (ساعدی، ۱۳۷۸: ۵۰).

در پایان این پرده از نمایش، پیرزنی با چند تکه خرت و پرت و عروسکی بزرگ که در بغل دارد از در خانه‌ی متروکه خارج می‌شود. مردم با دیدن او احساس می‌کنند که بی‌خود ترسیده‌اند، سرشان کلاه رفته است و فریب خورده‌اند.

چند شب بعد و در پرده‌ی دوم، به راستی تعدادی دزد و غارتگر حرامی در همان خانه‌ی متروکه مخفی می‌شوند. اما وقتی مرد روی بالکن و همان پیرمرد متوجه حضور آنها می‌شوند و تلاش می‌کنند مردم را از خطرات احتمالی آگاه کنند فریادشان به جایی نمی‌رسد و کسی حرف‌شان را باور نمی‌کند. دختر در مواجهه با پدرش که می‌گوید ورود حرامیان به خانه‌ی متروکه را دیده است او را دیوانه خطاب می‌کند.

«دختر: زده به کله‌ت.

پیرمرد: به کله‌ی خودت زده، به کله‌ی جد و آبادت زده، ولم کن دختر!

دختر: (مستأصل) بابا، خواهش می‌کنم، خواهش می‌کنم، می‌خوای چی کار کنی؟

پیرمرد: باید همسایه‌ها رو خبر کرد، باید کشیدشون بیرون، باید فکری، چاره‌ای، کاری کرد. این جور نمی‌شه که دست رو دست گذاشت» (ساعدی، ۱۳۷۸: ۶۰).

بقیه‌ی مردم نیز در مواجهه با مرد روی بالکن نظری مشابه دارند. گمان می‌کنند که او دوباره سر به سرشان گذاشته و آنها را به سخره گرفته‌است. او را مایه‌ی ننگ محله و وجودش را پر دردسر می‌دانند. حتی به او انگ و وصله می‌چسبانند.

«مرد: گوش کنین آقایون، این مرد با این حرفا که می‌زنه معلومه که خیالای بدی داره، می‌خواد کاری کنه که همه چی به هم بریزه، آشوب بشه، می‌خواد همه رو بندازه به جون هم، امنیت و آسایش مردمو از بین ببره. (به مرد روی بالکن) خیال می‌کنی نمی‌دونم؟ تو مأموریت داری، جاسوسی، واسه این کاراتم پول می‌گیری» (ساعدی، ۱۳۷۸: ۶۷).

تفاوت موقعیت‌های زیست اجتماعی سبب می‌شود که الگوهای زبان‌ورزی در جوامع با یکدیگر متفاوت باشد. بدین معنا، ساختار زبان فارسی که سرشار از ابهام و ایهام و استعاره است، پیچ در پیچ و لایه به لایه تعریف می‌شود. ساختار بلاغی زبانی ما آکنده از رتوریک کنایی است. یعنی همانند تیپ‌های شخصیتی ما که چندان صریح نیستند، تیپ رتوریک زبانی ما نیز بیشتر کنایی است و خطاب‌های ما اغلب به طور غیرمستقیم بیان می‌شوند. بیشتر به در می‌گوییم تا دیوار بشنود یا از زبان حیوانات سخن می‌گوییم و توقع داریم که یک اشارت برای انتقال مفهوم کفایت کند. شیوه‌ی بیان در نزد ایرانیان بیش از آنکه توصیفی باشد، عاطفی و هیجانی است. این یک نوع زبان‌ورزی است که از طبیعت زیستی ما نشأت گرفته و نوعی تبادل احساسی با یکدیگر است. «زبان هر قومی در یک بافت فرهنگی اجتماعی تکوین می‌یابد و با حوزه‌های نمادین و معرفتی یک جامعه و نظام باورها و الگوهای معنایی جاری در موقعیت‌های زیست مردم پیوند وثیق دارد. برای مثال در زبان ما کنایه و استعاره و عناصر هیجانی و در پرده سخن گفتن و پیامی را به طور غیرمستقیم رساندن شیوع بیشتری دارد و این برآمده از نحوه زندگی ماست» (مویدحکمت، ۱۳۸۶، ش ۲: ۸۴ـ۷۱).

مرد روی بالکن با نگاه تحقیرآمیزش به دیگران در پرده‌ی نخست و شوخی و سر به سر گذاشتن، در ایجاد این حس بی‌اعتمادی به حرف‌هایش مقصر است. اما حالا دیگر وقتی به میان جمع آمده و خودش نیز دست به کار شده نمی‌تواند ادعایش را ثابت کند. مردم در برخورد با مرد روی بالکن هیچ ملاطفتی ندارند و او را حتی از خود نمی‌دانند. «خیله خب، قبول، اون تو پر دزده، اصلاً به تو چه؟ میان خونه‌ی ما رو می‌زنن، ما رو می‌چاپن، به تو چه مربوطه؟ مگه تو وکیل وصی مایی؟... ریش سفید محله‌ای؟... مگه تو کلانتری؟ کدخدایی؟...

گردن کلفتی؟ لوطی شهری؟ چی هستی آخه؟... این مردم‌آزاره محله‌س... خرمگس محله‌س» (ساعدی،۱۳۷۸: ۶۸).

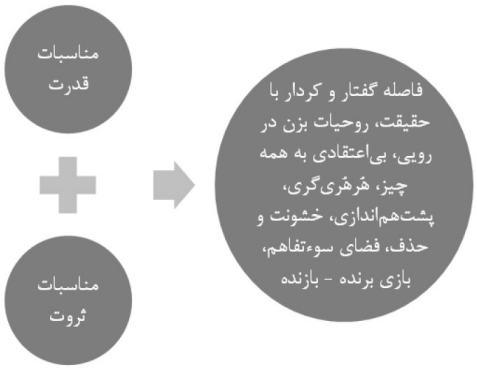
مرد روی بالکن گویی متوجه اشتباه خویش در برخورد با دیگران و نگاه تحقیرآمیز و از بالا به پایین خود شده‌است اما حالا مثل چوپان دروغگو دیگر کسی حرف‌هایش را باور نمی‌کند. بنابراین سعی می‌کند اعتماد آنها را جلب کند. او خطر را در کمین و مشکل را برای همه جدی می‌بیند و تلاش می‌کند کاری انجام دهد. «درسته، همه‌ی اینا قبول. هرچی بگین هستم. خرمگس، مردم‌آزار، هرچی که بگین، اما این دفعه موضوع جدیه. می‌بینین که خودمم اومدم پایین، اومدم تو شماها، چون می‌دونم تنهایی نمی‌شه کاری از پیش برد... باورتون نمی‌شه، این از ترس بدتره، خودتونو زدین به بی‌خیالی، من می‌گم خطر جدیه، برای همه‌مون، اگه باور ندارین خودتون تجربه کنین» (ساعدی، ۱۳۷۸: ۷۱ـ۶۹). اما مردم او را جاسوس و خائن و آشوب‌گر می‌دانند و از او می‌خواهند که گورش را گم کند. مرد روی بالکن ناامیدانه طرد می‌شود و به بالکن خود برمی‌گردد. با هوچی‌گری دختر، دکتر به پیرمرد داروی آرام‌بخش می‌خوراند و همه بی‌تفاوت و ناراحت از به هم ریختن نظم زندگی و خواب شبانه‌شان به خانه‌های خود می‌روند. در سکوت شب، درحالی‌که تنها چراغ خانه‌ی مرد روی بالکن روشن است، حرامی‌ها با کاردهایی در دست، یکی یکی از خانه‌ی متروکه خارج می‌شوند و به درون کوچه‌ها و خانه‌ها می‌روند. اکنون گویی شهر در اختیار حرامی‌ها قرارگرفته‌است و همه چیز برای تاراج و غارت مهیاست.

غالب روشنفکران ایران در سال‌های دهه چهل تمایلات سوسیالیستی داشتند و در طیف چپ قرارمی‌گرفتند. در دهه چهل، پس از هفت هشت سال خفقان و سکوت بعد از کودتای ۲۸ مرداد، به ناگهان اجازه داده شد که روشنفکران فعالیت بیشتری داشته‌باشند. منتها روشنفکری در دهه چهل همان چیزی شد که حزب توده در دهه بیست می‌اندیشید. با این تفسیر ساده‌انگارانه که تمامی مشکلات مملکت زیر سر شاه است و هیچ ربطی به جامعه‌ای که خودکامگی را می‌پذیرد ندارد. جریان روشنفکری ایران در دهه چهل سیاست‌زده بود و نقد را فقط نقد قدرت سیاسی حاکم می‌دانست و رفتار توده‌ها را یا بی‌عیب و یا صرفاً نتیجه استبداد و استعمار تصور می‌کرد. در حالی که روشنفکری در زمان مشروطه و پیش از آن ضمن اینکه استبداد و استعمار را نقد می‌کرد، جهالت عامه‌ی مردم، خرافه‌پرستی و مقدس‌سازی را هم به چالش می‌کشید. «گروه‌ها و محافل مارکسیستی دهه ۱۳۴۰ با مبارزات رهایی‌بخش در سه قاره هم‌دردی و هم‌فکری نشان می‌دادند... این نگرش، مبارزه اجتماعی و انقلاب را به مبارزه‌ی ضد امپریالیستی محدود می‌ساخت. گرچه حزب توده نیز در این دوره خود، همین تز را پیش نهاده بود، مع‌ذلک این موضع یکسان، از نقطه عزیمت مشابهی برنمی‌خاست» (مشایخی، ۱۳۸۰: ۹۸).

بنابراین با عدم شناخت صحیح از خواسته‌ها و مطالبات اجتماعی و ریشه‌های هر طیف و گروهی، همه به زدن حرف‌های پوچ و دهان پر کن بسنده می‌کنند و با انحصارطلبی محض تنها به برتری فکر و موقعیت خود فکر می‌کنند. به هر حیله و ترفندی متوسل می‌شوند تا با تشکیل جبهه‌ی واحد بر علیه یکدیگر در موضع برتر قرار بگیرند. درحالی‌که از پیرامون خود غافل هستند و حواس‌شان نیست که در میانه‌ی اختلافات و جنگ و دعوای آنها هر فرد یا نیروی دیگری حتی همان حکومت سابق می‌تواند مدعی رسیدن یا بازگشت به قدرت باشد.

ساعدی در «آی با کلاه، آی بی‌کلاه» بازتاب روشنی از وضعیت جامعه ارائه می‌دهد. او به وضوح هشدار می‌دهد که وقتی مردم اعتمادشان را از دست بدهند دچار بی‌عملی می‌شوند و نتیجه‌ی این بی‌انگیزگی اجتماعی جز حضور قدرتمند حرامیان، دزدان و غارت‌گران نخواهد

بود. ساعدی حقیقت بی‌فکری و ساده‌لوحی افراد جامعه را عریان می‌کند و با نکوهش غفلت و خواب‌زدگی آنها، هشدار داده و خبر از وقوع فاجعه‌ای قریب‌الوقوع می‌دهد.



از طرف دیگر، بی‌اعتمادی به دوست و غریبه و در نتیجه دولت و حکومت شیوع پیدا می‌کند. دروغ‌گویی و ریاکاری و بالا رفتن از نردبان دیگران جای تمرین‌های ضروری هم‌زیستی، هم‌کنشی و هم‌اندیشی را می‌گیرد. در یک فضای امنیتی آدم‌ها به دو دسته‌ی خودی و غیرخودی تقسیم می‌شوند. تأییدکنندگان در زمره‌ی خودی‌ها محسوب شده و به قدر چاپلوسی و خدمتگذاری و جاه‌طلبی خود از مراجع قدرت و ثروت سهم می‌برند. مخالفین و حتی منتقدین که خیل عظیمی از مردم و روشنفکران را در برمی‌گیرند، غیرخودی محسوب شده و تحت تعقیب و فشار و زندان و تهمت و افترا و... قرارمی‌گیرند. جامعه‌ای که یک سوی آن اوج مصرف‌گرایی و سوی دیگرش حضیض فقر باشد چگونه می‌تواند جامعه‌ای اخلاقی باشد؟ در چنین جامعه‌ای گروه‌ها و طبقات اجتماعی نسبت به هم بیگانه، بی‌اعتنا یا از هم متنفرند. بنابراین مقاومت، خشونت، حذف و براندازی بر همفکری و تعامل آزادمنشانه تفوق می‌یابد و منازعه و مشاجره به جای مکالمه و گفت‌وگو جریان غالب می‌شود.

ساعدی با نمایش ناکارآمدی قوانین و عدم کارایی نیروهای انتظامی به دلیل بی‌توجهی و بروکراسی اداری عملاً گسترش این سازمان‌ها را بی‌فایده و بی‌حاصل می‌داند، زیرا آنها حاضر نیستند برای ایجاد امنیت مردم کاری انجام دهند. مرد روی بالکن همچون سمبلی از روشنفکران گویی به دلیل برخی موضع‌گیری‌ها و اشتباهات تاریخی دیگر قابل اعتماد نیست و حتی وقتی که به درستی خطر را احساس می‌کند دیگر کسی به حرف‌های او گوش نمی‌دهد. «حالا دیگه نباید وقت تلف کرد. الان او خوابه و شماها بیدار، اسلحه‌م که دارین، الان موقعیه که باید سرنوشت محله رو تعیین بکنین، باید همت کرد و دست به کار شد و این هیولا را که باعث وحشت همه شده نابود کرد، یک بار تصمیم بگیرین و بعدش دیگه راحتی و آزادی» (ساعدی، ۱۳۷۸: ۴۰). اقشار مردم عموماً ساده‌لوح و خرافاتی‌اند. در زندگی روزمره خود غرق شده‌اند و صرفاً به تأمین معاش خود می‌اندیشند. غفلت و ناآگاهی، احساس امنیت کاذب به همراه دارد و مردم ناباورانه ترجیح می‌دهند در همان غفلت و ناآگاهی بمانند.

زیگموند فروید[۱۰] در نظریات خود بر این باور است که ستیز میان تمایلات فرد و موانعی که واقعیت بیرونی در برابر ارضای آنها قرار می‌دهد ممکن است به تنش‌هایی تحمل‌ناپذیر بینجامد، تنش‌هایی که فرد سرانجام آنها را از این طریق حل می‌کند که ارضای واقعی را

با ارضای تخیلی والایش یافته جبران می‌سازد. در چنین حالتی، آفرینش تخیلی به طور غیرمستقیم از واقعیت ساختار گرفته‌است و یکی از عوامل انطباق فرد با واقعیت محسوب می‌شود. و لذا تردیدی نیست که «آفرینش تخیلی منطبق با تمایلات گروه اجتماعی، قادر است در عین حال هم نوعی جبران ناکامی واقعی باشد و هم وسیله‌ای برای انطباق با واقعیت» (گلدمن، ۱۳۸۱: ۱۸۶).

در «آی با کلاه، آی بی‌کلاه» نویسنده به نمایش شرارت و بدی در جامعه می‌پردازد. ساعدی در «آی با کلاه، آی بی‌کلاه» به شکلی تمثیلی به رنج انسان‌های جهان سوم زیر نفوذ استکبار و یوغ قدرت استبداد می‌پردازد. انسان‌هایی که توان فکر کردن ندارند و انگیزه و قدرت هر عملی از آنها سلب شده‌است. ساعدی نمایشنامه‌ی خود را در زمانی نوشته که به دلیل تلاش حکومت برای غربی‌سازی و مدرنیته‌ی فرمایشی، جامعه در حال گذار از یک وضعیت سنتی به سمت تجدد است. اما از نگاه ساعدی به عنوان یک روان‌پزشک روشنفکر، با وجود شعارهای پر طمطراق حکومتی، این مرحله‌ی گذار چیزی جز درد و رنج برای انسان‌های جهان سوم در پی نداشته است. جامعه‌ی کوچک و بسته‌ی ورزیل، سمبلی از جامعه‌ی بزرگ‌تر به پهنای سرزمین ایران است که همه‌چیز در آن بر محور سکون و تکرار در سایه‌ی استبداد می‌گذرد.

دولت که عامل مدرنیزاسیون وارداتی و از بالا به پایین بود، در موارد بسیار و به طور مرتب در تقابل با خواست عمومی و اجتماعی قرارمی‌گرفت. بسیاری از مردم به ناچار از محصولات و کالاهای مدرن استفاده می‌کردند اما هنوز با روح و مبانی مدرنیته بیگانه بودند و درک روشنی از کارکردهای آن نداشتند. دستگاه نوسازی کشور توجه چندانی به ظرفیت‌های بومی جامعه نداشت و نه تنها در پی جذب و درونی کردن آن نبود بلکه به شدت آن را پس می‌زد.

شکاف میان سنت و مدرنیته بر هر دو طرف تأثیر مخرب داشت و عدم شناخت و درک درست در میان مدعیان هر دو طیف، منجر به اظهارنظرهای تند و تکذیب کلی گردید. بدین سبب حرکت مدرنیزاسیون که باید در بستر مشارکت همگانی به بسط و گسترش روحیات و اخلاقیات تازه‌ی اجتماعی می‌انجامید، بدون تجربه‌ی مدرنیته، منشأ آشفتگی در ارزش‌های متعارض فرهنگی و اجتماعی مردم شد. درآمدهای سرشار نفتی که قرار بود برای نوسازی و مدرن ساختن جامعه مصرف شود با حمایت مالی بی‌حد و حصر از مراجع و مراکز دینی در خدمت رونق و پرورش سنت قرارگرفت. سنت آشفته با هنر مشکل داشت و تجدد آشفته به برهنگی تقلیل می‌یافت. «در یک سو شاه‌پرستی بود با همه‌ی خلقیات خود مانند تملق و نوکرصفتی، چاکرمنشی و در سوی دیگر، فرهنگ دولت‌ستیزی و شورش‌گری علیه دولت تقدیس می‌شد. در امواجی از ایدئولوژی‌های ملغمه‌ای سنت و تجدد، نهادهای اجتماعی تخریب می‌شد» (فراست‌خواه، ۱۳۹۶: ۱۸۴).

همچنین در این رویکرد، فرهنگ ابزار برتری‌جویی[۱۱] از سوی طبقات مسلط است که با استفاده از آن هنجارها و ارزش‌های متناسب با یک ساخت طبقاتی بازتولید می‌شود و در ذهن و رفتار مردم شکل می‌گیرد. فرهنگ در این دیدگاه نوعی ابزار نمادین و مفهومی با کارکرد کنترلی است. فرهنگ نیز همچون سازمان‌های کنترل‌گر، به طور مرموزی جامعه و مردم را کنترل می‌کند.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که گفته شد، تغییرات گسترده سیاسی و اجتماعی در ساختارهای جامعه و فروپاشی ارزش‌های آرمانی فرهنگ مبتنی بر سنت‌های گذشته، هنرمندان را نیز بر آن داشت تا به دنبال حقایقی ورای باورهای پیشین باشند و تلاش کنند با نگاهی دیگر به وضعیت اجتماعی مردم پیرامون خویش بنگرند و تغییرات در حال وقوع را در آثار خود بازتاب دهند. بنابراین قطعیت‌های جامعه سنتی، جای خود را به شک و تردید برآمده از دل مدرنیسم داد و جست‌وجو و کشف و شهود اهمیت و اعتباری مضاعف پیدا کرد. به همین دلیل هنرمندان و نویسندگانی چون غلامحسین ساعدی نیز تلاش کردند تا در برابر فقر یا رخوت هنر اجتماعی که بازتاب‌دهنده‌ی واقعی جامعه‌ی ایرانی بود برآشوبند و به راه‌های برون‌رفت از این بحران بیندیشند. ساعدی در نمایشنامه‌هایش تلاش کرد علاوه بر استفاده از مضامین اجتماعی، نگاه تند سیاسی و اعتراض‌گونه به حکومت را دنبال کند و به نقد و بررسی استبداد و خودکامگی نیز بپردازد.

ساعدی در دهه چهل از جمله چهره‌های همیشه امیدوار و پر تلاش مبارزه اجتماعی از طریق فعالیت فرهنگی بود. او برخلاف بیشتر روشنفکران ناامید، هیچ‌گاه دست از تلاش برای مبارزه برنداشت. وی با پشتوانه‌ی علمی خود جامعه را وجودی یکپارچه و منسجم و همساز می‌پندارد و انتقاد از آن را به منزله‌ی مبارزه با بیماری‌هایی تلقی می‌کند که بر پیکره‌ی این وحدت عارض شده‌اند. مبارزه‌ای که بر ضد جنبه‌های ناخوشایند سرمایه‌داری در حال رشد و قانونمند شده‌است. او جامعه را همچون بدن انسان در نظر می‌گیرد که همه‌ی اندام‌ها در پیوندی ارگانیک به هم مرتبط هستند و اگر عضوی دچار فساد یا عفونت گردد، فساد و عفونت به سایر اندام‌ها نیز سرایت می‌کند و در نتیجه جامعه به مرضی سخت و لاعلاج مبتلا می‌شود.

او همواره با نگاهی پر اندوه به جامعه می‌نگریست اما سرشار از خشم برای مبارزه با ظلم و تعدی و خیانت بود و از جامعه‌ای می‌گفت که فرهنگ هم‌دلی و همراهی را فراموش کرده‌است و در پی کشف و نمایش دلایل پستی انسان‌هایی بود که یاد گرفته‌بودند نان‌شان را به روز بخورند و کیسه‌شان را به قیمت ریختن خون دیگران نو کنند.

منابع

ـ آبراهامیان، یرواند. (۱۳۸۹) **تاریخ ایران مدرن**، محمدابراهیم فتاحی ولیلایی، نشر نی، ۱۳۸۹، تهران

ـ اسکارپیت، روبر. (۱۳۷۴) **جامعه‌شناسی ادبیات**، مرتضی کتبی، انتشارات سمت، تهران

ـ ایگلتون، تری. (۱۳۶۸) **پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی**، عباس مخبر، نشر مرکز، تهران

ـ پوینده، محمدجعفر. (۱۳۹۲) **درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**، انتشارات نقش جهان، چاپ دوم، تهران

ـ تادیه، ژان ایو. (۱۳۹۲) **جامعه‌شناسی ادبیات و بنیان‌گذران آن**، (درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات)، گزیده و محمدجعفر پوینده، انتشارات نقش جهان، چاپ دوم، تهران

ـ جوادی‌یگانه، محمدرضا. (۱۳۹۵) **خلقیات منفی ایرانیان، خصلت ملی یا وضعیت اجتماعی**، سایت شورای اجتماعی کشور، تهران

ـ ساعدی، غلامحسین. (۱۳۷۸) **آی با کلاه، آی بی‌کلاه**، انتشارات معین، تهران، (چاپ اول ۱۳۴۶، انتشارات نیل، تهران

ـ سعیدی، فرخ سعیدی. (۱۳۸۴) **راهنمای دانشمندان جوان ایرانی**، انتشارات نخل دانش، تهران

ـ فراست‌خواه، مقصود. (۱۳۹۶) **ما ایرانیان، زمینه‌کاوی تاریخی و اجتماعی خلقیات ایرانیان**، نشر نی، تهران

ـ کوهلر، اریش. (۱۳۷۳) ۲۲ تز درباره‌ی جامعه‌شناسی ادبی، محمدجعفر پوینده، **مجله آدینه**، ش ۹۸، بهمن

ـ گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱) **جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)**، محمدجعفر پوینده، انتشارات هوش و ابتکار، تهران

ـ گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱) جامعه‌شناسی ادبیات، محمدجعفر پوینده، **مجله تکاپو**، ش ۵، آبان، تهران

ـ گلدمن، لوسین و... (۱۳۸۱) **جامعه، فرهنگ، ادبیات**، محمدجعفر پوینده، نشر چشمه، تهران

ـ لنار، ژاک. (۱۳۹۲) **جامعه‌شناسی ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن (درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات)**، گزیده و محمدجعفر پوینده، انتشارات نقش جهان، چاپ دوم، تهران

ـ لوکاچ، گئورگ. (۱۳۹۵) **پژوهشی در رئالیسم اروپایی**، اکبر افسری، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم، تهران

ـ محسنی، منوچهر. (۱۳۷۵) **مقدمات جامعه‌شناسی**، نشر دوران، تهران

ـ مشایخی، مهرداد. (۱۳۸۰) جنبش سوسیالیستی و پروبلماتیک وابستگی، **فصلنامه گفت‌وگو**. شماره ۳۱.

ـ مؤیدحکمت، ناهید. (۱۳۸۶) تحلیلی بر ساختار زبانی در گزیده‌ای از مثل‌ها و تعبیرهای کتابی فارسی، **نامه فرهنگستان**، شماره ۳۵، تهران

Alexander, Victoria (2003), Sociology of the Arts, Blsckwell publishing,United States.

Tadie, Jean-Yves, La Critique Litterature au Siecle, Pierre Belfond, Paris, 1987, PP. 154-183

پی‌نوشت

1. Theory of Reflection
2. Madame de Staël
3 .Montesquieu
4 . Georg Lukács
5. Lucien Goldmann
6. Max Scheler
7. Reflection
8. History and Class Consciousness
9. Jean de Villies
10. Sigmund Freud
11. Hegemonic

مطالعه‌ی تعزیه‌ی زنانه؛ نخستین تجربه‌های نمایش زنان ایرانی

حسن ذوالفقاری (نویسنده مسئول)
مسلم نادعلی‌زاده

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۴/۰۵
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۹/۲۵

مطالعه‌ی تعزیه‌ی زنانه؛ نخستین تجربه‌های نمایش زنان ایرانی

حسن ذوالفقاری
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تهران، ایران

مسلم نادعلی‌زاده
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی اهل‌بیت(ع)، تهران، ایران

چکیده

در این مقاله به نقش زنان در آغاز شکل‌گیری تعزیه در محافل خصوصی و زنانه پرداخته شده‌است. فرضیه‌ی تحقیق این است که تجربه‌های زنان در اجرای تعزیه‌ها زمینه‌ساز ورود زنان به عرصه نمایش شده‌است. با آنکه این مجالس زنانه متوقف ماند، اما نخستین حضور زنان در نمایش و تئاتر به شمار می‌رود زیرا پیش‌ازاین، چنین حضوری در هیچ‌یک از نمایش‌های ما گزارش نشده‌است. براساس این فرضیه پرسش اصلی تحقیق این است که: نمایش‌های زنانه و بویژه تعزیه‌های زنانه چگونه بستر را برای ورود زنان به عرصه فعالیت تئاتری فراهم کردند؟ در این پژوهش، نخست به بررسی جایگاه زنان در مجالس تعزیه پرداخته‌شده و آنگاه تاریخچه و روند پیدایش و تکامل تعزیه‌خوانی زنان و برخی نکات فنی دیگر بررسی‌شده‌است. روش پژوهش براساس مطالعات کتابخانه‌ای و گردآوری و تحلیل داده‌های تاریخی و نوع نگارش مقاله، توصیفی ـ تحلیلی است. بر این اساس، پژوهش حاضر اثبات می‌کند که تعزیه‌ی زنانه، نخستین تجربه‌ی نمایش و کارگردانی زنان ایرانی بوده‌است. در پایان مقاله هم چند مجلس زنانه معرفی‌شده‌است. این تجربه، با وجود ارزش فراوان، توسعه نیافت و پس از حضوری نسبتاً شکوهمند در محافل مربوط به زنان اعیان در دوره‌ی قاجار، در برخی شهرهای کشور نیز تا دوره‌ی پهلوی ادامه‌ی حیات داد و سپس رو به افول نهاد.

واژگان کلیدی: تعزیه، تعزیه‌ی زنانه، نمایش‌های زنان، تئاتر ایرانی

۱ـ درآمد

نمایش در ایران سابقه‌ای دراز دارد و به دوران پیش از ورود اسلام به ایران بازمی‌گردد. انواعی از نمایش‌های باستانی و آیینی همچون سوگ سیاوش، مصائب میترا، مغ کشی، کوسه برنشین و ... در آثار تاریخی یادشده‌اند، هرچند از کیفیات مربوط به نحوه‌ی اجرا و متون این نمایش‌ها اطلاع زیادی در دست نیست. پس از اسلام، آیین‌های نمایشی گوناگونی در اعیاد و سوگواری‌ها در مناطق مختلف ایران شکل‌گرفت و بعضی نمایش‌های باستانی فراموش شدند و یا در صورت‌هایی دیگر و با مضامینی نو به حیات خویش ادامه دادند.

در میان نمایش‌های ایرانی، «تعزیه» یا «شبیه‌خوانی» با اقبال گسترده‌تری از سوی مردم مواجه گردید و پس از سیر تکاملی خویش، به عنوان برجسته‌ترین میراث نمایشی ایرانیان شناخته شد. از این نمایش آیینی، خوشبختانه متون ارزشمند و متعددی در دست است که در کنار اسناد دیگر، می‌تواند به محققان در شناخت چگونگی پیدایش و تکامل تعزیه یاری برساند. شبیه‌خوانی به طور مشخص، از اواخر دوره‌ی صفویان یا معاصر حکومت زندیان به تدریج در شهرهای حاشیه‌ای کشور و سپس در نواحی مرکزی پیدا شد و گسترش یافت و در دوره‌ی قاجار به اوج شکوه خود رسید. بیشترین گزارش و سند از اجرای تعزیه در مناطق مختلف ایران، مربوط به اجرای این نمایش آیینی در تکیه‌ی دولت عهد ناصری است. این اسناد و گزارش‌ها در قالب‌هایی چون نسخه‌های خطی، سفرنامه‌ها، خاطرات، تصاویر (عکس و نقاشی) و گزارش‌های مطبوعاتی، منابع مهمی برای بررسی زوایای مختلف تعزیه در ایران زمان قاجار به شمار می‌روند. هدف اصلی این مقاله آن است تا بر پایه‌ی اسناد و نیز مآخذ دیگر به چگونگی حضور زنان در مجالس تعزیه تا پیدایش تعزیه‌های زنانه بپردازد. از این رهگذر می‌توان دریافت که تعزیه چگونه زمینه‌های حضور زنان را در عرصه‌های دیگر نمایشی فراهم آورده است.

۲ـ سوال پژوهشی

مسئله‌ی این تحقیق آن است که آیا در تعزیه و شبیه‌خوانی‌های مذهبی زنان نقش داشته‌اند و در صورت داشتن نقش، آیا بستر اجتماعی مذهبی شرایط را برای تعزیه زنان فراهم کرده و آیا این موضوع زمینه‌های حضور آنان را در نمایش‌های سنتی فراهم آورده‌است؟ در این صورت بازخورد شرعی و حکم فقهی آنچه بوده‌است؟

پرسش اصلی تحقیق این است که: نمایش‌های زنانه و بویژه تعزیه‌های زنانه چگونه بستر را برای ورود زنان به عرصه فعالیت تئاتری فراهم کردند؟

۳ـ فرضیه

گرچه زنان در برخی نمایش‌واره‌ها مثل باران خواهی یا نمایش‌های خصوصی زنانه اجراهایی داشته‌اند، اما فرض ما در این مقاله آن است که تعزیه زمینه‌ای شرعی فراهم کرد تا زنان در کنار مردان و با حفظ حدود شرعی نقش داشته‌باشند؛ گرچه همین مسئله هم با مخالفت‌هایی از سوی فقها مواجه بوده‌است. زنان با برخی تکنیک‌ها و لطایف، نقش‌های مثبت و گاه منفی ایفا می‌کردند. اینکه مدعای مقاله آن است که تعزیه نخستین نمایش بوده، به دلیل علنی برگزارشدن آن است.

۴ـ پیشینه و روش تحقیق

صادق همایونی، در مقاله‌ی «زن در تعزیه‌های ایرانی» (۱۳۷۸) به ترسیم چهره‌ی زنان در تعزیه‌های دو گروه اتقیا و اشقیا می‌پردازد. برای مثال وی در توصیف دسته‌ی دوم چنین می‌نویسد: «زنان گروه اشقیا، چهره‌هایی مکارانه، خدعه‌گر، عاشق جاه و جلال و زروزیور، بی‌وفا، جفاکار با زبانی چرب و نرم و سخت دروغ‌گو و نیرنگ‌باز دارند؛ برای بدره‌ای زر، همه‌چیز را زیر پا می‌گذارند و در اندیشه‌ی کامی، همه‌چیز را به نسیان می‌سپارند» (همایونی، ۱۳۷۸).

عنایت‌الله شهیدی در بخشی از اثر خود با عنوان «پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره‌ی قاجار در تهران»، به زن‌خوانی در مجالس تعزیه و ویژگی‌های جسمی و هنری مردانی که باید به ایفای نقش زنان بپردازند، پرداخته است (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۲۹) او در مورد لباس زن‌خوانان می‌نویسد: «زن‌خوانان پیراهن بلند و گشاد و سیاهی که تا پشت پا می‌رسید و آستین بلندی داشت می‌پوشیدند و پارچه یا روسری سیاه بزرگی را روی سر می‌افکندند. این روسری به قدری بزرگ بود که تا سرانگشت‌های دستشان را می‌پوشاند. یک پارچه یا مقنعه‌ی سیاه نیز به پیشانی می‌بستند تا تمام صورت بجز چشم‌هایشان زیر آن پوشیده شود. زنان همسر مخالفان و اشقیا، اگر از هواداران اولیا بودند، مانند زن شمر و زن ظهری یهودی، همین گونه لباس می‌پوشیدند؛ لیکن اگر از مخالفان اولیا بودند، مانند قطامه و جعده، پیراهن و روسری سرخ یا زرشکی و تیره رنگ می‌پوشیدند» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۹۲)؛ و در جایی دیگر اضافه می‌کند: «این روسری یا مقنعه را تعزیه‌خوانان تهران و اطراف آن، یاشماق که لغتی ترکی است، می‌نامیدند... تعزیه‌خوانان یاشماق را به‌طور عرضی روی صورت و دور سر به‌گونه‌ای می‌بستند که چشم‌ها بیرون از آن قرارمی‌گرفت» (همان: ۴۲۳).

عبدالله مستوفی به رنگ سرخ لباس زن پوشان مخالف اشاره‌کرده‌است (مستوفی، ۱۳۸۴، ج ۱: ۲۸۹)، ولی شهیدی معتقد است: «رنگ سرخ لباس زنان مخالف به‌تندی رنگ سرخ لباس مردان مخالف ـ مثلاً شمرخوان ـ نبود، بلکه سرخ تیره و کم رنگ یا زرشکی و از نوع رنگ ترمه‌ی کرمان بود. انتخاب رنگ سرخ ملایم برای زن پوشان مخالف، ظاهراً از آن روی بود که نمی‌خواستند زنان را که دارای ظرافت و احساسات و عواطف رقیقی بودند، همانند مردان اشقیاخوان خشن، سنگدل و بی‌رحم نشان‌دهند» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۴۲۳).

او در ادامه به روند شکل‌گیری تعزیه‌ی زنانه می‌پردازد و می‌نویسد: «تعزیه‌خوانی در خانه‌ها سبب شد که برخی از زنان اعیان و اشراف نیز در خانه‌های خود تعزیه‌خوانی‌هایی برپا کنند که تعزیه‌خوانان آن‌ها از زنان باشند. با اینکه در تکایای عمومی و دولتی، بیشتر تماشاگران تعزیه، زنان بودند و جای ویژه و معینی برای نشستن در مجالس تعزیه داشتند، با این حال بعضی از زنان اعیان و اشراف، هم برای ابراز اخلاص و اعتقاد مذهبی و هم برای تفاخر و خودنمایی و سرگرمی‌های زنانه به برپایی مجالس تعزیه در خانه‌های خود برانگیخته شدند. تعزیه‌های زنانه هرقدر هم ظاهری متجددانه داشت (به‌طوری که نظر برخی از صاحب نظران و هنردوستان معاصر را به خود جلب کرده‌است)، به گمان ما تا حدی دور از عرف و آداب و فرهنگ مذهبی جامعه بود و نحوه‌ی برگزاری آن نیز غالباً به صورتی نازل و سخیف انجام می‌گرفت. تعزیه‌های زنانه ظاهراً از زمان فتحعلی شاه در میان زنان و دختران او باب شد و تا اواخر دوره‌ی قاجار ادامه یافت. تماشاگران آن زنان دربار و خواجه‌سرایان و پسران نابالغ بودند. در این مجالس زنان روبسته را راه نمی‌دادند تا مبادا مردی با چادر و چاقچور میان زنان بنشیند و به‌جای تماشای تعزیه، زنان را تماشا کند! نام شماری از زنان درباری و اعیان و

اشراف که تعزیه می‌خواندند و به نام «ملا» معروف شده‌بودند، در منابع و مآخذ دوره‌ی قاجار آمده است. از مکان‌ها و خانه‌های بزرگ و معروف تهران که در آن‌ها تعزیه‌خوانی‌های مفصل زنانه برگزار می‌شد، یکی کاخ گلستان و دیگر حیاط منزل میرزامحمدحسین خان سپهسالار (ساختمان سابق مجلس شورای ملی در بهارستان) بود. در اولی «مه لقا خانم» یکی از دختران فتحعلی شاه و در دومی «قمرالسلطنه» همسر سپهسالار تعزیه‌خوانی‌های مفصلی برپا می‌کردند (همان: ۱۱۰ـ۱۰۹).

اسماعیل مجللی در اثر خود (شبیه‌نامه)، بحثی مفصل را در خصوص حضور زنان در مجالس تعزیه ذیل عنوان «زنان قاجار و تعزیه‌خوانی» (صص ۷۲۶ـ۷۰۲) طرح کرده و ابعاد مختلف حضور زنان را در مجالس تعزیه کاویده است. وی ضمن اشاره به مشارکت زنان در آیین‌های سوگ هم چون بستن علم و نیز دوخت و دوز و تزیین لباس‌های تعزیه‌خوانان (۷۱۵ـ۷۱۴)، به انواع نقش‌های مربوط به زنان در تعزیه پرداخته و تأثیر اشتغالات زنان هم چون قالی بافی، آرد کردن گندم با دستاس، آب آوری از چشمه‌ها و ... را در مجالس شبیه‌خوانی بررسی کرده‌است (۷۲۵ـ۷۲۳). مجللی در ادامه به نام پنجاه‌وشش مجلس تعزیه که زنان در آن‌ها محور اصلی نمایش به شمار می‌روند، اشاره می‌کند (۷۲۵). به نظر می‌رسد تعداد مجالس تعزیه‌ای که با محوریت داستان زنان موجود است، به بیش از یک‌صد مجلس برسد.

مفصل‌ترین گزارش‌های مربوط به تعزیه‌ی زنانه در خاطرات مونس‌الدوله آمده است. وی که از ندیمان دربار ناصری بوده، به نحوه‌ی اجرای تعزیه‌های زنانه، بازیگران نقش‌ها، نیز زمان‌ها و مکان‌های اجرای مجالس یادشده اشاره کرده‌است که توسط سیروس سعدوندیان گردآوری شده‌است.

عسل عصری ملکی نیز در پژوهشی که با عنوان «جایگاه و نقش زنان در مجالس شبیه‌خوانی و تخت‌حوضی» منتشر شده، به گزارش و مقایسه‌ی حضور زنان در مجالس شبیه‌خوانی و تخت‌حوضی بین سال‌های ۱۲۰۰ تا ۱۳۵۷ شمسی پرداخته و موضوعات و محورهای مجالس تعزیه‌ی زنانه را بررسی کرده‌است.

ارمغان پروینیان هم در مقاله‌ی «نقش زن در مجالس و نسخ شبیه‌خوانی» به بررسی جایگاه زنان در بعضی نسخه‌های مجالس تعزیه پرداخته است.

احمدپناهی سمنانی نیز در اثر خود (آداب‌ورسوم مردم سمنان)، تعزیه‌های زنانه را در سمنان به‌اختصار معرفی کرده و از بعضی شبیه‌خوانان زن یادکرده‌است.

۵ـ تعزیه‌ی زنانه

تعزیه‌ی زنانه به تعزیه‌هایی گفته می‌شود که مجریان و تماشاگران آن، زنان بودند. آنان با مردپوشی، نقش امام حسین(ع) و دیگر مردان تعزیه را اجرا می‌کردند. معمولاً در دنباله‌ی این مجالس، روضه‌خوانی نیز اجرا می‌شد که تنها به‌صورت کاری تفننی بر جای ماند و عمومیت و توسعه‌ای نیافت. تعزیه‌ی زنان ابتدا در دربار قاجار شکل‌گرفت. نخستین کسی که به این کار دست یازید، قمرالسلطنه دختر فتحعلی‌شاه بود. سپس عزت‌الدوله ـ خواهر ناصرالدین شاه ـ اجرای تعزیه‌ی زنانه را در دربار دنبال کرد و این مجالس به همت انیس‌الدوله به‌صورت دائمی و منظم برگزار می‌شد. انیس‌الدوله از زنان خارجی که به ایران می‌آمدند، برای دیدن تعزیه‌ی زنانه دعوت می‌کرد تا جایی که هم‌اکنون بخشی از منابع محدود درباره‌ی تعزیه‌ی زنانه، دست‌نوشته‌ی همان زنان خارجی است. پس از دوره‌ی قاجار، تعزیه‌ی زنانه وارد فضای مردمی شد و به مرور زمان شکل خود را از دست داد و در دوره‌ی پهلوی دوم منسوخ شد.

هرچند فرخ غفاری می‌نویسد: «تعزیه زنانه، به سبب تنگناهای عرفی، گسترش نیافت و به منازل ثروتمندان و شاهزادگان محدود شد و ظاهراً برگزاری آن تا اواسط سلطنت احمدشاه قاجار (۱۳۴۴ـ۱۳۲۷) ادامه یافت» (غفاری، ۱۳۷۰: ۱۷۸)، از اجرای مجالس تعزیه‌ی زنانه تا اوایل دوره‌ی پهلوی گزارش‌هایی موجود است.

عوامل مختلفی در رکود این مجالس نقش داشتند که ازجمله‌ی آن‌ها می‌توان به: «کمی تعداد تعزیه‌خوان زن، محدودیت محل‌های تعزیه‌خوانی زنانه، انحصار حضور زنان در این مجالس، انحصار برگزاری مجالسی که توسط زنان و برای آنان قابل‌اجرا باشد، فقدان امکان استفاده از ابزارهایی چون حضور مردان، سطح عمومی نازل موسیقی در میان زنان، ممنوعیت‌های شرعی ازنظر حجاب، اضمحلال خاندان قاجاریه به‌عنوان حامی اصلی این مجالس» (همایونی،۱۴۶:۱۳۸۰) اشاره کرد. بهرام بیضای‌ی دو عامل را در افول تعزیه‌ی زنانه دخیل می‌داند: «مخارج سنگین برگزاری این مجالس که سبب می‌شد برگزاری آن‌ها در انحصار رجال مملکتی، ثروتمندان و درباریان باقی بماند و راه نیافتن این مجالس به متن زندگی توده‌ی مردم» (بیضایی، ۱۵۱:۱۳۷۹).

عامل دیگر تضعیف تعزیه‌های زنانه را می‌توان مخالفت برخی علما دانست. محمدباقر بیرجندی در کتاب کبریت احمر در انتقاد از مجالس روضه‌ی زنانه می‌نویسد: «شرط یازدهم آنکه مرد باشد کسی که بر منبر موعظه و ذکر می‌رود نه زن، چه منبر جای با شأنی است و مجلس حضرت خاتم الانبیاء و ملائکه است... سابق یک قدری مردم حیا می‌کردند مراعات دین به‌ظاهر می‌کردند؛ اما زمان ما به مقتضای آنکه فرموده‌اند: بدترین امور، اموری است که تازه به میان می‌آورند، چنان بی‌حیایی در طایفه‌ی زنان شیوع یافته که اگر بتوانند و به ایشان واگذارند در محکمه‌ی شرع هم می‌نشینند و مرافعه هم می‌کنند و در حدیث طولانی مروی در سیزدهم بحارالانوار و روضه‌ی کافی است که زنان مثل مردان در آخرالزمان مجلس کنند و این بدعت‌های آخرالزمان است... و آنچه گذشت از مذمت مجالس زنانه در ماتم و آنچه واردشده‌است در لعن شوهری که اذن دهد زن را که به مجالس عروسی یا ماتم یا حمام برود، در صورتی است که مشتمل بر مفاسد خارجیه باشد، مثل زمان ما و مجالس این عصر» (بیرجندی، ۱۳۸۸: ۹۰ـ۸۹). مسئله‌ی دیگر که می‌توانسته است دراین‌باره مناقشاتی ایجاد کند، حرمت پوشیدن لباس جنس مخالف است؛ البته دراین‌باره فقهای بزرگ شیعه، حکم به جواز پوشیدن لباس جنس مخالف در مجالس تعزیه دادند (نادعلی‌زاده، ۱۳۹۱: ۲۴).

با وجود آنچه یاد شد، مجالس تعزیه‌ی زنانه در دوره‌ای خاص، مشتاقان زیادی داشته، به‌گونه‌ای که زنان را گاه از شهرستان‌ها برای دیدن تعزیه به تهران می‌کشانده است؛ حتی زنان فرنگی را. یکی از زنان فرنگی به قول مونس‌الدوله، «مادام دلازا» و [دیگری] «لیدی شل» زن وزیرمختار انگلیس بود که در این تعزیه‌خوانی‌ها حضور داشتند. لیدی شل درباره‌ی این تعزیه‌ها می‌گوید: «اگرچه آهنگ و موزیک‌های این شبیه‌خوانی به گوش ما فرنگیان مطبوع نمی‌آمد، اما به قدری این زن‌های هنرپیشه خوب بازی می‌کردند که اگر آن را تکمیل می‌کردند، یک نوع اپرای جالبی به وجود می‌آورد که از هرجهت ارزش هنری داشت» (سعدوندیان، ۱۳۸۶: ۹۸).

۶ـ مکان اجرا

مطابق اسناد موجود، تعزیه‌های زنانه معمولاً در فضای باز حیاط‌ها یا تالارهای بزرگ خانه‌های رجال و اعیان در تهران بویژه خانه‌ی زنان دربار قاجار، برگزار می‌شده‌است.

معروف‌ترین و مهم‌ترین اجراهای تعزیه‌ی زنانه بنا بر اطلاعات موجود در دو محل، یکی خانه‌ی منیرالسلطنه (باغ منیریه) ـ همسر ناصرالدین شاه و مادر کامران میرزا نایب‌السلطنه ـ و دیگر در خانه‌ی ماه تابان خانم، قمرالسلطنه (ساختمان بهارستان کنونی) ـ دختر فتحعلی‌شاه و همسر سپهسالار ـ برگزار می‌شده‌است (همان). بلاغی می‌نویسد: «ماه تابان خانم در ده روز اول محرم هرسال تعزیه‌خوانی در خانه‌اش راه می‌انداخت» (بلاغی، ۱۳۵۰: ۲۱۰) که در این مجالس، تعزیه‌گردان تعزیه‌ها خود او، یا ملانسا ـ روضه‌خوانی از اهالی کاشان ـ بود (همایونی، ۱۳۸۳: ۵۵۹).

مونس‌الدوله در خاطرات خود، پس از یادکرد مجالسی که در منزل منیرالسلطنه و ماه تابان خانم برگزار می‌شده‌است، می‌نویسد: «اما مهم‌تر از همه، تعزیه‌ی زنانه‌ای بود که در اندرون شاهی می‌خواندند و شب عاشورا همان شاهزاده خانم، دختر فتحعلی شاه، سر و پای‌برهنه جلو می‌افتاد و یک کیسه‌ی پر از کاه دست می‌گرفت و با صدای رسایی نوحه می‌خواند و کاه می‌افشاند و زن‌های اندرون، به دنبال این شاهزاده خانم حرکت می‌کردند و دودستی سینه می‌زدند و اشک می‌ریختند و به‌این‌ترتیب به اتاق موزه می‌رفتند و علم جواهرنشانی را که مشهور به علم شاه بود، از اتاق موزه به حیاط تخت مرمر می‌آوردند و می‌گرداندند و دوباره به اتاق موزه می‌بردند. البته در این مراسم حتی یک پسربچه‌ی ده‌ساله هم پیدا نمی‌شد و فقط زنان و خواجه‌ها در این مجالس راه داشتند» (سعدوندیان، ۱۳۸۶: ۱۰۶).

هم چنین انیس‌الدوله (همسر ناصرالدین شاه) و شکوه السلطنه و هم طرازهای آن دو، در حیاط و تالار جنبی، مجلس تعزیه داری باشکوهی، منعقد می‌ساختند و بسیاری از بانوان دیگر در خانه‌ی خود روضه خوانی‌های مختصر برپا می‌داشتند. اهل اندرون و خانم‌هایی که از خارج دعوت می‌شدند به‌نوبت، در هر یک از مجالس مزبور برای استماع ذکر مصیبت شرکت جسته، پس از ختم مجلس به خوردن قاووت و برنج و عدس بوداده و کشیدن قلیان می‌نشستند (حکیمی، ۱۳۶۶:۱۶۱).

تعزیه‌های زنانه در بعضی نقاط دیگر کشور هم اجرا می‌شده‌است. به این مجالس در دامغان، «عشوری» می‌گویند. زنان ملا از آغاز دهه‌ی اول تا آخر محرم و صفر، با فاصله‌ی زمانی دهه به دهه با همراهی اهل محل، تعزیه‌خوانی می‌کنند. این عشوری به درخواست بانی و دعوت از رییس ملایان انجام می‌شود. وی با کمک ملایان ماهر دیگر به اجرای مجلس می‌پردازد و تهیه‌ی لوازم موردنیاز هم بر عهده‌ی بانی مجلس است. در مجالس عشوری معمولاً خانم‌ها لباس خاصی بر تن نمی‌کنند مگر در نقش‌هایی مثل حضرت فاطمه‌ی صغرا ـ دختر امام حسین(ع) ـ که شبیه‌خوان لباس سبز می‌پوشد. این مجالس بدون هیچ موسیقی خاصی و تنها با سوز عشوری خوان خوانده می‌شود. شروع مجلس با چاییشی (چاووشی) ملای اصلی و چند بند نوحه‌خوانی است. مجلس عشوری درست مثل تعزیه با «پیش‌خوانی» آغاز می‌شود. بنا بر گزارش پناهی سمنانی، در شهر سمنان نیز تعزیه‌خوانی زنانه در برخی خانه‌ها متداول بوده‌است (پناهی سمنانی، ۱۳۷۴: ۲۸۸)

در بوشهر نیز زنان در میدان و در جمع روی‌پوشیده با روسری سبز و شال سیاه نقش زنان را در تعزیه اجرا می‌کنند. البته زنان بازیگر باید از سادات باشند (یاراحمدی، ۱۴:۱۳۸۷).

در گیلان، هرچند تعزیه‌ی زنان، بیشتر از تعزیه‌ی مردان در غبار فراموشی افتاده است، ولی نشانه‌هایی از مقاومت زنان در برابر مخالفت‌های حکومت برای برگزاری دسته‌های سوگواری در دست است که گویای حضور زنان در فعالیت‌های مذهبی است. «یکی از معروف‌ترین تعزیه‌خوان‌های زن گیلان، بتول بیداربخت (متولد ۱۳۱۶) است. پدرش محمدباقر بیداربخت،

ابوالفضل خوان و یکی از چهره‌های بنام تعزیه‌خوانی در گیلان و مادرش حلیمه خاتون سرایی از مدرسان قرآن کریم بود. او تا هفت‌سالگی در گروه تعزیه‌ی پدر بچه خوان بود و پس از آن به جمع تعزیه‌خوانان زن، مانند خانم فخری تعزیه‌خوان و خانم نایب‌زاده و خانم عدالتی و... پیوست. میرابوالقاسمی [نویسنده‌ی کتاب سرزمین و مردم گیل و دیلم] می‌نویسد: «کار تعزیه گرمی بخش مجالس زنانه نیز بوده‌است که... بیشتر در خانه‌ها بویژه دور کرسی تعزیه می‌خواندند» (طالبی و صمصام: ۱۲۰ـ۱۱۹).

۷ـ نحوه‌ی اجرا

شبیه‌خوان‌ها در تعزیه‌ی زنانه اغلب زنان ملاهای روضه خوان بودند که راه و رسم بازیگری را آموخته بودند. آن‌ها نقش مردان را نیز در مجالس مختلف، خود بازی می‌کردند. بیشتر این زنان، بی‌سواد بودند و اشعار موافق‌خوان و مخالف‌خوان تعزیه‌ها را از خواجه‌هایی می‌آموختند که نزد معین‌البکا آموزش شعر و موسیقی و آواز دیده بودند. این زنان تعزیه‌خوان را «ملا» و سردسته‌ی آن‌ها را که مختصر سوادی هم داشت، «آخوند» می‌نامیدند (مونس‌الدوله،۱۳۸۰: ۹۸). یکی از این زنان، «حاجیه‌خانم» ـ دختر فتحعلی شاه ـ بود. «این شاهزاده خانم به هنگام تعزیه‌گردانی دامنی چین‌دار کوتاه تا روی زانو و ارخالقی ترمه یا اطلس می‌پوشید و چادرنمازی بلند بر سر و کفش چرم ساغری به پا می‌کرد و عصای آبنوس کوتاه مرصعی به دست می‌گرفت و زنان تعزیه‌خوان و دسته‌ی موزیک را هدایت می‌کرد» (همان، ۱۰۵).

گزارش شاهزاده عضدالدوله در مورد برگزاری تعزیه زنانه چنین است: «در عاشورا اسباب شبیه‌خوانی و رتق‌وفتق تکیه‌ی زنانه، از بابت تعزیه‌خوانی شب‌ها سپرده به ننه کوچک بود. منبر روضه‌خوانی روز، حکمش با خیرالنساء خانم، مادر حیدرقلی میرزا، دختر مرتضی قلی خان، برادر زاده‌ی شاه شهید بود که روز عاشورا خودش به منبر می‌رفت و اشعار سینه زنی می‌خواند [و] تمام اهل حرم در پای منبر سینه می‌زدند» (عضدالدوله، ۴۶:۱۳۷۶).

هزینه‌های این مراسم اغلب از جیب اعیان بود و در مناطق روستایی با خود زنان. گروه‌های تعزیه‌خوان زنانه در گیلان قرارهایی برای پرداخت مزد داشتند. گروه‌های زنانه گاهی برای مجلس خودشان قبض و به‌اصطلاح «یارمه» می‌فروختند.

۸ـ موضوعات مجالس تعزیه‌ی زنانه

در محافلی که تعزیه‌ی زنانه برگزار می‌شده، اجرای تمام مجالس تعزیه امکان‌پذیر بوده‌است. زنان تعزیه‌خوان حتی بر اسب‌های کوچکی هم می‌نشستند و صحنه‌های جنگ و جدال را اجرا می‌کردند. با این همه بیشتر مجالسی که در جمع‌های زنانه مورد استقبال قرارمی‌گرفت، مجالسی بود که محور موضوعات آن‌ها زنان بودند. عصری ملکی می‌نویسد: «قهرمانان تعزیه‌ی زنانه، اغلب زنانی از خاندان عصمت و طهارت بودند. ذکر پاکی و معصومیت و رشادت‌های این زنان، غلبه بر دشمنان، همچنین آلام و مصیبت‌های وارده بر آنان، موضوع تعزیه‌های زنانه را تشکیل می‌دادند. تعزیه‌هایی نیز به اجرا درمی‌آمدند که شخصیت‌های اصلی آن‌ها، زنان عفیفه و غیرمسلمان بودند و در اثر اتفاقاتی که برایشان رخ می‌داد، به دین اسلام می‌گرویدند همچون تعزیه‌ی «زن زهری»» (عصری‌ملکی، ۱۳۹۶: ۹۰). وی بر این باور است که «در تعزیه‌ها نیز همچون نمایش‌های شادی‌آور، دردها و معضلات و فداکاری‌های زنان در قالب بخش‌هایی از وقایع زندگی اشخاص فوق، بازنمایی می‌شده‌است. به‌عنوان‌مثال موضوعاتی همچون جدایی از خانواده، دوری از وطن، غم از دست دادن فرزند، اسارت، تنهایی، رنجیدن از دشمنان، غلبه

بر بدخواهان، وفاداری به همسر و جان‌فشانی برای خانواده از این قسم بودند» (همان). عصری ملکی ادامه می‌دهد: «تعزیه‌های شادی بخش همچون نمایش عروس قریش و عروسی حضرت فاطمه(س) تعزیه‌هایی بودند که در ایام سوگواری اجرا نمی‌شدند... شبیه‌های حزن‌انگیز همچون تعزیه‌ی شهربانو و مجلس تعزیه‌ی وفات حضرت رقیه(س) در خرابه‌ی شام و کنیزکشی یزید، بویژه در ماه‌های محرم و صفر اجرا می‌شدند. این‌گونه تعزیه‌ها در سفره‌های نذری و سایر مناسبت‌های مذهبی و سوگواری‌ها به اجرا درمی‌آمدند. از دیگر نمونه‌های این تعزیه [ها] می‌توان به «رفتن حضرت سکینه به مجلس ابن سعد برای گرفتن اجازه‌ی دفن اجساد شهیدان»، «فاطمه‌ی صغرا» و «وفات حضرت فاطمه(س)» اشاره نمود» (همان).

۹ـ زنان تعزیه‌خوان

در منابع، نام برخی از زنان تعزیه‌خوان دوره‌ی قاجار آمده است: مشهورترین زنان این دسته‌ی تعزیه‌خوان، ملامریم خانم و آخوند ملاهاجر خانم (مونس‌الدوله، ۱۳۸۰: ۹۸) و ملانبات مخالف‌خوان بودند. ملانبات که از مردم آذربایجان بود، قدی بلند، صدایی دورگه و خشن و شبیه صدای مردانه داشت و در تعزیه به لباس شمر، ابن سعد و یزید درمی‌آمد (بلاغی، ۱۳۵۰: ۲۱۰). شرکت‌کنندگان این مجالس همه زن و طبالان و شیپورچیان تعزیه نیز همه زن یا از خواجگان حرم‌سرا بودند. در مجالس تعزیه‌خوانی در خانه‌ی قمرالسلطنه، زنان روبسته را راه نمی‌دادند تا مردی روی‌پوشیده با لباس زنانه به میان آنان نیاید. برای اطمینان از وارد نشدن مردان، خواجگان روی زنان را پس از عبور از پشت پرده‌ی اندرون می‌گشودند و بعد اجازه‌ی ورود به مجلس تعزیه‌خوانی می‌دادند. تعزیه‌خوانان زنِ هرروز از دهه‌ی محرم تعزیه‌ی ویژه‌ی آن روز را می‌خواندند و در روز هفتم محرم معمولاً تعزیه‌ی «حضرت علی‌اکبر» را اجرا می‌کردند (همان، ۲۱۱ـ۲۱۰؛ برای شرحی درباره‌ی تعزیه‌ی زنانه، نک. بیضایی، نمایش، ۱۶۰ـ۱۶۱). در سمنان چند تن روضه‌خوان زن مانند ملابلقیس، ملاصغرا و ملاشاه زینب از معروف‌ترین تعزیه‌خوانان زن سمنان بودند (پناهی سمنانی، ۱۳۷۴: ۲۸۸).

۱۰ـ مجالس تعزیه‌ی زنانه

از مجموع آنچه گفته شد، برمی‌آید که مجالس تعزیه‌ی زنانه چند ویژگی داشته است:

۱. در اغلب آن‌ها، قهرمانان و شخصیت‌های اصلی زنان بودند، درنتیجه این مسئله موجب می‌شد که این مجالس، قابلیت اجرایی بیشتری داشته‌باشند.

۲. این مجالس اغلب جنبه‌ی تفریحی داشته است و زنان اعیان برای شرکت در آن‌ها اشتیاق فراوانی نشان می‌داده‌اند.

۳. اجرای آن‌ها در ماه‌های عزاداری محرم و صفر و بیشتر در ماه ربیع‌الاول و پس از پایان عزاداری‌های عمومی صورت می‌گرفته‌است.

برخی از این تعزیه‌ها عبارت‌اند از:

۱ـ مجلس اسما و سلما

این تعزیه، روایت دو خواهر با نام‌های «اسما» و «سلما» ست که در یک زمان، خواب می‌بینند که مردی «هل من ناصر ینصرنی» می‌گوید. کنیزشان تعبیر خواب را بیان و ماجرای نامه‌نوشتن کوفیان را به امام حسین(ع) نقل می‌کند و آن دو، در کسوت مردان راهی مسیری می‌شوند که امام حسین(ع) از آن، راهی شده‌است. اسما و سلما در راه با مردی مواجه می‌شوند که شب عاشورا بر سپاه امام حسین(ع) پشت کرده‌است و نخستین پیکار این دو خواهر اینجا

شکل می‌گیرد.

مجلس یادشده به تازگی ساخته‌شده‌است و نقلی از آن در منابع کهن نیست و بیشتر جنبه‌ی داستانی دارد، نه تاریخی. ناکامی بعضی شیعیان دررسیدن به کربلا و یاری رساندن به امام حسین(ع) در بعضی مجالس تعزیه‌ی داستانی دیگر نیز به نمایش درمی‌آید نظیر مجلس مسیب (= امیر مسیب).

۲ـ عروسی دختر قریش

خواهر یکی از مشرکان (عبدالعزیز) با جماعتی از زنان قریش، جشن عروسی برپا می‌کنند و حاضر نیستند در مجلس رحلت حضرت خدیجه(س) حضور یابند، زیرا نمی‌خواهند مجلس عیش و عشرت خود را بر هم زنند. زنان قریش تصمیم می‌گیرند برای آزار و شرمساری حضرت فاطمه(س)، وی را به مجلس عروسی دعوت کنند تا لباس‌های فاخر خود را به او بنمایانند. حضرت فاطمه(س) دعوت زنان قریش را رد می‌کند، اما خواهر عبدالعزیز، رسول اکرم(ص) را واسطه قرارمی‌دهد. در همین حال، جبرئیل بر پیامبر(ص) نازل می‌شود و از ایشان می‌خواهد تا به فاطمه اجازه دهد که در مجلس عروسی شرکت کند. پیامبر(ص) فاطمه(س) را به رفتن راضی می‌کند. در این هنگام جبرئیل به همراه حوریان بهشتی از راه می‌رسند و جامه‌های نفیس برای فاطمه(س) می‌آورند و آن حضرت درحالی‌که حوریان به دورش حلقه زده‌اند، به مجلس عروسی وارد می‌شود. عروس قریش که در انتظار دیدن فاطمه(س) در لباسی مندرس است، با دیدن چنین منظره‌ای از حقارت و حسادت بی‌هوش می‌شود و می‌میرد و مجلس شادی به عزا تبدیل می‌شود. خواهر عبدالعزیز از حضرت فاطمه(س) می‌خواهد دست به دعا بردارد تا عروس، عمر دوباره یابد. او هم دعا می‌کند و عروس به هوش می‌آید و چهل زن قریش مسلمان می‌شوند.

داستان عروسی رفتن فاطمه‌ی زهرا(س) در ادبیات مذهبی نیز بازتاب داشته که نمونه‌ی آن، قصیده‌ای است ۷۸ بیتی از شاعری ناشناس که با بیت زیر آغاز می‌شود:

باز به طرف چمن از اثر نوبهار آنچه به دل غنچه داشت کرد همه آشکار

این قصیده که داستانی را روایت می‌کند، جزو نوادر قصایدی است که همچون قصیده‌ی موش و گربه‌ی عبید زاکانی شکل داستانی دارد. زبان قصیده فاخر و فنی و ادبی است. قصیده با بهاریه‌ای آغاز می‌شود. براساس این داستان، پس از مرگ حضرت خدیجه، همسر پیامبر، حضرت فاطمه(س) عزادار است. مهدوی دامغانی یادآور می‌شود این منظومه، بعدها در مجالس مولودی‌خوانی نیز خوانده می‌شده «و چون غالب شرکت‌کنندگان نیز در کودکی همان منظومه را در مکتب خانه فراگرفته‌بودند، گاه همه شرکت‌کنندگان با هم می‌خواندند و در فواصل معینی صلوات می‌فرستادند و کف می‌زدند و نقل‌ونبات پخش می‌کردند» (مهدوی دامغانی،۱۳۸۵: ۸۹) وی همچنین از اجرای نمایشی در این‌گونه مجالس یاد می‌کند که دختری ژنده‌پوش و روی‌پوشیده را به شکل عروس به عروسی دعوت می‌کردند که نقش حضرت زهرا را داشت و عروس قریش با آرایش بسیار تند و زننده و فرشتگان، همان محتوای قصیده و داستان عروسی رفتن حضرت زهرا را اجرا می‌کردند. ضرب‌المثل «مثل عروس قریش» یا «مثل عروس قریشی‌ها» برگرفته از این داستان و آرایش مضحک و پوشیدن لباس قرمز زنان قریش است (ذوالفقاری، ۱۳۸۸، ذیل عروس قریش).

قدیم‌ترین منشأ این داستان، نقلی است از سنایی غزنوی (متوفای ۵۴۵) که در مقدمه‌ی منثور حدیقه‌الحقیقه آمده است (سنایی غزنوی، ۱۳۶۸: ۳۵). به عقیده‌ی آرین‌پور، «زنان پادشاهان قاجار این تعزیه را ترتیب داده‌اند که مضمونی بسیار ساده دارد و با آداب‌ورسوم

ایرانی گره‌خورده است.» (آرین‌پور، ۱۳۷۴: ۳۲۳).

راز مقبولیت و رواج این تعزیه در دوره‌ی قاجار آن است که «عروسی دختر قریش دو موقعیت نامتجانس را ایجاد کرده و از عدم تجانس این دو، حالت و عکس‌العمل اشخاص در برابر آن‌هاست که زمینه برای خنده پدید می‌آید. این دو موقعیت از ناهمگونی بین کردار مقبول فاطمه‌ی زهرا(س) و اعمال ناروای خواهر عبدالعزیز و زنان قریش به وجود آمده است» (ملک‌پور، ۱۳۶۶: ۱۱۶).

اعتمادالسلطنه درباره‌ی اجرای این شبیه و اثر جنبه‌های کمدی آن در تکیه‌ی دولت می‌نویسد: «دیشب تعزیه‌ی عروسی رفتن فاطمه در تکیه بیرون آوردند. این تعزیه را به قدری رذل کردند ... و خنده‌ی اهل حرم طوری از بالاخانه به صحن تکیه می‌آمد که اشخاصی که در آنجا بودند نقل می‌کردند که از تماشاخانه‌ی مضحک فرنگستان خیلی باخنده‌تر بود» (اعتمادالسلطنه، ۱۳۸۵: ۱۴۵).

۳ـ مجلس دره الصدف

این تعزیه داستان دختری است به نام «دره الصدف» که با پدر و مادرش که از دوستداران اهل‌بیت(ع) هستند، در شهر حلب زندگی می‌کند. وقتی کاروان اسرای اهل‌بیت(ع) به حلب می‌رسد، دره الصدف از پدرش اجازه می‌گیرد تا با گروهی از دختران در پوشش مردان به سپاه عمر بن سعد شبیخون بزنند؛ شمر و عمر بن سعد شبانه از آن محل می‌گریزند و اسیران را با خود می‌برند. دره به خانه بازمی‌گردد و به عزاداری امام حسین(ع) می‌پردازد.

این داستان و شخصیت مجعول که در هیچ‌یک از آثار کهن تاریخی تا دوره‌ی قاجار به آن‌ها اشاره نشده، نخستین بار در کتاب «اسرار الشهاده» تألیف فاضل دربندی آمده است. بنا به گزارش دربندی، دره الصدف فرزند شخصی به نام عبدالله بن عمر انصاری بوده‌است و با هفتاد تن از زنان علیه سپاه ظلم قیام می‌کند و در پایان به همراه جمعی دیگر به شهادت می‌رسد. وی منبع خود را کتاب «کبیر» ابومخنف بیان می‌کند که از اساس، کتابی مجعول است (فاضل دربندی، ۱۴۱۵: ۴۵۰ـ۴۴۵).

۴ـ مجلس بی‌بی شهربانو

این تعزیه که با نام‌های دیگری هم مانند «وداع شهربانو» یا «عبدالله و شهربانو» شناخته می‌شود، به ماجرای گریختن شهربانو ـ همسر امام حسین(ع) ـ به ایران مطابق وصیت آن حضرت می‌پردازد. شهربانو پس از واقعه‌ی عاشورا بر ذوالجناح سوار می‌شود و به ایران می‌گریزد و در بین راه، به برادرش عبدالله می‌رسد که با لشکری عازم یاری امام حسین(ع) بوده و از یاری آن حضرت بازمانده است. عبدالله به شهربانو پیشنهاد می‌کند که با او به محل زندگی‌اش برود، ولی او پاسخ می‌دهد که باید طبق وصیت امام به شهرری عزیمت کند. سرانجام شهربانو در جوار کوهی در حوالی ری از دنیا می‌رود که امروز نیز به نام وی، «بی بی‌شهربانو» خوانده می‌شود. در بعضی نقل‌های داستانی دیگر، زبیده ـ دختر امام حسین(ع) و همسر حضرت قاسم بن حسن(ع) ـ نیز در این سفر، همراه شهربانوست. این داستان ساختگی در دوره‌ی قاجار، رونق فراوانی داشته است.

۵ـ مجلس عروسی بلقیس و سلیمان

این مجلس که گاه به‌عنوان مقدمه‌ی مجالسی دیگر نظیر شهادت حضرت قاسم(ع) اجرا می‌شده‌است، به داستان ازدواج حضرت سلیمان نبی(ع) با بلقیس ـ ملکه‌ی سبا ـ اختصاص دارد. سلیمان از هدهد می‌شنود که در سرزمین سبا، ملکه‌ای حکومت می‌کند و مردم آن سرزمین، خداپرست نیستند، بدین سبب سلیمان نامه‌ای برای بلقیس می‌نویسد و او را به آیین

خداپرستی دعوت می‌کند و پس از پذیرش دعوت سلیمان، بلقیس با آن حضرت ازدواج می‌کند. وقتی سلیمان و بلقیس برای تفرج به صحرا می‌روند، در منطقه‌ای احساس تألم می‌کنند. جبرئیل نازل می‌شود و به سلیمان خبر می‌دهد که نام این سرزمین، کربلاست و در آینده امام حسین(ع) و یارانش در این دشت به شهادت می‌رسند. سلیمان دستور می‌دهد که برای بزرگداشت شهدای کربلا و حضرت سیدالشهدا(ع)، مجلس تعزیه‌ای برپا شود.

اجرای تعزیه‌ی سلیمان و بلقیس، معمولاً تشریفات فراوانی داشته است و اشتیاق معمول زنان را به این تجملات و تشریفات، می‌توان از علل اجرای این مجلس در محافل زنانه دانست.

۶ـ مجلس یوسف و زلیخا

از داستان حضرت یوسف(ع)، مجالس متعددی ساخته‌شده که یکی از آن‌ها، مجلس یوسف و زلیخاست. در این مجلس، اشتیاق زلیخا ـ همسر عزیز مصر ـ به حضرت یوسف(ع) و پاکدامنی آن حضرت به نمایش گذاشته می‌شود. زلیخا پس از توطئه‌های فراوان و زندانی کردن حضرت یوسف(ع) و ناکام ماندن در رسیدن به خواسته‌هایش، سرانجام از کرده‌های خود پشیمان می‌شود و از بت پرستی روی می‌گرداند و وقتی به سن پیری می‌رسد، با حضرت یوسف(ع) که عزیز مصر شده‌است، ازدواج می‌کند و با دعای آن حضرت، جوان می‌شود. از این داستان، منظومه‌های فراوانی هم در ادبیات غنایی مذهبی موجود است که آن منظومه‌ها را می‌توان زمینه‌ی پیدایش مجلس «یوسف و زلیخا» دانست.

نتیجه‌گیری

حضور زنان به عنوان بخشی از شخصیت‌های تاریخی در نمایش تعزیه، موجب گردید که به تدریج این قشر از اجتماع هم به اجرای مجالس تعزیه در محافل خصوصی و زنانه روی آورند. در مجالس تعزیه از دیرباز مرسوم بوده‌است که نقش‌های مربوط به زنان را مردانی پوشیده روی در لباس مشترک بخوانند. این مسئله که در آغاز از سوی برخی متشرعین مورد شبهه بوده‌است، با فتاوی مراجع بزرگ شیعه نظیر میرزای قمی، میرزای نایینی، آیت‌الله خویی و دیگران جایز دانسته شد و تشبه موقت به جنس مخالف با هدفی معقول همچون اقامه‌ی عزا، بی‌اشکال معرفی گردید.

اختصاص بعضی مجالس به زنان و موضوعات مربوط به ایشان، سبب گردید تا تعزیه به محافل خاص زنان هم راه یابد و گروهی از زنان به اجرای مجالسی زنانه در این محافل اقدام کنند. این مجالس زنانه، اگرچه چندان توسعه نیافت، اما نخستین حضور زنان در نمایش و تئاتر به مثابه‌ی بازیگر در ایران بود. پیش‌ازاین، چنین حضوری در هیچ‌یک از نمایش‌های ملی و مذهبی ما گزارش نشده‌است. در مجالس تعزیه‌ی زنانه، هم نقش‌آفرینان و شبیه‌خوانان زن بودند و هم کارگردان یا معین‌البکا؛ بدین سبب این مجالس را می‌توان نخستین تجربیات زنان ایرانی در عرصه‌ی تئاتر و نمایش دانست.

آنچه از این مقاله حاصل می‌شود این است که در جوامع بسته دینی، برخی هنرها در لباس شریعت ادامه بقا می‌دهند. این روش در حفظ بسیاری از ردیف‌های آوازی و گوشه‌های موسیقی ایرانی از طریق موسیقی تعزیه نیز صادق است.

منابع

ـ آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۴). **از صبا تا نیما**، زوار، تهران
ـ احمدپناهی سمنانی، محمد. (۱۳۷۴) **آداب و رسوم مردم سمنان**، پژوهشگاه علوم انسانی، تهران
ـ اعتمادالسلطنه. (۱۳۸۵) **خاطرات اعتمادالسلطنه**، به کوشش ایرج افشار، امیرکبیر، تهران
ـ بیرجندی، محمدباقر. (۱۳۸۸) **کبریت احمر فی شرایط المنبر**. چاپ اول، صبح پیروزی، قم
ـ بلاغی، عبدالحجت. (۱۳۵۰) **تاریخ تهران**، نشر مازیار، قم
ـ بیضائی، بهرام. (۱۳۷۹) **نمایش در ایران**. روشنگران و مطالعات زنان، تهران
ـ پروینیان، ارمغان. (۱۳۸۸) «**نقش زنان در مجالس و نسخ شبیه‌خوانی**»، **زن، تئاتر و سنت**، منوچهر اکبرلو، رابعه، تهران
ـ تقیان، لاله. (۱۳۷۴) **تعزیه و تئاتر در ایران**، نشر مرکز، تهران
ـ حکیمی، محمود. (۱۳۶۶) **داستان‌هایی از عصر ناصرالدین شاه**، قلم، تهران
ـ ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۸) **فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی**، معین، تهران
ـ سعدوندیان، سیروس. (۱۳۸۶) **خاطرات مونس‌الدوله. ندیمه حرمسرای ناصرالدین شاه**، زرین، تهران
ـ سنایی غزنوی، مجدود بن آدم. (۱۳۶۸) **حدیقه‌الحقیقه و شریعه الطریقه**، تصحیح و تحشیه از محمدتقی مدرس رضوی، دانشگاه تهران، تهران
ـ شهیدی، عنایت‌الله. (۱۳۸۰) **تعزیه و تعزیه‌خوانی**، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران
ـ طالبی، فرامرز؛ صمصام، عزت‌الله. (۱۳۹۳) **تعزیه در گیلان**، فرهنگ ایلیا، رشت
ـ عابدی اردکانی، داود. (۱۳۹۳) «پوشیدن لباس جنس مخالف» تا اجتهاد، پاییز، شماره ۱۲، ص ۱۰۵ـ۱۳۲
ـ عصری‌ملکی، عسل. (۱۳۹۶) **جایگاه و نقش‌های زنانه در مجالس شبیه‌خوانی و تخت‌حوضی**، دانشگاه سوره، تهران
ـ عضدالدوله، سلطان احمد میرزا. (۱۳۷۶) **تاریخ عضدی**. با توضیحات عبدالحسین نوایی. علمی، تهران
ـ غفاری، فرخ. (۱۳۷۰) «درآمدی بر نمایش‌های ایرانی»، **ایران نامه**، سال ۹، ش ۲ (بهار)
ـ دربندی، فاضل. (۱۴۱۵ ق) ملا آغا بن عابد، **اکسیر العبادات فی اسرار الشهادات**، جلد ۳، شرکت المصطفی للخدمات الثقافیه، بحرین
ـ مجللی، اسماعیل. (۱۳۹۷) **شبیه‌نامه**، فکر بکر، تهران
ـ معین، محمد. (۱۳۶۰) **فرهنگ فارسی**، امیرکبیر، تهران
ـ ملک‌پور، جمشید. (۱۳۶۶) **سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی**، دفتر فرهنگی جهاد دانشگاهی، تهران
ـ مهدوی دامغانی، احمد. (۱۳۸۵) **چهار مقاله درباره‌ی مولی الموالی علی(ع) و داستان ضامن آهو**، امیرکبیر، شرکت چاپ و نشر بین‌الملل، تهران
ـ نادعلی‌زاده، مسلم. (۱۳۹۱) **شبیه از نگاه فقیه**، خیمه، تهران
ـ همایونی، صادق. (۱۳۸۰) **تعزیه در ایران**. چاپ دوم. نوید، تهران
ـ همایونی، صادق. (۱۳۸۳) «شبیه‌خوانی و عزاداری‌های زنانه»، **نخستین همایش ملی**

ایران‌شناسی، تهران
ـ همایونی، صادق. (۱۳۷۸) «زن در تعزیه‌های ایرانی»، **مجله‌ی هنر**، تابستان، شماره ۴۰، ص ۵۴ـ۴۵
ـ یاراحمدی، جهانشیر. (۱۳۸۷) «نمایش‌های سنتی و شاخصه‌های منحصربه‌فرد آن در بوشهر»، **فصلنامه تئاتر**، تابستان، شماره ۴۲ و ۴۳ ، ص ۱۸ـ۷

بررسی جامعه‌شناسانه‌ی نمایشنامه‌ی «آهسته با گل سرخ» اثر اکبررادی با تکیه بر آرای لوسین گلدمن

نیلوفرزارع (نویسنده مسئول)
اعظم راودراد

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۵/۱۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۹/۲۵

بررسی جامعه‌شناسانه‌ی نمایشنامه‌ی «آهسته با گل سرخ» اثر اکبر رادی با تکیه بر آرای لوسین گلدمن

نیلوفر زارع
دانشجوی دکترای مطالعات تئاتر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

اعظم راودراد
دانشیار دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده

از نظر لوسین گلدمن[1] قصه نه بازتاب ساده‌ی اجتماعی، بلکه شکل هنری همان مسائل اجتماعی است. اثر هنری در پیوند با مسائل اجتماعی و سیاسی از فردیت هنرمند فراتر می‌رود و او را در ساختار کلی جامعه‌ای قرارمی‌دهد که زیست و معنایش را از آن می‌گیرد. روش گلدمن که ساختگرایی تکوینی نام دارد به بررسی منش تاریخی ـ اجتماعی دلالت‌های اثر هنری می‌پردازد تا سویه‌های اجتماعی و سیاسی اثر هنری برای خواننده آشکار گردد. رویکرد اصلی پژوهش بر مبنای نقد ساختگرایی تکوینی نمایشنامه‌ی *آهسته با گل سرخ* است و فرضیه‌ی مقاله این است که از طریق ساختارگرایی تکوینی می‌توان به ابعاد اجتماعی و سیاسی اثر هنری پی برد و درام را با حوزه‌های دیگر دانش اجتماعی و سیاسی پیوند زد. از همین رو آنچه که در این مقاله به عنوان مسئله و به تبع آن پرسش تحقیق، مطرح می‌شود این است که اگر اثر هنری را در متن اجتماعی و سیاسی‌ای که در آن پدید آمده مورد خوانش قراردهیم، آیا ابعاد اجتماعی و سیاسی آن و همچنین کارکرد نمادین شخصیت‌ها می‌تواند برای خواننده آشکار شود؟ بررسی ابعاد اجتماعی و سیاسی اثر هنری می‌تواند خواننده و نیز هنرمندانی که در تلاش برای اجرایی کردن نمایشنامه هستند را به سوی لایه‌های غیردراماتیک اثر هنری هدایت کند و همچنین برای بازنویسی و روزآمد کردن اثر هنری راهگشا باشد و در حیطه‌ی اجرا نیز کمک‌کننده باشد تا لایه‌های پنهان اجتماعی و سیاسی اثر و بعد دیگری از درام سیاسی ایران آشکار گردد. این مقاله می‌خواهد راهکاری برای فهم وجوه اجتماعی و سیاسی درام ایران ارائه دهد و از همین رو توجه به نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی گلدمن را برای گشایش این راه، راهگشا می‌داند.

واژگان کلیدی: لوسین گلدمن، ساختگرایی تکوینی، اکبررادی، *آهسته با گل سرخ*

درآمد

جامعه‌شناسی ادبی رویکردی بینارشته‌ای است که در قرن نوزده با نظریه‌های مادام دواستال[۲] و ه‌یپولیت تن[۳] آغاز شد. در اواخر این قرن با نظریه‌ی مارکس[۴] تحولاتی را از سر گذراند و در قرن بیستم، با رهیافت‌های جورج لوکاچ[۵] و لوسین‌گلدمن به صورت یک نظریه‌ی ادبی قاعده‌مند درآمد. از این رو، نخستین نظام منسجم در جامعه‌شناسی ادبیات که روشی قاعده‌مند و علمی برای تحلیل تاثیر و تاثر متقابل ادبیات و جامعه ارائه می‌دهد، زاده‌ی اندیشه‌های لوکاچ است که پس از او توسط گلدمن تکمیل شده و با عنوان ساختگرایی تکوینی شناخته می‌شود. لوسین‌گلدمن (۱۹۷۰ـ۱۹۱۳) با بازخوانی نظریات لوکاچ، نظریه‌ای در جامعه‌شناسی ادبی آفرید که امروزه خط سیر پژوهش‌های جامعه‌شناسی را در حوزه ادبیات مشخص می‌کند. گلدمن به دنبال فرضیه‌هایی است که بین شکل ادبی اثر و مهم‌ترین جنبه‌های زندگی اجتماعی که شکل ادبی بیانگر آن است پیوند برقرار سازد. مهم‌ترین نوشته‌ها و تحقیقات گلدمن درباره‌ی رابطه بین آفرینش فرهنگی و زندگی اجتماعی است. بنابراین از نظر او هر اثر ادبی جزئی است مستقل از آفریننده که وابسته به یک گروه است و این گروه خود نیز جزئی است از ساختاراجتماعی ـ اقتصادی ـ سیاسی دوره‌ای معین، پس هر اثر برجسته‌ی ادبی دربرگیرنده‌ی جهان‌بینی گروه است چرا که جهان‌بینی فرآورده‌ای گروهی است. هدف نهایی گلدمن یافتن پیوندی است که میان ساختار محیط اجتماعی و گروه‌ها و تفکرات موجود در آن با ساختار شکل ادبی وجود دارد. بنابر این روش برای بررسی یک اثر برجسته، دو مرحله باید طی شود: نخست باید اثر را در ساختار آن فهمید، این مرحله را فرآیند درک(دریافت) می‌نامند. در مرحله‌ی بعد، باید ساختار اثر را در ساختار اقتصادی ـ اجتماعی آن جای داد، این مرحله روند توضیح (تشریح) نام دارد (گلدمن، ۱۳۷۶: ۱۷ـ۱۵). در بسط آنچه گفته شد، در مرحله درک یا دریافت، وجوه هنری، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی اثر واکاوی می‌شود و از کنار هم‌نهادن این یافته‌ها، کلیت حاکم بر اثر یا ساختار معنادار آن به دست می‌آید. در مرحله توضیح یا تشریح، ساختارهای اجتماعی زمانه تولید اثر و مهم‌ترین عوامل و عناصر تأثیرگذار در سازماندهی آگاهی جمعی و ساختار کلی حاکم بر آن دوره بازنمایی می‌شود. کار منتقد هم این است که دریابد ساختار ذهنی سازنده‌ی آگاهی جمعی، چگونه در اجزا و موضوعات اثر و در هیبتی زیبایی‌شناسانه بازتاب می‌یابد. نمایشنامه‌ی *آهسته با گل سرخ* در بستری زیبایی‌شناسانه به شخصیت‌پردازی نمادین از شخصیت‌های اصلی حاکم بر دوره‌ی شاه در بحبوبه‌ی انقلاب اسلامی ۵۷ می‌پردازد و گویا رادی در این اثر به درام‌سازی انقلاب دست می‌زند. ژان‌دووینیو[۶] در کتاب ***جامعه‌شناسی تئاتر*** به تاثیرات دوگانه‌ی این دو مقوله اشاره کرده‌است:

«تاثیرات دوگانه‌ی سیاست و تئاتر برهم، نشانه‌ی درامی است که در زندگی اجتماعی، دو جناح اجبارات از یک سو و توقعات آزادی یا خودجوشی از سوی دیگر، بازی می‌کنند» (دوینیو، ۱۳۹۶: ۳۵۱).

از نظر دووینیو ربط معناداری میان تئاتر و ساخت اجتماعی وجود دارد به‌طوری که حتی شکل‌گیری صحنه‌ی به اصطلاح ایتالیایی را در نسبت با نظام سلطنتی و سلسله مراتب اجتماعی موجود در چنین نظامی می‌داند و آن را با ابراز و بیان فرامین از طبقه‌ی فرادست به سوی طبقه‌ی فرودست فهم می‌کند. یعنی نظامی یک سویه همچون صحنه‌ی ایتالیایی یا به اصطلاح قاب عکسی که مخاطب صرفاً ناظر آن چیزی است که بر روی صحنه اجرا و نشان داده می‌شود. این توجه جامعه‌شناسانه به نسبت تئاتر یا درام با فرم سیاسی ـ اجتماعی جامعه

در نمایشنامه‌ی مورد بحث نیز پدیدار می‌شود اما طبیعتا در ساحت درام و نحوه‌ی پرداخت دراماتیک به موضوع. رادی نمایشنامه‌ی *آهسته با گل سرخ* را هشت سال پس از انقلاب اسلامی نوشت و توانست مناسبات پدید آمده در جریان انقلاب را در نگرش و جهان‌بینی یک خانواده بازسازی کند. رادی مجموع حوادث آن زمانه را در قاب داستانی خود می‌ریزد و با خلق شخصیت‌هایی نمادینی که برگرفته از شخصیت‌های حقوقی و حقیقی اجتماع هستند، درام خود را پیش می‌برد. او قصه‌ی انقلاب و شرایط اجتماعی بیرون را در ساختار و بستر یک خانواده که در بطن حوادث انقلاب زیست می‌کنند، بازآفرینی کرده‌است. در این پژوهش ضمن بررسی نظریه‌ی ساختگرایی تکوینی گلدمن که به ارتباط ارزی ساختار اثر ادبی با مسائل اجتماعی زمانه اشاره دارد، به تحلیل *آهسته با گل سرخ* در راستای این نظریه خواهیم پرداخت.

۱ـ ملاحظات نظری: ساختگرایی تکوینی

واژه‌ی ساختگرایی که از ریاضیات و فیزیک به زیست‌شناسی و از آنجا به زبانشناسی، روانشناسی، جامعه‌شناسی و اقتصاد راه یافت، در سال ۱۹۵۸ با مردم‌شناسی‌ساختاری لوی‌استروس[۷] باب روز شد و در سال‌های ۱۹۷۰ـ۱۹۶۰ ورد زبان همه بود. ابزار اصلی نقدساختاری، دانشی است به نام نشانه‌شناسی که کارش بازشناسی پیکره‌های دلالتگر است. بدین روی، نقد ساختاری را نقد صوری یا پیکره‌گرا هم می‌گویند. در نقد ساختاری پیکره‌گرا به پیکره‌های دلالتگر بیش از ذهن آفریننده‌ی اثر توجه دارند و اثر بر نویسنده‌ی آن تقدم شناختی دارد. نقد ساختاری شعبه‌های گوناگونی دارد: اگر به ارزش سیاسی ـ اجتماعی واژه‌ها بپردازد، ساختگرایی معناشناختی است، اگر روابط ساختار اثر را با رویدادهای زندگی فردی و ساختار روانی نویسنده بسنجد، ساختگرایی روانشناسی خوانده می‌شود و اگر به هم ارزی مسائل اجتماعی ـ اقتصادی با ساختار اثر توجه کند، ساختگرایی تکوینی نام می‌گیرد (نک. گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۰ـ۹). اسکارپیت[۸] در کتاب ***جامعه‌شناسی ادبیات*** به رابطه‌ی دو سویه میان جهان اثر و گروه‌های اجتماعی در نظریه‌ی گلدمن اشاره می‌کند:

«فرضیه بنیادین ساختگرایی‌تکوینی لوسین‌گلدمن این است که خصلت جمعی آفرینش‌ادبی، حاصل آن است که ساختارهای جهان آثار با ساختارهای ذهنی برخی از گروه‌های اجتماعی، همخوان و یا با آن‌ها رابطه‌ای درک‌پذیر دارند» (اسکارپیت، ۱۳۹۲: ۱۹).

در این نگرش کل بر جزء غلبه دارد. اثر در کل به مثابه جامعه است که هویت خود را می‌سازد و نه صرفاً براساس آراء نویسنده، زیرا نویسنده نیز به عنوان یک فرد در جامعه در درون یک کل قرار دارد و نمی‌تواند خود را از این کل منتزع کند. از همین روست که به اعتقاد گلدمن، در کتاب ***جامعه، فرهنگ و ادبیات***، مطالعه آثار برجسته ادبی، کار تحلیلی بینهایت دقیقی می‌طلبد چراکه در نهایت امر باید کوشید نه تنها محتوا، بلکه پیکره بیرونی اثر را نیز از درون جهان‌بینی موجود در جامعه آشکار کرد. چیزی که معمولا پیکره ادبی به معنای محدود کلمه خوانده می‌شود از مجموعه‌ی ساختارهای خرد معناشناختی، نشانه‌شناختی، آواشناختی و غیره پدید می‌آید و با ساختار کلی جهان اثر رابطه‌ی کارکردی کمابیش پیچیده، ولی قابل بیانی دارد. همه‌ی پژوهش‌های گلدمن درصدد نشان دادن این نکته است که تنها مسائلی که یک اثر ارجمند مطرح می‌سازد مسائل زیباشناختی است که به بیان منسجم یک جهان‌بینی مربوط است. گلدمن درباره اهمیت اجزای منفرد اثر در صورت‌بندی کلیت واحد، ساختار معنادار و جهان‌نگری آن معتقد است واژگان، جمله‌ها و بندهای به ظاهر مشابه و حتی یکسان،

در صورت ادغام در مجموعه‌های متفاوت ممکن است معناهای مختلف داشته‌باشند. به نظر گلدمن صورت و محتوا از هم جدا نیستند و ما با وحدت معنادار ایده و ابزارهای بازنمود آن روبه‌رو هستیم (نک.گلدمن، ۱۳۷۶: ۱۹۷). به بیانی دیگر در کتاب ***نقد تکوینی*** گفته می‌شود:

«جامعه‌شناسی ساختگرای تکوینی با برقراری ارتباط بین اثر و جامعه، نه در سطح محتوا، بلکه ساختارها، یعنی پیکره، اساساً به سوی وحدت اثر گام برمی‌دارد و اتفاقاً، بیشتر هنگامی مؤثر است که اثر منسجم‌تر باشد و به طرزی دقیق‌تر به گرایش‌های گروه اجتماعی ممتاز و جهان‌بینی ویژه‌ای که ساختار اثر را فراهم آورده است مربوط می‌گردد» (گلدمن،۱۳۶۹: ۹۰).

به طور مبسوط جامعه‌شناسی اندیشه می‌تواند جهان‌بینی‌ها را از دو دیدگاه متفاوت مورد بررسی قراردهد: یکی از دیدگاه آگاهی واقعی گروه که در جامعه‌شناسی پوزیتیویستی اتفاق می‌افتد و دیگری از دیدگاه بیان منسجم استثنایی آن‌ها که کمابیش منطبق است با حداکثر آگاهی ممکن که در جامعه‌شناسی دیالکتیکی مورد توجه قرارمی‌گیرد؛ اگرچه در آثار بزرگ فلسفی و هنری، این دو دیدگاه مکمل یکدیگرند و به یکدیگر یاری می‌رسانند. گلدمن معتقد است آگاهی ممکن بارورترین کشف مارکس است و در عین حال در مرکز تفکر مارکسیستی معاصر جای دارد و یکی از مفاهیم عمده عملی در مطالعه جامعه است. مارکس درباره‌ی این مفهوم شرح می‌دهد که نیازی نیست بدانیم فلان یا بهمان رنجبر یا همه‌ی رنجبران چه می‌اندیشند، بلکه ما می‌خواهیم بدانیم که آگاهی طبقاتی رنجبران کدام است. تمایز عمده آگاهی واقعی و آگاهی ممکن در همین نکته نهفته است (نک، همان). به عبارتی دیگر، فرد در این نگرش نماینده‌ی نگرش جمعی است و فردیتش را در نسبت با آن نگرش می‌یابد. این آگاهی به مثابه نمادی است که بنا با ماهیت نمادینش وحدتی از تکثر موجود در یک گروه یا طبقه‌ی اجتماعی را نشان می‌دهد. فراتر از آن، مسئله این نیست که صرفاً بدانیم یک گروه چه می‌اندیشد، بلکه می‌خواهیم بدانیم تغییراتی که ممکن است در آگاهی گروهی رخ‌دهد کدام‌اند بی‌آنکه در ماهیت اساسی آن گروه تغییری پدیدار شود. گلدمن در کتاب ***جامعه، فرهنگ و ادبیات*** معتقد است تفاوت اساسی جامعه‌شناسی اثباتی با جامعه‌شناسی دیالکتیکی در این نکته نهفته است که جامعه‌شناسی اثباتی به ظهور حتی‌المقدور درست و دقیق از جامعه موجود بسنده می‌کند و می‌کوشد گزارشی از کارکرد ساختار موجود به دست دهد، ولی جامعه‌شناسی دیالکتیکی می‌کوشد که در جامعه مورد بررسی خود، آگاهی ممکن و گرایش‌های مقدر در حال گسترش و گام زننده در فراسوی واقعیت را آشکار سازد و بر امکانات دگرگونی و تبدیل آگاهی واقعیت اجتماعی استوار است (نک. گلدمن، ۱۳۷۶: ۷۵).

ژاک‌لنار در کتاب ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*** ذیل جامعه‌شناسی ادبیات و شاخه‌های گوناگون آن شرح می‌دهد که گلدمن ساختارهای اثر را بررسی می‌نماید و علت به وجودآمدن این ساختارها را با توجه به شرایط تاریخی و اجتماعی تفسیر می‌کند. روش او از این روی که علت ایجاد ساختارهای اثر را در ساختارهای عام‌تر تاریخی و اجتماعی بررسی می‌کند، تکوینی خوانده می‌شود. از نظرگلدمن، درک هیچ پدیده‌ی بشری ممکن نیست مگر از راه گنجاندن آن در ساختارهای عام‌تر زمانی و مکانی؛ ساختارهایی که این پدیده جزئی از آنهاست. هر حقیقت جزئی، معنای راستین خود را نمی‌یابد مگر از رهگذر جایگاهش در یک مجموعه؛ همان‌گونه که مجموعه نیز شناخت‌پذیر نیست مگر از رهگذر پیشرفت در شناخت حقایق جزئی. بدین ترتیب، سیر حرکت شناخت به صورت نوسانی دائم بین اجزا و کل، که باید متقابلاً یکدیگر را روشن کنند، نمودارمی شود (نک. گلدمن و دیگران، ۱۳۷۷: ۸۵).

آنچه که در برآیند نظریات گلدمن در این پژوهش و در تحلیل پیش رو دارای اهمیت دو چندان است مشخصا تاکید گلدمن بر مقوله‌ی «آگاهی ممکن» است که ساختار اصلی و تقابلی داستان را به پیش می‌برد و بن‌مایه‌های بنیادین شخصیت‌پردازی را در نمایشنامه مذکور رقم می‌زند.

«گلدمن در تبیین روش خود، بر مقوله پراهمیت «آگاهی ممکن» تأکید می‌کند. به اعتقاد او در دستگاه نقد ساختگرایی تکوینی قوانینی وجود دارد که عبارتند از: جبراقتصادی، کارکرد تاریخی طبقات اجتماعی و حداکثر آگاهی ممکن» (گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۲).

پس در روش ساختگرایی تکوینی گلدمن: ۱ـ ساختار معنادار اثر پیدا می‌شود. ۲ـ ساختار معنادار اثر و درواقع، جهان‌بینی موجود در ساختار اثر در کلیتی عام قرارمی‌گیرد. ۳ـ انعکاس جهان‌بینی این ساختار کلی و عام و فراگیر، که همان طبقه و اجتماع و تاریخ هستند، بر ساختار معنادار اثر بررسی می‌شود. ایگلتون[۹] در کتاب ***درآمدی بر ایدئولوژی*** به تفسیر این توانایی در هنرمند از دیدگاه گلدمن می‌پردازد و شرح می‌دهد که گلدمن معتقد است افرادی در جامعه زندگی می‌کنند که بجز هوش و استعداد ذاتی، آگاهی‌شان هم از آرزوها و ارزش‌های گروه اجتماعی که به آن تعلق دارند، به حداکثر میزان ممکن است. این افراد که گلدمن «استثنائی» مینامدشان، پا را از آگاهی روزمره فراتر می‌نهند و خودشان را به جایگاهی می‌رسانند که بالاترین میزان آگاهی طبقه اجتماعی‌شان است. آنها می‌توانند موضوعات و مشکلات طبقاتی را با نگاهی مختص خودشان بیان کنند.گلدمن، این ساختار آرمانی را جهان‌بینی می‌نامد. جهان‌بینی، سازمان‌ویژه‌ای از مقولات ذهنی است که در سکوت حرکت می‌کند، هنر و اندیشه گروه اجتماعی را شکل می‌بخشد و آگاهی جمعی فراورده‌ی آن است (ایگلتون، ۱۳۸۱: ۱۷۶). بنابراین، با بازشناسایی آثار ارزشمند هنری می‌توان به اطلاعاتی از جهان‌بینی و تحولات آن طبقه اجتماعی که در اثر بازتاب شده‌است، دست پیدا کرد. در اینجا، چالشی که با آن مواجه می‌شویم، نحوه‌ی دست‌پیداکردن به معنا و محتوای این آثار است. گلدمن برای دستیابی به مفهوم آثار هنری به دو مفهوم درک و تبیین اشاره می‌نماید. ژان ایوتادیه[۱۰]در کتاب ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*** ذیل جامعه‌شناسی ادبیات و بنیانگذاران آن به طور دقیقی به تفسیر این راهکار می‌پردازد:

مرحله‌ی اول: دریافت. در این مرحله، به توصیف انسجام درونی اثر ادبی به منظور دستیابی به ساختار آن پرداخته می‌شود. این بررسی‌ها شامل مواردی نظیر تحلیل شخصیت‌ها، محیط‌های جدیدی که در نمایشنامه برای خواننده توصیف می‌شود و آگاهی‌های فردی و اجتماعی شخصیت ـ محور است که این مقاله به تحلیل شخصیت‌ها و آگاهی‌های فردی و اجتماعی آنان می‌پردازد. مرحله دوم: تبیین. گلدمن در این مرحله به تشریح ساختار سیاسی ـ اجتماعی و اقتصادی جامعه در اثر ادبی می‌پردازد. وی برای تشریح این جریان، به چهار عامل توجه کرده‌است: ۱ـ شیء وارگی که در آن همه چیز به کالا تبدیل می‌شود. ۲ـ قهرمان پروبلماتیک که در عین حال که متاثر از بازار آزاد است، تابع ارزش‌های کیفی خود نیز هست. ۳ـ با توجه به فرد پروبلماتیک، اثر براساس نارضایتی قهرمان از روند جامعه و گرایشش به ارزش‌های کیفی تکامل یافته است. ۴ـ در جامعه «رقابت آزاد»، ارزش‌های کیفی مثل «آزادی، برابری، برادری»، وجود دارد و اثر براساس این ارزش‌ها پی‌ریزی می‌شود» (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۱۱۱).

شناخت پدیده‌ها شامل دو بخش دریافت و تبیین است؛ دریافت یعنی آشکارکردن ساختار

معنادار درونی موضوع بررسی و تبیین یعنی قراردادن این ساختار معنادار درونی در ساختاری عام، بی‌واسطه و فراگیر و این ساختارهای عام و فراگیر، زمینه‌های تاریخی و فرهنگی و اجتماعی را شامل می‌شوند که بی‌توجه به طبقات اجتماعی و حکومتی نیستند درواقع انسان موجودی آگاه و زنده است و در دنیایی از واقعیت‌های اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، روشنفکری مذهبی به سر می‌برد و از این جهان، تأثیر کلی می‌پذیرد و به نوبه‌ی خود، بر آن تأثیر می‌گذارد و این همان رابطه‌ی دیالکتیکی موجود است.

۲ـ تحلیل داده‌ها: نمایشنامه‌ی *آهسته با گل سرخ*

در این بخش به تحلیل نمایشنامه در دو مرحله‌ی دریافت و تبیین که به فراخور ساختار داستان پیش می‌رود، می‌پردازیم؟، بدین صورت که پرده اول، معرفی فضای یک خانواده (شخصیت‌ها، ویژگی‌ها، وضعیت اجتماعی و اقتصادی خانواده و مجموعا فضای کلی) است و این پرده در مرحله‌ی دریافت قرارمی‌گیرد. در پایان این پرده با ورود شخصیت جلال تا انتهای نمایشنامه وارد مرحله‌ی تبیین می‌شویم.

۲ـ ۱. دریافت: پرده اول

اکبر رادی *آهسته با گل سرخ* را در سال ۱۳۶۵ نوشت. یعنی هشت سال بعد از انقلاب ۵۷ در ایران. قصه‌ی *آهسته با گل سرخ* در بحبوبه‌ی انقلاب می‌گذرد و روایت‌گر شرایط اجتماعی و سیاسی آن زمان است. رادی با تاثیر از فضای انقلاب به شکل دهی این درام پرداخته و انقلاب، عوامل و تاثیراتش را با زبانی استعاری، کنایی و نمادین در بستر یک خانواده، در ۴ پرده بازسازی می‌کند. پرده‌ی اول معرفی خانواده‌ای‌ست ۴ نفره و متمول که پدر خانواده (دیلمی) از قشر بازاری جامعه در زمان انقلاب است. برای دیلمی کسب و کار و تجارتش در ارجحیت قرار دارد.

دیلمی: من یه عمده فروشم، یه تاجر چای. و دنیا کن فیکون هم بشه، مردم باز چایی شونو می‌خورن (رادی، ۱۳۸۲: ۲۵۰).

از همان دیالوگ‌های ابتدایی متوجه می‌شویم که بازاریان به دلیل شرایط نامساعد اعتصاب کرده‌اند و صفحه‌های ابتدایی نمایشنامه به شرح شرایط آن زمان و موضع گیری شخصیت‌ها می‌پردازد:

دیلمی: بازارو ما بسته یم، خبرشو بی.بی.سی پخش می‌کنه و اینا دارن زرافه نشونمون می‌دن ـ ببندش! (تلویزیون)

سیامک: بالاخره چی می‌شه آقاجون؟

دیلمی: هرچی می‌خواد بشه زودتر؛ دیگه جون ما رو نگیرن.

سینا: شما چی فکر می‌کنین؟

دیلمی: خیال می‌کنی ما برا چی بازارو بسته یم؟

سینا: بازار همیشه امتیاز می‌خواسته

.....

دیلمی: بازار یعنی قلب مملکت. و قلب که واسته، هیکل باید بره زیر خاک.

شمس‌الملوک: وا خدا اون روزو نیاره. من که می‌گم همه‌ی اینا از خوشی زیادیه.

دیلمی: نه! این دستگاه دیگه برا ما خاصیت نداره. اینه که ما دستگاه رو خاموش کردیم تا

یه دوره دیگه سرویس بشه.

سینا: سرویس بشه؟ شما نوشته‌های روی دیوارها رو خونده ین؟ دسته‌های مردمو توی خیابون دید ین؟ (همان، ۲۴۸).

همان‌طور که گفته شد از نکات قابل توجه *آهسته با گل سرخ* این است که رادی سعی دارد اوضاع، شرایط و افراد سیاسی و اجتماعی انقلاب را در شخصیت‌های نمایشنامه بازسازی کند. او گاهی آشکارا و گاهی در خلال دیالوگ‌ها به بازسازی فضا پرداخته است. رمضان، کارگر خانه‌ی دیلمی در این بحبوبه درگیر فعالیت‌های مردمی در جریان انقلاب شده و از ادامه‌ی کار در خانواده‌ی دیلمی انصراف داده و رادی با نگاه استعاری‌اش آن را در زبان یکی از شخصیت‌ها در ساختار درام بازسازی کرده‌است. بازسازی اشخاص حقیقی انقلاب ۵۷ در بیان شخصیت‌های گوناگون نمایشنامه مستحکم‌تر است که مبسوط‌تر به آن اشاره خواهد شد:

دیلمی: ولی حساب ما از تمام این دار و دسته‌های افراطی جداس؛ مخصوصاً این بچه مچه‌هایی که خیلی هم ادعاشون می‌شه و شعارهای درشتی هم روی در و دیوارها می‌نویسن. یه مشت حرف‌های چرت، که سر و ته شو بزنی یه جمله س: مش رمضان! از خونه‌ی دیلمی بیا بیرون! نه اینا شعار ما نیس (همان).

یا در جایی دیگر سیامک به طور آشکار به مقایسه این نسبت‌ها پرداخته و در جواب به دیلمی می‌گوید:

سیامک: شما وزیر امور خارجه‌این و مامان وزیر امور داخله (همان، ۲۵۰).

زبان استعاری و کنایی رادی در این نمایشنامه به خوبی مشهود است و موضع‌گیری شخصیت‌ها را نمایان می‌سازد. او پایان عمر سلطنت شاه را در گفت‌وگوی دیلمی با شمس‌الملوک در مورد چای در هاله‌ای از ایهام بیان می‌کند:

دیلمی: (استکان چای را برمی‌دارد و توی نور نگاه می‌کند) عنابی، با طعم بیدمشک! (و تا ته سر می‌کشد) از این چایی نداشتیم.

شمس‌الملوک: سلطنتیه! یه بسته برای شما قایم کرده‌بودم! (همان، ۲۵۱).

واژگان به کار رفته در این موقعیت صرفاً بیان تعلق خاطر شخصیت به یک وضعیت یا ایدئولوژی نیستند بلکه فرد را در موقعیت کلی و به زبانی دیگر ایدئولوژیک قرارمی‌دهد و وجهی دیالکتیکی می‌یابد بدین معنا که جزء، کل را می‌سازد و کل، جزء را. بر همین مبنا رادی در پرده‌ی اول سعی دارد ساختار درونی اثر را معرفی کند و همزمان آنچه که او هویدا می‌سازد همان مفاهیم و شرایط سیاسی ـ اجتماعی برهه‌ای تاریخی است که هم ارز با ساختار درام او در جریان است. این مرحله که براساس روش گلدمن، دریافت، نام دارد، شخصیت‌ها را در بستر اجتماعی و سیاسی و به عبارتی دیگر اجزاء سازنده‌ی ساختار را در نسبت با شرایط بیرونی قرارمی‌دهد و آنان را از ابعاد روانی شان به سوی دلالت‌های اجتماعی و سیاسی شان هدایت می‌کند. در این مرحله شاهد آن هستیم که شخصیت‌ها هویتی داشته و بر مبنای شرایطی که در آن قرار دارند معنا می‌یابند یعنی آنکه کنش آنان صرفاً کنش فردی نیست بلکه در نسبت و در درون شرایط کلی و بیرون از خودشان قرار دارد. از همین رو در این مرحله با نمای کلی‌ای از ساختار اثر مواجه می‌شویم که بر روی ادامه‌ی داستان دراماتیک اثر تاثیرگذار است و معنای درونی اثر را نشان می‌دهد.

۲ـ۲.تبیین: انتهای پرده اول تا پایان پرده آخر

در پایان پرده‌ی اول، جلال برادرزاده‌ی دیلمی که در رشته‌ی معماری دانشگاه پذیرفته شده و از شمال به تهران آمده وارد جمع این خانواده‌ی ۴ نفره می‌شود و با ورودش همه‌ی اعضای خانواده را به چالش می‌کشد. اعضای خانواده‌ی دیلمی هریک درگیر یک تحول و انقلابی درونی می‌شوند. در جایی سینا متاثر از این تحول چنین اعتراف می‌کند:

سینا: لعنتی! می‌خوام کله شو بکنم... داشتیم برای خودمون زندگی می‌کردیم! (رادی، ۱۳۸۲: ۳۳۲).

زندگی کردن برای خود یا به دلخواه خود زندگی کردن که نشانی از فردیتی است گسسته از جمع در اینجا از میان می‌رود. فرد به ناچار و ضرورتاً خود را در درون حوادثی می‌یابد که الزاماً با آن موافق نیست و از همین رو خود را مورد هجوم شرایط پیش آمده در بیرون مشاهده می‌کند. این نکته ما را به سوی نظر گلدمن هدایت می‌کند. پیش‌تر گفتیم که گلدمن در مرحله‌ی تبیین به تشریح ساختار سیاسی ـ اجتماعی و اقتصادی جامعه در اثر می‌پردازد و به چهار عامل توجه می‌کند: ۱ـ شیء وارگی که در آن همه چیز به کالا تبدیل میشود. ۲ـ قهرمان پروبلماتیک که در عین حال که متاثر از بازار آزاد است، تابع ارزش‌های کیفی خود نیز هست. ۳ـ با توجه به فرد پروبلماتیک، اثر براساس نارضایتی قهرمان از روند جامعه و گرایشش به ارزش‌های کیفی تکامل یافته است. ۴ـ در جامعه «رقابت آزاد»، ارزش‌های کیفی مثل «آزادی، برابری، برادری»، وجود دارد و اثر براساس این ارزش‌ها پی‌ریزی می‌شود» (ایوتادیه، ۱۳۷۷: ۱۱۱). در درک معنوی مفهوم شیءوارگی گلدمن می‌توان به گفته‌ی لیلی عشقی، ایران‌شناس مقیم پاریس نیز اشاره کرد که بیان می‌دارد مردم ایران در آستانه‌ی وقوع انقلاب در شرایطی قرارگرفته‌بودند که غربت غربی آنان را به حقارت و ترک هویت شرقی خود کشانیده بود (نک.عشقی، ۱۳۷۹: ۱۷۵). این غربت غربی و تسلط چنین نگرشی بر اذهان مردم به نوعی آنان را ابژه‌ی غرب می‌سازد. یعنی آنان به مثابه کالایی فهمیده می‌شوند که محصول غرب هستند و اینکه هویت شرقی خود را از دست داده‌اند از این روست که خود را به مثابه عامل و سوژه‌ی دارای اختیار ادراک نمی‌کنند. این از دست دادگی و ابژه‌ی غرب بودن را می‌توان در تعلق خاطری که سینا نسبت به اشیاء غربی دارد و هویت خود را از آنان کسب می‌کند مشاهده کرد. از دست دادن هویت شرقی و گمگشتگی نوعی شیءوارگی را در شخصیت سینا رقم زده است به طوری که او تمام خودباوری و اعتماد به نفسش را در فرهنگ غربی و کالاهای مصرفی جست‌وجو می‌کند:

سینا: من وقتی لباس‌های استثنایی می‌پوشم، اعتماد مخصوصی به خودم پیدا می‌کنم (گیتار و چوب‌های اسکی را به دیوار تکیه می‌دهد). چیه فضای‌هال یه قدری روحانی شده. لابد پدر مقدس تلقین میت می‌کرده!...(رادی، ۱۳۸۲: ۳۲۲).

و یا

سینا: ساسان نوشته اروپا اصلا شام نمی‌خورن (همان، ۲۴۶).

سینا در جایی دیگر خطاب به جلال:

سینا: ... به خاطر آرامش روح پدر مقدس باید بگم که گرگ و میش صبح که پا شدم بدون معطلی سه عدد زرده انداختم تو لیوان. بعد یه نصفه شیر، بعد دو تا سوپ خوری عسل... بعدش تو جاده.... یه فنجون آب گوجه فرنگی با چیپس آلمانی نوش جان کردیم(همان:۳۲۵).

در جایی دیگر:

سینا: لیمویی، لیمویی آلمانی!

جلال: درسته؛ این همون رنگیه که بهت اعتماد می‌ده!
سینا: موزیک آلمانی هم منو به هیجان میاره
جلال: تو باید دور سرتو آلمانی بزنی
سینا: آلمانیه؛ بهش می‌گن مدل یال
جلال: پیپتم آلمانیه؟
سینا: فندکشم آلمانیه
جلال: پس سرویست آلمانیه! (همان، ۳۲۷ـ۳۲۶).

علاوه بر نسبت سینا با اشیاء که هویت او را می‌سازند، سینا، جلال را پدر مقدس می‌خواند و به نوعی تقابلی میان مادی‌گرایی و معنوی‌گرایی یا به عبارتی دقیق‌تر میان ماده و روح ایجاد می‌کند. این تضاد بیانگر تضادی عمیق‌تر از حدود فردی و شخصی است؛ تضادی است که در زمان انقلاب اسلامی در نگرش‌ها و جهان‌بینی‌های انقلابیون نیز مورد تاکید بود. حکومت نماد غرب و غرب‌گرایی بود و انقلابیون نماد ضدیت با غرب و تمایل به شرق و معنویت معرفی می‌شدند. از سویی دیگر در ادامه‌ی بازسازی شخصیت‌های حقیقی انقلاب ۵۷ توسط رادی در این نمایشنامه، همچنان که گفته شد مش رمضان کارگر خانه‌ی دیلمی و از قیام کنندگان انقلاب، از خانه‌ی دیلمی رفته است و حال حضور جلال برای سینا و از نگاه او به نوعی ادامه‌ی حضور عقیدتی مش رمضان است:

سینا: من کفش‌های ورنی خودمو به‌اش بخشیده بودم نوی نو،...بدبخت عقده‌ای نپوشید. اونوقت می‌ره مال مش رمضانو که تازه در موقع نویی کهنه‌های من بوده از گونی در میاره و پاش می‌کنه (همان، ۳۳۱).

و اشاره به نوع پوشش جلال در بیان سینا:

سینا: نکنه تو هم تو این لباده احساس اعتماد می‌کنی! شرط می‌بندم زیر لباده‌ی این پدر مقدس یه حلزون نیمه زنده موج می‌زنه.... (همان، ۳۲۳).

این نکات ذکر شده در خصوص بازسازی شخصیت‌های اصلی انقلاب، در راستای نظریه‌ی گلدمن که به هم‌ارزی منسجم اثر با مسائل سیاسی ـ اجتماعی زمانه اشاره داشت با توجه به پیش زمینه‌ی ذهنی ما از شخصیت‌های حقیقی انقلاب ۵۷ قابل توجه است. درواقع نوعی تقابل شاه و امام خمینی را در تقابل بین شخصیت‌های سینا و جلال در این نمایشنامه به تصویر می‌بینیم. میشل فوکو از جمله متفکران مهم غربی که انقلاب ایران را مورد تحلیل قرار داده نیز این‌گونه به شرح این مطلب می‌پردازد:

«موقعیت در ایران به نظر معلق می‌رسد و دلیلش چالش بین دو شخصیت با نشان سنتی است: شاه و قدیس، فرمانروای مسلح و تبعیدی نامسلح، مستبد و در مقابلش مردی فراخوانده شده از سوی ملتی، که با دست‌های خالی بر پا می‌خیزد. این تصویر نیروی پرکششی دارد، اما واقعیتی را می‌پوشاند که میلیون‌ها مرده امضای خود را در پای آن نهاده‌اند» (فوکو، ۱۳۷۹: ۳۵).

به علاوه، قابل ذکر است که در اینجا به نوعی به نقد ساختگرایی معناشناختی نیز اشاره می‌کرد چرا که به ارزش سیاسی ـ اجتماعی واژه‌ها می‌پردازد. در این تقابل، وضعیت اقتصادی و طبقاتی جلال و سینا نیز مورد اشاره قرارگرفته‌است، جلال پدری دارد بیمار و از قشر کارگر که انگشت اشاره‌اش را در کار سخت، از دست داده‌است.

سینا: به نظر من هیتلر بزرگ‌ترین مرد قرنه
جلال: به نظر من مرد کسیه که... بدون انگشت نشانه یه کفشی رو وصله کنه (رادی،

۱۳۸۲: ۲۹۴).

در جایی دیگر

سیامک: تو آدم عجیبی هستی

جلال: من انگشت پدرم هستم (همان، ۳۱۵).

اشاره‌ی دیگر گلدمن در فرایند نقد تکوینی در مرحله‌ی تبیین به قهرمان پروبلماتیک بود که در ملاحظات نظری به آن اشاره شد اما بهتر است برای تحلیل دقیق شخصیت جلال ابتدا به بسط ویژگی‌های شخصیت پروبلماتیک در اندیشه‌ی لوکاچ و گلدمن بپردازیم. پروبلماتیک[۱۱] که در زبان فارسی به مسئله‌دار، مشکل آفرین، بغرنج، معضل و غیرقابل پیش‌بینی، ترجمه شده‌است، در حوزه‌های علوم اجتماعی، جامعه‌شناسی و نظریه و نقد ادبی متعهد سیاسی کارکرد فراوانی دارد، اما در ادبیات به دلیل محدود و جزئی بودن چندان شناخته شده و پر کاربرد نیست. معنای لغوی این واژه در مباحث علوم‌اجتماعی و جامعه‌شناسی، «مسئله و معضل» است، اما در اصطلاح، شکلی خاص از نگرش به پدیده‌های جهان است و دربرگیرنده‌ی نظریه‌ها، روش‌ها، مفاهیم و فرضیه‌های گوناگون است.در حوزه‌ی علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی نظریه‌ی لویی آلتوسر[۱۲] (۱۹۹۰ـ۱۹۱۸) حاکم است، اما در حوزه‌ی ادبیات این مفهوم از برساخته‌های لوکاچ است. او در سال۱۹۲۰م، برای اولین بار «قهرمان پروبلماتیک» را مطرح کرد. این قهرمآنچه در جامعه چه در تقابل با جهان، در رمان متجلی می‌شود زیرا رمان میان تراژدی و شعر غنایی از یک سو و حماسه و قصه در سوی دیگر، جای دارد. آنچه صورت درونی رمان را تشکیل می‌دهد، پیش روی تدریجی به سوی انسان مسئله دار است. او این مفهوم را از پیامدهای جامعه‌ی سرمایه‌داری می‌داند. پس از لوکاچ، لوسین گلدمن این اصطلاح را به شکلی کارآمدتر و عینی‌تر در کتاب ***جامعه‌شناسی ادبیات*** (دفاع از جامعه‌شناسی رمان) شرح و تحلیل می‌کند (رضویان، ۱۳۹۰: ۱۴۷). لوکاچ معتقد است در عصر حاضر، تنها طبقه‌ی پرولتاریا است که شایستگی آن را دارد که در «حضور کلیت»، زندگی کند، زیرا تشابهات جدی و مهم، تنها، میان نقش یونانیان باستان و نقش طبقه‌ی پرولتاریا به چشم می‌خورد. در نظر او گروه‌های دیگر جامعه با پست و کم بها جلوه دادن فرهنگ، به مفهوم «شیءشدگی» و «بیگانگی» نزدیک شده‌اند. او متأثر از مارکس گفته است: «تنها پرولتاریا می‌تواند واقعیت شیءگون‌شده‌ی جامعه‌ی سرمایه داری را تغییر دهد و فرهنگی نو و اجتماعی جدید بیافریند. چرا که تنها طبقه‌ی کارگر می‌تواند کلیت عصر جدید را درک کند و آن را با انقلاب‌های اجتماعی دگرگون سازد» (اباذری، ۱۳۷۷: ۱۷۸). فین برگ[۱۳] در مقاله «رمان و جهان مدرن» شرح می‌دهد که لوکاچ اصطلاح «فرد پروبلماتیک» را برای توصیف قهرمان رمان به کار می‌برد. فرد پروبلماتیک (مسئله‌دار) جست‌وجوگر است و آنچه او می‌جوید، خود اوست. سفر او از اسارت در واقعیتی بی‌معنا شروع می‌شود و به معرفت نفس می‌انجامد. ایده‌آل او آن است که زندگی‌اش به زندگی راستینی تبدیل شود. او ذات زندگی را در دگراندیشی می‌داند و به تمام جوانب این دگر اندیشی می‌پردازد. آرمان‌هایی که قهرمان را به مقابله و تعارض با جهان برمی‌انگیزد، جملگی کاذب‌اند، با این همه این آرمان‌ها قادرند نارسایی و نابسندگی واقعیت موجود را آشکار کنند. این آرمان‌ها بیانگر اشتیاق نوستالژیک آدمی برای عصری است که درآن کلیت به نحوی بی‌میانجی در زندگی حضور دارد و بدین ترتیب این آرمان‌ها در حجاب جامعه‌ی تباه شده رسوخ می‌کنند و پوچی و بی‌رحمی آن را نشان می‌دهند (فین برگ، ۱۳۷۵: ۳۸۵). گلدمن در تعریف واژه‌ی مسئله‌دار و پروبلماتیک و برای پرهیز از هرگونه

بدفهمی این‌گونه می‌نویسد: اصطلاح شخصیت پروبلماتیک را نه به معنای فرد مسئله‌ساز بلکه به معنای شخصیتی به کار می‌برد که زندگانی و ارزش‌هایش او را در برابر مسائلی حل نشدنی که نمی‌تواند آگاهی روشن و دقیقی از آن‌ها به دست آورد، قرارمی‌دهد و این ویژگی است که قهرمان رمان را از قهرمان تراژیک جدا می‌کند. دیگر ویژگی‌هایی که گلدمن برای شخصیت پروبلماتیک برمی‌شمرد عبارتند از گرایش به ارزش‌های مصرف در جامعه‌ای که ارزش مبادله حاکم است؛ قرارگرفتن در حاشیه‌ی جامعه؛ پیروی از ارزش‌های کیفی و همچنین منتقد و مخالف جامعه بودن. براساس آنچه تا بدین‌جا به آن پرداخته شد می‌توان ویژگی‌های قهرمان مسئله‌دار در اندیشه‌ی لوکاچ و گلدمن را چنین برشمرد: (۱) قهرمان فرد است نه جامعه (۲) سرنوشت او را جامعه تعیین می‌کند اما با این حال (۳) در صدد تغییر جهان است بنابراین(۴) همواره در جست‌وجوی ارزش‌های راستین است اما این(۵) ارزش‌ها تباه شده‌اند به همین خاطر (۶) قهرمان به عنوان منتقد و مخالف در حاشیه‌ی جامعه قرارمی‌گیرد و (۷) محکوم به شکست است (ایزانلو، ۱۳۹۵: ۱۸۲).

در مرحله‌ی تبیین این نمایشنامه واکاوی شخصیت جلال در بازتعریف قهرمان پروبلماتیک از دیدگاه لوکاچ و گلدمن دارای اهمیت است. به تعریف لوکاچ از شخصیت مسئله ساز با ورود جلال در پایان پرده آخر، قصه‌ی دراماتیک این خانواده شکل می‌گیرد به نوعی که جلال برهم زننده‌ی ریتم معمول زندگی این خانواده می‌شود. شخصی از طبقه‌ی کارگر وارد جمعی بورژوا و متمول می‌شود و در لایه‌های درونی و فکری تک‌تک اعضا به خصوص سینا که در بازسازی شخصیت‌های انقلاب نماد شاهی است که دچار تزلزل شده، نفوذ کرده و در هیبت یک پیر مقدس (امام خمینی) وارد ساختار اندیشه‌های اقتصادی و اجتماعی خانواده به مثابه جامعه می‌شود. جلال با حداکثر آگاهی ممکن از شرایط اجتماعی، نماد ارزش‌های معلق‌مانده‌ای است که مدام در تقابل با اندیشه‌ها و خاستگاه‌های سینا قرارمی‌گیرد. خاستگاه‌هایی که برآمده از یک بیگانگی فرهنگی است. جلال عاملی‌ست تا شیءشدگی سینا بروز کرده و خود در بستری از ارزش‌های کیفی طبقه‌ی کارگر نمایان شود. جلال بستری برای بروز ارزش‌های راستین و گم شده‌اش ندارد و تنها با حضور قدرتمند و ساکت خود این تقابل را به تصویر می‌کشد. در دنباله‌ی اثبات این مدعا که این نمایشنامه بازساخته‌ی چهارچوب جامعه در زمان انقلاب است می‌توان مجددا به تعریف فوکو نیز از انقلاب رجوع کرد، فوکو معتقد بود انقلاب ایران نتیجه‌ی اراده‌ی جمعی و تاکید بر توده‌ی مردم و اعمال قدرت از پایین به بالا براساس قشر طبقاتی جامعه بوده‌است (فوکو، ۱۳۷۷: ۳۵) جلال به مثابه حضور نیز در حال بازیابی نیروی ازدست‌رفته‌ی قشر کارگر در جریان انقلاب و وضعیت اقتصادی جامعه است. او نماینده‌ی قشر کارگر با اعمال نفوذ و تاثیر بر طبقه‌ی بالاتر (افراد خانواده‌ی دیلمی) یاد آور نظریه‌ی اعمال قدرت از پایین به بالای فوکو و به تعبیر فوکویی نوعی قیام با دست‌های خالی می‌شود و به تعبیر لوکاچ در شرح شخصیت پروبلماتیک تنها طبقه پرولتاریا می‌تواند واقعیت شیئ گون شده‌ی جامعه‌ی سرمایه‌داری را تغییر دهد و فرهنگی نو و اجتماعی جدید بیافریند.

رادی با خلق داستان، فضا و شخصیت‌هایی سعی‌دارد ماجرای انقلاب را به شکلی درونی و ملموس با نسبت‌های کوچک و نزدیک در بسترخانواده بازسازی کند. او به شکلی هوشمندانه ساختار و شخصیت‌پردازی نمایشنامه‌اش را رقم می‌زند و با خلق انقلابی کوچک در دل انقلابی بزرگ که صدای توپ و تانکش را شخصیت‌هایش می‌شنوند، شرایط ناگوار اقتصادی‌اش را تحمل می‌کنند اما خود نیز در حال طی کردن انقلابی درونی هستند که در فرمتی کوچک‌تر

در تحول اندیشه، فرهنگ و خاستگاه انسانی‌شان دخیل است. رادی تاریخ‌نگاری را به ساختار قصه و روایت‌اش در فضایی کاملا رئالیستی پیوند می‌زند و در آخر با یک نشانه‌ی سمبلیستی از روییدن گل سرخ بر سینه‌ی جلال که در راستای محافظت از ساناز (نامزد جلال)، مورد اصابت گلوله قرارمی‌گیرد آن را پایان می‌دهد و این پایان قهرمان پروبلماتیک است که ایده‌آل او آن است که زندگی‌اش به زندگی راستینی تبدیل شود؛ سفر او از اسارت در واقعیتی بی‌معنا (بسترخانواده دیلمی) شروع می‌شود و به معرفت نفس می‌انجامد.

نتیجه‌گیری

گلدمن در نقد ساختگرایی تکوینی به دو مسئله‌ی مهم در تحلیل آثار ادبی اشاره می‌کند که به تفسیر می‌توان گفت دریافت کلی از فضای اجتماعی و اقتصادی اثر و در مرحله‌ی بعد تبیین و رسوخ این فضا در شکل‌دهی روان شخصیت‌ها و داستان است. اشاره‌ی او در شرح و بسط قهرمان پروبلماتیک یا به تعبیر لوکاچ مسئله‌ساز در مرحله تبیین نیز تاییدی است بر این گفته. چنان که ویژگی‌های شخصیت پروبلماتیک از جمله منتقد جامعه بودن، معرف ارزش‌های کیفی، جست‌وجوگر ارزش‌های راستین، برملاگر شی‌شدگی، خصایص مهمی در جهت نمایان ساختن هم ارزی اثر ادبی با شرایط سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه است و *آهسته با گل سرخ* به روشنی در ساختار نقد گلدمن قابل تحلیل و بررسی است چرا که صورت و محتوا در پیوندی عمیق اثر را پیش می‌برند. رادی در ابتدا با نشان دادن نمایه‌ای کلی از وضعیت سیاسی و اجتماعی جامعه در بستری کوچک‌تر به نام خانواده به هم ارزی این شرایط با وضعیت جامعه در اثر خود دست می‌یابد و سپس با وارد کردن شخصیتی متفاوت به آستانه‌ی بروز تغییر در اجتماع اشاره می‌کند. اجتماعی که در بحبوبه‌ی انقلاب است و او با شخصیت‌پردازی‌ای نمادین و زیبایی‌شناسانه به این هدف دست می‌یابد. جلال در هیبت شخصیت پروبلماتیک، نماینده‌ی طبقه‌ی کارگر، شخصیتی گوشه نشین در میان اعضای این خانواده (جامعه) هویدا می‌شود و با نفوذ در سیستم درونی آن‌ها ارزش‌های گم شده‌ی انسان را نمایان می‌سازد و در انتها رادی با مرگی نمادین برای این شخصیت، پایانی نامعلوم و معلق را در راستای وضعیت جامعه رقم می‌زند. بازخوانی آثار با بستر نقد تکوینی گلدمن ارزش افزوده‌ای است بر فهم و اهمیت آثاری ماندگار که بازگوی شرایط مهم تاریخی و اجتماعی زمانه‌اند و به نوعی بازگشایی و درک عملی مهارتی است که می‌تواند راهگشای نویسنده در خلق اثر باشد. براساس آنچه که نگاشته شد می‌توان گفت که تدقیق و به کار بردن روش نقد گلدمن، موسوم به ساختارگرایی تکوینی، این امکان را میسر می‌کند تا اثر هنری را فراتر از چارچوب‌های زیباشناسانه مورد تحلیل قراردهیم و جنبه‌های سیاسی و اجتماعی، و به زبان تری ایگلتون، جنبه‌های ایدئولوژیک زیباشناسی و ساختاری اثر هنری را آشکار نماییم. چنین روشی می‌تواند در خوانش و دراماتورژی اثر ادبی به ما یاری برساند، به‌طوری که امکان‌های سیاسی و اجرایی اثر ادبی را نشان‌دهد و نیز برای کارگردانی و طراحی اجرای نمایشنامه سویه‌های تاریخی و سیاسی اثر را برجسته نماید. همچنین سودمندی این روش در فهم وجوه اجتماعی و سیاسی درام ایران نیز راهگشاست و این نکته را یادآوری می‌کند که هر پدیده‌ای در درون جامعه و شرایطی سیاسی است که خلق می‌شود و حتی اگر مستقیم به آن شرایط نپردازد اما هویت و کارکرد نمادین خود را از آن شرایط می‌گیرد و هیچ اثری بی‌نسبت با روح حاکم بر زمانه‌اش نمی‌تواند باشد.

منابع

ـ اباذری، یوسف. (۱۳۷۷) **خرد جامعه‌شناسی**، انتشارات طرح نو، تهران

ـ اسکار پیت، روبر. (۱۳۹۲) **جامعه‌شناسی ادبیات**. م. کتبی، سمت، تهران

ـ ایزانلو، امید. (۱۳۹۵) «قهرمان مسئله‌دار در رمان اللص و الکلاب اثر نجیب محفوظ»، **مجله علمی پژوهشی انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی**، شماره ۴۱، ص ۱۹۶ـ۱۷۷

ـ ایگلتون، تری. (۱۳۸۱) **درآمدی بر ایدئولوژی**، اکبر معصوم بیگی. آگه، تهران

ـایوتادیه، ژان (۱۳۷۷) **جامعه‌شناسی ادبیات و بنیانگذاران آن، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**، محمدجعفر پوینده، نقش جهان، اول، تهران

ـ دووینیو، ژان. (۱۳۹۶) **جامعه‌شناسی تئاتر**،ی جلال ستاری، مرکز، تهران

ـ رادی، اکبر. (۱۳۸۲) **روی صحنه‌ی آبی**، جلد سوم، قطره، تهران

ـ رضویان، رازق. (۱۳۹۰) «قهرمان مسئله‌دار در مدیر مدرسه و سووشون»، **پژوهشنامه زبان و ادب فارسی**، شماره۱ دوره۵، ص ۱۴۶ـ۱۲۵

ـ عشقی، لیلا. (۱۳۷۹) **زمانی مابین زمان‌ها، امام، شیعه و ایران**، احمد نقیب‌زاده. مرکز بازشناسی اسلام و ایران، تهران

ـ فوکو، میشل. (۱۳۷۷) **ایرانی‌ها چه رویایی در سردارند**، حسین معصومی همدانی، هرمس، تهران

ـ فوکو، میشل. (۱۳۷۹) ایران روح یک جهان بی‌روح، نیکوسرخوش و افشین جهاندیده، نی، تهران

ـ فین برگ، آندرو. (۱۳۷۵) «رمان و جهان مدرن»، فضل‌الله پاکزاد، **فصلنامه‌ی ارغنون**، شماره‌ی ۱۱و ۱۲، سال سوم، ص ۳۹۱ـ۳۷۹.

ـ گلدمن، لوسین. (۱۳۷۶) **جامعه، فرهنگ و ادبیات**، گردآوری محمدجعفر پوینده، چشمه، تهران

ـ گلدمن، لوسین و دیگران. (۱۳۷۷) **درآمدی جامعه‌شناسی ادبیات: مجموعه مقاله**.گزیده و محمد جعفر پوینده، چشمه، تهران

ـ گلدمن، لوسین. (۱۳۶۹) **نقد تکوینی**. م.ت. غیاثی، بزرگمهر، تهران

پی‌نوشت

1- Lucien Goldmann
2- Madame de stael
3- Hippolyte Taine
4- Karl Marx
5- Georges Lukacs
6- Jean Duvignaud
7- Claude levi-Strauss
8- Robert Escarpit
9- Terry *Eagleton*
10- Jean Yves Jadie
11- Problematic
12- Louis Althusser
13- Andrew Feenberg

A Sociological Study of the Play Tender with the Red Rose by Akbar Radi Based on Lucien Goldmann's Theories

Niloofar zare
PhD candidate in Theater studies school of performing Arts and Music University of Tehran
Azam ravadrad
Associate professor, science of society school, university of Tehran

Abstract

Abstract: tales are not the simple reflections of the society, but the artistic representations of the same social issues, according to Lucien Goldmann. In relation to socio-political issues, the artwork goes beyond the artist, as an individual, and puts him/her in the structure of a society in which his/her meaning and existence are defined. Goldmann's "genetic structuralism" focuses on the socio-historical implications of an artwork in order to reveal its socio-political aspects for the audience. This paper adopts genetic structuralism [as a method] to analyse the Play Tender with the Red Rose. The study's hypothesis is that genetic structuralism can help us understand the socio-political aspects of an artwork and connect drama with the realms of Sociology and Political Studies. Hence, here is the research problem, and consequently the research question: if we read an artwork in relation to its socio-political context that has given birth to it, can this help us reveal its socio-political features and the symbolic function of its characters for the audience? The study of the socio-political aspects of a play can lead the reader and theatre practitioners to [discover] the non-dramatic layers of the work. It can, moreover, help us re-write the play in accordance with the [society's] current circumstances and improve its performance in order to reveal hidden socio-political layers of the play and show another dimension of political drama in Iran. This paper aims to provide a [new] approach for understanding the socio-political aspects of Iranian drama. It, therefore, suggests Lucien Goldmann's genetic structuralism as a useful method.

Keywords: Lucien Goldmann, genetic structuralism, Akbar Radi, Tender with the Red Rose.

Study of women's Tazieh, The first play experience of iranian women

Hasan Zolfaghari
Associate professor, Department of persian language and literature, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran
Moslem Nadalizadeh
Assistant professor, Department of Persian language and literature, Ahlul Bayt International University, Tehran, Iran

Abstract

Women's Ta'ziee is a genre of ritual performance that has been prevalent since the Qajar era in Iran. In this study, first, the status of women in these shows has been investigated and then its history, evolution and trends have been studied. The article is written in a "descriptive-analytic" way, and its research methodology is based on a thorough study of historical sources along with data collection and analysis. This study shows that women's Ta'ziee was one of the first experiences of Iranian women in theater in the role of director. The experience however did not last despite its great value; After a berif popularity in the circles of aristocratic women in the Qajar period, it only continued in Pahlavi era in some towns and then faded and diminished.

Keywords: Ta'ziee, woman's picture, women's shows, Iranian theatres

Sociology of Identity
In the play “I Ba kolah I Bi Kolah” by Gholamhossein Saedi Based on reflection theory

Yaghoob Ajhand
Full Professor, Visual Arts Faculty, University of Tehran, Tehran, Iran
Reza Dadooi
PHD Student, Kish International Cmpus, University of Tehran, Tehran, Iran
Hamidreza Boshagh
Visiting Professor, College of Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

The art and literature of each period are inextricably linked to their social contexts, and their evolution is a social process. Sociology of literature is one of the relatively new methods in literary studies. In this method, they study the structure and content of the literary work and its relationship with the structure and developments of the society from which the work is born. What is more important in the sociology of literature, especially the theory of reflection, is the reflection of the image of society in the imaginary and artistic world of the literary work and its various forms. By studying cultural and artistic works and deciphering and understanding the language of these works, this method seeks to reveal that their form and content represent various themes from political and social issues to other individual experiences and challenges. It is an identity. For this reason, in this article, using the theory of reflection, we will examine the play “I Ba kolah I B kolah” by Gholam Hossein Saedi in the 1940s and the influence of political, economic and social currents on this play.

Keywords: Sociology, Identity, Play, I Ba kolah I Bi Kolah, Gholam Hossein Saedi, Theory of Reflection

A Study of the Critical and Reformist Approach to the Grotesque Drama in the play "On the Sea" by Slavomir Mrozek

Fatemeh (Atousa) RastiYeganeh
Master of art in theatre directing Azad University, Tehran Branch, Faculty of Art and Architecture

Abstract

Grotesque is a combination of hideous forms adorned with artistic attractions reflecting strange, satirical, exaggerated and incongruous shapes. What is the purpose of these hideous forms?

I choose Sławomir Mrożek to research this important notion. He seeks social and political reforms by expressing critical views and reflecting hideous, strange and dreadful grotesques.

In this paper, we examine the purpose of grotesque in theatre and drama. The hypothesis is "Theatric grotesque wants to function as a critique and reformist apparatus along with exaggerating and scorning social and political ugliness and deficiencies."

In "Out At Sea" drama which is chosen as the case study, Mrożek incorporates five components: 1) exaggeration (on characterization and behavior), 2) displaying monstrosities (personal relations, society and political context), 3) Mocking and scorning (linguistic domain), 4) strangeness and incongruence (the logic of time and place), 5) Fear and corruption: reflecting inferiority and domination (contextual) provides a foundation for reform in addition to critical course.

This paper answers two important questions of: 1) by what elements "Out at Sea" can be recognized as a critical and reformist drama? And 2) how incorporation of dramatic grotesque components could amend personal, social, political monstrosities and deficiencies?

In this study, by choosing "Out at Sea" as the case, first, some aspects of the research method, which are based on grotesque drama theories, are specifically examined. Then, I address Mrożek's critical and reformist approach which has made his works reformist, foreboding as well as socially and politically critical. I try to get this objective by applying comparative/analytical approach using available resources and library research methods.

Keywords: Grotesque, Drama, Reformist, Theatre, Sławomir Mrożek

The "Indirect Characterization" of antagonists in the process of adapting the "Electra" myth (In Aeschylus, Sophocles, and Euripides tragedies)

Ataollah koopal
Associate Professor of Literature and Foreign Languages Faculty, Islamic Azad University, Karaj Branch, Karaj. Iran. (Corresponding Author)
Saboureh rangraz
Graduated master from the Research of Art, Tarbiat Modares University. Tehran. Iran

Abstract

The three prominent Greek playwrights, Aeschylus, Sophocles, and Euripides have paid attention to the myth of Electra and have dramatized it in their own ways. The main aim of this research is to provide a meaningful approach to comparative study of these tragedies, to reveal the process of creating antagonists. The important question in this essay is that, in recreating this mythological narrative, how and in which special pattern, each of these writers have created the mythological antagonists. This essay by explaining the "indirect characterization", in a descriptive-analytical way, intends to examine the differences between the characterization patterns of these three tragedies according to the aspects of the antagonists. The essay present this hypothesis that, on the contrary to the most of Greek tragedies in which dramatic characters are introduced directly in prologue or by chores and or by description of secondary characters (just like as emissaries), at the beginning of the plays, in these three tragedies, characters are introduced indirectly to the audiences by their speeches and actions and especially by the adventures which forms in the pre-story of these plays. This article, based on comparative tables, by proving the hypothesis, and by answering to the main research questions, concludes that all three playwrights have created their own Antagonists, based on the individualization of the character, against the generalization of Electra's myth.

Keywords: "Electra", "Antagonist characterization", "Aeschylus", "Euripides","Sophocles".

The Function of “VR” and “AR” in Theatre Scenic Design

Payam Foroutan Yekta
Assistant Professor, School of Performing Arts and Music, University of Tehran
Moloud Rezvani
MA. Student of Cinema, School of Performing Arts and Music, University of Tehran

Abstract

Theatre and Performance Art has always been exposed to technological changes during its -۲۵۰۰year-old history. All of these changes have been made to improve the previous technology and did not disturb the form and matter of theatre. E.g. the invention and usage of electricity in theatre replaced the traditional method of lighting the stage with candle and oil lamps- this matter helped and enriched the performance art and its elements.

In the late ۲۰th century, with the formation of digital and cyber technology, the theatre artists could not stay away from its influence and tried to include this new found technology in performance art in forms of virtual or augmented reality (VR and AR). There have been many efforts in this field, but none has been able to be accepted as a common and accustomed method in theatre. Is this matter related to the flaws and imperfection of these technologies, or are VR and AR inherently in contrast with the form and matter of theatre- a form of art that is formed by the empathy and togetherness between the performers and the audience, whereas the VR audiences are called “users”?

In this article, these questions will be studied based on similar researches and practical experiments on this matter, questions that can contribute to many new performances. To what extent can computer technology be used in theatre? Are there any limits to its usage? Will using VR or AR lead to the decline of performance arts? And can these works be called theatre?

Keyword: Theatre, Scenic Design, Audience, Reality, VR, AR

Abstract

Contents

Editorial 9

The Function of "VR" and "AR" in Theatre Scenic Design
Payam Foroutan Yekta, Moloud Rezvani 13

The "Indirect Characterization" of antagonists in the process of adapting the "Electra" myth (In Aeschylus, Sophocles, and Euripides tragedies)
Ataollah koopal, Saboureh rangraz 41

A Study of the Critical and Reformist Approach to the Grotesque Drama in the play "On the Sea" by Slavomir Mrozek
Fatemeh (Atousa) RastiYeganeh 65

Sociology of Identity
In the play "I Ba kolah I Bi Kolah" by Gholamhossein Saedi Based on reflection theory
Yaghoob Ajhand, Reza Dadooi, Hamidreza Boshagh 85

Study of women's Tazieh, The first play experience of iranian women
Hasan Zolfaghari, Moslem Nadalizadeh 105

A Sociological Study of the Play Tender with the Red Rose by Akbar Radi Based on Lucien Goldmann's Theories
Niloofar zare, Azam ravadrad 121

Theater Quarterly

Issue 78 / Fall 2019

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

Members of the Editorial Board:

1.Dr. Farhad Nazerzadeh Kermani
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
2.Dr. Seyyed Mostafa Mokhtabad
(Professor, Dramatic Arts, Tarbiat Modarres University)
3.Dr. Mahmoud Azizi
(Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
4.Dr. Muhammad Bagher Ghahremani
(Associate Professor, Music and Dramatic Arts Faculty, Fine Arts Faculty, Tehran University)
5.Dr. Farzan Sojoudi
(Associate Professor, Cinema and Theater 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
(Assistant Professor, Azad Islamic University, Tehran Central Branch)
8.Nasrollah Ghaderi
(Researcher)

Excutive Manager: Dr. Mehdi Nasiri
Executive Administrator: Marjan Samandari
Persian Sub-editor: Shirin Rezaeeyan
English Sub-editor: Aisan Norouzi
Artistic Director: Shima Tajally
Subscription: Alireza Lotfali

printing: Kowsar
Address: Namayesh Publishing House, No. 10, Arshad Alley, South Aban St. Karimkhan Zand Blvd. Tehran.
Tel: 88946669
Postal Code: 15987745517
www.quarterly.theater.ir
E-mail: ft.drama@gmail.com

Use of Content is Permitted Only With Reference.

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

IN THE NAME OF GOD