به نام خداوند بخشنده مهربان

فصلنامه علمی ـ پژوهشی تئاتر
شماره هشتاد و دو / پاییز هزار و سیصد و نود و نه

صاحب امتیاز : انجمن هنرهای نمایشی ایران
مدیرمسئول: دکتر قادر آشنا
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
مسئول سامانه دفتر پژوهش و انتشارات نمایش: روح‌الله ایرجی
www.namayesh.org

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 ۳۴۳٤/ 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

براساس این فراخوان محققان و پژوهشگران می‌توانند مقالات خود را منطبق با شیوه‌نامه ارائه شده تهیه و به صورت کامل همراه با چکیده و عنوان انگلیسی به نشانی اینترنتی ft.drama@gmail.com ارسال کنند.

همچنین اعلام می شود که تحریریه فصلنامه تئاتر از پذیرش مقالاتی که براساس شیوه‌نامه تهیه نشده باشند یا کم و کاستی داشته باشند معذور خواهد بود.

راهنمای تهیه و شرایط ارسال نوشتارهای علمی در فصلنامه تئاتر

۱- مقاله به ترتیب، شامل چکیده (حداکثر ۸-۱۲ سطر و تا ۳۰۰ کلمه)، کلیدواژه‌ها (حداکثر تا هفت کلمه)، درآمد، بحث و بررسی و نتیجه‌گیری باشد. فصلنامه از پذیرش مقاله‌های بلند (بیش از ۲۵ صفحه A۴) معذور است.

۲- رسم الخط فصلنامه، براساس دستور خط مصوب فرهنگستان زبان و ادب فارسی است (آخرین ویرایش). رعایت نیم فاصله در تایپ مقالات الزامی است. تمام مراحل تایپ ،نمونه خوانی و تصحیح پس از تایید مقاله بر عهده فصلنامه خواهد بود.

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

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

۵- منابع مورد استفاده در متن (جدول‌ها و نمودارها) در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی، نام نویسنده (نویسندگان) به شرح زیر آورده شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام. (تاریخ انتشار) نام کتاب (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) نام و نام خانوادگی مترجم. جلد، نوبت چاپ، محل نشر، ناشر. مقاله منتشر شده در نشریه: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان مقاله نام نشریه (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره

(شماره نشریه). شماره صفحات.

مقاله ترجمه شده در نشریه: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار). عنوان مقاله نام و نام خانوادگی مترجم. نام نشریه (حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دروه (شماره نشریه). شماره صفحات.

پایگاه‌های اینترنتی: نام خانوادگی، نام. (سال انتشار مقاله). عنوان مقاله. نام نشریه الکترونیکی (با حروف مورب و سیاه، قلم شماره ۱۱) دوره. تاریخ مراجعه به سایت.

«نشانی دقیق پایگاه اینترنتی»

۶- در مورد مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده‌اند ذکر نام استاد راهنما به عنوان نویسنده دوم و نویسنده مسئول مقاله ذکر شود و در مورد مقالاتی که به صورت مشترک توسط بیش از یک پژوهشگر تألیف شده است ذکر نام نویسنده مسئول الزامی است.

۷- ارجاعات در متن مقاله، بین پرانتز (نام خانوادگی، سال: شماره صفحه/ صفحات) نوشته شود. در مورد منابع غیر فارسی، همانند منابع فارسی عمل شود و معادل لاتین کلمات در پایان مقاله بیاید. نقل قول‌های مستقیم بیش از چهل واژه به صورت جدا از متن با تو رفتگی (نیم سانتی‌متر) از طرف راست (با قلم شماره ۱۲) درج شود.

۸- نام کتاب‌ها در داخل متن به صورت سیاه و مورب (قلم شماره ۱۱) و نام مقالات، در داخل گیومه قرار گیرد.

۹ -تمامی توضیحات (توضیحات و معادل انگلیسی اسامی، عناوین،...) در پایان مقاله و در قسمت پی‌نوشت قرار گیرد.

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

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

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

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

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

۱۵- تمامی پی‌نوشت‌ها در پایان مقاله بیاید و تمامی پا صفحه‌ها به انتهای مقاله انتقال داده شود.

۱۶- اسامی اشخاص (نمایشنامه‌نویس، کارگردان، نظریه‌پرداز و...) Italic بشود. تمامی عنوان‌ها (عنوان کتاب، نمایشنامه، نمایش، فیلم...) بولد شود.

ارجاعات دورن متنی از منابع ترجمه نشده فارسی به صورت فارسی نوشته شود و اسامی و منابع مقالات و کتاب‌های ترجمه نشده هم به زبان فارسی قید شود.

متن اعراب گزاری (فتحه، ضمه، تشدید و...) شده نباشد.

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

فهرست

سخن سردبیر **۹**

اسطوره‌سازی بازنگرمحور در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی
سپهر کریمی، بهی حدائق ۱۳

مقایسه تطبیقی کارگردانی تصویرگرای علی رفیعی و رابرت ویلسون
سروش طاهری، حسین اردلانی، مانلی حسین‌پور ۳۳

نقش و اهمیت بداهه‌پردازی در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی با تأکید بر سیاه‌بازی
علی‌اصغر فهیمی‌فر، رضا عباسی ۵۱

خوانش نمایش‌های شادی‌آور در دوره‌ی قاجاریه از منظر «نوشتار زنانه»
رفیق نصرتی، سپیده شمس ۷۳

جایگاه اخلاق در نمایشنامه افول براساس تحلیل تعاملات اجتماعی ابن مسکویه
امین رهبر، اسماعیل بنی‌اردلان، زهرا گلناز منطقی فسایی ۸۹

گفتمان قدرت استیون لوکس در آثار آرتور میلر با تاکید بر نمایشنامه همه پسران من
حجت شهیدی، علیرضا بنیادی ۱۱۵

سخن سردبیر

هنر تئاتر به‌صورت بنیادی موجودیتی اجتماعی دارد و نسبتی انکارناپذیر با جریان و عرصه عمومی برقرار می‌کند. این هنر در جمع و با جمع معنا می‌یابد و به‌عنوان یک پدیده جمعی و اجتماعی ریشه در دل پیشاآیین، آیین‌ها و زیست اولیه تجربه جمعی انسانی دارد. آیین‌ها نخستین عرصه عمومی برای دیده شدن و تعامل سازنده اجتماعی دوسویه انسانی بوده‌اند. انسان‌های اولیه به نیکی دریافتند که برای حل ابرپرسش‌ها و معماهای ناگشودنی جهان خود و کشف رازهای پیچیده محیط اطراف راهی جز خلق حلقه‌های انسانی و حیات جمعی ندارند. این حیات جمعی تنها می‌توانست با حضور دیگری موجودیت یابد؛ کشفی بزرگ که با رشد جوامع اولیه آرام‌آرام فرم، شکل و ساختار طبیعی خود را به‌دست آورد و در نهایت در عرصه عمومی به بوته آزمایش گذاشته شد و بدین شکل این انسان بی‌پناه و تنها برای طرح و حل ابهامات بناچار به جمع پیوست تا با جمع و در جمع، ترس‌ها، شادی‌ها، غم‌ها و پرسش‌های خود را به‌صورت جمعی، کارناوالی ـ آیینی با زبان و ساختار زیباشناسانه بیان کند. این تجربه در سیر زمان با ذوق و ذائقه همگانی به زبان و بیان هنر و بخصوص هنر نمایش نزدیک و نزدیک‌تر گردید به‌صورتی‌که به مولود وگهواره این پدیده استعلایی انسانی تبدیل شد.

در مورد خاستگاه و تبار هنر تئاتر به‌عنوان اصیل‌ترین جریان عرصه عمومی که با پیدایش تمدن یونانی به کمال رسید، دیدگاه‌ها و نظریه‌های مختلفی بیان شده است، یکی از جدی‌ترین نظریه‌ها ریشه تئاتر را در دایره آیین و مراسم آیینی می‌داند؛ باوری عمومی که نظریه‌پردازان مخاطب محور بزرگ تئاتر چون آنتوان آرتو و در پی او پیتر بروک، یرژی گروتفسکی، آریان منوشکین، ریچارد شکنر، یوجینو باربا و پیتر چلکوفسکی بر روی آن تاکید کردند، صاحب‌نظرانی که در پی وضعیت یکسویه و بن‌بستیک زبان صحنه به فکر زبانی جایگزین افتادند و آن ایده

پست‌مدرنی کولاژی بود که فرم‌های آیینی ابتدایی و اتصال آن با تجربه امروزی را برای نجات تئاتر کلام محور پیشنهاد نمود. این تئوری سعی در بازخوانی و خلق نشانه‌های آیینی گمشده بدوی به تئاتر معاصر دارد. از دید آنها راه نجات تئاتر بازگشت به اصالت اولیه آن یعنی آیین است. براساس مطالعات نه تنها تاریخ‌نگاران، مردم‌شناسان، انسان‌شناسی و مهم‌تر تاریخ هنر و تاریخ تئاتر، تراژدی و کمدی یونانی از مراسم دیتیرامب و آیین‌های دیونیزوسی سرچشمه گرفته‌اند. آیین دیتیرامب که نوعی شعر داستان‌سرایانه دسته‌جمعی مقدس بود روایتی در مورد خدایان و قهرمانان به تعبیر ارسطو بود و تراژدی ادامه این آیین دیونیزوسی است که بازتابی از الگوی مرگ و رستاخیز است که در آن کشمکش، مرگ، وجود مقدس، پیام‌آوری، سوگواری و رستاخیز دیده می‌شوند. این عناصر روایی داستانی و تنوع شخصیت‌ها از ساختاری دراماتیک برخوردارند، سنتی هومری که دیتیرامب و آیین دیونیزوسی را به هم پیوند زد و زمینه ظهور تراژدی را شکل داد. علاوه بر تراژدی، نظریه‌پردازانی ریشه کمدی‌های آریستوفانی را نیز در این آیین به‌واسطه اشعار فالیک می‌دانند که در آن عناصری چون نوسازی طبیعت، آسایش و رفاه را نوید می‌دهند که با صحنه آغازین، ورود همسرایان، قربانی، ضیافت و ازدواج بیان می‌شوند. اتحاد مضامین تراژیک و کمدی در آیین دیتیرامب، اتحاد نیروهای باروری را نشان می‌دهد. تحول و تکامل این آیین به‌صورتی ادامه یافت که تغییر یکی از اعضا گروه همسرایان مراسم دیتیرامب به یک بازیگر کافی بود تا شعر داستان‌سرایانه به تئاتر تبدیل شود. در زبان یونانی دو کلمه آیین «Dromenon» و درام «Dram» به معنای انجام دادن است، پس هدف هر دو نشان دادن انجام اعمالی بر روی صحنه است. با چنین نگرشی در مورد پیدایش تراژدی و کمدی یونانی همه صاحب‌نظران توافق دارند که حضور هنرمندی چون «تسپیس» به‌عنوان سرآهنگ در مراسم دیتیرامب موجب گشت تا او براساس تجربه شخصی و در تکامل زبان آیین به عرف، اولین متن و اجرای تئاتری را با الگوبرداری از آیین دیتیرامب خلق نماید که در نهایت این خلاقیت و ابداع، خود پایه تمدن باشکوه تئاتری یونانی را از جشنواره دیتیرامب به جشنواره دیونیزوسی پی‌ریزی کرد که به مدت سده‌ها در آمفی‌تئاترون اپیداورس برگزار می‌شد. از درون رقابت‌های این جشنواره تراژدی‌نویسانی چون اشیل، سوفوکل، اروپید و کمدی‌نویسی چون اریستوفان ظهور کردند که تا امروز نیز تاثیرگذارند. تجربه دگردیسی آیین به تئاتر غیر از یونان در کمتر کشوری رقم خورد.

در کشور ما آیین‌های گوناگونی قبل و بعد از اسلام در نقاط مختلف به‌صورت خرده آیین‌هایی شکل گرفتند که از جنبه نمایشی و تئاتریکالیتی و زیباشناسانه برخوردارند همانند آیین تمنای باران «عروس آب» در شرق ایران و مراسم آیینی «پیر شالیار» در غرب که هنوز برگزار می‌شوند و یا بی‌شمار آیین‌های دیگر در گوشه کنار ایران که در حال فراموشی و خاموشی هستند. به تعبیر کنت دوگوبینو این تنها تعزیه بود که توانست به‌صورت گونه‌ای نمایش فراگیر بومی ایرانی تبدیل شود و پا در حریم یک نمایش عرفی ملی نیز گذاشت اما همچنان در قدم‌های اولیه عرفی‌سازی باقی مانده است و در این ترانسفرمنس برخلاف تئاتر دورگه غربی ایرانی مرحله تکامل عرفی ملی را طی نکرده است ولی از آن قدرت زبانی و فرمیک صحنه‌ای برای این تحول برخوردار است، اما در صد سال اخیر این جهش دراماتیک در تعزیه صورت نگرفته است که باید هنرمندان و پژوهندگان تئاتر ایرانی تا فرصت باقی است در این تحول و تکامل کوشاتر عمل کنند.

اسطوره‌سازی بازنگرمحور در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی

سپهر کریمی
بهی حدائق (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۹
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱۴

اسطوره‌سازی بازنگرمحور در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی

سپهر کریمی
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

بهی حدائق
دانشیار بخش زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

چکیده

در آغاز اسطوره‌سازی بازنگرمحور، جنبشی در فمینیسم بود تا زنان را به نوشتن درباره‌ی خودشان ترغیب کند و آنان را توانا سازد تا از طریق بازنویسی اساطیر پدرسالارانه با دیدی جدید و زنانه، بر ساختاری که حضورشان را محدود کرده است بتازند. گرچه طبق تعریف فمینیست‌ها از اسطوره‌سازی، این وظیفه تنها به زنان سپرده شده است، مقاله پیش رو به‌دنبال آن است تا با معیارهای این جنبش به بررسی آثار یک نویسنده مرد بپردازد. *بهرام بیضایی* از معدود نویسندگان فارسی‌زبانی است که علاقه‌اش به بازنویسی و اقتباس در آثارش کاملاً پدیدار است. از بین نمایشنامه‌های او که براساس اسطوره، افسانه و یا داستان‌های قدیمی نگاشته شده‌اند، در دو اثرمهم وی موضوعاتی مرتبط با مشکلات زنان در جامعه بررسی شده است: **سهراب‌کشی** و **شب هزارویکم**. تحقیق حاضر، پس از مطالعه‌ی این دو نمایشنامه، نشان می‌دهد که گرچه بیضایی در هر دو اثر از راهکارهای ویژه‌ای برای تقلیل خصوصیات مردسالارانه‌ی داستان اساطیری استفاده می‌کند، تنها در **شب هزارویکم** موفق می‌شود اثری فمینیستی خلق کند.

واژگان کلیدی: *بهرام بیضایی*، اسطوره‌سازی بازنگرمحور، مطالعات زنان، سهراب‌کشی، شب هزارویکم.

درآمد

بحث درباره‌ی اقتباس و بازنویسی در ادبیات فارسی بدون اسم بردن از *بهرام بیضایی* تقریباً ناممکن است. *بیضایی* که ۵ دی ۱۳۱۷ در خانواده‌ای هنرمند در تهران زاده شد، بیشتر برای فعالیت‌هایش در سینما و تئاتر شناخته شده است. از آنجا که او در خانواده‌ای علاقه‌مند به ادبیات بزرگ شد و کتاب نقش زیادی در زندگی‌اش داشت (قلی‌پور، ۱۳۹۶: ۱۷)، بیشتر از سایر نویسنده‌ها آثار اقتباس‌شده از اساطیر ایرانی و داستان‌های قدیمی دارد.

او به متون فراموش‌شده، آیین ناشناخته، اسطوره و افسانه‌ها اشاره می‌کند و فرم و داستان آنها را در نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌هایش دوباره زنده می‌کند... خصوصیت استثنایی بیضایی در این است که او می‌تواند چنین منابع باستانی را با گفتمان‌های امروزی تلفیق کند. این دغدغه‌ی بسیاری از نویسنده‌های ایرانی بوده است، اما تعداد کمی توانسته‌اند با تحقیق و خلاقیت به این هدف برسند (ثمینی، ۲۰۱۳: ۲۳۸ـ۲۳۷).

هدف *بیضایی* تنها بازنویسی داستان‌های قدیمی و شناخته‌شده برای جذب مخاطب نیست. او می‌کوشد تا با کشف رابطه بین داستان‌هایی آشنا، اثری خلق کند که این رابطه را برای بینندگان و خوانندگان نمایان کند. به‌دنبال تغییرات سیاسی و اجتماعی ایران قبل و بعد از انقلاب اسلامی، ذهن *بیضایی* «با تصاویر سرکوب و تغییرات فرهنگی اشباع شده است»، درنتیجه او به سراغ «منابع تاریخی و اساطیری می‌رود تا روایتی جایگزین بسازد و جزییاتی را بزرگ‌نمایی کند که ساختارهای باشکوه سیاسی را نابود می‌کند» (طلاجوی، ۲۰۱۳: «شکل»، ۶۹۰). بسیاری از کارهای اولیه‌ی *بیضایی* که قبل از انقلاب نگاشته شده‌اند، تمایل او را به این مهم نشان می‌دهند. **سه برخوانی** (۱۳۷۶) که سال‌ها بعد از نوشته‌شدنش به چاپ رسید و شامل سه داستان براساس اساطیر ایرانی است؛ **سلطان مار** (۱۳۴۵) و **هشتمین سفر سندباد** (۱۳۵۰) که هردو بازنویسی افسانه‌ها هستند از این جمله‌اند.

بررسی آثار این نویسنده نشان می‌دهد که افزون‌بر کاوش ایده‌ی تغییر و واکاوی وضع سیاسی کشور با تکنیک‌ها و روایت‌های مختلف، چگونه توجه *بیضایی* به وضعیت گروه‌های مردمی به حاشیه رانده‌شده معطوف گشته است. در نمایشنامه‌ها و فیلم‌نامه‌هایش، «فضایی ضدفرادست به‌وجود آورده که در آن ایده‌ها، مردم و فرم‌های سرکوب‌شده به مقاومت با گفتمان‌های اجتماعی سیاسی غالب می‌پردازند» (طلاجوی، ۲۰۱۳: «بازسازی»، ۶۹۵). زنان یکی از آن گروه‌هایی هستند که توجه *بیضایی* را جلب کرده‌اند و در این راستا تمرکز نمایشنامه‌های وی به وضعیت اجتماعی و مشکلات آنها سوق پیدا کرده است. **ندبه** (۱۳۷۱)، **پرده‌خانه** (۱۳۷۲) و ***افرا*** (۱۳۸۱) از آن دست نمایشنامه‌هایی هستند که شخصیت اصلی‌شان زن است. البته، برخلاف آثار اولیه‌ی *بیضایی*، هیچ‌کدام از این نمایشنامه‌ها بازنویسی داستان‌های قدیمی و یا اساطیری نیستند. او چند سال پیش از خروج از کشور، بازنویسی داستان‌ها را با محوریت شخصیت اصلی زن آغازکرد. دستاورد این مهم، نمایشنامه‌های **سهراب‌کشی** (۱۳۸۶) و بخش اول **شب هزارویکم** (۱۳۸۲) است.

گرچه این دو نمایشنامه‌ی *بیضایی* در دهه‌ی گذشته نوشته‌شده‌اند، استفاده از اسطوره برای به تصویر کشیدن مسائل اجتماعی و فرهنگی مربوط به زنان، پدیده‌ای تازه در ادبیات جهان به‌شمار نمی‌رود. در نیمه‌ی دوم قرن بیست میلادی، فمینیست‌ها تأکید داشتند که «اسطوره قوی‌ترین وسیله‌ی زبانی است که نظام مردسالارانه از آن برای مطیع کردن زنان استفاده می‌کند. اسطوره هویت‌های جنسیتی‌ای را به زنان نسبت می‌دهد که از منطقی دوگانه و هویت جنسی برخاسته از نظام مردانه‌ای ساخته شده‌اند» (متیو، ۲۰۱۱: ۱۲۱). در نتیجه‌ی این درک و هدفَ

جدید در فمینیسم، جنبشی به نام «اسطوره‌سازی بازنگرمحور» (اوستریکر، ۱۹۸۲: ۷۲) به‌وجود آمد. بر این اساس، نویسندگان فمینیست «باید نوشته‌های گذشته را بدانند، آنها را با دیدی متفاوت از آنچه تابه‌حال شناخته می‌شدند بشناسند؛ و به جای اینکه آن سنت را انتقال دهند تنها محدودیت‌هایش را از میان بردارند» (ریچ، ۱۹۷۲: ۱۹). در این روش از نویسندگان زن خواسته می‌شود تا از همان ساختار فرهنگی اسطوره استفاده کنند، اما به جای نابود کردنش، با بازسازی و بازنویسی، اسطوره را از ایده‌ها و ایدئولوژی‌های جنسیت‌زده‌اش عاری کنند. در راستای تحقق این امر، لازم است تمام نویسندگان فمینیست در این جنبش شرکت کنند و به‌منظور بی‌اثر کردن مفاهیم مردسالارانه‌ی اساطیری که هزاران سال در تاروپود فرهنگ جوامع تنیده شده‌اند، آثار بازنگرمحور زیادی را قلم زنند. «زنان باید خودشان را بنویسند، درباره‌ی زنان بنویسند و زنان را به نوشتن دعوت کنند، حقی که سال‌هاست از آن محرومند و از آن رانده شده‌اند» (سیکسو، ۲۰۰۹: ۴۱۶). با استفاده از خصوصیات این جنبش، زنان می‌توانند هم به بازیابی هویت گم‌شده‌ی خویش در اساطیر دست یابند و هم موقعیت از دست‌رفته‌ی خود را در فرهنگ به تثبیت برسانند (اوستریکر، ۱۹۸۲: ۷۱).

در این راستا مقاله حاضر به بررسی نمونه‌ای می‌پردازد که شاید برای شماری از فمینیست‌ها پذیرفتنی نباشد. *بهرام بیضایی* با نمایشنامه‌هایش علاقه‌ی خود را به مسائل فمینیستی نشان داده است؛ او با نگارش دو نمایشنامه براساس **شاهنامه‌ی** *فردوسی*، این سؤال را پیش می‌آورد که با توجه به تعاریفی که فمینیست‌ها از یک اسطوره‌ساز بازنگرمحور ارائه می‌دهند، آیا می‌توان او را در این گروه از نویسندگان جای داد؟ این مقاله با مقایسه‌ی دو اثر اقتباسی **سهراب‌کشی** و بخش اول **شب هزارویکم** با داستان‌های اصلی **شاهنامه**، در پی آن است تا نشان دهد آیا *بیضایی* با تغییراتی که در داستان‌ها داده است، توانسته مفاهیم مردسالارانه‌ی اسطوره و تأثیرات آنها را در نمایشنامه‌هایش تقلیل دهد یا خیر؟

درباره‌ی هردو مبحث اسطوره و مشکلات مربوط به زنان در نمایشنامه‌های *بیضایی*، پژوهش‌های ادبی بی‌شماری انجام شده است. *دریاکناری* و *حسینی* در مقاله‌ای درباره‌ی اسطوره (۱۳۹۶)، انواع اقتباس را به دو گروه بازآفرینی و بازنویسی تقسیم کرده‌اند و آثار مختلفی از *بیضایی* را بدون بررسی هدف از این نوع اقتباس، در این دو گروه قرار داده‌اند. از طرفی دیگر، *طلاجوی* در مقاله‌اش (۲۰۱۳) به آثاری که بازنویسی داستان‌های **شاهنامه** هستند، بویژه داستان جمشید و ضحاک، می‌پردازد و ارتباط چنین اقتباس‌هایی را با شرایط سیاسی و اجتماعی زمان بررسی می‌کند. با اینکه شب **هزارویکم** در این مقاله بررسی شده است، پرداختن به شرایط زنان موضوع اصلی این مقاله نیست. افزون‌بر اسطوره، در برخی از پژوهش‌ها به نقش زنان در نمایشنامه‌ها نیز پرداخته شده است. فرخی (۱۳۹۷) با انتخاب ده نمایشنامه از *بیضایی*، جایگاه شخصیت‌های زن در این نمایشنامه‌ها را تحلیل می‌کند. البته با توجه به تعداد زیاد نمایشنامه‌های گزیده‌شده در این مقاله، نویسنده مجال بررسی دقیق و مفصل نداشته و به بررسی سطحی این نمایشنامه‌ها اکتفا کرده است. در مقاله‌ای دیگر نوشته‌ی *صادقی شهپر* و *طالبی* (۱۳۹۴)، تنها سه نمایشنامه انتخاب و بررسی‌شده‌اند که واکاوی دقیق‌تر نمایشنامه‌ها را میسر کرده است، البته نمایشنامه‌های **سهراب‌کشی** و **شب هزارویکم** جزو نمایشنامه‌های بررسی‌شده نیستند. در مقاله‌ی *حسن‌لی* و *حقیقی* (۱۳۸۹) به **شب هزارویکم** و نقش زنان در این نمایشنامه پرداخته شده است. با وجود اینکه این نمایشنامه‌ی سه بخشی تنها اثر بررسی‌شده در این مقاله است، همچنان به جزییات نمایشنامه پرداخته نشده است و تنها پژوهشی اجمالی درباره‌ی داستان و شخصیت‌پردازی **شب هزارویکم** است. با توجه به مقالات

بررسی‌شده، در مقاله‌ی پیش‌رو، نویسندگان به اولین بخش از نمایشنامه‌ی **شب هزارویکم** و **سهراب‌کشی** می‌پردازند و با بررسی جزییات شخصیت‌ها و تفاوت‌های داستانی هر نمایش در مقایسه با منبع اساطیریشان، نشان می‌دهند که تغییرات اعمال‌شده توسط *بیضایی* چه تأثیری بر ایده‌های مردسالارانه‌ی اسطوره‌ها داشته است و این تغییرات با توجه به اسطوره‌سازی بازنگرمحور فمینیست‌ها او را در چه جایگاهی قرار می‌دهد.

اسطوره‌سازی بازنگرمحور در نمایشنامه‌ی بهرام بیضایی

یکی از مهم‌ترین خصائص نقد ادبی فمینیسم، آزادی عمل و نوعی آزادی بیان است که برای نویسندگان قائل است. «برخلاف سایر مکتب‌ها، فمینیسم با نظریه‌ای سخت‌گیرانه اداره نمی‌شود، بلکه معمولاً در واکنش به سایر نظریه‌هاست. چنین نگرشی، دیدی باز و آزاد دارد» (تاتل، ۱۹۸۶: ۱۸۴). البته این نگرش باعث نمی‌شود که هر اثر ادبی را اثری فمینیستی یا بازنگرانه بدانیم. نویسندگان این آزادی را دارند تا به روشی که مناسب می‌بینند خود را بیان کنند، اما دیدگاه و هدف این جنبش (که جایگزینی ایدئولوژی مردسالارانه با برگرداندن هویت زنان در ادبیات است، باید در نظر گرفته شود. درنتیجه در بخش‌های آتی این مقاله، با پرداختن به داستان، شخصیت‌پردازی و زبان نمایشنامه‌های **سهراب‌کشی** و **شب هزارویکم** و مقایسه‌ی این مؤلفه‌ها با داستان‌هایی که از آنها اقتباس‌شده‌اند در پی دانستن آنیم که *بهرام بیضایی* به عنوان یک نمایشنامه‌نویس اسطوره‌ساز در نمایش ایران چه جایگاهی دارد.

سهراب‌کشی

بیضایی این نمایشنامه را براساس داستان رستم و سهراب **شاهنامه** نوشته است. افسانه‌ی اصلی، داستان پدر و پسری است که یکدیگر را هیچ‌گاه ندیده‌اند و چون هردو پهلوانانی در دو لشکر مقابل هم، ایران و توران هستند، مجبور می‌شوند در صحنه‌ی نبرد با یکدیگر رویارو شوند. همان‌طور که خلاصه داستان نشان می‌دهد، این اسطوره بیشتر مردمحور است و داستان عمدتاً در جنگ و نبرد می‌گذرد. با وجود این، دو زن، به عنوان شخصیت‌های فرعی، در داستان فردوسی حضور دارند: گردآفرید و تهمینه. برای درک بهتر اقتباس *بیضایی* نخست شخصیت‌پردازی این دو زن را در شعر فردوسی بررسی می‌کنیم. تهمینه، مادر سهراب و دختر شاه سمنگان که شبی را با رستم صبح می‌کند، در ابتدای داستان حضور پیدا می‌کند. هنگامی‌که سهراب از او هویت پدرش را جویا می‌شود، تهمینه این‌گونه به او پاسخ می‌دهد:

چو ده ساله شد زان زمین کس نبود — که یارست با او نبرد آزمود
بر مادر آمد بپرسید ازوی — بدو گفت گستاخ با من بگوی
که من چون ز همشیرگان برترم — همی بآسمان اندر آید سرم؟
ز تخم کیم، وز کدامین گهر؟ — چه گویم چو پرسند نام پدر؟
گر این پرسش از من بماند نهان — نماند ترا زنده اندر جهان
بدو گفت مادر که بشنو سخن — بدین شادمان باش و تندی مکن
تو پور گو پیلتن رستمی — ز دستان سامی و از نیرمی
ازیرا سرت زآسمان برترست — که تخم تو زان نامور گوهرست
جهان آفرین تا جهان آفرید — سواری چو رستم نیامد پدید
چو سام نریمان به گیتی که بود؟ — سرش را نیارست گردون پسود
یکی نامه از رستم جنگجوی — بیاورد و بنمود پنهان بدوی

(**فردوسی**، ۱۳۶۶: ج۲: ۱۲۵-۱۲۶)

شایان توجه است که نقش تهمینه در داستان همین‌جا به پایان می‌رسد؛ تنها نقشی که فردوسی برای تهمینه در نظر گرفته است هم‌بستر شدنش با رستم و افشای هویت وی به سهراب است. در نسخه‌ی *جلال خالقی‌مطلق* که اشعار فردوسی در این مقاله از همان منبع گرفته شده است، در پانویسی در انتهای بخش رستم و سهراب، ۳۸ بیت تعلقات آمده که به عقیده‌ی ایشان سروده‌ی خود فردوسی نیست (فردوسی، ۱۳۶۶: ج ۲: ۱۹۹ـ۱۹۸). درباره‌ی شاعر این ابیات مطمئن نیستیم، اما به عنوان بخشی از اسطوره می‌توان آنها را بررسی کرد. در این بخش، پس از آگاهی یافتن مادر سهراب از مرگ پسر، تهمینه نمایش بی‌همتایی از یک مادر سوگوار از خود نشان می‌دهد. در حال گریستن پیراهن خود را می‌درد، گیسوانش را از جای می‌کند، صورتش را چنگ می‌زند، خود را بر زمین می‌غلتاند و زاری می‌کند... سپس اشیای متعلق به او را به نیازمندان می‌بخشد، علائم عزاداری بر خانه نصب می‌کند و لباس سیاه می‌پوشد. با این همه تهمینه توانایی آن را ندارد که درد زجرآور را برای زمان طولانی تحمل کند و از این رو جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۵: ۵۰ـ۴۹).

چه این ابیات را به عنوان بخشی از **شاهنامه** فردوسی بپذیریم، چه آنها را خلق فردوسی ندانیم، این بخش از افسانه به شخصیت‌پردازی تهمینه چیزی اضافه نمی‌کند و او همچنان شخصیتی سطحی و حاشیه‌ای باقی می‌ماند.

برخلاف تهمینه، گردآفرید، دومین شخصیت زن داستان، به گونه‌ای دیگر شخصیت‌پردازی شده است. او «نخستین شیرزن در حماسه‌ی ملی ایران است. این زن دوست‌داشتنی، جسور و حیله‌گر اثری بسیار ماندنی از خود بر جای می‌نهد» (خالقی مطلق، ۱۳۹۵: ۵۲). گرچه گردآفرید همچون تهمینه نقشی کوتاه در داستان ایفا می‌کند، این نقش به مراتب پویاتر است. پس از حمله‌ی سهراب به قلعه‌ی پدر گردآفرید در مسیرش از توران به ایران، پهلوانی را دستگیر می‌کند. گردآفرید که سهراب را برای نبرد به مبارزه می‌طلبد، همانند پهلوانی قدرتمند توصیف می‌شود که توانایی مقابله با سهراب را دارد:

چو سهراب را دید گردآفرید — که برسان آتش همی بردمید
کمان را به زه بر به بازو فگند — سمندش برآمد به ابر بلند
سر نیزه را سوی سهراب کرد — عنان و سنان را پر از تاب کرد
برآشفت سهراب و شد چون پلنگ — کجا حمله آرد به هنگام جنگ
عنان برگرایید و برگاشت اسپ — بیامد بکردار آذرگشسپ
بزد بر کمربند گردآفرید — زره بر برش یک بیک بردرید
ز زین برگرفتنش بکردار گوی — چو چوگان به زخم اندرآید بدوی
چو بر زین بپیچید گردآفرید — یکی تیغ تیز از میان برکشید
بزد نیزه او به دو نیم کرد — نشست از بر اسپ و برخاست گرد
به آورد با او بسنده نبود — بپیچید ازو روی و برگاشت زود
سپهبد عنان اژدها را سپرد — به خشم از هوا روشنایی ببرد
چو آمد خروشان به تنگ اندرش — بپیچید و برداشت خود از سرش
رها شد ز بند زره موی او — درفشان چو خورشید شد روی او

(**فردوسی**، ۱۳۶۶: ج۲: ۱۳۴ـ۱۳۳)

گردآفرید پس از این نبرد سخت تن‌به‌تن، شکست نمی‌خورد و با استفاده از ذکاوت و زیبایی‌اش، سهراب را فریب می‌دهد و فرار می‌کند.

در اقتباس *بهرام بیضایی*، هر دو شخصیت تهمینه و گردآفرید حضور دارند، اما با شخصیت‌های شعر *فردوسی* متفاوتند. برای بررسی دقیق‌تر آنها، باید نمایشنامه را به دو بخش تقسیم کنیم. بخش اول، صد صفحه‌ی ابتدایی نمایشنامه است که در آن داستان رستم و سهراب بر روی صحنه آورده می‌شود. در این بخش، *بیضایی* تقریباً وفادارانه داستان **شاهنامه** را بازنویسی می‌کند، با این تفاوت که روایت خطی *فردوسی* را بر هم می‌زند و اتفاقات را با ترتیبی متفاوت بازگو می‌کند (رضایی‌راد، ۱۳۸۷: ۱۷۴). از آنجایی که در اولین صفحات نمایشنامه رستم سهراب را با دشنه زخمی می‌کند، بیشتر اتفاقات نمایش به صورت گذشته‌نمایی[۱] روایت می‌شود. با این روش روایی، *بیضایی* موفق می‌شود نقش بیشتری به دو شخصیت زن داستان بدهد و تهمینه و گردآفرید بیشتر از آن چیزی که در **شاهنامه** به آنها اختصاص داده شده بود، روی صحنه حضور دارند. باوجود اینکه شخصیت گردآفرید در اسطوره نیز شخصیتی منفعل نیست و دچار کلیشه‌های جنسیتی نشده است، *بیضایی* به او نقشی پویاتر می‌دهد تا بر این موضوع تأکید بیشتری داشته باشد و گردآفرید را بهتر به تصویر بکشد.

نام من می‌برند؛ گردآفرید! (خود بر سر می‌نهد ـ)
آن‌که دلش با تو رفت و خود از جا نرفت!
گفتم آیا چیرگی ویژه‌ی مردان است؟
آیا ما تنها زنده‌زایانیم و گاوان شیرده؟
نه ـ زنان را نیز خویشتنی است؛
خواهی ترفند خوان یا مخوان! گفتم آیا شمشیر را تنها برای تو ساخته‌اند؟
آیا زره برازنده‌ی گردآفرید نیست؟
آیا سپر درست نمی‌گیرد؟
تو می‌گذشتی چون باد، و جهان می‌روفتی!
من شتابنده‌تر تاختم،
و گیتی را از تو آگهی بردم!
اینست گردآفرید، از پشت گژدهم! (بیضایی، ۱۳۹۲: ۴۶ـ۴۵)

برخلاف **شاهنامه** که در آن گردآفرید تقریباً صدایی ندارد، در اینجا وی تصویر پهلوانان اسطوره را به چالش می‌کشد؛ از توانایی‌هایش در اسب‌سواری و جنگیدن تعریف می‌کند و با توجه به اینکه زن است، به همه‌ی مردان هشدار می‌دهد که زنان اگر بخواهند می‌توانند زره بر تن کنند و جنگجو باشند. او حتی از اینکه به پهلوانان روی صحنه یادآوری کند که سهراب را شکست داده است ابایی ندارد. «شما سرانجام جنگ با زنان دیدید با دیدگان خود! توران گواهان بودند؛ که چه آسان بردم بدان که باختم! واروی شما پیلتن، که آسان باختید بدان که بردیدش!» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۵۷) افزون‌بر به چالش کشیدن ایده‌های جنسیت‌زده‌ی اسطوره، *بیضایی* بخشی از داستان را هم تغییر می‌دهد: صحنه‌ای که نوش‌داروی سهراب را می‌آورند. در *شاهنامه* سربازان مرد برای نجات سهراب می‌روند، درحالی‌که در **سهراب‌کشی**، گردآفرید برای این مأموریت داوطلب می‌شود (بیضایی، ۱۳۹۲: ۶۲). شاید این تغییرات، کوچک به‌نظر برسند، اما در داستانی سراسر مردانه و با وجود نقش کوتاه زنان در آن، همین تغییرات اندک تأثیر بسزایی دارند.

نقش تهمینه در بخش اول نمایشنامه، همچون گردآفرید، نسبت به روایت *فردوسی* تغییر زیادی نکرده است. باوجود اینکه به دلیل استفاده از تکنیک گذشته‌نمایی حضور تهمینه روی صحنه بیشتر شده است، نقش این شخصیت در داستان همانی است که در **شاهنامه** بود و

برای پسرش تعریف می‌کند که پدرش کیست و چه کرده است. با این حال، در **سهراب‌کشی**، تهمینه شخصیت منفعلی نیست که پسرش به او توهین کند و او هیچ نگوید و ساکت بماند. برای مثال تهمینه که سهراب را به تنهایی بزرگ کرده است از اینکه رستم با وجود غیبتش، به عنوان پدر، برای سهراب مهم‌تر است، شکایت می‌کند. «چرا می‌گفتمش؛ که از آن گاه که گفتم، دیگر فرزند من نبود!» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۶) و همین‌طور در صحنه‌ای دیگر: «و باز ـ دیگر؛ اگر نام وی نمی‌گفتم؛ همه از آن بود، که مبادا مهر وی تو را به ایران کشد؛ آری، پدر بگزینی؛ و تهمینه فراموش کنی، همچنان که رستم کرد!» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۲۴). در بخش ابتدایی نمایشنامه، صحنه‌هایی که تهمینه دهان به اعتراض بازمی‌کند انگشت‌شمار است، اما در بخش دوم نمایشنامه، بیست صفحه‌ی آخر **سهراب‌کشی**، تهمینه به راستی خود و افکار درونی خود را بروز می‌دهد.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، در نسخه‌هایی از **شاهنامه**، خبر مرگ سهراب به تهمینه می‌رسد و وی در سکوت کامل عزاداری می‌کند و سپس از دنیا می‌رود. اما در نمایشنامه‌ی *بیضایی*، همین اتفاق به مهم‌ترین بخش نمایش تبدیل می‌شود و شخصیت زن داستان، صحنه را زیر سلطه‌ی قدرت کلام خود درمی‌آورد. در بخش دوم نمایشنامه، تمام شخصیت‌های مرد از صحنه خارج می‌شوند و تهمینه مونولوگی بیست صفحه‌ای اجرا می‌کند. در این بخش «بیضایی عنان کلام و رکاب روایت را به تهمینه می‌سپارد تا با شورش و عصیان او علیه تمام مؤلفه‌هایی که تجدد را در مسلخ سنت قربانی کرده و سرنوشت زنان را در جامعه‌ای پدرسالار و جزم اندیش رقم زده است، وجهی دیگر از عواقب و تبعات تجدد ستیزی در ایران مورد مکاشفه و مداقه قرار گیرد» (غفارعدلی، ۱۳۸۶). بعد از اینکه جسد سهراب به سمنگان برده می‌شود، گروهی از زنان شیون‌کنان دور تهمینه را می‌گیرند. سخنان تهمینه در تضادی شدید با شخصیت او در اسطوره آغاز می‌شود:

ایستاده‌اید تا چشمانم را دربیاورم؟
یا دلم را از سینه بیرون بکشم؟
چیزی بگویید که باور کنم خواب زنان چپ است؛
و این خواب من است پیش روی من؛
نه آنچه دلم راه بدان می‌برد، و نامش نمی‌برید! (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۰۰)

برخلاف آنچه از شخصیت زن داستان، مادر سهرابِ کشته‌شده، انتظار می‌رود که گریه و زاری کند، تهمینه کاملاً دیگرگونه رفتار می‌کند. به جایِ تصویری که در شعر بدان اشاره شده بود، در نمایشنامه‌ی *بیضایی*، تهمینه شیوا سخن می‌گوید و در مونولوگش طغیان می‌کند. *بیضایی* برای توصیف تهمینه بارها از واژه‌های «می‌غرد» یا «غران» استفاده می‌کند که نشان‌دهنده‌ی وضعیت این شخصیت روی صحنه است. تهمینه فقط از مردان زندگی‌اش عصبانی نیست، او به جای همه‌ی زنان سخن می‌گوید. در ابتدا او با سهراب و تصمیمات او به مقابله برمی‌خیزد:

تو را بس نبود فرزند مادر خود بودن؟
این‌همه از آن آمد که خواستی پدر بشناسی!
ای خوشا نادانی!
بسیار نمی‌دانند پدرشان کیست؛
و زندگی دراز می‌کنند به خوشخواری!
تو چرا چنین نکردی؟ (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۰۴)

و سپس همه‌ی مردان را مخاطب خود قرار می‌دهد:

(غران) آه ـ مردان، شما چندین چه دروغید!
برای زنان سینه‌چاک می‌کنید،
و چون سینه‌چاک شما شدند، از سر میرانید!
فرزند را نیکو می‌شمرید ـ نه برای خودش ـ
که بزرگ داشتن نام شما!
خار آتش در شهری می‌اندازید،
که نام شما خوار کرد!
هیچتان نیست کودکان در آتش!
زنان دریده دامن!
مردان بی‌شمشیر!
بهر نام سر می‌دهد؛
در این نام چیست که چندین به خونش باید شست! (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۰۷)

گونه‌ای که تهمینه تنفر و ناامیدی‌اش را از تمام اتفاقاتی که در زندگی‌اش به‌خاطر مردان افتاده است بیان می‌کند نیز اهمیت فراوانی در پیام نمایش دارد. «چرا من باید همسر پسرکشی باشم، و مادر آن کشته پسر؟ نه ـ این دیگر نه! من همسر هیچ کی‌ام؛ و مادر هیچ‌کسی!» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۰۵). با چنین جملاتی ست که تهمینه به جای اینکه قربانی نظامی مردانه و «جامعه‌ی تجدد ستیز» (غفارعدلی، ۱۳۸۶) باشد، خود را از بند جامعه‌ی مردسالار رها می‌کند و سرنوشت خود را در دست می‌گیرد. تهمینه‌ی نمایشنامه‌ی **سهراب‌کشی**، افزون بر سخن گفتن علیه مردان، با زنان داستان و زنان جامعه نیز سخن می‌گوید تا در آخرین جملات نمایشنامه راهنمایی برای آنها باشد؛ نه تنها قوی باشند و ضعف نشان ندهند، بلکه تصویر خود را نیز خدشه‌دار نکنند:

مویه کم کنید زنان!
پشت دست مکوبید و لب مگزید!
زاری مکنید و پیش‌تر پا منهید!
همان جا بمانید اگر پس‌تر نمی‌روید!
آیا چنان شده‌ام که فرمانم نبرند؟
شرم کنید، و اگر رو نمی‌گردانید، چراغ را بکشید!
شاید به لرزه بیفتم!
شاید رنگم از روی بگریزد!
شاید پا سست کنم!
به نام هرکه می‌پرستید، چراغ را بکشید! (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۲۲)

با وجود تغییرات فراوان شخصیت تهمینه در بیست صفحه‌ی آخر نمایشنامه و نیز اندک تغییرات هردو شخصیت زن داستان در بخش ابتدایی نمایشنامه، بررسی کلی نمایش حاکی از آن است که چنین نمودهایی برای آنکه اثر را نمایشی فمینیستی بدانیم نابسنده است. بجز بخش کوچکی از نمایشنامه در قسمت دوم، **سهراب‌کشی** بیشتر حول محور شخصیت‌های مرد می‌گذرد و زنان نقشی فرعی دارند. باوجود اینکه پیام *بیضایی* در انتهای نمایشنامه به وضوح مشخص است، برای پذیرفتن **سهراب‌کشی** به عنوان نمایشنامه‌ای فمینیستی و اثری اسطوره‌ساز بازنگرمحور، تنها وجود یک مونولوگ متفاوت کافی نیست.

شب هزارویکم

این نمایشنامه، همان‌طور که از نامش برمی‌آید، درباره‌ی تاریخچه‌ی کتاب **هزارویک شب** است. در این نمایشنامه‌ی نیمه‌تاریخی، *بیضایی* در سه بخش، سه بازه‌ی زمانی مختلف کتاب را به تصویر می‌کشد. با استفاده از «خصوصیات زبانی و سبکی بازتاب‌دهنده‌ی تغییرات فرهنگی ایران»، بخش اول «داستان ضحاک را به عنوان منبع اصلی کتاب معرفی می‌کند»، بخش دوم «سال‌های نخستین تاریخ اسلام را به تصویر می‌کشد» و بخش آخر به بررسی «ترجمه‌ی کتاب از عربی به فارسی در فضای بسته‌ی زنان قرن نوزدهم» (طلاجوی، ۲۰۱۳: «بازسازی»، ۷۱۰) می‌پردازد. از آنجا که تمرکزاصلی این مقاله بر روی بازنویسی داستان‌های اساطیری است، تنها بخش اول این نمایشنامه را بررسی می‌کنیم. با توجه به شخصیت‌های زن، داستان ضحاک یکی از مهم‌ترین داستان‌های **شاهنامه** است، چرا که اولین زنان شعر *فردوسی* در این بخش معرفی می‌شوند: شهرناز (یا در برخی نسخ شهرنواز) و ارنواز (خالقی مطلق، ۱۳۹۵: ۲۷). حضور دو خواهر در اسطوره بسیار کم است، اما چندین بار در داستان نمایش به آنها اشاره می‌شود. مرتبه نخست مربوط به بخشی می‌شود که ضحاک جمشید را شکست می‌دهد:

دو پاکیزه از خانه‌ی جمشید — برون آوریدند لرزان چو بید
که جمشید را هردو خواهر بدند — سر بانوان را چو افسر بدند
ز پوشیده رویان یکی شهرناز — دگر پاکدامن به نام ارنواز
به ایوان ضحاک بردندنشان — بدان اژدهافش سپردندشان
بپروردشان از ره جادویی — بیاموختشان کژی و بدخویی
(فردوسی، ۱۳۶۶: ج۱: ۵۵)

بار دیگر در صحنه‌ای است که ضحاک کابوس نابودی‌اش را می‌بیند و هنگامی که بیدار می‌شود درباره‌ی خوابش با دو خواهر به گفت‌وگو می‌نشیند. در حضور بعدی آنها، شهرناز و ارنواز به کمک فریدون از طلسم ضحاک نجات پیدا می‌کنند و رازهای ضحاک را برای فریدون فاش می‌کنند (فردوسی، ۱۳۶۶: ج۱: ۷۶). آنان دوباره به عنوان قربانی نشان داده می‌شوند چرا که ضحاک از سر حسادت به قلعه‌ای که زمانی متعلق به وی بود حمله می‌کند تنها به این منظور که دو خواهر را به قتل برساند. پس از این اتفاق، تنها یک بار دیگر به نام شهرناز و ارنواز در کل **شاهنامه** اشاره می‌شود و آن هم هنگامی است که *فردوسی* قصد دارد از فرزندان فریدون سخن به میان آورد: «ازین سه دو پاکیزه از شهرناز/ یکی کهتر از خوبچهر ارنواز» (فردوسی، ۱۳۶۶: ج۱: ۹۲). داستان فریدون و فرزندانش بیش از هزار بیت دیگر ادامه می‌یابد، اما از این دو خواهر دیگر نامی شنیده نمی‌شود.

همان‌طور که از این خلاصه برمی‌آید، با وجود اهمیت شهرناز و ارنواز به عنوان اولین شخصیت‌های زن **شاهنامه** و رابطه آنان با تعدادی از مهم‌ترین شخصیت‌های اصلی افسانه، نقش دو خواهر در داستان بسیار کوتاه است و همچنان فرعی باقی می‌ماند. با وجود این، *بیضایی* این داستان و این دو شخصیت را انتخاب می‌کند و با تغییرات فراوانی که در اسطوره می‌دهد، داستان خواهران جمشید را به‌گونه‌ای دیگر بازنویسی می‌کند. «شهرناز و ارنواز روایت بیضایی زنانی کاملاً متفاوتند. در روایت اساطیری، با شخصیت‌هایی ساده، ایستا و منفعل مواجهیم؛ حال آنکه در روایت ***بیضایی***، این دو شخصیت محوری‌اند و تمام حوادث حول آنها و مرتبط با ایشان رخ می‌دهد» (دریاکناری، ۱۳۹۶: ۳۱۳). در **شاهنامه**، دو خواهر در هر حال به طریقی با شخصیت‌های مرد داستان مرتبط‌اند. آنان تنها به دلیل رابطه‌ای که با مردانی چون

جمشید، ضحاک و فریدون دارند شناخته و معرفی می‌شوند. به‌اجبار به حرم‌سرای ضحاک برده می‌شوند و در نهایت فریدون آنان را از آن خود می‌کند. اما در **شب هزارویکم**، دو خواهر به هیچ وجه منفعل نیستند و حتی «با خواست خود به کاخ ضحاک می‌روند تا او را سرنگون کنند» (حسن‌لی، ۱۳۹۸: ۹۳). وقتی خبردار می‌شوند که چگونه مارهایی بر دوش ضحاک روییده است و از مغز جوانان تغذیه می‌کنند، مصمم می‌شوند تا علیه ضحاک برخیزند.

شهرناز: گفتی خون در دل وی کنیم به نهان شدن؟ نه ـ که خود نیز خون‌دل می‌خوریم چون هر روز به بریدن سر دو برنا، جگر مادران خون می‌کنند. بیا ای پدر دیگرم ـ دستور ـ کاری که می‌گویم را بکن. ما دو آرزوی وی، دختران جم ـ شهرناز و ارنواز ـ که آفتاب بخت جم بودیم، به خواهش خود همسری ضحاک مردمکش می‌جوییم.

ارنواز: (ناباور و هراسیده پس می‌کشد) آن ستمکاره؟

شهرناز: آن‌که آسایش از جهان برخاست تا وی نشست!

ضحاک: (بی‌تاب) تو مرا گفتی ستمکاره ـ و تو مردمکش؟

ارنواز: (هراسان و جای خود) نه شهرناز ـ خواهرم ـ این مخواه و مگو!

شهرناز: چرا خواهرم ـ و تو نیز با من باش! (بیضایی، ۱۳۹۵: ۱۵ـ۱۴)

با وجود اینکه از عواقب این تصمیم هراسناک‌اند و می‌دانند همسر پادشاه اهریمنی شدن چه پیامدی دارد و چه پیامی به مردم می‌رساند، تصمیم می‌گیرند نقشه‌ی خود را عملی کنند.

ارنواز: خواهرم؛ ندانی که اگر به زور برده شویم در چشم مردمان ستمدیده‌ایم، و اگر به دلخواه رویم انباز ستم؟

شهرناز: بهتر است انباز ستم بدانندم، اگر چنین بشاید از ستم کاست! و نیاید روزی که ستمدیده بشناسندم، اگر این بر ستم می‌افزاید!

ضحاک: (خندان) زن بی‌خرد است ور که دختر جم باشد! (بیضایی، ۱۳۹۵: ۱۷)

اینکه شخصیت‌های زن داستان تصمیم می‌گیرند که آینده و سرنوشت خود را در دستان خود بگیرند و برخلاف **شاهنامه** تصویری منفعل و قربانی‌شده از خود به جای نگذارند، موجب می‌شود صدای مردسالاری که نمادش ضحاک است (حسن‌لی، ۱۳۹۸: ۹۴) آنان را بی‌خرد خطاب کند.

در بخش بعدی نقشه که نجات دادن جوانان از خورده شدن توسط مارهای ضحاک است، **شب هزارویکم** بارَ دیگر از **شاهنامه** فاصله می‌گیرد. در **شاهنامه** دو مرد تصمیم می‌گیرند هر شب یکی از دو جوانی را که شکار مارها می‌شوند نجات دهند: «دو پاکیزه از کشور پادشا/ دو مردگرانمایه‌ی پارسا/ یکی نامش ارمایل پاکدین/ دگر نام گرمایل پیش بین» (فردوسی، ۱۳۶۶: ج ۱: ۵۶). *بیضایی* البته معتقد است که «در نقطه‌ای از تاریخ، نقش زن‌ها حذف شده است و نقش آنها به مردها داده شده. درحالی‌که حتی آشپزی هم زیر نظر زنان بوده است» (طالبی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۵۶). درنتیجه *بیضایی* اسطوره را به گونه‌ای بازنویسی می‌کند تا این شهرناز باشد که به سراغ آشپز برود و او را راضی کند که به جای مغز جوانان چیز دیگری به خورد مارها بدهد.

آمیختن آن با مغز گوسپندی یا میش یا خری! تو را به نام دادار کردگار گمان در گمان مکن و بی‌ترس بگو! تو همسری داری که در این هنرها آموزگار توست؛ این از او بخواه؛ و او به خوی مادری خود این کار به خوبی می‌سازد. آه ـ ببین چگونه چانه می‌زنم برای جان کسانی که تا این اژدهافش نشست چنین جان ارزان‌اند! بگو ـ آیا بی‌درنگ دست به این آزمون می‌بری؟ (بیضایی، ۱۳۹۵: ۲۶).

افزون‌بر به نمایش گذاشتن بی‌باکی شهرناز در برابر شخصیتی مذکر که معمولاً فرد نترسی

در اسطوره به تصویر کشیده می‌شود، این بخش از نمایشنامه به مفهومی از زیباشناسی فمینیستی هم اشاره دارد، اینکه آشپزی و غذا در کنار دیگر کارهای خانه در رده هنر قرار می‌گیرند (کرسمیر، ۲۰۰۴: ۹۹). اما سوای اشاره بر اهمیت آشپزی و هنر خواندن آن، *بیضایی* در ادامه به سراغ نوع دیگری از هنر می‌رود و آن را به زنان داستان نسبت می‌دهد: هنر داستان‌سرایی.

هزاران سال است که اسطوره در سلطه‌ی مردان است، به همین دلیل هم فمینیست‌ها تصمیم گرفته‌اند صدای خود را به کمک اسطوره به گوش دیگران برسانند و اسطوره‌سازی را با دیدی زنانه آغازکنند. باوجود اینکه *بیضایی* خود نویسنده‌ای مرد است، اهمیت روایت و داستان‌گویی را می‌داند و از همین روی، داستان‌سرایی زنان در بخش بعدی نقشه اهمیت پیدا می‌کند. برای اینکه آشپز بتواند مغزها را جابه‌جا کند، لازم است خواهران ضحاک را مشغول نگاه دارند تا جادویش کم اثر شود. پس شهرناز نقشه‌ای می‌کشد:

شهرناز: چاره‌ی آن ماییم. ما به هوش بانوانه‌ی خود جادوی او در خواب می‌کنیم؛ ما او را مردمی می‌آموزیم. آری ـ من مغزم را به جای برنای دوم می‌دهم. هر شب چیزکی از خود می‌سازم تا سرش بدان گرم شود.

ضحاک: چیزکی؟

ارنواز: نای و چنگ؟ پای بازی و دست‌افشانی؟

شهرناز: چون کوک شود با سرودی!

ضحاک: (با بیزاری) هه ـ پند و اندرز؟

ارنواز: (جای خوالیگر) شایست و نشایست؟

ضحاک: هوم ـ (بدگمان) افسونی؟

ارنواز: داستانی؟

ضحاک: پهلوانی که دایه‌اش گاوی بود – و آن شاه یک شبه!

ارنواز: آری ـ اگر یک، هزار گیری!

شهرناز. شاید؛ اگر داستان فریبنده‌تر است! من که خواهر همسر وی‌ام، و همسر وی، و خواهرم که همسر وی است و خواهر همسر وی؛ آه آری ـ ما او را به هرگونه سرگرم می‌کنیم، تا بار درد و بیتابی سبک کند، و تو در این میانه یکی از دو تن را چاره‌ساز! روزبانان را پیاله بده؛ و کشتنی را آب؛ و گریزنده را نان! (بیضایی، ۱۳۹۵: ۲۸ـ۲۷)

ذکاوت و شجاعت دو خواهر در این بخش مهم‌ترین ابزار مقابله با ضحاک نشان داده شده است. با دادن نقش داستان‌سرایان بر روی صحنه‌ی نمایش به شهرناز و ارنواز، «بینندگان متوجه می‌شوند که زنان نویسندگان داستان‌اند و نه فقط تکرارکنندگان آن» (طلاجوی، ۲۰۱۳: «بازسازی» ۷۱۳). گذشته از این، با تأکید بر هوش و توانایی ذهنی دو خواهر، *بیضایی* این ایده‌ی مردسالارانه را نیز که عقل در ارتباط با مردانگی و بدن در ارتباط با زنانگی است (کرسمیر، ۲۰۰۴: ۱۲) به چالش می‌کشد. در نتیجه با استفاده از دو خصوصیت عقل و هوش که به اشتباه به مردان نسبت داده شده است، شهرناز و ارنواز موفق می‌شوند سلطه‌ی نماد مردسالاری را شکست دهند.

افزون بر دادن نقش داستان‌سرایی به شهرناز و ارنواز، *بیضایی* از تکنیکی ظریف برای تأکید به زنانه بودن نگاه نمایشنامه به اسطوره استفاده می‌کند. درحالی‌که در طول نمایش خواهران نقشه‌ای را که در طول هزار شب گذشته عملی کرده بودند برای ضحاک تعریف می‌کنند، آنان به جای خوالیگر، دستور و مغ ایفای نقش می‌کنند و ماجراهایی را که اتفاق افتاده است برای او بازگو می‌کنند.

استفاده از تکنیک نمایش در نمایش، با بازی با کلمات شهرناز و ارنواز و جابه‌جایی آنها در زمان و ایفای چندین نقش بر روی صحنه در گذشته و حال، مقداری از پیچیدگی و عملکرد چندگانه زنان را به نمایش می‌گذارد که عاملین خشونت، چون ضحاک، از انجام آن ناتوان‌اند (طلاجوی، ۲۰۱۳: «بازسازی» ۷۱۴).

با چنین روشی، *بیضایی* هم حضور شخصیت‌ها و بازیگران مرد را بر روی صحنه تقلیل داده است و هم توانسته نمایش را طوری عرضه کند که انگار شخصیت‌های زن هستند که آن را روایت می‌کنند.

بیضایی تمام این روش‌ها و تکنیک‌ها را در نمایشنامه‌اش به‌کار گرفته تا تأثیر ایدئولوژی‌های مردسالارانه‌ی اسطوره را کاهش دهد، با وجود این، در پایان **شب هزارویکم** واقعیت جامعه‌ی مردسالار را دوباره به خواننده یادآوری می‌کند. بدین ترتیب، سوای بازسازی و واژگون کردن ایده‌های جنسیت‌زده، چنان‌که از یک اثر اسطوره‌ساز بازنگرمحور انتظار می‌رود، *بیضایی* می‌کوشد این نظام را افشا کند. او در تأکید بر پیام کلی نمایشنامه‌ی خود، این واقعیت را آشکار می‌کند که جزئیات به‌گونه‌ای تغییر شکل می‌دهند تا مرکز ساختار ضد زن تجلیل شود و درنتیجه گروه‌های محیطی و سرکوب‌شده همچون زنان به فراموشی سپرده شوند (طلاجوی، ۲۰۱۳: «بازسازی» ۷۱۷).

ضحاک: نام شما زدوده خواهد شد! شما بی‌خردید! پهلوانان می‌آیند و مرا زنجیر می‌کنند؛ و شما را جز سرزنش نمی‌رسد بدین که همسران من بودید! در داستان‌ها که از این پیکار می‌کنند سخنی از شما نخواهد رفت؛ آری ـ در این پیروزی در راه، کسی یادی از شما نخواهد کرد!

شهرناز: من این برای نام نکردم ضحاک؛ خواهرم ارنواز نیز. ما دختران جمشیدیم؛ جهان به داد می‌گستریم ـ و خود اره می‌شویم! (بیضایی، ۱۳۹۵: ۳۷)

افزون‌بر فاش کردن ظلمی که صدای زنان را ساکت می‌کند، *بیضایی* بار دیگر بر فداکاری شخصیت‌های زن در داستان تأکید می‌کند. «زن‌هایی که دربندند، ولی خردشان در کار چاره‌یابی است و گرچه در نجات خود درمانده‌اند، در نجات دیگران عملاً پیروزند» (طالبی نژاد، ۱۳۸۲: ۵۷). بیضایی با پذیرفتن نقش یک اسطوره‌ساز، به بهترین شکل ممکن تلاش می‌کند تا صدای خاموش‌شده‌ی شهرناز و ارنواز را بازگرداند و واقعیت جامعه‌ی مردسالار و شیوه‌های احتمالی مقابله‌ی زنان با آن را نمایان کند. هرچند تلاش *بیضایی* در **سهراب‌کشی** برای نوشتن اثری با دیدی زنانه کافی نبوده است، در **شب هزارویکم** روش‌های به کار رفته نتیجه‌بخش است. **شب هزارویکم** نمایشی کاملاً فمینیستی است و می‌توان آن را در قالب اسطوره‌سازی بازنگرمحورقلمداد کرد.

نتیجه‌گیری

از بین دو نمایشنامه‌ای که در این مقاله بررسی شده‌اند، چنین برمی‌آید که **سهراب‌کشی** را نمی‌توان اثری در قالب اسطوره‌سازی بازنگرمحور تلقی کرد، درحالی‌که **شب هزارویکم** ویژگی‌های لازم را به خوبی نشان می‌دهد. اینکه اثری از یک نویسنده مرد کاری فمینیستی شناخته شود یا خیر، از بحث‌های بی‌پایان محققین و ایده‌پردازان فمینیست است. کارن هورنیک در پژوهشی به واکاوی این مناظره‌ها پرداخته است. او این واقعیت را بیان می‌کند که به اعتقاد گروهی از فمینیست‌ها، هیچ نویسنده مردی امکان نوشتن اثری فمینیستی را ندارند چرا که آنان خود عامل به‌وجود آمدن این نظام مردسالارانه‌اند؛ به باور آنان «تمام مردان درگیر مردسالاری هستند و همه‌ی زنان محدودشده آنان‌اند» (هورنیک، ۱۹۹۲: ۲۲۹). از سویی دیگر، گروه مخالف معتقدند که فمینیست‌ها باید با این‌چنین تعمیم دادن و جداسازی بین زنان و مردان مقابله کنند (لنگلند و کلریج، ۱۹۹۰: ۶). فمینیست‌ها می‌کوشند با حذف نکردن مردان، ایده‌های جدید را در جنبششان پذیرا باشند. با این حال، محقق نباید هر اثری را به راحتی به عنوان کاری فمینیستی بپذیرد.

یکی از عواقب دلهره‌آور این است که در بسیاری از موارد، منتقدان بیشتر به مشکلات مادی زنان در تاریخ توجه می‌کنند و درنتیجه شدیدترین انواع زن‌ستیزی در متون را نادیده می‌گیرند. عجیب‌تر اینکه کمترین همدلی و همذات‌پنداری یک نویسنده با شخصیت‌های زن را نشان از فمینیست بودن او می‌دادند (هورنیک، ۱۹۹۲: ۲۳۰).

درنتیجه، برای شناسایی یک اثر فمینیستی در ادبیات، محقق باید متن را به دقت بررسی کند. لزومی ندارد که آثار به‌خاطر جنسیت نویسنده از این نوع مطالعات کنار گذاشته شوند، اما هرگونه گرایش به همدردی کردن با زنان نیز دلیل بر فمینیستی بودن اثر نیست.

مقاله‌ی حاضر سعی کرد با همان دقتی که در بند پیشین بدان اشاره شد، آثار *بیضایی* را بررسی کند و دقیقا به همین دلیل، **سهراب‌کشی**، با وجود نشانه‌هایی که داشت، اثری در قالب اسطوره‌سازی بازنگرمحور شناخته نشد. بی‌شک *بیضایی* در نوشتن این نمایشنامه به کمبود نقش زن در داستان اصلی توجه کرده و کوشیده است این کمبود را جبران کند. با وجود این، تنها یک مونولوگ در انتهای نمایشنامه نمی‌تواند حضور فراوان و مسلط شخصیت‌های مرد بقیه داستان را کم‌رنگ کند. از سوی دیگر، هنگامی که یک داستان اسطوره‌ای کاملاً مردانه به گونه‌ای بازنویسی می‌شود که شخصیت‌های مرد کاملاً به حاشیه رانده می‌شوند و قهرمانان داستان را شخصیت‌های زن تشکیل می‌دهند، در مقایسه با نسخه‌ی قدیمی آن‌که زنان کاملاً فرعی و منفعل‌اند، جنسیت نویسنده نمی‌تواند مانع فمینیست خواندن آن اثر شود. از این روی، دستاورد مقاله حاضر این است که **شب هزارویکم** می‌تواند نمونه زیبایی از نمایشنامه‌ای در قالب اسطوره‌سازی بازنگرمحور باشد.

چنین دیدی نسبت به آثار فمینیستی، امکان تحقیقات فراوانی را فراهم می‌کند. بررسی خصوصیات فمینیستی متونی که توسط نویسندگان مرد نوشته شده‌اند، می‌تواند نتایج پژوهشی جالبی به بار آورد. *بیضایی* خود آثاری دارد که می‌توانند موضوع چنین پژوهش‌هایی باشند. فیلمنامه‌هایی چون **پرده‌ی نئی** (۱۳۷۱) و **آهو** (۱۳۵۶) شمار اندکی از این دست آثارند که از روی داستان‌هایی قدیمی بازنویسی شده‌اند و می‌توان ویژگی‌های اسطوره‌سازی بازنگرمحور را در آنها بررسی کرد. در کنار *بهرام بیضایی*، یافتن نویسندگان دیگری در ادبیات فارسی، اعم از زن و مرد، که چنین روش بازنویسی را در آثارشان به کار برده‌اند نیز می‌تواند موضوع دیگری برای تحقیقات بیشتر باشد. کمبود چنین تحقیقاتی در دنیای ادبیات باعث می‌شود آثار

بازنویسی شده قدرت لازم را نداشته باشند و درنتیجه ساختار مردسالار اساطیر همچنان با قدرت به محدود کردن نقش و موقعیت زنان در جامعه ادامه دهد. در نهایت می‌توان چنین نتیجه گرفت که یکی از راه‌های مقابله با این اتفاق، شناسایی بیشتر روش‌های بازنویسی و بازآفرینی و جایگزین کردن داستان‌های قدیمی است.

منابع

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۹۲) ***سهراب‌کشی***، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۹۵) ***شب هزار و یکم***، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران

ـ حسن‌لی، کاووس؛ حقیقی، شهین. (۱۳۹۸) بازخوانی نقش زن در اپیزودهای سه‌گانه‌ی نمایشنامه‌ی شب هزار و یکم بهرام بیضایی، ***مطالعات زنان اجتماعی روان‌شناختی***، ۸. ۱، ۹۱_۱۱۴

ـ خالقی مطلق، جلال. (۱۳۹۵) ***زنان در شاهنامه***، ترجمه: احمد بی‌نظیر، انتشارات مروارید، تهران

ـ دریاکناری، رقیه؛ حسینی، مریم. (۱۳۹۶) انواع بازنویسی و بازآفرینی‌های بهرام بیضایی از داستان‌های کهن، ***دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی***، ۲۵. ۸۲، ۳۰۳-۲۳۹

ـ رضایی‌راد، محمد. (۱۳۸۷) پیرامون برداشت نمایشی از شاهنامه، *فصلنامه* ***هنر***، ۷۷، ۱۶۷_۱۷۵

ـ صادقی شهپر، رضا؛ طالبی، فاطمه. (۱۳۹۴) نقد فمینیستی نمایشنامه‌های بهرام بیضایی، ***پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***، ۶. ۱۹، ۱۴۸_۱۲۳

ـ طالبی‌نژاد، احمد؛ ملکوتی، بیتا. (۱۳۸۲) شب هزار و یکم: زیستن در کنار قدرت، ***فصلنامه هفت***، ۶، ۶۳_۵۳

ـ عبدی، محمد. (۱۳۹۴) ***غریبه بزرگ***، نشر ثالث، تهران

ـ غفارعدلی، اشکان. (۱۳۸۶) دو نگاه به سهراب‌کشی آخرین نمایشنامه بهرام بیضایی، ***روزنامه اعتماد***، ۱۵۷۹

ـ فرخی، حسین. (۱۳۹۷) تحلیل جایگاه زنان در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی، ***فصلنامه تئاتر***، ۷۱، ۹۰_۶۳

ـ فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۶۶) ***شاهنامه***، هشت جلد، تصحیح: جلال خالقی مطلق، نیویورک، ییبلیوتکا پرسیکا

ـ قلی‌پور، فرشید. (۱۳۹۶) ***کاوش در سینما و تئاتر بهرام بیضایی***، مهرگان دانش، قزوین

- Cixous, Hélène. (2009) "The Laugh of Medusa," *Feminist Redux*, 416-431.

- Claridge, Laura, and Elizabeth Langland. (1990) *Out of Bound: Male Writers and Gender(ed) Criticism*, Amherst, The University of Massachusetts Press.

- Hornick, Karen. (1992) "Male Writers and Feminist Criticism," *NSWA Journal,* 4. 2, 228-237.

- Korsmeyer, Carolyn. (2004) *Gender and Aesthetics: An Introduction*, London and New York, Routledge.

- Mathew, Rani. (2011) *Revision as Art and Medium: A Study of Revisionist Mythmaking in Feminist English Poetry*, Diss. Sree Sankaracharya University of Sanskrit.

- Ostriker, Alicia. (1982) "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking," *Signs,* 8. 1, 68-90.

- Rich, Adrienne. (1972) "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision," *College English,* 34. 1, 18-30.

- Samini, Naghmeh. (2013) "Narration of Violence or Violence of Narration: Bahram Beyzai's The Eighth Voyage of Sinbad and The one Thousand and First Night," *Iranian*

Studies, 46. 5, 737-752.

- Talajooy, Saeed. (2013) “Beyzaie’s Formation, Forms and Themes,” *Iranian Studies,* 46. 5, 689-693.

- Talajooy, Saeed. (2013) “Reformulation of Shahnameh Legends in Bahram Beyzaie’s Plays,” *Iranian Studies,* 46. 5, 695-719.

- Tuttle, Lisa. (1986) *Encyclopedia of Feminism*, New York, Facts on File Publications.

پی‌نوشت

1- flashback

مقایسه تطبیقی کارگردانی تصویرگرای علی رفیعی و رابرت ویلسون

سروش طاهری
حسین اردلانی (نویسنده مسئول)
مانلی حسین‌پور

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۲۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۸/۱۹

مقایسه تطبیقی کارگردانی تصویرگرای علی رفیعی و رابرت ویلسون

سروش طاهری
دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی اصفهان، اصفهان، ایران

حسین اردلانی
استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران

مانلی حسین‌پور
کارشناس ارشد کارگردانی، دانشگاه آزاد اسلامی تنکابن، تنکابن، ایران

چکیده

تئاتر تصویرگرا، از نظر زیبایی‌شناسی بر پایه هنرهای دیگر بنا شده است. در تئاتر تصویرگرا گرایش شدید به هنرهای تجسمی، تئاتر را به هنری فضا محورنزدیک می‌کند که در تضاد با تئاتر روایت محور خطی است. *ویلسون* معتقد است تئاتر تصویری (تصویرگرا) مانند نقاشی مدرن، بی‌زمان، انتزاعی، اغلب ایستا و دوبعدی است. دکتر *علی رفیعی* از کارگردان‌های مطرح تئاتر ایران با تأثیرپذیری از عقاید گوردن کریگ و *آدلف آپیا* به‌گمان خودش، در آثارش تصاویری در جهت به‌وجود آوردن «فضای نمایشی»، خلق می‌کند. در این مقاله ابتدا به تشریح عقاید و مولفه‌های تئاتر تصویری از منظر رابرت ویلسون پرداخته شده است، سپس با توجه به یکی از آثار اجرا شده *علی رفیعی* چگونگی بروز تئاتر تصویری در تئاتر ایران، بررسی گردیده است. این مقاله در تلاش است به این پرسش پاسخ بدهد که اندیشه‌های *رابرت ویلسون* را چگونه می‌شود در آثار *علی رفیعی* یافت؟ نگارنده تلاش دارد برای یافتن پاسخ از روش کیفی معرفی عناصر تئاتر تصویرگرا از منظر *ویلسون* به تفکیک، و تحلیل نمایش‌های *علی رفیعی* در عناصر مختلف اجرا و مقایسه آن عناصر با شاخصه‌های تئاتر تصویرگرای *ویلسون* و همچنین جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و دیداری استفاده کند تا ابتدا اثبات نماید مولفه‌های تئاتر تصویرگرا از منظر *رابرت ویلسون* چیست و چگونه می‌توان آن را در آثار *علی رفیعی* یافت. همچنین برای این مقایسه، مولفه‌های تئاتر تصویری ویلسون در تئاتر ایران و آثار *علی رفیعی* به عنوان یک کارگردان مطرح در تئاتر ایران، به عنوان نمونه، با اشاره به نمایش (**خاطرات و کابوس‌های یک جامه‌دار از زندگی و مرگ میرزا تقی فراهانی**) به کارگردانی *علی رفیعی*، در عناصر طراحی صحنه، نور، لباس، گریم، بازیگری و... بررسی شده است.

واژگان کلیدی: تئاتر تصویرگرا، کارگردانی، *رابرت ویلسون*، *علی رفیعی*

طرح مسئله

بی‌تردید یکی از مهم‌ترین و پویاترین کانون‌های خلاقیت نمایشی امروز، تئاتر تصویری (تصویرگرا) است. با وجود دشواری‌های بی‌شمار، از جمله مقاومت هنرمندان کلاسیک و مخاطبان آنها، تئاتر پیشرو توانست به همت گروهی از هنرمندان خلاق به تدریج مخاطب گسترده‌ای را با خود همراه کند و تحت تاثیر قرار بدهد. گروه‌های تجربی دهه شصت و اوایل دهه هفتاد میلادی، توانستند معیارهای سنتی تئاتر را به یاری روش‌های نوین بازیگری، نمایشنامه‌نویسی و کارگردانی بشکنند و با وجود حذف دیالوگ از پدیدار درام، رابطه‌ای پویا و عمیق میان تماشاگران و صحنه برقرار کنند. طی این جریان تئاتری، زیر ساخت ادبی تئاتر، جایش را به زیر ساخت اجرایی داد و یکی از مهم‌ترین عوامل این تحول بنیادین، محوریت تصویر و صدا بود. در تئاتر تصویرگرا، گرایش شدید به هنرهای تجسمی، تئاتر را به هنری فضامحور نزدیک می‌کند که در تضاد با تئاتر روایت محور خطی است. در این بین نظریات *رابرت ویلسون* بیش از دیگران تئاتر تصویری (تصویرگرا) را معرفی می‌نماید. آثار *ویلسون* که از سردمداران تئاتر تصویرگرا به‌شمار می‌آید گویای شاخصه‌ها و مولفه‌های این‌گونه تئاتری است. بررسی آثار و مولفه‌های تئاتر تصویرگرا در آثار *علی رفیعی* که یکی از کارگردان‌های مطرح تئاتر ایران است و مقایسه آن با نظریات *رابرت ویلسون* می‌تواند بخوبی بروز این‌گونه تئاتری را در تئاتر ایران جست‌وجو کند. این مقاله تلاش می‌کند بررسی نماید که مولفه‌های تئاتر تصویری (تصویرگرا) کدامند و این مولفه‌ها در آثار *علی رفیعی* چگونه اجرا و بروز می‌یابند.

درآمد

در طول قرن بیستم، بخصوص در نیمه دوم این قرن چنان تغییراتی در تئاتر، بویژه در تئاتر تجربی و شیوه‌های اجرایی آن به‌وجود آمد که در پاره‌ای موارد حتی معنی و مفهوم تئاتر را دگرگون کرد. به‌دنبال این تحولات، طبعا مفهوم و عملکرد کارگردان نیز در این نوع تئاترها تغییر کرد. مفهوم تئاتر تصویری حاصل این دگرگونی‌هاست. افرادی مانند *رابرت ویلسون* و معاصرین او مفاهیم و روش‌هایی را به تئاتر وارد کردند که تغییری بنیادین در مفهومی که از کارگردان وجود داشت ایجاد کرد. در این بین وقتی سخن از تئاتر تصویری به معنی تئاتر تصویرگرا به میان می‌آید می‌توان از بسیاری کارگردان‌های مطرح نام برد اما رابرت ویلسون به عنوان متاخرترین کارگردان تئاتر تصویری مشخص‌ترین و استثنایی‌ترین کارگردانی است که کارش را بر متون تازه بنا می‌گذارد و به برنامه‌های از پیش تعیین شده گردن نمی‌نهد. معرفی تئاتر تصویری (تصویرگرا) می‌تواند محل مناسبی برای ورود به بحث باشد.

ویژگی‌های تئاتر تصویرگرا

همه آنچه در صحنه اتفاق می‌افتد، از بازی بازیگر گرفته تا نور و طراحی صحنه و لباس تئاتر، تصاویری را می‌آفرینند که مقصود نویسنده یا کارگردان تئاتر را نشان می‌دهد، بنابراین بجز دیالوگ و عنصر کلام، غالب عناصر صحنه تصویری هستند و این تصویر یا تصاویر با وحدت و هماهنگی و هارمونی‌ای که کارگردان در صحنه به‌وجود می‌آورد، معانی و مفاهیم موردنظر خویش را به تماشاگر منتقل می‌کند و از این رو نقش و اهمیت تصویر در تئاتر مدرن بیش از پیش اهمیت پیدا می‌کند، زیرا امروز در اغلب نمایش‌های مدرن، نقش کلام کمتر از عناصر دیگر صحنه مورد تاکید نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان معاصر قرار می‌گیرد. هر چند

هیچ‌یک از نمایش‌های مدرن از کلام، چه دیالوگ چه مونولوگ، بی‌بهره نیستند.

امروزه در تئاتر پست مدرن، تئاتر پرفرمنس، نقش و اهمیت تصویر و قدم برداشتن به سوی تئاتر تصویرگرا، نمود بیشتری یافته است. در تئاتر تصویری، گرایش شدید به هنرهای تجسمی، تئاتر را به هنری فضا محور نزدیک می‌کند که در تضاد با تئاتر روایت محور خطی است. تئاتر تصویری مانند نقاشی مدرن، بی‌زمان، انتزاعی، اغلب ایستا و دو بعدی است. بازیگران تصویری، عاری از اغراق نیز هستند و این ویژگی میراث حرکات موزون مدرن است که حرکت طبیعی را توصیه می‌کند. شاید بتوان گفت که تئاترتصویرگرا، بازنمایی بنیادین ناتورئالیسم است و از حرکات طبیعی و فردی بازیگران به عنوان نقطه آغازین خلق اثرنمایشی استفاده می‌کند. در تئاتر تصویری صدا مانند بازیگران، دارای کارکردی تندیس‌گونه است. تابلوهای مصور به موازات تابلوهای صدایی تکامل و کارکرد می‌یابند و تماشاگران، بمباران تصویری و صوتی می‌شوند. تئاتر تصویری هنری است زنده وپویا با صحنه‌پردازی، بازی و حرکت می‌خواهد تئاتر را فارغ از تحلیل زبانی و روشنفکرانه با زندگی، قرابت بیشتری ببخشد... این‌گونه تئاتری تقلید یا کنش نیست و نمی‌خواهد ترحم، ترس، شوق و رضایت تماشاگران را برانگیزد. نه داعیه ارتقای اخلاقی انسان را دارد و نه می‌خواهد جامعه را تغییر بدهد. پرداخت تصویرسازی خیلی قراردادی و پیش پا افتاده نیست، بلکه نشان‌دهنده تخیل و فردیت و جزئیات فراوانی است که با مشاهده دقیق زندگی به دست می‌آید.

تئاتر تصویری (تصویرگرا)، به لحاظ زیبایی‌شناسی، بر پایه هنرهای دیگر بنا شده و در عین حال به عملکرد جنبش‌های پیشین، نظری خلاقانه می‌افکند و همین سنت‌گرایی سنت‌شکنانه، خط تمایزی می‌کشد میان این پدیدار صحنه‌ای و سایر رویدادهای پیشروی نمایشی. برای تئاتر آوانگارد، گذشته، مواد و مصالحی است برای خلق دیالوگ. در تئاتر تصویری تابلو مهم‌ترین عنصر کمپوزیسیون است. وظیفه اصلی تابلو در تئاتر، برانگیختن تماشاگران به تحلیل زمانی و مکانی اثر نمایشی است و علاوه بر این به ایستایی زمانی یا گسترش بُعد زمان یاری می‌رساند. سکون حاکم بر تابلو، زمان را به حالت تعلیق درمی‌آورد. چشم را به روی یک تصویر، میخکوب و جریان جذب اثر توسط تماشاگران را کند می‌کند. این جریان دریافت و ادراک کُند توان تحلیلی و نقد را در تماشاگران بالا می‌برد و تعامل میان واژه و تصویر را به تعادل می‌رساند. علاوه برزمان و مکان، عنصرزبان نیز در تئاتر تصویری، ازهم گسیخته و نامنظم است. (شیرمرز. ۱۳۹۴: ص۲۳، ۲۲، ۲۱، ۱۵).

رابرت ویلسون

تئاتر نوین و تئاتر تصویرگرا شورشی فرهنگی است در برابر حاکمیت واژه و می‌توان آن را تئاتر پسا ادبی خواند. تئاتر نوین محوریت را از زبان گرفت و به تصویر داد. فعالیت‌های بی‌وقفه آنها ریشه گرفته است. *ویلسون* بازیگران را براساس معیارهای زیبایی‌شناسی حرکت انتخاب می‌کند و نه چهره یا اندام زیبا. او معتقد است بازیگران لزوما اجراکنندگان حرکات موزون نیستند و به‌طور قطع در حیطه حرکت آموزش می‌بینند تا پدیدار حرکت به ناخودآگاه‌شان منتقل شود. ویلسن با صحنه برخوردی فرمالیستی دارد... از نظر *ویلسون* حرکت باید درونی باشد. بازیگری که کمتر سخن می‌گوید گویاتر است. یکی دیگر از تکنیک‌های ***ویلسون***، ترکیب عناصر متفاوت از فرهنگ‌های مختلف در طراحی لباس است. لباس‌ها اغلب ویکتوریایی هستند یا اینکه خواص نمایشی‌اند و علاوه بر هماهنگی صحنه‌پردازی، با نوع حرکت و رفتار بازیگران ارتباط‌هارمونیک دارند و اندیشه و احساس آنها را متبادر می‌کنند.

تصاویر در تئاتر *ویلسون* از خاصیتی رویاگون برخوردارند، حتی اگر ریشه در محیط فرهنگی و تاریخی مختلفی داشته باشند. یکی دیگر از ویژگی‌های تئاتر *ویلسون* فقدان تاکیدات حسی است. بازیگران به‌ندرت احساس شان را بروز می‌دهند و صورتشان بی‌حس می‌ماند. او تئاتر خود را ساخت و سازی در فضا و زمان توصیف می‌کند. در واژه‌شناسی کارگردانی *ویلسون* فرم و محتوا یعنی معماری. او نسبت نیروهای عمودی و افقی را که در تئاتر شرق نماد زمان و فضا هستند طراحی می‌کند.

ویلسون را بزرگ‌ترین طراح نور در دوران معاصر می‌دانند. او معتقد بود مهم‌ترین شخصیت نمایش‌های او نور است. نور مهم‌ترین بخش تئاتر است. او حتی با نورپردازی، سطوح و اندازه‌های دلخواهش را بازسازی می‌کند. نور به القای حس درونی و اندیشه‌های بازیگر می‌پردازد. گویی به ناخوداگاه بازیگر نفوذ می‌کند و بی‌کلام درونش را آشکار می‌کند. در تئاتر *ویلسون* بیان بدن به شفافیت می‌رسد، پرسش‌هایی را برمی‌انگیزد که هرگز پاسخی مطلق‌گرایانه ندارند. برای او حرکات پا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. (شیرمرز، ۱۳۹۴: ۲۵۱، ۲۶۲). دیالوگ و متن در تئاتر *ویلسون* از اهمیت کمتری برخوردار است و بیشتر از موسیقی (اپرا) و آوای متفاوت و دیالوگ‌های کوتاه استفاده می‌کند. زمان در آثارش کشدار است. اجرای نمایش‌های او به یک شبانه‌روز یا یک هفته هم رسیده است. او کارگردانی است که به‌واسطه اجراهای خلاقش عناصر نوینی به هنر تئاتر افزوده است. به موازات خلاقیت‌های زیبایی‌شناختی و گرایش‌های آوانگارد در تئاتر *ویلسون*، یکی از نوآوری‌های او پذیرش و به صحنه آوردن انسان‌های حاشیه‌نشین است. تئاتر او تئاتر تصویری است و نورپردازی، طراحی صحنه، لباس، گریم، موسیقی، زمان و فضا عناصر دارای اهمیت آثارش هستند (میتر، شفتسووا، ۱۳۹۵: ۳۴۳، ۳۴۴). *ویلسون* بخشی از یک سنت شکل‌گرایانه تئاتر دیگری در امریکا است که تحت تسلط اندیشه‌های مربوط به ساختار ترکیب‌بندی تئاتر است و می‌خواهد تماشاگران را از عناصر صوری موجود در یک اجرا آگاه سازد. واژگانی نوین به‌دست، آماده است و هدفش که بر آشفتن الگوهای دید تماشاگر است به وسیله رها ساختن تئاتر نمایان گردیده، و هر گونه کوشش برای القای یک تصویر داستان‌گونه مبتنی بر یک چهارچوب خطی محض را به کنار نهاده است. تئاتر درواقع تبدیل به یک نیایش‌واره از یک تخیل و تصویرپردازی گشته است، دیگر در پی داستان‌گویی، نمایش شخصیت‌ها و یا بر زبان آوردن مسائل اجتماعی و سیاسی نیست، بلکه با تصویرکردن الگوهای دیداری سروکار دارد که می‌تواند عمیقا در ناآگاه رسوخ کند. این نوعی تئاتر انتزاعی و غیرادبی است که به درون نگاه می‌کند و سروکارش با خود و شیوه‌هایی است که مردم از طریق آنها تصویرهای ارائه شده را به صورت دیداری مشاهده و تفسیر می‌کنند. امکانات تکنیکی تئاتر، در خدمت تجزیه و تحلیل محض قرارداد (اونز، ۱۳۸۵: ۱۵۳، ۱۵۴). بی‌تردیدکارگردانی تئاتر تصویری کمی دشوار و البته دارای پیچیدگی‌های بسیار است. تصویرسازی، تفسیرتصویری هر لحظه از نمایش است (دین، ۱۳۸۳: ۲۲۱). در حقیقت درام تصویری (تصویرگرا) یعنی تئاتری که بر پایه دیالوگ اُستوار نیست، بلکه تصویریا تصاویر متحرک و ثابت اهمیت بیشتری دارند.

علی رفیعی

علی رفیعی به لحاظ فرم از تصاویر زیبا و موجز و استیلیزه پیروی می‌کند. او به عنوان کارگردان تصاویری در صحنه پدید آورد که ضمن آنکه همسو با متن و کارگردانی نمایش بود، زیبایی‌ها و جذابیت‌های بسیاری با خود به همراه داشت، زیرا او همواره از طراحی فضا یاد

می‌کند و معتقد است آنچه در یک اثر تئاتری وجود دارد، فضایی است که بازیگر و کارگردان به‌وجود می‌آورند و هر آنچه به عنوان آکسسوار در صحنه از آن استفاده می‌شود، در جهت به‌وجود آوردن «فضای نمایشی» است. در میان تئاترهای این کارگردان که تقریبا همگی بر پایه دیالوگ هم استوارند، تصاویر متعدد با بهره‌گیری از تکنیک‌های سینمایی و فیلمبرداری دیده می‌شود همچون اسلوموشن که جذابیت‌های بسیاری برای تماشاگر پدید می‌آورد، چنانکه گویی تماشاگر با اثری سینمایی روبه‌روست و صحنه نیز همچون قاب سینما در مقابل دیدگانش، با حرکات بازیگران و طراحی نور، نمود می‌یابد. رفیعی برای به‌وجودآوردن حس زیبایی‌شناسی صحنه‌ی تئاترهای خود، از حداقل وسائل صحنه استفاده می‌کند، درواقع به کمک نور و رنگ متناسب و با هماهنگی‌ای که میان آنها با کل عناصر صحنه پدید می‌آورد، معانی اثر خود را گاه به ایجاز تمام به تماشاگر نشان می‌دهد.

آنچه به عنوان مهم‌ترین عنصر در آثار *علی رفیعی* به چشم می‌خورد و شاید وی را با این عنوان حتی بیشتر و فراتر از کارگردانی بشناسند، طراحی‌های صحنه وی است؛ چون خود او طراحی آثارش را انجام می‌دهد عملا یکی از عناصر پر قدرت کارگردانی در آثار او نیز می‌تواند باشد. اگر بپذیریم تابلو مهم‌ترین عنصر در کمپوزیسیون تئاتر تصویری است، باید بگوییم تقریبا هر صحنه از آثار *علی رفیعی* دارای تابلویی متفاوت به لحاظ بصری است که کمپوزیسیونی متفاوت می‌سازد. طراحی صحنه آثار رفیعی نه تنها زیبایی بصری در طراحی صحنه را مدنظر قرارداده بلکه زیبایی‌شناسی خاصی را هم در بیان تصویری اثر مورد توجه قرار داده است. مثلا در بیان نمادین، یک عنصر مانند یک مبل یا یک دیوار را چنان بزرگ‌تر از حد معمول در نظر گرفته است که شخصیتش در آن مبل یا در کنار آن دیوار، حقیر و یا به شکل اغراق شده‌ی نمادینی کوچک به‌نظر بیاید. او مانند بسیاری از کارگردان‌های تئاتر تصویری در طراحی صحنه تنها زیبایی ظاهری را در نظر ندارد بلکه دست به نمادپردازی می‌زند تا بتواند ارتباط موثری با مخاطب برقرار کند.

رنگ‌ها در آثار *علی رفیعی* چه در لباس چه در طراحی صحنه و حتی نور، بخشی از طراحی کارگردانی تصویری به حساب می‌آید ولی دیگر تنها ابزاری برای تصویر نمایی وتصویرپردازی نیست بلکه رنگ‌ها نیزشکلی نمادین می‌یابند. مثلا در صحنه‌ی عزاداری بر مرگ در نمایش **خانه برناردا آلبا** پوشش سیاه در لباس همگان جلوی تصویری بزرگ که به مانند دیوارنگاره‌ای بر دیوار عقب و پشت صحنه خودنمایی می‌کند درصدد القای فضای نمادین مرگ و البته پلیدی در این مرگ است انگار سرود مرگ در صحنه جاری است. طراحی صحنه آثار *علی رفیعی* مبنی بر این است که طرح‌صحنه فضاسازی کند و اتمسفر کلی اثر را بسازد، به‌طور مثال همان‌طور که گفتیم تصویر زنی ناشناخته بر دیوار پشت صحنه نقش بسته است و انگار بر تمام صحنه و اتفاقات آن سیطره دارد ویا لوستری از سقف آویزان است که تنها وظیفه اتمسفر و فضاسازی را به عهده دارد و در قالبی نمادین فضای دوره قاجار در مکانی سلطنتی مانند قصر را تداعی می‌کند. این ترکیب‌بندی‌ها در طراحی صحنه می‌بایست یاری رسان فرم و حرکت تصویری باشد، حال آنکه این فرم یا حرکت می‌تواند در حرکت بازیگر یا ریتم و یا حتی داستان باشد. طراحی صحنه قرار است الگوسازی کند و طرحی نو برای تاثیر بر مخاطب دراندازد؛ البته همه چیز تئاتر تصویری همان تاثیر بر مخاطب است. ترکیب‌های تصویری در آثار رفیعی، حتی اگر نشانه‌ها و نمادهایش توسط مخاطب عام تئاتر کشف نشود به لحاظ بصری چیزی برای دیده شدن دارد. او اعتقاد دارد تئاتر برای دیدن است و بعد شنیدن. بنابراین علی رفیعی معتقد است اگر نمایشی روی صحنه می‌آورید که قرار است همان متن

را پیش روی تماشاگر قرار دهد بهتر است اصلا به صحنه نیاید؛ تماشاگر وقتی می‌خواهد سالن تئاتر را ترک کند یک جمله از نمایش را در ذهن ندارد، ولی تا چندین سال از تصاویر صحنه یاد می‌کند. نور در آثار رفیعی مانند آثار *ویلسون* تقریبا خاصیتی جادویی دارد به این معنی که هر جا را بخواهد روشن می‌کند تا به حذف جزییات زاید دست بزند. اشیا گاهی در نورپردازی آثارش تغییر ماهوی می‌دهند، مثلا یک اتاقک یا چهارچوب بسته تبدیل به زندانی برای یرما می‌شود.

بازیگری در آثار رفیعی تقریبا در بیشتر موارد در ارائه حرکات بدنی بدون اغراق است. البته در مواردی هم این اغراق و درشت نمایی در نشان دادن حالتی و یا احساسی توسط بازیگران دیده می‌شود. شاید این مسئله با آنچه که پیشتر در رابطه با تئاتر تصویری در آثار بزرگ جهان دیده‌ایم منافات داشته باشد اما به‌نظر می‌رسد در روند اجرای یک اثر تصویری خدشه‌ای وارد نمی‌کند. حرکات بازیگران براساس منطق حرکت طبیعی بدن استوار است، مثلا وقتی کسی چیزی را دوست دارد (مانند عروسکی کوچک) آن را در آغوش می‌فشارد و یا برای رهایی کسی سرش را به بالا می‌گیرد و می‌خواهد به آسمان برود. *علی رفیعی* با دیدن تئاترهای روز، مجذوب تصویر شده است، مجذوب تئاتری که مبتنی بر تصویر باشد. خیلی زود به این اعتقاد رسیده است که تئاتر برای دیدن است نه شنیدن و اگر کلام نتواند ما به ازای تصویری خودش را روی صحنه پیدا کند، آن کلام بهتر است تبدیل به خطابه و نطق و مقاله و کتاب شود تا اینکه بخواهد روی پرده سینما برود یا بر صحنه تئاتر اجرا شود.

مولفه‌های تئاتر تصویری (تصویرگرا):

طراحی صحنه:

در تئاتر تصویری تابلو مهم‌ترین عنصر کمپوزیسیون است. درواقع تابلو، عنصر اصلی هنرمندان پیشروی قرن بیستم مانند *استاین*، برشت، *گدار*، *گلس* و دیگران بوده و در آثار، *ویلسون* هم بارز است. وظیفه اصلی تابلو در تئاتر، برانگیختن تماشاگران به تحلیل زمانی و مکانی اثر نمایشی است و علاوه بر این به ایستایی زمانی یا گسترش بُعد زمان یاری می‌رساند. سکون حاکم بر تابلو، زمان را به حالت تعلیق درمی‌آورد... دکور یعنی القای ایده‌ها وعقاید هنرمند به بیننده. دکور مکمل سایر اجزای فضای‌سازی یا همان عناصر فضاسازی است که با هماهنگی دیگر اجزای نمایش، به شاکله و روند اجرای نمایش معنا می‌بخشد. اگر به تم نمایش مرتبط باشد زیباتر و معنادارتر می‌شود و به ارکان و اجزای خود نشانه‌ای می‌دهد. هدف دکور، خلق الگو و طرحی است که بر مخاطب تاثیر موردنظر را بگذارد (نوری، ۱۳۹۳: ۹).

فضاسازی برای یک نمایش با در نظر گرفتن نوع دراماتیک و خصوصیات آن و تبدیل فضای غیرمرئی متن نمایش به شکل مرئی را طراحی صحنه در تئاتر تصویری می‌نامیم و بالطبع ارائه تصویر در تئاتر، بسیار به طراحی صحنه ارتباط خواهد داشت. پس طراحی صحنه در نمایش‌های تصویری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار خواهد بود. صحنه تئاتر جزء جنبه‌های بصری و دیداری اجرا محسوب می‌شود که ممکن است باز یا بسته باشد. فضاهای باز مخصوص تئاترهای محیطی، خیابانی و میدانی است و فضاهای بسته، بیشتربرای تئاترهای سنتی کاربرد دارد (نلمز، ۱۳۹۴: ۲۰۳).

مردم تابلوهای نقاشی و مجسمه‌ها را تنها با چشم مورد قضاوت قرار می‌دهند، اما در طراحی صحنه، اگر طراحی صحنه در قالب یک نقاشی زیبا ارائه شود، ممکن است بسیار جذاب جلوه کند، ولی پلان این طرح نشان می‌دهد که طراح در اجرایی واقعی، دارای فضایی

بسیار بسته و محدود است. بنابراین نباید هرگز فریفته زیبایی ظاهری یک طرح شد. در طراحی صحنه، زیبایی به تنهایی ملاک نیست. اصولا گاهی اوقات زیبایی و فریبندگی بیش از حد طراحی صحنه می‌تواند نمایش را تباه کند (نلمز، ۱۳۹۴: ۱۳، ۱۷).

طراحی صحنه در یک نمایش بایستی یاری‌رسان فرم‌ها و حرکت تصویری باشد و با طراحی و ایجاد اتمسفر و فضای مناسب شخصیت‌های نمایش خود را مطرح کند و تم نمایشنامه را به وسیله معانی سمبولیک فرم و رنگ پیش برد. دکور نمادگرایانه که به فضایی برای بازی و رویا تبدیل شده است برداشت تازه‌ای از رنگ ارائه می‌دهد. اگر رنگ تا آن وقت صرفا ابزار تصویر نمایی بود، زین پس عملکردی نمادین می‌یابد و متوجه تاثیر رنگ بر حساسیت تماشاگر می‌شویم. دنی بابله با توصیف دکورهای پلئاس و ملینراد در اجرای ۱۸۹۳ متذکر می‌شود که«تمامی ارزش این دکورها به سبب هماهنگی رنگ‌مایه‌های مه‌آلود آن است که بازتاب رمز و راز و اندوهی است که نمایش می‌پراکند» (نلمز، ۱۳۹۴: ۱۶۰).

طراحی لباس:

طراحی لباس تئاتر و سینما یکی از مهم‌ترین ارکان برای اجرای یک نمایش حرفه‌ای است. اولین چیزی که مخاطب با آن مواجه می‌شود، ظاهر بازیگر است. لباس به عنوان رسانه در همان نگاه اول اطلاعاتی در مورد موقعیت، هویت، وضعیت اقتصادی، طبقه اجتماعی، فرهنگی و... شخصیت نمایشی به مخاطب منتقل می‌کند. طراحی لباس شامل اکساسوار و کفش و زیورآلات می‌شود و منظور از اکساسوار، وسایلی است که به طراحی لباس و صحنه کمک می‌کند. این وسایل می‌تواند جزئی از پوشاک باشد مثل کلاه، عصا، عینک، کیف و یا می‌تواند شامل وسایل صحنه مثل میز، پرده و وسایل زینتی باشد. هنر طراحی لباس در طول تاریخ در دامان برخی از سبک‌های رایج زمان خود رشد کرده است و موجب پیدایش سبک‌های جدید شده است. یک تابلوی نقاشی، مجسمه یا صحنه‌ای از یک نمایش از لحاظ خصوصیات بصری ممکن است با هم تفاوت‌های اساسی داشته باشند. چنین شرایطی بدن انسان را به مثابه بوم و یا وسیله‌ای برای نشان دادن مفاهیم درونی و ذهنیات خود می‌داند. بنابراین، هدف اصلی او از خلق یک لباس، پوشش بدن انسان نیست، بلکه با بهره‌گیری از مواد و ابزار پوشیدنی و غیرپوشیدنی مثل شیشه، پارچه، کاغذ، چوب، چینی و... احساسات و اندیشه‌های درونی خود را نمایش می‌دهد و اندام انسان همچون وسیله‌ای برای انتقال اندیشه او عمل می‌کند.

طراحی لباس *رابرت ویلسون* تقریبا تمامی مولفه‌های تئاتر تصویری را به همراه دارد. زیبایی‌شناسی ***ویلسون*** در حیطه طراحی لباس، طی چند دهه فعالیت مستمر، تغییر یافته است. او به طراحی لباس به سبک ویکتوریایی علاقه‌مند بود. لباس در آثار او موجب عینیت معنایی نقش می‌شود، مانند لباس سرخ مرئی در نمایش «*ویژک*» که نماد تمایلات جنسی بود و لباس سفید دختر جوان در نمایش «*شکارچی سیاه‌پوش*» که نماد پاکی در نظر گرفته شده بود. بی‌شک طراحی لباس در تئاتر ویلسون، بازیگری است که در فضاسازی، خلق ساختار و محتوای تاریخی و اجتماعی موثر است. در آثار او طراحی لباس و طراحی صحنه مکمل هم هستند. وی در طراحی لباس اپرا معمولاً از پارچه‌های براق و رنگ‌های روشن استفاده می‌کند تا انعکاس نور را برای تصویرسازی داشته باشد... (شیرمرز، ۱۳۹۴: ۲۶۳، ۲۶۱). یکی دیگر از تکنیک‌های مورد علاقه ویلسون ترکیب عناصر متفاوت از فرهنگ‌های مختلف در طراحی لباس است (همان). طراحی لباس از آنجا که به خلق فضا، موقعیت و نشانه‌شناسی تئاتر تصویری کمک شایانی می‌کند می‌تواند از مهم‌ترین ارکان تئاتر تصویری قلمداد شود.

طراحی نور:

نور عنصر مهم و حیاتی است و بدون نور ما هیچ فضایی برای خلق اثر نداریم. درواقع این نور است که منشا تمام چیزها می‌شود. در مورد نور و رنگ، نظریه‌پردازی و تجربه‌ای نمادگرایانه صورت می‌گیرد که در طول قرن بیستم دوام می‌یابد، می‌توان همین را در مورد مصالح نیز گفت که حضور آن در صحنه به همان اندازه قوی است همان‌طور که کاربرد شیء واقعی در کار ناتورئالیست‌ها نشان داده بود (روبین، ۱۳۹۶: ۴۴).

نور یکی از عوامل موثر در تکوین جایگاه کارگردان و نیز اولین عنصری است که فضاسازی را دستخوش تغییرات شکلی و معنایی متفاوتی کرد. در این حوزه *گوردن کریگ* و *آدلف آپیا* برای ارائه روش‌هایی در استفاده موثر در نورپردازی برای تبدیل فضای ذهنی نمایشنامه‌نویس به فضای عینی نقش مهمی داشتند. استفاده کارگردان از روش‌ها و منابع مختلف نورپردازی امکان ساختن فضایی اجرایی را به‌وجود می‌آورد که علاوه بر تصویرکردن نمایشنامه، مجالی برای تحلیل‌های فراتراز متن را نیز می‌دهد. اهمیت نورپردازی مانند رنگ، برحسب سبک کارگردان‌ها متفاوت است. بروک از نور تخت و یکنواخت و سفید در اجراهایش استفاده می‌کند واز هر گونه نورپردازی زاویه دار و موضعی پرهیز می‌کند چرا که جاذبه واقعی برای او تنها در لحظه ساده و صمیمی نمایشگران با تماشاگران است، اما *ویلسون* و *فورمن* در تقابل با *بروک* در زمینه نورپردازی قرار دارند و نورپردازی در آثارشان جنبه محوری دارد. پیشرفت تکنولوژی به آنها امکان می‌دهد تا لحظه‌های بدیعی توسط نور در صحنه خلق کنند و از نور در جهت بیان احساسات و توصیف اندیشه‌های خود بهره برند (ابرار پایدار، ۱۳۹۱: ۱۸).

در تئاتر *ویلسون* نور، خاصیتی جادویی و رمزآلود دارد، بنابراین اصرار دارد تا منابع نوری، از نگاه مخاطبان مخفی بماند. او معتقد است بدون نور فضا وجود ندارد و بدون فضا تئاتر وجود ندارد. *ویلسون* می‌گوید: «نور مهم‌ترین بخش یک نمایش است. از ابتدا، نور همواره برای من اهمیت داشته است، اینکه نور چگونه اشیا را نشان می‌دهد، اشیا چگونه با تغییر نور تغییر می‌کنند، چگونه نور فضا می‌سازد، چگونه با تغییر نور فضا عوض می‌شود؛ من به وسیله نور صحنه را رنگ‌آمیزی می‌کنم، می‌سازم و خلق می‌کنم. او در امر نورپردازی تا جایی پیش رفته که آن را جایگزین نمایشگر می‌کند. حساسیت و تاکید *ویلسون* بر عنصر نور تا حدی است که برای هر چیزی در روی صحنه، نوری کاملا مستقل در نظر می‌گیرد و نیز هر بازیگری از یک نورپردازی مستقل در صحنه برخوردار است. او حتی لباس بازیگرانش را در نمایش نورپردازی و درخشان کرد. ولی در زمینه رنگ و نور، بیشتر به رنگ‌های خاکستری و سفید تمایل دارد (شیرمرز، ۱۳۹۴: ۳۲۳).

طراحی گریم:

گریم را می‌توانیم عنصری بسیار ظریف توصیف کنیم که بر مبنای نقاشی و پیکرسازی بنا شده است. گریمورها با دو هدف چهره بازیگر را گریم می‌کنند. هدف اول: با زدن فون بر چهره یا رنگ زمینه، رنگ طبیعی به چهره می‌بخشند و با عمل سایه روشن ایجاد حجم می‌کنند. چشم‌ها و ابروان را از هم باز می‌کنند تا حالات چهره و چشم‌ها یا میمیک بازیگر به تماشاگر القا شود. هدف دوم شخصیت بخشیدن بر چهره بازیگر است که گریمور در این هدف گاهی پنجاه درصد به کار او کمک می‌کند.

اگر نمایش *کابوکی* و حتی تئاتر *نو* ژاپن را هم در زمره نمایش‌های تصویری قلمداد کنیم (هنری که بر *ویلسون* بسیار تاثیر داشت) (شیرمرز، ۱۳۹۴: ۲۸۸)، گریم در آنها نیز قابل بررسی

است مثلا در تئاتر نوی ژاپن شخصیت‌ها را موجودات ماورالطبیعه و زمینی تشکیل می‌دهند. رنگ و خطوط خاص هر گریم بیانگر شخصیتی است. چهره سفید با خطوط رنگ قرمز با موی سیاه بلند خاص شخصیت قهرمان، چهره بنفش کم رنگ با خطوط بنفش پر رنگ یا زرشکی و یا ریشی انبوه و موی کوتاه سفید خاص شخصیت منفی و... در سوررئالیسم هدفی عمیق‌تر از نمایش واقعیات زندگی یا ارائه احساسات و تمایلات درونی آدمی وجود دارد و سعی می‌شود واقعیاتی فراتر از زندگی روشن گردد، از این رو با رویاهایی عجیب و غریب سروکار دارد. گریم این سبک بیشتر شبیه ماسک است و استفاده از کلاه گیس و ریش و سبیل‌های رنگی و گریم‌های عجیب و غریب متداول است. این سبک برای طراحی گریم زمینه بسیار وسیعی دارد و در خاص بودن و تصویری بودن تئاتر بسیار موثر است.

بازیگری:

شاید یکی از غیرقابل حذف‌ترین عناصر تئاتر بازیگر باشد. از این منظر بازیگری در تئاتر تصویری، اهمیت ویژه‌ای دارد که به اختصار به آن می‌پردازیم. در عرصه نمایش و تئاتر «بازیگر، عالی‌ترین نمونه‌ی شمایلی است: انسانی که به نشانه‌ی یک انسان دیگر تبدیل شده است». عنصر اصلی نمایش و تئاتر، بازیگر است، چرا که بدون بازیگر نمایش و تئاتری وجود نخواهد داشت. بازیگری چندین نظام نشانه‌ای را دربرمی‌گیرد. این نظام‌های نشانه‌ای را می‌توان دو دسته دانست: از یک سو آنهایی که از فنون بیانی استوار بر کاربرد بدن بازیگر ناشی می‌شود: کاربرد صدا برای دگرگونی لحن متن، حالت بیانی چهره، اداها و اشاره‌ها (نظام نشانه‌های حرکت) و گرد آمدن و پراکندن در مکان (نظام نشانه‌های حفظ فاصله)و از سوی دیگر آنهایی که بازیگر روی بدنش حمل می‌کند. بازیگر باید از نظر گفتار، بیان کلمات و جمله‌ها و حرکات بدن نسبت به دیگران متفاوت باشد. میر *هولد* از بازیگرانش می‌خواست که ژست و گفتاری همچون ترنم یک موسیقی دلنواز و بدنی همچون موم داشته باشند تا انجام حرکات و بیان دیالوگ‌ها برایشان سخت و یا عجیب نباشد. حرکات بدن و همه مواردی که می‌بایست توسط بازیگر رعایت شود بسیار مهم است. مثلا میرهو*لد* در بیومکانیک، حرکات و پیچ و خم‌های بدن بازیگر را چون نشانه‌هایی از احساس و هیجان تعریف کرد. بازیگر می‌بایست بدن را تابع ضرباهنگ‌های قراردادی کند و از الگوی آنها پیروی نماید. اما در روش بیومکا*نیک* آنچه از اهمیت والا و بسزایی برخوردار است و در الویت قرار می‌گیرد، نه کلام و دیالوگ، بلکه بیان احساسات، حالات و افکار از طریق ژست و تصویرسازی‌های بدنی بازیگر است.

رابرت ویلسون بازیگران را براساس معیارهای زیبایی‌شناسی حرکت انتخاب می‌کند و نه چهره یا اندام زیبا. او می‌گوید:

«بازیگران من لزوماً اجراکنندگان حرکات موزون نیستند و به‌طور قطع در حیطه حرکت، آموزش می‌بینند تا پدیدار حرکت به ناخودآگاه‌شان منتقل شود. من با صحنه برخوردی فرمالیستی دارم، نیازی به تحلیل فکر ندارم، همه چیز خود به خود شکل می‌گیرد» (شیرمرز، ۱۳۹۴: ۲۵۲).

بازیگری تصویری عاری از اغراق نیز هست و این ویژگی میراث حرکات موزون مدرن است که حرکت‌های طبیعی را توصیه می‌کند. شاید بتوان گفت تئاتر تصویری، بازنمایی ناتورئالیسم است و حرکت‌های طبیعی و فردی می‌دهد و در عین حال، با توجه به جزییات موقعیت و زمان، گونه‌ای از حرکت کُند و شیوه‌مند را به آنها تحمیل می‌کند. شاید به همین دلیل

در تئاتر تصویری «تابلو» مهم‌ترین عنصر کمپوزیسیون است (شیرمرز، ۱۳۹۴:۲۰). همان‌طور که می‌دانیم بازیگری در تئاتر تصویری دارای ویژگی‌های خاص خودش است مثلا حرکات بدن و نشانه‌شناسی در فرم‌ها وحرکات بازیگران، استفاده بیشتر از بدن، پانتومیم یا رقص و حتی حذف دیالوگ در نمایش بیشتر به چشم می‌خورد. با توجه به نظریات *ویلسون* ومولفه‌های تئاتر تصویرگرا به بررسی این مولفه‌ها درطراحی صحنه، طراحی نور، طراحی گریم، طراحی لباس، بازیگری، نمایش (**خاطرات و کابوس‌های یک جامه دار از زندگی و مرگ میرزا تقی خان فراهانی)** از *علی رفیعی* می‌پردازیم که در سال ۱۳۹۴ در تالار وحدت به روی صحنه رفت. نمایش همان‌گونه که از نام آن پیداست روایت جامه دار قصر ناصرالدین شاه است از روند زندگی و چگونگی مرگ *میرزا تقی خان فراهانی (امیرکبیر)*... یک اثر با فضایی ایرانی و نوشته خود وی و یک اثر از ادبیات نمایشی مطرح جهان نوشته فدریکو *گارسیا لورکا*. تصاویر این اجراها در پایان خواهد آمد.

مقایسه **خاطرات و کابوس‌های یک جامه‌دار از زندگی و مرگ میرزا تقی‌خان فراهانی** با نظریات ***ویلسون***
تالار وحدت۱۳۹۴

عنصر	***رابرت ویلسون***	***علی رفیعی***	نتیجه‌گیری
طراحی صحنه	۱ـ ایجاد کمپوزیسیون ۲ـ زیبایی بصری ۳ـ فضاسازی بصری ۴ـ نمادگرایی ۵ـ گرایش شدید به هنرهای تجسمی	۱ـ کمپوزیسیون با قدرت زیاد ایجاد و رعایت شده ۲ـ تصاویر به لحاظ بصری بسیار زیباست ۳ـ فضاسازی با آویزان کردن لوستر و... انجام گرفته است ۴ـ نماد و نشانه‌های متفاوتی دیده می‌شود. ۵ـ در تمامی اجزای صحنه گرایش به هنرهای تجسمی از جمله نقاشی و مجسمه‌سازی و... به چشم می‌خورد.	در نمایش با قرار گرفتن چند سطح از جلوی صحنه تا انتهای آن، همچنین ایجاد پستی و بلندی و حتی خلق فضاهای منفی، کمپوزیسیون به خوبی رعایت شده است. از جلو تا نیمه صحنه تقریبا کف صحنه را آب با عمق بسیار کم فراگرفته است. در میانه صحنه تخت شاه مانند یک کاناپه بسیار بزرگ است که شاه در آن حقیر و کوچک دیده می‌شود و به شکل نمادین و با ارائه این تصویر تلویحا اشاره می‌کند که این تخت برای این شاه بزرگ است. در بعضی از صحنه‌ها او و ملازمانش را با پارچه تور سفید می‌پوشاند تا بشکل نمادین او را در رویا فرو ببرد. انعکاس تصویر شخصیت‌ها در آب، تصاویر بدیع و چشم‌نوازی ایجاد می‌کند... در طراحی صحنه این نمایش تمامی مولفه‌های تئاتر تصویری که به تفکیک گفته شد، رعایت شده است.

عنصر	*رابرت ویلسون*	*علی رفیعی*	نتیجه‌گیری
طراحی نور	۱ـ نورهای پس زمینه ۲ـ بیان احساسات با نور ۳ـ فضاسازی ۴ـ خاصیت جادویی نور	**۱ـ در پس زمینه بر دیوار انتها همیشه نوری آبی تابیده شده است** **۲ـ نورها با رنگ‌های متفاوت، خشم، حسرت، حسادت و حتی مرگ را القا می‌کنند.** **۳-فضای مه آلود و کم نور، حمام با نورهای خوفناک در اثر دیده می‌شود.** **۴ـ نور با تابیدن در آب یا بر روی فضای پشت عناصر صحنه این خاصیت را داراست.**	در انتهای صحنه نوری آبی بر دیوار تابانده شده است که گاهی از بین می‌رود تا امید را ناامید کند. در صحنه مرگ نورهایی از پشت تابانده می‌شود که نورهای فضاساز هستند و خاصیت جادویی نور را به همراه دارند. این خاصیت جادویی با تابیدن نور بر آب قوت می‌یابد.

عنصر	*رابرت ویلسون*	*علی رفیعی*	نتیجه‌گیری
طراحی گریم	۱ـ برمبنای نقاشی و پیکره‌سازی ۲ـ برداشت از نمایش شرق ۳ـ استفاده از کلاه گیس و موهای طراحی شده	۱ـ شاید نشود مصداق دقیقی یافت ۲ـ در نمایش خطوط عمیق و پر رنگ در جهره‌ها وجود دارد ۳ـ از کلاه‌گیس‌های رنگی استفاده شده است	شاید نتوانیم دقیق بگوییم از عنصر نقاشی چهره استفاده نشده زیرا که مثلا در چهره خود میرزا تقی فراهانی خطوط پر رنگ، سایه‌های تند و رنگ‌های پر کنتراست دیده می‌شود، پس عملا از نقاشی استفاده شده و سایه روشن‌هایی ایجاد شده است. در نقش ناصرالدین شاه و زن‌های نمایش الزاما از کلاه گیس و بعضی مواقع کلاه گیس‌های رنگی استفاده شده است.

عنصر	*رابرت ویلسون*	*علی رفیعی*	نتیجه‌گیری
طراحی لباس	۱ـ ایجاد هویت فردی ۲ـ نمادگرایی در شکل لباس ۳ـ نمادگرایی در رنگ لباس	۱ـ لباس‌ها برای اشخاص هویت خاص و فردی ایجاد می‌کنند. ۲ـ لباس‌ها حتی در بلندی و کوتاهی نمادین هستند. ۳ـ وجه نمادین رنگ‌ها در رنگ لباس‌ها رعایت شده است	در تئاتر تصویری لباس به شخصیت بعد دیگری می‌دهد که شاید با زبان نشود گفت. لباس محمد تقی فراهانی بلند و کمتر زرنگاری شده با طرحی از بته جقه، قهوه‌ای رنگ و بسیار مرتب شده است و البته ایرانی می‌نماید. اما در لباس شاه این فرنگ‌زدگی با لباس کوتاه قرمز رنگ و شلوار آبی کم رنگ و یراق آلات و درجه‌ها و از همه مهم‌تر شمشیر، نوعی خشونت پنهان در حماقت و بازیچه دست فرنگ بودن را می‌شود دید. در لباس قاتلان سیاه پوش با سرپوش سرخ نیز همین نمادگرایی در لباس را می‌بینیم. زنان شاه هم همگی لباس‌های فرنگی و خارج از زیبایی‌شناسی لباس ایرانی به تن دارند که باز هم تاکیدی نمادین بر عدم اصالت و الینه شدن اطرافیان شاه است.

عنصر	*رابرت ویلسون*	*علی رفیعی*	نتیجه‌گیری
بازیگری	۱ـ پرهیز از اغراق ۲ـ بازی با لحن ۳ـ تحرک کم در جابه‌جایی ۴ـ استفاده از نمایش شرق ۵ـ ژست و ارائه تصویر با بدن	**۱ـ نمی‌شود گفت اغراق وجود ندارد** **۲ـ بازی با لحن را تقریبا در تمام کاراکترها می‌توان یافت** **۳ـ تقریبا بجز شخصیت شاه دیگر شخصیت‌ها به آرامی و کم حرکتی جابه‌جا می‌شوند.** **۴ـ در قرارگیری اندام بازیگران و ساخت تصویر با بدن عناصر تئاتر ژاپن و یا کاتاکالی هند را می‌شود دید.** **۵ـ قابل رویت است تقریبا در تمام شخصیت‌ها**	در لحظاتی، بازی شخصیت‌ها و ژست‌های رفتاری آنها شبیه شخصیت‌های نمایش‌های کابوکی یا کاتاکالی می‌شود، لحظه‌ای می‌روند و لحظه‌ای در آن ژست می‌مانند. بدن بازیگران در هر لحظه تصویری جدید می‌سازد.

پیش از نتیجه‌گیری لازم است فهرست مشخصات تئاترتصویرگرا از منظر *ویلسون* را به‌صورت موجز و مجزا عنوان کنیم:

۱ـ رویا گون ساختن فضای نمایش
۲ـ دوری از دیالوگ و کمتر سخن گفتن بازیگر
۳ـ ایجاد حرکت در ناخودآگاه بازیگر
۴ـ فقدان تاثیرات حسی برصورت بازیگر
۵ـ نزدیکی و برداشت از تئاتر شرق
۶ـ ساخت و ساز فضا و زمان
۷ـ فرم و محتوا به مانند معماری
۸ـ اهمیت به جایگاه نور و طراحی
۹ـ شفافیت در بیان بدنی
۱۰ـ استفاده از موسیقی حجیم و اپرا
۱۱ـ برآشفتن الگوی دید
۱۲ـ عدم داستانگویی و پرهیز از نمایش شخصیت
۱۳ـ عدم ورود به مسائل اجتماعی
۱۴ـ استفاده از امکانات تکنیکی صحنه
۱۵ـ تصویرگرایی در ارائه میزانسن

با اشاره به این موارد می‌شود دریافت که *علی رفیعی* به خلاف *ویلسون* و به فراخور جایگاه اجتماعی و سیاسی جامعه خودش در برخی موارد مانند *ویلسون* عمل نمی‌کند. او به مسائل اجتماعی وارد می‌شود و اثرش ادبیات را با واج آرایی و تمثیل بسیار در خود دارد. عاری از اغراق نیست و گاهی بازیگران از صورت و حس خود به شکلی اغراق شده استفاده می‌کنند. خیلی به تئاتر شرق نزدیک نیست و عملا نمی‌توان مصداقی برای آن یافت.

نتیجه‌گیری

پس از شناخت و معرفی مولفه‌های تئاتر تصویرگرا براساس نظریات *رابرت ویلسون* و بررسی نمایش (**خاطرات و کابوس‌های**...) از نمایش‌های اجرا شده *علی رفیعی*، شاخصه‌ی قابل اهمیت در عناصر مختلف تشکیل‌دهنده تئاترتصویری قابل شناسایی است. این شاخصه‌ها در ۵ جدول و با توجه به عناصر مختلف یک اجرای نمایشی به‌طور مجزا بسط و توضیح داده شده است. برای پاسخ به این پرسش که اندیشه‌های *رابرت ویلسون* را چگونه می‌شود در آثار *علی رفیعی* یافت؟ از منظر نگارنده، *علی رفیعی* با توجه به نظریات و آثار *ویلسون* کاملا به تئاتر تصویرگرا نزدیک است و شاخصه‌های موردنظر *ویلسون* در آثارش رعایت می‌شود. این نگرش و قرابت اندیشه‌های *ویلسون* در عناصر قابل دیدن آثار *علی رفیعی* او را به عنوان کارگردان تئاتر تصویرگرا معرفی می‌کند. البته نمادپردازی و نگاه نمادین در آثار وی و اجراهایش، نشانه‌های نمادین ایرانی را بیشتر دارد که با رنگ و ترکیب‌بندی و... آراسته شده است. در میان عناصر شناخته شده در نظریات و آثار *ویلسون* به عنوان مولفه‌های تئاتر تصویرگرا، طراحی صحنه و لباس در آثار *علی رفیعی* با ایجاد کمپوزیسیون؛زیبایی بصری، نمادگرایی، بیان احساسات، گرایش به هنرهای تجسمی و... بیش از دیگر عناصر به شاخصه‌های تئاتر *ویلسونی* نزدیک است، در عناصر دیگر مانند بازیگری، طراحی گریم و نور هم قابل تطابق با شاخصه‌های تئاتر تصویری *رابرت ویلسون* است اما *علی رفیعی* در نمایشش جلوی صحنه یک سکودارد که وجه نمادین قبر، تابوت، سکوی مرده‌شورخانه و حتی سکوی حمام را تداعی می‌کند که ***امیرکبیر*** در آن به قتل رسید. گرایش داستان نمایش به یک شخصیت معروف سیاسی در تاریخ ایران (*امیرکبیر*) با نظریات ***ویلسون*** که به مسائل اجتماعی نمی‌پردازد تطابق ندارد. همچنین در لحظاتی از نمایش می‌توان اغراق را دید. شخصیت شاه مدام از روی میز و حتی در صحنه‌هایی بر روی کاناپه بزرگ انتهای صحنه بالا و پایین می‌پرد که البته جزیی از شخصیت بازیگوش و ندانم کار شاه است. لحن‌های قاجاری در نمایش بخوبی شنیده می‌شود و حتی شخصیت *امیرکبیر* پرطنین و پر قدرت و با لحنی آمرانه سخن می‌گوید که این مورد هم با پرهیز از اغراق از منظر *ویلسون* هم‌خوانی ندارد.

نمایش خاطرات و کابوس‌ها.....

منابع

ـ اونز، جیمز روز. (۱۳۸۵) **تئاتر تجربی از استانیسلاوسکی تا بروک**، مصطفی اسلامیه، انتشارات سروش، تهران

ـ براکت، اسکار گ. (۱۳۹۶) **تاریخ تئاتر جهان**، هوشنگ آزادی ور، جلد سوم، نشر مروارید، تهران

ـ دلگادو، ماریام، هریتاج، پل. (۱۳۸۰) **کارگردان‌ها از تئاتر می‌گویند**، یدالله آقاعباسی، انتشارات نمایش، تهران

ـ دین، الکساندر. کارا، لارنس. (۱۳۸۹) **اصول کارگردانی نمایش**، محمد باقر قهرمانی، انتشارات قطره، تهران

ـ روبین، ژان ژاک. (۱۳۹۶) **تئاتر و کارگردانی**، مهشید نونهالی، انتشارات قطره، تهران

ـ شفتسووا، ماریا. (۱۳۹۲) **رابرت ویلسون: تئاتر فضا**، نورا موسوی نیا، انتشارات قطره، تهران

ـ شیرمرز، رضا. (۱۳۹۴) **با چشم‌هایم می‌اندیشم: تئاتر تصویری رابرت ویلسون**، نشره قطره، تهران

ـ میتر، شومیت. شفتشووا، ماریا. (۱۳۹۵) **پنجاه کارگردان کلیدی تئاتر**، محمد سپاهی، معصومه زمانی، نشر بیدگل، تهران

ـ نلمز، هنینگ. (۱۳۹۴) **مبانی، دکور و صحنه آرایی**، شیدا شهرامیان، محسن صانعی، انتشارات نمایش، تهران

ـ ابرار پایدار، فاطمه. (خرداد۱۳۹۱) بررسی اجمالی خاستگاه‌های تئاتر پست مدرن، شماره ۱۵۳

ـ نوری، سارا. (۱۳۹۳) بررسی هنر معاصر و جایگاه آن در طراحی صحنه تئاتر (با نگاهی به آثار دیوید هاکنی و رابرت ویلسون)، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز (گروه ارتباط تصویری)

نقش و اهمیت بداهه‌پردازی در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی با تأکید بر سیاه‌بازی

علی اصغر فهیمی‌فر
رضا عباسی (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۱۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۸/۱۹

نقش و اهمیت بداهه‌پردازی در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی با تأکید بر سیاه‌بازی

علی‌اصغر فهیمی‌فر

دکترای پژوهش هنر، دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

رضا عباسی

دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

اشکال مختلف نمایش ایرانی در طول تاریخ و به‌مرورزمان در قالب گونه‌های مختلف از دل آیین‌ها، سوگواره‌ها و مراسم شادی‌آور سربرآوردند. در این بین نقش بداهه‌پردازی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شیوه‌های اجرایی نمایش‌های شادی‌آور ایرانی بخصوص نمایش **سیاه‌بازی** غیرقابل‌انکار است. از سویی دیگر استخراج اصول و قواعد بداهه‌پردازی در اشکال مختلف نمایش‌های شادی‌آور ایرانی بر پایه روش‌ها، دستاوردها و متدهای نوین تئاتری، یکی از ضرورت‌های نمایش امروز ماست.

هدف اصلی این پژوهش مطالعه شیوه‌ها، روش‌ها و تکنیک‌های متنوع بداهه‌پردازی در فرایند تولید نمایش‌های شادی‌آور ایرانی بخصوص نمایش **سیاه‌بازی** است.

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی تدوین‌شده است و برای تکمیل اطلاعات پایه‌ای و بنیادین در این مقاله از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی استفاده گردیده است. فرضیه اصلی در این پژوهش آن است که مطالعه تکنیک‌ها و روش‌های متنوع بداهه‌پردازی در اشکال مختلف نمایش شادی‌آور ایرانی و بخصوص نمایش **سیاه‌بازی** می‌تواند موجب افزایش آگاهی، درک و شناخت «بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» از ظرفیت‌های اجرایی بداهه‌پردازی در این‌گونه از نمایش شود. همچنین تلاش می‌شود به این سؤالات پاسخ داده شود که بداهه‌پردازی به چه معناست و شیوه‌های مختلف بداهه‌پردازی نمایشی کدامند؟ و نمایش‌های شادی‌آور ایرانی چگونه و طی چه فرایندی از بداهه‌پردازی استفاده می‌کنند؟ و شیوه‌ها، روش‌ها و تکنیک‌های مختلف بداهه‌پردازی چگونه و طی چه فرایندی در نمایش **سیاه‌بازی** نمود پیدا می‌کنند؟

در نتیجه‌گیری ضمن تعریف بداهه‌پردازی و بررسی سطوح، شیوه‌ها و انواع تکنیک‌های مختلف آن و همچنین معرفی و تشریح ساختار نمایش **سیاه‌بازی**، به بررسی شیوه‌های بداهه‌پردازی در اشکال مختلف نمایش ایرانی و نمایش **سیاه‌بازی** پرداخته شده است و تصریح گردیده است که آشنایی و فراگیری تکنیک‌ها و مهارت‌هایی همچون «تجربه نمایشگران در فرایند بداهه‌پردازی»، «گسترش موقعیت‌ها در فرایند بداهه‌پردازی»، «ارتباط اجراگران و مشارکت آنها با یکدیگر در فرایند بداهه‌پردازی»، «اعتماد گروهی در فرایند بداهه‌پردازی»، «کنش کلامی در فرایند بداهه‌پردازی» و «کنش غیرکلامی در فرایند بداهه‌پردازی» می‌تواند موجب افزایش شناخت نمایشگران از ظرفیت‌های اجرایی بداهه‌پردازی در اشکال مختلف نمایش شادی‌آور ایرانی و به‌طور مشخص نمایش **سیاه‌بازی** شود.

واژگان کلیدی: بداهه‌پردازی، نمایش ایرانی، نمایش شادی‌آور، سیاه‌بازی، نمایشگران

۱ـ درآمد

نمایش شادی‌آور ایرانی به گونه‌های مختلفی از نمایش ایرانی گفته می‌شود که ریشه‌های آیینی و سنتی دارند و در طول تاریخ به انواع و اقسام مختلف از دل مراسم و آیین‌های شادی‌آور یا شادی‌خوری سربرآوردند. از مهم‌ترین گونه‌های نمایش شادی‌آور ایرانی می‌توان به **تقلیدهای زنانه**، **سایه‌ی خیال**، **کچلک بازی**، **بقال‌بازی** و در شکل تکامل‌یافته‌ی آنها **تخت‌حوضی** و **سیاه‌بازی** اشاره کرد. برخی از این‌گونه‌های نمایشی قبل از اسلام حیات داشته‌اند و بعد از اسلام باکمی تغییر به حیات خود ادامه داده‌اند. برخی دیگر پس از اسلام حیات پیدا کردند و به فراخور زمان و به دلیل مناسبات سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و تاریخی روزگار خود تغییراتی کرده‌اند تا به شکل امروزی خود رسیده‌اند.

در فرایند تولید اشکال مختلف نمایش‌های شادی‌آور ایرانی که عموماً به دلیل اجرا در مجالس شادمانی، نمایش‌هایی توأم با رقص، موسیقی و آواز بودند و بدون متن منسجم و ساختارمند اجرا می‌شدند، بداهه‌پردازی اهمیت ویژه‌ای داشته است. بداهه‌پردازی یکی از روش‌های خلق خلاقانه موقعیت و رویدادهای مختلف و متنوع است که نمایشگران در آن به بسط و گسترش یک موتیف، یک تم، یک ایده، یک موضوع و یا یک خط داستانی ساده به‌صورت از پیش تعیین نشده می‌پردازند.

در فرایند اجرای نمایش **سیاه‌بازی** به‌عنوان اصلی‌ترین بازمانده‌ی نمایش شادی‌آور ایرانی، بداهه‌پردازی نقش اساسی ایفا می‌کند. ازاین‌رو با توجه به اهمیت بداهه‌پردازی در شکل‌گیری گونه‌های مختلف نمایش شادی‌آور بخصوص نمایش **سیاه‌بازی**، مطالعه این دانش شفاهی، موروثی و سینه‌به‌سینه براساس اصول، قواعد و فنون بداهه‌پردازی ضروری به‌نظر می‌رسد. در این راستا مسئله‌ی اصلی این مقاله بررسی نقش و اهمیت بداهه‌پردازی در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی با تأکید بر **سیاه‌بازی** است و در آن ضمن تعریف و معرفی بداهه‌پردازی و معرفی و تشریح ساختار نمایش **سیاه‌بازی**، شیوه‌ها، انواع و تکنیک‌های متنوع بداهه‌پردازی در این‌گونه‌ی نمایشی را موردبررسی قرار خواهیم داد.

۲ـ پیشینه پژوهش

به‌طورکلی کتاب **نمایش در ایران** نوشته *بهرام بیضایی* در مورد تاریخ نمایش ایرانی بحث می‌کند و بخشی از این کتاب به گونه‌های مختلف نمایش‌های شادی‌آور می‌پردازد. از دیگر کتب، مقالات و پایان‌نامه‌های که به این موضوع پرداخته‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

کتاب **ریختارهای نمایش ایرانی**، *مهدی حامدسقایان*، نشر دبیرخانه دائمی جشنواره تئاتر دانشجویان کشور وابسته به معاونت جهاد دانشگاهی با همکاری موسسه نشر جهاد، ۱۳۸۷؛ کتاب **نظریه سیاه‌بازی**، *محسن سراجی*، انتشارات قطره، ۱۳۹۷؛ کتاب **نمایش روحوضی: زمینه، زمانه و عناصر خنده‌ساز**، *محمدباقر انصاری*، انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۷؛ مقاله «**درآمدی بر شیوه طنز آوری در نمایش‌های تخت‌حوضی**»، *داوود فتحعلی‌بیگی*، کتاب تئاتر دفتر اول، انتشارات جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۵؛ مقاله «**مبانی مضحکه در سیاه‌بازی و تخت‌حوضی**»، *داوود فتحعلی‌بیگی*، فصلنامه تئاتر شماره ۱۸ و ۱۹، ۱۳۷۴؛ مقاله «**چرا می‌خندیم؟ رویکردی تعاملی به طنز در تئاتر سنتی بداهه‌پردازانه ایرانی**»؛ *ویلیام او. بیمن*، ترجمه *علی حاج ملاعلی*، ۱۹۸۶.

گفتنی است که در هیچ‌یک از کتاب‌ها و مقاله‌های عنوان‌شده یک رویکرد تخصصی و روشمند در مورد چگونگی استفاده از شیوه‌ها، روش‌ها و تکنیک‌های متنوع بداهه‌پردازی در

فرایند تولید نمایش‌های شادی‌آور ایرانی بخصوص نمایش **سیاه‌بازی** دیده نمی‌شود.

۳ـ چهارچوب نظری و مبانی پژوهش

۳ـ۱ـ بداهه‌پردازی

«بداهه‌پردازی[۱]» یکی از روش‌های خلق خلاقانه موقعیت و رویدادهای مختلف و متنوع است که نمایشگران در آن به بسط و گسترش یک موتیف، یک تم، یک ایده، یک موضوع و یا یک داستان به‌صورت از پیش تعیین نشده می‌پردازند.

۳ـ۱ـ۱ـ تعریف بداهه‌پردازی

بداهه‌پردازی عبارت است از «کنش و واکنش هرلحظه و بدون برنامه‌ریزی و قصد قبلی» (لوس، ۲۰۰۱: ۸۰). فرآیندی که در آن «بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» به‌طور مداوم به «حس کردن[۲]»، «درک کردن[۳]» و «واکنش نشان دادن[۴]» (موئن، ۲۰۰۶: ۱۳۴) نسبت به محیط اطراف و پارتنرهایشان می‌پردازند. ازآنجاکه اجرای بداهه‌پردازانه در زمان «حال‌حاضر[۵]» و در مکان اجرا خلق می‌شود ارتباط بیشتری با محیط و مخاطب برقرار می‌کند.

از سویی دیگر «بداهه‌پردازی در هر هنری در روند خلق آن تعریف می‌شود، چراکه بداهه‌پردازی یکی از روش‌های خلق هنر است، حال در هنرهای زمانمند مانند تئاتر و موسیقی خلق در هنگام ارائه صورت می‌گیرد» (خشنود بختیاری، کریمی‌نیا، به نقل از حسینی و همکاران، ۱۳۹۵: ۵). هنرهایی که خلق آنها در حضور مخاطب در زمان پیش می‌روند ظرفیت بداهه‌پردازی دارند، درنتیجه مهم‌ترین عامل به‌منظور شکل‌گیری بداهه‌پردازی عامل زمان است (خوشنود بختیاری، کریمی‌نیا، به نقل از جوهری فرد، ۱۳۹۵: ۶). بنابراین می‌توان این‌گونه استنباط کرد که «بداهه‌پردازی یافتن راهی حقیقی یا واقعی برای پاسخ به هرلحظه در زمان است» (لوس، ۲۰۰۱: ۸۰). اجراهای بداهه‌پردازانه کاملاً انعطاف‌پذیرند و در هرلحظه از اجرا بسته به فضای ایجادشده، شکل و صورتی متفاوت به خود می‌گیرند.

بداهه‌پردازی عبارت است از توانایی دنبال کردن «انگیزه‌های درونی[۶]» که اغلب از طریق ترغیب فیزیکی و تحریک عواطف و احساسات و برانگیختن هیجانات درونی احساس می‌شوند و «انگیزه‌های بیرونی[۷]» که اغلب از محیط بیرون می‌آیند و به اجراگران انگیزه حرکت می‌دهند (موئن، ۲۰۰۶: ۶۱). همچنین بداهه‌پردازی را می‌توان یک عمل فی‌البداهه و بدون تصمیم‌گیری قبلی، یک کنش لحظه‌ای گذرا، یک حرکت تثبیت‌نشده یا یک دامنه واژگانی از حرکات که به یک شکل و فرم کلی تبدیل نشده است تعریف کرد (اسمیت ـ آئتاورد: ۲۰۱۰: ۳۹).

در یک عبارت کلی و براساس تعاریف نظریه‌پردازان این حوزه می‌توان گفت که «بداهه‌پردازی» عبارت است از: «کنش و واکنشی خلاقانه» و در «آن‌لحظه» و «بدون برنامه‌ریزی از پیش تعیین شده و قصد قبلی» به پارتنرها، تأثیرات محیط، تماشاگران و فضایی که محیط و مکان پیرامون «بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» را احاطه کرده است.

۳ـ۱ـ۲ـ سطوح و درجات بداهه‌پردازی

بداهه‌پردازی دارای درجات و سطوحی است که بسته به شیوه‌های مختلف اجرایی تئاتر می‌توان از آنها بهره برد. این سطوح عبارتند از:

۱ـ خلق و گسترش یک متن که براساس طرحی دقیق و از پیش شناخته‌شده صورت

می‌گیرد، مانند «**کمدیادلارته**[8]» که در آن عموماً بداهه‌پردازی براساس یک قصه و یا داستان‌های از پیش شناخته‌شده انجام می‌پذیرد.

۲ـ بداهه‌پردازی براساس یک تم یا موضوع و یا حتی یک کلمه پیشنهادشده که مبنای بازی دراماتیک قرار می‌گیرد. مانند کارهای *اگوستوبوال*[9] کارگردان مشهور برزیلی.

۳ـ بداهه‌پردازی به‌منظور خلق حرکات، ژست‌ها و کلمات که بدون هیچ‌گونه طرح و مدل قبلی صورت می‌گیرد و درواقع بر ضد و در برابر تمام قراردادها و معیارهای شناخته‌شده پیشین عمل می‌کند. مانند کارهای تجربی و آزمایشگاهی گروه *گروتوفسکی* و همچنین گروه «**لیوینگ تئاتر**[10]».

۴ـ بداهه‌پردازی به‌منظور کشف و ساخت زبانی جدید در تئاتر؛ زبانی که بیش از هر چیز تأکید بر بازیگر و بدن او به‌عنوان اصلی‌ترین عامل کار در تئاتر دارد که *آنتونن آرتو* از آن به‌عنوان «زبان بدن[11]» یاد می‌کند (خاکی، ۱۳۷۸: ۶۶).

سطوح بداهه‌پردازی به فراخور ظرفیت شیوه‌های مختلف اجرایی به سه شیوه کلی «بداهه‌پردازی براساس متن از پیش نوشته‌شده یا بداهه‌پردازی محدود[12]»، «بداهه‌پردازی براساس یک خط سیر مشخص یا بداهه‌پردازی آزاد[13]» و «بداهه‌پردازی مبتنی بر شهود آنی هنرمند یا بداهه‌پردازی خالص[14]» تقسیم می‌شود.

۳ـ۱ـ۳ـ انواع بداهه‌پردازی

«انواع بداهه‌پردازی[15]» در فرایند تولید و اجرای تئاتر عبارتند از: «بداهه‌پردازی برنامه‌ریزی‌شده[16]»؛ «بداهه‌پردازی نیمه برنامه‌ریزی‌شده[17]»؛ «بداهه‌پردازی برنامه‌ریزی‌نشده[18]».

۱ـ بداهه‌پردازی برنامه‌ریزی‌شده

در این‌گونه از بداهه‌پردازی، موقعیتی که ابتدا، میانه و پایان آن مشخص است به «بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» داده می‌شود و آنها باید پیرامون این خط داستانی مشخص و معین بداهه‌پردازی کنند. به‌عبارت‌دیگر خط کلی رویدادها مشخص است اما جزئیات موقعیت‌ها و دیالوگ‌ها با بداهه‌پردازی شکل می‌گیرد.

۲ـ بداهه‌پردازی نیمه برنامه‌ریزی‌شده

در این نوع بداهه، موقعیت تا حدودی برنامه‌ریزی‌شده است. بخشی از اطلاعات به «بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» داده می‌شود و بخشی دیگر بر عهده خود آنهاست تا کشف کنند و بسازند. به‌عبارت‌دیگر خط کلی رویدادها چندان کامل نیست و ابتدا و یا انتهای رویدادها نامشخص است و بازیگر باید با بداهه‌پردازی آن را بسازد.

۳ـ بداهه‌پردازی برنامه‌ریزی‌نشده

در این نوع بداهه‌پردازی رخداد و کنش و واکنش کلی، مشخص نمی‌شود و بداهه‌پردازی براساس یک موضوع یا تم و یا اشخاص در یک مکان، بدون هیچ اطلاعاتی، شکل می‌گیرد (جعفری، ۱۳۹۲: ۷۴ـ۷۳).

بازیگران برای در «آن‌لحظه» بودن باید از بداهه‌پردازی استفاده کنند تا خوب ببینند، خوب گوش دهند و براساس آنچه اتفاق می‌افتد لحظه‌به‌لحظه واکنش نشان دهند. استفاده از انواع بداهه‌پردازی، توانایی عکس‌العمل آنی و درلحظه «بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» را افزایش می‌دهد.

۳ـ ۲ـ نمایش سیاه‌بازی

نمایش ایرانی به دو گونه کلی نمایش‌های سوگوارها نظیر **تعزیه** و نمایش‌های شادی‌آور نظیر **تخت‌حوضی** تقسیم می‌شوند. «در حال حاضر زمانی که سخن از نمایش شادی‌محور ایرانی به میان می‌آید بی‌درنگ **تخت‌حوضی**، **روحوضی** و **سیاه‌بازی** به‌خاطر متبادر می‌شود» (صالح‌پور، ۱۳۹۰: ۱۰۳) و «از آن میان، ریختار **سیاه‌بازی** از همه مشهورتر و پر رواج‌تر بوده است» (ناظر زاده کرمانی، ۱۳۹۰: ۴۸).

تخت‌حوضی یا **روحوضی** در اصل به نمایش گروهی و خرده نمایش‌هایی گفته می‌شود که جایگاه اجرای آن بر تخته‌ای بوده که به‌وقت جشن‌ها بر حوض‌خانه مردم می‌انداختند، این مجموعه عبارت بود از نمایش‌هایی کوتاه یک یا دونفره به مدت یک ربع تا بیست دقیقه، حرکات آکروباتیک، خواندن بحرطویل، رقص و موسیقی و اجرای یک **تقلید** که درواقع نمایش اصلی بود. این نمایش ممکن بود جدی هم باشد. بعدها **تقلیدهایی** که بر گرد خدمتکاری سیه‌چرده و یک ارباب یا حاجی شکل گرفتند، از چنان محبوبیتی برخوردار شدند که عنوان **سیاه‌بازی** بدان آنها اطلاق شد (نعمت‌طاووسی، ۱۳۹۲: ۵۶ـ۵۵). ازاین‌رو **سیاه‌بازی** به‌عنوان شاخص‌ترین بازمانده از گونه‌های مختلف نمایش‌های شادی‌آور ایرانی به‌شمار می‌آید.

۳ـ ۲ـ ۱ـ داستان نمایش سیاه‌بازی

ازآنجاکه در نمایش **سیاه‌بازی** سنت نگارش متن نمایشی وجود نداشته است، برای اجرای نمایش ابتدا قصه‌ای برگرفته از وقایع پیرامون، ادبیات شفاهی و کلاسیک انتخاب می‌کردند و نمایشگران پیش از اجرای نمایش، درباره داستان یا ایده اجرا توافق می‌کردند و هرکدام با ابتکار و خلاقیت خود چیزی بدان می‌افزودند؛ ازاین‌رو اجرای نمایش با بهره‌گیری از موتیف‌های تکرارشونده و تکیه بر بداهه‌پردازی نمایشی شکل می‌گرفت. «معمولاً داستان ازاین‌قرار بوده که شخصیت حاجی یا ارباب در این نمایش دست به نیرنگ‌ها و فریب‌هایی خاصه در جهات تطمیع و جذب زنان می‌زده که این نقشه‌های شوم توسط سیاه نقش بر آب می‌شد، هرچند شخصیت سیاه به‌خاطر سادگی‌اش بیشتر اوقات دست به خرابکاری می‌زده اما درنهایت برحسب یک اتفاق، ورق به نفع او برمی‌گشته و داستان به خیروخوشی فیصله پیدا می‌کرده، چنین خط داستانی ساده‌ای نیاز به بداهه‌پردازی و ابتکار عمل درخشان این شخصیت و دیگر شخصیت‌ها داشته؛ ازاین‌جهت است که در نمایش **سیاه‌بازی** بازیگران نقش کلیدی دارند و محور اصلی نمایش‌اند و درواقع در این نمایش قصه فرع بر شخصیت است، به یک‌زبان ساده و کلی شاید بتوان گفت بنیاد این نمایش بر پایه بداهه، جنبش و رقص است» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۸۹).

۳ـ۲ـ۲ـ ساختمان نمایش سیاه‌بازی

ساختمان گونه‌های مختلف نمایش شادی‌آور ایرانی نظیر **تخت‌حوضی** و **سیاه‌بازی** به سه بخش «مقدمه»، «داستان اصلی» و «بخش پایانی یا مؤخره» تقسیم می‌شود.

مقدمه: عموماً همه‌ی اشکال نمایش ایرانی دارای مقدمه هستند؛ تماشاگر هیچ‌گاه فوراً با داستان نمایش روبه‌رو نمی‌شود. نمایشگران همواره پیش از شروع نمایش اصلی به رقص و آواز و موسیقی می‌پردازند و یا به‌اصطلاح خودشان مجلس را گرم می‌کنند. حتی بعد از ورود نمایشگران اصلی، آنها نیز فوراً به بازی کردن داستان نمی‌پردازند، بلکه با شوخی و اداواطوار کار را شروع می‌کنند. بعضی وقت‌ها حتی یک نمایش مستقل و کوتاه، پیش از شروع داستان

اصلی اجرا می‌شود که معمولاً حاوی موضوعات اخلاقی و انتقادی است.

داستان اصلی: در نمایش **تخت‌حوضی** و **سیاه‌بازی** موقعیت داستانی مطرح می‌شود و سپس شوخی‌های پیرامون این خط اصلی داستان شکل می‌گیرد. نمایشگران از تکنیک‌هایی مانند روایتگری، بداهه‌پردازی و گریز زدن در حین اجرای داستان نمایش استفاده می‌کنند.

بخش پایانی: در نمایش **تخت‌حوضی** و **سیاه‌بازی** پایان داستان به معنای پایان اجرا نیست. در اینجا معمولاً یک مؤخره اجرا می‌شود. این مؤخره مشتمل بر رقص و آواز و موسیقی است که توسط نمایشگران اجرا می‌شود. ممکن است تماشاگران نیز در این جشن و پای‌کوبی شرکت کنند (رفیعی، ۱۳۹۰: ۳۴ـ۳۳).

با توجه به توضیحات ارائه‌شده می‌توان این‌گونه استنباط کرد که شاکله اصلی و عناصر ساختاری تشکیل‌دهنده نمایش‌های شادی‌آور ایرانی بخصوص **سیاه‌بازی** عبارتند از: «طرح‌داستانی»؛ «اشخاص بازی»؛ «مشارکت و ارتباط نمایشگران با تماشاگران» و «تعامل نمایشگران با محیط و مکان اجرا».

گفتنی است که مهم‌ترین عامل در پرداخت این چهار شاخص، تکنیک بداهه‌پردازی است. به‌عبارت‌دیگر هنر «**سیاه‌پوش**» و دیگر نمایشگران در افزودن خلاقیت شخصی و بداهه‌پردازانه به کارکردهای کنش‌های جسمانی و کنش‌های کلامی در فرآیند اجرا و در ارتباط با «طرح‌داستانی»، «اشخاص بازی»، «مشارکت و تعامل نمایشگران با تماشاگران» و «ارتباط نمایشگران با محیط و مکان اجرا» است.

۳ـ۲ـ۳ـ طرح‌داستانی در سیاه‌بازی

«طرح‌داستانی» در نمایش **سیاه‌بازی** از ترتیب و توالی رخدادها یا رویدادها یا موقعیت‌ها و شوخی‌ها در یک بستر زمانمند و مکانمند تشکیل‌شده است. این «طرح‌داستانی» عموماً ساده و بدون پیچیدگی است و از قصه‌های عامیانه و بسیار ساده در شکل‌گیری آن استفاده‌شده است. همچنین به علت ماهیت بداهه‌پردازانه بودن این نمایش، رویدادها پی‌درپی رخ می‌دهند و غیرقابل‌پیش‌بینی هستند و معمولاً به ذوق و قریحه و خلاقیت آنی و درلحظه نمایشگران وابسته‌اند. به‌عبارتی‌دیگر «در این نمایش طرح درواقع بستر مناسبی برای بداهه‌پردازی نقش پوش‌ها بویژه سیاه‌پوش است. تقریباً همه‌ی بداهه‌پردازی‌ها در قالب تکه و شوخی انجام می‌گیرد که سیاه در آن نقشی کانونی ایفا می‌کند» (فتحعلی‌بیگی، ۱۳۷۸: ۱۳۴) ازاین‌رو «در نمایش **سیاه‌بازی** یک طرحی کلی ساده وجود دارد و بقیه در مواجهه با مخاطب و با بداهه‌پردازی شکل می‌گیرد» (جعفری، ۱۳۹۲: ۷۲).

۳ـ۲ـ۴ـ منابع طرح‌داستانی در سیاه‌بازی

منابع «طرح‌داستانی» در سیاه‌بازی براساس منابع قصه به پنج گروه تقسیم می‌شود: ۱. آنهایی که از **خیمه‌شب‌بازی** وام گرفته‌شده‌اند. ۲. آنهایی که برگرفته از قصه‌های عامیانه‌اند. ۳. آنهایی که براساس تاریخ و اسطوره‌اند. ۴. آنهایی که از دگرسانی **رقص‌های مطربی** و **تنگویی‌ها**[۱۹] ساخته‌شده‌اند. ۵. آنهایی که **تقلیدچیان** خود ابداع کرده‌اند (بیضایی، ۱۳۷۹: ۱۸۶).

۴ـ۲ـ۵ـ موضوع در نمایش سیاه‌بازی

براساس منابع «طرح‌داستانی» موضوع نمایش **سیاه‌بازی** نیز «معمولاً بر مبنای ریشخند آداب زناشویی، رابطه‌ی ارباب و نوکر و یا اختلاف زن و شوهر، دعوای اهل خانه و غیره،

شکل می‌گرفتند و برخلاف سایر تقلیدهای قهوه‌خانه‌ها که جنبه‌ی تاریخی داشتند، به زندگی معاصر و معمول مردم می‌پرداختند» (عرب‌امیری، ۱۳۹۳: ۱۹).

۳ـ۲ـ۶ـ زبان در نمایش سیاه‌بازی

در نمایش **سیاه‌بازی**، زبان استفاده‌شده در اجرا به دو نوع کلی تقسیم می‌شود: «نخست زبان عامیانه است که معمولاً اکثر شخصیت‌ها با این زبان باهم حرف می‌زنند و بسیار روان و راحت است و نوع دیگر زبان کتابی و ادبی است که پادشاهان با آن سخن می‌گویند» (رفیعی، ۱۳۹۰: ۳۷).

«اساس و بنیان نمایش **سیاه‌بازی** بر اجرا و آفرینش لحظه‌ای و اغلب فی‌البداهه است» (عرب‌امیری، ۱۳۹۳: ۲۲). همچنین به علت داشتن «طرح‌داستانی» ساده و بهره‌بردن از موضوعات و زبان عامیانه، این کنش‌های بداهه‌پردازانه‌ی نمایشگران در فرایند اجرای نمایش است که موجب پیشبرد خط سیر داستان می‌شود. این کنش‌های جسمانی و کلامی به علت ماهیت خودجوش و خلق‌الساعه بودنشان قابل پیش‌بینی کردن نیستند و ازآنجاکه مشخص نیست که نمایشگران بعدازاین چه‌کاری انجام خواهند داد برای تماشاگران و حتی خود نمایشگران از جذابیت بالایی برخوردارند.

۳ـ۲ـ۷ـ اشخاص بازی در سیاه‌بازی

نمایش **سیاه‌بازی** اغلب اوقات بر محور «دو شخصیت اصلی است، حاجی (نماینده‌ی قشر مرفه و بازاری و موصوف به ویژگی‌هایی چون مال‌پرستی، سودجویی و طمع‌ورزی) یا سلطان (چنانچه نمایش در دربار اتفاق بیفتد که او نیز نماینده اشرافیت، قدرت و خودخواهی است) و سیاه (نماینده توده‌ی مردم، نوکر حاجی یا دلقک سلطان، بذله‌گو، شاد و مدافع حقیقت)» (عرب‌امیری، ۱۳۹۳: ۱۹). چندین شخصیت فرعی نیز به فراخور «طرح‌داستانی» ساخته می‌شود. شخصیت‌های **سیاه‌بازی** عموماً نشان‌دهنده تیپ‌های طبقات مختلف اجتماعی بودند. «در تقلیدها بویژه در **روحوضی**، با انواع شخصیت‌ها روبه‌رو هستیم: «شخصیت‌های قالبی[۲۰]» که به شکل سنتی در **روحوضی** حضورداشته و بلافاصله قابل‌تشخیص‌اند، مانند سیاه، حاجی، شُلی، زن حاجی و... «شخصیت‌های نوعی[۲۱]» یا تیپیک که نمونه بارز یک طبقه یا قشر یا گروه‌اند. این شخصیت‌ها به راحتی برای تماشاگر شناخته‌شده و آشنایند» (سقایان، ۱۳۸۷: ۶۳).

سیاه شخصیت‌محوری نمایش **سیاه‌بازی** به‌شمار می‌آید. او علاوه بر ویژگی‌های عمومی چون صراحت، راست‌گویی، حاضرجوابی، هوشمندی، سرکشی، سبک‌سری، کوته‌فکری آگاهانه، کیاست و مکاری، زیرکی و فریب‌کاری و مسخره‌بازی خصوصیات دیگری نیز دارد که متأثر از شرایط محیطی و اجتماعی اوست (ثمینی و دیگران، ۱۳۹۲: ۵۴). تیپ‌های حاضر در این‌گونه نمایشی به فراخور سلیقه و ویژگی‌های خاصی که هرکدام از نمایشگران متناسب با «طرح‌داستانی» به نمایش می‌افزایند، رشد می‌کنند و پرورش می‌یابند (سراجی، ۱۳۸۸: ۷۸).

بنابراین می‌توان شخصیت‌های نمایش **سیاه‌بازی** را به دو گروه «شخصیت‌ها یا تیپ‌های اصلی یا قالبی» «سیاه»، «ارباب یا شاه یا حاجی» و خانواده‌اش و «شخصیت‌ها یا تیپ‌های فرعی یا نوعی» مانند وزیر، شاگرد حاجی و دیگر تیپ‌های فرعی که به فراخور طرح‌داستان نمایش در آن مجلس حضور پیدا می‌کنند تقسیم کرد.

۳ـ۳ـ شیوه‌های بداهه‌پردازی در اشکال مختلف نمایش ایرانی

در گونه‌های مختلف نمایش ایرانی با دو نوع شیوه اجرایی بداهه‌پردازی مواجه هستیم. این دو شیوه کلی عبارتند از: «بداهه‌پردازی شفاهی» که به‌نوعی همان «بداهه‌پردازی آزاد» به‌حساب می‌آید و «بداهه‌پردازی مکتوب» که به‌نوعی همان «بداهه‌پردازی محدود» محسوب می‌شود.

۳ـ۳ـ۱ـ بداهه‌پردازی شفاهی یا بداهه‌پردازی آزاد

در این شیوه از بداهه‌پردازی نمایشگران بنا بر احساس درونی و ادراک خود از تم یا موضوع یا موقعیت و همچنین شرایط حاکم بر فضا و مکان اجرا، نمایش را سامان می‌دهند. اشکال مختلف نمایش شادی‌آور ایرانی ازجمله **سیاه‌بازی** «متن مکتوب و محدود و از پیش تعیین‌شده‌ای ندارد و نمایش براساس یک چهارچوب کلی داستانی و سپس قراری که بازیگران پیش خود می‌گذارند آغاز می‌شود؛ بنابراین هرکسی به ذوق و ابتکار حین اجرای نمایش چیزی می‌ساخت و می‌گفت و داستان رو به‌پیش می‌برد» (کیانی، ۱۳۸۲: ۱۸۶).

با توجه به اینکه اکثر گونه‌های نمایش‌های ایرانی از متن مکتوب برخوردار نبودند، «این شکل از بداهه‌پردازی بیشتر مرسوم بوده است و با توجه به داشته‌های بازیگر شکل می‌گرفت. همان‌طور که گفتیم تیپ‌ها در این نوع نمایش مشخص است و اگر کسی تیپ عاشق را بازی می‌کند چهارچوب نقش خود را می‌شناسد و اطاعات کافی نسبت به آن دارد. حال با توجه به اطلاعات، شکل و فن‌های بازیگران قدیمی‌تر و صدالبته تکه‌های مخصوص هر شهر، بازیگر لهجه و زبان خاصی به پارت خود اضافه می‌کرد» (ریاضی، فرهنگ پور، به نقل از فررونه، ۱۳۹۸: ۱۷).

بنابراین در اکثر گونه‌های نمایش شادی‌آور ایرانی، نمایشگران برای شکل‌گیری اجرا بیشتر از «بداهه‌پردازی شفاهی یا آزاد» استفاده می‌کردند. نمایش **سیاه‌بازی** نیز از این موضوع مستثنا نبوده است و در این نمایش «با متون مکتوب و از پیش نوشته‌شده مواجه نیستیم و همه‌چیز متکی به خلاقیت و توانمندی بازیگر **سیاه** در بداهه‌پردازی است» (حاجیان، ۱۳۹۸: ۹).

در اجرای «بداهه‌پردازانه آزاد یا شفاهی» نمایشگران به یک موتیف، یک ایده، یک تم یا یک موقعیت عینیت می‌بخشند. به‌عبارتی‌دیگر می‌توان این‌گونه استنباط کرد که شیوه «بداهه‌پردازانه آزاد یا شفاهی» یک نوع شیوه «بداهه‌پردازی برنامه‌ریزی نشده» محسوب می‌شود.

۳ـ۳ـ۲ـ بداهه‌پردازی مکتوب یا بداهه‌پردازی محدود

در شیوه اجرایی بداهه‌پردازانه براساس متن مکتوب و از پیش نوشته‌شده نمایشگران به داستان‌ها و مضامین متن عینیت می‌بخشند و در راستای خط سیر اصلی داستان دست به بداهه‌پردازی می‌زنند و حرکات خود را در جهت ارتقای کیفی متن سامان می‌بخشند. بنا بر نظر اکثر صاحب‌نظران حوزه نمایش‌های سنتی ایرانی، **تعزیه** تنها گونه‌ی نمایش ایرانی است که از متن مکتوب برخوردار بوده است. بنابراین در اکثر گونه‌های مختلف نمایش ایرانی «این نوع بداهه بسیار کمتر از شکل اول مرسوم بوده است چراکه غالب نمایشگران در آن زمان بی‌سواد بودند و نمی‌توانستند بخوانند» (ریاضی، فرهنگ‌پور، به نقل از فررونه، ۱۳۹۸: ۱۷). به‌عبارتی‌دیگر شیوه «بداهه‌پردازی مکتوب یا بداهه‌پردازی محدود» یک نوع «بداهه‌پردازی برنامه‌ریزی‌شده» به‌شمار می‌آید.

براساس توضیحات ارائه‌شده می‌توان این‌گونه استنباط کرد که دو ویژگی اصلی و بنیادین در شکل‌گیری بداهه‌پردازی در نمایش‌های سنتی و شادی‌آور ایرانی بخصوص در مورد نمایش

سیاه‌بازی عبارت است از:

۱ـ نبودن متن مکتوب و ساده بودن جهان نمایش و به‌تبع آن بهره‌گیری از خط ساده داستانی و پروبال دادن به آن خط سیر ساده داستانی از طریق بداهه‌پردازی.

۲ـ آزاد بودن نمایشگران و رها بودن آنها از قیدوبندهای اصول اجرای کلاسیک تئاتر برای بداهه‌پردازی در راستای ارائه هرچه بهتر تیپ‌های نمایش.

می‌توان این‌گونه عنوان کرد که نمایش **سیاه‌بازی** از شیوه «بداهه‌پردازی آزاد» و از نوع «بداهه‌پردازی برنامه‌ریزی‌نشده» و تا حدودی از نوع «بداهه‌پردازی نیمه برنامه‌ریزی‌شده» پیروی می‌کند.

۳ـ۴ـ بداهه‌پردازی نمایشگران در سیاه‌بازی

در نمایش **سیاه‌بازی** «نداشتن متن و تکیه‌بر بازیگری و اجرا از یک‌سو باعث می‌شد که هیچ فکر معین و مشخصی از ابتدا تا انتهای نمایش دنبال نشود و نمایش به نسبت استقبال تماشاگران کم یا زیاد شده و تغییر کند، اما از سوی دیگر این ویژگی، بازیگران را از توانایی اجرایی و بداهه‌پردازی فراوانی برخوردار کرده و آزادی‌های بسیاری را در فرایند بازی نصیب آنها کرده بود» (کیانی، ۱۳۸۲: ۱۸۷).

در فرایند «بداهه‌پردازی» در اشکال گوناگون نمایش‌های شادی‌آور ایرانی خصوصاً نمایش **سیاه‌بازی**، نمایشگران باید از این توانایی برخوردار باشند تا نسبت به هر موقعیت یا رویداد یا وضعیتی که در «آن‌لحظه» در حال رخ دادن است، واکنش و عکس‌العمل آنی و درلحظه متناسب با آن رویداد یا موقعیت یا وضعیت انجام دهند. «یک بداهه‌پرداز در هر رشته‌ای باید استادکار و بسیار ماهر باشد تا بتواند در هر موقعیتی فن بداهه‌پردازی را با توجه به اندوخته‌های خود ارائه کند» (ریاضی، فرهنگ‌پور، به نقل از زینگارللی، ۱۳۹۸: ۱۶).

اساس «بازیگری یا اجراگری یا نمایشگری» در نمایش **سیاه‌بازی** بر سه محور «کنش کلامی»، «کنش جسمانی» و «موسیقی‌ـرقص‌ـآواز» استوار است. در این راستا نمایشگران برای بالا بردن کیفیت اجرا و دانش شفاهی و توانمندی‌های فردی و گروهی خود، از تکنیک‌های مختلفی بهره می‌بردند. این تکنیک‌ها در یک دسته‌بندی کلی در انواع نمایش‌های شادی‌آور ایرانی عبارتند از: انواع جناس (جناس لفظی، جناس بصری)، ایهام، استفاده از حقیقت ساده، استفاده از ترکیبات مضحک؛ تکرار، نعل وارونه، پکری/ پکری زدن، حرف تو حرف آوردن، نقیضه‌پردازی یا پارودی، درگیری فیزیکی، رقص و موسیقی (عرب امیری، ۱۳۹۳: ۴۲ـ۲۷).

بداهه‌پردازی‌های نمایشگران حول این تکنیک‌ها و قراردادها کیفیت اجرا را رقم می‌زند. به‌عبارت‌دیگر نمایش **سیاه‌بازی** براساس اعمال، رفتار و کنش‌های بداهه‌پردازانه‌ای همچون اداها، اشاره‌ها، فیگورها، رقص‌ها و شوخی‌های کلامی درلحظه و در راستای تکنیک‌های نمایش‌های شادی‌آور ایرانی نظیر تقلید، اغراق، تکرار، نعل وارونه، پرگویی، تکه کلام‌ها، ابداع ترکیبات و ساختارهای نو و دیگر قراردادها و تکنیک‌های از پیش تعیین‌شده بین نمایشگران و تماشاگران معنا پیدا می‌کند. دراین‌بین هرچقدر توانایی بداهه‌پردازی نمایشگر نقش سیاه در به‌کارگیری خلاقانه این تکنیک‌ها بیشتر باشد، اجرا از غنای بالاتری برخوردار می‌شود. «**سیاه** تکنیک‌های معروف و کاربردی را از پیش در ذهن خود انباشته دارد و بر صحنه و در اجرا بسته به موقعیتی که با بازیگران دیگر اجرا می‌کند به‌صورت خودجوش و خلق درلحظه و در یک توافق نانوشته میان خود و بازیگران اجرایشان می‌کند» (نصیریان، ۱۳۷۰: ۱۰۱).

می‌توان اذعان کرد که کسب همین دانش شفاهی و بالا بردن توانایی جسمانی و داشتن

بدنی آماده و منعطف و بالا بردن توانایی کلامی و تلاش در جهت یادگیری این تکنیک‌ها، نمایشگران کار بلد و حرفه‌ای را از نمایشگران مبتدی و غیرحرفه‌ای متمایز می‌کند. نمایشگران نمایش **سیاه‌بازی** «از طریق تکرار، مداومت و تجربه، بدن‌های راحت و آماده‌ای داشتند و در بعضی موارد حتی کارهای خارق‌العاده‌ای می‌کردند. فی‌المثل از دیوار راست یا درخت تبریزی کهن و بلند خانه بدون پیش‌بینی قبلی بالا می‌رفتند و یا حرکاتی انجام می‌دادند که بدن‌های معمولی و غیر آماده از انجام آن عاجز است» (نصیریان، ۱۳۷۰: ۳۵).

«در نمایش **سیاه‌بازی** هرکدام از نمایشگران در یک نقش مهارت می‌یابد، مثلاً بعضی در نقش **سیاه** تخصص دارند، بعضی در نقش حاجی» (رفیعی، ۱۳۹۰: ۳۸). نقش سیاه بر پایه موسیقی، کلام، حرکت و اطوار موزون و رقص نمایشی استوار است و اهمیت ویژه‌ای دارد. رقص **سیاه‌بازی** رقصی کاملاً فیگوراتیو است که به‌مرورزمان تبدیل به یکی از وسایل بیانی و عنصری جدایی‌ناپذیر از این‌گونه نمایشی‌شده است. این رقص‌ها در یک دسته‌بندی کلی به سه دسته‌ی رقص‌های «*تزئینی*»، «*نمایشی*» و «*شخصی*» تقسیم‌بندی می‌شوند. عموماً این رقص‌ها متأثر از اتفاق‌ها و رخدادهایی هستند که در «آن‌لحظه» اتفاق می‌افتند و یا به طرح‌داستانی وابسته‌اند و در بر پیشبرد رویدادها مؤثر هستند (حسامی، ۱۳۹۳: ۳۳). به همین علت حضور ذهن بازیگر نقش سیاه، همواره تأثیر قابل‌توجهی در موفقیت گروه نمایشی در بین مردم داشته است.

۳ـ۵ـ بداهه‌پردازی نمایشگران متناسب با محیط و مکان اجرا

نمایش‌های ایرانی در بخش اعظمی از تاریخ خود از مکانی دائمی برای اجرا برخوردار نبودند و از هر مکان و فضایی که امکان اجرا را در اختیار نمایشگران قرار می‌داد استفاده می‌کردند. «نمایش‌های ایرانی به دلیل ماهیت اجرا، سادگی، کم پیرایگی و خلوتی صحنه‌های آن امکانات بالقوه‌ای برای نمایشگران فراهم می‌آورد. ازجمله‌ی آنها، وابسته نبودن اجرای نمایش‌ها ازنظر امکانات به مکانی خاص و امکان اجرای آنها در مکان‌های مختلف است» (سقایان، ۱۳۸۷: ۳۱). ازاین‌رو نمایشگران باید از مهارت و توانایی لازم برای اجرایی بداهه‌پردازانه متناسب با مکان و امکانات نمایشی که هر مکان در اختیار آنها قرار می‌دهد برخوردار باشند.

در اکثر نمایش‌های ایرانی امکانات صحنه‌ای وابسته به هر مکان متفاوت با مکان دیگری است و مکان می‌تواند خیلی سریع تغییر کند و به‌سرعت تبدیل به مکان دیگری شود. این قراردادی پذیرفتنی بین نمایشگران و مخاطبان نمایش ایرانی محسوب می‌شود.

اکثر گونه‌های نمایش شادی‌آور ایرانی با عدم وحدت زمان و مکان روبه‌رو هستند و نمایش **سیاه‌بازی** هم «اصولاً نمایشی است که بر پایه‌ی بی‌مکانی شکل‌گرفته است. نمایشگران بر این نکته وقوف کامل دارند که نباید بازی خود را برای مکانی خاص برنامه‌ریزی کنند. آنها وارد فضا می‌شوند و نمایش را با توجه به امکانات آن شکل می‌دهند» (رفیعی، ۱۳۹۰: ۷۳ـ۷۲). به‌عنوان‌مثال در این نمایش گاهی شخصیت سیاه تنها با گفتن جمله‌ای که مثلاً به فلان جا رفتم به مخاطب می‌فهماند که از مکانی به مکان دیگر رفته است و گاهی نیز موسیقی امکان جابه‌جایی را فراهم می‌آورد. در این نمایش «هیچ‌گونه دکوری در کار نبود و این بازیگر بود که با تسلط خود بر صحنه، جای ذهنی آن را در فضا ترسیم می‌کرد. به عبارتی، تماشاگر می‌بایست بر پایه‌ی میزان استعداد و تسلط بازیگر در ساختن فضای موردنظر، آن را درک و تصور کند. در چنین حالتی طبیعی بود که بازیگر هرچه بیشتر می‌کوشید تا فضای موردنظر نمایش را قابل‌فهم‌تر، تجسم ببخشد تا بتواند تماشاگران را به درک یکسانی از فضای مدنظرش برساند.

این مسئله او را وادار می‌کرد تا توانایی‌های خود را در فضاسازی بالا ببرد» (کیانی، ۱۳۸۲: ۱۹۳ـ۱۹۲). ازاین‌رو می‌توان گفت که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نمایش ایرانی استفاده‌ی بداهه‌پردازانه اجراگران یا نمایشگران از تمامی فضاهای مکان نمایش تا حد امکان است که این امر موجب پویایی و تنوع اجراها و تفاوت هر اجرا با اجرای دیگر می‌شود.

مهم‌ترین ویژگی‌های مکان در اشکال مختلف نمایش ایرانی بخصوص نمایش **سیاه‌بازی** عبارتند از: قابلیت اجرا در هر مکان و توانایی جابه‌جایی و انتقال آسان محل اجرا؛ استفاده از تمام فضای نمایش براساس احتیاج صحنه‌ای؛ استفاده از صحنه گرد بویژه در فضای باز؛ امکان اجرای نمایش با صحنه‌های فراوان و تغییر صحنه‌ها و اجرای هم‌زمان صحنه‌های گوناگون و استفاده از صحنه بدون ارائه و ساده بدون القای زمان و مکان خاصی (سقایان، ۱۳۸۷: ۴۵ـ۳۱).

کیفیت مکان در گونه‌های مختلف نمایش ایرانی منجر به خلق شکلی از فضای تعاملی میان نمایشگران و فضایی که آنها را احاطه کرده است می‌شود و این تعامل و برهمکنش متقابل بین نمایشگران و فضا موجب خلق موقعیت‌های گوناگون و متنوع بداهه‌پردازانه می‌شود. در این فرایند نمایشگران با تکیه‌بر خلاقیت و توانایی‌های فردی و با بهره‌گیری از تجربه بالا، فضای نمایش را تحت اختیار خود درمی‌آورند و از طریق تعامل با محیط و اشیائی که پیرامون آنها قرار دارد، تعامل و مشارکت با دیگر نمایشگران و همچنین برقراری ارتباط با تماشاگران، رویدادها و کیفیت‌های فضایی متنوعِ بداهه‌پردازانه خلق می‌کنند.

۳ـ۶ـ بداهه‌پردازی نمایشگران متناسب با مشارکت تماشاگران

تماشاگران یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین عناصر در شکل‌گیری گونه‌های مختلف نمایش ایرانی محسوب می‌شوند. «یکی از ویژگی‌های مهم نمایش‌های سنتی، حضور پررنگ و معنا بخش تماشاگر در جریان نمایش است» (ناصربخت، ۱۳۷۱: ۱۰۰). تماشاگران با حضور خود در مکان اجرا، تأثیر ویژه‌ای بر نمایشگران و نمایش می‌گذارند زیرا مکان و فضایی که نمایش در آن اجرا می‌شود، به‌تنهایی و خالی از جمعیت و یا با جمعیت محدود کامل متفاوت با همان فضا با تعداد تماشاگر بیشتر است. تماشاگران به‌محض حضور در مکان اجرا به‌نوعی خود نیز یکی از عوامل تولید نمایش می‌شوند و در هرلحظه با فضایی جدید مواجه می‌شوند که برآمده از مکانی است که در آن قرار دارند. آنها با تغییراتی که با دخالت‌های کلامی و غیرکلامی خود انجام می‌دهند، عناصر محیطی اجرا و نمایشگران را به چالش می‌کشند و تأثیری مستقیم بر رفتار نمایشگران و خلق رخدادهای بداهه‌پردازانه دارند. در این وضعیت نمایشگران با استفاده از تکه‌کلام‌های فردی و منحصربه‌فرد خود به استقبال مزه‌پرانی‌های تماشاگران می‌روند. «تکه‌کلام‌ها عموماً در ارتباط با تماشاگران و مزه‌پرانی آنها و کاملاً بداهه شکل می‌گیرند و یکی از خلاق‌ترین بخش‌های نمایش **سیاه‌بازی** محسوب می‌شوند و معمولاً نوع، شکل و چگونگی آنها از یک اجرا تا اجرایی دیگر بسته به میزان مشارکت تماشاگران متفاوت است» (سراجی، ۱۳۸۹: ۱۰۳).

گفتنی است که این دخالت‌ها بدین معنی نیست که این امکان برای تماشاگران وجود دارد تا کلیت اجرا و خط سیر اصلی داستان را تغییر دهند و یا آن را به مسیر دیگری بکشانند. به‌عبارت‌دیگر تماشاگران به‌صورت مستقیم و آگاهانه در اجرای اصلی نقشی ندارند اما در برخی از لحظات و بسته به موقعیتی که نمایشگران در اختیار آنها قرار می‌دهند، در اجرا مشارکت می‌کنند. از سویی دیگر نمایشگران نیز باید از این توانایی برخوردار باشند تا هر لحظه متوجه حضور تماشاگران و تأثیر آنها در اجرا باشند و با آنها ارتباط برقرار کنند و طبق

کنش و واکنشی که در «آن‌لحظه» بین آنها و تماشاگران صورت می‌پذیرد، مسیر اجرا را به شکل بداهه‌پردازانه‌ای تغییر دهند و پس از اینکه ظرفیت آن موقعیت بداهه‌پردازانه پایان پذیرفت، روند اجرا را به مسیر اصلی برگردانند.

شکنر مخاطبان اجرا را به دودسته‌ی «مخاطب اتفاقی[۲۲]» و «مخاطب مکمل[۲۳]» تقسیم می‌کند: مخاطب اتفاقی «برای دیدن نمایش» می‌آید، درحالی‌که حضور مخاطب مکمل برای آنکه کار نمایش به انجام برسد ضروری است. به‌بیان‌دیگر مخاطب اتفاقی به میل خودش در نمایش شرکت می‌کند درحالی‌که مخاطب مکمل از سر ضرورت آیینی این کار را انجام می‌دهد. درواقع، حضور مخاطب مکمل محکم‌ترین گواه در اثبات آیین بودن اجرا است (شکنر، ۱۳۸۶: ۳۵۱).

با این توضیح می‌توان تماشاگران **تخت‌حوضی** و نمایش **سیاه‌بازی** را از دسته‌ی «مخاطب اتفاقی» به‌حساب آورد. «مخاطب اتفاقی» در نمایش **سیاه‌بازی** پس از ورود به فضای اجرا، خود بخشی از نمایش می‌شود و به‌راحتی و آزادانه در جریان اجرا و بخش‌هایی از نمایش حضور فعال می‌یابد. «یکی از مهم‌ترین بخش‌های اجرای نمایش سیاه‌بازی واکنش‌های تماشاگران به بازی است. تماشاگران در اجرای این نمایش نه‌تنها به‌عنوان تماشاگر، بلکه به‌عنوان یاران سیاه حضور دارند؛ آنها نقش هواداران او را در این بازی به عهده می‌گیرند» (رفیعی، ۱۳۹۰: ۱۷۴). تماشاگران در نمایش **سیاه‌بازی** از حالت شاهدگونه به تماشاگر شریک تبدیل می‌شوند. آنها بلافاصله در حین اجرای نمایش بازتاب خواسته‌ها و واکنش‌های خود را می‌بینند و به عبارتی خود را در نمایش سهیم می‌یابند. این موضوع یکی از مهم‌ترین دلایل ارتباط تنگاتنگ تماشاگر عام با این‌گونه‌ی نمایشی است (کیانی، ۱۳۸۲: ۱۸۸).

از دیگر «مخاطبان اتفاقی» در این‌گونه نمایشی آن دسته از تماشاگرانی هستند که به هنگام اجرا به رفت‌وآمد یا نشست‌وبرخاست مشغول می‌شوند و یا اگر نمایش مطابق سلیقه‌شان نباشد آزادانه مکان اجرا را ترک می‌کنند. «تماشاگران به دلیل آنکه بیشتر به مناسبت، در این مجالس شرکت می‌کردند، آیین شادی خواری را بنا بر رسم و احترام به صاحب‌مجلس به‌خوبی به‌جا می‌آوردند: کف زدن، رقص، گرم نگاه‌داشتن مجلس، انعام و شاباش دادن، بذله‌گویی، متلک‌گویی و مانند اینها» (سقایان، ۱۳۸۷: ۱۸۷).

در فرایند برقراری ارتباط و مشارکت تماشاگران در روند اجرا، در ابتدا نمایشگران باید این اجازه و اطمینان را به تماشاگران بدهند که می‌توانند در هرلحظه که بخواهند با آنها ارتباط برقرار کنند. آنها می‌توانند از طریق امکاناتی که محیط اجرا در اختیار آنها قرار داده است با تماشاگران ارتباط برقرار کنند. آنها می‌توانند تماشاگران را مورد خطاب قرار دهند، از آنها بخواهند در عملی یا موقعیتی مشارکت داشته باشند، محل اجرا را ترک کنند و به سمت تماشاگران بروند و اجرا را به میان تماشاگران ببرند و مواردی ازاین‌دست. در نمایش **سیاه‌بازی** «نظرخواهی از تماشاگران در حین اجرا، تشویق به کف زدن، رفتن به میان آنها، نشستن در میانشان و بالاخره درگیر کردن تماشاگر با اجرا امری ضروری است. پرس‌وجو، مسئله‌گویی، شنیدن درخواست‌های تماشاگر، مشارکت دادن تماشاگر در نمایش؛ حاضرجوابی برای جذب تماشاگران و... به‌تناسب در شکل‌های مختلف مورداستفاده‌ی نمایشگران قرار می‌گرفت» (سقایان، ۱۳۸۷: ۸۹).

ارتباط متقابل و مشارکت فعال نمایشگران با تماشاگران این امکان را در اختیار آنها قرار می‌دهد تا به‌خوبی از تمامی ظرفیت‌های موجود در محیط و فضای اجرا برای بالا بردن کیفیت نمایش بهره ببرند.

۳ـ۷ـ تکنیک‌ها و مهارت‌های بداهه‌پردازی در نمایش سیاه‌بازی

نمایشگران نمایش **سیاه‌بازی** باید مهارت‌ها، فنون و تکنیک‌های بداهه‌پردازی را فرابگیرند تا با کسب مهارت در استفاده از این تکنیک‌ها، کیفیت اجرایی و نمایشگری خویش را افزایش دهند و رفته‌رفته به مرحله استادی برسند. این مهارت‌ها هم فردی‌اند و هم‌گروهی.

به لحاظ فکری و فلسفی، بداهه‌پردازی از دو مؤلفه تشکیل‌شده است: ۱ـ ظهور و بروز آگاهی شخصی بداهه‌پرداز در موقعیت ۲ـ درک کامل از عملی که در حال انجام است. ترکیب این «آگاهی» و «درک»، بداهه‌پرداز را به نقطه‌ای می‌رساند که گاه بهترین واکنش را در موقعیتی خاص از خود بروز می‌دهد حتی اگر پیش‌تر با آن موقعیت مواجه نشده باشد (حاجی ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۳). علاوه بر این موارد «یک بازیگر، باید از نیروی تخیل و قدرت حساسیت یا قدرت احساس کردن خود به‌جای دیگران برخوردار باشد» (هولتن، ۱۳۸۵: ۵۱). همچنین «تجربه، اعتماد کردن، رهایی، پذیرفتن پیشنهاد، گوش سپردن، دقت‌نظر، داستان‌گویی و برقراری ارتباط کلامی و غیرکلامی» (حاجی‌ملاعلی، ۱۳۹۰: ۲۳) از دیگر تکنیک‌های بداهه‌پردازانه فردی و گروهی هستند که می‌توانند نمایشگران را در رسیدن به اجرایی موفق و تأثیرگذار یاری رسانند.

با توجه به توضیحات عنوان‌شده می‌توان گفت که تکنیک‌ها و مهارت‌های بداهه‌پردازی در فرایند اجرایی ***نمایش سیاه‌بازی*** عبارتند از: «تجربه نمایشگران در فرایند بداهه‌پردازی»، «گسترش موقعیت‌ها در فرایند بداهه‌پردازی»، «ارتباط اجراگران و مشارکت آنها با یکدیگر و در فرایند بداهه‌پردازی»، «اعتماد گروهی در فرایند بداهه‌پردازی»، «کنش کلامی در فرایند بداهه‌پردازی»، «کنش غیرکلامی در فرایند بداهه‌پردازی».

۳ـ۷ـ۱ـ تجربه نمایشگران در فرایند بداهه‌پردازی

تجربه نمایشگران در خلق موقعیت‌های بداهه در نمایش ایرانی بسیار دارای اهمیت است. این تجربه از سال‌ها زحمت، مطالعه و تلاش و آزمون و خطا در این حوزه کسب‌شده است. شخصیت‌های نمایش‌های ایرانی عموماً تیپ‌های ثابت و همه‌پسندی هستند که بلافاصله توسط مخاطبین شناخته می‌شوند و برای تماشاگران آشنا هستند. نمایشگران از این توانایی برخوردارند که این تیپ‌های عامه‌پسند را از طریق بداهه‌پردازی کشف کرده و آنها را چه در فرایند تمرین چه در حین اجرا براساس ویژگی‌های منحصربه‌فرد هرکدام از «تیپ‌ـشخصیت‌ها» گسترش دهند. نمایشگران نمایش ایرانی بایستی دارای «توانایی‌های جسمانی، صدای خوش، حافظه‌ی قوی، تسلط به شعر و شاعری بوده و از ابتکار و خلاقیت آنی بهره داشته باشند» (غریب‌پور، ۱۳۸۴، ۲۷).

«داشتن تجربه کافی بازی در نقش تیپ‌های تأثیرگذار»، «توانایی بدنی بالا»، «توانایی بازی‌دربازی و بازی در نقش‌های مختلف»، «پاسخ سریع به اتفاقات روی صحنه»، «استفاده از اشیاء ساده و دم‌دستی برای بداهه‌پردازی»، «داشتن خلاقیت در لحظه»، «استفاده کردن از اشتباهات رخ‌داده در اجرا جهت گرفتن خنده»، «بالا بردن سرعت کلام»، «ایجاد مکث و سکون و طمأنینه در اجرا»، «بالا بردن ریتم یا کند کردن ریتم اجرا» از مواردی هستند که موجب افزایش تجربه نمایشگران در فرایند بداهه‌پردازی در نمایش **سیاه‌بازی** می‌شوند.

۳ـ۷ـ۲ـ مهارت گسترش موقعیت‌ها در فرایند بداهه‌پردازی

همان‌طور که عنوان شد در شیوه «بداهه‌پردازانه آزاد یا شفاهی» یا شیوه «بداهه‌پردازی برنامه‌ریزی نشده» نمایشگران به یک موتیف[۲۴]، یک ایده[۲۵]، یک تم[۲۶] یا یک موقعیت عینیت

می‌بخشند. برای «گسترش یک ایده یا موتیف و یا یک موقعیت اغلب از طریق بداهه‌پردازی استفاده می‌شود تا پتانسیل آن ایده یا موتیف یا موقعیت را بررسی کند» (اسمیت ـ آئتاورد، ۲۰۱۰: ۹۰). در این فرایند نمایشگران می‌توانند از طریق شیوه «بداهه‌پردازی برنامه‌ریزی‌نشده» و براساس طرحی که تنها ترکیب داستان و حوادث آن مشخص است، رویدادها، گفتار و ماجرا را پیش ببرند و با خلاقیت خود موقعیت‌ها را گسترش دهند.

فرایند گسترش طرح‌داستانی نمایش **سیاه‌بازی** نیز به این صورت است که نمایشگران با استفاده از شیوه «بداهه‌پردازانه آزاد یا شفاهی» یا شیوه «بداهه‌پردازی برنامه‌ریزی نشده» طرح‌داستانی را براساس موقعیت‌ها و رویدادها یا ایده‌ای که نمایشگران بر سر آن به توافق رسیده‌اند گسترش می‌دهند.

پیروی کردن از موقعیت‌ها و رویدادهای تولیدشده از طریق تعامل و ارتباط متقابل نمایشگران با یکدیگر، استفاده متوالی و پی‌درپی از تمام نقاط مکان اجرا، استفاده از امکانات بدنی نظیر غلت زدن، افتادن، رقص و مواردی ازاین‌دست، استفاده از امکانات کلامی نظیر تغییر لهجه، خواندن آواز، پرگویی و ارتباط و کنش و واکنش متقابل با تماشاگران، یک سیستم تعاملی در اجرا ایجاد می‌کند که در هرلحظه، در حال تکامل است و موجب گسترش طرح‌داستانی و کلیت اجرای نمایش **سیاه‌بازی** می‌شود.

۳ـ۷ـ۳ـ ارتباط، تعامل و مشارکت نمایشگران با یکدیگر در فرایند بداهه‌پردازی

براساس تعریف‌های عنوان‌شده از **سیاه‌بازی** می‌توان گفت که سیاه‌بازی یک شیوه و روش بداهه‌پردازانه است که در آن نمایشگران با ارتباط متقابل، درک متقابل و اعتماد متقابل ایده اصلی و خط سیر داستانی را به‌پیش می‌برند. «به‌طورکلی بداهه‌پردازی در یک گروه توسط نحوه واکنش اجراگران به آنچه آنها در حرکات دیگران درک می‌کنند، انجام می‌شود» (اسمیت ـ آئتاورد، ۲۰۱۰: ۹۷). در طی این فرایند و در مسیر اجرای نمایش، «بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» همواره با یکدیگر در ارتباط هستند و به یکدیگر توجه می‌کنند و با درک متقابل از یکدیگر و همچنین با داشتن «آگاهی» و «درک» نسبت به تأثیراتی که محیط بر آنها می‌گذارد و واکنش آنی به این تأثیرات، فرایند اجرا را سامان می‌دهند.

در نمایش **سیاه‌بازی** نمایشگران باید در تمامی لحظه‌های اجرا ارتباط خود را با دیگر نمایشگران حفظ کنند، از حرکات، رفتار و کنش‌های کلامی و غیرکلامی آنها حمایت کنند، با آنها همراه شوند و در هرلحظه و به‌طور مداوم به ارتباط و کنش و واکنش با پارتنرشان بپردازند. «لازمه‌ی موفقیت کامل برای نمایشگران، داشتن خلاقیت، شناخت و هوش سرشار است؛ زیرا بازیگر علاوه بر شناخت زمان و مکان نمایش و روان‌شناسی مردمی که برگردش حلقه‌زده‌اند، باید با درک موقعیت و تطبیق نمایش با فرهنگ بومی و محلی بتواند ضمن ارتباط با بازیگر مقابل و تماشاگران، بازی خلاقانه‌ای از خود بروز دهد. بازیگر با بداهه‌پردازی می‌تواند موضوع نمایش را تغییر داده و جریان نمایش را به هر سویی که می‌خواهد بکشاند. می‌تواند چیزی بر نمایش بیفزاید و یا چیزی بگوید. می‌تواند روند حرکت نمایشی را تقویت بخشد یا سکونی ناگهانی ایجاد نماید. می‌تواند تمرکز و توجهی دوباره بیافریند. می‌تواند با وقایع و حالات غیرمترقبه و پیش‌بینی‌نشده و اشتباهات کنار آمده و یا حتی نهایت استفاده را از آنها ببرد» (سقایان، ۱۳۸۷: ۸۶). بنابراین بداهه‌پردازی در اشکال مختلف نمایش شادی‌آور ایرانی «طراحی حرکت[۲۷]» به مفهوم غربی آن را نفی می‌کند و به‌دنبال انگیزش‌های آنی و حرکات، اعمال و کنش‌های در «آن‌لحظه» نمایشگران در اجرا می‌باشد.

کسب مهارت‌هایی همچون برقراری ارتباط متقابل با دیگر نمایشگران و همچنین درک این مهم که چه زمانی باید از کنش‌های آنها پیروی کنند و از آنها حمایت کنند، چه زمانی باید تمپو اعمال خود را بالا ببرند و یا سرعت اعمال را کاهش دهند، چگونه بین اجرای خود و اجرای بداهه دیگر نمایشگران توازن ایجاد کنند از دیگر عواملی است که در اجرای نمایش سیاه‌بازی به‌شدت دارای اهمیت است.

۳ـ۷ـ۴ـ اعتماد گروهی در فرایند بداهه‌پردازی

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نمایش ایرانی اعتماد افراد مختلف گروه اجرایی به یکدیگر است. نمایشگران در پی اجراهای متعدد و پس از کسب مهارت‌های عنوان‌شده، ماهیت همکاری، ارتباط و مشارکت با دیگر نمایشگران و ایجاد یک بستر اجتماعی به‌جای تک‌محور بودن را درک می‌کنند. این مسئله از مهم‌ترین ویژگی‌های بداهه‌پردازی در نمایش‌های سنتی ایرانی به‌حساب می‌آید. به‌عبارت‌دیگر شکل‌گیری اجرا در نمایش‌های ایرانی یک کار گروهی است و موفقیت فردی در این‌گونه از نمایش‌ها بی‌معنی است. برای رسیدن به یک نتیجه مطلوب در فرایند بداهه‌پردازی در یک گروه باید خصلت‌های فردی به حداقل برسد و روحیه جمعی تقویت شود. منظور از خصلت‌های فردی، خودخواهی‌ها، خودنمایی‌ها و خودمحوری‌ها است. وقتی‌که گروه یک ایده را دنبال می‌کند تمامی افراد باید با این ایده همراه شوند و در برابر آن مقاومت نکنند. مسئله‌ی دیگر در بداهه‌پردازی گروهی مسئله رهبری و هدایت است که نباید متعلق به یک یا دو نفر خاص باشد. افراد گروه باید اجازه دهند که همه به‌نوعی در هدایت گروه نقش داشته باشند. هر فرد، در لحظاتی هدایت‌کننده است و در لحظاتی دیگر دنباله‌رو.

۳ـ۷ـ۵ـ کنش کلامی در فرایند بداهه‌پردازی

در نمایش **سیاه‌بازی**، کارکردهای متنوع کنش کلامی نمایشگران و توانایی کلامی بالای آنها به عنوان یکی از اصلی‌ترین عناصر اصلی اجرا در جهت پیشبرد قصه و ایجاد خنده و فضایی مضحک به‌حساب می‌آید. نمایشگران زبردست و ماهر «برای بدیهه گویی و داشتن قدرت کلامی بالا نیاز به قدرت تجسم، قریحه، قدرت حافظه و استعداد بالقوه داشتند» (سقایان، ۱۳۸۷: ۸۷). آنها با غلو کردن، تأکیدهای بجا و به‌موقع، آب‌وتاب دادن به کلام از طریق تأکیدات مؤثر و اغراق‌های کلامی، بیان موسیقایی و آوازی، بازی با الفاظ و صداسازی؛ زمینه‌های مساعدی برای ایجاد خنده برای خود فراهم می‌آورند (سقایان، ۱۳۸۷: ۹۱).

تنوع در گفتار، آمیختگی نظم و نثر، همراهی آواز و گفتار تحریری، همراهی کلام و موسیقی، بدیهه‌گویی، استفاده از زیروبمی صدا، اوج و فرود صدا، هم‌نوازی، تک‌خوانی، صداسازی، لهجه، تأکیدهای کلامی، اغراق و غلو و تصنع، متفاوت‌خوانی، مناسب‌خوانی، خوش‌صدا خوانی، بازی با الفاظ، مکث و سکوت، ایجاد وقفه، از برخوانی، مباحثه، مجادله، مشاعره و بهره‌گیری از قوّت صدا و شوخی‌های کلامی ازجمله‌ی این توانایی‌ها در گفتار و بیان بازیگران در نمایش‌های ایرانی است (سقایان، ۱۳۸۷: ۱۶۴).

۳ـ۷ـ۶ـ کنش غیرکلامی در فرایند بداهه‌پردازی

«بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» می‌توانند از طریق رفتار و اعمال و کنش‌های غیرکلامی، حرکات شخصی و منحصربه‌فرد خود را کشف کنند و دامنه واژگان فیزیکی و حرکات بدنی خود را افزایش دهند و به‌مرورزمان و به‌واسطه استعداد، خلاقیت، مشاهده، تجربه، تمرین،

عمل کردن، یک دایره لغات گسترده و منحصربه‌فرد از حرکات، اعمال و کنش‌های غیرکلامی کسب کنند. «بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» از طریق تجربه کردن به این «درک» و «آگاهی» می‌رسند که کدام «رفتار، کنش‌ها و عبارات حرکتی با ایده اصلی اجرا ارتباط دارند. کدام رفتار، کنش‌ها و عبارات حرکتی جذاب، شگفت‌انگیز، جالب، بدیع، اصیل و داری الگوی فضایی پویا هستند و کدام رفتار، کنش‌ها و عبارات حرکتی پتانسیل توسعه پیدا کردن دارند» (اسمیت ـ آئتاورد، ۲۰۱۰: ۳۹).

مهم‌ترین کنش‌های غیرکلامی و رفتار و اعمال بداهه‌پردازنه‌ای که در فرایند تولید اجراهای گوناگون تئاتری از آنها استفاده می‌شود عبارتند از: «گوش‌دادن فیزیکی[۲۸]»، «مشارکت و همکاری[۲۹]»، «کنش و واکنش‌های غریزی[۳۰]»، «تجسم[۳۱]»، «واژگان فیزیکی[۳۲]»، «محیط فضایی[۳۳]» و «تمرکز بر خصوصیات منحصربه‌فرد[۳۴]» (بوکوالتر، ۲۰۱۰: ۱۸) (لوس، ۲۰۰۱: ۳).

هرکدام از این عناصر می‌توانند مکمل یکدیگر باشند و می‌توان هرکدام از این عناصر را در رابطه با بسیاری از اشکال و گونه‌های مختلف تئاتری مورداستفاده قرارداد.

همان‌طور که به‌تفصیل اشاره شد، نمایش **سیاه‌بازی** از متن مکتوب و از پیش تعیین‌شده تبعیت نمی‌کند و استفاده از صحنه‌ای لُخت، بدون دکور و ساده که زمان و مکان خاصی را القا نمی‌کند موجب می‌شود که نمایشگران براساس نیازهای صحنه‌ای از تمامی فضای نمایشی استفاده کنند و از کنش‌های کلامی و غیرکلامی و حرکات و رفتارهای بدنی برای پیشبرد قصه و معرفی مکان‌های مختلف در اجرا استفاده کنند. در این راستا نمایشگران باید از تمامی ظرفیت‌های بدنی خویش برای بازی بهره بگیرند.

نمایشگران نمایش **سیاه‌بازی** می‌توانند از طریق رفتار و اعمال و کنش‌های غیرکلامی، حرکات شخصی و منحصربه‌فرد خود را کشف کنند و به‌مرورزمان و به‌واسطه استعداد، خلاقیت، مشاهده، تجربه، تمرین و آموزش سینه‌به‌سینه، یک دایره لغات گسترده و منحصربه‌فرد از حرکات، ژست‌های نمایشی و کنش‌های غیرکلامی کسب کرده و رفته‌رفته به مرحله استادی در اجرا برسند. مهم‌ترین کنش‌های غیرکلامی که در نمایش سیاه‌بازی مورداستفاده قرار می‌گیرد عبارتند از: تأکید و اغراق، اداها و اشاره‌ها، شکل و شمایل راه رفتن، طرز نشستن و برخاستن، لال‌بازی، ژست‌های ریزودرشت، حالات مختلف چهره و میمیک صورت، تغییر مکانی در فضای اجرا، بی‌تحرک ماندن، کنش واکنش غریزی برای نشان دادن احساسات و عواطف، منازعه و جنگ و جدل از طریق رفتارها و ژست‌های خاص بدنی، ابتکارات و شگردهای خاص و متنوع در زمینه‌ی رقص و همراهی موسیقی و آواز.

نتیجه‌گیری

این مقاله به‌منظور بررسی نقش و اهمیت بداهه‌پردازی در فرایند تولید نمایش‌های شادی‌آور ایرانی و بخصوص نمایش **سیاه‌بازی** نگاشته شده است. هدف اصلی این پژوهش این بود که با مطالعه شیوه‌ها، روش‌ها و تکنیک‌های متنوع بداهه‌پردازی در فرایند تولید نمایش‌های شادی‌آور ایرانی بخصوص نمایش **سیاه‌بازی**، گامی مؤثر در جهت افزایش آگاهی، درک و شناخت «بازیگران، اجراگران یا نمایشگران» از ظرفیت‌های اجرایی بداهه‌پردازی در فرایند تولید نمایش **سیاه‌بازی** بردارد.

این مقاله به‌دنبال پاسخ دادن به این سؤالات بود که بداهه‌پردازی به چه معناست و شیوه‌های مختلف بداهه‌پردازی نمایشی کدامند؟ نمایش‌های شادی‌آور ایرانی چگونه و طی چه فرایندی از بداهه‌پردازی استفاده می‌کنند؟ شیوه‌ها، روش‌ها و تکنیک‌های مختلف بداهه‌پردازی چگونه و طی چه فرایندی در نمایش **سیاه‌بازی** نمود پیدا می‌کنند؟

در راستای پاسخ دادن به این سؤال‌ها ضمن تعریف بداهه‌پردازی، به بررسی سطوح، شیوه‌ها و انواع تکنیک‌های مختلف بداهه‌پردازی پرداختیم. در ادامه ضمن تعریف نمایش **سیاه‌بازی**، شاکله و شیوه‌های بداهه‌پردازی در این‌گونه نمایشی را موردبررسی قراردادیم. سپس به بررسی تکنیک‌ها و مهارت‌های بداهه‌پردازی در آن پرداختیم و از «تجربه نمایشگران در فرایند بداهه‌پردازی»، «گسترش موقعیت‌ها در فرایند بداهه‌پردازی»، «ارتباط اجراگران و مشارکت آنها با یکدیگر در فرایند بداهه‌پردازی»، «اعتماد گروهی در فرایند بداهه‌پردازی»، «کنش کلامی در فرایند بداهه‌پردازی»، «کنش غیرکلامی در فرایند بداهه‌پردازی» به‌عنوان مهم‌ترین تکنیک‌های بداهه‌پردازی در نمایش **سیاه‌بازی** نام بردیم.

در انتها می‌توان این‌گونه استنباط کرد که فراگیری سطوح، انواع، شیوه‌ها و تکنیک‌های بداهه‌پردازی نقش مؤثری در بالا بردن ادراک و آگاهی نمایشگران در فرایند اجرایی نمایش **سیاه‌بازی** دارد. نحوه ارتباط و مشارکت نمایشگران با تماشاگران و تعامل با امکانات محیط اجرا و توانایی کنش و واکنش‌های خلاقانه کلامی و غیرکلامی می‌تواند موجب ایجاد هماهنگی و تقویت روحیه گروهی، مسئولیت‌پذیری، تلاش برای برقراری ارتباط مؤثر، انجام واکنش متناسب با تغییرات محیطی، بالا رفتن آگاهی و درک نمایشگران، بالا رفتن تمرکز نمایشگران و ارتباط و تعامل مؤثر نمایشگران با محیط و مکان اجرای نمایش و تماشاگران در فرایند اجرای اشکال مختلف نمایش شادی‌آور ایرانی و بخصوص نمایش **سیاه‌بازی** شود.

منابع

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۸۷) ***نمایش در ایران***، چاپ ششم، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، تهران

ـ ثمینی، نغمه و محمودی بختیاری، بهروز و قهرمانی، محمدباقر و مسعودی، شیوا. (۱۳۹۳) ***تبارشناسی دلقک در نمایش سنّتی ایران***، نشریه هنرهای زیبا ـ هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۱۹. صص ۵۷ـ۴۷

ـ جعفری، سمیه. (۱۳۹۲) ***بداهه‌پردازی و فرایند آن در کار دو کارگردان ایرانی مسعود دلخواه، حمید پورآذری***؛ پایان‌نامه ارشد، دانشگاه تربیت مدرس

ـ حاجیان، مهدی. (۱۳۹۸) ***بررسی کارکرد بدن فراروزمره در بازیگری نقش سیاه در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی با تمرکز بر اجرای نمایش‌های زنده‌یاد «سعدی افشار»***؛ پایان‌نامه ارشد، دانشگاه هنر تهران

ـ حامد سقایان، مهدی. (۱۳۸۷) ***ریختارهای نمایش ایرانی***، ناشر دبیرخانه دائمی جشنواره تئاتر دانشجویان کشور وابسته به معاونت جهاد دانشگاهی با همکاری موسسه نشر جهاد، تهران

ـ حسامی، حسن. (۱۳۹۳) ***شیوه‌های اجرایی نمایش ایرانی در آثار علی نصیریان***، پایان‌نامه ارشد، دانشگاه هنر و معماری تهران

ـ حاجی ملاعلی، علی. (۱۳۹۰) ***از بداهه‌پردازی تا اجرا***؛ دو فصلنامه تخصصی دانشگاه هنر، بهار و تابستان ۹۰

ـ خوشنودبختیاری، یونس؛ کریمی نیا، شهاب. (۱۳۹۵) ***طراحی فضای چهاربعدی با رویکرد بداهه‌پردازی در فضای معماری***، ۴ کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی ـ سن‌پترزبورگ ـ روسیه

ـ خاکی، محمدرضا. (۱۳۷۸) ***بداهه‌سازی در تئاتر***، فصلنامه‌ی هنر، شماره ۴۲، صفحات ۶۶ تا ۷۸

ـ دامود، احمد. (۱۳۷۲) ***اصول کارگردانی تئاتر***، نشر مرکز، تهران

ـ دامود، احمد. (۱۳۸۰) ***بازیگری متد***، نشر مرکز، تهران

ـ رفیعی، مجتبی. (۱۳۹۰) ***مفهوم فضا در نمایش سنتی ایران با تأکید بر تعزیه و تخت‌حوضی***، پایان‌نامه ارشد، دانشگاه تربیت مدرس

ـ ریاضی، دومان؛ فرهنگ پور، یاسمن. (۱۳۹۸) ***بررسی جایگاه بداهه‌پردازی در کمدیادلارته از منظر سیرو فِررونه***، دو ماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی سال چهارم، شماره ۳

ـ سراجی، محسن. (۱۳۸۹) ***نظریه‌ی نمایش سیاه‌بازی***، نشر قطره، چاپ اول، تهران

ـ سرسنگی، مجید. (۱۳۸۴) ***نسبت تئاتر دفاع مقدس و نمایش مذهبی***، هنرهای زیبا، نشریه علمی پژوهشی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، شماره ۲۳، صص ۱۰۲ـ۹۷

ـ شکنر، ریچارد. (۱۳۸۶) ***نظریه‌ی اجرا***، ترجمه‌ی مهدی نصرالله زاده، چاپ نخست، انتشارات سمت، تهران

ـ صالح‌پور، اردشیر. (۱۳۹۰) ***گرامافون و نمایش تاریخ تحلیلی تقلید و مضحکه در ایران***، نمایش، تهران

ـ عرب امیری، محسن. (۱۳۹۳) ***تأثیر تکنیک‌های اجرایی نمایش‌های شادی‌آور ایرانی در آثار نمایشی میرزا آقا تبریزی، کمال الوزاره محمودی و حسن مقدم***، پایان‌نامه ارشد،

دانشگاه تربیت مدرس
ـ غریب‌پور، بهروز. (۱۳۸۴) ***تئاتر در ایران ـ از ایران چه می‌دانم؟*** شماره ۵۳، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران
ـ فتحعلی‌بیگی، داوود. (۱۳۷۸) ***مبانی مضحکه و اسباب خنده در سیاه‌بازی و تخته‌حوضی***؛ فصلنامه تخصصی تئاتر، ش ۱۸ و ۱۹، صص ۱۵۱ـ۱۱۵
ـ کیانی، حسین. (۱۳۸۲) ***پژوهشی در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی؛ پروژه عملی بقال‌بازی در حضور***؛ پایان‌نامه ارشد، دانشگاه تربیت مدرس
ـ ناصر بخت، محمدحسین. (۱۳۷۱) ***پرده‌های درویشی***، فصلنامه هنر، شماره ۳۵، صص ۱۰۲ـ۱۱۴
ـ ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۹۰) ***درآمدی به نمایشنامه‌شناسی***؛ تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی، چاپ چهارم
ـ نصیریان، علی. (۱۳۷۰) ***تخت‌حوضی چیست؟*** فصلنامه تئاتر، ش ۱۳
ـ نعمت طاووسی، مریم. (۱۳۹۲) ***فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران***، دایره، تهران
ـ نعمت‌طاووسی، مریم. (۱۳۹۴) ***ریختار نمایشی سیاه‌بازی***، فصلنامه تئاتر، ش ۶۲، صص ۹۴ـ۱۰۸

- Loui, Annie(2009). The Physical Actor: Exercises For Action And Awareness. Simultaneously Published In The Usa And Canada, New York

Moen, Jin(2006). Kinaesthetic Movement Interaction: Designing For The Pleasure Of Motion. Kth, School Of Computer Science And Communication (Csc), Numerical Analysis And Computer Science, Nada

- Loth, Joanne Marie(2001). Developing A Theatre Of The Integrated Actor: The Application Of The Suzuki Actor Training Method Within Three Theatrical Contexts. Submitted For The Award Of Master Of Arts (Research), Academy Of The Arts Queensland University Of Technology, April

- Smith-Autard, Jacqueline (2010). Dance Composition: A practical guide to creative success in dance making. Sixth edition published by Methuen Drama

- Buckwalter, Melinda (2010). Composing while dancing: an improviser's companion. The University of Wisconsin Press

- Ferrone, Siro. (2014). La Commedia dell Arte. Publisher: Einaudi, Torin

- Zingarelli, Nicola. (2016). Lo Zingarelli. Publisher: Einaudi, Torin

پی‌نوشت

1- Improvisation
2- sense
3- Perceive
4- Reflect
5- In the Present Moment
6- Inner Impulses
7- Outer Impulses
8-Commedia dell'arte
9- Augusto Boal
10- Living Theater
11- Langage Physique
12- Limited Improvisation
13- Free Improvisation
14- Pure Improvisation
15- Types of Improvisation
16- Planned Improvisation
17- Half Planned Improvisation
18- UnPlanned Improvisation
۱۹ـ بیان به وسیله‌ی حرکات بدن و حالت قیافه، ارتباط غیرکلامی، معادل واژه body language.
20- Stock Character
21- Type Character
22- Accidental Audience
23- Integral Audiences
24- Motif
25- Idea
26- Theme
27- choreography
28- Physical Listening
29- Partnering
30- Instinctive Responses
31- Embodiment
32- Physical Vocabulary
33- Spatial Environment
34- Focus on the Particular

خوانش نمایش‌های شادی‌آور در دوره‌ی قاجاریه از منظر «نوشتار زنانه»

رفیق نصرتی
سپیده شمس (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۱۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۹/۲۴

خوانش نمایش‌های شادی‌آور در دوره‌ی قاجاریه از منظر «نوشتار زنانه»

رفیق نصرتی
استادیار گروه نمایش، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران

سپیده شمس
کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

این مقاله از پروژه پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خانم سپیده شمس با «عنوان نوشتار زنانه و نمایش‌های شادی‌آور زنانه» در رشته‌ی ادبیات نمایشی دانشگاه سوره تهران با راهنمایی دکتر رفیق نصرتی برگرفته شده است.

چکیده

در میان متون نمایشی به جا مانده از دوره‌ی قاجار، دسته‌ای آثار هستند که به نمایش‌های شادی‌آور زنانه مشهور شده‌اند اما تا همین سال‌های اخیر تقریبا به هیچ‌وجه جدی گرفته نشده‌اند و مطالعه‌ای علمی روی آنها صورت نگرفته است. این‌گونه از نمایش‌ها که در اندرونی‌ها و در میان زنان رواج داشته است، مشتمل برهفت نمایش است که نسبت به نمایش‌های دیگر تفاوت‌هایی عمده دارد. فقدان ساختار سلسله مراتبی، نبود روایتی منسجم با خط قصه‌ی سرراست و همین‌طور دوری جستن‌شان از نثر و نزدیکی بی‌همتایشان به شعرهای فولکلور، موسیقی و ریتم عامه‌پسند از بارزترین این تمایزهاست.

این مقاله تلاشی است برای فهم و خوانش این آثار نادیده گرفته شده از منظر مفهوم «نوشتار زنانه» که *هلن سیکسو*، *لوس ایریگارای* و *ژولیا کریستوا*، سه منتقد و نظریه‌پرداز فرانسوی مطرح کرده‌اند. در این پژوهش، برای گردآوری نمایش‌ها به منابع مستند رجوع شده است، سپس براساس عناصر مورد مطالعه طبقه‌بندی گردیدند و در نهایت از منظر چهارچوب نظری اشاره شده، تأویل شدند. یافته‌های مقاله بر آن است که نباید ظاهر شلخته و نامنسجم این نمایش‌ها باعث گردد اهمیت ادبی، اجتماعی و انسان‌شناسانه‌ی آنها نادیده گرفته شود. این نمایش‌ها جزو اندک محمل‌هایی بوده است که زنان در آن دوره به مسائل پیرامون‌شان واکنش نشان داده‌اند.

واژگان کلیدی: نمایش‌های شادی‌آور زنان، نوشتار زنانه، قاجاریه، ادبیات‌نمایشی ایرانی، *هلن سیکسو*، *لوس ایریگارای*

درآمد

در بسیاری کتاب‌ها که درباره‌ی تاریخ نمایش و نمایشنامه‌نویسی ایران نوشته شده‌اند، نشانی چندان از نمایش‌های زنانه در ایران نیست، نه از متون و نمایشنامه‌های آن و نه از شیوه و مکان اجرای آن در روزگاران قدیم‌تر. بجز *بهرام بیضایی* در کتاب «**نمایش در ایران**» و مرحوم *انجوی شیرازی* در کتاب «**بازی‌های نمایشی**» و به‌تازگی کتاب «**نمایش‌های زنانه ایران**»، نوشته *جواد انصافی و فروغ یزدان عاشوری و چند پایان‌نامه دانشگاهی، در کمتر کتابی درباره تاریخ نمایش ایران، پژوهشی درخور درباره نمایش‌های شادی‌آور زنان وجود دارد.*

مهم‌ترین نکته این است که تعداد این تقلیدهای زنانه معلوم نیست و حتی نویسنده آنها مشخص نیست. گمان می‌رود که زنانی ایده‌پرداز و یا بهتر است بگوییم نویسنده‌ی این نمایش‌ها بوده‌اند که اکنون هیچ نام و نشانی از آنها نیست و این نوشته‌ها دست به دست و سینه به سینه گشته و نقل شده و گه‌گاه زنی دیگر در گوشه‌ای و کناری بخشی کوچک بدان افزوده است.

در مقدمه کتاب **نمایش‌های زنانه ایران**، نوشته *جواد انصافی و فروغ یزدان عاشوری* که در سال‌های اخیر منتشر شده است و در آن نسخه‌هایی از نمایش‌های شادی‌آور زنان به شیوه‌ای نزدیک به کتاب **بازی‌های نمایشی** مرحوم *انجوی شیرازی* جمع‌آوری شده است، *انصافی* اشاره می‌کند که نمایش زنانه ایران، به دلیل اینکه تنها در محافل ویژه زنان به اجرا درمی‌آید، در تاریخ دیرینه هنرهای نمایشی این مرز و بوم، همواره از جایگاهی استثنایی برخوردار بوده است و همین ویژگی، دربرگیرنده مزایا و آزادی عمل‌های متعددی ست.

انصافی در ادامه می‌نویسد: گروه نوازندگان این نوع نمایش را زنان تشکیل می‌دادند و اجرای آن غالبا به صورت ریتمیک یا به قول فرنگی‌ها، «موزیکال» بوده و برحسب شهر و محله، لهجه خاص خود را داشته‌اند. برخی بازیگران نمایش‌های زنانه از استعدادهای بسیار درخشانی بهره‌مند بوده‌اند که از دیرباز حریم‌های فرهنگی، مانع از معرفی آنان به جامعه است.

حتی اینکه ریشه‌های این نمایش‌ها از کجاست، دقیقا مشخص نیست. بسیاری بر این باورند که نمایش‌های شادی‌آور زنان در دوران قاجار بروز و ظهور کرده‌اند، اما برخی از پژوهشگران ریشه‌های آن را در دوران صفویه می‌دانند.

محمدحسین ناصربخت، پژوهشگر تئاتر نیز در مقاله‌اش با نام «***گونه‌های نمایش سنتی در ایران***» درباره نمایش‌های شادی‌آور زنان می‌نویسد:

«در مورد این نمایش‌ها تاریخچه مدونی در دست نیست اما ما می‌دانیم که از دوران صفویه به بعد گروه‌های مطرب زنانه‌ای وجود داشتند که در مجالس خصوصی زنانه و در پشت درهای بسته به اجرای انواع رقص‌ها و خرده نمایش‌های موزیکالی می‌پرداختند. این نمایش‌ها عمدتاً حول محور مسائل و مشکلات زنان شکل می‌گرفت، مسائلی از قبیل هوو آوردن، خواستگاری رفتن، دعوای میان زن و شوهر و ارتباط زنان خانه‌دار با دیگر اقشار جامعه، نمایش‌هایی چون خاله رورو، آقو چرا زن ستودی، عموسبزی فروش، آبجی صنم، ننه غلامحسین و... نمایش‌های موزیکالی که همراه با رقص و آواز اجرا می‌شد. این تقلیدها نیز در دوره‌ی قاجار به اوج خود دست یافت، آثاری که امروزه جز نامی و یادی از آنها باقی نمانده است» (ناصربخت، ۱۱:۱۳۸۸).

هرچه هست این اجراهای نمایشی همچون سایرگونه‌های تئاتری ریشه در میل انسان به بازی و بازنمایی زندگی روزمره دارد تا از طریق آن بتواند فهم تأویلی خود از جهان پیرامون را صورت‌بندی کند و به‌واسطه‌ی این فرم برساخته، مکنونات قلبی خود را دانسته و نادانسته بیان

دارد. به هر حال زنان ایرانی در آن دوران تحت شدیدترین نظام‌های کنترل‌گر مردسالارانه، از حقوق طبیعی فعالیت اجتماعی، هنری، سیاسی و غیره محروم بودند و برپایی چنین بازی‌هایی سویه‌های رهایی‌بخشی فراوانی برایشان داشت بی‌آنکه به احتمال زیاد خودشان دقیقاً بدانند که کاری که می‌کنند نمایش است و متن‌های از هم گسیخته‌ی سرهم‌بندی شده، نمایشنامه و...

۱ـ چهارچوب نظری: نوشتار زنانه

نوشتار زنانه را می‌توان چونان وجه‌اشتراک چهارچوب‌های فمینیستی تلقی کرد که یا در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ مورد تصفیه و تجدیدنظر واقع شده‌اند (لیبرال، مارکسیستی، سوسیالیستی) یا ظهور کردند (رادیکال) و آنهایی که پست‌مدرنیست / پساساختارگرا خوانده می‌شوند بیشتر در خلال دهه‌های ۸۰ و ۹۰ اشاعه یافتند (بویژه در جهان انگلیسی زبان). در نتیجه، این گروه‌بندیِ نظریه‌پردازان فرانسوی شیوه‌ی سودمندی به دست می‌دهد برای نشان دادن اینکه چگونه می‌توان رهیافت‌های نظریه‌پردازانِ نوشتار زنانه را صورت‌بندی کرد. به عنوان مثال، تأکید بر زبان و معنی در آثار فمینیست‌هایِ فرانسوی حاکی از حضور عناصر پست‌مدرنیستی/ پساساختارگرا در تحلیل‌های ایشان است. به‌گمان *دالی*: «بسیاری از گونه‌های فمینیسم پیش از تکوین پست‌مدرنیسم/ پساساختارگرایی، اهمیت زبان را تشخیص داده‌اند و اظهار کرده‌اند که زبان فقط خبر از فرهنگی که تحت چیرگی مردان است نمی‌دهد، بلکه معنی را در یک فرهنگ تحت سلطه‌ی مردان برمی‌سازد. با این همه، فمینیست‌های فرانسوی به نحوی بر زبان ـ معنی متمرکز می‌شوند که نشانگر گرایش پست‌مدرن/پساساختارگرا به تغییر جهت از ملاحظات «جهان واقعی» است» (دالی، ۱۹۷۸: ۹۸). از آن‌جایی که در این چشم‌انداز، «جهان واقعی» (از جمله بدن) را فقط برحسب واژگان یا زبان فرهنگ‌مان می‌توانیم بشناسیم ـ هیچ چشم‌انداز فارغ از ارزشی وجود ندارد ـ جای شگفتی نیست که نوشتار زنانه، چنین اهمیتی به برنامه‌ی واسازی و انهدام زبان بدهد. برای فهم بهتر این مفهوم به شکلی مختصر دیدگاه سه نظریه‌پرداز اصلی آن مرور می‌گردد.

۱ـ۱ـ سیکسو و نوشتار زنانه

هلن سیکسو، نوشتار زنانه را نوع نگارشی متعلق به زنان می‌دانست که فقدان نشانه‌گذاری، نوشتن و خط زدن، خرچنگ قورباغه نوشتن، یادداشت‌های سردستی از خصوصیات بارز آن است؛ بیان تلویحی حرکاتی که رودخانه هراکلیت را به ذهن متبادر می‌سازد مدام در حال تغییر است. در عوض، نوع نگارشی که برای سیکسو تداعی مردانه است، متشکل از حجم انبوه حکمت بشری ست. این اندیشه‌ها به دلیل مهر تاییدی که بر آنها خورده است امکان هیچ‌گونه حرکت یا تغییری ندارند، پس از دید سیکسو، نگارش زنانه فقط شیوه تازه‌ای برای نوشتار نیست بلکه در اصل همان امکان دگرگونی‌ست، فضایی‌ست که می‌تواند سکوی پرش اندیشه‌های براندازانه یا جنبشی مبارک برای دگرگونی معیارهای اجتماعی و فرهنگی باشد. سیکسو در آغاز **خنده‌ی مدوسا** به خوبی به ویژگی اصلیِ نوشتارش اشاره می‌کند: ویران‌سازی. وی در کتاب **زن تازه به دنیا *آمده‌اش*** وجه رادیکال پروژه‌ی خود را شکستن و به زیر افکندن تمامی تقابل‌هایِ دوتاییِ موهوم معرفی می‌کند و می‌گوید مرگ و خشونت در دل تفکر پدرسالار و در واحه‌ی تاریکِ میانِ تقابل‌های دوتایی جای دارند، خود این تقابل‌ها که جملگی زیر سایه‌ی تقابلِ بزرگ و عمده‌ی زن / مرد نشسته‌اند، اساساً خشن و مرگ آورند چرا که یک سو شرط حضور و بقایش را در تخریب و زوال دیگری می‌داند (نصرتی، ۱۳۸۷: ۱۱).

سیکسو در مقاله «**گونه‌ها**» در آغاز برخی از تقابل‌های دو ارزشی را می‌شمارد: روز/شب، فرهنگ/طبیعت، فعالیت/ انفعال، خورشید/ماه، گفتار/نوشتار، والا/پست و.... مرد/ زن. او گفته *دریدا* را تصدیق می‌کند که اندیشه همواره از راه تقابل نظام‌های دوتایی سلسله مراتبی کار کرده است. به قول *تانگ*: «سیکسو به شیوه نگارش و اندیشه مردانه معترض شده است زیرا بنیان آن بر تقابل‌های دوگانه است. بشر (مرد) با قرار دادن مفاهیم و واژه‌ها در قالب زوج‌های متشکل از قطب‌های مخالف که همواره یکی بر دیگری برتری دارد، چندپارگی نالازمی در واقعیت پدید آورده است» (تانگ، ۱۳۸۷: ۳۵۶). او در پایان مقاله‌اش که در سال ۱۹۷۵ آن را نوشت، کوشش می‌کند بگوید در زمان اکنون، تعریف کردن تجربه نوشتار زنان غیرممکن است. یک عدم امکان که همچنان ادامه خواهد داشت به این شرح:

«برای این تجربه (از نوشتار) امکان تئوریزه کردن و نظریه‌پردازی، کدگذاری کردن و تحت احاطه قرار دادن وجود ندارد اما این به این معنی نیست که نوشتار زنان وجود ندارد. کسی نمی‌تواند بگوید که نوشتار زنانه دقیقا چیست؟ اما نوشتار زنانه را می‌توان از روی کنش و رفتارها بیان کرد. بی‌اغراق می‌توان گفت نوشتار زنانه، راه تجربی نوشتن است. سیکسو کلمه «تجربه» را به نوشتار زنان افزود و این کلمه را جایگزین برخی کلمه‌هایی کرد که متفاوت با کلمات عرصه‌های فلسفی و تئوریک بود» (blyth,sellers، ۲۰۰۴: ۳۰).

سیکسو زنان را به مبارزه می‌طلبید تا از آن چیزهایی بنویسند که نااندیشیدنی هستند و وجود خود را بیرون دنیایی که مردان از ایشان ساخته‌اند به تحریر درآورند. برخی متفکرین از قبیل *دریدا* و سیکسو با حقیقتی که «نوشتار» می‌تواند به معنای دست نوشته داشته باشد، بازی می‌کنند. به باور سیکسو، در «نوشتار زنانه» گونه‌ای از هم گسیختگی معنایی وجود دارد که اغلب در متون ظاهرا محکم مردانه یافت نمی‌شود، شکلی از ناپایداری که در خود نمودهایی خلاقانه و حتی رادیکال دارد.

«سیکسو بر حرکتی که می‌تواند یک نوشتار زنانه داشته باشد، تاکید می‌کند، حرکتی مثل جریان دست، تماس انگشتان، ضربان و خونی که در بازوها هنگام نوشتن می‌تپد؛ اجازه دادن به بدن برای «شنیدن خودش». سیکسو در نوشتار زنانه به منابع عظیمی از «ناهشیاری» اشاره دارد که هنگام نوشتن به نوشتار، ورود پیدا می‌کند. شیوه نوشتار زنانه گونه‌ای از گسیختگی معانی موجود مربوط به متن‌های ظاهرا محکم و استوار را در پی دارد. این شناخت از ناپایداری، رادیکال و خلاقانه است. سیکسو استدلال می‌کند که زنان باید از کنترل‌گرهایی که اغلب در بحث‌های سمبولیک دیده می‌شود، دوری کنند، کنترل‌گرهایی مثل انشا کردن، توضیح، تفسیر و تعیین محل. سیکسو باور دارد که بازی کردن با معانی دوگانه‌ی افعال، ژستی زنانه برای رسوخ به زبان و تحت مالکیت درآوردن آن است. نوعی انتقال دادن آن به خود، دزدانه ورود کردن به زبان و پرواز دادن آن. ازین لحاظ نوشتار زنانه شبیه ویروس‌های کامپیوتری عمل می‌کند که کدهای مسلط را آلوده و بازنویسی می‌کند» (همان، ۳۳).

او معتقد است که ما می‌توانیم از نظام مفاهیم دوارزشی که در آن محصور شده ایم، بگریزیم و به قابلیت زنان برای هدایت این شورش ایمان دارد. «به گفته سیکسو اگر زن پیکر خویش را با «هزارویک آستانه نظم آن» بکاود«زبان تک صدایی کهن مادر را با چندین و چند گفتار به نوسان در خواهدآورد» (تانگ، ۱۳۸۷: ۳۵۹).

۱ـ۲ـ *لوس ایریگارای* و «انگارین» زنانه

ایریگاری به خلاف سیکسو روان کاوی ست که می‌خواهد مقوله زنان را از قید و بند

اندیشه فلسفی مردان و از جمله اندیشه *دریدا* و *لاکان* رها سازد. او از مفهوم مراحل«خیالی» و «انگارین» و جهان *لاکان* تعبیری دیگرگونه برمبنای جنسیت ارائه می‌دهد. بنا برنظر *لاکان*، در مرحله «انگارین» کودک خود را با تصویرش در آینه اشتباه می‌گیرد و سپس رفته رفته درمی‌یابد که تصویر او خویشتن واقعی او نیست. کودک با این دریافت به نظم نمادین وارد می‌شود و آماده است جایگاه«من» را در زبان اختیار کند، یعنی برای خود فاعلیتی جدا از فاعل‌ها یا «من»های دیگر قائل شود.

« *ایریگارای* نیز مانند *لاکان* به این تضاد میان مراحل انگارین و نمادین علاقه‌مندی نشان می‌دهد اما میان درک او از انگارین و درک *لاکان* تفاوت‌های چندی دیده می‌شود که شاید مهم‌ترین آنها تفاوتی‌ست که از دید *ایریگارای* میان انگارین مردانه و انگارین زنانه وجود دارد. *لاکان* «انگارین» را نوعی زندان می‌داند زیرا خویشتن در چنگال تصاویر موهوم اسیر است. پسرها پس از اتمام موفقیت‌آمیز مرحله اودیپی از چنگال انگارین خلاصی می‌یابند و به نظم نمادین وارد می‌شوند، یعنی به قلمرو زبان و خود بودن. اما دخترها چون مرحله اودیپی را هرگز به‌طور کامل به پایان نمی‌برند از دام انگارین رها نمی‌شوند. *ایریگارای* به جای نگاهی سراپا منفی و انکار این به دام افتادگی، این نظر را طرح کرد که شاید در مرحله انگارین امکان‌های بکری برای زنان نهفته باشد» (تانگ، ۱۳۸۷: ۳۶۰).

ایریگارای با درک اینکه فرهنگ غرب علاقه‌ای به کنار گذاشتن آرای *فروید* و به تبع آن *لاکان*، درباره نحوه شکل‌گیری «خود» (یعنی خود مردانه) ندارد سه راهبرد پیشنهاد کرد با این هدف که به زنان این توانایی‌ها را بدهد تا خود را چیزی «هرز»یا «مازاد» در حواشی تنگ دست پرورده ایدئولوژی حاکم احساس نکنند. «نخستین راهبرد آن است که زنان باید به ماهیت زبان توجه نشان دهند. *ایریگارای* به رغم دلواپسی از اینکه کلمات ما آشکارا مردانه‌اند به شدت با کوشش برای خلق صدایی خالی از جنسیت مخالف است. تلاش برای بی‌طرفی گذشته از آنکه فایده‌ای ندارد (چون براستی هیچ‌کس درباره‌ی چیزی بی‌طرف نیست) بهانه‌تراشی برای کاربرد صدایی منفعل است که میان فاعل و مفعول فاصله می‌اندازد و هویت گوینده را از خواننده یا شنونده پنهان می‌دارد» (همان، ۳۶۳).

دومین راهبرد *ایریگارای* این است که او کاربرد دایره‌وار و دایره‌ای لیبیدو در زنان را با کاربرد خطی و غایت‌گرای لیبیدو در مردان در تضاد می‌داند. از سویی محمل بیان این دو گونه کارکرد تنها در بحث لیبیدو نیست که حتی ساختارهای اجتماعی را هم شامل می‌شود. سومین راهبرد، از نظر او تقلید ریشخندگونه شکلک‌هایی ست که مردان بر زنان تحمیل کرده‌اند به قصد بی‌اثرکردن اثرات گفتمان غالب مردانه.

«از دید *ایریگارای* هر اظهارنظری که با قطعیت درباره مشخصات زنانه واقعی یا حقیقی حکم کند، درعمل همان زنانه«احلیلی» را بازآفرینی می‌کند: «این ادعا که زنانه را می‌توان در قالبی مفهومی به بیان درآورد نشانه اسارت دوباره در نظام بازنمایی‌های «مردانه»است که زنان را به دام نظام یا معنایی می‌اندازد که در خدمت عاطفه خودانگیخته فاعل مردانه است». چیزی که راه را بر بیرون رفتن اندیشه‌های زنان از مرحله انگارین می‌بندد، مفهوم همانی‌ست، نتیجه آرمان‌گرایانه خودشیفتگی و بی‌همتایی مردانه. *ایریگارای* این دیدگاه روانکاوانه را که سلطه مردانه (قانون پدر) برای فرهنگ ضرورت داشته و اجتناب ناپذیر است، رد می‌کند و جایگاه آن را به منزله‌ی هسته‌ی درونی اجتماعی بودن و تفاوت جنسی تقلیل ناپذیری که مقرر می‌دارد، می‌پذیرد (بیسلی، ۱۳۸۵: ۱۱۷).

۱ـ۳ـ ژولیا *کریستوا* و تلاش برای فهم محافظه‌کارانه‌تر از زبان زنانه

کریستوا از چندین جنبه با سیکسو و *ایریگارای* متفاوت است. به گفته *کریستوا* فروریختن زبان به درون زیست‌شناسی و پافشاری براینکه زنان صرفا به دلیل پیکر خود شیوه نگارشی متفاوت با مردان دارند به این معنی ست که مردان و زنان را بار دیگر به درون قفس مردسالاری بیندازیم.

«تفاوت دیگری که *کریستوا* با سیکسو و *ایریگارای* دارد پیروی شدید او از این عقیده است که حتی اگر زنانه بتواند به بیان درآید نباید این کار را کرد. *کریستوا* مدعی بود که زنانی این چنین وجود ندارند. ریشه مفاهیمی مانند «زن» و «زنانه» در متافیزیک است یعنی فلسفه‌ای معتقد به اصالت ذات که ساخت‌شکنان در پی برملا ساختن ماهیت آنند. مفهوم زن فقط از نظر سیاسی امکان می‌یابد نه از نظر فلسفی. *کریستوا* این موضع را در مصاحبه‌ای با نشریه روان کاوی و سیاست به روشنی بیان کرد: «اعتقاد به اینکه فردی زن است تقریبا همان قدر نامعقول و تاریک اندیشانه است که معتقد باشیم فردی مرد است. می‌گویم «تقریبا» چون هنوز بسیاری اهداف وجود دارد که زنان باید به آنها برسند: آزادی سقط جنین و کنترل باروری، مهدکودک‌ها، برابری شغل و غیره. بنابراین ما باید عبارت «ما زن ایم» را فقط به صورت تبلیغ یا شعار برای بیان خواسته‌های خود به کار بریم. اما اگر می‌خواهیم عمیق‌تر نگاه کنیم زن نمی‌تواند «باشد»؛ این چیزی نیست که اصولا در مقوله بودن بگنجد» (مک آفی، ۱۳۸۴: ۴۵).

نظر *کریستوا* این بود که جامعه باید با تحقیرشدگان و سرکوب‌شدگان آشتی کند و گفتمان‌های به حاشیه رانده شده موجود در جنون و مقولات گنگ و مادرانه و جنسی باید نیروی انقلابی خود را در درون زبان تخلیه کنند. *کریستوا* نیز با بهره‌گیری از چهارچوب نظری *لاکان* مفهوم «نشانه ای» یا مرحله پیشااودیپی را در برابر مفهوم «نمادین» یا مرحله پسااودیپی قرار داد.

«از دید او اندیشه احلیل کلام‌مدار بر بنیان سرکوب امر نشانه‌ای و بنابراین بر سرکوب پیکر مادرانه پیش اودیپی که هنوز هویت جنسی ندارد استوار شده است. زمان خاص این فضای مادرانه بسیار با زمانی که خاص نظم نمادین است فرق دارد. زمان نظم نمادین زمانی تاریخی‌ست یعنی خطی یا متوالی که هدفی را نشانه می‌رود، حال آنکه در امر نشانه‌ای زمان مدور (تکرارشونده) و عظیم (ابدی) است. بنابراین نوشتار خطی و معقول یا عینی که صرف و نحوی عادی دارد سرکوب می‌شود اما گونه‌ای از نوشتار که برجستگی آن ضرباهنگ و صدا و رنگ است و اجازه گسستگی‌های قواعد زبانی در آن وجود دارد در اساس سرکوب نشده باقی می‌ماند چون برای همه چیزهایی که انزجار یا وحشت ما را برمی‌انگیزند جا دارد. *کریستوا* معتقد بود که شخص آزاد کسی ست که از توانایی درک اهمیت «بازی نشانه‌ای و نمادین» یعنی نوسان مداوم میان بی‌نظمی و نظم برخوردار باشد (تانگ، ۱۳۸۷: ۳۶۷).

به باور *کریستوا* از میان تمامی تقابل‌های دوگانه‌ای که مابعدساختگرایی خواهان برچیدن آنها بود، تقابل سلسله مراتبی میان زن و مرد شاید از همه بدخیم‌تر بود؛ شاید بتوان گفت پایدارترین همه‌ی تقابل‌ها. به اعتقاد او هیچ زمانی در تاریخ دیده نشده که در آن نیمی از نژاد بشر به عنوان موجوداتی معیوب و بیگانگانی زیردست، به انقیاد درنیامده و کنار گذاشته نشده باشند.

۲ـ خوانش نمایش‌های شادی‌آور زنان دوره‌ی قاجاریه از منظر نوشتار زنانه

نمایش‌های شادی‌آور زنان، آغازین جرقه‌هایش را از اندرونی خانه‌ها هویداکرد اگرچه در

همان اندرونی‌ها هم ماند و نقل داستان‌ها و متن‌های نمایشی‌اش که سینه به سینه به دست ما رسیده همچنان زنده ماند. اندرونی‌ها، جایی که چشم نامحرم از آن به دور است، در خلوت و سکوت زنانه، مکانی که با خیال و انتزاع، امتزاج یافته بود، همان جا بود که نوای ریتمیک شعرهای مطربی و خنده‌دار و رقص ماهرانه زنی با بدنی نیمه عریان و نقش‌هایی کشیده برتن زنانه‌اش، سکوت اندرونی‌ها را شکست.

علی بلوک باشی، پژوهشگری که او هم نمایش‌های شادی‌آور زنان را جمع‌آوری کرده، در کتابش از زنان و بازی‌های عامیانه‌شان در مکان‌های مخفی چون اندرونی‌ها می‌نویسد:«جای بازی از آغاز تا انجام در یک اتاق پنج دری یا اتاق بزرگ بوده، و در آن صحنه‌آرایی نمی‌کرده‌اند. بازیگران در میان یا در گوش‌ه‌ای از آن اتاق به بازی می‌پرداختند و مهمانان یا تماشاگران گرداگرد یا در گوشه دیگر اتاق می‌نشستند وگاهی نیز نقش‌های کوچکی از «بازی» را به عهده می‌گرفتند. «چهره‌گردانی» در این نمایش‌ها بسیار ساده بود. «چهره‌گردانان» از بنداندازان سرشناس شهر یا مهمانان آشنا به آرایشگری، انتخاب می‌شدند. «چهره‌گردان » خود می‌شدند و خود را آرایش می‌کردند» (بلوک‌باشی، ۱۳۴۳: ۲۶).

موسیقی نمایش‌ها و بداهه‌پردازی، در این نمایش‌ها از مولفه‌های مهم آن است: «موسیقی نمایش و بداهه‌پردازی، که اولی در ساختار اجرایی نمایش تاثیر بسزایی دارد و دومی در شاکله و اساس شکل‌گیری متن این‌گونه آثار را رقم می‌زند. در نمایش‌های شادی‌آور زنانه موسیقی به عنوان مهم‌ترین و اساسی‌ترین بخش اجرا جایگاه بایسته‌ای دارد. در هر مجلس و نمایشی نیاز اساسی به دو نوازنده وجود دارد که یکی کمانچه می‌نوازد و دیگری تنبک. بداهه‌پردازی نیز یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این نوع نمایش‌هاست، اساسا متن از پیش تعیین شده‌ای وجود ندارد، تنها کدهای داستان‌های موردنظر مشخص می‌شود و گروه نمایشگران براساس بداهه‌سازی داستان را پیش می‌برند» (فرخی، ۱۳۸۶: ۶۶).

۲ـ۱ـ سرپیچی از ساختار ارسطویی

پی رنگ، شخصیت، درونمایه، ژانر و سبک از مهم‌ترین المان‌هایی‌ست که *ارسطو* برای متن نمایشی برمی‌شمرد که با نگاهی قیاسی به متن‌های نمایش‌های شادی‌آور زنانه می‌توان سرپیچی این نمایش‌ها را از ساختار ارسطویی پی‌گرفت.

پیرنگ از منظر *ارسطو*، «زیبایی شامل عظمت و نظم» است؛ پیرنگی که او آن را «روح نمایش» می‌خواند. اما از سوی دیگر، او چیزی بیش از مجموعه‌ی «آغاز، میانه، پایان» یا «عظمت مطلوب» پیرنگ را در نمایش شناسایی می‌کند. منظور از پیرنگ هفت‌بخش ساختاری مورد استفاده در انتخاب و چینش رویدادهای داستان است. شخصیت اصلی، رویداد محرک (رویدادی که شخصیت اصلی را از حالت تعادل خارج می‌کند)، هدف (هدف شخصیت اصلی که بازگرداندن تعادل به زندگی‌ست)، مانع (نیروهایی که مانع رسیدن شخصیت اصلی به هدف می‌شوند)، بحران (تصمیم نهایی شخصیت اصلی برای غلبه بر موانع)، اوج (کشمکش نهایی با موانع که در طی آن شخصیت اصلی یا به اهداف خود دست می‌یابد یا از نیل به آن اهداف بازمی‌ماند) و گره گشایی (تعادل جدیدی که درپی اوج حاصل می‌شود)، هفت بخش ساختاری پی رنگ است (لتوین، استاک وویل، ۱۳۹۱: ۱۲۴).

این هفت بخش ساختاری پیرنگ، در نمایش‌های شادی‌آور زنان به آن وضوحی که مدنظر *ارسطوست*، اصلا به چشم نمی‌خورد و نمایش‌های شادی‌آور زنان اصلاً در قالب تعریفی که *ارسطو* از درام می‌دهد نمی‌گنجد. به‌طور مثال، در نمایش شادی‌آور «**عموسبزی فروش**» ما با

دو شخصیت مرد فروشنده و زن خریدار مواجهیم که با هم گفت‌وگویی مبتنی بر پرسش و پاسخ دارند و در خلال گفت‌وگوهایشان که به شکلی ریتمیک صورت می‌گیرد، چطور می‌توان شخصیت اصلی را مشخص کرد؟

«عمو سبزی فروش بعله سبزی کم فروش بعله سبزی گل داره بعله درد دل داره بعله سبزی آش داری؟ بعله غمزه لاش داری؟ بعله..... عمو سبزی فروش بعله سبزی کم فروش بعله گوشم رو دیدی بعله گوشوار خریدی؟ بعله حالا وقتشه بعله ترمه رختشه بعله سبزیت تمیزه بعله چشمات چه هیزه بعله من ریحون می‌خوام بعله تورو حیرون می‌خوام بعله... (فروغ یزدان عاشوری، جواد انصافی، ۱۳۸۸: ۱۲۳).

در نمایش «**خاله رورو**» اما شخصیت محوری خود خاله است که باردار شده و شاید بتوان گفت که هدف شخصیت مبرا کردن خود از بارداری پیش از موعد عروسی و التیامی بر درد خاله است که شوهرش او را با باری در شکم رها کرده است. اما در این نمایش هم نقطه بحران و اوج و گره‌گشایی به معنای ارسطویی‌اش به چشم نمی‌خورد. درونمایه نمایش «**خاله رورو**»، ظلم به زنی است که عاشق شده و از مردی که دوست داشته باردار است و مرد احتمالا به‌خاطر بارداری زودتر از موعد عروسی با زن، او را ترک کرده است. ژانر این نمایش هم در هیچ‌کدام از ژانرهایی که *ارسطو* از آنها یاد کرده نمی‌گنجد و باز همان پرسش و پاسخ با شعرهای ریتمیک و تکرار این شعرها است.

«خاله خانوم: خاله رورو، ماش پلو، عدس پلو، رشته پلو، گندم و جو چن ماهه داری؟ خاله چرا نمی‌زایی؟

خاله رورو: خاله جون قربونتم، حیرونتم / صدقه بلا گردونتم / آتیش سر قلیونتم / رفیق راه شمرونتم/ مترس راه کرمونتم / مهتاب لب ایوونتم / همیشه چشم به راهتم / ماشالا گو ایشالا بگو، به کسی نگو / یه ماهه عروس، سه ماهه دارم» (همان، ۱۰۷)

در نمایش «**عروس و مادر شوهر**»، شخصیت‌های محوری همان *عروس و مادرشوهرند* و رویداد محرک، دعوای آن دو بر سر کارهای روزمره خانه است. هدف، بحران، اوج و گره‌گشایی هم در این نمایش به معنای ارسطویی‌اش به چشم نمی‌خورد. درونمایه نمایش گونه‌ای انتقام زنانه از مردان است که توسط دو زن، *عروس و مادر شوهر* از مرد گرفته می‌شود.

در نمایش «**زن آشیخ**» نیز، شخصیت محوری همان زن آشیخ است. رویداد محرک، فرستادن زنی دیگر به جای خود توسط زن *آشیخ* به خانه شیخ است که سبب‌ساز ماجراهایی می‌شود. هدف، بحران و گره‌گشایی باز هم در این نمایش دیده نمی‌شود. درونمایه نمایش، سربه‌هوایی و ساده‌دلی زن و اعتماد او به زنی که به خانه خود برای انجام کارها می‌فرستد و احتمالا خیانت شیخ به همسرش است. درونمایه این نمایش می‌تواند بی‌اعتمادی به همسر نیز باشد.

نمایش«**ننه غلامحسینی**» شاید تنها نمایش شادی‌آور زنانه است که ساختاری نزدیک به ساختار ارسطویی دارد. در این نمایش، شخصیت‌های نمایش *ننه غلامحسین* و *غلامحسین و عروس و مادر عروس و عاقد* هستند که نمی‌توان در این میان شخصیت محوری را مشخص کرد چراکه همه شخصیت‌ها در روند داستان تا حدی به یک اندازه دخیلند و شاید با اغماض، عاقد را که در پایان داستان دختر جوان را به جای آنکه به عقد *غلامحسین* درآورد، به عقد خودش در می‌آورد، بتوان شخصیت محوری گفت. رویداد محرک این نمایش، آوردن عاقد برای عقد دختری زیبا برای پسری افلیج و زشت است.

به گفته *داوود فتحعلی‌بیگی*، این نمایش که به ساختار ارسطویی، نزدیک است، کامل‌ترین

نمایش شادی‌آور زنان است «کامل‌ترین نمایش شادی‌آوری که ویژگی‌های یک نمایش عامه‌پسند و مضحک را داشته است، بازی **ننه‌غلام حسینی** است که از مشخصه‌های یک نمایش نسبتا کامل مانند طرح، داستان، مقدمه، اوج و فرود، شخصیت‌پردازی، گفت‌وگو و نقش‌آفرینی برخوردار است» (فتحعلی‌بیگی، ۱۳۸۹: ۲۵).

با این نگاه مختصر قیاسی به ساختار ارسطویی و متن‌های نمایش‌های شادی‌آور زنان، می‌توان به این نتیجه رسید که نمایش‌های شادی‌آور زنان، نه به لحاظ وحدت مکان، زمان و موضوع و نه به لحاظ ساختار درام بجز در برخی موارد مانند نمایش«**ننه غلامحسینی**» از ساختار درام ارسطویی پیروی نمی‌کند.

بیضایی در بخشی از کتاب «**نمایش در ایران**» درباره نمایش‌های شادی‌آور زنانه می‌نویسد: «در نمایش‌های زنانه، آزادی مفرط نمایشی به چشم می‌خورد». که شاید منظور ایشان از آزادی نمایشی، همان رعایت نکردن اسلوب و قواعد رایج نمایشنامه‌نویسی است، قواعدی که از زمان *ارسطو* و در فن شعر او جرقه‌هایش زده شد و کم‌کم به عنوان قواعد اصلی در تئاتر ما جا گرفت.

شاید عمده‌ترین دلیلی که این نمایش‌های زنانه را در ساختار ادبیات نمایشی راه نمی‌دهند و جایگاهی برای آن قائل نیستند، یکی همین مسئله باشد: فقدان تبعیت از ساختار مسلط درام ارسطویی.

۲ـ۲ـ اغراق بیش از حد در تقلید از مردان

لوس ایریگارای، منتقد فمینیست معتقد است: «این‌گونه می‌توان در مقابل جهان و زبان مردانه، زبان زنانه را بیان کرد؛ با اغراق بیش از حد در تقلید از مردان».

نشان دادن جهان مردانه به شکلی اگزجره و اغراق‌آمیز، نکته‌ای ست که در نمایش‌های شادی‌آور زنان اتفاق می‌افتد. زن برای بازی کردن نقش مرد، موهایش را زیر عرقچینی مردانه پنهان می‌کند و پشت لبش را با مداد سیاهی که احتمالا برای آرایش چشم‌هایش از آن استفاده می‌کند، سیاه می‌کند و سبیلی پرپشت برای خودش می‌سازد و با تقلید مقلدانه و اگزجره از رفتار و بیان بدن مردانه نقش او را بازی می‌کند تا این‌گونه با بازتاب اغراق‌گونه جهان غالب مردانه، به بیان زنانه خود دست یابد و با این اغراق بیش از حد در تقلید از نوع حرف زدن و بدن مردان، گویی نوعی از مقاومت را تجربه می‌کند و به این شکل در برابر جهان و زبان مردانه، زبان زنانه را بیان می‌کند و به سخن گفتن می‌کشاند.

۲ـ۳ـ جدایی از نثر و رسیدن به شعر و ریتم

در نمایش‌های شادی‌آور زنان، نثر منسجم کمتر یافت می‌شود، روایت‌ها به صورت شعری و ریتمیک نوشته و اجرا می‌شود. این خصلت شعری در نمایش‌های شادی‌آور زنان و دوری از نثر منسجم و سرراست، به گونه‌ای دوری از زبان مردانه در گفتن یک روایت است. گفت‌وگوها در نمایش‌های شادی‌آور زنانه غالبا کیفیتی شاعرانه دارند یعنی تداعی میان کلمات را وزن و قافیه و هم‌نشینی‌های آوایی و استفاده از استعاره برقرار می‌کند نه جملاتی با ساختار منطقی نثر.

نحوه بیان پرسشی راویان که لحنی پرسشگرانه همراه با دودلی دارند گونه‌ای تردید در روایت و بیان را می‌رساند. این تردید در ساختار جمله‌های منقطع و تکه‌تکه متن نمایشی به چشم می‌خورد. این تردید و این بیان همراه با شعر که از قطعیت کلام می‌کاهد، نه تنها

در فضای نوشتاری متن نمایشی که در اجرای آن هم به چشم می‌خورد. به‌طور نمونه در نمایش«**هوو هوو جونم، هوو**»، «یه چشم داشتم همچین حالا شده همچین، همچین»، در ساختار جمله کیفیت مشخصی وجود ندارد و تنها بازیگر با بدن خود همچین و همچین همچین را باید نشان دهد. یعنی کلمات به خودی خود و به‌خاطر کلمات بودنشان گویا نیستند و باید با میمیک نشان داده شوند که این نکته از قطعیت کلمه بازهم می‌کاهد و ما را به سمت بدن زنانه و حالات این بدن برای درک داستان ارجاع می‌دهد؛ اینکه حالا این بدن زنانه چه شکلی شده یا قبلا چه شکلی داشته است؟ بازی با صوت، بازی با وزن و آهنگ صدا، چندمعنایی و شکستن ساخت جملات برچیزی انگشت می‌گذارد که *ژولیا کریستوا* آن را بعد کهن زبان، یعنی بعد نشانه‌ای می‌نامد.

«در نظریه *کریستوا* بعد نشانه‌ای با چیزهای«مادرانه» ارتباط دارد. بعد نشانه‌ای «در کارهای هنری آزادی بیشتری برای خودنمایی دارد: بعد شاعرانه‌ی زبان است». بعد نشانه‌ای را مخل نظم نمادین می‌دانند«چون وزن‌های جسمانی شعر را در برابر ساختارهای خطی و نمودهای به رمز درآمده‌ی نظم نمادین قرار می‌دهد» (رویه، ۱۳۷۶: ۱۶۴).

تصور اینکه حقیقت همواره منسجم است در اینجا به سرعت رنگ می‌بازد. حقیقت ماجرا، آمیزه‌ای از رویدادهای متناقض است. چهل‌تکه‌ای است از عدم قطعیت‌ها و از تکه‌های نیم دوخته‌ای که جابه‌جا شکاف‌هایی درآن باقی مانده است.

«زبان روایت که صداها به کار می‌برند، بسیار نامتعارف است. جملات اغلب بریده بریده‌اند و شمار فعل‌ها به نسبت اسم‌های فراوانی که در آنها به کار رفته بسیار اندک است و از این رو شیوه‌ی بیانی که پدید می‌آید بسیار تصنعی و ناهموار است. همه‌ی این ویژگی‌ها شنونده را وا می‌دارد در این تصور که حقیقت همواره متضمن منطق و اعتماد بنفس و وحدت و یکپارچگی است تردید کند. پس باز هم روایت در جانب منفی تقسیم دو ارزشی قرار می‌گیرد» (همان، ۱۶۳).

۲ـ۴ـ اعتراض، نشانِ نمایش‌های شادی‌آور زنان

با نگاهی تیزبینانه به نمایش‌های شادی‌آور زنان می‌توان نوشت، اغلب المان‌های نمایش‌های شادی‌آور نشان از نوعی سرکوب و سکوت و فریاد اعتراض سرکوب شده زنان دارد.

از همان ابزار صحنه‌اش بگیر که اسباب زندگی و پخت و پز زنان است تا ریتم و موسیقی و آواها و رقص در شیوه بیان و اجرا در این نمایش‌ها، تا دوری جستن‌اش از قصه‌های ساختارمند و ارسطویی، همه جا می‌توان نشان سرپیچی از ساختار مسلط و نوعی اعتراض را در نمایش‌های شادی‌آور زنان دید.

«به جرات می‌توان گفت که نمایش‌های شادی‌آور زنان، یک نوع مقابله‌به‌مثل تاریخی در مقابل مردان را رقم زده و به سرانجام رسانده‌اند. جایگاه اجتماعی زنان در دوران قاجار و حتی قبل‌تر از آن اجازه ورود به عرصه اجتماعی را به آنان نمی‌داد. در **نمایش‌های شادی‌آور زنان** محورهای اساسی مواجهه را باید در موضوعات مختص زنان، رفتارها و مسائل مربوط به خصلت‌های زنانه، خودنمایی و نمایش خویشتن با نوع بزک و آرایش و لباس‌هایی که ممکن بود در جامعه امکان نمایش آن وجود نداشته باشد، پاسخگویی به دردها، رنج‌ها و ناملایماتی که در طول زندگی زنان از ناحیه مردان وارد شده است و این دغدغه‌ها و عقده‌های انباشته شده در قالب یک نمایش می‌توانست به نوعی شادابی و آرامشی هرچند موقت را برای آنها به ارمغان بیاورد. در نمایش‌های شادی‌آور زنانه، مردان محکومانی هستند که به استهزا و ریشخند

گرفته می‌شوند و توسط زنان نمایش سرکوب می‌شوند و در قالب داستان‌های نمایشی مورد تحقیر قرار می‌گیرند» (فرخی، ۱۳۸۸: ۷۶).

۲ـ۵ـ وسایل آشپزخانه، اکسسوار صحنه زنانه

هر آنچه در اندرونی‌ها و مطبخ‌ها پیدا می‌شد، از رخت و لباس‌های رنگ به رنگ و پاره و کهنه تا دیگ و دیگچه و قابلمه و تله موش و جارو در صحنه نمایش‌های زنانه می‌توانست حرفی برای گفتن داشته باشد. اکسسوار صحنه نمایش زنانه همین‌ها بود.

بیضایی درباره اکسسوار صحنه نمایش زنان می‌نویسد: «در مسخره نشان دادن اشخاص بازی ـ خصوصا مردها ـ از وسایل منزل مانند سیخ و سه پایه و جارو و آتش‌گردان و تله‌ی موش و غیره استفاده می‌شد که همه‌ی اینها را به شخص موردنظر می‌آویختند. جز اینها چند زن نوازنده و خواننده با سازهای خود در طرفی از تالار می‌نشسته‌اند و بازی را همراهی می‌کرده‌اند» (بیضایی، ۱۳۷۹: ۲۰۲).

۲ـ۶ـ آگاهی بخشی با فاصله‌گذاری زنانه

نمایش‌های شادی‌آور زنان با آن بازی‌های ناشیانه زنان اندرونی که بی‌هیچ آموزشی، روزگار و وصف حالشان را بازی می‌کنند و تنها با کشیدن مداد مشکی بر پشت لبشان و پوشاندن موها زیر عرقچین، نقش مردان پیرامونشان را ایفا می‌کنند، به نوعی بیگانه‌سازی برشتی دست می‌یابد که نوعی روحیه انتقاد و اندیشه سازنده و شناخت و حتی آماده‌سازی برای تحول را در تماشاگرانش زنده می‌کند.

برشت می‌گوید که«بیگانه‌سازی به‌طور عمده در کمدی عامیانه وجود دارد» و در نمایش‌های شادی‌آور زنان نیز این بیگانه‌سازی وجود داشته است، چرا که به گفته بازهم برشت «امروز بیگانه‌سازی را فقط در نمایش‌های هنرپیشگان ناشی می‌بینیم». بازیگران نمایش‌های شادی‌آور همان هنرپیشگان ناشی هستند که با ترتیب دادن بازی از واقعیت‌های روزمره‌شان، تماشاگران را در عین اینکه می‌خندانند، به مرحله‌ای می‌رسانند که تنها نمایش را نبینند و بخندند بلکه بدانند این تقلید، صندوقچه‌ی بازی و جادوست و تمثیلی و سایه‌ای از واقعیتی است که در جامعه آنها جریان دارد. پس آگاهانه به تماشا بنشینند و آگاه شوند و آگاهی دهند.

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که گفته شد، نوشتار زنانه، ساحتی تازه در نوشتار را پدید آورد و دریچه‌ای گشود تا با نظریات نظریه‌پردازان آن بتوان متن‌ها را واکاوی و بازخوانی کرد. می‌شود گفت نمایش‌های شادی‌آور زنان، اغلب ویژگی‌های نوشتار زنانه را دارا هستند. **نمایش‌های شادی‌آور زنان**، به‌خاطر دور شدن از نثر و نزدیکی به شعر و ریتم‌دار بودن، از آن ساختار مسلط متن دور شده‌اند و در اجرا نیز این متون نمایشی با ریتم و موسیقی و رقص همراه هستند. در متن **نمایش‌های شادی‌آور زنان**، بدن زنانه مورد توجه است. در اغلب متن‌ها نوشتار به سمت گفت‌وگو درباره بدن زنانه پیش می‌رود. در نمایش‌هایی مثل «**عموسبزی فروش**»، «**هوو هوو جونم**»، «**خاله رورو**» **و**... بدن زنانه موضوع نوشتار است و موضوع گفت‌وگوهای نمایشی همین بدن است که این نشان از یک هنجارگریزی در روزگار خودش دارد. در اجرای این نمایش‌ها هم اغلب از حرکات ریتمیک بدن زنانه و رقص استفاده می‌شود که همین حضور بی‌واسطه بدن زن در اجرای نمایش نیز از ویژگی‌هایی است که این‌گونه نمایشی را منحصربه‌فرد می‌کند.

از سویی به‌خاطر ساختار اغلب پرسش و پاسخی در متن میان کاراکترها، آن ساختار سلسله مراتبی که یکی در قدرت باشد و دیگری در سرکوب، اندکی کمرنگ شده چرا که هر دو سوی دیالوگ‌ها در فضای پرسش و پاسخ با نوعی عدم قطعیت مواجهند و همین امر به نوعی سبب تضعیف ساختارهای دوتایی معمول در نظام نوشتارشده است.

منابع

ـ ایگلتون، تری. (۱۳۸۰) ***پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی***، ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر مرکز، تهران

ـ بیسلی، کریس. (۱۳۸۵) ***درآمدی بر نظریه‌های فمینیستی چیستی فمینیسم***، ترجمه: محمدرضا زمردی، نشر روشنگران و مطالعات زنان، تهران

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۷۹) *نمایش در ایران*، نشر روشنگران و مطالعات زنان، تهران

ـ تانگ، رزماری. (۱۳۸۷) ***نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی***، ترجمه: منیژه نجم عراقی، نشر نی، تهران

ـ رابینز، روت. (۱۳۸۹) ***فمینیسم‌های ادبی***، ترجمه: احمدابومحبوب، نشر افراز، تهران

ـ رویه، میشل. (۱۳۷۶) ***زن و سینما***. ترجمه: منیژه نجم عراقی و مرسده صالح پور و نسترن موسوی و مهرناز صمیمی، مجموعه مقالات، دفتراول، نشر روشنگران و مطالعات زنان، تهران

ـ عاشورپور، صادق. (۱۳۹۰) ***نمایش‌های ایرانی***، انتشارات سوره مهر، تهران

ـ عظیم‌پور، پوپک؛ فتحعلی‌بیگی، داوود؛ ناصربخت، محمدحسین. (۱۳۹۴) **دفتر پژوهش۲**، انتشارات نمایش، تهران

ـ لتوین، دیوید؛ استاک دیل، جو؛ استاک دیل، رابین. (۱۳۹۱) *معماری نمایشنامه*، ترجمه *پدرام لعل بخش*، *ابوذر متشکری*، نشر افراز، تهران

ـ لوید، ژنویو. (۱۳۸۱) ***عقل مذکر***، ترجمه محبوبه مهاجر، نشر افراز، تهران

ـ مک‌آفی، نویل. (۱۳۸۴) ***کریستوا***، ترجمه‌ی مهدی پارسا، نشر مرکز، تهران

ـ یزدان عاشوری، فروغ؛ انصافی، جواد. (۱۳۸۸) ***نمایش‌های زنانه ایران***، انتشارات رابعه، تهران

ـ بلوکباشی، علی. (۱۳۴۳) *نمایش‌های شادی آور زنانه در تهران*، **مجله هنر و مردم شماره ۲۷**، ص ۲۸-۲۶

ـ پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی بررسی نوشتار زنانه در ادبیات نمایشی با تمرکز بر نمایشنامه‌ی «خواب در فنجان خالی»، نغمه ثمینی نگارنده رفیق نصرتی. استاد راهنما: فرین‌دخت زاهدی. سال ۱۳۸۷. دانشگاه تهران

ـ فرخی، حسین. (۱۳۸۸) *جایگاه اجتماعی زنان و نمایش‌های شادی‌آور زنانه*، ***مجله صحنه، شماره ۶۹***، *صفحه ۷۶*

ـ ناصربخت، محمدحسین. (۱۳۸۸) *گونه‌های نمایش سنتی در ایران*، **مجله جشنواره تئاتر فجر**، شماره ۷

- blyth, yan,sellers, susan,Helen cixous live theory, 2004, londen and newyork, continuum

- moi,toril,*sexual texual politics*, 1985, London and new york ,routledge

جایگاه اخلاق در نمایشنامه افول براساس تحلیل تعاملات اجتماعی ابن مسکویه

امین رهبر
اسماعیل بنی اردلان (نویسنده مسئول)
زهرا گلناز منطقی فسایی

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۸
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۹/۲۴

جایگاه اخلاق در نمایشنامه افول براساس تحلیل تعاملات اجتماعی ابن مسکویه

امین رهبر
دانشجوی دکترای فلسفه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، همدان، ایران

اسماعیل بنی‌اردلان
دانشیار دانشکده فلسفه هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

زهرا گلناز منطقی فسایی
استادیار دانشکده هنر معماری، دانشگاه آزاد واحد همدان، همدان، ایران

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکترای نگارنده اول با عنوان «جایگاه اخلاق در سینمای ایران با تاکید بر پنج فیلم (قیصر، داش آکل، دایره مینا، آژانس شیشه‌ای و جدایی نادر از سیمین) براساس تحلیل نظام اخلاقی ابن مسکویه و خرد جاویدان» به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره‌ی نگارنده سوم است.

چکیده

طبق نظریه مسکویه تعاملات اجتماعی حاکم در جامعه که براساس فضیلت باشد موجب شکل‌گیری اخلاق ایرانی، اسلامی خواهد شد و تعاملات خارج از این عرصه، غیرانسانی و موجب فروپاشی فرهنگی و اجتماعی می‌شود. از نظر **مسکویه**، تعاملات اجتماعی بر پایه اخلاق، عوامل تکامل اجتماع هستند. نمایش نیز هنری است که بر پایه کرد و کنش دراماتیک سعی دارد تعاملات اجتماعی را برای نمایان کردن اجتماع تصویر کند و نمایشنامه‌نویسان اگر بتوانند آثار دراماتیک خود را بر پایه تعاملات اجتماعی ایرانی، اسلامی پیش برند خالق اثری با هویت ایرانی خواهند بود. نمایشنامه‌هایی که براساس کنش اجتماعی رایج تولید شوند مبنای مفهومی اخلاق را کشف می‌کنند و در بطن کنش دراماتیک خود راه‌حلی برای ضمانت اجرای اخلاق در جامعه پیشنهاد می‌دهند و حتی راه معتدلی را مشخص می‌کنند که نسل جوان‌تر بتواند ارزش‌های اخلاقی را درک کند و از آنها پیروی نماید. مسکویه معتقد است با استفاده از تمثیل و به کارگیری کنش اجتماعی متناسب می‌توانیم به هماهنگی نفس با طبیعت دست پیدا کنیم و همین باعث می‌شود اثر تولید شده خوشایند باشد. در این پژوهش یافت می‌شود کنش اجتماعی رایج در جامعه در آثار ***اکبر رادی*** نمود بسیاری پیدا کرده است تا جایی که می‌توانیم از او به‌عنوان یکی از اخلاقی‌ترین درام‌نویسان ایرانی نام ببریم و از همین روی نمایشنامه‌های او از اصالت و هویت ایرانی برخوردار است. به لحاظ پارادایمی، این مقاله از **افول** اثر ***اکبر رادی*** به عنوان یک الگو استفاده می‌کند.

واژگان کلیدی: *ابن* مسکویه، تعاملات اجتماعی، اخلاق ایرانی، نمایش، *اکبر رادی*

درآمد

انسان چگونه اخلاقی (اخلاقگرا) می‌شود؟ این سؤال که مردم در هر جامعه‌ای از یونان باستان گرفته تا دنیای پساصنعتی به آن اندیشیده‌اند، یکی از مسائل مهم در درون جامعه ایران نیز هست. اجرای نمایش و تئاتر یک روش به منظور ترغیب فضایل اخلاقی و در عین حال، حمله به رذایل شایع در جامعه در جهت یک تحول اجتماعی کلی است. بنابراین، واقعیت این است که نمایش به صورتی گسترده به عنوان یک رسانه مثبت برای تأمل و تدبر درباره جامعه مورد تصدیق قرار گرفته است و این مطلب مهر تأئیدی بر این گفته است که نمایش ارائه و بازنمودی از زندگی به حساب می‌آید. بنابراین، نمایش نه تنها سرگرمی را به زندگی می‌آورد، بلکه برای آموزش اصول اخلاقی به کار گرفته می‌شود تا بتوانیم یک غنای معرفتی به آن ببخشیم.

نمایشنامه‌نویسان این ویژگی قدرتمند نمایش را طی سالیان دراز برای ارائه تفسیرهای سازنده درباره اتفاقات جامعه به کار برده‌اند و باعث برخی تغییرات مثبت در انسان و حتی محیط اجتماعی شده‌اند. بنابراین این نکته قابل تأمل است که فعالیت‌های ادبی و نمایشی در ایران باعث شده است فضایل و رذایل در جامعه مجال بروز پیدا کنند، زیرا مردم تأثیر کارکردی و حقیقی نمایش و تئاتر را در زندگی خودشان درک می‌کنند. دلیل این امر هم آن است که هنرمند با نگاهی انتقادی از شرایط سیاسی و اجتماعی جامعه یک ارزیابی عینی از شرایط به دست می‌آورد و با استفاده از نمایش به عنوان یک ابزار برای تفسیر، آن را به مردم ارائه می‌دهد. ازاین‌رو، نمایشنامه‌نویس یک مفسر اجتماعی و منتقد است. در حقیقت، هنر یک ابزار مؤثر برای بازنمایی واقعیت به حساب می‌آید، زیرا به صورتی روشن می‌تواند در فهم و تفسیر وجوه مختلف جامعه و دیالکتیک ذاتی آن کمک بسیار کند. بر همین اساس *تولستوی* معتقد است: «نمایش به عنوان اجتماعی‌ترین شکل هنرها، نمایشنامه‌نویس و هنرمند را در انعکاس واقعیت‌های جامعه قرار می‌دهد، از نظر او کمدی‌های *مولیر*[1] و **دون‌کیشوت** اثر *سروانتس*[2] براساس دارا بودن محتوی درست و انعکاس واقعیت‌ها براساس کنش دراماتیک حاکم بر جامعه معاصر خود جهانشمول به حساب می‌آیند» (تولستوی، ۱۳۹۴: ۲۴۳).

با در نظرگرفتن چنین ماهیتی برای نمایش، جستجوی خوانشی از نمایش معاصر ایران از منظر رویکردهای اخلاق‌گرایانه و جامعه‌شناختی بسیار بجا به‌نظر می‌رسد. *ماکسول آدرت*[3] نویسنده و جامعه‌شناس مدعی است که «ادبیات و نمایش کاری بیش از انعکاس جامعه انجام می‌دهد؛ نمایش با شناخت عصر خود می‌تواند به نحوی فعال در مسائل دخالت کند تا جامعه را تغییر دهد» (ابراهیم[4]، ۲۰۰۰: ۲). این بدان معنا است که هر کار هنری اعم از نمایش یا دیگر شاخه‌های هنری باید همیشه با برخی واقعیت‌های اجتماعی منطبق باشد و بستر آن براساس تعاملات و کنش‌های حاکم بر جامعه شکل بگیرد تا از هویت برخوردار شود. به همین دلیل نمایش ایرانی اگر با واقعیات جامعه پیش برود، رویکرد اجتماعی و اخلاق‌گرایانه محتمل‌ترین گزینه برای ارزیابی نمایش به حساب خواهد آمد. این نوع رویکرد به خوانندگان کمک خواهد کرد تا مبنای مفهومی اخلاق را کشف کنند و متوجه شوند که چگونه ارزش‌های اخلاقی ضمانت اجرایی پیدا می‌کنند؛ یعنی چگونه جامعه نظام اخلاقی را حفظ می‌کند. همچنین مشخص کند که آیا رابطه‌ای میان باورهای مذهبی و اخلاق وجود دارد یا نه. حتی راه معتدلی را مشخص کند که نسل جوان‌تر بتواند ارزش‌های اخلاقی را درک کند و از آنها پیروی نماید. در این بین تئاتر بر کنش انسان‌ها متمرکز است و بهترین ابزار برای آشکارسازی مسئولیت و اختیار آنها به‌شمار می‌آید. *سارتر*[5] معتقد است تئاتر هنر تمام عیار است: «قالبی است که به

بهترین وجه توسط کنش اجتماعی این امکان را به هنرمند می‌دهد که از اختیارش برای خلق جهانی مجازی استفاده کند، جهانی که همزمان به اختیار خود مخاطب به دین یا سیاست نیز متوسل می‌شود» (درانتی، ۱۳۹۳: ۶۲). تئاتر خود زندگی است، ابزاری برای بیان هیجانات اجتماعی و اخلاقی که هنرمند مسئولیت خلق آن را دارد. به‌نظر *سارتر* «مهیج‌ترین چیزی که می‌توان در صحنه نشان داد منش یا روحیه‌ای در حال ساخته شدن است، لحظه انتخاب و تصمیم آزادانه‌ای است که اصول اخلاقی و سرتاسر زندگی را ملتزم می‌سازد» (سارتر، ۱۳۸۷: ۱۳).

هنر در حکمت ایرانی همواره ابزار قدرتمندی برای ترویج اخلاق بوده است. یکی از نامدارترین افرادی که کوشش بسیار در تدوین اصول اخلاق ایرانی انجام داده است، *ابن* مسکویه است. مهم‌ترین معیاراخلاق از نظر ***ابن مسکویه*** فضایل و رذایل اخلاقی در یک جامعه هستند که بر پایه کنش اجتماعی افراد پدیدار می‌شوند. فضایل اخلاقی که فضایل اربعه (حکمت، شجاعت، عفت و عدالت) هستند و عقل را در تحصیل کمالش یاری می‌کنند. این فضایل، طبیعی و فطری نیستند بلکه به وسیله اکتساب و تحصیل قبل از فضایل عقلانی به دست می‌آیند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۵۹). فضایل عقلانی عبارتند از: فن، علم، فهم، حکمت عملی و نظری (ابن مسکویه، ۱۳۱۶: ۲۱). این فضایل، از طریق تعلیم و صناعت به دست می‌آیند و شرایط تحصیل آنها علم، اراده و در نهایت عادت است (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۵۳). مسکویه معتقد است اخلاق ایرانی در اثر تعاملات اجتماعی ایرانی شکل می‌گیرد. اگر هنرمند در پدید آوردن اثر هنری ابتدا تعاملات اجتماعی ایرانی را بررسی کند می‌تواند اثری با هویت ایرانی خلق کند. این مهم در عین حال که می‌تواند تا حدی هنرمند را محدود سازد و چهارچوبی برای او تعیین کند، باعث می‌شود اثر هنرمند و درام‌نویس از یک زیرساخت قدرتمند و خلاق برخوردار شود. برای مثال در چهارچوب تعاملات اجتماعی ایرانی نویسنده حق ندارد از فضیلت دور شود و به هر قیمتی اثر دراماتیک خودش را پررنگ و جذاب‌تر کند. او مجاز است که خلاقیت خودش را در چهارچوب تعریف شده و دارای فضیلت پیش برد که باعث می‌شود اثر از استخوان‌بندی محکم‌تری برخوردار شود.

تمرکز اصلی این مقاله، تحلیل شاخص‌های اخلاق ایرانی و دیدگاه فرهنگی مسکویه با تحلیل متن ***افول*** اثر *اکبر رادی* خواهد بود. از همین روی، گفتمان‌های اخلاقی آشکار در نمایش **افول** که توانایی متحول ساختن نظام اجتماعی را دارند مورد بحث قرار می‌گیرند. همچنین تلاشی است برای جهت گیری مجدد به سمت فهم این مطلب که چگونه این پیچیدگی‌های اجتماعی، تناقضات محوری موقعیت تاریخی ملی جاری ما را نمایندگی می‌کنند.

اخلاق در نمایش

رویکرد متفکران غربی نسبت به مقوله اخلاق و هنر و رابطه آنها با یکدیگر را می‌توان به دو دسته تقسیم نمود. برخی از این متفکران تنها بر وجه لذت‌جویی هنر تأکید می‌کنند و زیبایی را از نیکی و اخلاق جدا می‌دانند. اما برخی دیگر اخلاق را با هنر مرتبط می‌دانند و معتقدند هنر یکی از وسایل ارتباط انسان‌ها با یکدیگر و از موجبات ترقی آنها یعنی پیشرفت به سوی کمال است و از این رو هنر نمی‌تواند بی‌هدف باشد و رسالت دارد (اوواور[۶]، ۲۰۱۶: ۶۸). *تولستوی* در کتاب **هنر چیست؟** فصلی را به محتوای اثر هنری اختصاص می‌دهد و می‌نویسد هنر واسطه انتقال احساسات میان نسل‌های مختلف است و ارائه احساسات بهتری که برای نیک‌بختی بشر کاربرد داشته باشند، رسالت هنر است (تولستوی، ۱۳۹۴: ۱۸). بنابراین

هر اندازه محتوای هنر ارزشی باشد، به همان نسبت نیز این رسالت را بهتر انجام می‌دهد. *تولستوی* ارزیابی این احساسات خوب و بد را بر عهده شعور دینی می‌گذارد. او درباره مسخ هنر نیز به موضوع اخلاق می‌پردازد و می‌نویسد:

«نتیجه ارتباط غلط هنر با جامعه آن است که چون افراد طبقات عالیه بیش از پیش به تضاد بین زیبایی و خوبی برخورده‌اند، زیبایی را به عنوان کمال مطلوب شناخته‌اند و بدین‌سان خود را از چنگ تقاضاهای اخلاق رها کرده‌اند. این افراد به جای آنکه هنر خود را کهنه و منسوخ بدانند، اخلاق را منسوخ می‌دانند» (تولستوی، ۱۳۹۴: ۱۹). او افرادی همچون *اسکار وایلد*[۷] را که با نفی اخلاق و ستایش هرزگی و فسق، آن را به عنوان موضوع و مایه آثار خود برگزیده‌اند، نکوهش می‌کند.

در یونان باستان وجوه اخلاقی تئاتر عاملی بود بسیار مهم‌تر از آن چیزی که عموما تصور می‌شود. شاعری که نمایشنامه می‌نوشت، آوازخوانان و عوامل مرتبط با این نوع تولیدات به عنوان سفیران اخلاقی نگریسته می‌شدند و مقدس بودند و کسی نمی‌توانست به حریم آنها تجاوز کند. از طریق مطالعه تاریخ نمایش و تئاتر غربی، به این نتیجه می‌رسیم که نمایش‌های اخلاقی قرون وسطی در اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم در اروپا و در انگلستان به صورتی مستقل توسعه یافتند (اوواور، ۲۰۱۶: ۶۸).

آنها لحظاتی از کتاب مقدس را به تصویر نمی‌کشند، همچنین زندگی حضرت مسیح یا پاکان و اولیا را توصیف نمی‌کنند. در حقیقت، آنها زندگی مردمانی را توصیف می‌کنند که با وسوسه‌های این دنیا روبه‌رو هستند. این نمایش‌ها در پی آن هستند که غافلان را به این نکته آگاه سازند که ارواح آنها همیشه در خطر است و اینکه شیطان همواره مترصد فرصت‌ها است و اگرمردم می‌خواهند نجات یابند باید به درستی رفتار کنند. از ویژگی‌های نمایش اخلاقی تکیه آن بر تمثیل است. یکی از ابزارهای مورد علاقه نویسندگان قرون وسطی نیز استفاده بسیار از این الگو است (اوواور، ۲۰۱۶: ۶۸). *ابن* مسکویه نیز تمثیل را عامل مهمی در بوجود آوردن یک اثر ادبی به حساب می‌آورد. مسکویه به مثلث نفس ـ طبیعت ـ ماده، هنر را نیز اضافه می‌کند. از نظر او، همان‌طور که طبیعت از نفس پیروی و الگوبرداری می‌کند، هنر نیز از طبیعت پیروی و الگوبرداری می‌کند. زمانی که هنرمند در ماده دخل و تصرف می‌کند و تمثیل متناسب با طبیعت را خلق می‌کند با دمیدن کنش اجتماعی مناسب می‌تواند محتوای اخلاقی اثر را تضمین کند. زمانی که هنرمند اثر خود را ارائه می‌دهد، به دلیل درستی آن و تبدیل شدن آن از حالت بالقوه به بالفعل متناسب با شیء فی‌نفسه و طبیعت، احساس خوشحالی، نشاط، غرور و شگفت زدگی می‌کند. در چنین وضعیتی، طبیعت با نفس همراه است.

به اعتقاد *ابن* مسکویه، زمانی که شخص درک‌کننده اجسام، فرمی را می‌بیند که با خودش و چیزی که طبیعت ارائه داده است سازگار است و اعضای آن به لحاظ رنگ، اندازه و ساختار با یکدیگر متناسب هستند، میل به وحدت پیدا می‌کند و دقیقا در سطح معقول از ماده دور می‌شود و به سمت وحدت هدایت می‌شود، به سمت وحدت می‌رود، نسبت به آن اشتیاق پیدا می‌کند و با آن کامل می‌شود. در نتیجه، هرچند منشا آن حواس هستند، اما چیزی که آن را به مدارج والا می‌رساند، حواس نیستند، بلکه تنها عقل و خرد است (توران[۸]، ۲۰۱۷: ۱۴). تمثیل، فن ارائه فیزیکی ایده‌ها و ارزش‌ها به روش انتزاعی است. در نمایش‌های اخلاقی، انتزاعاتی از قبیل امیر خیر به شخصیت‌هایی در نمایش تبدیل می‌شدند، به‌طور مثال، به هنگام بازنمائی عدالت، زنی با چشمانی بسته نماد عدالت می‌شد. به تعبیری تمثیلی، عدالت باید به صورتی بی‌طرفانه رفتار کند زیرا او هیچ تمایزی را نمی‌بیند، مثل تمایزات مربوط به درجه یا مزیت

که خاص کسانی است که در پیشگاه عدالت حاضر می‌شوند (اوواور، ۲۰۱۶: ۶۹). استفاده از تمثیل به نمایشنامه‌نویسان دوران قرون وسطا این اجازه را داد تا ارزش‌های انتزاعی مثل کاهلی، طمع، ظرافت، غرور، قوت و امید را جان بخشند و به عنوان یک شخصیت آنها را بر روی صحنه نمایش توصیف نمایند. نمایشنامه‌نویس سمبل‌ها، پوشش و ژست‌های خاص این شخصیت‌های انتزاعی را مشخص می‌کرد و به این وسیله به مخاطب کمک می‌کرد تا ایده‌های بازنموده شده توسط شخصیت‌ها را درک کند. استفاده از تمثیل یک تکنیک رایج به حساب می‌آمد که بیشتر الهام گرفته از کتاب‌های مصور آن دوران بود. به‌طور مثال، کاهلی ممکن بود در قامت مردی تنبل که بر روی تخت دراز کشیده است تصویر شود؛ یا طمع در کسوت انسان به غایت چاق و فربه نشان داده شود (اوواور، ۲۰۱۶: ۷۰).

پتانسیل درام در تربیت اخلاقی تا همین اواخر مورد توجه اندکی از محققان بوده است. با انتشار کتاب **درام روایتی و آموزش اخلاقی**[۹] نوشته جو وینستون[۱۰]، اکنون احتمالا توجه جدی‌تری به قدرت درام در جنبه‌های اخلاقی وجود دارد. وینستون استدلال گسترده‌ای ارائه کرده که می‌گوید مطالعه درام (نمایش) می‌تواند در تربیت اخلاقی دانش‌آموزان از اهمیت بالایی برخوردار باشد و آنها را قادر می‌سازد تا ادراکات مفاهیم اخلاقی پیچیده را بیان و کاوش کنند و توسعه دهند. او معتقد است که درام اخلاقی هنگامی شکل می‌گیرد که نمایشنامه‌نویس احاطه‌ی کامل به محیط اطراف خودش داشته باشد و براساس عصر خود به درام جان بخشد (وینستون، ۱۹۹۸: ۶۳). از منظر وینستون یک باور اساسی وجود دارد که می‌توانیم جهان را به‌واسطه تحلیل معقول و منطقی یک موقعیت بشناسیم و اگر خیرخواهی را مصداق اخلاق بدانیم باید موقعیت‌ها را براساس آن تجزیه و تحلیل کنیم.

در نگاه وینستون اخلاقی بودن و اخلاقی شدن یک پروژه اجتماعی است، نه یک سیر فردی. ارزش‌ها از محیط بیرونی ما به دست نمی‌آیند بلکه با گفت‌وگو میان مردم و متون ساخته می‌شوند. اهمیت پرداختن به نَظریه وینستون در مورد اخلاق در این مقاله بدین روی است که از نظر او اصول مطلقه در اخلاق وجود ندارد بلکه همه قوانین اخلاقی براساس گفت‌وگو و سیر اجتماعی افراد می‌تواند تغییر کند و این تفکر را حاصل فلسفه اخلاق غربی به حساب می‌آورد. درحالی‌که برخلاف او *ابن مسکویه* معتقد است هر چند اصول اخلاقی براساس رابطه جمعی و گفت‌وگو شکل می‌گیرد اما همگی تابع قوانینی هستند که جاویدان و غیرقابل تغییر هستند. همین تفاوت بین این دو نظریه اختلاف فرهنگ شرق و غرب را عیان می‌کند. در نظام اخلاق غربی اگر شخص در تعامل با جامعه دارای فضیلت باشد کفایت می‌کند ولی در اخلاق ایرانی از منظر **مسکویه** تعاملات اجتماعی شروع اخلاق است ولی فرد نه تنها در تعامل با جامعه بلکه در تنهایی و به صورت فردی نیز باید فضیلت خود را حفظ کند تا بتوانیم آن فرد را اخلاقگرا به‌شمار آوریم (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۷۷). بنابراین مواجه شدن با داستان‌ها یا ارتباط برقرار کردن با دیگران در فرهنگ غربی و حتی تخیلات نمایشی، موقعیت‌هایی برای گفت‌وگو هستند که از طریق آن می‌توانیم به دیدگاه‌های اخلاقی که خودمان و یا دیگران برگزیدیم پی‌ببریم و به همین علت موازین اخلاقی ما می‌تواند دستخوش تغییر شود. از نظر مسکویه اخلاق باید در تعاملات اجتماعی شکل بگیرد و در تنهایی و فردیت نیز نگهداری شود. او مهم‌ترین اهداف انسان از تعامل اجتماعی با دیگران را لذت، منفعت، خیر یا ترکیبی از این موارد می‌داند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۲) زیرا انسان به‌دنبال کسب فضیلت است و در این میان بسیاری از افراد لذت یا منفعت و منزلت را برمی‌گزینند و فضیلتی بهتر از آن نمی‌شناسند. فقط افراد اندکی خیر را می‌شناسند و در تعاملات اجتماعی به‌دنبال آن هستند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱:

۱۹۹). لذت هیچ گاه ناب و فارغ از آزار نیست زیرا انسان مرکب از طبایع متضاد است و هر میلی در او مخالف میلی دیگر است و لذتی که موافق یکی از امیال است، می‌تواند مخالف سایر امیال و به همین دلیل آمیخته به آزار باشد (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۴). منظور از منفعت سود و نفع مادی است. خیر نیز به عنوان یکی از اهداف تعاملات اجتماعی، به دو دسته درونی و بیرونی تقسیم می‌شود. خیر درونی همان تکامل ذاتی نفس و دستیابی به سعادت و خیر بیرونی نعمات و امکاناتی است که انسان با برخورداری از آنها، زندگی بهتری خواهد داشت. مسکویه اسباب و اثاثیه منزل را مصداق خیر بیرونی می‌داند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۸). هدف چهارم نیز ترکیبی از اهداف سه گانه فوق است. ترکیب اهداف به دو گونه ممکن است: یکی اینکه هر یک از طرفین تعامل، دو یا چند هدف داشته باشند. مثلاً هدف انسان از تعامل، هم لذت هم نفع باشد و دیگر اینکه هدف یکی غیر از هدف دیگری باشد به این ترتیب که هدف یکی از طرفین تعامل، لذت، نفع یا خیر و هدف طرف مقابل، چیز دیگری باشد. اهداف چهارگانه فوق از تعامل با دیگران موجب تحقق محبت است (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۹).

در ابتدا مسئله محوری در نمایش اخلاقی، رهایی و رستگاری انسان‌ها و رسیدن به خیر بود که در کسوت چالش و تقلای یک فرد برای اجتناب از گناه و گرفتار آمدن در لعنت ابدی و دست یافتن به رستگاری در آخرت نشان داده می‌شد. در نمایش ایرانی نه تنها مضمون و محتوای باید اخلاقی باشد نوع دیدگاه به مضمون توسط نویسنده نیز باید از دریچه‌ی اخلاق ایرانی گذر کند تا در نهایت نمایش اخلاقی تلقی شود. همان‌طور که مسکویه معتقد است تعاملات اجتماعی براساس فضیلت موجب شکل‌گیری اخلاق است و این اخلاق همیشه و در هر جایی باید جاویدان و ثابت باشد. او معتقد است این تعاملات اجتماعی می‌تواند چهارچوب معینی برای هنرمند بسازد. برای مثال نویسنده براساس این تعاملات نمی‌تواند برای انتقاد به یک معضل دست به شنیع‌ترین کنش‌های دراماتیک بزند زیرا این‌گونه تعامل اجتماعی به‌نظر مسکویه از فضیلت ایرانی دور است. همان‌طور که اشاره شد مهترین تفاوت وجوه اخلاق در درام غربی با درام ایرانی مسئله جاویدان بودن اصول اخلاقی است. برای مثال در نمایش قرون وسطایی **هرکس**[۱۱] که یکی از شناخته‌شده‌ترین نمایش‌های اخلاقی است، موضوعات معمولاً درگیری‌های کاراکترهای انتزاعی میان رذایل و فضایل برای تصاحب روح بشر بودند، موضوعی که می‌تواند در عصر الیزابت و در اثر *مارلو*[۱۲] با عنوان **دکتر فاستوس**[۱۳] نیز یافت شود. در این نمایش‌ها شخصیت‌های نمایش فقط هنگام تعامل با شخصیتی دیگر است که رعایت اخلاق یا بی‌اخلاقی را سرلوحه خود قرار می‌دهد و در مواقع تنهایی دست به هر کاری برای التذاذ روح خود می‌زنند (اوواور، ۲۰۱۶: ۷۵). نمایش‌های اخلاقی در ابتدا از جهات بسیاری شبیه یک سخنرانی داراماتیزه شده بودند تا درس اخلاقی بیاموزانند. ویژگی این نوع نمایش‌ها، جدیت بسیار بود و سرگرمی اندکی در آنها یافت می‌شد. براساس دیدگاه *ایروین*[۱۴]، فیلسوف آمریکایی « مبنای تعیین اخلاق در تئاتر باید یک تحلیل صادقانه و عینی از واقعیات جامعه باشد» (ایروین، ۱۹۳۹: ۷۵). این استدلال در درام‌نویسی *رادی* بسیار کاربردی است و دلیلش هم بصیرت او نسبت به زندگی و شخصیت‌پردازی‌های ملموس در آثار او می‌تواند باشد.

از منظر *ارسطو*، هنر یک اتفاق تولیدی است که خرد راهبر آن است. او هنر را نتیجه خرد می‌داند بنابراین هنر، آفرینش عقلانی چیزی براساس هدفی است و آن رسیدن به پالایش نفس است (ارسطو، ۱۳۹۴: ۳۴). در همین جهت، *جان لویی بارو*[۱۵] تئاتر را فعالیتی در نظر می‌گیرد که «برای عامه مفید است زیرا انسان‌ها را می‌پالاید و از نو حیات می‌بخشد و این تولد دوباره

انسانی اخلاق‌گرا به وجود می‌آورد و آنها را در برابر اضطراب تنهایی بیمه می‌کند» (بارو، ۱۹۷۲: ۲۵). *ابن مسکویه* به پیروی از *ارسطو*، به تمایل غایت‌شناختی تمام اشیای موجود اشاره می‌کند. علاوه بر ایجاد ارتباط بین حوزه‌های نظری و عملی در هنر، یک هدف خاص برای محصول نیز وجود دارد. به عنوان مثال، شمشیر بیش از هر چیز یک شیء است که با دانش و تکنیک خاصی ساخته شده؛ یک محصول انسانی است و دارای هدف است. از نظر *ابن* مسکویه بهترین و زیباترین شمشیر، شمشیری است که برای کمال در تیزی و برندگی مناسب باشد. هرچه با جوهر ذاتی خود که آن را از سایر موجودات متمایز کند، بیشتر تناسب داشته باشد، به همان نسبت نیز بیشتر به کمال نزدیک است. بنابراین، اگرچه هماهنگی حوزه‌های نظری و عملی موجب ظهور کمال می‌شود، اما هدف پنهان در طبیعت آن شیء، تعیین‌کننده مسیر منجر به کمال است.

این بدان معنا است که نمایش وسیله‌ای برای یک هدف است که بتواند بر زندگی به‌وسیله ابزار نمایشی و تئاتری تاثیر مثبت بگذارد. تئاتر جدا از آموزه‌های اخلاقی برای خلق جهانی ایده آل می‌تواند ابزاری قدرتمند باشد«نمایش قالبی است که به بهترین وجه این امکان را به هنرمند می‌دهد که از اختیارش برای خلق جهانی مجازی استفاده کند، جهانی که همزمان به اختیار خود مخاطب (فارغ از اینکه این اختیار را چگونه تعریف کنیم) به نحو دینی یا سیاسی نیز متوسل می‌شود. » (درانتی، ۱۳۹۳: ۶۲). تئاتر بر کنش انسان‌ها متمرکز است و بهترین ابزار برای آشکارسازی مسئولیت و اختیار آنها به‌شمار می‌آید. نظام‌های اخلاقی همواره احکام کلی را بدون در نظر گرفتن وضعیت‌های بشری مطرح می‌کنند اما تئاتر بر یک وضعیت منحصربه‌فرد تمرکز می‌کند و با فراخواندن آزادی مخاطب او را دعوت به مشارکت می‌کند و از او می‌خواهد که این وضعیت خاص را زندگی کند، در موقعیت شخصیت‌های روی صحنه قرار بگیرد و متناسب با شرایط موجود راه درست را انتخاب کند و با انتخاب خود حکم اخلاقی عملی ارائه کند. در چنین شرایطی است که مخاطب می‌آموزد چگونه باید در وضعیت‌های انسانی، اخلاقی عمل کند. مسکویه در این راستا به ارتباط بین دانستن و عمل کردن اشاره می‌کند که هر دو کمال یک انسان به‌شمار می‌روند. هدف از کمال، رسیدن به خیر مطلق یا وحدت است (حلبی، ۱۳۷۶: ۲۳۳). به همین دلیل است که معتقدیم رویکرد تئاتر رویکردی اخلاقی است.

اخلاق در جامعه ایرانی

ایرانیان شنیدن اندرز را روشنی‌بخش چشم خرد می‌شمردند، گوهر گفتار را برترین گوهران می‌دانستند و گنج حکمت را بزرگ‌ترین گنج‌ها می‌شناختند. به کسانی که این سخنان حکمت‌آمیز را در یاد داشتند و در مناسبت‌های روزانه آنها را بیان می‌کردند و سخنشان را به گوهر این اندرزها می‌آراستند نام «دانایان» داده بودند.

نکته مهمی که در روایات ادبی پس از هزار سال برای ما روشن است: معرفت‌آمیز بودن این زبانزدها، اجتماعی بودن آنها است. یعنی این سخنان بر پایه گفت‌وگو یا همان دیالوگ شکل می‌گیرند و حاوی حکمت عملی که همان افق کمال است، هستند. یعنی نسبتی دارند با اصول فوز و رستگاری، سعادت کامیابانه که انسان کامل متوجه آن است. در این سخنان، سه ضلع، سه شخصیت به هم می‌رسند: ادیب و حکیم و عارف. کیفیت واگشتی این زبانزدهاست که باعث شده است پس از هزاران سال هنوز کارکرد کامیابانه داشته باشند و به صورت رمزی و کنایی نمونه‌هایی پرمعنی از تقدیر و سرنوشت را پیش روی ما بگذارند و رگ جان را بنوازند و با حقیقت خود گشایش و فرح دل ارزانی دارند. این سخنان به نحو گویایی معرفت‌آمیز

هستند. در فرهنگ ایرانی هنوز و همواره دوستی ساختگی بی‌ارزش و تعامل بر پایه منفعت مورد نکوهش است که این رویکرد از پند و اندرز قدیم نشات می‌گیرد. هنوز و همواره سودجویی در زیان دیگران خواستن به عاقبت به خیری نمی‌انجامد، هنوز و همواره آموختن با تحمل دشواری میسر است. ادبیات ایران بر یک زمینه‌ی اصلی استوار است و آن اخلاق است. کل این مجموعه متأثر از سنتی دیرپای کهن است که به صورت اندرزنامه متجلّی شده است. اندرزنامه‌ها راه را برای حکایت باز کردند و سبب شکل‌گیری این نوع[۱۶] ادبی شدند.

«از دل همین اندرزنامه‌ها، از قرن پنجم هجری، رسائل اخلاقی شکل گرفتند. نقش ادبی رسائل رفته رفته گسترش می‌یابد تا آنجا که در آثار سعدی به اوج می‌رسد و قرن‌ها اخلاق و رفتار جامعه‌ی ایرانی را زیر سیطره‌ی خود می‌گیرد و نکته با اهمیت این است که این اندرزنامه‌ها همگی بر پایه تعاملات اجتماعی هستند که از قوت برخوردار می‌شوند» (بنی‌اردلان، ۱۳۹۱: ۹۳).

درواقع جوهر این آثار را در عرصه‌های سه‌گانه‌ی پندار نیک، گفتار نیک، کردار نیک می‌توان دید. اندرز و سخنان معرفت‌آمیز، هنگامی در یادها می‌نشینند که جنبه دراماتیک به خودشان می‌گیرند و نقش وجدان را ایفا می‌کنند تا در جامعه حالت سازش و آمیزگاری داشته باشند و به سبب پیشگیرانه بودن آن، سبب سعادتمندی می‌شوند. در همان حال، اندرزنامه‌ها سازشی صلح‌آمیز میان سرنوشت و کوشش فراهم می‌کنند که در ادبیات کهن ایرانیان نمود پیدا کرده است. اعتبار انسان خردورز منحصر به توصیف‌های نظری نشد، بلکه عنوانی بود که می‌شد به طایفه‌ی اهل تدبیر و قلم داد، آنان که تحصیل علوم عقلی کرده بودند. خرد از طریق کوشش حکیمان سر برداشت و آن را محصول تعامل دسته جمعی پنداشتند. تا آنجا که از *ابن بابویه*، متوفی ۳۸۱ هجری، تا ***ابن بطوطه***، متوفای ۷۷۹، همه دم از عقل جمعی می‌زدند و بر طبل خرد می‌کوفتند. در قرن چهارم، این توقع پدید آمد که امور باید بر طبق عقل باشد. مسکویه فیلسوف ایرانی قرن ۴ هجری از مهم‌ترین شخصیت‌هایی بشمار می‌رود که توانست اصول اخلاق ایرانی و اسلامی را به تدوین برساند. او در کتاب **جاودان خرد** به این نکته اشاره می‌کند که اثر هنری در صورتی اخلاقی به حساب می‌آید که کنش اجتماعی حال حاضر به بهترین نحو به تصویر کشیده شود و در عین حال هدف از این کنش رسیدن به فضیلت باشد و نباید انسان در هیچ شرایطی کنشی انجام دهد که او را از فضیلت دور سازد. از ویژگی‌های اخلاق مسکویه توجه به بُعد اندیشه و خرد انسان در اخلاق و عنایت خاص وی به جنبه اجتماعی اخلاق است. از نظر مسکویه اخلاق ایرانی، اسلامی در جریان تعاملات اجتماعی می‌تواند تحقق پیدا کند.

تعاملات اجتماعی در نظام اخلاقی *ابن‌مسکویه*

هرگاه عملی از شخصی سرزند که با پاسخ از سوی فرد دیگر همراه باشد اصطلاحاً به این عمل متقابل دوسویه تعامل اجتماعی یا کنش متقابل اجتماعی گفته می‌شود. در این صورت میان این دو شخص یک رابطه اجتماعی برقرار می‌گردد. همچنین لازم است ذکر شود که در زمینه ایجاد و شکل‌گیری تعامل اجتماعی حضور و وجود اشخاص دیگر ضروری و مهم است به‌طوری‌که شخص در رابطه با دیگران باید حضور آنها را مد نظر قرار دهد. هرگاه عمل اجتماعی دو سویه باشد، کنش اجتماعی نامیده می‌شود (صدیق اورعی، ۱۳۸۲:۲۰). برآیند کنش متقابل اجتماعی منجربه شکل‌گیری مفهوم دیگری به نام گروه اجتماعی می‌شود. کنش اجتماعی از یک حیث به ایستا و پویا و از حیثی دیگر به پیوسته و گسسته تقسیم می‌شود.

کنش‌های اجتماعی که از عطوفت برخوردارند، پویا و کنش‌هایی که از عطوفت بهره‌ای ندارند، ایستا، نامیده می‌شوند. کنش پیوسته هم این است که دو طرف کنش اجتماعی به مقدار یکدیگر از هم سود جویند؛ در مقابل کنش گسسته که یکی از دو طرف کنش سود قابل ملاحظه‌ای می‌برد (صدیق اورعی، ۱۳۸۲:۱۴۹). از منظر *ابن* مسکویه نظام اجتماعی سالم ثمره کنش اجتماعی‌ای است که بر مبنای عطوفت شکل گیرد چه این کنش پویا باشد چه گسسته باشد. همین‌طور کنشی که بر پایه عدالت انجام گیرد می‌تواند به جاودانگی اجتماع منجر شود زیرا در آن صورت است که فضیلت بر جامعه حکمرانی می‌کند. مسکویه فضیلت را بالاترین درجه اخلاقی در یک کنش به حساب می‌آورد و از نظر او فضیلتی که بر مبنای عطوفت باشد بالاترین درجه فضیلت است. *ابن* مسکویه برای تاویل این نظریه به بیان و تعریف انواع عطوفت و منشأ شکل‌گیری آن می‌پردازد. به‌طورکلی مسکویه معتقد است هر یک از این انواع عطوفت و نیکی، بر انگیزه و دلیلی براساس نیازهای طرفین کنش استوار است و می‌تواند کنش اجتماعی ویژه‌ای را رقم می‌زند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۷۷).

هدف در تعاملات اجتماعی

ابن مسکویه نخست التذاذ را برجسته‌ترین غایت انسان از کنش اجتماعی با دیگران به حساب می‌آورد و بعد از آن نفع و یا سود مادی، و در مرتبه بالاتر از آنها نیکویی را دلیل کنش اجتماعی می‌داند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۲). انسان بالفطره به‌دنبال کسب فضیلت است پس دست به کنش می‌زند زیرا کنش راهی برای رسیدن به فضیلت است و در این میان بسیاری از افراد التذاذ و یا نفع را برمی‌گزینند زیرا فضیلتی بهتر از آن نمی‌شناسند. فقط افراد قلیلی نیکویی را می‌شناسند و در کنش اجتماعی به‌دنبال آن هستند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۹۹). التذاذ به دلیل سرشت و ماهیت انسان رها از گزند و زشتی نیست زیرا بشر برای دستیابی به التذاذ، سرشت‌های متغیر خود را در مقابل همدیگر قرار داده و موجب ضربه‌های جبران ناپذیر به روح خود می‌شود. التذاذی که موافق یکی از گرایش‌ها است، می‌تواند مخالف سایر گرایش‌ها و به همین دلیل آمیخته به گزند باشد (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۴). منظور از نفع، بهره و منفعت مادی است. نیکویی نیز که به عنوان یکی از اهداف والا در کنش اجتماعی نام برده شد، به دو دسته باطنی و ظاهری تقسیم می‌شود. نیکویی باطنی همان تکامل ذاتی نفس و دستیابی به سعادت است و با چشم عقل می‌توان آنها را درک کرد و نیکویی ظاهری نعمات و امکاناتی است که انسان با برخورداری از آنها، زندگی بهتری خواهد داشت. *ابن* مسکویه نعماتی را که قابل رویت هستند مصداق نیکویی ظاهری می‌داند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۸). در بعضی از موارد غایت از کنش اجتماعی می‌تواند ترکیبی از اهداف فوق باشد.

جاودانگی در تعاملات اجتماعی

ابن مسکویه با توجه به خرد جاویدان در سنت ایرانی معتقد بود رفتار و کنش اجتماعی باید از ثبات و جاودانگی برخوردار باشد. او می‌پندارد به دو دلیل است که یک اجتماع می‌تواند شکل بگیرد: یکی براساس عقده ذاتی بشر برای رفع کمبودهای خود و دوم تمایل بشر به حفظ رابطه با همنوع خود. از نظر وی عطوفت که براساس یک کنش اجتماعی پویا است می‌تواند دلیل عمده شکل‌گیری اجتماع به‌شمار آید (مهاجرنیا، ۱۳۹۰: ۴۶).

بر این اساس، کنش پویا بسته به غایت کنش و نوع عطوفتی که به‌دنبال می‌آورد به چهار بخش تقسیم می‌شوند:

بخش اول عطوفتی که مبتنی بر لذت است. از آنجایی که لذت زودگذر است، این نوع عطوفت زود ایجاد می‌شود و زود هم از بین می‌رود (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۲).

بخش دوم عطوفت مبتنی بر نکویی است و ویژگی این نوع عطوفت این است که زود ایجاد می‌شود، اما دیر از بین می‌رود (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۲).

بخش سوم عطوفتی که مبتنی بر منفعت است. این نوع عطوفت دیر ایجاد می‌شود و زود از بین می‌رود؛ چون منفعت به تدریج به دست می‌آید (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۲). هر فعلی با هدف دستیابی به مادیات یا جایگاه اجتماعی که در متون دینی مورد نکوهش قرار گرفته است، در این دسته قرار می‌گیرد.

بخش چهارم عطوفت آمیخته از سه بخش فوق است که در صورتی که نیکویی در آن باشد، عطوفتی است که دیر ایجاد می‌شود و دیر هم از بین می‌رود و در صورتی که نیکویی در آن نباشد، غالبا با سرعت به زوال می‌گراید (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۲).

مثلاً اگر هدف یکی منفعت و هدف دیگری التذاذ باشد، هموار زمینه ضدیت و تعرض مهیا است، زیرا التذاذ سریع و منفعت کندتر به‌دست می‌آید. برای نمونه می‌توان به ارتباط میان یک هنرمند و مخاطب وی، اشاره کرد. هنرمند به فکر منفعت و مخاطب به فکر التذاذ است یا ارتباط دلداده و یار که دلداده به سراغ التذاذ و یار به‌دنبال نیکویی است و دلداده التذاذ خود را سریع به دست می‌آورد و سختی‌هایی را که یار سزاوار آن است، نمی‌پردازد (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۹).

از آنجایی که تداوم عطوفت، جاودانگی نظام اجتماعی را به‌دنبال دارد، عطوفت مبتنی بر نکویی یا عطوفت مبتنی بر اهداف ترکیبی که نیکویی در میان آنها باشد، بهترین نوع عطوفت و مورد توجه *ابن* مسکویه است. بنابراین اگر غایت غالب کنش اجتماعی التذاذ یا منفعت باشد، با شرایط فرهنگی مطبوعی روبه‌رو نخواهیم بود. ظهور انسان‌گرایی و بی‌توجهی به اخلاقیات، در جامعه بشر امروز ما زمینه پذیرش اصالت التذاذ و منفعت را فراهم کرده و کنش اجتماعی را به سوی منفعت‌گرایی جهت داده است. این موقعیت فارغ از یک سیستم وارسی سالم برای احقاق عدل مهلک است و می‌تواند موجب ازبین رفتن سیستم عدل اجتماعی و بحران فرهنگی شود. به همین منظور فیلم‌سازان باید با توجه به یک سیستم مدون فرهنگی، درام خودشان را شکل دهند تا بتوانند زمینه‌های فرهنگی و اخلاقی را هرچه بیشتر در جامعه تبلیغ کنند.

منشأ و انواع تعاملات اجتماعی از دیدگاه مسکویه

از نگاه *ابن* مسکویه سرچشمه بخش اعظم کنش‌های اجتماعی بشر، رفتار و منش رفتاری اوست. منظور از منش رفتاری، نوعی از رفتار هیجانی است که بشر بدون هیچ‌گونه نگاه متفکرانه‌ای دست به انجام آن می‌زند که سرچشمه آن می‌تواند طبیعت یا سرشت فرد براساس عادت یا تدریب باشد (ابن مسکویه، ۱۳۵۸: ۲۵). بدین گونه که یک شخص براساس موازین دینی و یا آیین‌های سنتی به نحوی تربیت شده است که بایدها و نبایدهای اجتماع را بدون تحلیل می‌پذیرد و براساس آنها عمل می‌کند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۲۵۱). البته *ابن* مسکویه معتقد است این‌گونه رفتارها ممکن است در ابتدا براساس عقل و تفکر شکل گرفته باشد و به تدریج بر اثر تکرار و ممارست به پایداری در اجتماع رسیده و در نتیجه ملکه ذهن افراد شده باشد (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۱۸۴). *ابن* مسکویه انسان‌ها را به سه دسته تقسیم‌بندی کرده است. دسته نخست انسان‌هایی که به صورت بالفطره و طبیعی نیکوکارند. در دسته دوم افراد به ذات گناه کار به حساب می‌آیند و دسته سوم که شامل عموم جامعه است گاهی رفتار ناشی از

نیکویی و گاهی رفتار ناشی از شر را در سرشت خود می‌پرورانند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۵۳). هر کدام از این گروه‌های انسانی کنش مخصوص به خودشان را دارند که بسته به شرایط آنها را اجرا می‌کنند. ولی تنها در دسته‌ی کنش‌های پایدار است که بر مبنای فضیلت و در نتیجه اخلاق شخصیت افراد را می‌سازد. در نظر مسکویه نوع کنش‌های اجتماعی افراد به چند گروه مشخص تقسیم می‌شود که در ادامه آنها را بررسی خواهیم کرد:

کنش عقلی: به آن دسته از رفتارهایی گفته می‌شود که از روی عقل و تفکر رخ می‌دهد و شخص براساس حیطه تفکرش قضاوت خواهد شد. به این معنی که هر چقدر یک شخص عقلانی‌تر باشد برای دستیابی به فضیلت موفق‌تر خواهد بود (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۶۳).

کنش تعلیمی: شخص در اثر این نوع از رفتار براساس کنش عقلی برخورد می‌کند ولی این کنش عقلی براساس آموزش و محیط شخص شکل می‌گیرد. آموزش و تعلیم در این کنش می‌تواند عقل را تربیت کند تا به فضیلت نزدیک شود (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۲۱۶).

کنش تأدیبی: وقتی شخص در اثر آموزش و پرورش موازین شرعی و دینی را فرا می‌گیرد می‌توانیم شاهد بروز کنش‌های تادیبی باشیم. در این‌گونه از رفتارها شخص تمامی موازین شرع و دین را به بهترین نحو آموزش می‌بیند و به‌طور فطری به خود نزدیک می‌کند تا آنجا که بدون هیچ منطق و مانعی و به صورت کاملا تعصبی در مسیر رسیدن به فضیلت به این آموزش‌ها اکتفا می‌کند. البته این نوع کنش اگر با عقل ترکیب شود می‌تواند تاثیر بیشتری برای رسیدن به فضیلت به همراه داشته باشد و اگر کورکورانه و متعصبانه پیش رود برای انتقال به نسل‌های بعدی کارآمد نخواهد بود (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۸۴).

کنش ناشی از طبیعت: سرشت انسان می‌تواند منشا رفتارهایی باشد که از او سر می‌زند و کنش‌های اجتماعی محیط اطراف خودش را می‌سازد. تمامی هیجانات روحی و روانی از نظر مسکویه ناشی از سرشت و طبیعت انسان است هرچند می‌توان این سرشت را با تعلیم و تربیت تغییر داد. رفتار جمعی، وجهی از رفتار گروهی است که جنبه‌ی عاطفی شدیدی دارد و بر واکنش‌های فورانی با کنش‌های متقابل فورانی استوار است. رفتار جمعی معمولا بر اثر وضع یا حادثه‌ای از شخص یا اشخاصی سر می‌زند و بر اثر واگیری اجتماعی به دیگران سرایت می‌کند. رفتار جمعی، انواع بسیاری از رفتارها را، از جمله مد اجتماعی، هراس اجتماعی، جنون اجتماعی، شیدایی اجتماعی و هوس اجتماعی، دربرمی‌گیرد (آگ برن و نیم کف، ۱۳۸۱: ۱۸۱).

کنش ناشی از عادت: همه کنش‌های تقسیم شده توسط *ابن* مسکویه در صورتی که بر اثر تکرار و ممارست به رفتارهای روزمره و عادی بشر تبدیل شوند، کنش نشات گرفته از عادات به حساب می‌آیند. این نوع کنش به دلیل اینکه بر اثر تکرار و ریاضت ناشی از آن صورت صورت گرفته است با وجود اینکه می‌تواند فارغ از هرگونه تفکری باشد پایدار به حساب می‌آید زیرا هجمه وارد توسط یک کنش بر اثر تکرار آنقدر زیاد است که جایی برای تزلزل در ذهن باقی نمی‌گذارد و شخص کنش گر به چیزی غیر از آن فکر نمی‌کند. بنابراین از نظر مسکویه تلقین، اعتیاد و تربیت در تثبیت و تغییر افکار اجتماعی و ادراکات اعتباری نقش مهمی بازی خواهد کرد (طباطبایی، ۱۴۰۹: ۳۳۱).

کنش ناشی از ملکات: *ابن* مسکویه دسته‌ای از کنش‌ها را که براساس تدریب شکل گرفته است و باعث می‌شود شخص فرایندهای اجتماعی را در موقعیت‌های متفاوت درک کند و کنش خاص آن موقعیت را بدون هیچ گونه پیش فرضی جامعه عمل بپوشاند کنش ناشی از ملکات می‌داند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۸۲). تمامی هنجارهای روزمره در این گروه قرار دارند و به دلیل اینکه همواره در جان و روح انسان هستند از پایداری بالایی برخوردارند (طباطبایی،

.۱۴۰۹: ۱۷۹).

کنش اکراهی: در همه مجامع اشخاصی هستند که هنجار گریز هستند و سعی دارند با کنش‌های خلاف عرف نظم و انسجام جامعه را تحت تاثیر قرار دهند. این اشخاص از تفکر و تعلیم گریزان هستند و به اعتقاد مسکویه تنها با فشار قانون و تنبیه باید تحت کنترل قرار گیرند (ابن مسکویه، ۱۳۸۱: ۸۸). درصورتی‌که اشخاص در اثر توبیخ و تنبیه کنش موردنظر جامعه را از سر گیرند به آن کنش اکراهی گفته می‌شود، این کنش به دلیل اکراه گروهی که به آن عمل می‌کنند از پایداری کمی برخوردار است و ضمانت اجرایی خوبی ندارد و به همین دلیل از حیطه‌ی اخلاق جاودانه مسکویه خارج است.

ابن مسکویه نیز به مانند متفکران غربی معتقد است دو عنصر تخیل و تمثیل می‌توانند در کنش‌های اجتماعی به عنوان عناصر اصلی به کار گرفته شوند تا جنبه پایداری بیشتری به رفتار انسان‌ها بدهند. او کنش‌هایی را که پایدار هستند زمینه‌ی تشکیل یک جامعه اخلاقی می‌داند و بر این اساس معتقد است افراد باید با هر وسیله‌ای و از هر راهی به سمت کنش‌های پایدار حرکت کنند همچنین خلق و خوی را اکتسابی و قابل تغییر و به همین دلیل تأدیب افراد را واجب می‌داند و از آنجایی که افراد در قبول تأدیب یکسان نیستند، وی تعلیم، تأدیب، تنبیه بدنی، توبیخ، تشویق و ترساندن را برای سوق دادن افراد به سوی رفتار نیکو پیشنهاد می‌کند. مسکویه معتقد است تنها در صورتی که کنش اجتماعی پایدار در جامعه حکمرانی کند اخلاق فضیلت محور جامعه را به سمت کمال سوق خواهد داد و در آن صورت است که جامعه از یک هویت مشخص برخوردار خواهد شد. باید توجه داشت نگاه *ابن* مسکویه بر این اساس است که کنش صحیح و پایدار نزد جامعه همیشه و در هر شرایطی باید حکمرانی داشته باشد. منظور از پایداری همان جاودانگی است که در برابر کنش‌های اجتماعی غربی قرار می‌گیرد. در نگاه و فرهنگ ایرانی شخص موردنظر کنش در هیچ لحظه‌ای و حتی در تنهایی خود اجازه تخطی از اعتقادات و اصول کنش پایدار را ندارد ولی در فرهنگ غرب شخص موردنظر کنش در صورتی که لطمه‌ای به اجتماع وارد نکند می‌تواند در تنهایی خود دست از هر قانون و اصولی بردارد و آزادانه برای خودش هر عملی را انجام دهد. مهم‌ترین کار قانون‌گذار، معلم و هنرمند شناخت درست کنش‌های اجتماعی و تعلیم و تبلیغ صحیح آن برای ملکه شدن آن کنش‌ها در جامعه است.

با توجه به انواع کنش فوق، در مقایسه با فرهنگ‌ها، ترسیم فرهنگ ایده‌آل، آسیب‌شناسی فرهنگی، بررسی میزان پایداری فرهنگ و سیاست‌گذاری‌های فرهنگی ضروری است. هر چه کنش تعقلی، تعلیمی و تأدیبی شیوع بیشتری داشته باشد، فرهنگ از اخلاق پایداری و ثبات بیشتری برخوردار خواهد بود. در خصوص شیوع کنش ناشی از طبیعت، عادت و ملکات نیز هر چند ممکن است طبیعت عادت و ملکات ناشی از تعقل، تعلیم و تأدیب باشد، و از ثبات و پایداری نیز برخوردار باشد، از آنجایی که در برابر تغییرات تکاملی فرهنگی نیز مقاومت می‌کند، مطلوب نخواهد بود. در صورت شیوع رفتارهای اکراهی نیز با یک فرهنگ متزلزل و بحرانی، با کمترین میزان رضایتمندی، شادی، نشاط و آرامش مواجه خواهیم بود که مسیر انحطاط را خواهد پیمود.

کنش اجتماعی در اثر ادبی و شعر از دیدگاه مسکویه

هرچند *ابن* مسکویه به وفور در آثار خود از شعر استفاده می‌کند، اما تنها به جنبه‌های مثبت آثار ادبی و شعر اشاره نمی‌کند، بلکه تاثیرات منفی آن را نیز مد نظر قرار می‌دهد. او

شعر را رد نمی‌کند و اشاره می‌کند که باید شعرهای مرتبط با دستیابی به عادات خوب را به کودکان آموزش داد. همچنین اشاره می‌کند که جوانان باید از شعرهای رایج و شعرهایی که موضوع آنها عشق و عاشقی است، دور بمانند و این تفکر را که شاعران چنین اشعاری افرادی با روح لطیف هستند، کنار بگذارند (ابن مسکویه، ۱۳۹۴: ۴۶). او همچنین به ترفندهایی که برای تحریک نفس در شعرها به کار می‌روند، اشاره می‌کند. او با مثال زدن *امروالقیس* و *نابغه ذبیانی*، دو شاعر عرب، توصیه می‌کند که کودکان از اشعار چنین شعرایی دور نگهداشته شوند (ابن مسکویه، ۱۳۹۴: ۴۲). *ابن* مسکویه شعرهایی را که با استفاده از ترفندهایی انسان را منحرف می‌کنند، یکی از دلایل ایجاد شر در جامعه می‌داند و اشاره می‌کند که به همین دلیل شعر باید توسط عقل کنترل شود، توسط شرع محدود شود و توسط سیاست جلوی آن گرفته شود. بنابراین از نظر *ابن* مسکویه، ارزش زیبایی‌شناختی محصول به‌وجود آمده در شعر، باید با ارزش‌های اخلاقی و اصول توحید مطابقت داشته باشد و ارزش زیبایی‌شناختی باید توسط ارزش اخلاقی تعیین شود. اعتراض‌های *افلاطون* و *ابن* مسکویه به شعر، بر پایه استدلال‌های مختلفی انجام شده است. دلیل اعتراض *افلاطون* به شعر این بوده است که مانند ریاضی با آن ارتباط برقرار نکرده و از آن استنباطی نکرده است (بدیو، ۱۳۹۸: ۱۴) اما اعتراض *ابن* مسکویه تماماً بر دلایل اخلاقی استوار است.

افول: تحلیل اخلاق‌گرایانه نمایشنامه

خلاصه‌ی نمایشنامه

مهندس جهانگیر معراج، داماد عماد فخشامی از زمینداران عمده‌ی روستای نارستان در شمال ایران، برخلاف میل پدر زنش، اقدام به کندن چاه برای روستاییان و سخنرانی برای آنها کرده است. همچنین با همراهی میلانی، مدیر مدرسه، دکتر شبان و آریا، معلم مدرسه، ساخت یک مدرسه را آغاز کرده است. چند گیله‌مرد هم داوطلب کمک شده‌اند. غلامعلی کسمایی مالک بزرگ و صاحب نفوذ دیگر نارستان از اقدامات او عصبانی می‌شود و برای هشدار و ارعاب معراج دست به قتل می‌زند. فرخ برادرزاده‌ی وی با پی بردن به اعمال غیرانسانی عمویش با اینکه قرار ازدواج با دختر عمویش دارد، املاک او را ترک می‌کند و به معراج می‌پیوندد. معراج برای ساخت مدرسه یک راسته مستغلات عماد را می‌فروشد. یک شب کسمایی به منزل معراج می‌آید و ضمن تهدید، خواستار بازگشت فرخ می‌شود. عماد که به شدت نگران آینده دخترش و از دست رفتن املاکش است، با شنیدن سخنان کسمایی در اقدامی ناباورانه با وادار کردن میلانی به تنظیم اسناد، کلیه املاک خود را به کسمایی واگذار می‌کند و به رشت می‌رود. میلانی خودکشی می‌کند. دکتر شبان نزد خانواده‌اش بازمی‌گردد و آریا با به پایان رسیدن تعهد پنج ساله‌اش برای همیشه می‌رود. معراج می‌ماند و مرسده و خانه‌ای که دیگر متعلق به آنها نیست.

تعاملات اجتماعی در نمایشنامه افول

الف) تعامل اجتماعی در طبقه‌ی روستایی: جمعیت روستایی در نمایشنامه‌ی **افول** اگرچه موضوع منازعه میان دو طبقه‌ی روشنفکر و مالک هستند، ولی نقش‌آفرینان اصلی این داستان نیستند. نمایندگان این گروه میرآقا، کوکب، گداخان، کاس علی و پیرزن هستند و بقیه در حد صداهایی که گاهی به گوش می‌رسند و به تعبیر جهانگیر حضوری «اشباح وار» دارند. برای نمونه، میرآقا نامه‌رسانی است که علاوه بر نامه، خبر می‌آورد و می‌برد. از عماد خوشش

نمی‌آید، ولی در مقابل او رفتاری خاضعانه دارد. گداخان زارعی است که عماد زمین کوچکی به او داده تا در آن کشاورزی کند. او نماینده‌ی رعایا است. رعیتی که ارباب حق دارد به او فحش بدهد، مسخره و تحقیرش کند و او جرأت اعتراض نداشته باشد.

در نمایشنامه‌ی **افول**، هم روشنفکران و هم مالکان عقیده دارند که آنچه انجام می‌دهند به صلاح مردم است و خود را در تکاپوی خدمت به مردم می‌دانند و تعاملاتشان براساس تعقل است. میلانی در این باره به فرنگیس می‌گوید: «یه لحظه از فکرشون غافل نیستم. کنار رودخونه، وقت مطالعه، تو رختخواب» (رادی، ۱۳۵۵: ۱۳۱).

با وجود اینکه هر دو طبقه‌ی روشنفکر و مالک به‌دنبال برپا کردن قاعده‌ای به مصلحت عمومی هستند، ولی هیچ‌کدام برای این مردم احترامی قائل نیستند و آنها را مورد نقد و توهین قرار می‌دهند. آنها می‌پندارند که مردم دانایی و شعور لازم برای درک صلاح خود را ندارند و نیازمند انسان‌هایی برتر هستند که چگونه زندگی کردن‌شان را هدایت کنند و برای آنها تصمیم‌گیری کنند. حال چه مالکان فئودالی باشند که سال‌هاست با قدرت استبدادی خود آنها را به خدمت گرفته‌اند، چه روشنفکرانی که به‌دنبال احقاق حقوق آنها هستند. سخنان میلانی در جایگاه مدیر مدرسه و شخصیت فرهنگی، در این مورد جالب توجه است. او گیله‌مردها را جماعتی بی‌ربط می‌داند که روشنفکران به آنها لطف می‌کنند و زندگی خود را وقف اصلاح زندگی آنها می‌کنند. در مقابل این سخاوت، آنها قدرنشناس و نفهم هستند. «همیشه سعی کرده‌ام تازه‌ترین متدهای تربیتی رو تو «نارستان» اجرا کنم؛ ولی اونقدر بی‌شعورن، مگه می‌فهمن؟ خیال می‌کنن وظیفه مه. همین حالا! گربه کوره‌ها زورشون میاد یه کلاه برای من بردارن» (رادی، ۱۳۵۵: ۱۳۱). اهالی نارستان، نماینده‌ی طبقه‌ی روستایی ایران هستند که جهان‌بینی آنها برخاسته از ناآگاهی و جهل، به تقدیرباوری، سنت‌پرستی، سلطه‌پذیری و دمدمی‌مزاجی منجر شده است. «گاهی موافقند و زمانی مخالف، اما همیشه کینه‌توز، با نیرویی کور» (مجابی، ۱۳۸۳: ۲۴۹). کنش دراماتیک اثر، همسو با ترکیب تعاملات اجتماعی ایرانی شکل گرفته است و کشمکش‌های موجود در اثر همگی براساس اخلاق و فضیلت و با رعایت اصل تعاملات ایرانی پیش می‌رود که نشان‌دهنده رعایت اصول و چهارچوب اخلاق ایرانی توسط ***اکبر رادی*** است.

ب) تعامل اجتماعی در طبقه‌ی مالک: عماد فخشامی و غلامعلی کسمایی دو مالک نمایشنامه‌ی **افول** هستند که با کنش‌ها و روابطشان تصویری واقعی از جامعه‌ی ارباب ـ رعیتی دهه‌ی چهل را نشان می‌دهند. انسان‌هایی تلخ، بی‌سواد، سنتی و در عین حال عمل‌گرا و خودساخته. آنچه این گروه را در مقابل طبقه‌ی روشنفکر قرار می‌دهد، یکی تفاوت در شیوه‌ی زندگی و دیگری تضاد در منافع است. تعاملات این گروه براساس تعاملات طبیعی ناشی از ضعف و ترس است. نفی فضیلت و بی‌اخلاقی در نمایش نیز براساس یک نگاه ریزبینانه به نوع تعاملات اجتماعی است که نتیجه‌اش کامیابی دو مالک بی‌سواد روستایی بر گروهی جوان تحصیل‌کرده‌ی شهری است.

ج) تعامل اجتماعی در طبقه‌ی روشنفکر: با فراهم شدن و توسعه‌ی زمینه‌ی تحصیل در کشور بویژه خارج از کشور، طبقه‌ی جدیدی به نام طبقه‌ی روشنفکر در ایران شکل می‌گیرد که قوانین و ساختارهای حاکم بر جامعه را به چالش می‌کشاند. تیپ شخصیتی روشنفکر یکی از تیپ‌های مورد علاقه‌ی *اکبر رادی* است که در تمام آثار خود به آن پرداخته است؛ اما روشنفکری که او خلق می‌کند همیشه ناموفق، شکست‌خورده و بحران‌زده است. انسانی ناراضی از شرایط موجود و در پی ایجاد تغییر و تحول که عملکردش راه به‌جایی نمی‌برد.

«شخصیت‌های روشنفکر رادی بنا به علل اقتصادی گیلان و خصوصاً بر اثر رویدادهای ناگوار و شکست‌های بزرگ سیاسی در سطح ملی، همه جای «مبارزه»، «تعامل» می‌کنند. یعنی «هدف مبارزه» تبدیل به «موضوع بحث» شده است» (صادقی، ۱۳۸۳: ۵۰۱). شخصیت‌های روشنفکر رادی مصداق قهرمان مسئله‌دار (پروبلماتیک) *لوکاچ*[۱۷] است که در جهانی تباه، گریزگاهش تنهایی و انزوا می‌شود (لوکاچ، ۱۳۸۰: ۱۵).

جهانگیر معراج، مهندس آرمان‌گرایی است که با احساسات انسان‌دوستانه و ظلم‌ستیزانه می‌خواهد زیرساخت‌های سنتی روستایی در شمال ایران را تغییر دهد. او «در کار اصلاحی که پیش گرفته است نه به مردم بی‌زمین تکیه‌ی اصولی دارد، نه به خرده مالک، نه به مذهب و نه حتی به خانواده‌ی همسرش که نقطه‌ی اتکای اقتصادی اوست» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳: ۳۱۵). با اینکه می‌خواهد حمایت مردم را به دست آورد، در عمل حرکت سازنده‌ای انجام نمی‌دهد. او بیش از آنکه عمل‌گرا باشد، ذهن‌گرا است. ویژگی‌های جامعه‌ی روستایی نارستان را که جزیی از کلیّت ایران جهان سوم است، نمی‌شناسد و می‌خواهد براساس روش‌ها و نظریات برگرفته از کشورهای صنعتی که مطابق با فرهنگ و جغرافیای خودش است، در یک جامعه‌ی سنتی اثرگذار باشد. به همین دلیل برخی از اقدامات او طنزگونه جلوه می‌کند؛ به عنوان مثال، شب تا صبح به ماشین (تایپ) کردن خطابه می‌پردازد که بین مردم بی‌سواد پخش کند یا می‌خواهد در جامعه‌ای که هرگز هیچ مشارکت اجتماعی را تجربه نکرده است، رأی‌گیری کند. رفتاری ناهماهنگ با فضای نارستان. در آخر هم تلاش خود را در این پیکار بیهوده و بی‌معنا می‌بیند. قهرمان نمایشنامه‌ی **افول** «از تحقق بخشیدن به خواسته‌های خود در جهان دست می‌کشد و مبارزه با دنیای بیرونی را ناممکن می‌داند و تضاد قهرمان و جهان به کامل‌ترین وجه در گذر زمان نمودار می‌شود» (ایوتادیه، ۱۳۹۲: ۸۳). تمامی کنش‌ها و تعاملات این قشر براساس ترکیبی از تعاملات اجتماعی مسکویه پیش می‌رود و ذره‌ای از چهارچوب تعاملات اخلاقی ایرانی خارج نمی‌شوند.

میلانی مدیر مدرسه بیش از آنکه یک روشنفکر باشد، یک روشنفکرنما است. او در جایگاه یک شخصیت فرهنگی بیشتر سرگرم نظریه‌پردازی در مورد تعلیم و تربیت است تا اقدامی کارساز در این رابطه. او به مرسده، همسر جهانگیر، ابراز علاقه می‌کند. با دیدن عکس‌العمل تند مرسده وانمود می‌کند که منظورش پیشنهاد ازدواج با فرنگیس ـ خواهر مرسده ـ بوده است. فرنگیس هم که او را در شأن خود نمی‌داند، او را خوار و خفیف می‌کند. او مرتب و به شدت مورد انتقاد و تحقیر عماد قرار می‌گیرد. عماد او را به یک اقیانوس با عمق یک سانتیمتر تشبیه می‌کند و حتی به صورت توهین‌آمیز او را با نام کوچک می‌خواند. دیدن ابراز علاقه به مرسده و پیدا کردن دفترچه خاطرات میلانی، باعث بیزاری مضاعف عماد نسبت به او می‌شود. در جریان ساخت مدرسه هم او را فردی ترسو و بی‌باور به ایجاد مدرسه می‌داند. «تو می‌ترسی، تو شهامت نداری، تو حتی به مدرسه‌ای که مهندس داره واست می‌سازه، ایمان نداری» (ایوتادیه، ۱۳۹۲: ۱۳۶). عماد با مجبور کردن میلانی به نوشتن سند واگذاری املاک و مستغلاتش به کسمایی، تیر خلاص را به او می‌زند. میلانی از ترس رو شدن اخاذی‌ها و کارهای پست دیگرش، سند را می‌نویسد و کار مهندس را با این خیانت یکسره می‌کند.

میلانی یک روشنفکرنمای دون‌مایه است که اگرچه برای خود رسالتی قائل است، نه در مسائل احساسی و زندگی فردی و نه در روابط و فعالیت‌های اجتماعی، پایگاه قابل قبولی از خود نشان نمی‌دهد. شخصیتی شکست‌خورده و واپس زده که در نهایت هیچ راهی جز خودکشی از شرم خیانت نمی‌یابد و تنها همین پایان تلخ است که اندکی تطهیرش می‌کند.

آریا، معلم مدرسه، سیاهی لشکری است که حضوری سایه‌وار در جمع دارد. از او هیچ‌گونه حرف یا عملی که نشان‌دهنده‌ی حضور فعالش در جریان اصلاحات باشد، مشاهده نمی‌کنیم. گویی تنها برای اینکه از قافله باز نماند به مهندس پیوسته است. با توجه به شغل معلمی و تماس مستقیم با دانش‌آموزان، انتظار می‌رود او بیش از دیگران برای ایجاد مدرسه احساس مسئولیت کند؛ ولی خنثی‌ترین و بی‌نقش‌ترین شخصیت این ماجرا اوست.

دکتر شبان ده سال قبل خانواده‌ی خود را برای خدمت به مردم روستا ترک کرده است. دغدغه‌ی او هم مردم و مشکلاتشان است. او برای پیشبرد هدف جهانگیر کار خاصی انجام نمی‌دهد؛ در جریان آشوب روستا نیز رو در روی جهانگیر قرار می‌گیرد و از سوی جهانگیر متهم به سازش با مالکان می‌شود. در آخر دکتر شبان سرخورده و ناامید از آنچه پیش آمده، دلخور از تهمت جهانگیر و منزجر از شرایطی که در آن به سر می‌برد، نزد خانواده‌اش باز می‌گردد تا به زندگی‌اش سر و سامان دهد. دکتر شبان و میلانی نمونه‌ی «کسانی هستند که نه توانسته‌اند به فساد بگرایند و نه قدرت تغییر اوضاع را دارند، پس می‌مانند و مفلوک و پوسیده می‌شوند» (رضایی راد، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

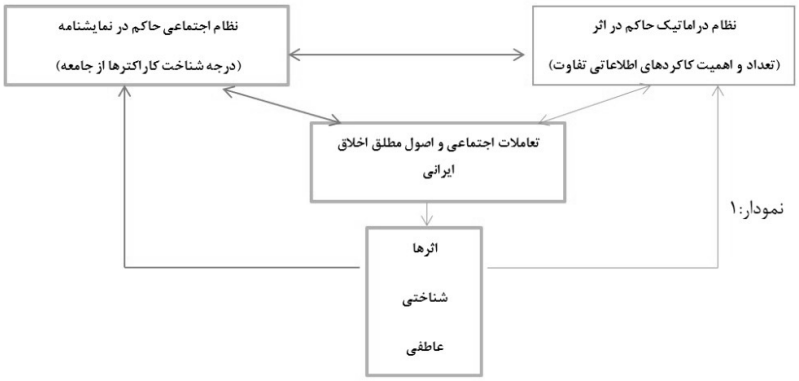
تنها روشنفکرِ مصمم **افول**، فرخ برادرزاده‌ی کسمایی است که در کودکی خانواده‌اش را از دست داده و تحتَ سرپرستی عمویش قرار گرفته است. دیدن قتل یکی از روستاییان به دست کسمایی، پایانی برای روابط میان عمو و برادرزاده می‌شود. فرخ به دلیل اینکه شاهد این جنایت بوده خود را گناهکار می‌داند و سرزنش می‌کند. پس از بر هم زدن نامزدی با دختر عمویش، خانه‌ی کسمایی را ترک می‌کند و به جهانگیر پناه می‌برد. جهانگیر عمل او را ماجراجویی جوانانه قلمداد می‌کند، ولی خودش نظر دیگری دارد. «او دس به تربیت من زده بود تا از من یه موجود وابسته به خودش بسازه. دخترشم تابوت خوش‌نمایی بود که منو برای ابد تو زمین‌های اون دفن می‌کرد» (رضایی راد، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

سطح تعامل اجتماعی در جامعه ایران

روابط و مناسبات شخصیت‌ها و طبقات اجتماعی، شکاف نسل‌ها، کارکرد مذهب در جامعه، حوادث و جزئیات داستان که حاصل دریافت متن است، با ساختار اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و ساختار طبقاتی جامعه‌ی ایرانی دهه‌ی چهل انطباق دارد. ساختارِ معنادار همخوان با ساختار جامعه، ساختار ذهنی و ایدئولوژی اقشار مختلف جامعه را در جَریان شَکل‌گیری جنبش‌های روشنفکری در براندازی نظام ارباب ـ رعیتی به‌واسطه‌ی نویسنده، که تجربه‌ی تاریخی او است بازتاب می‌دهد. نویسنده که خود به طبقه‌ی روشنفکر منتسب می‌شود حامل ایدئولوژی و آگاهی جمعی این طبقه است و از منظر این طبقه به رخدادها و حوادث می‌نگرد. ***رادی*** از طریق ایجاد شخصیت‌های متناقض و متضاد، تناقض و تضاد جامعه را به تصویر کشیده است. این تناقض در عملکرد حکومت با ایجاد انقلاب سفید بویژه اصلاحات ارضی از شخص اول حکومت تا عناصر رده بالا و رده پایین حکومتی قابل دید است. هرچند اصلاحات ارضی در ظاهر منافع رعایا و طبقه‌ی کشاورز را دنبال می‌کرد، در عمل تغییری در وضعیت این مردم به‌وجود نیاورد و در نهایت در جهت تأمین منافع حکومت و عاملان حکومتی حرکت کرد. بنابراین بارزترین تضاد میان ساختار درونی نمایشنامه با آمال و آرزوهای *اکبر رادی* در قالب یک روشنفکر و مصلح اجتماعی دیده می‌شود.

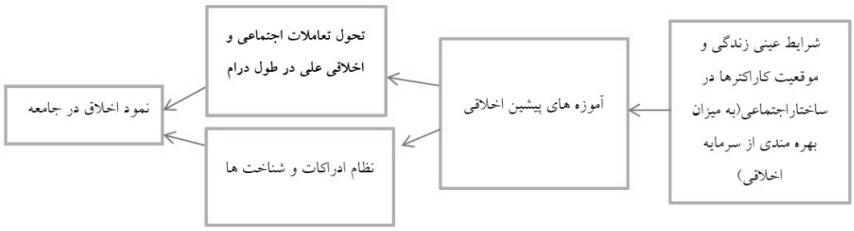
موضوع شکاف نسل‌ها که از ساختارهای محوری نمایشنامه‌ی **افول** است به شرح تعاملات نسل سنتی با نسل جوان که یکی از مهم‌ترین چالش‌های جامعه‌ی دهه‌ی چهل است،

می‌پردازد. در موقعیت‌های مختلف تاریخی همواره نیروهای قدیمی به جدال و تعارض با نیروهای نوخاسته برمی‌خیزند. نمایندگان نسل سنت‌گرا احساس می‌کنند که فرارسیدن دوران کهولت و پیری مصادف با زوال اجتماعی آنها است. وقتی قدرت و پایگاه اجتماعی خود را از جانب نسل جوان مورد تهدید می‌بینند، با تمام قوا جریانی ویرانگر ضد جوانان به راه می‌اندازند که شکاف بین این دو نسل را بیشتر و بیشتر می‌کند.



نمودار:۱

رفتارهایی که شخصیت‌های نمایشنامه‌ی **افول** بر مبنای ساختار ذهنی از خود بروز می‌دهند کاملاً هدفمند و معنادار و از نظر خودشان قابل توجیه است. از نظر طبقه‌ی مالک، قدرت پرستی و خودکامگی و حفظ جایگاه و منافع شخصی؛ از نظر طبقه‌ی روشنفکر تضعیف قدرت مالکان برای تأمین منافع رعایا و در نهایت به دست آوردن پایگاه قدرت در نارستان، و از نظر طبقه‌ی روستایی وابستگی به پایگاه قدرت هرچند در تضاد با منافعشان باشد در ساختار ذهنی هر طبقه‌ی اجتماعی توجیه‌پذیر است. طبقه‌ی روستایی قربانی ساختاری (سیاسی) است که به عدم مشارکت مردم در سرنوشت کشور معتقد است؛ نظامی دیکتاتورپرور که خواهان حضور پر رنگ «کسمایی»ها و «فخشامی»هاست. و از همه مهم‌تر اینکه کاراکترها بر پایه تعاملات اجتماعی به اصل جاویدان بودن اخلاق و ثابت بودن اصول پایبند هستند و همگی در خارج از کشمکش اثر نیز خودشان را موظف به اجرای قوانین اخلاقی می‌دانند.



نمودار:۲

دیدگاه *اکبر رادی* هم به عنوان یک نویسنده‌ی واقع‌گرا در اثرش نمود یافته است. نمایشنامه‌ی **افول** بیان اعتراض رادی به شرایط ناهنجار و نامتعادل جامعه و ایجاد تحول در ساختار جامعه و امید به ایجاد تعادل در آینده‌ی جامعه‌ی ایران است که از تعهد و مسئولیتی که در ساختار ذهنی وی وجود دارد مایه می‌گیرد. ممکن است با خواندن این نمایشنامه که یک دوره‌ی تاریخی خاص و شرایط آن را روایت می‌کند، چنین به‌نظر برسد که اثر، تاریخ مصرف مشخصی دارد، اما با در نظر گرفتن تقارن و هم‌عرضی میان ساختار اثر و ساختار جامعه و لایه‌های ظریف جهان‌بینی، جهان‌نگری، بیشینه‌ی آگاهی ممکن و نظام مفهومی نویسنده، خواننده با آگاه شدن از شرایط جامعه‌ی آن دوره درمی‌یابد که برخی ساختارهای اجتماعی که مانع آرمان‌های جامعه‌ی بشری هستند همچنان بر نظام جامعه حکم‌فرمایی می‌کنند و ساختن تاریخ آینده در گرو شناخت تاریخ گذشته است. از این رو خواننده در ساختار اثر دخالت دارد. پایان تلخ **افول** نیز فرصت بازاندیشی، ساختارشکنی و ساختار آفرینی را برای خواننده مهیا می‌کند تا پیام نویسنده حاوی یأس و ناامیدی نباشد.

نتیجه‌گیری

نمایش به صورتی گسترده به عنوان یک رسانه مثبت برای تأمل و تدبر درباره جامعه مورد تصدیق قرار گرفته است و این مطلب مهر تأئیدی بر این گفته است که نمایش ارائه و بازنمودی از زندگی به حساب می‌آید. بنابراین، نمایش نه تنها سرگرمی را به زندگی می‌آورد، بلکه در عین حال، برای آموزش اصول اخلاقی به کار گرفته می‌شود تا غنای معرفتی آن افزایش پیدا کند. تئاتر که بر پایه کنش اجتماعی شکل گرفته است همواره یکی از مهم‌ترین ابزار برای اشاعه فرهنگ و اخلاق در جامعه بوده است. از نظر مسکویه تعاملات اجتماعی یا همان کنش اجتماعی در عرصه حکمت عملی، با رویکردی فضیلت محور مسائل اخلاقی را مطرح می‌کند و به تبیین نحوه حضور رذایل یا فضایل اخلاقی در جامعه و تأثیرات آن و پیامدهای آن می‌پردازد و تعاملات انسانی را مبتنی بر عدالت و فضیلت می‌داند که ناشی از خرد جمعی انسان است و باعث قرب و نزدیکی به احدیت می‌شود و هر عملی را خارج از این عرصه باعث فروپاشی فرهنگی و اجتماعی می‌شمارد. *اکبر رادی* نیز در نمایشنامه **افول** مصداق کسی است که از درد اجتماع و مردمش نوشته و شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش آدم‌هایی از پیرامونمان هستند. موقعیت‌های نمایش او همگی براساس تعاملات موجود در اجتماع و در بستر کنش‌های ایرانی شکل می‌گیرند و براساس تمثیل درام را به‌وجود می‌آورند. ***رادی*** با شناخت کامل از اوضاع و شرایط پیرامون خود تعاملات اجتماعی را در نمایش افول سازگار با اخلاق ایرانی به نگارش درآورده است و به کمک شخصیت‌پردازی‌های درست باعث شده است این نمایشنامه، اخلاق را به‌عنوان کاراکتری مهم در اثر نمایان کند. با توجه به چنین رویکردی می‌توان نتیجه گرفت:

هرچند *ابن* مسکویه به تاثیرات مثبت شعر و اثر ادبی اشاره می‌کند و در آثار خود به وفور از شعر استفاده می‌کند، اما در عین حال اشاره کرده است که شعری که به موضوع دنیای حسی می‌پردازد، می‌تواند موجب انحراف انسان‌ها به سمت شهوت شود.

ـ در اخلاق ایرانی یک نکته‌ی اصلی وجود دارد و آن این است که اخلاق ایرانی براساس کنش و تعاملات اجتماعی شکل می‌گیرد و با توجه به همه صفات از جاودانگی برخوردار است یعنی خصایص از قبیل: مذمت دروغ و محسنات راستی، باید در هر جایی و مکانی و در هر شرایطی به صورت کامل رعایت شود در این صورت است که خرد بر رفتار حاکم می‌شود و زیبایی جلوه می‌کند.

ـ مطلق بودن اخلاق ایرانی مقابل نسبی‌گرایی غربی می‌ایستند و از نظر مسکویه این مطلق بودن در گرو تعامل با جمع است و کنش اجتماعی است که ارزش پیدا می‌کند.

ـ نمایش به‌عنوان یک رسانه تأثیرگذار در جهت بیان اصول اخلاقی و فرهنگی جامعه باید در راستای رسیدن به کمال به کار گرفته شود و این مهم جدا از اینکه می‌تواند به تطهیر جامعه و رسیدن به کمال آن جامعه کمک شایانی بکند باعث شده تا نمایش برای خودش دارای یک هویت ملی باشد و بتواند در عرصه‌های بین‌المللی خودش را در میان جوامع نمایشی منحصربه‌فرد جلوه دهد.

ـ یکی دیگر از ادعاهایی که شیلر در دفاع از تئاتر مطرح می‌کند این است که: «در آینه ترسناک [تئاتر]، بدی‌ها همان قدر زشت و کریه نمایش داده می‌شوند که خوبی‌ها دوست داشتنی و محبوب». اما شکی نیست که این مسئله هم در مورد تمام نمایش‌ها صادق نیست و آنچه که «عدالت شاعرانه» گفته می‌شود، یعنی اینکه حق به حق‌دار می‌رسد، همیشگی نیست. ضمن آنکه چنین آثاری اغلب از کیفیت پایینی برخوردار هستند و فاقد اثرگذاری بر مخاطبان

هستند زیرا همان‌طور که فردریش هبل به درستی عنوان می‌کند: «در یک نمایشنامه خوب همگی محق هستند». به عبارت دیگر اگر حق با یک طرف ماجرا باشد و طرف دیگر در خطا باشد آن گاه ما با یک نمایشنامه بد طرف هستیم. همچنین این موضوع نیز وجود دارد که در بسیاری از نمایشنامه‌ها اصلا مسئله خیر و شر مطرح نیست و رویدادها توسط کاراکترهایی پیش برده می‌شوند که همگی دارای درجات یکسانی از نیکی و بدی هستند.

ـ در دفاع از جنبه اخلاقی تئاتر و رد آن می‌توان به این مسئله پی برد که به رغم تمام بحث‌های پرشور و داغی که در دوره‌های زمانی مختلف در این خصوص صورت گرفته، نمی‌توان به یک نتیجه مشخص در خصوص بعد اخلاقی تئاتر دست یافت. به‌طور کلی با نگاه به تاریخ تئاتر می‌توان گفت تئاتر در مفهوم کلی خود نه موجب تباهی بوده و نه بهبود قابل ذکری را رقم زده است. حتا در جایی که پیام اخلاقی یک نمایش روشن است (چیزی که بی‌شک موجب پایین آمدن کیفیت اثر نمایشی می‌شود) نیز این مسائل همچنان مطرح هستند. با این وجود هنگامی که *رادی* توانسته پیام اخلاقی نمایش خود را در راستای یک درام منسجم با رعایت تعاملات اجتماعی ایرانی بازنمایی کند می‌توانیم از او به‌عنوان یک نمایشنامه‌نویس اخلاق‌گرا یاد کنیم.

ـ خرد جاویدان و مطلق بودن اصول اخلاقی در نمایشنامه **افول** به حد قابل قبولی رعایت شده است که باعث می‌شود اثر از یک هویت ایرانی برخوردار شود.

ـ در نمایشنامه **افول** طرح مواردی مانند شکاف نسل‌ها، تحلیل طبقات اجتماعی، بحران روشنفکری، بحران خانواده و نقش مذهب در تعاملات اجتماعی، حاکی از دیدگاه واقع‌گرایانه و نگاه تیزبین جامعه‌شناسانه‌ی *رادی* است.

ـ *رادی* با انعکاس شرایط عینی جامعه و تعاملات اجتماعی موجود در اثر می‌کوشد اخلاق ایرانی را بازنمایی کند و در این راه به دلیل ثبت درست و انعکاس دقیق احساسات، اندیشه‌ها و اقدامات نسلی که خواهانِ تحولِ ساختارِ جامعه هستند، گامی اخلاقی در جهت آگاهی جمعی جامعه‌ای برداشته است. پَایان ناَخوشایندَ اثر هم نمی‌تواند امید و آرزوی او را برای روزهای بهتر جامعه‌ی مدنی پوشیده نگه دارد. ضمن اینکه نویسنده بر مبنای جهان‌نگری خاص خود، با انتخاب و انعکاس واقعیت‌های تاریخ معاصر ایران و شناخت کامل تعاملات اجتماعی حاکم بر آن عصر و ترسیم شخصیت‌های پروبلماتیک، حادثه‌ی فردی را به حادثه‌ی اجتماعی گره زده است و با پایبندی به سبک واقع‌گرا، ایدئولوژی خود را بر متن تحمیل نکرده است و زبان به انتقاد از عملکردها و ایدئولوژی‌های اشتباه گشوده است و همین امر موجب گشته تا *اکبر رادی* را یکی از نمایشنامه‌نویسان اخلاق‌گرا به حساب بیاوریم.

منابع

ـ ابن‌مسکویه، احمدبن محمد. (۱۳۱۶ق) **ترتیب السعادات، حاشیه مکارم الاخلاق طبرسی**، انتشارات بی‌نا، تهران

ـ ابن‌مسکویه، احمدبن محمد. (۱۳۹۴) **تهذیب الاخلاق**، ترجمه‌ی صلاح‌الدین سلجوقی، موسسه انتشارات عرفان، تهران

ـ ابن‌مسکویه، احمدبن محمد. (۱۳۸۱) **تهذیب الاخلاق**، به تایید حسن تیمم، انتشارات دار مکتبهٔ الحیاهٔ، بیروت

ـ ایوتادیه، ژان. (۱۳۹۲) **جامعه‌شناسی ادبیات و بنیانگذارانِ آن، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات**، گزیده و ترجمه‌ی محمد جعفر پوینده، انتشارات نقشِ جهان مهر، تهران

ـ آگ برن، ویلیام فیلدینگ و نیم کوف، مایرفرانسیس. (۱۳۸۱) **زمینه جامعه‌شناسی**، ترجمه‌ی امیرحسین آریانپور، انتشارات گستره، تهران

ـ بدیو، آلن. (۱۳۹۸) **کتابچه پاد زیبایی‌شناسی**، ترجمه علی معصومی، انتشارات نگاه، تهران

ـ بنی‌اردلان، اسماعیل. (۱۳۹۱) **مجال آه**، انتشارات سوره مهر، تهران

ـ تولستوی، لئون. (۱۳۹۴) **هنرچیست**، ترجمه‌ی کاوه دهگان، انتشارات امیرکبیر، تهران

ـ حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۷۶) **تاریخ فلاسفه ایرانی، از آغاز اسلام تا امروز**، انتشارات زوار، تهران

ـ درانتی، فیلیپ. (۱۳۹۳) **زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیستی**، ترجمه‌ی هدی ندایی فر، انتشارات ققنوس، تهران

ـ دولت‌آبادی، محمود. (۱۳۸۳) **غریبه در نارستان، شناختنامه‌ی اکبر رادی**، به کوشش فرامرز طالبی، انتشارات قطره، تهران

ـ رادی، اکبر. (۱۳۵۵) **افول**، چ دوم، انتشارات کتاب زمان، تهران

ـ رضایی راد، محمد. (۱۳۸۳) **ریخت‌شناسی شخصیت در آثار اکبر رادی، شناختنامه‌ی اکبر رادی**، به کوشش فرامرز طالبی، انتشارات قطره، تهران

ـ سارتر، ژان پل. (۱۳۸۷) **درباره نمایش**، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، انتشارات نیلوفر، تهران

ـ صادقی، قطب‌الدین. (۱۳۸۳) **واقع‌گرایی رادی و اسطوره‌ی گل سرخ، شناختنامه‌ی اکبر رادی**، به کوشش فرامرز طالبی، انتشارات قطره، تهران

ـ صدیق اورعی، غلامرضا. (۱۳۸۲) **بررسی ساختار نظام اجتماعی در اسلام**، انتشارات مرکز پژوهش‌های سیما، تهران

ـ طباطبایی، سید محمد حسین. (۱۴۰۹ ق) **اصول فلسفه و روش رئالیسم**، انتشارات صدرا، قم

ـ لوکاچ، جور. (۱۳۸۰) **نظریه رمان**، ترجمه‌ی حسن مرتضوی، تنشارات قصه، تهران

ـ مجابی، جواد. (۱۳۸۳) **صداقت بشری در نبردی مشکوک، جادوی صحنه؛ زندگی تئاتری عزت‌الله انتظامی**، انتشارات افراز، تهران

ـ مهاجرنیا، محسن. (۱۳۹۰) **اندیشه سیاسی مسکویه**، انتشارات بوستان کتاب، قم

- Awuawue, rTijime Justin (2016) ***A moralist discourse in Nigerian drama and theatre: A critique Ofogunleye's Jabulile***, Abuja: AJOL. Pp: 81-66

- Barrault, Jean-Louis (1972) ***Souvenirs pour demain***, Paris: SEUIL Publisher

- Ibrahim, B. F. & Akande F. F (2000) ***Rudiments of Literature in English***. Ilorin: Haytee Press & Publishing Company Ltd

- Irwin, Edman (1939) ***Arts and the Man: An Introduction to Aesthetics***, New York: W. W. Norton & Company Publisher

- Turan, Ramazan (2017) ***The Reflection of Aesthetics in the Thought of Ibn Miskawayh,*** Ankara, Cumhuriyet Ilahiyat Dergisi-Cumhuriyet Theology Journal 21. Pp: 22-02

- Winston, joe(1998) ***Drama, Narrative and Moral Education***, London: Falmer Press Publisher

پی‌نوشت

1- Molière
2- Miguel de Cervantes
3- Maxwell Adereth
4- Ibrahim
5- Jean-Paul Sartre
6- Awuawuer
7- Oscar Wilde
8- Turan
9- Drama, narrative, and moral education
10- Joe Winston
11- Everyman1495
12- Christopher Marlowe
13- Doctor Faustus
14- Irwin Edman
15- Jean-Louis Barrault
16-. Genre
17- György Lukács

گفتمان قدرت استیون لوکس در آثار آرتور میلر با تاکید بر نمایشنامه همه پسران من

حجت شهیدی
علیرضا بنیادی (نویسنده مسئول)

نوع مقاله: علمی ـ پژوهشی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۰۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۹/۲۴

گفتمان قدرت استیون لوکس در آثار آرتور میلر با تاکید بر نمایشنامه همه پسران من

حجت شهیدی

کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، گروه نمایش، دانشکده هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران

علیرضا بنیادی

استادیار گروه نمایش، دانشکده هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران

این مقاله از پایان‌نامه حجت شهیدی با نام «مطالعه تطبیقی گفتمان قدرت استیون لوکس در آثار آرتور میلر با تاکید بر نمایشنامه‌های مرگ فروشنده، همه پسران من و چشم‌اندازی از پل» به راهنمایی دکتر علیرضا بنیادی برگرفته شده است.

چکیده

۱ـ *آرتور میلر*[1] (۲۰۰۵– ۱۹۱۵) یکی از نمایشنامه‌نویسان بزرگ آمریکایی است که آثارش بیشتر بازتابی از مسائل سیاسی اجتماعی زمانه‌اش است. نمایشنامه‌های *میلر* بازتاب چالش گفتمان‌های قدرت شکل گرفته در درام و نمایانگر نابرابری‌های اجتماعی است که ریشه در قدرت نابرابر موجود در ساختار جامعه دارد. این نمایشنامه تصویگر افرادی است که بقا را بر ارزش، خود را بر جامعه، واقع‌گرایی را بر کمال‌گرایی و وفاداری به خانواده را به مسئولیت در قبال جامعه ترجیح می‌دهند. **همه پسران من** یک تراژدی مدرن با درونمایه کهن فرزندکشی است. مهم‌ترین ویژگی تراژدی‌های نوظهور این است که با سلب الوهیت از خدایان اساطیری، انسان خردگرای مختار عصر حاضر را یگانه مسئول ناکامی و کامروایی خود معرفی می‌کند. جو *کلر* قهرمان تراژدی *میلر*، به جای آنکه مقهور مشیت ایزدان اساطیری باشد، قربانی جبر اجتماعی ناشی از بحران‌های اقتصادی دهه سی و چهل قرن بیستم در ایالات متحده آمریکا است. در این مقاله درمی‌یابیم که چگونه اعمال قدرت نظام سرمایه‌داری بر شخصیت‌های نمایشنامه با کاربست روابط قدرتی که *استیون لوکس* مطرح نموده، صورت می‌پذیرد.

واژگان کلیدی: همه پسران من، گفتمان قدرت، *استیون لوکس*، نظام سرمایه‌داری، رویای آمریکایی

درآمد

جریان متاخر نمایشنامه‌نویسی در امریکا، بویژه در قرن بیستم و بیست و یکم، شاهد ظهور نویسندگان بزرگی همچون یوجین *اونیل*[۲]، *تنسی ویلیامز*[۳]، *ادوارد آلبی*[۴]، *آرتور میلر*، دیوید ممت[۵]، سم شپارد[۶] و غیره بود. همه‌ی آنها از وقایع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جنگ و همچنین مصائب و مسائلی که خود مستقیم با آنها دست به گریبان بودند، تأثیر پذیرفتند و بدین‌سبب با نگاهی متفاوت به جامعه‌ی خویش از این تفاوت‌ها در جهت بیان و تعریفی جدید در زمینه‌ای که فعالیت می‌کردند، استفاده کردند. می‌توان گفت این نویسندگان از اصلی‌ترین منتقدان نظام سرمایه‌سالار و بحران‌زده امریکا بویژه از قرن بیستم بوده‌اند. آثار ماندگاری همچون **مرگ فروشنده** [7] از *آرتور میلر*، **اتوبوسی به نام هوس** [8] از *تنسی ویلیامز*، **گوریل پشمالو**[9] از *یوجین اونیل*، **گلن گری گلن راس**[10] از *دیوید ممت* در تاریخ ادبیات نمایشی آمریکا، نمایانگر تبعیضات و محرومیت‌های طبقات فرودست جامعه آمریکا هستند و شمایلی تلخ و یاس آلود از این جامعه بحران زده را نمایان می‌سازند. در این بین به‌نظر می‌رسد *آرتور میلر* افکار و عقایدش را در دل آثار خود گنجانده است و راهی ملموس را برای انتقال آنها انتخاب کرده است.

آثار نمایشی *آرتور میلر* به نوعی ادامه **ادبیات نمایشی واقع‌گرا**[11] است که در فاصله بین دو جنگ جهانی در آمریکا آغاز شد. او در آثار خود، بینش اجتماعی‌اش را با دقت و ظرافتی مثال زدنی با نقاط ضعف و قوت شخصیت قهرمانان آثارش درمی‌آمیزد. با نگاهی دقیق‌تر به آثار *آرتور میلر*، می‌توان دریافت که او با زندگی انسان‌های معمولی جامعه‌اش آشنا بوده و علاقه او به انسان‌های طبقه متوسط در جامعه سرمایه‌داری و نگرش او نسبت به حقوق پایمال شده این‌گونه افراد در همه نمایشنامه‌هایش نمایان است. **میلر** نه تنها از تکنیک‌های نوشتاری همانند *اونیل* و *ایبسن*[12] در آثارش بهره می‌برد، بلکه علاقه او به مردان و زنان طبقه متوسط جامعه و انسان‌هایی که در شرایط دشوار زندگی، ارزش‌های اخلاقی خود را از دست نمی‌دهند، از او نمایشنامه‌نویسی بزرگ ساخته است. شاید این تنها ویژگی انسانی آثار *میلر* است که او را از سایر نمایشنامه‌نویسان هم دوره‌اش جدا می‌کند و وی را به عنوان نمایشنامه‌نویسی اخلاق‌گرا مطرح می‌کند. بنابراین، تمامی آثار *میلر* و نگرش اخلاقی او را در نمایشنامه‌نویسی می‌توان به‌صورت مجموعه‌ای در نظر گرفت که به آنچه که خود او «سنگر و استحکامات بی‌رحمی و سنگدلی جامعه سرمایه‌داری» می‌نامد، حمله می‌کنند.

«براساس دیدگاه *لوکس*، قدرت شکل موذیانه‌تری دارد که می‌تواند بر افکار و امیال قربانیانش نفوذ کند بدون اینکه آنها از این تاثیر آگاهی یابند» (هیندس، ۱۳۸۰: ۷ـ۶). بنابراین نهاد اصلی سرمایه‌داری که به‌طور عمومی پذیرفته شده است، مالکیت خصوصی در فرایند تولید است (نه صرفا در دارایی‌های فردی که مالکیت آن در تمامی جوامع یافت می‌شود). برخلاف آنچه اغلب انتظار می‌رود، توانایی مالکیت خصوصی در سازماندهی و نظم به فعالیت‌های اجتماعی، ریشه در این ندارد که مالکین حق دارند هر کاری که می‌خواهند با دارایی‌شان انجام دهند؛ حال آنکه چنین مجوز اجتماعی خطرناکی در هیچ جا هرگز وجود نداشته است، بلکه ریشه‌ی این توانایی، در حق مالکین، در منع سایر اعضای جامعه از استفاده از دارایی‌شان در صورت درخواست مالکین نهفته است، اما قدرت اجتماعی سرمایه در نظام سرمایه‌داری از نوع دیگری است: «قدرت امتناع» نه «قدرت تایید». سرمایه‌دار ممکن است بتواند دیگران را از دستیابی به منابع خویش منع کند، اما نمی‌تواند آنها را مجبور به کار با خود بکند. روشن است که چنین قدرتی به مقتضیاتی نیاز دارد که با آن بتوان امتناع از دسترسی را به عرصه اجرا

در آورد. چنین مقتضیاتی فراهم نمی‌شود مگر آنکه عموم مردم نتوانند زندگی خود را بدون دسترسی به منابع یا ثروتی اختصاص یافته به خویش تامین کنند. از این رو سرمایه، به ابزاری برای قدرت تبدیل می‌شود چرا که مالکانش می‌توانند مدعی سهمی از تولید در ازای دادن مجوز بهره‌برداری از دارایی‌شان به سایرین شوند.

نمایشنامه **همه پسران من**، بازتاب چالش گفتمان‌های قدرت شکل گرفته در درام و بستر مناسبی برای نشان دادن روابط قدرت و جبهه‌بندی‌های آن است. بیشتر چالش‌های این اثر (و دیگر آثار وی)، برای تضعیف، حذف و یا بازیابی قدرت در گفتمان غالب **رویای آمریکایی** صورت می‌پذیرد. **همه پسران من** اثر *میلر*، کاملاً ضد سرمایه‌داری است. مضمون این نمایشنامه در زمان نگارش، یادآور رکود اقتصادی دهه ۳۰ آمریکا بود و در حقیقت **رویای آمریکایی** که دولت آمریکا در آن زمان تاکید بسیاری روی آن داشت و مستقیم و غیرمستقیم این سبک زندگی را تبلیغ می‌کرد، به سخره گرفت. وقتی *آرتور میلر* این جامعه را که تحت تاثیر نظام‌های قدرت است، مورد بررسی قرار می‌دهد، درواقع کل جامعه را مورد بحث قرار داده است. *میلر* جنگ را دیده بود و آن را لمس کرده بود. بنابراین شاید بتوان جنگ جهانی را یکی از عواملی دانست که بر شخصیت *میلر* و شخصیت‌های نمایشنامه‌هایش تاثیر گذاشته بود و آنها را در تنهایی خود فرو برده بود. شخصیت‌ها در نمایشنامه‌ی **همه پسران من**[۱۳] جزء آن دسته از آدم‌ها هستند که به‌طور عمیقی از جنگ ضربه می‌خورند. *میلر* در این اثر مستقیماً به جنگ و تبعات پس از جنگ می‌پردازد. این پژوهش در پی بررسی این سوال است که چگونه مولفه‌های قدرت از دیدگاه *استیون لوکس* بر روابط بین شخصیت‌ها با یکدیگر و تقابل آنها با نظام حاکم تاثیرگذار است.

پیشینه تحقیق

تحلیل مناسبات قدرت سیاسی، در پرتو نظریه‌های مختلف، همواره مورد توجه بوده است. به عنوان مثال مجتبی جیحونی در پژوهشی تحت عنوان «فوکو[۱۴] و طغیان فرد در نمایشنامه‌های برگزیده‌ی یوجین *اونیل*، *آرتور میلر* و *تنسی ویلیامز*»، برداشتی فوکویی از نمایشنامه‌های **گوریل پشمالو** (۱۹۲۲) اثر *یوجین اونیل*، **بوته آزمایش**[۱۵] (۱۹۵۳) اثر *آرتور میلر*، و **گربه روی شیروانی داغ**[۱۶] (۱۹۵۵) اثر *تنسی ویلیامز* ارائه داده است و با استفاده از تفسیر فوکو در باب مفهوم فردیت و روش‌هایی که از منظر او «فردیت در ساختارهای قدرت کنترل می‌شود»، چنین استدلال می‌کند که شخصیت‌های اصلی سه نمایشنامه برگزیده، بر علیه وضع موجود واکنش نشان می‌دهند. این شخصیت‌ها با تثبیت رابطه‌ای عمیق و طغیان‌گرایانه در رابطه با خود و محیط اطرافشان موفق به انجام این امر می‌شوند. به عقیده فوکو، افراد در ساختارهای تاریخی که در آن گرفتار هستند، شکل می‌گیرند، اما توانایی آن را دارند که در مقابل این ساختارها مقاومت کنند و خود را به افراد دارای قدرت تبدیل کنند. همگام با تاکید فوکو بر رهایی افراد از هنجارهایی که «فردیت»، آنها را در حصر خود درآورده است، ادعا می‌کند قهرمانان این سه نمایشنامه خود را از قید و بند ریشه فرهنگی خود آزاد می‌کنند تا بتوانند کارآمدی وضعیت جامعه‌شان را زیر سوال ببرند. در **گوریل پشمالو**، *یانک*[۱۷] از «خود» ساخته شده‌اش فاصله می‌گیرد و آشکارا خود را از یوغ هنجارهای اجتماعی که زیست قدرت بر او تحمیل کرده است، رها می‌کند. در **بوته آزمایش**، *جان پراکتور*[۱۸] به عنوان شخصیتی حقیقت‌گو نمایان می‌شود که خلاف روند طبیعی جامعه حرکت می‌کند و برای احقاق حق خود به عنوان فردی آزاد در جامعه‌ای پیوریتن و وحشت‌زده به پا می‌خیزد. در **گربه روی شیروانی داغ**، مگی[۱۹]

وقتی تصمیم می‌گیرد فردیت خود را مبتنی بر موازین نامتعارفش بسازد، با نظام مردسالاری دچار کشمکش می‌شود. این تحقیق، خوانشی بر مبنای مفهوم فردیت فوکو از سه نمایشنامه برگزیده به دست می‌دهد تا رودررویی فرد با جامعه را نشان دهد، اینکه چطور فرد، جامعه را آماج نافرمانی‌اش قرار می‌دهد تا «خود»ی اصیل و زیبا بیافریند.

قدرت از دیدگاه استیون لوکس

قدرت یکی از عام‌ترین مفاهیم در علوم سیاسی و اجتماعی است و شاید دلیل این عام بودن حضور همیشگی‌اش در روابط اجتماعی و انسانی باشد. قدرت ذات روابط اجتماعی است و جامعه به‌واسطه آن بسامان می‌شود. این دانش‌واژه همواره مورد نقد و بررسی اندیشمندان گوناگون بوده است. پیشینیان مثل *افلاطون*[۲۰] و *ارسطو*[۲۱] قدرت را مترادف با سیاست و سیاست‌گذاری می‌دانستند و آنچنان که باید، به این مفهوم، همچون چیز مستقلی نمی‌نگریستند، ولی از عصر **رنسانس**[۲۲] به بعد که مفاهیم شکل و شمایل زمینی‌تر و انسانی‌تری یافتند، بحث بر سر مفهوم قدرت بالا گرفت. اما هیچ تعریفی وجود ندارد که عموما مورد توافق باشد و تعریف قدرت همچنان به صورت موضوعی مورد مجادله باقی مانده است، به‌طوری که نه در زبان روزمره و نه در زبان علم سیاست، توافقی پیرامون تعاریف قدرت وجود ندارد.

لوکس در ابتدا استدلال می‌کند که مفهوم قدرت، اساساً مفهومی مناقشه‌بردار است و از آن جایی که تعریف هر کس از قدرت، به نحوی جدی مرتبط با مواضع تئوریک و جهت‌گیری‌های ارزشی او است، در نتیجه همیشه میان صاحب‌نظران بر سر تعریف قدرت و نحوه‌ی عملکرد آن اختلاف نظرهایی وجود داشته است. «درواقع ورود در این مشاجرات به معنای ورود در سیاست است» (لوکس، ۱۳۹۳: ۴۷) به‌نظر او قدرت جزو آن دسته از مفاهیمی است که به‌طور ریشه‌ای به ارزش‌ها وابسته است و باید هر یک از دیدگاه‌های ارائه شده درباره قدرت را در یک چشم‌انداز خاص قرار داد. او می‌خواهد به این سوالات پاسخ دهد که چگونه می‌توان قدرت را مورد مطالعه قرار داد؟ چه کسانی قدرت را در دست دارند و نحوه توزیع آن در جامعه چگونه است؟ *لوکس* می‌گوید: «آیا بیشترین اعمال قدرت آن نیست که فرد یا افرادی را به داشتن تمایلاتی که می‌خواهید داشته باشند وادار کنید؛ یعنی با کنترل افکار و تمایلاتشان، همراهی آنان را به دست آورید؟» (لوکس ۲۳:۱۳۷۰)

«در این راستا او سه نگرش کلی به قدرت سیاسی را در چهارچوب **کثرت‌گرایی** (دیدگاه تک بعدی)، **اصلاح طلبانه** (دیدگاه دو بعدی) و آنچه که وی آن را نگرش **رادیکال** (بنیادین) یا دیدگاه سه بعدی از قدرت می‌خواند، مورد بررسی قرار می‌دهد. او ادعا می‌کند که در روند تکاملی، هر یک از دیدگاه‌های متاخر نسبت به دیدگاه پیشین جامع‌تر است» (نظری، ۱۳۸۴: ۳۸۴).

دیدگاه اول: کثرت‌گرایی (دیدگاه یک بعدی قدرت)

دیدگاه اول از قدرت که در بردارنده برداشتی لیبرال از قدرت سیاسی است، دربرگیرنده‌ی مفروضاتی درباره‌ی ماهیت علمی و فردگرایانه‌ی قدرت سیاسی است که از سوی متفکرین پلورالیست (کثرت‌گرا) مطرح شده است، این دیدگاه که بینش تک بعدی قدرت نیز نامیده می‌شود، در آثار نویسندگانی چون *فلویدهانتر*[۲۳]، *رابرت دال*، *نلسون پلسبی*[۲۴] و دیگران انعکاس می‌یابد. پلورالیست‌های سیاسی که افکارشان در دهه‌های ۶۰-۱۹۵۰ در آمریکا رواج داشت، بر این اعتقاد بودند که در هر نظام سیاسی کثرت‌گرا، مراکز متعدد قدرت سیاسی وجود دارد.

بر این اساس پراکندگی قدرت در بین مردم و گروه‌های اجتماعی، موجبات منازعه، رقابت و چانه زنی را در بین آنها فراهم می‌آورد. درواقع فرض اصلی در مدل پلورالیستی، پراکندگی قدرت در میان گروه‌های رقیب بنا بر تکثر و تنوع منابع قدرت (نظیر منابع سازمانی، دولتی، اقتصادی، سیاسی و...) است که این امر سبب منازعه میان گروه‌های رقیب و احتمال دست به دست شدن قدرت سیاسی می‌شود (همان، ۳۸۴). *دال* و *پلسبی* استدلال می‌کردند نه یک گروه نخبه معین و نه یک طبقه اجتماعی، هیچ‌کدام قدرت را در دست ندارند. بلکه قدرت توسط گروه‌های رقیب اعمال می‌گردد و در زمینه‌های گوناگون تغییر می‌کند. (راش، ۱۳۹۳: ۴۹). ریشه تفکرات پلورالیستی را می‌توان در اندیشه‌های سیاسی اقتصادی لیبرالیسم مورد ارزیابی قرار داد که به دلیل اینکه قدرت سیاسی را تحدیدکننده آزادی‌ها می‌دانست، بر تقسیم آن میان مراکز مختلف و برقراری موازنه‌ی قدرت در بین گروه‌ها تاکید داشت. همچنین الگوی پلورالیسم از یک سو متاثر از سنت *ماکس وبر* است که بر منابع مختلف قدرت اجتماعی تاکید می‌گذاشت و از سویی دیگر در واکنش به نظریات برخی جامعه‌شناسان سیاسی مانند *پارتو*[۲۵] و *موسکا*[۲۶] که بر وجود *علیت قدرت واحد* در جامعه تاکید می‌گذاشتند، عرضه شده است (بشیریه، ۱۳۹۱: ۶۵). ***رابرت دال*** به عنوان مهم‌ترین جامعه‌شناس پلورالیست، نظر کثرت‌گرا را نظامی می‌داند که در آن گروه‌های مختلف از چنان قدرتی برخوردارند که می‌توانند فرآیند تصمیم‌گیری سیاست‌گذاران را تحت تاثیر قرار دهند (نظری، ۱۳۸۴: ۳۸۴).

دیدگاه دوم: اصلاح‌طلبانه (دیدگاه دو بعدی قدرت)

نظریه‌پردازان چهره‌ی دوم قدرت یعنی پیتر *بکراچ*[۲۷] و *مورتون باراتز*[۲۸] با نقد نگرشی تقلیل‌گرا و مبتنی بر تصمیم‌گیری، معتقدند که در دیدگاه اول بیش از حد بر اهمیت ابتکار و تصمیم‌گیری تاکید می‌شود و در نتیجه به این امر اشاره دارد که در برخی موارد، اعمال قدرت به توانایی محدودسازی حوزه کنش دیگر افراد اشاره دارد. از این رو، دارندگان قدرت هر چند با گرفتن تصمیمات عینی بر دیگران اعمال قدرت نمی‌کنند، اما با تهدید حوزه‌ی تصمیم‌گیری بازیگران سیاسی، قدرت خود را به نحوی موثر اعمال می‌کنند. *بکراچ* و *باراتز*، مفهوم قدرت را تا جایی که کنترل دستورالعمل‌ها و فرآیند تصمیم‌سازی را دربرمی‌گیرد، بسط دادند و در این راستا، مفهوم عدم تصمیم‌گیری را در تحلیل قدرت وارد کردند تا نشان دهند در موقعیت‌هایی که اعمال صریح قدرت، نفوذ یا اجبار برای دستیابی به اهداف مطلوب ضروری نیست، بالطبع از سوی رقبا برای دستیابی به آن اهداف رقابتی انتظار نمی‌رود. از طرف دیگر، آنان در جواب منتقدانی که می‌گویند اگر طرف (ب) به دلیل پیش‌بینی نمودن عکس‌العمل طرف (الف) در عمل ناکام بماند، چیزی رخ نداده است و طبعاً قابلیت تحقق پذیری تجربی ندارد و اصرار می‌ورزند که به اصطلاح فقدان تصمیم که قلمرو تصمیم‌گیری را محدود می‌کند، خود تصمیمی قابل مشاهده است.

دیدگاه سوم: رادیکال (دیدگاه سه بعدی قدرت)

لوکس به دیدگاه دوم از قدرت که آن را بسیار برتر از دیدگاه اول می‌داند تعلق بیشتری دارد. با این حال آن را نیز ناقص می‌داند و به جای آن منظر سه بعدی قدرت را مطرح می‌کند که از جنبه نظری و سیاسی، بنیادی‌تر است. درحالی‌که در منظر دوم معتقد است که منافع افراد یا گروه‌های خاص ممکن است کاملا از بحث سیاسی کنار گذاشته شوند *لوکس* فراتر رفته و می‌گوید ممکن است در مواردی از اعمال قدرت، قربانیان حتی موفق به درک این مسئله

نشوند که منافع واقعی شان در خطر است و در نتیجه هیچ گونه تلاشی برای دفاع از این منافع به عمل نیاورند. *لوکس* در این باره می‌نویسد:

«قدرت در روایت رادیکالی خود واجد مولفه‌هایی است که با درونی نمودن برخی الگوهای رفتاری، از اعمال قدرت صرف بر افراد فراتر رفته و رفتار آنها را سمت و سو می‌دهد. از این رو کسانی که بر آنها اعمال قدرت می‌شود، خود متوجه چنین فرآیندی نمی‌شوند» (لوکس، ۱۳۹۳: ۴۲).

به‌طور کلی دو عنصر اساسی این روایت از قدرت را می‌توان این چنین برشمرد:

۱ـ عنصر اساسی نخست، در ارتباط با نقش انسان است که اگرچه از این قابلیت برخوردار است که به عنوان «عامل» عمل کند، اما چنان در ترتیبات و مناسبات اجتماعی مضمحل می‌شود که به موجودی منفعل و دربند تبدیل می‌شود که ملزم به انجام رفتاری معین (در مقابل کنش) می‌گردد.

۲ـ درک خاصی از جامعه مدنی به عنوان نیروهایی که متخاصم و متعارض یکدیگرند. درواقع در اینجا شاهد برداشتی از جامعه مدنی هستیم که در آن ترتیبات و مناسبات اجتماعی، افکار و امیال تابعان را در جهت تحکیم استیلای صاحبان قدرت، تحت تاثیر قرار می‌دهند» (نظری ۱۳۸۴: ۳۸۹).

تحلیل قدرت از دیدگاه *استیون لوکس* در جوامع سرمایه‌داری

شاید در نگاه اول اصلاً چنین به‌نظر نرسد که باورها، نگرش‌ها، ارزش‌ها و طرز فکر مردم ممکن است به نفع گروهی و به ضرر گروهی دیگر تمام شود، ولی تحلیل ذهنیت ما می‌تواند معنای سیاسی نیز داشته باشد و برای همین است که حکومت‌ها به تغییر شیوه اندیشیدن مردم، اگر از محدوده خاصی خارج شود، واکنش نشان می‌دهند (مطلب‌زاده، ۱۳۹۶: ۲۲). درواقع حکومت‌ها اهمیت زیادی برای ایدئولوژی قائل هستند، چرا که کنترل مردم و حکومت بر آنها در صورتی برایشان آسان خواهد بود که توده‌های مردم فکر کنند وضع موجود، طبیعی و بدیهی است.

«صاحبان قدرت با القای این نظر که تابعان، فهم غلطی از منافع واقعی شان دارند یا ناتوان از درک آن هستند، سلطه خود را بر افکار و رفتار آنها اعمال می‌نمایند. *لوکس*، این شکل از قدرت را نگرش رادیکال (بنیادین) می‌نامد و معتقد است که قدرت وجهی عمیق‌تر و زیرکانه‌تر دارد و در آن قدرت به بالاترین نحو بر افراد تحمیل می‌شود» (نظری، ۱۳۸۴: ۳۸۸).

از طرفی نظام سرمایه‌داری صنعتی، نظام خانواده را به نحوی تغییر داد که افراد را به سمت زندگی شخصی و جدایی از اجتماع سوق داد، به‌طوری که پا گرفتن این نوع زندگی شخصی در میان توده‌های مردم، منجر به تشکیل طبقه کارگر شد. و به تعبیر *زارتسکی*: «شاخص زندگی اجتماعی در جوامع پیشرفته سرمایه‌داری همین احساس انزوای فرد است در جامعه‌ای که قادر به تاثیرگذاری بر آن نیست» (زارتسکی، ۱۳۹۰: ۶۷).

زمانی که جامعه، نظام نابرابری دارد معمولاً نهادهای مسلط به شیوه‌ای عمل می‌کنند که نابرابری حفظ شود یا حتی افزایش یابد. مدارس، حکومت، نظام رفاهی و نظام اقتصادی ایالات متحده، ممکن است از بعضی لحاظ کارآیی داشته باشند، اما به حفظ نابرابری رایج گرایش دارند و مردم را در موقعیت‌های طبقاتی زمان تولدشان نگه می‌دارند. بدین ترتیب، سلطه اقتصادی ناشی از دارایی‌ها، نهادهای اجتماعی مسلطی را به‌وجود می‌آورد و از این

طریق نفوذ نامرئی خود را بر سیاست و حاکمیت اعمال می‌کند. بورژوازی با تولید و ترویج فرهنگ «اگر سخت کار کنید، می‌توانید به موقعیت‌های بالا دست یابید» (ایجاد منافع ذهنی نظریه *استیون لوکس*) و یا به عبارتی دیگر به افراد در برابر کارسخت پاداش منصفانه داده می‌شود که همان فرهنگ پذیرش نابرابری است، خود را نظامی عادلانه و کارا جلوه می‌دهد و طبقه پایین جامعه را به عنوان طبقه‌ای نیازمند به کار برابر طبقه کارگران قرار می‌دهد، زیرا هر قدر نیاز و فقر این طبقه بیشتر باشد، امکان عرضه کار برای سرمایه‌داران فراوان‌تر خواهد شد. این فراوانی عرضه موجب کاهش قیمت کار (دستمزدها) در بازار کار می‌شود که این امر هزینه کمتر و سود بیشتری (منافع عینی نظریه *استیون لوکس*) برای سرمایه‌داران به ارمغان می‌آورد و این همان هدف ساختار نظام سرمایه‌داری است. بنابراین طبقه مسلط بورژوازی با ایجاد نهادهای اجتماعی و اقتصادی مسلط مانند بازار سهام، مالکیت خصوصی مانند کارخانه، بدون اعمال فشار مستقیم یا سرکوب، همراهی و حمایت طبقات پایین را که با رضایت همراه است، فراهم می‌آورد و این مردم با درک غلط و گمراه‌کننده در مورد منافع واقعی‌شان مواجه می‌شوند و آگاهی ندارند که منافع آنها در گرو نابودی نظام سرمایه‌داری است. مطالعه ساختار نظام طبقاتی کشورهای سرمایه‌داری نشان می‌دهد که هژمونی سرمایه بر کلیه اقشار جامعه، اعم از مدیریت تا کارگری ساده و غیرماهر، تأثیر دارد و تحرک صعودی از طبقات پایین به سمت طبقه ثروتمند، خواب و خیالی بیش نیست. هر چند شعار «چرا شما میلیونر نشوید؟» به عنوان محرک فعالیت افراد مطرح می‌شود، اما واقعیت این است که حرکت به سمت طبقات بالا تنها برای درصد کمی از مردم امکان دارد.

رویای آمریکایی و توازن نهادی قدرت

اقتصاد کاپیتالیستی بر مبنای ماهیتش، روحیه‌ی رقابتی نوآورانه را پرورش می‌دهد. به‌طور خلاصه؛ ویژگی منحصربه‌فرد سازمان اجتماعی آمریکا، تسلط چشمگیر نهاد اقتصاد در توازن نهادی قدرت است. براساس تسلط اقتصاد، گرایش ذاتی اقتصاد کاپیتالیستی به هدایت اعضای جامعه برای تعقیب مهارنشده‌ی موفقیت اقتصادی به میزان بسیار زیادی افزایش می‌یابد. این گرایش در سطح فرهنگی به صورت اولویت بخشی به تعقیب فردگرایانه‌ی مبتنی بر رقابت در کسب موفقیت به عنوان یک هدف برجسته **رویای آمریکایی** و عدم تاکید نسبی بر اهمیت استفاده از وسایل هنجارپسند به منظور رسیدن به هدف ظاهر می‌شود. بنابراین ماهیت **رویای آمریکایی** که همان دستیابی به هدف موفقیت مالی است و ساختار نهادی جامعه آمریکا و همچنین ساختار اجتماعی آن، یکدیگر را به صورت متقابل تایید و تقویت می‌کنند.

نمایشنامه **همه پسران من** داستان کارخانه‌داری به نام جو *کلر*[۲۹] را باز می‌گوید که در جریان جنگ جهانی دوم تولید قطعات یدکی ماشین‌آلات نظامی تولید و با وجود آگاهی از نقص فنی لوازمش، آنها را به نیروهای هوایی ارتش آمریکا فروخته است و موجب سقوط چندین فروند هواپیمای بمب افکن و مرگ بیست و یک سرباز جوان شده است. او با فریب دادن دادگاه استیناف، خود را از اتهام فروش قطعات معیوب تبرئه می‌کند و اصرار دارد در روز موردنظر در کارخانه حضور نداشته و چنین اجازه‌ای هم به شریکش نداده است و با متهم ساختن شریک و سرکارگرش *استیو دیور*[۳۰] به این اهمال، وی را به زندان می‌اندازد. دختر شریکش *آنی دیور*[۳۱] نامزد پسرش *لاری کلر*[۳۲] است که در جنگ در نیروی هوایی خدمت می‌کرده است. در پی متهم شدن *استیو دیور*، دخترش *آنی* و پسرش جورج[۳۳]، تمام ارتباطشان را با او قطع می‌کنند و حتی حاضر می‌شدند به ملاقات پدر در زندان بروند یا نامه‌ای به او

بنویسند. زمانی که *لاری* پسر جو *کلر* که در جنگ خلبان است، از گناه پدر خود مطلع می‌شود، شرمسار از این عملکرد ننگین او، دست به خودکشی می‌زند اما کسی غیر از نامزدش از این ماجرا مطلع نمی‌شود. *کیت کلر*[۳۴] مادر *لاری* که از واقعیت مطلع است، این باور را به خود القا می‌کند که فرزندش مفقودالاثر شده و روزی باز خواهد گشت، چرا که پذیرفتن مرگ فرزندش به صورت سمبلیک، قبول نقش همسرش در مرگ فرزندش است. *کریس*[۳۵] دیگر پسر خانواده که نسبت به مرگ برادر یقین حاصل کرده است با ارسال نامه‌های عاشقانه به *آنی* دیور وی را به ازدواج با خویش ترغیب می‌کند، اما قبول این وصلت از سوی *کیت کلر* به معنی قطع امید از بازگشت *لاری* است. کشمکش‌های لفظی خانواده بر سر این موضوع، داستان را به پیش می‌برد و تدریجا پرده از جنایت جو*کلر* برمی‌دارد. ***آنی دیور*** با نشان دادن آخرین دست نوشته *لاری* به *کیت*، وی را از خودکشی فرزندش مطلع می‌سازد. *کریس* بر پدر می‌شورد و او را به باد انتقاد می‌گیرد. اظهارات تکان‌دهنده *لاری* در آن نامه و ابراز انزجار شدید او از جرم نابخشودنی پدر، جو *کلر* را به اعتراف و اظهار پشیمانی وامی‌دارد و دیری نمی‌گذرد که او، خود را با شلیک گلوله از پای در می‌آورد. تمامی این وقایع در بیست و چهار ساعت پایانی زندگی ***کلر*** اتفاق می‌افتد.

«بخشی از این نمایشنامه در خصوص مسئولیت شخص در قبال اعمال خود و بخش دیگر در خصوص تعهدات شخص نسبت به جامعه خود است. هسته جنایتی که در این نمایشنامه اتفاق می‌افتد آشکارا ناشی از تضاد علایق شخصی و مسائل انسانی است» (Bigsby، ۲۰۰۵: ۷۸).

در سال ۱۹۴۴، *میلر* شاهد سرنوشت افرادی بود که از جنگ بازمی‌گشتند و وارد دنیایی می‌شدند که ارزش‌های آن اساساً با آنچه در جنگ می‌گذشت متفاوت بود. آنهایی که جانشان را فدای یکدیگر می‌کردند، خود را در جامعه‌ای دیدند که منافع شخصی و رقابت بر سر منافع مادی، حرف اول را می‌زد. اینها احساساتی است که در پشت پرده نمایشنامه **همه پسران من،** خصوصاً در شخصیت *کریس کلر*، وجود دارد... «فردی که از جنگ به خانواده‌ای بازگشته که تمام دغدغه‌اش آینده او و موفقیت مالی اوست. حتی جامعه اطرافش هم کمال‌گرایی و اخلاق را به بهانه واقع‌گرایی کنار گذاشتند» (همان، ۷۹). این نمایشنامه، تصویرگر افرادی است که بقا را بر ارزش، خود را بر جامعه، واقع‌گرایی را بر کمال‌گرایی و وفاداری به خانواده را به مسئولیت در قبال جامعه ترجیح می‌دهند.

عناصر تشکیل‌دهنده گفتمان قدرت در نمایشنامه

الف: رویای آمریکایی (توازن نهادی قدرت)

به‌نظر می‌رسد **همه پسران من** انتقادی به تلاش برای دستیابی به راحتی مادی و بهبود وضعیت اجتماعی از طریق تلاش و اراده است. این نمایشنامه یک عنصر مشترک از جامعه آمریکایی پس از جنگ جهانی دوم را نمایان می‌کند؛ این عقیده که پس از شکست فاشیسم در اروپا و آسیا، کسب ثروت و دارایی‌های مادی، بخشی از قدرت آمریکا بود. جو معتقد است که باید ثروت کسب کند تا خانواده خود را خوشحال کند و چیزی از خودش در جهان بسازد. او از نظر آموزش رسمی بسیار کم سواد است و از آنجایی که موقعیت خود را از یک کارگر به یک صاحب کارخانه ارتقا داده است، خود را خودساخته می‌داند. باهوش بودن وی در تجارت، به خوبی در جامعه شناخته شده است. کارخانه و مشاغل تولیدی جو، هم در زمان جنگ و هم بعد از جنگ به خوبی سازگار شده و پیشرفت کرده است. در زمان جنگ،

جو فهمید که تصدیق هرگونه نقص در قطعات باعث می‌شود دولت قرارداد خود را لغو کند، بنابراین تجارت او از بین می‌رود؛ پس با گرفتن یک تصمیم سرکوب‌گرانه، خلبانان آمریکایی را به کام مرگ فرستاد؛ اتفاقی که سرانجام مجبور شد با آن روبه‌رو شود. بعد از جنگ، جو تمام تلاش خود را برای انتقال کارخانه از زمان جنگ به تولید زمان صلح انجام می‌دهد. بنابراین، جو از ثروت خود به عنوان اثبات استحکام اخلاقی خود استفاده می‌کند، چون پولی که او دارد، پولی است که خود او به دست آورده است، اگر چه جو صداقت خود را فدای ماتریالیسم کرده است. او همچنین می‌خواهد که پسرش کریس نیز این‌گونه احساس کند، اما کریس بیشتر درمورد منبع پول خود، اختلاف نظر دارد؛ شاید به این دلیل که او احساس می‌کند پدرش به‌دنبال محکومیت *استیو*، در تبرئه خود کاملاً راستگو نبوده است. خانواده *لری* در سوگ او هستند نه تنها به‌خاطر اینکه در جریان جنگ گم شده است، بلکه به این دلیل که فرصتی برای بهره‌مندی از رونق پس از جنگ را از دست داده است.

شخصیت‌های دیگر، یعنی کیت و سو، به *آنی* و کریس هشدار می‌دهند که باید برای خودشان یک زندگی بسازند و درآمد زیادی کسب کنند. این احساس وجود دارد که پول می‌تواند همه یا تقریباً همه مشکلات یک فرد را حل کند، این تنها چیزی است که برای ایجاد آینده مرفه و یک خانواده سعادتمند لازم است. سو می‌داند که همسرش جیم احساس می‌کند زندگی فعلی او یک زندان است زیرا وی، جیم را مجبور کرده‌است به جای اینکه پول کمتری کسب کند و احساس اخلاقی و روحی بهتری داشته باشد و به عنوان یک محقق پزشکی کار کند به‌دنبال کسب درآمد برود. اساساً سو معتقد است که انباشت ثروت مهم‌تر از احساس شخصی جیم است. البته، همان‌طور که نمایشنامه نشان می‌دهد، پیگیری ثروت در فائق آمدن بر پیچیدگی‌های اخلاقی جنگ و پیامدهای ناشی از آن ناکافی است. پول، *لری* را برنمی‌گرداند و *استیو* را آزاد نمی‌کند. در حقیقت، پیگیری پول همان چیزی است که باعث زندانی شدن *استیو*، خودکشی *لری* و بعداً خودکشی ناشی از گناه جو شد. اگر پول ریشه خوشبختی در یک فرهنگ ماتریالیستی آمریکایی است، همان نیز ریشه غم و اندوهی است که فرهنگ، سعی در پنهان کردن آن دارد.

ب: جنگ

جنگ جهانی دوم نه تنها مقدمه‌ای برای نمایشنامه است، بلکه اکثر اعمال نمایشنامه ناشی از آن است. به‌طور خاص، این جنگ منجر به مرگ *لری* شده است و جو و *استیو* را وادار به گرفتن تصمیمی دشوار و سرنوشت ساز کرده است تا اجازه فرستادن قطعات ترک خورده برای هواپیماهای آمریکایی را بدهد. اما این جنگ همچنین برای *لری*، کریس و سایر سربازان آمریکایی مجموعه روشنی از انتخاب‌های اخلاقی سیاه و سفید را فراهم آورد: «دموکراسی در مقابل فاشیسم» و «خوب در برابر شر». *لری* در جنگ گم می‌شود (بعدا مشخص شد که خودکشی کرده است) و کریس زنده مانده است. اگرچه درگذشت *لری* همه را عزادار کرده، از جمله کریس، اما خود کریس باید در سایه مرگ برادرش زندگی کند ـ او باید با گناه بازمانده بودن، زندگی را ادامه دهد ـ و از خود بپرسد که چرا او نجات یافت. همان‌طور که کریس در انتهای پرده اول به *آنی* توضیح می‌دهد، او عاشق رفاقت در زمان جنگ بود؛ احساسی که یک مرد می‌تواند و باید به دیگری کمک کند. از نظر کریس این واقعیت که در زمان صلح آمریکا، این احساس رفاقت از بین رفته، مضحک است و با تمایل بیش از حد به سود مادی جایگزین شده است.

جو اعتراف می‌کند که تولیدات جنگی بسیار استرس زا بود و او می‌خواست تجارتش

خیلی موفق شود، پس چاره‌ای نداشت جز اینکه اجازه دهد تا قطعات معیوب از خط مونتاژ بدون مانع عبور کنند. برای او، این تصمیمی بود که برای محافظت و حمایت از خانواده گرفته بود، اما باعث بروز بی‌رحمی بیشتری در جنگ نیز شد؛ چرا که این قسمت‌ها در هواپیماهای آمریکایی کار گذاشته شدند و آمریکایی‌ها را به قتل رساندند، همان آمریکایی‌هایی که *استیو* و جو می‌خواستند از آنها حمایت کنند. جنگ، *لری* را از *آنی* دور کرده است و در حقیقت، هرگونه چشم‌انداز خوشبختی آینده *آنی* را تقریبا غیرممکن کرده است، زیرا دیگران، از جمله کیت *کلر*، زندگی او را مورد سوال قرار می‌دهند که آیا *آنی* برای *لری* به اندازه کافی صبر کرده است؟ سرانجام *آنی* نامه‌ای را که *لری* برای وی ارسال کرده بود ـ با اعتراف به خودکشی قریب الوقوع خود در نبرد ـ آشکار می‌کند به این امید که این نامه وحشتناک حداقل به کیت نشان دهد که *آنی* بی‌عاطفه و سنگدل نبوده است. اما این نامه، پیامد دیگری از جنگ، باعث می‌شود که جو متوجه شود که او نه تنها اعضای خانواده‌های دیگر آمریکایی را کشته، بلکه به‌طور غیرمستقیم عضوی از خانواده خود را نیز کشته است. جو به طبقه بالا می‌رود و به خودش شلیک می‌کند. او یکی دیگر از تلفات جنگ است. بنابراین با امضای معاهدات صلح، جنگ پایان نیافت. در عوض، *کریس*، جو، *استیو* و دیگران، جنگ را در درون خود ادامه دادند و وحشت‌های جنگ و مرگ، با فاش شدن بی‌اخلاقی‌ها، باقی ماند.

ج: خانواده

تقریباً تمام شخصیت‌های این نمایش درگیر برقراری و حفظ زندگی خانوادگی هستند. جو *کلر*، رئیس خانواده *کلر*ها است. جو در درجه اول به خوشبختی همسرش کیت و پسرش کریس، که در تجارت خانوادگی با او همکاری می‌کند، اهمیت می‌دهد. به‌نظر می‌رسد جو می‌داند که *لری* هرگز برنخواهد گشت و *کریس* هم همین عقیده را دارد، اما کیت امیدوار است که *لری* هنوز زنده باشد. برای کیت، گم شدن *لری* به معنای این است که خانواده باید در هوشیاری دائمی قرار داشته باشد تا او بازگردد. او هر لحظه به بازگشت ایمن او امیدوار است تا خانواده دوباره کامل شود. *کریس* به سهم خودش تلاش دارد همه اعضای خانواده را تسکین دهد؛ او برای پدرش سخت تلاش می‌کند و از مادرش می‌خواهد که این ایده را که *لری* به خانه می‌آید، کنار بگذارد. *کریس* همچنین می‌خواهد خانواده خود را با *آنی*، نامزد سابق *لری* که عاشقش شده است، آشنا کند و از وی خواسته است که با او ازدواج کند. *آنی* می‌خواهد با *کریس* ازدواج کند اما به‌نظر می‌رسد نگران خانواده خود است. پدرش *استیو*، زیرمجموعه جو *کلر* در این کار بود و جو، *استیو* را مقصر حادثه ارسال قطعات معیوب به جنگ معرفی کرده است. *استیو* در حال گذراندن دوره زندان است و *آنی* نگران سلامتی پدر و برادرش جورج است؛ وکیلی که بعداً برای یافتن آنی به خانه *کلر* باز می‌گردد و مانع ازدواج او با *کریس* می‌شود.

سایر شخصیت‌ها در نمایش نیز درگیر حفظ خانواده خود هستند. شخصیت دکتر جیم *بیلیس* از همسرش سو ناراضی است و اگرچه در گذشته تا حدودی سعی کرد او را ترک کند، اما بازگشت و از آرزوی تبدیل شدن به یک محقق پزشکی چشم پوشی کرد تا بتواند به اندازه کافی برای سو درآمد کسب کند. *فرانک لوبی* با *لیدیا*، معشوقه دوران کودکی جورج، ازدواج کرد، (همان‌طور که در پایان نمایشنامه اشاره شده است). *فرانک* و *لیدیا* در کنار هم سه فرزند دارند و جورج معتقد است که بدشانسی (به خدمت اجباری احضار شدن) منجر به پیروزی *فرانک* وموفقیت در زندگی با *لیدیا* شد.

آرتور میلر پارادوکسی از تعهد خانواده ارائه می‌دهد؛ در نمایشنامه، هرچه فرد بیشتر سعی

در مراقبت از خانواده خود داشته باشد، بیشتر تصمیماتی می‌گیرد که در نهایت به خانواده خود آسیب می‌ساند. بنابراین جو برای محافظت از خانواده *کلر* و اطمینان از موفقیت مالی آنها، سعی کرد اشتباه خود را در این کارخانه پنهان کند و مقصر آن را *استیو* می‌داند. اما تصمیم مهلک جو منجر به زندانی شدن *استیو* و ویران شدن خانواده *آنی* و جورج گردید و از جمله عواقب ناخواسته بعدی، به خطر افتادن سعادت و خوشبختی *کریس* و *آنی* بود که باعث شد جو خودکشی کند.

مولفه‌های نظریه قدرت *استیون لوکس* در نمایشنامه همه پسران من

همه پسران من، یک نمایش رئالیستی در مورد مردم عادی است که با مسائل جهانی غم و اندوه، جنگ و **رویای آمریکایی** مبارزه می‌کنند. شخصیت اصلی نمایشنامه **همه پسران من**، جو *کلر*، فردی بی‌سواد و از طبقه متوسط جامعه است که با هزینه سنگینی که به جامعه وارد کرده است توانسته به پول و موفقیت دست یابد. عزم او برای کسب درآمد و نگهداری کارخانه باعث مرگ بیست و یک نفر شده است. اگرچه جو *کلر* به‌خاطر پسرانش کاری انجام داد تا یک کسب و کار شاد و موفق را به آنها منتقل کند، اما اقدامات او، به‌طور متناقض باعث شد او هر دو پسر را از دست بدهد. *میلر* در این نمایشنامه نشان داد که چگونه نظام سرمایه‌داری با تاکید بر موفقیت مالی (ایجاد منافع ذهنی مطابق با نظریه *لوکس*) که خود هدف **رویای آمریکایی** است سبب نفوذ نهاد اقتصاد در نهاد خانواده شده و عملکرد مناسب این نهاد را مختل می‌کند. همان‌طور که در این نمایشنامه مشخص است، شخصیت اصلی نمایشنامه، جو *کلر*، نقش اصلی خود را در خانواده به عنوان سرپرست خانواده نادیده می‌انگارد و پسران خود را قربانی اهداف مادی و رشد مالی می‌کند درحالی‌که می‌پندارد کسب و کار موفقی را به آنان منتقل خواهد کرد.

«کریس:... خدای من، تو چه جور آدمی هستی؟ اون بچه‌ها با اون سرسیلندرها کشته شدند. تو این رو می‌دونستی!

کلر: فکر تو رو کردم، فکر کسب و کار تو رو کردم.

کریس: فکر من رو کردی؟ تو کجا زندگی می‌کنی؟ از کجا اومده ای؟ فکر من رو کردی....» (میلر، ۱۳۷۶: ۱۰۷)

کارخانه جو *کلر* تحت فشار نیروی هوایی ارتش برای تامین سرسیلندر هواپیما قرار دارد و با علم به اینکه دستگاه‌های کارخانه خراب هستند و سرسیلندرهای ترک‌خورده تولید می‌کنند، آنها را به ارتش می‌فروشد. هواپیماهای پی-۴۰ با سرسیلندرهای خراب به پرواز درمی‌آیند و سقوط می‌کنند که این وقایع، خود نتیجه ایجاد روحیه رقابتی توسط اقتصاد کاپیتالیستی است که بازیگران عرصه‌ی اقتصاد را از پای‌بندی به روش‌های متعارف انجام امور بازمی‌دارد و آنان را تشویق می‌کند از هر شیوه‌ای برای رسیدن به هدف اقتصادی استفاده کنند.

«*کلر*: [...] تو جوونی، چی کار می‌تونستم بکنم؟ من کاسب‌ام، یه آدم کاسب؛ صد و بیست تا سر سیلندر ترک خورده یعنی فاتحه‌ات خوانده است؛ ندونی چطوری کارش بندازی، کارت مرغوب درنمیاد؛ دکونت رو تخته می‌کنن، قراردادهات رو پاره می‌کنند. من نمی‌دونستم اون سرسیلندرها رو سوار می‌کنند، به خدا نمی‌دونستم. فکر می‌کردم پیش از اینکه کسی پرواز کنه، جلوشون رو می‌گیرند.

کریس: پس واسه چی بارشون کردی برند؟

کلر: گفتم تا بیاند بفهمند، خط تولید رو دوباره راه انداخته‌ام و این طوری می‌تونم بهشون نشون بدم که به من احتیاج دارند و قضیه رفع و رجوع می‌شه...» (همان، ۱۰۶)

وضعیت و حالت متزلزل اخلاقی بورژواها را می‌توان از زبانی که جو *کلر* به کار می‌برد کاملاً دریافت؛ وقتی می‌گوید:

«[...] چهل سال تو یه کسبی عرق می‌ریزی، ظرف پنج دقیقه اوتات می‌کنند، چی کار می‌تونستم بکنم؟ می‌گذاشتم بزنند به کاسه و کوزه‌ی چهل ساله‌ام، می‌گذاشتم زندگی‌ام رو نابود کنند» (همان، ۱۰۶) به بیان دیگر این ناله و فریاد، در حقیقت ناله رقت‌انگیز یک انسان کوچک و خرد است که به‌وسیله نیروهایی که خارج از کنترل او قرار دارند خرد می‌شود و شکست می‌خورد. در نمایشنامه **همه پسران من**، *میلر* یک خانواده ایده‌آل را توصیف کرده است که در ظاهر بسیار خوب و آرام به‌نظر می‌رسد اما از درون نه تنها چیزی خوب نیست بلکه دارای جنبه‌های تاریک بسیاری از زندگی آمریکایی است که در تصاویر رسانه‌ها بسیار جذاب به‌نظر می‌رسد. نشانه‌های واضحی از **رویای آمریکایی** بر زبان شخصیت‌های *میلر* جاری است. مفهوم **رویای آمریکایی** پس از جنگ جهانی دوم تا حدی تغییر کرد و شامل یک شغل خوب و پایدار، یک خانه در حومه، یک خانواده با چند بچه، یک ماشین جدید و یک تعطیلات تابستانی دو هفته‌ای گردید؛

«*فرانک*: این پسر یه روز یک دکتر حسابی میشه. باهوشه [...] حرفه‌ی محترمیه» (میلر، ۱۳۷۶: ۱۵).

«کریس: دوست دارم روزی یک ساعت هم که شده انگیزه داشته باشم. تمام روز ناچارم واسه پول سگ دو بزنم، حداقل شبش قشنگ باشه. می‌خوام خانواده داشته باشم، بچه داشته باشم....» (همان، ۲۸)

«*کلر*: حالا بعد درباره ش حرف می‌زنیم. می‌خوام یه خونه برات بسازم، سنگی، یه راه ماشین رو هم از جاده بهش بخوره. دلم می‌خواد کارت رو حسابی رونق بدی کریس. دلم می‌خواد از چیزهایی که برات ساخته‌ام حسابی استفاده کنی. یعنی با کیف‌ها کریس، بی‌اینکه شرمت بشه، با کیف» (همان، ۵۹).

قدرت حاکم بر جامعه با گسترش فرهنگ موفقیت مالی به عنوان یک هدف، سبب می‌گردد هنجارهای مشروع مقبول به لحاظ فرهنگی فدای هدفی شوند که بیش از ارزش‌های اخلاقی اهمیت می‌یابد.

«*کلر*:... تنها کار من پسرمه...» (همان، ۷۴)

هدف جو *کلر* در زندگی، کسب ثروت برای خانواده بویژه پسرانش بوده است. اما او در انجام این کار، وظیفه و مسئولیت خود را نسبت به خانواده بزرگ‌تر، یعنی جامعه، قربانی کرده است. جو *کلر* فراموش کرد که تمام خلبانان جوانی که به‌خاطر هدف او جهت کسب ثروت برای تنها فرزندش کشته شده‌اند، در اصل فرزندان خود او محسوب می‌شوند.

مفهوم انزوا و بیگانگی در این اثر نشان می‌دهد که شخصیت‌های نمایشنامه توسط قدرت و ایدئولوژی سرمایه‌داری حاکم که تحت سلطه آن زندگی می‌کنند (هژمونی سرمایه‌داری)، غیراجتماعی می‌شوند و از اجتماع طرد می‌گردند یا به‌نظر نمی‌آیند. در آثار *میلر*، پرداختن به مفهوم بیگانگی، به کارگیری شکل نوین **نظریه بیگانگی** *مارکس* است. براساس نظریه *کارل مارکس*[۳۶]، در جامعه سرمایه‌دار، همه افراد ثروتمند و فقیر خود را گم می‌کنند و اسیر قدرتی اقتصادی می‌شوند که زمانی توسط خودشان پدید آمده است ولی اکنون از کنترل آنها خارج شده است. درواقع، این انزوا، بیگانگی و سردرگمی انسان، به گونه‌های مختلف در جوامع نشان داده می‌شود و توسط منتقدان بیان می‌گردد. از جمله می‌توان به جدایی انسان از خدا، طبیعت، ذات افراد و همچنین به نتیجه محصول و کار این افراد اشاره کرد. همچنین می‌توان

گفت این بیگانگی در شکل پیشرفته آن به صورت شخصیت‌های درهم‌شکسته‌ای نشان داده می‌شود که دچار انزوای اجتماعی و خرد شدن توسط اجتماع و گروه‌های اجتماعی هستند. کریس برای رهایی از این مشکلات (انزوای اجتماعی و خرد شدن توسط گروه‌های اجتماعی) به این نتیجه رسید که پلیس ناچیزتر از آن است که بتوان دست به دامن آن شد و نتیجه آن بیشتر ترس و وحشت است. او نتوانست خود را راضی کند که پدرش را به پلیس تحویل دهد. او اعلام کرد که پدرش را از رفتن باز می‌دارد، اما به جای آن، به او اتهام خودکشی زد. در این شرایط هنگامی که کریس با مادرش صحبت می‌کند، به‌طور مستقیم و غیرمستقیم خانواده، جو *کلر* را به خودکشی ترغیب می‌کند:

«کریس: می‌برمش

مادر: همه‌اش بسته به توئه. اگر بهش بگی بمون، می‌مونه. برو بهش بگو!

کریس: حالا دیگه کسی نمی‌تونه جلوی اون رو بگیره.

مادر: [...] می‌خوایی بکشیش؟» (میلر، ۱۳۷۶: ۱۲۵)

به‌نظر می‌رسد مجادله کریس با سرمایه‌داری، در حمله او به نظامی که در آن تنها خودشیفتگی کاربرد دارد و عدالت به سخره گرفته شده است، ناپدید می‌شود:

«کریس: می‌تونم با انداختن او به پشت میله‌ها، کسایی رو که کشته شده‌اند، برگردونم؟ پس، برای چی باید این کارو بکنم؟ ما سگ‌ها رو می‌کشتیم؛ اما این یک عزت واقعی بود. شما از چیزی حمایت می‌کردید؛ اما اینجا سرزمین سگ‌های بزرگ است. اینجا شما آدمی رو دوست ندارید؛ شما او را می‌بلعید! این یک قانونه. تنها چیزی که ما با این زندگی می‌کنیم، کشتن انسان‌های کمتریه؛ فقط همین. این یک باغ‌وحشه؛ یک باغ‌وحش!» (همان،۱۲۱).

در حقیقت *کلر* از نتیجه کارش آگاه است و از آن هراس دارد. او تحت سلطه و تحت تاثیر ایدئولوژی هژمونی است. اندیشه موفقیت توسط جامعه به او تحمیل شده است. موفقیت برای او تنها به معنای موفقیت اقتصادی و مورد احترام قرار گرفتن است. همان‌طور که به کریس می‌گوید:

«... یه حکم از دادگاه تو جیبم بود که ثابت می‌کرد من گناهکار نیستم، من هم رفتم... چهارده ماه بعد، یکی از بزرگ‌ترین کارگاه‌های ایالت باز کارگاه من بود، باز مرد محترمی بودم؛ از همیشه هم بزرگ‌تر» (همان، ۴۷) .

برای *کلر* مهم نیست چگونه پول درمی‌آورد یا اینکه چگونه به موفقیت می‌رسد و تنها می‌خواهد چیزهایی را برای پسرش آماده کند و می‌گوید: «... من برات یک شروع پاک رو می‌خوام» (همان، ۵۹) و سرانجام، جو *کلر* در آخرین گفت‌وگو با همسرش کیت قبل از خودکشی‌اش می‌گوید:

«... بله، اون پسر من بود. ولی گمونم از نظر اون، همه، پسران من بودند و من هم فکر می‌کنم همین‌طوره...» (میلر، ۱۳۷۶: ۱۲۵)

دولت ایالات متحده چنین می‌پندارد که با حضور مقتدرانه در میدان‌های نظامی و دست اندازی بر منابع اقتصادی کشورهای متخاصم، موجب ارتقای کیفی سطح زندگی شهروندان خویش می‌گردد واین همان تلقی باطلی است که *آرتور میلر* با زیرکی تمام، از قول جو *کلر* بازگو می‌کند. یعنی پدری فزون‌خواه و به ظاهر خانواده دوست که با رفتار و انگارهای پارادوکسیکال، پسران خود را به کشتن می‌دهد تا برایشان آتیه‌های درخشان رقم بزند.

نتیجه‌گیری

استیون لوکس پس از نقد دیدگاه اول و دوم، به ارائه نظریه سوم که درواقع نظر خود اوست می‌پردازد و یک دیدگاه سه بعدی از قدرت ارائه می‌کند و آن را **نگرش رادیکال (بنیادین)** قدرت می‌نامد. در این نظریه، صاحبان قدرت از طریق نفوذ در افکار و امیال قربانیان، به‌وسیله کنترل اطلاعات، وسایل ارتباط جمعی و فرآیندهای جامعه‌پذیری، اراده آنها را در جهت نیات و اهداف خود سمت و سو می‌دهند. *لوکس* معتقد است که این وجه از قدرت، عمیق و زیرکانه است و قدرت به بالاترین نحو ممکن به افراد تحمیل می‌شود چرا که صاحبان قدرت با مهار تفکرات و تمایلات طبقه فرودست، رضایت آنها را نیز به‌دست می‌آورند. مطابق با نظریه *استیون لوکس* صاحبان قدرت، منافعی ذهنی را برای اعمال قدرت خود در اشخاص به‌وجود می‌آورند که آنان این منافع ذهنی را منافع واقعی خود می‌پندارند. اگر چه منافع مورد تلقی افراد جامعه در ساختاری غیر از منافع واقعی قرار دارد، اما به دلیل وجود منافع ذهنی، همراهی مردم با قدرت همراه با رضایت خواهد بود. در فرآیند اعمال قدرت، صاحبان قدرت برای شکل‌دهی ترجیحات تلاش می‌کنند ضمن مخفی‌کردن امر واقع، امر ذهنی را جانشین آن کنند و در جریان اعمال قدرت ساختار منافع را شکل دهند و افراد براساس منافعی که به صورت ذهنی معتقدند منافع واقعی آنهاست، عمل کنند. نمودهای بارز از این روش را می‌توان در **رویای آمریکایی** و **نظام سرمایه‌داری** جستجو کرد. در نمایشنامه **همه پسران من** عمل ضد اخلاقی و ضد اجتماعی جو *کلر* در فروختن سرسیلندرهای معیوب به نیروی هوایی در طول جنگ، خود ناشی از پیروی از ارزش غلط و اشتباه موفقیت مالی ـ ایجاد منافع ذهنی صاحبان قدرت در نظریه *استیون لوکس*– است که به او تحمیل شده است. اخلاق بورژوازی حاکم بر جامعه را می‌توان از زبانی که جو *کلر* به‌کار می‌برد، کاملاً دریافت. در صحنه‌ای از نمایشنامه وقتی که می‌گوید: «من اینجا مشغول کارم و اونا ظرف مدت پنج دقیقه همه چیز رو نابود می‌کنن»، درمی‌یابیم که این ناله و فریاد در حقیقت ناله رقت‌انگیز یک انسان کوچک و خرد است که به‌وسیله نیروهایی که خارج از کنترل او قرار دارند، خرد شده و شکست خورده است.

خانه *کلر* که توسط درختان سپیدار بلند محصور شده دارای فضایی منزوی است و بیانگر وضعیت خانواده‌ای است که در آن زندگی می‌کند. همچنان که نمایشنامه به پیش می‌رود، متوجه انزوای اخلاقی خانواده به خصوص پدر خانواده می‌شویم. *میلر* به‌طور معنی‌داری ارزش مادی خانه هفت اتاقه خانواده را به ما گوشزد می‌کند. خانه‌ای که ساخت آن در دهه ۱۹۲۰ حداقل پانزده هزار دلار هزینه داشته است. جزئیات به صورت کامل برای طراح صحنه نمایش توضیح داده شده، اما سرنخی مهم برای بازیگران است تا بدانند مکان بازی آنها خانه‌ای است که پول عامل تعیین‌کننده و سرنوشت‌ساز آن است. البته در طول نمایشنامه واژه **پول** در نقطه مقابل **ایده‌آلیسم** ایجاد شده توسط جنگ به‌طور مکرر تکرار می‌شود. در دیالوگ تمام شخصیت‌ها اشاره به پول شده تا نشان داده شود که تا چه حد شخصیت‌ها تحت تاثیر منافع ذهنی ایجاد شده توسط صاحبان پول و قدرت هستند؛ همسایه نزدیکی که به‌خاطر اصرار همسرش، تحقیقات پزشکی را رها کرده و فقط به عمل جراحی می‌پردازد تا پول بیشتری به‌دست آورد یا همسایه دیگری که به‌خاطر عدم شرکت در جنگ، به لحاظ مادی تامین شده و احساس امنیت می‌کند. حتی همسر *کلر* هم در خصوص پول استرس دارد و از اینکه پسرش کریس ارزش پول را نمی‌داند، شکایت می‌کند.

گفت‌وگوهای شخصیت‌ها در نمایشنامه **همه پسران من** بیانگر هرج و مرج در ایالت

متحده آمریکا است و *میلر* در این نمایشنامه، واقعیت هرج و مرج پس از جنگ را تقریباً با تمام شخصیت‌ها و با موفقیت، ترسیم کرده است. هرج و مرجی که با پیروی از **رویای آمریکایی** و **نظام سرمایه‌داری** و از بین رفتن مسئولیت‌های اجتماعی ایجاد می‌شود. *میلر* می‌خواهد نشان دهد مسئول بودن در قبال خانواده و در مقیاس وسیع تر، جامعه، بسیار مهم است، چرا که خانواده به عنوان واحدی در جامعه با اعمال فردگرایانه که لازمه دستیابی به **رویای آمریکایی است**، آسیب دیده و تحریف شده است. شخصیت‌ها در این نمایشنامه با انواع مختلفی از سرزنش‌ها نسبت به خود ترسیم شده‌اند. *جو کلر* هیچ فرصتی را برای مقصر کردن سایرین در جرایم جنگ از دست نداده و علت اصلی زندانی شدن شریک خود است. هنگامی که او باید با حقیقت‌های زندگی روبه‌رو شود، در روابط تجاری، ارتش ایالات متحده و هر کسی که ممکن است با آنها ارتباط برقرار کند، خطاهایی را می‌یابد و بدین ترتیب *میلر* نقص‌های فردی را که ناشی از تلاش برای پیشرفت اقتصادی و موفقیت در تجارت موردنظر **رویای امریکایی** است، نشان می‌دهد.

نمایشنامه **همه پسران من** بیانگر سرنوشت مشابه افرادی است که در دهه ۱۹۳۰ درگیر منافع ذهنی غلطی بودند که توسط نظام سرمایه‌داری به آنها القا شده بود. درام اخلاقی که پرده از دروغ‌ها و خود فریبی افراد برمی‌دارد و انگیزه‌های واهی آنها را به چالش می‌کشد و با موفقیت ارزش‌های غلط، آرزوهای معیوب، یاس و سرخوردگی بنیادی را نشان می‌دهد. *میلر* با بنا نهادن نمایشنامه بر پایه منطق تاریخی روابط پدر و پسر، بنیادهای اساسی سرمایه‌داری را به چالش می‌کشد چرا که نسل جدید تحت تاثیر فضای جنگ، ارزش‌های اخلاقی‌تر و اجتماعی‌تر را دنبال می‌کند. *مرگ لاری* اولین نشانه‌های پشت پا زدن به ارزش‌های غلط سرمایه‌داری است و متعاقب آن *کریس* هم به همین دلیل، به نوعی پدر را به سمت خودکشی سوق می‌دهد. هرچند شکی نیست که *کریس* پس از مرگ پدر شغل او را ادامه خواهد داد و جدال او با سرمایه‌داری از بین خواهد رفت، چرا که هجوم سیستمی که در آن علاقه به خود یک عامل محرک است و در نتیجه آن عدالت به سخره گرفته شده، او را هم مجبور به تغییر آرمان‌هایش خواهد کرد؛ هم چنان که *کریس* هم به *آنی دیور* قول می‌دهد پول هنگفتی برایش فراهم کند.

منابع

ـ بشیریه، حسین. (۱۳۹۱) ***جامعه‌شناسی سیاسی***، چاپ بیست و هفتم، نشر نی، تهران

ـ راش، مایکل. (۱۳۹۳) ***جامعه و سیاست***، منوچهر صبوری، چاپ دوازدهم، نشر سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی، تهران

ـ زارتسکی، ایلای. (۱۳۹۰) ***سرمایه‌داری، خانواده و زندگی شخصی***، منیژه نجم عراقی، چاپ اول، نشر نی، تهران

ـ لوکس، استیون. (۱۳۷۰) ***قدرت، فر انسانی یا شر شیطانی***، فرهنگ رجایی، چاپ اول، نشر موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران

ـ لوکس، استیون. (۱۳۹۳) ***قدرت، نگرشی رادیکال***، عماد افروغ، چاپ اول، نشر علم، تهران

ـ مطلب‌زاده، ناصر. (۱۳۹۶) ***رویکردهای سیاسی در نقد ادبی***، چاپ اول، نشرتیسا، تهران

ـ میلر، آرتور. (۱۳۷۶) ***همه پسران من***، حسن ملکی، چاپ اول، نشرنوشتار، تهران

ـ نظری، علی اشرف. (۱۳۸۴) تحلیل قدرت از نگاه استیون لوکس، ***مجله راهبرد***، شماره ۱۷، صفحات ۳۸۹-۳۸۴

ـ هیندس، باری. (۱۳۸۰) ***گفتارهای قدرت ازهابز تا فوکو***، مصطفی یونسی، چاپ اول، نشر شیراز، تهران

- Bigsby,Christopher. 2005. ***Arthur Miller A Critical Study***. Cambridge University Press

پی‌نوشت

1- Arthur Miller
2- Eugene O'Neill
3- Tennessee Williams
4- Edward Albie
5- David Mamet
6- Sam Shepard
7- Death of a Salesman
8- A Streetcar Named Desire
9- The Hairy Ape
10- Glengarry Glen Ross
11- Realism
12- Henric Ibsen
13- All My Sons
14- Foucault
15- The Crucible
16- Cat on a Hot Tin Roof
17- Yank
18- John Proctor
19- Maggie
20- Plato
21- Aristotle
22- Renaissance
23- Floyd Hunter
24- Nelson W. Polsby
25- Vilfredo Pareto
26- Gaetano Mosca
27-Peter Bachrach
28-Morton Baratz
29- Joe Keller
30- Steve Deever
31- Ann Deever
32- Larry Keller
33- George Deever
34- Kate Keller
35- Chris Keller
36- karl marx

Steven Lukes's Discourse of Power in Arthur Miller's Plays With Emphasis on "All my Sons"

Hojjat Shaheedy
Master of dramatic literature, Department of Theater, Faculty of Art and Architecture, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran
Ali Reza Bonyadi
Assistant Professor of Department of Theater, Faculty of Art and Architecture, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran

Abstract

Arthur Miller (1915-2005) is one of the famous American playwrights whose most plays reflect political issues in his era. Arthur Miller's plays reflect challenge of dramatically power discourses and show social inequality, which derivative in unequal power in society rules. This play represents people who prefer surviving to values, themselves to society, realism to idealism, being loyal to family to being responsible to the community. All My Sons is a modern tragedy with an archetypal theme of child murder. The most important feature of modern tragedies is that, they introduce autonomous rational human of the present age as the only responsible for his own failure and victory by depriving the mythical gods of deifying. Joe Keller, the hero of Miller's tragedy, is the victim of social force caused by economic crisis of 1930's and 1940's in the United States, instead of being a failure of mythical gods providence. This article reveals that how using the power of the Capitalism system affects the play characters by components of power relations that Steven Lukes has mentioned.

Key Words: All My Sons, Definition of Power, Steven Lukes, Capitalism, American Dream.

The Place of Ethics in the Play (Decline) Based on the Analysis of Ibn Miskawayh's social Interactions

Amin Rahbar
Ph.D. Student in Philosophy of Art, Islamic Azad University of Hamadan, Hamadam, Iran
Ismail Bani Ardalan
Associate Professor, University of Arts, Tehran, Iran (Supervisor)
Zahra Golnaz Manteghi Fasaei
Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Islamic Azad University of Hamadan, Hamadan, Iran

Abstract

According to Miskawayh's theory, social interactions governing the society lead to the formation of Iranian-Islamic ethics if they are based on virtue. In contrast, Miskawayh considers the interactions outside of this arena to be inhumane, leading to the cultural and social collapse. In Miskawayh's view, the ethics-based social interaction is the cause of society's evolution. The play is also an art that tries to depict the social interactions to exhibit the society based on dramatic action, and if playwrights can move their dramatic works forward based on Iranian-Islamic social interactions, they will create a work with an Iranian identity. The plays that are produced based on the conventional social interaction discover the conceptual basis of the ethics and propose a solution in the heart of their dramatic action to guarantee the implementation of ethics in society and even specify a moderate way so that the younger generation can understand and follow moral values. Miskawayh believes that we can achieve the harmony of the soul with nature using symbolism and social action, and this causes the produced work to be pleasant. This research found that the social action common in society has been manifested a lot in the works by Akbar Radi such that we can call him the most moral Iranian playwright. That is why his plays have Iranian origin and identity. In terms of paradigm, this paper uses "Oful" the work by Akbar Radi as a model.

Key words: Ibn Miskawayh, Social interaction, Iranian ethics, Play, Akbar Radi

Reading the "Feminine Joyful Performances" in Qajar in Terms of "Feminine Writing"

Rafiq Nosrati
Assistant Professor of Shiraz Art University, Shiraz. Iran
Sepideh Shams
M. A in dramatic literature, Soureh University, Tehran. Iran

Abstract

Among the play scripts left over from Qajar period, there are groups of works that are known as "Feminine joyful performances", but until recent years, they have been taken seriously and no scientific studies have been done on them. This type of play, which is popular indoors and among women includes seven plays, which have significant differences from other plays. Lack of a hierarchical structure, lack of a coherent narrative with a straightforward storyline, as well as their distance from prose and their unrivaled closeness to folklore, music, and popular rhythm are the most obvious distinctions of them.

This article is an attempt to understand and read these overlooked works in terms of "feminine writing" concept, proposed by three French critics and theorists, Hélène Cixous, Luce Irygaray, Julia Kristeva. In this research, the plays have been collected from documentary sources, then they have been classified based on the studied elements and finally, they have been interpreted from the point of view of the mentioned theoretical framework. The findings of the article are that the sloppy and incoherent appearance of these plays should not cause their literary, social and anthropological importance to be ignored. These plays were one of the few occasions in which women reacted to the issues in their era.

Keywords: feminine writing , Qajar,Iranian dramatic literature, "Feminine joyful performance" , Hélène Cixous, Luce irygaray

The Role and Importance of Improvisation in Joyful Iranian Performances with Emphasis on Siah-bazi

AliAsghar Fahimifar
Asistant Professor, Department of art research, Tarbiat Modares University
Reza Abasi
Ph.D student in art research at Tarbiat Modarres University

Abstract

Various forms of Iranian drama throughout history and over time in the form of various genres emerged from the heart of rituals mourning and joyous ceremonies. In the meantime, the role of improvisation as one of the most important methods of performing Iranian happy plays, and especially Siah-bazi plays is undeniable. On the other hand, extracting the principles and rules of improvisation in various forms of joyful Iranian plays based on new theatrical methods, achievements and methods is one of the necessities of our play today.

The main purpose of this study is to study various methods, and techniques of improvisation in the production process of Iranian joyful plays, especially Siah-bazi plays.

This research has been compiled in a descriptive-analytical method and library and internet resources have been used to complete the basic information in this article; The main hypothesis in this study is that the study of various improvisation techniques and methods in various forms of Iranian cheerful performances, especially Siah-bazi plays, can increase the awareness, understanding and knowledge of "actors or performers" of improvisational performance capacities in this type of play. It also tries to answer the questions of what improvisation means and what are the different methods of dramatic improvisation? And how and in what process is improvisation used in Iranian joyful plays? And how and through what process do different improvisation methods and techniques manifest themselves in Siah-bazi plays?

In conclusion, while defining improvisation and examining its different levels, methods and techniques, as well as introducing and explaining the structure of black play, improvisation methods in different forms of Iranian drama and Siah-bazi plays have been studied and it specified that learning and being Familiar to the some techniques and skills such as "actors' experience in the process of improvisation", "Expanding situations in the improvisation process", "Performers' relationship and their interaction with each other in the improvisation process", "Group trust in the improvisation process", "Verbal action in the process of improvisation" and "Non-verbal action in the process of improvisation" can increase the actors' knowledge of the improvisational capacity of improvisation in various forms of Iranian juyful play, and specifically Siah-bazi play.

Keywords: Improvisation, Persian play, Joyful play, Black play, Actors

Comparative Comparison of Ali Rafiei and Robert Wilson Visual Theater

Soroush Taheri
phd Student in Art Reaserch. Islamic Azad University .Isfahan Branch. Isfahan. Iran
Hossein Ardalani
Assistant Professor Department of Philosophy of Art. Hamedan Branch. Islamic Azad University. Hamedan. Iran
Maneli Hosseinpour
Master of Directing . Islamic Azad University .Tonekabon Branch. Tonekabon. Iran

Abstract

Visual theater is aesthetically based on other arts. In visual theater, a strong tendency towards visual arts brings theater closer to space-based art, which is in contrast to linear narrative-based theater. Wilson believes that visual theater, like modern painting, is timeless, abstract, often static and two-dimensional. Dr. Ali Rafiei, one of the prominent Iranian theatre directors, influenced by the ideas of Craig, Adolf Apia and Robert Wilson, in his works such as (shekar robah, khaterat yek jame dar, Yerma, Bernarda Alba House(khane bernarda alba), Blood Wedding(Aroosi khoon), etc.) creates images in order to create a "dramatic atmosphere". In this article, first, the ideas and components of visual theater from the perspective of Robert Wilson are described, and then, according to the works performed by Ali Rafiei, the emergence of visual theater in Iranian theater is examined. This article tries to answer the following questions:

How can the ideas of Robert Wilson be found in Ali Rafiei's works? To find the answer, the author tries to use the qualitative and introductory method of visual theater elements from Wilson's point of view separately, and analyzes Ali Rafiei's plays in different performance elements and compares those elements with Wilson visual theater characteristics, as well as collecting library and visual information, to prove that what the components of visual theater are from Robert Wilson's point of view and how it can be found in the works of Ali Rafiei and the components of Wilson visual theater in Iranian theater and of course of Ali Rafiei's works as an Iranian director by studying two of his works (Memories and Nightmares of a Dressed Man from the Life and Death of Mirza Taghi Farahani).

Key words: Image Theater, Directing Theater Image, Concept, Ali Rafiei, Robert Wilson

Revisionist Mythmaking in the Theatre of Bahram Beyzai

Sepehr Karimi
M.A. Student in English Language and Literature, Shiraz University
Bahee Hadaegh
Associate Prof. School of Literature and Humanities, Department of Foreign Languages and Linguistics, Shiraz University

Abstract

Revisionist mythmaking started as a movement to encourage women to write about themselves, rewrite patriarchal mythology from female perspectives, and overcome the system that has excluded female presence to a large degree. Unlike how feminists defined mythmakers, to be female writer, this essay aims to study a male playwright, Bahram Beyzai, to examine whether a man can act as a revisionist mythmaker or not. Beyzai is one of the few writers in Persian literature who is fascinated by writing adaptations. Among his many works which are dedicated to rewrite myths, fairytales and old stories, he has used mythology to portray issues regarding women in two of his plays: Killing Sohrab and One Thousand and First Night. This essay, after the examination of these two plays, reveals that although Beyzai has used feminist strategies to undermine the patriarchal features of mythology, but he is only successful in writing a feminist work with One Thousand and First Night.

Keywords: Bahram Beyzai, Revisionist Mythmaking, Feminist Studies, Killing Sohrab, One Thousand and First Night.

Abstract

Contents

Editor 9

Revisionist Mythmaking in the Theatre of Bahram Beyzai
Sepehr Karimi, Bahee Hadaegh 13

Comparative Comparison of Ali Rafiei and Robert Wilson Visual Theater
Soroush Taheri, Hossein Ardalani, Maneli Hosseinpour.....33

The Role and Importance of Improvisation in Joyful Iranian Performances with Emphasis on Siah-bazi
AliAsghar Fahimifar, Reza Abasi.....51

Reading the "Feminine Joyful Performances" in Qajar in Terms of "Feminine Writing"
Rafiq Nosrati, Sepideh Shams.....73

The Place of Ethics in the Play (Decline) Based on the Analysis of Ibn Miskawayh's social Interactions
Amin Rahbar, Ismail Bani Ardalan, Zahra Golnaz Manteghi Fasaei.....89

Steven Lukes's Discourse of Power in Arthur Miller's Plays With Emphasis on "All my Sons"
Hojjat Shaheedy, Ali Reza Bonyadi.....115

Theater Quarterly

Issue 82 / Fall 2020

Proprietor: Dramatic Arts Association
Managing Editor: Dr. Qader Ashna
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
The manager of Namayesh research and publications office system: **Rooh-allah Iraji**
www.namayesh.org

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

Use of Content is Permitted Only With Reference.

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

IN THE NAME OF GOD